

Imagens do Brasil na América Latina
permanências na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles

Eliska Altmann de Carvalho

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em Ciências Humanas (Sociologia).

Orientadora: Profa. Gláucia Villas Bôas

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Imagens do Brasil na América Latina
permanências na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles

Eliska Altmann de Carvalho

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em Ciências Humanas (Sociologia).

Aprovada por:

Presidente - Profa. Glaucia Kruse Villas Bôas

Prof. André Pereira Botelho

Prof. Marco Antonio Gonçalves

Prof. Antonio Carlos Amancio da Silva

Prof. Paulo Roberto Arruda de Menezes

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

Altmann, Eliska.

Imagens do Brasil na América Latina: permanência na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles/ Eliska Altmann. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

xi, 254f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Gláucia Kruse Villas Bôas

Tese (doutorado) – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2008.

Referências Bibliográficas: f. 230-246.

1. Crítica cinematográfica. 2. América Latina. 3. Cinema brasileiro. 4. Identidade nacional. 5. Sociologia da cultura. I. Villas Bôas, Gláucia Kruse. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. III. Título.

Resumo

Imagens do Brasil na América Latina

permanências na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles

Eliska Altmann de Carvalho

Orientadora: Glaucia Villas Bôas

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Sociologia).

Com base em críticas cinematográficas de três países – México, Cuba e Argentina – a tese trata da recepção latino-americana de dois cineastas brasileiros: Glauber Rocha e Walter Salles. Desta recepção busca-se compreender as construções identitárias por intermédio de quatro categorias mencionadas regularmente nas críticas: os “nomes” dos cineastas, os “reais” expressados em seus filmes, assim como os “espaços” e os “tempos” revelados. Não obstante o intervalo temporal a separar Glauber Rocha e Walter Salles, e a distância espacial a envolver os quatro países (a contar com o Brasil), os textos críticos evidenciam duas idéias principais: uma comunidade latino-americana e a persistência de alguns aspectos e cenários. Indaga-se como e por que tais idéias se legitimam, buscando-se entender os agentes relevantes do circuito que confere a predominância e a permanência de uma representação brasileira singular, em detrimento de uma multiplicidade identitária.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica, Cinema brasileiro, América Latina, Identidade nacional, Sociologia da cultura

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

Abstract

Brazilian images in Latin America

permanences in the critique of Glauber Rocha's and Walter Salles's cinemas

Eliska Altmann de Carvalho

Orientadora: Gláucia Villas Bôas

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Sociologia).

Based on cinema critique of three countries – Mexico, Cuba and Argentina – the thesis treats the Latin-American reception of two Brazilian filmmakers: Glauber Rocha and Walter Salles. From this reception I try to comprehend identity constructions through four categories regularly mentioned by the critics: the filmmakers “names”, the “real” represented by their films, as well as the “space” and the “time” revealed. Nevertheless the temporal gap that separates Glauber Rocha and Walter Salles, and the spatial distance that involves the four countries (including Brazil), the critics brings to evidence two main ideas: a Latin-American community and the persistence of some aspects and sceneries. I ask then how and why such ideas are legitimized, trying to understand relevant agents of the circuit that checks the predominance and the permanence of a Brazilian singular representation, to the detriment of an identity multiplicity.

Key words: Cinema critique, Brazilian cinema, Latin America, National identity, Sociology of culture

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

AGRADECIMENTOS

Acredita-se que, diferentemente da realização de um filme, coletiva por excelência, a escrita de uma tese se baseia em nossa condição solitária. Desta condição, muito já foi dito e não custa redizer. Entretanto, se atentarmos ao pronome “nossa” que a compõe, perceberemos sua força de sugestão, uma vez que esboça sua invariável contradição: somos sós, mas juntos ao mesmo tempo. Assim, apesar do silêncio e da solidão da escrita, ela não existiria sem o convívio, muitas vezes ruidoso, com aqueles que a ela dão fundamento. A essas pessoas, instituições e amigos deixo meu agradecimento, em um ritual similar ao dos créditos que sobem a tela.

Em nome de Gláucia Villas Bôas, que não apenas acreditou em minhas viagens, mas as orientou com equilíbrio entre liberdade e rigor, inteligência e dedicado acolhimento, agradeço aos professores, funcionários e alunos do PPGSA. Em especial a André e Marco, pelos encontros e aulas, a Claudia e Denise, pela boa vontade de sempre, e a Aline, Antônio e Sabrina, pelas conversas e cantorias.

Ao CNPq, pelo crédito à pesquisa no Brasil e no exterior, sem o qual este estudo não se tornaria possível.

Ao professor e co-orientador Néstor García Canclini, agradeço imensamente a generosidade intelectual, o privilégio da troca intercultural e o tempo mexicano.

A André Botelho, José Maurício Domingues, Marco Antonio Gonçalves, Paulo Menezes e Tunico Amancio, membros das bancas de qualificação e defesa da tese, agradeço a atenciosa leitura, as frutíferas interlocuções e sugestões.

Ao *Programa de Estudios sobre Cultura Urbana* do Departamento de Antropologia da *Universidad Autónoma Metropolitana*, a *Universidad Nacional de San Martín*, e aos acervos pesquisados – filmotecas, cinematecas, hemerotecas e outras instituições públicas e privadas mexicanas, cubanas, argentinas e brasileiras – agradeço a hospitalidade e o fornecimento das matérias-primas do trabalho. Dessas instituições, destaco a ajuda pessoal de Lécio Augusto Ramos; de Dona Lúcia, no Tempo Glauber; de Tony Mazón e Joel del Río, no ICAIC; de Luciano Castillo, na EICTV; de toda a equipe da biblioteca do INCAA; e, principalmente, de Julia Tuñon Pablos, do *Instituto Nacional de Antropología e Historia* mexicano.

Aos críticos entrevistados, agradeço a confiança e a disponibilidade de todos e cada um. Do México: Carlos Bonfil, Fernanda Solórzano, Javier Betancourt, Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Leonardo García Tsao, Nelson Carro, Rafael Aviña e Tomaz Perez Turrent. De Cuba: Alberto Ramos Ruiz, Antonio Mazón, Dean Luis Reyes, Joel del Río, Luciano Castillo, Maria Caridad e Mario Naito. Da Argentina: Eduardo Antín, Eduardo A. Russo, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Jorge García, Luciano Monteagudo, Sergio Wolf e Silvia Schwarzböck.

A Ana Maria Galano (*in memoriam*), que me ensinou duras lições jamais esquecidas.

A Eduardo Coutinho, por ter me inspirado a pensar o cinema nas ciências sociais.

A Silvia Oroz, musa latina pós-moderna, por sua grandeza existencial.

A Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente, a quem devo minha escolha e o aprendizado de que as coisas interiores são sempre sinceras.

Aos amigos, que dão sentido aos sentidos, e aos confrades, que tornam a vida mais colorida, agradeço a Armelle, André, Beto, Denise, Emílio, Erica, Fabiene, Felipito, Fred, Grazi, Lia, Luiz Augusto, Lúcia, Marciulino, Martinha, Renata, Roberta, Scovino, Simplicio, Simone, Tonhão e Vinícius. Ao doce Simpli, agradeço as grandes aulas informais, e ao Fred, para além da irmandade, os diálogos essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. A Roberta agradeço sua revisão. E ao Bruno, sua leitura minuciosa. A bênção, todos aqueles aqui não mencionados, mas que igualmente compõem minha cadência.

Especialmente, agradeço a meu pai (*in memoriam*), quem os deuses tanto amaram. E a minha mãe, por seu saber amar. A Bruno, minha razão, companheiro de todos os dias e de cada aventura, dedico esta tese.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
AS FONTES.....	15
CRÍTICA E CRÍTICOS LATINO-AMERICANOS	24
INDICAÇÕES TEÓRICAS E ARRANJO EXPOSITIVO	38
PARTE I DOIS CINEASTAS, DUAS CRÍTICAS?	51
1- RAÍZES CULTURAIS, CINEMA NACIONAL, DESCOLONIZAÇÃO	52
2- BUSCA IDENTITÁRIA, SENTIDO DE URGÊNCIA, DESLOCAMENTO	67
3- RECONFIGURAÇÕES CRÍTICAS: DO CINEMA DE AUTOR AO NOVO CINEMA	77
PARTE II A RECEPÇÃO DE GLAUBER ROCHA.....	93
4- A BIOGRAFIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	94
5- REAL ALEGÓRICO E REAL REALISTA	110
6- NORDESTE CONTINENTAL	123
7- DO TEMPO ORIGINAL AO FUTURO PASSADO.....	139
PARTE III A RECEPÇÃO DE WALTER SALLES.....	153
8- SUBJETIVIDADE DESCENTRADA?	154
9- REAL VIVENCIAL E HISTÓRICO	169
10- ENTRE A RAIZ E O CAMINHO	182
11- O NÃO-DEVIR E O TEMPO CÍCLICO	198
PARTE IV CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESPAÇOS E TEMPOS EM PERSPECTIVA.....	211
12- IMAGENS RETOMADAS E O BRASIL LATINO-AMERICANO	212
13- CIRCUITOS PERMANENTES E O GÊNIO ROMÂNTICO	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	230
ANEXO.....	247

Introdução

A recepção latino-americana de imagens do cinema brasileiro é o objeto deste estudo, que tem como fundamento a análise de críticas de filmes de Glauber Rocha, realizados na década de 1960, e de Walter Salles, dirigidos nas décadas de 1990 e 2000. A partir de criações cinematográficas de identidades e fenômenos socioculturais, busca-se elaborar uma sociologia das práticas da representação. O circuito que compreende a obra cinematográfica e suas mediações nos leva ao exame dos discursos críticos latino-americanos que reconstroem as imagens brasileiras. Dada a distância temporal a separar a recepção da obra dos dois cineastas, pretende-se verificar, sobretudo, mudanças e permanências nos olhares estrangeiros. Nesta pesquisa, esses olhares referem-se a críticas de cinema elaboradas em três países: México, Argentina e Cuba.

É válido lembrar que, como latino-americanos, os olhares investigados podem parecer simultaneamente estranhos e familiares. Além do Brasil, as três nações aqui demarcadas relacionam-se num cenário que envolve desde a “invenção” da América Latina pela Europa, em um processo de colonização iniciado pela Espanha e por Portugal e logo reelaborado pelas intervenções de outras nações metropolitanas, até a percepção sobre o que significa ser latino-americano no início do século XXI (Canclini, 2002). Seguindo essa perspectiva, a linguagem cinematográfica é utilizada como veículo para se refletir sobre referenciais identitários historicamente mutáveis (ou não). Sob o enfoque da fabricação de significados sociais a partir de signos artísticos, pretendo investigar espaços e tempos brasileiros imaginados por latino-americanos, elaborando um debate sociológico no campo da produção cinematográfica.

Tal demarcação não foi aleatória, devendo-se ao fato de México e Argentina serem, ao lado do Brasil, as maiores indústrias cinematográficas da América Latina. Cabe ressaltar que, de 1930 a 1983, por exemplo, enquanto a Argentina produziu 1.647 longas-metragens, o México, 3.953 e o Brasil, 2.028, na Bolívia foram rodados 23 filmes, no Uruguai, 29 e no Peru, 87 (Paranaguá, 1984: 94-5). No final da década de 1980, dos 250 filmes latino-americanos produzidos anualmente, 230 foram realizados nesses três países: no Brasil, entre 100 e 110, no México, de 90 a 100 e na Argentina, cerca de 30. Ou seja, os três pólos cinematográficos juntos produziram 90% do total de

filmes do continente (Martín, 1988: 15-18). Esse quadro não se alterou nos anos 2000. De acordo com dados apresentados por Néstor García Canclini, nas últimas seis décadas, a América Latina “produziu uns dez mil filmes, 90% dos quais se concentraram em três países: México com 46%, Brasil com 24% e Argentina com 19%” (2002: 24).

O recorte cubano deve-se à conexão (e à influência) entre a história deste país e os cineastas aqui tratados. Glauber Rocha não somente residiu em Cuba, produzindo junto ao ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*), como também teve fortes laços artístico-ideológicos com as práticas revolucionárias antiimperialistas. Alfredo Guevara, diretor daquele instituto entre as décadas de 1960 e 1990, conta que “em seu tempo cubano, Glauber me pediu para aproximá-lo da *Acción Libertadora*, organização criada por Marighella. Frente aos perigos que corria a revolução cubana, Glauber tinha um papel muito ativo de solidariedade a Cuba, tanto que foi um dos organizadores de manifestações de jovens e estudantes a favor de Cuba” (Malba, 2004: 94-93). Walter Salles, por sua vez, cerca de três décadas mais tarde, realizou um filme sobre a trajetória de Ernesto Guevara – antes de tornar-se o *Che* – retomando não apenas o “ideal bolivariano” do revolucionário, como também o “ideal glauberiano” de procurar unir as cinematografias da região, ao se utilizar de técnicos e atores de diferentes nacionalidades latino-americanas.

A escolha específica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles como objeto de análise explica-se pelo fato de os dois cineastas expressarem a preocupação em representar aspectos singulares da sociedade brasileira (e latino-americana) em suas obras. Nesse sentido, ambos são lidos como “*intelligentsias* artísticas” empenhadas em projetos de produção cultural que promovem reflexões sobre identidades nacionais. Tal designação justifica-se diante da importância de ambos no debate cinematográfico nacional e latino-americano e pelo fato de suas obras se enquadrarem na presente proposta de pensar imagens “próprias” ao Brasil. Além de revelarem grande empenho em relação a uma maior interação cinematográfica no continente, os dois cineastas valorizam um cinema social preocupado em resgatar elementos “autênticos” de uma comunidade nacional composta por uma gramática da diversidade. Por outro lado, a comparação da recepção de seus filmes é igualmente relevante por possibilitar o exame de possíveis transformações nas leituras efetuadas pela crítica, dado que as obras se

enquadram em dois momentos distintos da história do cinema brasileiro: o primeiro período estando delimitado por quatro filmes de Glauber Rocha produzidos na conjuntura de formação e “declínio” do Cinema Novo e o segundo, por quatro filmes de Walter Salles, realizados no contexto do chamado “cinema da retomada”¹ que vem a re-significar certas concepções daquele cinema anterior. O levantamento das críticas refere-se, portanto, às seguintes obras:

- *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969);
- *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Abril despedaçado* (2001) e *Diários de motocicleta* (2003)²

A percepção da cinematografia brasileira como uma das mais férteis da América Latina, cuja produção compreende gêneros, experimentações, retratos de época e especificidades locais, leva-me a não considerar os filmes aqui tratados como representações *do* cinema brasileiro em um conjunto totalizante, ou em uma essência intemporal. O que se intitula “cinema brasileiro” é um devir de formas, estéticas, funções e razões que abrange uma pluralidade e relatividade prontas a inquirir o pesquisador. Assim, de modo a não fechar os olhos para a complexidade de nossa produção, tomo os cineastas e filmes aqui escolhidos como significativos de uma “constância temática” (ou de um “desejo identitário”) dentro da diversidade dos cinemas brasileiros existentes. Desse universo, que não será aqui abordado, destaco, por exemplo, as produções realizadas pela Embrafilme, aquelas integrantes de modelos marginais, as que compuseram o estilo da pornochanchada, sem contar os

¹ De acordo com Lúcia Nagib, “a expressão ‘retomada’, que ressoa como um *boom* ou um ‘movimento’ cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme. Há também os que não se deixam impressionar pelo fato de que a média de filmes anuais tenha saltado de quase zero no início dos anos 90 para mais de 20 na segunda metade da década, já que o cinema brasileiro, desde o fim da Embrafilme, tornou-se mal distribuído, mal exibido e pouquíssimo visto” (2002: 13). É interessante notar como o próprio Walter Salles afirma que a palavra “renascimento”, aplicada ao cinema brasileiro, seria “inflacionada” (idem: 417).

² Ver fichas técnicas e sinopses no anexo. Quanto aos filmes de Walter Salles, cabe notar que, logo após *Central do Brasil*, o cineasta dirigiu em parceria com Daniela Thomas *O Primeiro Dia* (1999). Tendo como tema a passagem do ano de 1999 para 2000, o filme não está entre os analisados pelo fato de ter sido feito sob encomenda para o canal de televisão francês *Arte*, que convidou dez cineastas de dez países diferentes para filmar suas visões sobre a virada do milênio, compondo assim a série *O Ano 2000 visto por*. Por outro lado, o exame da recepção de *Diários de motocicleta*, filme que aborda uma viagem pela América do Sul, mostra-se pertinente na medida em que os críticos, ao analisarem suas imagens, referem-se constantemente ao Brasil.

documentários, os curtas-metragens de ficção, entre tantos outros gêneros da variada cinematografia anterior, posterior e contemporânea a este recorte. Da mesma forma como não acredito na existência de um cinema brasileiro único, tampouco me parece haver um único público. De meu ponto de vista, tanto os cinemas quanto os públicos, assim como as críticas são múltiplos. Sendo assim, o recorte da crítica latino-americana (diversa e variável em si) restrita a três países também não deixa de ser uma escolha em meio a um amplo horizonte de possibilidades.

A respeito da disposição em perspectiva dos dois cineastas e seus filmes, um esclarecimento deve ser feito: considero toda obra cultural como o resultado de experiências do mundo da vida, cabendo ao crítico a tarefa de interpretar as estruturas sob as quais ela se organiza, o terreno que a propicia e o conteúdo profundo daquilo que se imprime em sua forma. Essa posição leva-me a problematizar concepções artísticas baseadas em diferenciações como “cinema erudito” e “cinema popular”, “arte pela arte” e “arte comercial”, que servem como mecanismos rígidos de distinção tanto da expressão artística quanto de sua recepção. O princípio que questiona mecanismos distintivos está afinado com o pensamento de um dos grandes representantes do estudo da hermenêutica e da recepção, Hans-Georg Gadamer (2005), para quem a realização da compreensão, abrangendo a experiência da obra de arte como um todo, supera qualquer historicismo no âmbito da experiência e/ou da consciência estética. Apoiada no desejo de distinção, a consciência estética acaba por isolar o objeto em um sentido predeterminado. Cara ao cinema e à obra de arte em geral, a distinção não envolve uma legitimação própria, nem para o artista que a cria nem para o espectador que a recebe. Ao tentar impor conceitos de arte e de artístico, a consciência estética que realiza a distinção se responsabiliza pela criação de “coleções” ou categorias. Ela encarrega-se, portanto, de “enquadrar” a arte, prendendo-a a formalismos, uma consequência em desacordo com a concepção ampliada da hermenêutica. Assim, ao questionar formulações distintivas, abro mão de dualidades como “alta” e “baixa” cultura por acreditar que a compreensão não pode ser restrita a um mecanismo estrito e redutor. Ao longo da tese, tentarei discutir tais dualidades, uma vez que podem acarretar oposições simetricamente polarizadas que têm como implicações atribuições por vezes pejorativas para a arte, tais como, “educada” *versus* “vulgar” e “pura” *versus* “impura”. Tais

concepções distintas no âmbito da crítica serão trabalhadas de forma mais detida no terceiro capítulo.

Pensar o termo brasilidade no plural significa tomá-lo a partir de uma idéia processual de construção de subjetividades e significados socioculturais não fechados em si. Tal abordagem traz à luz as seguintes questões: qual o significado da leitura de críticos latino-americanos sobre a identidade do Brasil? Há um reconhecimento identitário entre os filmes e as realidades sociais dos críticos? É possível imaginar o Brasil e o cinema brasileiro em termos de brasilidade, ou mesmo de uma “latino-americanidade”?³ Entidades como Brasil e cinema brasileiro não seriam definições um tanto essencialistas? E, por fim, pensar em essências ou repudiá-las por intermédio da ênfase em pluralidades: seria esta a encruzilhada do pensamento contemporâneo frente ao debate modernidade-pós-modernidade?

Com a oportunidade de pesquisar *in loco* as críticas sobre os filmes dos dois cineastas aqui examinados, essas reflexões tornaram-se mais claras na medida em que prevaleceu a impossibilidade de se definir essências em meio a subjetividades tão complexas. Por outro lado, os “tipos ideais” não foram de todo descartados, uma vez que não deixei de lado símbolos e práticas socioculturais que fazem, por exemplo, “do Brasil, Brasil”. Longe de aplicar o estereótipo a serviço de uma concepção essencializadora – idéia que pressupõe transcendentalidade e atemporalidade – tendo a associar concepções tipificadas a certas práticas simbólicas, o que torna possível imaginar nações, ou, pelo menos, traços daqueles inseridos em seus contextos (não necessariamente físico-geográficos).⁴ Cabe notar, todavia, que afastar da perspectiva conceitual a noção das identidades como essências é um desejo meu, não da crítica. Se a recepção latino-americana descarta ou não a idéia de singularidade ou do “verdadeiro

³ Sobre a idéia de *representações* da identidade nacional é válido retomar o pensamento de Stuart Hall, para quem, por não estar marcada geneticamente em nossa natureza essencial, a identidade é abordada de forma metafórica, ou seja, é formada e transformada no interior da representação. Hall assinala que ele próprio só sabe o que significa “ser inglês” “devido ao modo como a *inglesidade* veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um *sistema de representação cultural*. As pessoas participam da *idéia* de nação tal como representada em sua cultura nacional” (Hall, 2000: 49).

⁴ Nesse sentido, as representações simbólicas da territorialidade não se reduzem às delimitações do Estado-Nação, estruturadas no final do século XVIII, mas à constituição de espaços de práticas culturais, cujos mecanismos identitários de representação são criados por intermédio da memória coletiva, de dinâmicas sensíveis, de suas singularidades culturais e paisagens. Nesse sentido, a territorialidade pode ser entendida como resultante da unidade fictícia, sem deixar de estabelecer distinções em relação às outras territorialidades (Bulhões e Kern, 2002).

ser” brasileiro em favor de representações que ressaltem a diversidade da comunidade nacional é o que se deseja averiguar.

De forma a esclarecer as delimitações do objeto, avalio ser necessária uma consideração sobre as “não-proposições” deste trabalho. Esta tese não constitui um estudo sobre Glauber Rocha, Walter Salles e seus filmes, mas de como estes últimos são recepcionados pela crítica latino-americana, qualificada a seguir por intermédio de fontes e campos específicos. Da mesma forma, não é de meu interesse pensar diretamente o Brasil ou as concepções identitárias nacionais (ou, até mesmo, continentais), e sim como suas imagens são recepcionadas e construídas externamente.⁵ Como não tive em mente um estudo do campo cinematográfico brasileiro ou latino-americano *per se*,⁶ mas uma outra construção identitária formada a partir de um curto-circuito cultural que envolve representações e pré-noções dos críticos e cineastas, não me preocupei em focar detidamente fatos cronológicos e biográficos dos “fazedores de imagens”.⁷ Não foram poucas as opções de ordem narrativa da pesquisa. A seleção de críticas e a subdivisão do trabalho poderiam ter sido feitas, por exemplo, com base em delimitações geográficas. Nesse caso, cada capítulo seria dedicado às críticas elaboradas em um determinado país, ressaltando como cada conjunto nacional interpreta as imagens selecionadas. Tal metodologia, no entanto, pareceu-me pré-determinada, já que impede a percepção integrada de uma possível “visão latino-americana”. Pelo mesmo motivo, o estudo não foi dividido por filmes, fontes, tampouco por temáticas temporais. O recorte que se mostrou mais instigante foi o das *regularidades*, através do qual assuntos e conceitos citados com maior freqüência nas críticas foram destacados, tornando-se eixos de categorias e idéias. Eles são quatro, no total: o autor ou o “nome” do cineasta, o real, o espaço e o tempo.

O ponto fundamental da tese consiste em mostrar que, a partir da leitura das críticas latino-americanas e da análise de suas regularidades, foi possível constatar um

⁵ Para temáticas similares sobre a recepção de imagens brasileiras no exterior, ver Ferreira (2000), que desenvolve uma teoria da “construção” do Cinema Novo pela crítica francesa, e Amâncio (2000), que trabalha com o modo como o Brasil e os brasileiros são representados no cinema estrangeiro. Para um estudo sobre uma sociologia da recepção, ver Mouchtouris (2003). Para este mesmo debate no Brasil, ver Villas Bôas (2006).

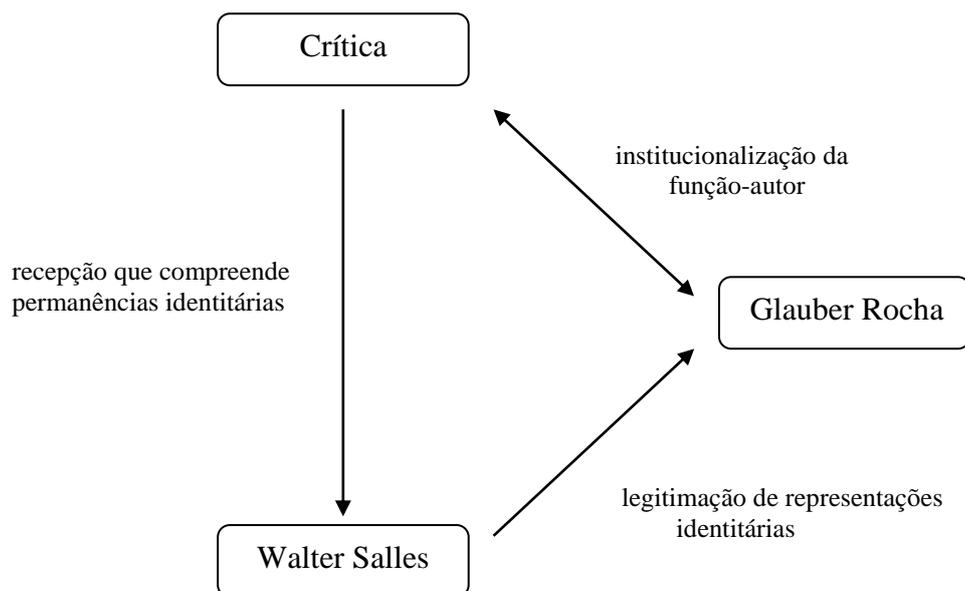
⁶ Para um mapeamento sistemático do que se denomina “cinema latino-americano” e sua bibliografia correspondente, ver Paranaguá (2000). Para uma discussão sobre o gênero do melodrama no cinema latino-americano, ver Oroz (1992). Sobre estudos do cinema brasileiro, ver, por exemplo, Viany (1987); Salem (1988); Ramos (1990); Gomes (1996); Bernardet (2004).

⁷ Para alguns desses escritos, ver Gomes (1997); Ventura (2000); entre outros.

sentido de permanência nas imagens brasileiras.⁸ Com isto quero dizer que, na recepção dos dois cineastas, realizada entre 1960 e 2000, manteve-se um imaginário social baseado em noções singulares de pobreza, de miséria, de violência, de religiosidade, de sertão e de subdesenvolvimento. Tal permanência torna-se relevante devido ao fato de o recorte empreendido compreender dois momentos distintos, tanto do cinema quanto do mundo social. Deve-se notar que o material crítico estudado pode suscitar, e até mesmo questionar, o debate periodizador entre a década de 1960 – associada a concepções de modernidade e sentidos utópicos – e o contexto contemporâneo, denominado por vários teóricos como “pós-modernidade”, “modernidade líquida” ou “capitalismo tardio” (cf. Lyotard, 2000; Jameson, 1995; Bauman, 1998).

Por conseguinte, impõe-se a tarefa de explicar tal permanência na recepção latino-americana, algo que institui um problema sociológico ao se considerar a complexidade e a pluralidade de visões possíveis sobre a realidade brasileira. Desenvolvo, então, o argumento de que a concepção identitária exposta no cinema de Glauber Rocha teria prevalecido como representação simbólica, isto é, a força de seu discurso teria instituído uma visão singular de Brasil que logra permanecer presente ao longo de quarenta anos. A explicação para tal força simbólica e imagética é aqui elaborada apoiando-se na hipótese da construção de Glauber Rocha como um “gênio”. Mostra-se, por sua vez, que essa espécie de canonização está relacionada à constituição de uma crítica e de um cinema concebidos como eruditos, contrapondo-se a análises e linguagens julgadas fáceis e superficiais. Portanto, na tentativa de se compreender os motivos que teriam levado à “vitória” do discurso de Glauber Rocha, serão discutidas questões fundamentais, tais como, sua legitimidade junto aos críticos latino-americanos e a retomada de seus principais signos, efetuada por Walter Salles. O resgate identitário a partir de uma institucionalização autoral pode ser visualizado por meio do seguinte esquema:

⁸ Cabe notar que a idéia de permanência aqui defendida não é simples, direta ou objetiva. A recepção dos dois cineastas apresenta pontos complexos e por vezes distintos. No entanto, por se mostrar mais forte e regular, tomarei o sentido de permanência como eixo de leitura.



As fontes

Ferramentas para a reflexão sociológica, os dados e evidências utilizados como fontes correspondem a meios impressos definidos em dois segmentos: 1) o abrangente, que compreende jornais e revistas de grande circulação; 2) o restrito, formado por documentos de cineclubes, revistas e outras publicações especializadas (não acadêmicas). Quanto a estas duas esferas, observo que tanto nos meios de comunicação mexicanos, cubanos e argentinos quanto nos brasileiros não se justifica uma polarização rigorosa entre a circulação restrita de *caráter artístico* e aquela ampliada, de *cunho comercial*. Note-se que, no Brasil, sobretudo na década de 1960, devido à escassez de publicações especializadas, a crítica apresentou forte tendência ensaísta em suas matérias de jornal.⁹ Não obstante algumas queixas em relação ao formato dos meios – como a restrição do número de palavras e outras regras impostas pelos diários – é possível sustentar que o mesmo aconteceu e ainda acontece no México, por exemplo, onde se verifica certa liberdade ensaísta na crítica de cinema. Nesse sentido, apesar de a crítica em geral basear-se fortemente na antinomia entre os cinemas de arte e de

⁹ Para mais detalhes, ver “Os críticos em questão: um debate sobre a atividade crítica na grande imprensa”, *Filme Cultura*, n. 45, março 1985.

indústria, seus meios de divulgação apresentam certa fragilidade no trato dos bens simbólicos.¹⁰ Constata-se, nesse caso, uma interpenetração das esferas culta e massiva.

De fato, o critério utilizado para a eleição e o uso das fontes de circulação restrita e abrangente foi a própria crítica. Ou seja, foi dado privilégio ao texto crítico, independentemente da popularidade ou da ideologia do veículo ou do próprio autor. A prioridade conferida à mídia impressa deveu-se ao cuidado em dar seqüência ao suporte delimitado na comparação entre os anos de 1960 e 1990/2000. Desse modo, apesar do surgimento e da proliferação de revistas e críticas cinematográficas de qualidade em meios eletrônicos, optei por manter uma coerência em relação ao material documentado.¹¹ De forma geral, as mesmas fontes (descritas a seguir) repetem-se ao longo dos trinta/quarenta anos que separam as críticas dos filmes de Glauber Rocha e aquelas referentes às produções de Walter Salles. Para citar alguns exemplos de jornais mexicanos, o *El Universal* e o *Excelsior* mantiveram-se em circulação durante todo o período. Da mesma forma, a revista *Cine Cubano*, assim como os jornais *Juventud Rebelde* e *Gramma*, apesar de terem ganhado uma versão virtual, continuam sendo referências de veículos impressos em Cuba. Jornais argentinos como *La Nación* e *Clarín* seguem a mesma lógica. É importante notar que, no material selecionado, sobretudo nos meios cubanos, foram encontradas algumas poucas críticas de autores brasileiros. Por terem sido publicadas nesses meios, ao invés de terem sido descartadas, tais interlocuções foram aproveitadas na pesquisa como forma de valorizar a circulação de idéias. De maneira reservada, também foram incorporadas entrevistas com os cineastas, publicadas nos mesmos meios. O que se mostra relevante, nesse caso, é a verificação do modo como as figuras de Glauber Rocha e Walter Salles são divulgadas paralelamente ao exame de suas obras. Além desse material, foram usadas como fontes primárias, entrevistas por mim realizadas nos anos de 2006 e 2007 com diversos críticos dos três países, que enriqueceram e elucidaram o conteúdo de alguns documentos.

¹⁰ Como analisa Ismail Xavier, desde a década de 1920, “arte e indústria eram duas palavras sérias, cultuadas por aqueles que desejavam fazer parte da elite ilustrada, orgulhosa de seu contraste frente à ignorância da maioria. A colocação do cinema sob essas etiquetas não deixava de ser conveniente para os praticantes da cultura ornamental: reverenciadores da tradição clássica, devotos do beletrismo como forma de elegância e distinção social, fascinados pelos costumes civilizados, tinham nos auspícios da arte e no modelo industrial de grande envergadura uma forma de tornar mais cultos e responsáveis seus pronunciamentos sobre o cinema” (1978: 124).

¹¹ Para reiterar a opção pela “coerência”, refuto a percepção dos meios impressos como espaços “mais nobres” para a discussão cinematográfica. Pelo contrário, acredito que a Internet muitas vezes

Das fontes, tive a preocupação em selecionar críticas contemporâneas aos filmes, isto é, aquelas escritas quando de suas estréias em cada um dos países. Entretanto, exceção teve de ser aberta às produções exibidas anos mais tarde à sua finalização, filmes com recepção tardia, como *Barravento* e *Terra estrangeira*, por exemplo. Nesses casos, a não-contemporaneidade foi tomada como dado analítico, evidenciando se a leitura do crítico, por vezes anacrônica, se encaixaria ou não à proposta original da obra. O material selecionado sobre os dois cineastas corresponde a cerca de 150 documentos. Devido a questões analíticas, foram descartadas notas ou reportagens informais, textos publicitários, entre outros escritos que não estão em conformidade com o que aqui se entende por crítica cinematográfica, expressão a ser definida mais adiante. No intuito de elucidar o método adotado pela pesquisa, faz-se proveitosa uma breve descrição das fontes estudadas e um detalhamento de dados e informações, de modo a qualificar o material crítico selecionado.

Em relação aos filmes de Glauber Rocha, a pesquisa foi feita, entre 2005 e 2007, nas seguintes instituições: no Rio de Janeiro, Tempo Glauber e Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM); em São Paulo, Memorial da América Latina e Cinemateca Brasileira; na Cidade do México, *Hemeroteca Nacional*, *Cineteca* e *Filmoteca da Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM); em Buenos Aires, Cinemateca Argentina e *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA); e em Cuba, *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC) e *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV). O material reunido – entre resenhas, notas e comentários – soma cerca de 90 documentos, dos quais aproximadamente 70 foram selecionados por se enquadrarem na categoria de crítica aqui trabalhada. Em uma primeira e sucinta abordagem, foi possível notar que a quantidade de críticas argentinas é maior do que as cubanas e substancialmente superior as mexicanas. De *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), por exemplo, foram localizadas 12 críticas argentinas, datadas majoritariamente de julho de 1968, enquanto as cubanas somam oito, a metade delas, de agosto de 1966. Tal constatação pode parecer curiosa, na medida em que o cineasta teve mais contato com Cuba do que com a Argentina. Contudo, é neste último país que as críticas de seus filmes são, de fato, mais numerosas. Ainda relativas a *Deus e o diabo*, foram encontradas somente duas críticas mexicanas, datadas de 1964 e 1966. *Terra em transe* (1967) conta

compreende reflexões “não-engessadas” e mais livres do que aquelas formatadas por certas convenções

com nove críticas argentinas, sendo que oito delas datadas de setembro/outubro de 1972 e outra de 1975; oito críticas cubanas, com datas variando entre 1967 e 1968, e duas posteriores, datando da década de 1980; e duas mexicanas, sendo apenas uma da época. Curiosamente, o mesmo fenômeno repete-se com as críticas de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), uma vez que somadas, são nove as argentinas, datadas de maio de 1971; sete as cubanas – cinco de 1970, uma de 1971 e uma de 1980 – e três mexicanas, das quais uma data de fevereiro de 1978, quando o filme reestreou no México. O único filme que foge a essa regra é *Barravento* (1962), que contou somente com quatro críticas cubanas, nenhuma argentina e duas mexicanas recentes. Dessa escassa recepção pode-se perceber que o filme de estréia de Glauber Rocha não contou com ampla veiculação pela América Latina, só alcançando publicidade após o lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Com base nessas datas, é possível atestar que *Deus e o diabo* recebeu a maioria das críticas cubanas, em 1966, dois anos após sua realização; em 1968, a maior parte das críticas argentinas é publicada; com relação às duas críticas mexicanas, uma data de 1964, ano da estréia do filme no Brasil, e a outra vem a público três dias após sua estréia na Cidade do México, em 06/12/1966, no *Cine Roble*. Na época, essa foi a única exibição de *Deus e o diabo* no país, onde o filme não chegou a entrar em cartaz.¹² *Terra em transe*, de 1967, estreou no México em 13/03/1971, permanecendo apenas uma semana em exibição. No entanto, não foi possível encontrar nenhuma avaliação ou comentário sobre o evento. A única crítica mexicana de *Terra em transe* data de 14/11/1967, ano de realização do filme.

Quanto às fontes, vale ressaltar quais delas seriam as mais significativas. De Cuba, os jornais que mais publicaram críticas dos filmes de Glauber Rocha são *Juventud Rebelde*, *Gramma* e *Girón*, todos vinculados ao Comitê Central do Partido Comunista. Com o subtítulo *Diário da juventude cubana*, o *Juventud Rebelde*, segundo periódico de maior tiragem do país, foi fundado por Fidel Castro, em outubro de 1965, no contexto do *V Aniversario de la Integración del Movimiento Juvenil Cubano*. Depois de contar com edições extras e tiragens nacionais, em 1997, o jornal ganhou versão eletrônica. *Gramma* foi igualmente fundado em outubro de 1965, contando com edições semanais distribuídas internacionalmente. *Girón* é o jornal oficial do comitê provincial

jornalísticas.

do Partido Comunista em Matanzas, cidade localizada nas cercanias de Havana. Dentre as revistas, destaco *Cine Cubano*, *Arte 7*, *Verde Olivo* e *Bohemia*. A primeira delas, uma das mais tradicionais referências latino-americanas no campo cinematográfico, concentrou todo um debate acerca do “movimento” denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Criada como veículo do ICAIC e fundada em 1960, logo após a Revolução Cubana, a revista pode ser considerada uma espécie de *Cahiers du Cinéma* latino-americano.¹³ *Arte 7* que, por sua vez, teve curta duração (1970-72), foi fundada por estudantes e cineclubistas da Universidade de Havana, circulando em um meio restrito de pensadores e críticos. Ao contrário destas últimas, as demais revistas pesquisadas não são especializadas, a temática cinematográfica encontrando-se em meio às suas variadas seções. *Verde Olivo* foi fundada por Ernesto *Che* Guevara e constituiu-se como órgão de imprensa oficial das Forças Armadas Revolucionárias de Cuba. A *Revista Bohemia*, fundada em 1908 e até hoje em circulação, intitula-se a revista mais antiga da América Latina. A princípio reivindicador de uma revolução nacional-burguesa, a partir de 1960, o semanário passa a apoiar o novo regime socialista cubano.

As críticas argentinas aos filmes de Glauber Rocha são bastante variadas, correspondendo a jornais de grande circulação nacional até os dias de hoje – como *La Nación* e *Clarín* – e a outros que perderam popularidade, como *La Prensa*, por exemplo. *Primera Plana*, *Propósitos* e *Analisis* também são fontes significativas do final dos anos 1960. *La Nación*, ainda hoje um dos maiores diários argentinos (o segundo em tiragem), foi fundado em 1870, sendo reconhecido por ter uma orientação mais conservadora frente a seus pares. Em 1965, 20 anos após a sua fundação, *Clarín* tornou-se o jornal de maior circulação da Argentina e, em 1985, o de maior circulação entre os jornais impressos no idioma espanhol. Atualmente, é uma sociedade anônima, participando da empresa produtora da *Disney*. *La Prensa* foi fundado em 1869, chegando a ser o jornal mais popular da Argentina nas primeiras décadas do século XX. Desde meados do século, porém, o jornal portenho vem tendo uma tiragem modesta em relação à sua importância de outrora. O semanário *Primera Plana*, por sua vez, teve um relevante papel entre as classes médias e intelectuais argentinas na década de 1960. De início uma

¹² Para mais detalhes, ver Blanco e Amador (1986).

¹³ Sobre Cuba e a Revista *Cine Cubano*, Glauber Rocha escreve em carta para o companheiro Alfredo Guevara: “É grande meu entusiasmo não só pelo movimento cinematográfico de Cuba como também pela revolução, o que é mais importante. O seu editorial na revista é um verdadeiro plano para um novo cinema latino – autêntico, revolucionário e independente” (apud Bentes, 1997: 132).

revista de temática política, passou a configurar um importante espaço de crítica de arte em geral, até seu fechamento, em 1969, refletindo em suas páginas as propostas de transformação social e cultural que permeavam aquela década. As revistas *Propósitos*, *Cine y médios* e *Analisis* foram significativas para as artes na Argentina nos anos de 1950, 1960 e 1970. As duas primeiras, que debatiam particularmente os bens culturais, serviram de veículo para a propagação das posições dos novos movimentos sociais e artísticos. De circulação restrita, assinalo por último *Tiempo de Cine*, criada em 1960 por integrantes do cineclube *Núcleo*. Constituindo uma linguagem especializada da crítica cinematográfica, a revista se utilizava de ferramentas teóricas de disciplinas acadêmicas como a lingüística, a sociologia e a psicologia.

Das fontes mexicanas, os jornais foram os veículos que mais espaço dedicaram às análises fílmicas de Glauber Rocha. *El Universal*, fundado em 1916 para apoiar a revolução mexicana, foi considerado um diário de apoio ao regime político do Partido Revolucionário Institucional (PRI), até a década de 1990, ainda que atualmente tenha adotado um viés pluralista. Hoje em dia é um dos jornais mais influentes e o de maior circulação no México. O jornal *Excelsior* foi publicado pela primeira vez na Cidade do México em 1903, ficando conhecido nas décadas de 1960 e 1970 por ter – ao contrário de outros grandes jornais mexicanos – uma tendência independente e crítica frente ao regime político do PRI. Posteriormente, assumiu direção governista, tendo diminuído sua influência ao longo das últimas décadas. O diário *Novedades*, parte do conglomerado midiático *Televisa*, foi fundado em 1936, contando com a participação do influente crítico cinematográfico Jorge Alaya Blanco entre seus articulistas na década de 1960. Criado em meados de 1970, *Uno Más Uno* caracterizou-se por uma pauta independente, da qual participaram críticos de cinema fundamentais no debate mexicano, como Emilio García Riera e seus “discípulos”. Em 1983, no entanto, grande parte de seus jornalistas deixou o periódico para fundar o que é atualmente o maior jornal mexicano de esquerda, *La Jornada*.

Com exceção do Tempo Glauber, as críticas dos filmes de Walter Salles também foram levantadas entre 2005 e 2007 nas mesmas instituições, além do acervo privado da VideoFilmes, produtora de sua propriedade, situada no bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Em meio a 100 documentos, cerca de 70 foram selecionados para análise. Ainda que as críticas, em geral, tenham uma distância de quase trinta anos, parte das

fontes permaneceu inalterada, como no caso dos jornais argentinos *La Nación* e *Clarín*, e dos mexicanos *El Universal* e *Novedades*. Por outro lado, entre os anos 1990 e 2000, novos veículos foram criados, conquistando um importante espaço. Várias das críticas sobre as obras de Walter Salles foram extraídas desses novos meios. A revista argentina *El Amante* é um bom exemplo dessa nova geração. Fundada em 1991, com periodicidade mensal, seus críticos instituíram o recurso lingüístico da primeira pessoa, bastante raro até então. Embora dedicada exclusivamente ao cinema, *El Amante* tem um público amplo e diverso, e seus textos fogem do academicismo, valorizando uma cinefilia informal. Outra fonte argentina relativamente nova é o jornal *Página 12* que, fundado nos anos 1980 e com viés de esquerda, é hoje um dos diários mais influentes do país – ainda que sua linha editorial tenha sido alterada desde que foi parcialmente adquirido pelo grupo *Clarín*, no fim dos anos 1990.

Dos novos meios mexicanos, de onde foi extraída grande parte das críticas sobre os filmes de Walter Salles, ressaltos os jornais *Esto*, *Reforma*, *El Financiero* e *Milenio* e as revistas *Proceso* e *Tiempo Libre*. *Esto* faz parte da *Organización Editorial Mexicana*, empresa que congrega 70 periódicos em todo o México. *Reforma*, criado na década de 1990, faz parte do mesmo grupo de mídia, atualmente um dos maiores do país. O jornal, de grande tiragem na Cidade do México, tem uma linha editorial que apóia políticas sociais e econômicas liberais. *El Financiero*, diário fundado em 1981, dedica-se ao jornalismo econômico, contando, porém, com importante e diversificada seção cultural. *Milenio* é um dos grandes jornais mexicanos, de tendência pluralista e um dos únicos a possuir organização a nível nacional, sendo publicado em dez cidades. A revista *Proceso* foi fundada em 1976 por jornalistas expulsos do jornal *Excelsior*, em virtude de suas críticas ao governo da época. Publicando análises dos maiores intelectuais do país, ela tem grande influência na sociedade mexicana. *Tiempo Libre* é um guia da Cidade do México com várias seções, desde programação de teatro até restaurantes que, não obstante, conta com uma equipe de críticos de arte e de cinema bastante reconhecida.

Nos documentos sobre Walter Salles não foram encontradas críticas cubanas nem argentinas ao filme *Terra estrangeira* (1996), e apenas três mexicanas publicadas seis ou sete anos mais tarde à sua estréia brasileira nos jornais *El Universal*, *Novedades* e *La Jornada*. Como é possível observar, a escassa quantidade de crítica parece um fenômeno recorrente em se tratando dos primeiros filmes de ambos os cineastas. Por

outro lado, de *Central do Brasil* (1998) foram encontradas mais de 20 críticas mexicanas, a maioria datada do ano da estréia brasileira do filme. As argentinas somam seis, das quais três do jornal *Clarín*, uma do *Página 12* e duas da revista *El Amante*. As críticas cubanas somam duas, uma da revista *Conceptos* e outra do catálogo do 20^o. *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. De *Abril despedaçado* (2001) foram encontradas nove críticas mexicanas datadas de junho-julho de 2002, seis da Argentina, onde o filme teve sua estréia em 31 de outubro de 2002, e nenhuma de Cuba. A superioridade da recepção mexicana dos filmes de Walter Salles confirma-se com *Diários de motocicleta* (2002) que, tendo estreado em 8 de outubro de 2004, contou com cerca de 20 críticas neste país, e com apenas três argentinas e uma cubana, todas datadas de 2004. Um quadro geral das fontes pode ser visualizado nas seguintes tabelas:

Fontes argentinas

	<i>Barravento</i>	<i>Deus e o diabo</i>	<i>Terra em Transe</i>	<i>O dragão da maldade</i>	<i>Terra estrangeira</i>	<i>Central do Brasil</i>	<i>Abril despedaçado</i>	<i>Diários de motocicleta</i>
<i>El Amante</i>						2	1	2
<i>Analisis</i>		1	1	1				
<i>Cine y médios</i>								
<i>Cinec. M. del Plata</i>		1						
<i>Cineclub Núcleo</i>							1	
<i>Cine Teatro Sha</i>		1						
<i>Cinem. Argentina</i>			1					
<i>Clarín</i>				2		3	1	
<i>Confirmado</i>			1					
<i>Crónica</i>			1	1				
<i>Debate</i>								1
<i>Extra</i>		1						
<i>G. de los espetác.</i>		1						
<i>La Nación</i>		1	1				2	
<i>La Opinión</i>				1				
<i>Página 12</i>						1	1	
<i>La Prensa</i>		1		1				
<i>Primera plana</i>		1		1				
<i>Propósitos</i>		1						
<i>La Razón</i>			1					
<i>Siete días ilustr.</i>				1				
<i>Tiempo de cine</i>		2						
<i>Vosotras</i>			1					
Sem fonte		1	2	1				

Fontes cubanas

	<i>Barravento</i>	<i>Deus e o diabo</i>	<i>Terra em Transe</i>	<i>O dragão da maldade</i>	<i>Terra estrangeira</i>	<i>Central do Brasil</i>	<i>Abril despedaçado</i>	<i>Diários de motocicleta</i>
<i>Arte 7</i>				1				
<i>Bohemia</i>			1					
<i>Cine cubano</i>	1	4	2	3				
<i>Conceptos</i>						1		
<i>Fest. n. cine latino</i>						1		1
<i>Girón</i>			1	1				
<i>Granma</i>		3						
<i>ICAIC</i>	1							
<i>Juventud rebelde</i>	1	1	1					
<i>El mundo</i>			1					
<i>El socialista</i>			1					
<i>Verde olivo</i>			1	1				
<i>Sem fonte</i>	1			1				

Fontes mexicanas

	<i>Barravento</i>	<i>Deus e o diabo</i>	<i>Terra em Transe</i>	<i>O dragão da maldade</i>	<i>Terra estrangeira</i>	<i>Central do Brasil</i>	<i>Abril despedaçado</i>	<i>Diários de motocicleta</i>
<i>ABC A. Latina</i>	1							
<i>Cine club</i>				1				
<i>La crónica</i>						1		1
<i>El día</i>			1					
<i>El Economista</i>								1
<i>Esto</i>								2
<i>Excelsior</i>				1		1		
<i>El financiero</i>						1		
<i>La jornada</i>					1	1	2	1
<i>Milenio</i>							2	3
<i>Novedades</i>		1			1	1	1	
<i>Ovaciones</i>								1
<i>El país</i>								1
<i>Proceso</i>						1		1
<i>Reforma</i>						3	1	2
<i>El sol de México</i>						2		
<i>Tiempo libre</i>						1	1	1
<i>El universal</i>			1	1	1	6	2	5
<i>Uno más uno</i>	1					3		2
<i>Visión</i>		1						

Lembro que, dada a facilidade com o idioma, tomei a liberdade de traduzir para o português todas as críticas citadas, preservando o espanhol apenas em seus títulos. Com esse levantamento, pretendo averiguar os processos modernos e contemporâneos de recepção das imagens do Brasil. Compreendo tais fontes não somente como meios formadores do campo cinematográfico, mas como canais fundamentais de formação do público em geral. Nessa mesma direção, considero que suas posições e significações dialogam igualmente com outros agentes para além do público. Dentre eles estão cineastas, técnicos, empresas e instituições (públicas e privadas). Assim, o cotejo das leituras críticas serve não apenas para a verificação da reconstrução de imagens “nacionais”, como também para a reflexão das condições sociais de sua interpretação.

Crítica e críticos latino-americanos

Ao ter como base do trabalho um conjunto de críticas latino-americanas, creio proveitoso trazer à discussão alguns fundamentos do termo “crítica cinematográfica” tratados na tese, descrevendo seus campos no México, na Argentina e em Cuba. Para tal discussão, considero relevante debater as entrevistas realizadas em 2006 e 2007 com alguns dos críticos mais destacados dos países pesquisados.¹⁴ Para além do fato de vários dos entrevistados terem produzido análises dos filmes aqui tratados, tal exame é igualmente importante na medida em que uma série de transformações na atividade da crítica foi enfatizada – mudanças estas efetuadas justamente entre o período que separa a obra de Glauber Rocha da de Walter Salles.

Apondo duas tendências díspares mas, ao mesmo tempo, complementares, reveladas nas entrevistas. Por um lado, ao menos no Brasil, e também no México, na Argentina e em Cuba, contrariamente às críticas literária e de arte, não são muitos os escritos teóricos e acadêmicos sobre a crítica cinematográfica, ainda que este campo tenha crescido nos últimos tempos. Por outro lado, são inúmeras as discussões *lato*

¹⁴ Paralelamente a esta descrição, analisarei outras definições de crítica publicadas nos meios latino-americanos pesquisados. A opção por discutir a crítica e mapear o campo latino-americano com base nos críticos entrevistados e nas fontes pesquisadas está de acordo com o recorte do trabalho. Para um debate

sensu que sugerem uma crise ou até mesmo o “fim” da crítica em um âmbito mais abrangente. Dessa análise, é imperativo que se atente para as dualidades distintivas apontadas em alguns discursos. Há os que propõem o fim da crítica com base na idéia de “empobrecimento” de sua função, proveniente da proliferação de textos e ensaios em meios eletrônicos e massivos. Esse entendimento sugere que, na medida em que passou a ser escrita por *qualquer um* e difundida em *qualquer* meio, a crítica perdeu sua função ilustrada. Na mesma direção, alguns discursos apontam para o fim do próprio cinema, ou melhor, para a escassez cada vez maior do cinema dito “de arte” e/ou “de autor”, em favor da ampliação institucionalizada da indústria cinematográfica. Acredita-se que à medida que o cinema segue o caminho da mercantilização, propagando seu fim artístico, a crítica seguidora do parâmetro ilustrado da “arte cinematográfica” perde a razão de existência. Contudo, apesar de recorrentemente afirmada, tal posição não é defendida unanimemente. Se atentarmos para as múltiplas opiniões dos críticos entrevistados, não chegaremos a uma conclusão precisa sobre a crítica e seu possível “fim”. Poderemos, isto sim, apreender alguns dos motivos para as idéias positivas e fatalistas dos agentes do campo, compreendendo suas lutas e interlocuções.

A começar pelo México, primeiro país pesquisado, utilizarei como amostra relatos de três influentes críticos: Nelson Carro, Leonardo García Tsao e Jorge Ayala Blanco.¹⁵ Atuando como crítico no México desde 1977, o uruguaio Nelson Carro, formado em engenharia-química, faz parte de um tempo em que não havia uma formação ou especialização para a função que acabou por escolher. Tornou-se crítico, assim como os demais de sua geração, pela cinefilia. Não somente por conta da proliferação de cursos e escolas de cinema, para Nelson Carro, seu campo não tem diminuído, muito ao contrário, tem se difundido amplamente, ocupando espaços diversificados. No entanto, sua qualidade teria enfraquecido. Para o crítico, o cerne da denominada crítica de cinema estaria numa ferramenta fundamental para o desenvolvimento da cultura cinematográfica, difundida geralmente em revistas, periódicos ou semanários, e à margem de uma análise teórica mais acadêmica, praticamente inexistente no México e na América Latina. Nesse contexto, o crescimento

teórico e epistemológico sobre crítica, ver, por exemplo, Stam (1989); Bordwell (1991; 1995); Chanan (1999); Bernardet (1986).

¹⁵ As três entrevistas foram realizadas na Cidade do México em 26/07/06, 28/07/06 e 31/07/06. Dos dois primeiros, serão encontradas críticas de alguns dos filmes tratados ao longo da tese.

mais notável (principalmente a partir dos anos 1990) seria o da crítica jornalística, difundida em meios cada vez mais variados (entre os quais a televisão – que, para Carro, veicula uma outra coisa que não pode ser considerada exatamente como crítica – e a Internet, que tem se sobreposto à leitura das revistas e dos jornais impressos). Ao analisar o campo mexicano, o crítico observa que esse crescimento se faz acompanhar pela diminuição e pelo desaparecimento de textos mais especializados. O principal problema desse fenômeno residiria no fato de a nova crítica valorizar, sobretudo, o cinema comercial, num momento em que a cultura cinematográfica em geral está desvirtuada. Na opinião do crítico, isto se deve ao fato de que os países latino-americanos têm perdido espaços próprios para o cultivo da cinefilia (como, por exemplo, as cinematecas e os cineclubes), que estabeleciam claras diferenciações com o cinema comercial. Apesar do esmaecimento cada vez mais significativo dessas diferenciações, na visão do crítico, ainda não é possível falar em “extinção” da crítica, uma vez que ela – mal ou bem – continua a orientar o espectador. Ou seja, mesmo sem uma precisa tomada de posição, a crítica ainda fornece ao espectador elementos sem os quais sua recepção seria limitada.

Como observa Nelson Carro, o fato de em meios como a Internet não existirem sistemas de avaliação, critérios ou regras relativos à escritura, cabe ao espectador-leitor saber discernir o que serve ou não à sua reflexão, isto é, diferenciar “o que é crítica do que não é”. Nesse sentido, o esforço maior para que ela seja compreendida deve ser do próprio leitor. O circuito de escrita e recepção, para o crítico, se daria a partir do seguinte esquema: independentemente do meio para o qual escreve – de ampla ou restrita circulação – o crítico analisa um filme, que geralmente reflete seu gosto pessoal, como se escrevesse uma reflexão para si. No caso, ele não está tão preocupado com o leitor, mesmo porque não o conhece. Este último – composto por subjetividades variadas – se “comunica” com o crítico e compreende seu texto também com base em seu próprio gosto e sua própria formação. Portanto, menos que o meio específico, o que determina a troca entre crítico e leitor é a afinidade de gosto. Com relação a esse entendimento, Nelson Carro explica que um espectador habituado ao cinema hollywoodiano dificilmente se comunicará com o crítico que escreve sobre filme de arte, por exemplo. A crítica, então, seria melhor aproveitada como ferramenta pelo espectador quando seu gosto se *afina* com aquele do crítico. O verbo afinar, nesse caso,

pode e deve ser empregado no duplo sentido: o de semelhança em termos de gosto, harmonização, e o de tornar mais *fino*, aprimorado.

Um pouco mais pessimista que Nelson Carro, o mexicano Leonardo García Tsao, que também exerce a função de crítico há trinta anos, manifesta preocupação não somente com o futuro da crítica, como também com seu momento atual, no qual a tendência da nova geração – tanto de críticos quanto de público – se baseia, sobretudo, “na frivolidade, na superficialidade e em comentários improvisados” pautados em denominações como “muito bom” ou “ruim”, escritos por pessoas “que não entendem de cinema”. A possível extinção da crítica no México, para Leonardo Tsao, estaria vinculada tanto a seu campo, cada vez mais irrelevante, quanto ao fenômeno da Internet – especialmente os *blogs* e outros tipos de páginas criadas “por qualquer um” – o que acaba gerando um diálogo amador mais imediato e acessível ao grande público. O interessante nessa reflexão é que a nova postura em relação à crítica estaria diretamente relacionada à própria recepção, já que, atualmente, não se assiste a filmes como no passado, a postura da recepção atual sendo “sensorial, urgente e entretenida”, fato que dispensaria uma análise mais aprofundada (e intelectualizada) daquilo que se vê. Para além da recepção atual, o desinteresse também se estenderia aos filmes do passado. De acordo com o crítico, nos novos cursos de cinema não existe interesse por parte dos alunos – espectadores e aspirantes a críticos – em assistir a filmes antigos, ou seja, não há interesse pela história, o tempo privilegiado sendo o imediato.

Se aqueles que desejam se tornar críticos e cineastas não mostram muita curiosidade em relação a seu próprio tema, isto seria ainda mais relevante no espectador “desinteressado”. Como analisa Tsao, a crítica não tem mais influência e nem reflete a opinião pública. O sucesso de filmes hollywoodianos seria um indicativo de que, ao público, não importa se a crítica está bem estruturada ou se há um manejo narrativo. Mais do que isso, o desinteresse seria pela crítica em si, definida por Tsao como um trabalho de interpretação sobre os significados da obra e suas referências em relação ao panorama cultural, de forma a trazer elementos para que o leitor recepcione o filme, atentando para aspectos que talvez pudessem passar despercebidos. O “analfabetismo” do público também está relacionado, do ponto de vista do crítico, ao sistema de exibição. Contrariamente aos anos 1960 e 1970, em que se assistia a filmes europeus, asiáticos e latino-americanos (numa época em que estes últimos, particularmente,

refletiam um fundamento ideológico), no “vazio cultural” atual, o público se “satisfaz, apaticamente, com a indústria hollywoodiana”.

Levando ao paroxismo a visão pessimista de Leonardo García Tsao, Jorge Ayala Blanco – engenheiro-químico como Nelson Carro, e situado em um campo oposto aos outros dois críticos, o que os leva a um embate até mesmo pessoal – acredita que a crítica não corre perigo de extinção, uma vez que já teria sido extinta. Diferentemente dos anos 1970, em que teve força no país, atualmente, seus verdadeiros inimigos são os próprios meios de comunicação, que castram e inibem a liberdade do crítico. No México, diz ele, grande parte dos críticos, assim como nos Estados Unidos, tem se dedicado ao *marketing*, ou seja, é paga não pelos meios, mas pelas empresas e distribuidoras de cinema, que compram espaço nos jornais. Ayala Blanco sugere que em seu país não haveria uma tradição de pensamento crítico, seja no âmbito literário, musical ou das artes plásticas. O crítico confessa ser por este motivo que há anos redige na “seção de espetáculos” do jornal em que trabalha – *El Financiero* – mais críticas de filmes estrangeiros do que de mexicanos, sobre os quais prefere publicar livros. Ao marcar seu posicionamento “anti-cinema de autor”, Ayala Blanco intitula-se crítico “de filmes e não de cineastas”. A ele não interessam métodos que versem sobre o autor ou sobre a função social do filme, utilizados por seus “opositores”, Nelson Carro e Leonardo Tsao, “que escrevem como se estivessem conversando, ao invés de sobrecarregarem a crítica de idéias, a partir de um discurso autônomo”.

O termo crítica, na concepção de Ayala Blanco, deve ser reservado ao método barthesiano de desconstrução do discurso fílmico. Para ele, a pura análise ou julgamento de um filme não entraria na categoria de crítica, por refletir “uma atitude conformista”. A “verdadeira crítica das instituições e linguagens”, afirma, consiste em “desmontar, desconstruir uma narrativa”. O termo crítica deve ser reservado, portanto, a esse tipo de prática desconstrutora do discurso: “o resto são opiniões, resenhas, outra coisa. Além disso, indicar ao leitor se o filme é bom ou ruim não é a função da crítica”. Ao declarar que escreve para um público/leitor “inteligente”, Ayala Blanco sustenta que a escritura crítica nunca deve imprimir um tom informal ou coloquial – tal “facilismo” seria a “causa do empobrecimento da cultura nos países latino-americanos”.

Jorge Ayala Blanco foi discípulo de Emílio García Riera, imigrante espanhol (como muitos outros intelectuais, foragido para o México durante a Guerra Civil),

crítico pioneiro e um dos mais importantes do país na década de 1960. García Riera e outros de sua geração – como (os também entrevistados) Tomaz Perez Turrent e José de la Colina – foram fortemente influenciados pela *política dos autores*, fundando, em 1961, a revista *Nuevo Cine*, o primeiro veículo mexicano de crítica “formal”. Em determinado momento, Ayala Blanco rompe com García Riera, juntando novos discípulos em campo oposto. Dos seguidores do método de autor implementado por Riera, muitos abandonaram o ofício da crítica, os únicos que ainda escrevem com periodicidade sendo Nelson Carro e Leonardo García Tsao. Apesar de persistirem em uma luta de campos definidos e opostos, o grupo de García Riera e o “desconstrutivista”, que tem como representante Jorge Ayala Blanco, não contam com veículos a delimitar seus espaços. Isto é, suas posições estão pulverizadas em diversos meios (Ayala Blanco escreve para o jornal econômico *El Financiero*, García Tsao, para o esquerdista *La Jornada* e Nelson Carro, para a revista plural *Tiempo Libre*). Nesse sentido, é possível verificar no México uma falta de meios mais específicos legitimadores do embate crítico. Como indica Tsao, “a situação cultural no país está tão pobre que não existe revista, nem de um lado nem de outro”. Curiosamente concordando com Ayala Blanco, Tsao sustenta que atualmente o que mais se produz no México não é crítica, mas sinopses e promoções de filmes comerciais.

Sobre a crítica cubana, que assume uma posição menos pessimista que a dos mexicanos, destaco as idéias de Joel del Río – com formação em geografia, atualmente escrevendo para o jornal *Juventud Rebelde*, para a revista *Cine Cubano* e para sítios eletrônicos como o da *EICTV* – e Dean Luis Reyes, crítico independente, que elabora suas análises fora do campo.¹⁶ Do primeiro, serão mencionadas ao longo da tese críticas sobre os filmes de Walter Salles. Quando perguntado sobre o possível fim de seu *métier*, Joel del Río relativiza tal teoria, definindo sua função. Para ele, a crítica “massiva” – veiculada em jornais, Internet, televisão ou rádio, e composta por apreciações sucintas – não tende a desaparecer, muito ao contrário. Por outro lado, a crítica “ensaísta”, pautada na *política dos autores* e veiculada em revistas especializadas, pode vir a ter um destino um pouco mais conturbado, o que não significa que será extinta, na medida em que “sempre haverá grupos e cinéfilos interessados nesse tipo de ensaio e em sua relação com o cinema”. Assim, a crítica, em suas múltiplas variantes, só desaparecerá “caso

¹⁶ Os críticos cubanos foram entrevistados em outubro de 2006.

desapareça o desejo de conhecimento dos seres humanos”. Del Río sugere que existem quase tantas críticas quanto cinemas. É interessante notar que o crítico não faz distinção entre cinema comercial e cinema de arte, por exemplo, como no caso dos mexicanos. Mesmo quando trata dos diferentes tipos de crítica (como a “massiva” e a “ensaísta”, por exemplo), Del Río não se baseia em distinções. Para ele, esse posicionamento em relação ao cinema, cujas profundidade e opção metodológica são incutidas pelo próprio crítico e não pela obra, é cada vez mais necessário.

Utilizando-se de termos como “latino-americanidade” (difundido no campo cinematográfico especialmente na década de 1960, devido a seu caráter de vanguarda ideológica) e citando filmes argentinos e brasileiros, Del Río observa ser necessário que a crítica latino-americana conheça a produção de filmes do continente que, apesar de se enquadrar nessa categoria mais ampla, é complexa e variada. Ao se intitular como pertencente à “terceira geração de críticos da revolução”, mapeia o campo cubano, tomando como base seus predecessores, que fizeram parte da “crítica pedagógica”. De acordo com Joel, a década de 1960, em Cuba, como em toda parte, foi de grande efervescência cultural, tendo como ícones cineastas/documentaristas como Santiago Alvarez e filmes como *Memórias do subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea, que por si só já foram tão produtivos e críticos que “não precisavam de críticas” – estas últimas, por sua vez, também geradoras de debates polêmicos. Por motivos econômicos e políticos, o “mundo bipolar” dos anos 1970 testemunhou um maior recolhimento não apenas da crítica como também do cinema cubano, na medida em que efeitos da ditadura se refletiram diretamente no campo cinematográfico. Em decorrência da “sovietização” do país, diminuíram os espaços de reflexão, de crítica e de manifestações artísticas. Em 1990, quando começou a trabalhar com crítica de cinema, Joel percebeu um alargamento do campo, que passou a abarcar vários tipos de idéias e debates. A seu ver, atualmente existem os críticos que praticam uma escritura mais analítica e literária, críticos mais “promocionais” e aqueles que ainda seguem o modelo pautado no realismo socialista. Isto quer dizer que de lá para cá a crítica cubana tornou-se mais pluralizada.

Contrariamente aos críticos mexicanos, que disseram desconhecer seu público-leitor, o crítico cubano indica a necessidade de se estudar o público “com o instrumental da sociologia moderna”, na tentativa de verificar as expectativas dos leitores. Em sua opinião, a aproximação do crítico com seu público deveria refletir uma aproximação

inversa, do leitor com o crítico, tido, em Cuba, como uma entidade estranha. Para Joel, a crítica é o “alimento do pensamento humano”, no sentido de que, ontologicamente, todos temos uma atitude crítica frente à vida. Sendo assim, ele não distingue o exercício da crítica cubana – em relação à censura ou a restrições de outros tipos – do de outros países latino-americanos que ainda não teriam sistematizado sua função como o fizeram os franceses, por exemplo. Em referência à linguagem criada pela escola francesa, Joel sugere a “sobrevivência” de seu método e de seus autores, não obstante o formato atual menos conflituoso e mais plural.

Dean Luis Reyes, outro crítico cubano – para quem, em Cuba, “o velho modo de fazer crítica” corre perigo de extinção, dada a escassez de recursos necessários para compreender novas formas, cada vez mais “contaminadas”, de linguagens cinematográficas – também compartilha essa visão múltipla. Para Reyes, a contaminação do cinema contemporâneo reflete a dissolução de antigas hierarquias que feriam a concepção simbólica do cinema. Para ele, esse movimento é positivo, na medida em que implica o desaparecimento de “dinossauros”, que seguiam paradigmas estruturantes, e o surgimento de “novas formas de vida” que abrem múltiplos caminhos para se pensar o cinema por meio de teorias – como os estudos culturais, os pós-coloniais, a perspectiva semiológica, entre outras. Reyes aponta, então, o caminho da crítica em direção a um conhecimento renascentista, não mais limitado a hierarquias e paradigmas absolutos. Assim, “em oposição à cinefilia clássica, que se dedicava a um conhecimento ilustrado e elitista, a crítica renascentista atual tem se tornado cada vez mais democrática”. No entanto, o crítico também constata dificuldades pois, na medida em que se institucionaliza, a crítica acaba por estruturar modelos que negam a possibilidade de emergência de discursos plurais e móveis, com potencial para ampliar o debate. Em Cuba, como em outras partes, haveria uma “economia simbólica que se reproduz muitas vezes com a contradição entre o discurso e a prática”. Assim, apesar do desejo de pluralizar a crítica, discursos diferentes ainda soam raros em decorrência de um pensamento que ainda vê as vozes dissidentes de modo ameaçador.

De qualquer maneira, seja pautada por modelos estruturados ou de tendências mais fluidas, a crítica – definida por Dean Reyes como um “discurso de poder, muitas vezes visto como parasitário, por vir depois da obra que, contudo, clarifica a relação entre intenção e resultado, a partir da qual se constrói um processo de conhecimento da

própria realidade” – se estabelece a partir da racionalização do sensório, da transformação do sentimento em conhecimento racional. Tal conhecimento seria o ponto em comum do fazer crítico: independentemente do modelo – “narratológico, impressionista, desconstrutivista, semiótico etc.” – o exercício da crítica é descrito como um processo de prazer. O perigo dessa concepção “fenomênica”, no entanto, é o de que o crítico se deixe levar por *opiniões*, escapando de um critério fundamentado em uma análise mais rigorosa. Esta última deveria pautar-se em uma contextualização sincrônica e diacrônica da obra, no sentido de entendê-la em sua historicidade e complexidade, para que ela própria não se esgote.

Dean admite o risco da não-comunicação entre crítico e leitor. Com base em “conflitos ideológicos relativos aos modos de se perceber a realidade” seria comum o estranhamento do público-leitor que passaria a ver o crítico como arrogante. É esse estranhamento que alimenta a tradição “classista” a polarizar a cultura massiva e a especialização restrita. O interessante a se reter dessa reflexão é que ao retomar “modelos hierárquicos clássicos que estão em vias de ou deveriam desaparecer”, Dean incorre justamente no risco do “fim” da crítica. Ao constatar que o estranhamento entre leitor e crítico se deve a conflitos entre “ideologias hierarquizadas”, o crítico sugere que aqueles modelos hierárquicos com dificuldades em assimilar tendências renováveis ainda prevalecem na crítica de seu país. Por esse motivo, sua função em Cuba estaria na iminência de tornar-se obsoleta.

A falta de renovação e de espaço para a crítica cinematográfica não é um problema constatado apenas pelos críticos cubanos e mexicanos, mas também pelos argentinos, que alternam, assim como seus pares latinos, pontos de vista pessimistas e otimistas em relação ao ocaso de sua função.¹⁷ Ao concordarem com a idéia de que a nova cinefilia tem definitivamente adotado uma forma de recepção cinematográfica distinta da tradicional, os argentinos baseiam-se em dois princípios essenciais: a nova escritura não mais estaria pautada em um tempo histórico cinematográfico; a “instituição” cinema teria perdido sua unidade lógica com a proliferação de outras formas de audiovisual.

Como observa Eduardo Antín, fundador da revista *El Amante*, no início da década de 1990, e atualmente crítico independente, o cinema, além de assimilar

¹⁷ Os críticos argentinos foram entrevistados entre dezembro de 2006 e janeiro de 2007.

linguagens de outras culturas audiovisuais, desvinculou-se de seu formato clássico e específico, podendo ser visto na televisão, no museu ou na universidade. Esse fato fez com que adquirisse uma importância maior comparativamente a que tinha há cinquenta anos, quando do nascimento da crítica moderna. Por outro lado, o cinema tem sido cada vez menos importante para o público, perdendo sua aura, ao ser consumido da mesma forma que outros bens e espetáculos. Simultaneamente à perda da aura, a nova recepção envolve uma perda da esperança estética, política e social antes existente. A dispersão da *função* cinematográfica ocasiona uma dispersão da função da crítica, que busca, sem encontrar, novos pontos de diálogo com a obra, com os meios e com o público. Assim, ela acaba perdendo espaço para o jornalismo cinematográfico, resumindo-se a notas promocionais, entrevistas e matérias afins.

Na contra-mão desse movimento, Eduardo Antín aponta um outro fenômeno: enquanto os grandes críticos, como o francês Serge Daney, por exemplo, sempre tentaram conciliar no próprio texto elementos da “alta cultura” e das ciências sociais com o “gosto ingênuo” e com a concepção do cinema como espetáculo popular, ou seja, como fenômeno de massa, os novos críticos tendem a uma leitura mais compartimentada. Nesse sentido, o cruzamento anterior cede lugar a uma espécie de especialização implementada pela “disciplinarização” acadêmica do cinema, o que representaria uma mudança histórica importante. Professor de matemática, o crítico vê com estranhamento o fenômeno vivenciado pela revista que fundou junto com amigos – simplesmente para traduzir na escritura o prazer de sua fruição cinematográfica – quando ela passa a funcionar como um espaço para promoção de cursos de crítica. Ou seja, diferentemente de sua experiência como diletante, já que “acabou virando crítico sem querer, de forma orgânica”, Antín verificou no próprio meio por ele criado uma outra forma de desenvolvimento do *métier* da crítica.

Da mesma geração de Eduardo Antín, Luciano Monteagudo, que atualmente escreve para o jornal *Página 12*, entrou na crítica pelo cineclubismo em meados dos anos 1970, “uma época em que ainda não existia vídeo”. Nesse mesmo período, em março de 1976, quando do Golpe Militar, o crítico ingressou no curso de letras da Universidade de Buenos Aires, curso este que não chegou a concluir, pois “as disciplinas humanísticas foram as que mais sofreram e, dessa forma, o contexto não ajudou para avançar na carreira”. De sua experiência com a escritura cinematográfica,

Monteagudo constata que a indústria tem “obturado” e expulsado o crítico dos meios institucionalizados – antigamente, espaços de poder, mas hoje, de desinteresse tanto para o crítico quanto para o leitor. Por outro lado, um lugar ainda garantido ao crítico seria o da curadoria e o da programação de festivais e ciclos independentes, em que há a possibilidade de intervenção, de proposição e de diálogo com o espectador-leitor. Monteagudo afirma que o “bom cinema” e a “arte autêntica” pertencem a espaços de resistência. A seu ver, enquanto houver necessidade desse tipo de expressão, haverá igualmente uma “boa crítica” que responda a esses materiais, não de maneira indulgente ou paternalista, mas de modo a resistir por meio da escritura.

Eduardo A. Russo, professor da *Universidad Nacional de La Plata*, mantém vínculos com pensadores/críticos como, por exemplo, o brasileiro Ismail Xavier, professor da Universidade de São Paulo e o americano Robert Stam, professor da *New York University*. Ao começar pelo tema do fim da crítica, Russo, contrariamente aos demais críticos entrevistados, suspeita da tese de um predomínio dos críticos com vínculos com grandes grupos midiáticos. Seria errônea a idéia de que a função clássica do jornalismo, “tal como propagada no século XVII e fortalecida no século XX, através de idéias como a do quarto poder”, teria perdido lugar para uma comunicação promovida por corporações. Esse tipo de crítico ligado à função de “árbitro midiático” estaria asfíxiado, enquanto a crítica dos pequenos meios (a especializada, a dos pequenos grupos e a dos cineclubes) estaria longe de se extinguir. Eduardo Russo indica que a crítica pode ressurgir de forma diferente nos novos meios – como a Internet, os *websites* e os *blogs* – “nos quais, em outra escala, há um desejo crítico muito poderoso que torna possível praticar a discussão que nasce dos filmes, prolongando-os em outros suportes”. De certa maneira, esses meios dariam continuidade à lógica diletante dos “primeiros críticos”, que discutiam filmes de forma apaixonada, passando a entender o cinema a partir dessas discussões. Nesse sentido, os novos veículos apontariam para um futuro estimulante, ao implementarem um discurso singular.

Ambientes alternativos tanto do cinema quanto da crítica são vistos por Russo como meios de absorção e força. Nesse caso, ele é bastante cético com relação ao poder da crítica, cuja “voz” não teria relação proporcional com a *amplitude* do meio em que é veiculada. Para o crítico, seria ingênuo acreditar que todos os leitores de um jornal de grande tiragem se interessam por cinema ou pela crítica, como também conferir ampla

legitimidade ao crítico de um veículo de grande circulação. Ao diferenciar a recepção quantitativa da qualitativa, Russo questiona o valor simbólico da escritura, acreditando que “em meios massivos como a Internet, por exemplo, é possível estabelecer conexões mais comprometidas do que em meios mais clássicos”. Nesse âmbito, uma outra situação da qual se deve desconfiar é a “defesa da crítica em relação a um filme nacional”. De acordo com Eduardo Russo e outros críticos, principalmente por conta da ideologia nacionalista implementada pela ditadura, era muito comum – e ainda é, contudo, em menor escala – a crítica argentina aplicar um padrão de valoração distinta aos filmes nacionais e aos estrangeiros. Com uma atitude de defesa irrestrita do nacional, o que menos importava na avaliação da película era sua qualidade. O que preocupa Russo quando pensa sobre a crítica do “cinema nacional”, sobretudo nos dias de hoje, é a defesa de uma política de exportação. Em outras palavras, o perigo da percepção do cinema argentino como uma entidade monolítica é o estabelecimento da arte como um produto de exportação, “como se fosse uma caixa de vinho ou de alimentos em conserva”. Esse entendimento vai de encontro à própria concepção de crítica, cuja função, para Russo, estaria em expandir a forma de pensar.

Dos entendimentos sobre a crítica aqui traçados é possível mapear, fora algumas exceções, dois “tipos” formadores de gerações constitutivas do campo: 1) os cineclubistas das décadas de 1960 e 1970, fundamentalmente influenciados pela *política dos autores* francesa, que denunciam a perda de sentido da função da crítica, devido sobretudo à sua mercantilização e banalização – idéia que também estaria relacionada à transição de seu *status* diletante e intelectualizado em favor de algo que consideram mais superficial e burocratizado; 2) os críticos das décadas de 1980 e 1990 que aprenderam lendo os trabalhos da geração anterior e que se tornaram professores especializados de novos cursos de crítica e cinema. Estes últimos expressam opiniões diversas, tanto as que enfatizam o risco do “fim” da crítica, não obstante a sua amplitude em novos meios contemporâneos, quanto as que vêem a pluralidade com otimismo, apontando para a riqueza da descentralização de padrões institucionalizados. As diferenças entre as duas gerações e tipos de crítica suscitam questões relevantes para a pesquisa: como ficaria a recepção da obra de Walter Salles em tempos de um suposto fim da crítica? Seus filmes seriam recebidos como obras relacionadas a um processo de mercantilização do cinema? Será que o contexto da crítica dos anos 1960 e 1970

acarretou um viés singular na recepção das obras de Glauber Rocha, tornando-o uma referência obrigatória? Como as imagens deste cineasta articularam-se a uma recepção que valorizava aspectos eruditos e politizados?

De modo a ampliar as tipificações e definições, cito outras considerações que ressaltam novos rumos e posturas da crítica. Como sugere o crítico brasileiro José Carlos Avellar, “talvez o desafio que o cinema agora propõe à crítica se encontre na aparente desnecessidade da crítica. Ela já não integra o espaço cinematográfico, ou continua parte dele em outra forma, latente, ainda não revelada de todo” (1996: 42-46). Ao considerar que o trabalho do crítico é “canalizar a consciência do espectador para a imagem em sua expressão simbólica; não lhe dizer qual significado tem o filme, mas mobilizar sua imaginação e inteligência”, Michael Chanan, pensador inglês que se dedica ao cinema latino-americano, reconhece novas condições que implicariam mudanças na forma da atividade crítica. Com relação a estas últimas, resalta o fato de “a crítica formal-estética ter deixado de ser importante, ou começado a ocupar um segundo plano, ou encontrado seu lugar nas escolas de cinema” (Chanan, S/D: 75-78). Na concepção de Roberto Smith, vice-presidente do ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*), a crítica deveria conhecer as características do público ao qual se dirige, por intermédio de ferramentas das ciências sociais contemporâneas, que “romperam o esquema que considerava o espectador como um leitor homogêneo, passivo e indefeso ou com uma possibilidade de ação mecanicamente entendida”. Nesse sentido, “a crítica deve estar consciente dessa diversidade, adequando os meios que utiliza à medida de suas aspirações” (Smith, S/D: 84-87).

Com base nas formas e idéias expostas nesta parte, constata-se a impossibilidade de se definir “a” crítica como entidade uniforme. Contudo, dentre suas variantes, podemos refletir sobre questões fundamentais do campo, tais como: em que consiste a análise de um filme? Quais os compromissos de um crítico? Que papel desempenha seu gosto pessoal? Apesar da dificuldade de uma definição estrita do termo, é essencial afirmar a existência de uma “sociologia da interpretação artística”. Ao mesmo tempo “prática escritural” e exercício de interpretação, a crítica cinematográfica é construída em um suporte distinto do de seu objeto. Assim, se o discurso cinematográfico é montado a partir da colagem de fotogramas impressos em uma película, o texto crítico é escrito no papel. Ambos são narrativas ficcionais e discursos construídos, e tanto o

filme quanto a crítica possuem regras próprias, sendo que esta última acaba por reinventar seu objeto com base na interpretação de seus significados implícitos. Em uma adaptação das palavras de Roland Barthes: o mundo existe, o cineasta fala, eis o cinema. O objeto da crítica não é o “mundo”, mas um discurso, “o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem*, que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*)” (Barthes, 2007: 160). O objeto filme, desse modo, não é algo isolado, mas reinventado a partir de uma prática a ele relacionada. A reinvenção, que implica uma circulação de idéias, é feita em contextos particulares de relações sociais, constituindo campos autônomos com seus *habitus* e ideais específicos. Tais campos, por sua vez, acabam por estabelecer cânones de recepção.

Na construção de cânones, a escritura crítica não deve estar pautada em meros julgamentos do que seria “bom” ou “ruim”, “erudito” ou “vulgar”. A recepção ou a interpretação crítica deveria ser construída a partir de formas mais complexas que não se proponham a descobrir “verdades”, mas “validades” em um sistema de signos específico. A elaboração de uma segunda linguagem coerente pautada nesse sistema de signos se dá por meio do reconhecimento do que se vê na tela. Isto indica que tanto a criação artística quanto sua recepção estão envolvidas em modos de pertencimento históricos e sociais. Nesse sentido,

a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado, essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões (Barthes, 2007: 163).

É justamente com base na relação entre identificação e interpretação, entre cinema e crítico (ou entre arte e sociedade), que indicarei a seguir alguns procedimentos teóricos e metodológicos desenvolvidos nesta tese.

Indicações teóricas e arranjo expositivo

Articuladas ao problema do ato crítico e de suas transformações contextuais, há três questões teóricas e metodológicas principais abordadas neste trabalho: 1) concepções do espaço identitário latino-americano como “invenção” ou “imaginação”; 2) conceitos de recepção e hermenêutica; 3) fundamentos básicos do campo com o qual um diálogo é proposto: a sociologia da cultura. Considerando a natureza sógnica do cinema como essencialmente comunicativa e pressupondo necessariamente um espectador, discutirei nesta seção alguns aspectos sobre as condições da recepção com base em uma interpretação sociológica. A partir da idéia de que o cinema veicula valores atuantes na formação de tipos com os quais as sociedades se vêm e se explicam, descrevo os recursos teórico-metodológicos por intermédio dos quais interpreto a recepção mexicana, argentina e cubana de imagens brasileiras.

Tal interpretação baseia-se no seguinte esquema: as representações do Brasil inventadas por cineastas brasileiros, a partir de concepções particulares de seus mundos vividos, são reinventadas quando recepcionadas pelos críticos latino-americanos. Em outras palavras, as identidades abordadas são imaginadas tanto pelo cineasta brasileiro – que inventa imagens sobre o mundo ordinário do qual participa – quanto pelo crítico latino-americano, que recepciona as imagens selecionadas pelo cineasta e, a partir delas, reinventa novos imaginários sociais. Pautado na idéia de curto-circuito cultural, o princípio investigativo aqui proposto refere-se à seguinte questão elaborada por Pierre Bourdieu: será que podemos ler o que quer que seja sem perguntarmos o que está sendo lido, ou melhor, sem perguntarmos sobre as condições sociais de tal leitura? Por sua vez, o ato de se interrogar sobre as condições da leitura gera um segundo questionamento, referente às condições sociais de produção da obra. A elucidação dessas questões suscita ainda uma terceira, dirigida às condições sociais de formação dos leitores-espectadores, ou seja: até que ponto elas afetam a leitura que estes últimos fazem das obras ou dos documentos que utilizam? Esse circuito entre “um letrado (leitor) que lê um leitor (letrado)” (Bourdieu, 1987: 133) é uma das bases metodológicas deste estudo. Curiosamente, tornando ainda mais complexo o curto-circuito, a pesquisa

acaba por participar de uma terceira ordem receptiva: minha própria recepção sociológica da recepção das críticas das construções cinematográficas de Glauber Rocha e Walter Salles.

Em relação à primeira questão destacada no trabalho, não é difícil notar a importância da temática da identidade não apenas para grande parte das ciências sociais como também para os campos da arte em geral. A busca por definições identitárias em meio à diversidade, principalmente em se tratando de sujeitos modernos, provém da fundamentação de uma cultura e de uma sociedade atreladas a âmbitos nacionais e estatais específicos. A importância deste ponto na construção do argumento aqui proposto ancora-se não apenas na concepção do “cruzamento de olhares” que abrange o circuito crítico México-Argentina-Cuba-Brasil, como também na escolha das imagens, que parecem buscar uma coerência nas próprias definições identitárias. Assim, ao verificar a reinvenção de “brasilidades” por olhares mexicanos, argentinos e cubanos, torna-se relevante diagnosticar o que nos familiariza e o que nos torna estranhos ao contexto “latino”. Tal temática será especialmente abordada na análise da recepção do filme *Diários de Motocicleta*.

Como herança comum, a “latinidade” parece remeter às idéias de invenção ou de utopia, integrantes da história latino-americana desde sua conquista. No livro *La conquête de l'Amérique – la question de l'autre* (1982), Tzvetan Todorov lembra que, no momento da descoberta, a primeira reação dos europeus foi de estupefação face às maravilhas da América. Todavia, atenuado com o passar dos séculos, esse sentimento dá lugar a uma espécie de incompreensão maquiada de exotismo. Tal leitura indica que vivemos uma espécie de dialética entre a fascinação e a rejeição, entre a longitude e a proximidade, a mistura e a estranheza, o civilizado e o bárbaro. A idéia de utopia ou de espaço não concretizado é, segundo Octávio Ianni, recorrente também no pensamento latino-americano, atravessado pelas dicotomias “civilização e barbárie, compreendendo os desencontros entre cidade e campo, costa e serra, branco e mestiço, trabalho e preguiça, compostura européia e rusticidade gaúcha, liberalismo e caudilhismo, direito público e violência privada, centralismo constitucional e federalismo oligárquico” (Ianni, S/D: 4-5). A idéia de invenção é discutida por pensadores como Edmundo O’Gorman, para quem “menos que um espaço geográfico dotado de uma história, o Novo Mundo é a princípio uma idéia, ou mais precisamente uma utopia européia e, mais

exatamente ainda, o símbolo de um futuro indeterminado” (apud Vayssière, 1996: 25). Para Leopoldo Zea, é uma realidade trivial a conquista e a colonização européias como uma “invenção” da América, na medida em que para nós, a história (latino-americana) se apresenta antes de mais nada em sua expressão européia: aquela feita pelos povos europeus que dá origem à nossa, aquela dos povos ibéricos e aquela que forma o que chamamos de Europa ocidental (apud Vayssière, 1996). Carlos Fuentes, por sua vez, sugere uma busca européia pela América, ou seja, antes de ser “inventada”, ela foi “desejada”. O Novo Mundo existe, portanto, porque nós o desejamos; ele existe porque nós o imaginamos e dele necessitamos (idem).

Em consonância com a percepção de América Latina como um espaço identitário inventado e/ou imaginado, proponho uma reflexão sobre suas reinvenções e imaginações em relação ao espaço identitário nacional. Na medida em que a reinvenção aqui proposta é feita por intermédio da recepção cinematográfica, acredito que ela se dê com a conjunção de duas dinâmicas: a da arte que imagina a sociedade e a da sociedade que a reinventa. Nesse caso, pode-se considerar que a estrutura da obra cinematográfica é quase necessariamente um produto de representações coletivas. Sendo assim, a tarefa da sociologia que investiga o papel do cinema deve ser a de nele buscar o conhecimento do social. O vai-e-vem das funções internas e externas do cinema implica o seguinte circuito: o que pode ser estabelecido por sua análise interna encontra apoio em fatos externos à sua recepção; e, inversamente, aquilo que é remarcado em sua recepção encontra correspondentes em suas condições de produção. É por meio dessas dinâmicas e circuitos que pretendo pensar a segunda e mais importante perspectiva metodológica da tese: a concepção de recepção e/ou de hermenêutica.

Nas palavras de Hans-Georg Gadamer (2005: 12), a hermenêutica não é apenas uma questão de método, mas uma necessidade ontológica que designa um caráter fundamentalmente móvel de estar no mundo, constituinte de sua finitude e de sua especificidade. O mundo em que vivemos e as obras que recebemos nunca são apresentados de forma crua (em seu estado bruto, de matéria-prima), sendo sempre passíveis de interpretação e investidos de significados. Tais interpretações seriam efetuadas pela fusão de nossos horizontes culturais com outros horizontes de significados. Assim, a arte da interpretação seria uma parte essencial da própria arte de viver, na medida em que não existiria entendimento sem interpretação. A percepção da

obra torna-se uma ação interpretativa, uma experiência que faz com que só adquira dinamismo nos diferentes modos em que é vivida. Tal processo compreende o que se pode denominar de “horizonte do perguntar” ou “horizonte hermenêutico”.

Hans Jauss (1993) sugere a idéia de “contrato de leitura” para a compreensão daqueles horizontes, dado que a função social da arte não se constrói por si só, mas por meio de “horizontes de expectativa”, responsáveis por seu devir como consequência de uma troca, de uma relação entre mensagem e destinatário. O entendimento desse processo afasta-se de um modelo linear, de modo que o encadeamento passe necessariamente por um diálogo entre obra e leitor, que reinventa os signos artísticos. O diálogo possui, portanto, uma dupla implicação estética e histórica, uma vez que não existe interpretação única e objetiva. Não existe um “em si” da obra; sua “essência” seria desconstruída pela posição do leitor, um intérprete pertencente a um mundo histórico e social. A reconstrução do horizonte de expectativa se daria, por sua vez, a partir da desconstrução do “espírito da época” e da visão platônica da obra, ou melhor, da fusão entre sua intenção original e a pergunta contemporânea formulada por sua recepção. Assim, quando o leitor “lê” a obra, ele não mais a interpreta no sentido original de sua historicidade. Tal fato assinala que a pergunta do leitor não é, necessariamente, a mesma do autor, sendo a recepção produtiva e não passiva. A análise de Jauss sobre o efeito estético mostra como a arte em geral está inserida num contexto de experiências e sistemas de valores, jamais sendo inteiramente única ou nova e, conseqüentemente, sempre passível de uma pré-disposição de entendimento. Em sua diferenciação entre linguagem poética, ou série literária (de percepção artística), e linguagem prática, ou série não-literária (de percepção cotidiana), Jauss (1993: 18-21) defende que a arte, por meio do estranhamento, quebra o automatismo da percepção cotidiana. Nesse contexto, podemos igualmente situar a problemática dos textos que circulam fora de seu campo originário.

Se analisarmos a crítica cinematográfica sob o aspecto da recepção, podemos considerá-la uma descrição de um momento ontológico da compreensão. Ela relaciona-se, então, a uma espécie de antecipação de sentido, na medida em que, ao interpretar, o crítico deve, antes de mais nada, entender-se nas imagens e, secundariamente, racionalizar o que apreendeu desse entendimento. Tal sentido de pertencimento, no entanto, deve comportar uma distância histórica entre a feitura da obra e o contexto do

intérprete. Essa distância, longe de ser superada, deve ser vista como possibilidade produtiva do próprio ato de interpretar. Com o círculo da compreensão, o fenômeno hermenêutico se encerra, ou melhor, encerra em si o caráter original da conversação, pautado no esquema pergunta-resposta. Ao converter-se em objeto de interpretação, o cinema oferece uma pergunta a seu intérprete, razão pela qual a interpretação refere-se constantemente ao que foi indagado.

Nesse esquema interpretativo encontra-se o que aqui se entende por dialética da arte: aquela que se transforma com base em sentidos permanentes. Em tal dialética residiria a própria razão de ser da arte: a de representar e a de ser recepcionada por um mundo em constante transformação e, concomitantemente, a de expressar signos estáveis. Ao mesmo tempo em que ela está condicionada por seu tempo e por idéias e aspirações de uma situação histórica particular, “supera essa limitação e, dentro do momento histórico, cria também um *momento de humanidade* que promete constância no desenvolvimento” (Fischer, 1966: 21). São duas as propostas interdependentes que estruturam a reflexão aqui apresentada: 1) a necessidade de encontrar na obra aquilo que ela diz em referência à sua própria coerência contextual e aos sistemas de significação a que se refere; 2) a premência de se buscar na obra aquilo que o destinatário encontra referente aos seus próprios sistemas de significação e/ou aos seus próprios desejos.

A partir do movimento que envolve a produção e a leitura da obra, tanto o cinema quanto a crítica podem ser lidos mediante um caráter social e comunicacional que compreende um processo dinâmico equivalente ao cultural: o circuito produção-circulação-recepção (que envolve reinvenção). No caso, o princípio do qual se deve partir é o de que uma obra de arte não chega a ser ela própria se não for recepcionada (Canclini, 1980: 39). Mais ainda, a obra de arte só completa sua função no circuito cultural quando novas significações são incorporadas na recepção.¹⁸ Esta última, portanto, seria o recurso que encerra o acontecimento artístico e que lhe faculta novos sentidos. Dessa forma,

se a recepção da obra completa sua existência e altera (de certa forma) sua significação, deve-se reconhecê-la como um momento constitutivo da obra, de sua produção, e não como um episódio final em que só se digeririam, mecanicamente, significados estabelecidos *a priori* e em forma definitiva pelo autor. Logo, é evidente que o juízo sobre a obra deve levar em conta tanto o processo de produção como o de sua

¹⁸ Tal entendimento em muito se assemelha ao de Wolfgang Iser, para quem “o texto literário só produz seu efeito quando é lido; [ele] é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (1996: 15).

percepção, ou seja, não apenas de que modo a obra se insere na história da produção artística ou renova os procedimentos de realização, mas também de que forma se insere na história do gosto, aceita ou modifica os códigos perceptivos vigentes (idem).

Objeto da reflexão hermenêutica, o cinema participa de um duplo devir: o de si próprio como obra e o do sujeito que o vê. Nesse caso, ele não consiste em um objeto fechado frente a um sujeito também imerso em si mesmo. Pelo contrário, sua função reside no fato de converter-se em experiência que produz mudanças. Diante da universalidade do aspecto hermenêutico, a recepção deixa de ser um mero comportamento subjetivo em relação a um dado objeto para pertencer à história dos efeitos. Isso significa que a obra não é um objeto vazio que se enche subjetivamente de significado a cada recepção. Ao estabelecer uma mediação entre significações originais e a vida atual, a crítica cumpre uma “historicidade da compreensão”, realizada no circuito que envolve a interpenetração entre a intenção original do filme e o horizonte de expectativas do intérprete. Essa concepção contradiz o entendimento de que a obra deva ser tomada como parâmetro para suas próprias interpretações. Interpretar uma obra é admitir a existência de uma linguagem crítica que age e autoriza a comparação entre a narrativa, sua história e a nova interpretação. Tal idéia sustenta a seguinte tendência hermenêutica: o funcionamento de uma estrutura narrativa, seja verbal, pictórica ou cinematográfica, explica-se levando em conta, para além do momento generativo, o papel do destinatário em sua compreensão e atualização. Essa hipótese sustenta que a hermenêutica e conseqüentemente a crítica, em sentido lato, se apropriam do princípio segundo o qual a obra se imbuí de novas formas a partir de suas diversas interpretações, sem que se altere “seu modo de ser”.

O fundamental seria considerar a relação entre o efeito social da obra e as perguntas elaboradas por seus destinatários – pertencentes a contextos sociais e históricos específicos – sem negar, entretanto, que as interpretações do texto sejam proporcionais à natureza de sua *intentio* profunda. Todavia, entre os horizontes de expectativa e a *intentio* da obra eventualmente ocorrem desencontros que não devem ser vistos como desvios ou incompreensões dos leitores-espectadores em relação a um suposto “significado verdadeiro” das obras. Assim, o efeito artístico não estaria circunscrito nem à essência da obra, nem a uma disposição estável do que se chamou “natureza humana”, mas a modos de relação dos homens com os objetos (ou obras),

cujas características variam de acordo com as culturas, os modos de produção e as classes sociais. A recepção cinematográfica é percebida mediante códigos sociais que também regem sua circulação. Para Néstor García Canclini, em consonância com as idéias de Hans Jaus, “se o sentido dos bens culturais é uma construção do campo, ou seja, das interações entre os artistas, o mercado, os museus e os críticos, as obras não contêm significados fixos, estabelecidos de uma vez e para sempre” (Canclini, 1990: 142). Nesse caso, o que se denomina público é em rigor

uma soma de setores que pertencem a extratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas onde a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens precedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas (idem).

Sobre a concepção do leitor, é válido atentar para a análise de Pierre Bourdieu sobre as condições sociais de circulação das idéias. Dela podemos depreender que os discursos e as imagens que circulam fora de seu contexto, não trazendo consigo seu campo de produção, se tornam produtos “que os receptores, estando eles próprios inseridos num campo de produção diferente, interpretam em função da estrutura de seu campo de recepção, gerando, muitas vezes, mal-entendidos colossais” (Bourdieu, 2002: 4). Assim, por submeter à obra uma imposição simbólica, o julgamento estrangeiro pode soar como um julgamento da posteridade, pois o sentido e a função de uma obra são determinados tanto (ou mais) pelo campo de recepção quanto pelo de origem, e a transferência de um campo nacional a outro é feita por intermédio de uma série de operações sociais, como a de seleção, por exemplo (idem). Nesse caso, seria importante verificar o que é traduzido, por quem e por quê, dado que “analisar a arte já não é analisar só obras, mas suas condições textuais e extra-textuais, estéticas e sociais, [considerando aí] a interação dos membros do campo que engendra e renova seu sentido” (Canclini, 1990: 143).

Refletir sobre o cinema por meio de suas práticas e condições de circulação requer um exame dos fundamentos do trabalho sociológico no campo da arte. Os vínculos estabelecidos entre as representações sociais, suas recriações e o conhecimento científico implicam questões acerca de: a) o que a arte representa; b) como ela se

relaciona com o conhecimento e com as transformações sociais; c) de que forma ela é recepcionada. Pensar as condições sociais do processo artístico demanda não somente uma apreciação da linguagem cinematográfica, suas formas e seus modos de produção, mas também uma investigação que compreenda o artista, seu contexto social e seus espectadores, já que interdependentes. Nesse sentido, busca-se enfatizar os efeitos sociais da arte cinematográfica por meio de concepções propostas pela sociologia da arte ou pela sociologia cultural,¹⁹ que unem dimensões das ciências sociais e das manifestações culturais e artísticas.

O cineasta é visto, então, como o produtor de uma reconstrução imaginária que não elabora uma cópia direta da sociedade em que vive, mas uma apreensão singular e original daquilo que a estrutura. Entre a sociologia da produção do cinema (ou das criações imagéticas) e a sociologia de sua fruição (da reinvenção das imagens) é importante estabelecermos uma distinção. Enquanto a primeira debruça-se sobre o processo de produção de valores sociais e estéticos, a segunda visa estabelecer as conseqüências dessa produção sobre os públicos e, conseqüentemente, sobre a própria sociedade. Segundo essa percepção, no lugar de considerar o social como algo estático, ele deve ser tomado em todo o seu dinamismo. Assim, o cineasta é aquele que cria imagens do social e, ao mesmo tempo, lhe propicia novas visões e perspectivas. De modo a estudar esse mecanismo, as ferramentas utilizadas pela sociologia da cultura devem permitir a compreensão da experiência artística em referência à experiência social. Tal concepção sociológica põe em relação as estruturas da obra com as estruturas do mundo. Por um lado, isto quer dizer que, contrariamente a um “*sociologismo externalista*”, a avaliação dos efeitos ou dos contextos sociais da arte também deveria se dedicar a uma análise interna das obras, uma vez que seu objeto não pode ser percebido como uma prática simbólica anônima. Por outro lado, contrariamente aos entendimentos

¹⁹ A sociologia da arte busca ressaltar as obras e o meio em que são produzidas a fim de estabelecer interpretações que permitam compreender o funcionamento da relação entre arte e sociedade. A descrição da sociologia da arte e da cultura implica um enfoque a respeito de cada uma das artes consideradas. A unidade relativa do campo não significa que não haja uma especificidade das pesquisas em relação a esta ou aquela prática artística. Os conteúdos da literatura e da música são abordados de maneira variada, assim como são distintos os problemas econômicos para o cinema, o teatro e a literatura. Assim, no lugar da expressão “sociologia da arte”, prefiro seu uso no plural, “sociologia das artes”, de forma a enfatizar a diversidade de domínios de pesquisa e a autonomia relativa das investigações sobre cada um dos campos artísticos. O uso dessa vertente sociológica no plural implica a adoção do termo “sociologia cultural”, mais abrangente. Para um aprofundamento da discussão, ver Bourdieu (1968); Kavolis (1970); Moulin (1995); Péquignot (2001); Le Coq (2002); Béra e Lamy (2003); Mannheim (2004).

formalistas que ressaltam, exclusivamente, os aspectos internos das obras, o estudo interno da iconicidade representacional deve encontrar na estrutura do texto ou do filme questões pertinentes para sua compreensão externa, como funcionamento cultural. O afastamento de correntes por vezes reducionistas da sociologia, que lidam simetricamente com as operações de generalização e particularização, torna válida a adoção de uma postura a-crítica, que consiste não mais em validar ou invalidar aquelas ordens de coisas, mas em compreender como os atores as constroem, justificam e põem em prática através de seus discursos e atos. Tal postura consiste, em última instância, na passagem de uma sociologia crítica para uma sociologia da crítica. Fundamentalmente, o cinema é um “sistema de sistemas” (Eco apud Canclini, 1980: 56) que não se fecha exclusivamente em suas relações formais internas, estando aberto para seu contexto cultural de origem e sua recepção continuada.

O arranjo expositivo desta tese busca expor as relações entre as representações sociais e suas análises, efetuando um duplo movimento: por um lado, rastreando as críticas cinematográficas de cada cineasta e, por outro, relacionando-as a correntes de pensamento, o que, por sua vez, permite verificar a viabilidade de conexões entre o tratamento estético dado a formas identitárias construídas em países latino-americanos e análises teórico-históricas. O circuito cinema-sociologia é o foco do presente trabalho, que se apresenta ordenado em quatro grandes partes, subdivididas em capítulos.

Na primeira parte, para criar uma familiaridade com o leitor, é feita uma interpretação particular de Glauber Rocha, Walter Salles e seus respectivos filmes, além de uma avaliação a respeito de percepções da crítica como instituição social. Raízes culturais, cinema nacional/continental e descolonização – termos recorrentes mencionados por Glauber Rocha em depoimentos, cartas e documentos – compõem o título do primeiro capítulo, sendo aqui considerados como ilustrações de uma especificidade identitária na obra do cineasta. Realizo uma interpretação sociológica de Glauber Rocha, seus filmes e sua trajetória, sem deixar de lado o campo do Cinema Novo e suas articulações com outros movimentos, pretendendo pensar como se desenvolveram suas propostas na década de 1960, e como as mesmas foram construídas e reinventadas anos mais tarde.

Quanto a Walter Salles, da leitura de alguns de seus textos e entrevistas, foi possível destacar três idéias recorrentes: a busca identitária, o sentido de urgência e o

deslocamento. Tais elementos direcionam a construção do segundo capítulo, que busca verificar princípios e imagens deste cineasta no contexto do novo cenário cinematográfico constituído em meados dos anos 1990. O papel da crítica que lê tanto Glauber Rocha quanto Walter Salles é discutido, em perspectiva, no terceiro capítulo. Ao analisá-la, abordarei duas posições distintas: a que defende o “cinema de autor”, instituído na década de 1960 pela chamada *política dos autores* francesa, e outra mais pluralista, encaixada nas concepções de risco de extinção, tanto da crítica quanto do próprio cinema. Noto que ambos os princípios coexistem, sendo possíveis simultaneamente. Nesse caso, não devem ser compartimentados em períodos históricos, mas em oposições e distinções ideológico-estéticas. Ao discutir tais oposições, atentarei para a concepção erudita da crítica e para a força de seu discurso, cuja atribuição de um valor cultural específico pode ser responsável pela legitimação das imagens de Glauber Rocha como referências da identidade brasileira. Sendo assim, a idéia é discutir a crítica e o cinema mais por seus espaços sociais de circulação e de recepção do que a partir de reflexões estritamente conceituais. O que se intenciona é apreender reconstruções de discursos brasileiros baseados em dois olhares e em duas temporalidades distintas.

A segunda parte da tese é dedicada à recepção dos filmes de Glauber Rocha nos países pesquisados, sendo composta por quatro capítulos. Autor, real, espaço e tempo foram as quatro categorias encontradas mais regularmente nas leituras realizadas durante as pesquisas. Não é de se estranhar que o primeiro termo – *autor* – seja recorrentemente mencionado pela crítica latino-americana das décadas de 1960 e 1970. Como veremos, esse foi um período bastante influenciado pela *política dos autores* já referida. As críticas tratadas aqui destacam a contribuição pessoal de Glauber Rocha a seus filmes, constatando um isomorfismo entre autor e obra. O interessante a se notar a partir da leitura é o modo como as críticas desenvolvem tal isomorfismo, ao elaborarem uma transfiguração do artista em povo, na qual o primeiro torna-se o porta-voz do segundo. Além disso, elas compreendem o cineasta a partir de três categorias: o intelectual, o crítico e o barroco. Os cruzamentos entre autor e obra, intelectual-crítico e Brasil barroco conferem a Glauber Rocha uma espécie de harmonia natural com a história de seu mundo que é representada em seus filmes. Minha hipótese em relação à recepção latino-americana é que as críticas e interpretações relativas a este cineasta revelam uma construção pautada pela incorporação de seus próprios discursos. Em

outras palavras, argumento que grande parte do pensamento do cineasta foi aceita e absorvida pelos críticos latino-americanos. Assim, o instrumental do discurso crítico está muito próximo ao instrumental do discurso do próprio cineasta, o que explica em grande parte a construção de sua imagem como gênio.

Da categoria *real*, citada pontualmente nos escritos críticos, foram encontradas duas concepções principais: a de sua imagem como símbolo (ou alegoria – termo em voga na época e definidor também de estudos nacionais sobre as imagens de Glauber Rocha) e a de sua relação com a própria realidade, ou seja, com o mundo visível. De ambas as postulações, verifica-se que o cinema deixa de ser um tradutor/reprodutor direto e imediato do mundo e, por meio de mecanismos discursivos, passa a criar realidades imaginadas, cuja força simbólica se distancia do mero documento, ao mesmo tempo em que abarca certo realismo. No entendimento do “real” das imagens glauberianas, é válido que se atente para o estabelecimento de relações entre as narrativas ficcionais e os fatos vivenciáveis na realidade social da época, na medida em que tanto cineasta quanto crítica parecem acreditar que as imagens simbólicas e alegóricas de Glauber Rocha expressam a própria realidade social brasileira. Aqui, uma vez mais, temos a idéia da construção de um discurso e de um modelo que engendraram um retrato legitimado do Brasil (e da América Latina). O fundamental a se destacar desta leitura é que as duas formas de representação do real, que chamarei respectivamente de simbólica e realista, comportam um sentido de transformação social. Nota-se que tal sentido é uma resposta à real condição “terceiro-mundista” representada nas imagens. Curiosamente, tal transformação também é lida pelas críticas que destacam a concepção de tempo na obra do autor. Nesses casos, no entanto, ela é construída como resposta a um contínuo retorno ao passado.

As noções de *espaço* e *tempo*, contrariamente às de *autor* e *real*, não foram mencionadas diretamente pelas críticas. Elas compreendem, contudo, territórios e lugares como Nordeste, Brasil e América Latina, e idéias como passado, presente e futuro. Das concepções territoriais, as críticas latino-americanas constroem um imaginário familiar da espacialidade nordestina encontrando reflexos em uma dimensão continental. Verificar-se-á que, não obstante uma vertente crítica questionadora, as interpretações majoritárias sobre a espacialidade glauberiana pautam-se por uma constatação da repetição e da exaltação do Nordeste como temática, cujas características

sociais são ampliadas à espacialidade brasileira ou até mesmo latino-americana. Quanto ao tempo, sua abordagem pelas críticas se dá com base em dois movimentos complementares: o cíclico e o prospectivo, que lançam seus olhares para o futuro (em outras palavras, pode-se denominar os dois entendimentos como “tempo primordial” e “inovação”). Este último, que não deixa de ser um resultado ou uma resposta ao primeiro, confere um desejo de ruptura com um estancado devir social. Ao contrário das concepções anteriores, o tempo prospectivo é menos pautado pelas imagens de Glauber Rocha do que na esperança revolucionária de seu projeto cinematográfico. As questões discutidas nesta segunda parte são relevantes por indicarem como muitos dos aspectos tratados servirão como modelos permanentes na recepção das imagens de Walter Salles.

A terceira parte, que trata da recepção dos filmes deste cineasta, se baseia nos mesmos eixos da anterior. Os quatro capítulos que a compõem também ressaltam as principais regularidades da crítica no que diz respeito ao nome do cineasta, ao real por ele ilustrado, a seu espaço e tempo. Da primeira categoria, o oitavo capítulo propõe verificar como Walter Salles é lido pelos críticos latino-americanos. É possível observar que, diferentemente da concepção autoral de construção de uma imagem como incorporação de um discurso próprio e também de um isomorfismo entre autor, obra e mundo social, a interpretação deste cineasta e de seus filmes é feita mediante um sentido não-coerente, em que sua trajetória de vida não explica seus filmes. No caso, enquanto a miséria e a violência dos filmes de Glauber Rocha eram entendidas a partir de uma equivalência com sua história de vida, o analfabetismo e a pobreza retratados por Walter Salles não encontram correspondência em aspectos de sua vida. Por outro lado, apesar da não-coerência entre autor e obra, as críticas o consideram o cineasta mais apto do cinema contemporâneo a retomar aspectos de um projeto autoral anterior.

Incorporando a concepção baziniana (1985) segundo a qual o cinema realiza uma re-presentação do mundo (em sua vocação de torná-lo novamente presente), percebe-se que o termo *real* aparece nas críticas sobre Walter Salles vinculado a uma valorização da realidade externa, isto é, do mundo vivido re-presentado, gerador de um sentido de *identificação* entre imagem e crítico. O real vivido, identificado e reconhecido na tela é aquele que fala de uma sociedade miserável, violenta e analfabeta. Esse mesmo real parece ser responsável pelo sentido da história latino-americana, também interpretado pelas críticas. Tal sentido, ora pautado por termos de familiaridade

ora pelo estranhamento, é construído a partir da comparação entre as realidades carioca, nordestina e latino-americana. Noto que a concepção “terceiro-mundista”, identificada nas leituras por meio da re-presentação da condição social do continente no cinema de Walter Salles, não está distante das considerações sobre o real cinematográfico glauberiano. Quanto à idéia de *espaço*, tratada no décimo capítulo, é possível verificar noções como raiz e deslocamento. Ou seja, ao configurarem uma percepção de busca, os espaços representados por Walter Salles não são descritos pelas críticas como encerrados em si, mas em modos de relação – recíprocos ou não – com outras terras e/ou espacialidades. Assim como na recepção espacial glauberiana, observa-se um espelhamento entre problemáticas locais e continentais. Nesse sentido, é retomada uma “tradição” subdesenvolvimentista tanto no trato do Brasil quanto na visão da “pátria grande” latino-americana. O último capítulo integrante desta parte discute o *tempo* com base na noção de um não-devir, de um tempo mecânico, ou cíclico, em que as ações humanas são muitas vezes reproduzidas sem reflexão ou um sentido consciente. Mesmo quando vislumbram uma idéia de esperança ou futuro, as críticas sugerem sua irrealização. É importante lembrar que o tempo cíclico é também similar ao constatado pela recepção dos filmes de Glauber Rocha.

Trazendo um olhar em perspectiva, a quarta parte divide-se em dois capítulos. O 12º capítulo busca entender certas interpretações que conferem um caráter de permanência às imagens brasileiras, referido à obra dos dois cineastas. Com base em críticas escritas entre as décadas de 1990 e 2000, procuro verificar a menção a imagens de Glauber Rocha nas análises dos filmes de Walter Salles – fato que reiteraria a percepção deste último como um continuador do cinema anterior. Como proponho que a constância na forma de se representar o Brasil pelos críticos se deve à força do “autor” Glauber Rocha, o último capítulo verifica sua construção canônica, com base na concepção de “gênio”. Para tal reflexão, busco elaborar de forma mais detida o circuito verificado ao longo da tese, no qual a percepção do discurso de Glauber Rocha pela crítica latino-americana como erudito e vinculado a aspectos cinematográficos tidos como relevantes é retomada por Walter Salles e legitimada novamente pela crítica. Fundamentalmente, tenta-se observar como determinados signos, vinculados a campos específicos, acabam por se impor, instituindo representações identitárias que, constantemente revalidadas, tornam-se longevas.

Parte I Dois cineastas, duas críticas?

1- Raízes culturais, cinema nacional, descolonização

No prefácio de *Glauber Rocha, esse vulcão*, Teixeira Gomes elabora a seguinte sugestão: “é necessário que a obra filmica e o ensaísmo de Glauber passem a provocar o interesse não apenas de biógrafos, críticos e teóricos de cinema, como vem acontecendo até hoje, mas que também estimulem a abordagem crítica de antropólogos e cientistas sociais, numa perspectiva da sociologia da cultura” (1997: XXVI). Estimulada por esta proposição, apresento uma análise particular do pensamento deste artista, baseada numa percepção sociológica de seus filmes abordados nesta tese. Tal análise pauta-se por alguns de seus discursos e depoimentos, que promovem ideais identitários refletidos em sua obra, e em escritos que versam sobre ele próprio e/ou sobre sua produção. Este capítulo também busca descrever algumas idéias institucionalizadas a respeito de Glauber Rocha, o que sem dúvida teve desdobramentos na recepção de seu cinema. A princípio, cabe destacar uma carta escrita por ele e dois de seus depoimentos a jornais brasileiros, a fim de observarmos os princípios que viriam a promover tanto sua idéia de cinema nacional/continental – a partir do que entende por raízes identitárias – quanto seu questionamento em relação à crítica cinematográfica.

A carta, datada de 13/06/1961, é endereçada aos cineastas Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. Nela, Glauber Rocha descreve estratégias que viriam a configurar os fundamentos do Cinema Novo. Naquele momento, a constituição de um circuito artístico singular, a inspiração da Revolução Cubana e os movimentos cinematográficos europeus contribuía para a formação de uma geração que tinha como prioridade o diálogo direto com o “povo”, por meio de uma arte engajada. Assim escreve Glauber Rocha:

Não acredito em homem de gravata, homem comprometido com as estruturas dominantes: cada dia fico mais na esquerda e o exemplo de meus amigos cubanos e agora a morte do ditador Trujillo 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 e Cuba e outros latinos nascerão filmes fantásticos. Eu já estou articulado com os cubanos, articulados demais. Lá eles estão montando uma indústria. Se vocês já têm ligações com os argentinos, então poderemos fazer um movimento ambicioso, sul-americano, um movimento de força, independente, capaz de derrubar a porcaria de

Geicines e estas lesmas cretinas do nosso velho cinema. É preciso “nacionalizar” o negócio, tornar o problema “real”. O povo deve raciocinar em torno dos problemas. O cineasta tem uma responsabilidade acima do que julga. Precisamos trabalhar muito: e no Brasil. Nosso grupo tem de ser um verdadeiro motor. Não podemos parar, fazendo filmes, discutindo e escrevendo (apud Bentes, 1997: 157).

Este trecho contém em si o germe da formação não apenas do Cinema Novo, como também do *Nuevo Cine Latinoamericano*,²⁰ formado pelo circuito de cineastas da região que visavam construir, com base em seus cinemas nacionais, uma idéia de “pátria grande”. A proposta de criar uma unidade – ou identidade latino-americana – em meio à diversidade nasceria dos seguintes fatores comuns: a fome (no contexto da desigualdade social), a violência (e as formas de autoritarismo) e a necessidade de descolonização cultural (que teria como artífice o artista-intelectual). Destes fatores brotariam as “raízes” buscadas por Glauber Rocha. Vale ressaltar que “raiz cultural” não era um tema propriamente “novo” nos anos 1960. Como lembra Renato Ortiz (2006), no Brasil, a tentativa de construção da nacionalidade constitui um projeto fortemente presente entre as décadas de 1930 e 1950. Nesse sentido, pode-se afirmar que, no campo da arte, da cultura e das ciências sociais brasileiras, na década de 1960 já havia uma tradição cultural e intelectual pautada pela busca de uma definição de “brasilidade”. Entretanto, a “raiz nacional” buscada por Glauber Rocha relaciona-se particularmente com o contexto cinematográfico da época, dominado, sobretudo, por companhias de produção massiva como a Atlântida – fundada no Rio de Janeiro, em 1941, representante do gênero da chanchada – e a Vera Cruz, fundada pela burguesia industrial paulista, no início dos anos 1950, seguindo os moldes do cinema norte-americano.²¹

²⁰ Como já assinalado, o tema do “novo cinema latino-americano” proposto na década de 1960 por cineastas como Fernando Solanas, Otavio Getino, Miguel Littín, Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea, entre outros não será aqui aprofundado. Para maiores detalhes, ver, por exemplo, Avellar (1995); Villaça (2002).

²¹ Como exemplo das considerações de Glauber Rocha a respeito da Vera Cruz, pode-se ler, dentre vários discursos, a seguinte análise sobre o fim da companhia: “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, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures – quem mais lucrou com a falência. Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o expressionismo: em primeiro lugar, Ingmar Bergman; depois, até mesmo Jean Negulesco, um tal de Henry Levin, Orson Welles (sic), e depois, para o idealismo de Rubem Biáfara, William Wyler,

Aspirante à “Hollywood da periferia” (Ortiz, 2006: 70), a Vera Cruz surge para concretizar o sonho do cinema industrial das grandes produções de alto orçamento, com estúdios modernos e estrelas típicas do *star system*. A Atlântida, por sua vez, voltada para a chanchada, apoiou-se na tradição popular da comédia musical e do teatro de revista das décadas de 1930 e 1940. Apesar do esforço da Vera Cruz em criar uma indústria *nacional* voltada para o mercado interno, e da ampla aceitação popular das chanchadas, ambas as companhias e suas produções foram criticadas por Glauber Rocha, sobretudo por configurarem algo que não era *nosso*. Um dos propósitos da Vera Cruz, por exemplo, era o de atingir o público de classe média urbana, tendo como referência a burguesia americana – classe refutada pelo cinema nacional glauberiano, voltado para os “subdesenvolvidos, oprimidos e rurais”, formadores de sua concepção de “povo”.

Na visão deste cineasta, a necessidade de ruptura com posturas industrialistas e “colonizadas” daquelas cinematografias das décadas de 1940 e 1950 também se deu pelo fato de terem valorizado o processo de modernização e urbanização, fechando os olhos justamente para raízes rurais tidas como autênticas e valorizadas pelos novos cinemas. Estes últimos buscam no passado tais raízes, que representariam uma cultura popular autêntica, com o intuito de construir uma nova nação moderna e não-alienada. Os discursos de ruptura de Glauber Rocha não predominaram apenas nos anos 1960.²² No início da década de 1970, ele reitera seus princípios, após filmar *Barravento*, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, num momento posterior ao golpe militar no Brasil, à desarticulação de importantes movimentos culturais e artísticos e de cineastas engajados politicamente e, finalmente, depois de sua decepção em relação a um projeto revolucionário. O depoimento ao jornal *Última Hora*, datado de 27 de janeiro de 1970, é um bom exemplo da reiteração de suas idéias:

Mauritz Stiller e os cineastas comerciais do Japão. Tudo, no final das contas, o que representa de morto antes da Segunda Guerra – à exceção de nomes como Welles ou Bergman” (2003: 83).

²² Vale lembrar que para se estabelecerem no novo campo artístico, Glauber Rocha e outros cineastas nacionalistas e de esquerda acabaram por inventar uma “nova tradição” que conquistou espaço e prestígio não apenas no meio cultural brasileiro, mas também internacionalmente. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Glauber Rocha literalmente reescreveu a história do cinema nacional, marcando terreno para estabelecer o Cinema Novo como paradigma central da arte brasileira. A partir de uma concepção autoral, o cineasta/crítico descreditou cinemas e cineastas descomprometidos com o que considerava válido em nossa cultura. No livro, Glauber Rocha desautoriza cineastas como Anselmo Duarte e Lima Barreto, por exemplo, e legitima outros como Humberto Mauro.

Vou trocar em miúdos pela última vez: filmes descolonizados são aqueles que se recusam a incitar os modelos americanos e buscam refazer o cinema nacional a partir de *nossas verdadeiras raízes culturais* [...] Como a maior parte da crítica é colonizada, o público recebe sempre informações falsas sobre o cinema brasileiro. Estas coisas que eu denunciava em 1960 são incrivelmente repetidas hoje. A diferença é que de 1960 para hoje surgiu no Brasil o Cinema Novo. Lutando contra todas as formas de colonização, respondemos a dois desafios: produzir filmes descolonizados e lançar as bases de uma produção nacional com distribuição nacional.²³

Ao fazer um balanço do cinema brasileiro, da colonização cultural e da crítica cinematográfica, Glauber Rocha escreve o seguinte depoimento ao *Jornal do Brasil*, em 1976, cinco anos antes de sua morte:

O Brasil entrou na idade cinematográfica nos anos 60. Ora, essa entrada, provocada pela explosão da realidade social, se deu num plano diferente, da prática para a teoria, enquanto nos países desenvolvidos ocorria o contrário. O Cinema Novo nasceu como resultado do processo cultural brasileiro, que vem de 22, de 30, de 45, de 50. Até os anos 60, quando entramos na idade do audiovisual, nosso processo cultural era literário, musical e plástico. Essa foi a essência da novidade. Fizemos a prática gerando uma teoria que foi inclusive muito mais estudada pelos críticos de fora do que pelos daqui. Se se publicasse tudo o que se escreveu sobre Cinema Novo no mundo, teríamos tranquilamente cinco grossos volumes. No Brasil, nenhum crítico de cinema escreveu um livro sobre o assunto. Houve análises de filmes, mas as críticas ao movimento não se manifestaram em termos de teses, de estudos mais profundos (apud Rezende, 1986: 73).

Estas reclamações datadas de meados dos anos 1970 parecem sugerir que, apesar da luta pela nacionalização cinematográfica, a princípio, a concepção estética e cultural do Cinema Novo teve mais êxito fora do país. Tal idéia corrobora a do crítico francês Louis Marcoerelles para quem, naquela época, “o jovem cineasta brasileiro – ao contrário do italiano, por exemplo – dirigia-se a um público que não conhecia o cinema brasileiro” (1963: 10-11). Tal fenômeno é explicado da seguinte forma pelo crítico Paulo Emílio Salles Gomes: a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto o espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos extratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é (1996: 90-93). Compartilhando opinião similar, Jean-Claude Bernardet indica que “as elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas

²³ Glauber Rocha: “Contra direitas e esquerdas o nosso cinema segue em frente”. *Última Hora*,

de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura. Os produtos culturais brasileiros não eram negados: simplesmente para elas, não chegavam a existir” (1976: 20-21). É justamente a partir da “negação” de Brasil que se estabelece a problemática de uma construção identitária na qual o que é nosso não nos pertence. Nesse sentido, onde estaria o nacional?

Ao lançar mão de idéias como descolonização, raízes culturais, cultura popular e cinema nacional, Glauber Rocha propõe-se a realizar obras com viés político e social que expressassem um caráter identitário mediante o resgate de elementos que supunha autenticamente nacionais. O ponto fundamental é que o interesse em ilustrar uma identidade genuína por meio de raízes tradicionais fez parte de um contexto que manteve a cultura de massa à margem, mesmo quando certos estudos abordavam aspectos da cultura brasileira. A objeção à cultura massiva em favor da exaltação e legitimação de raízes nacionais implicou a ênfase em imagens de um Brasil rural e tradicional, como no caso do movimento cinemanovista e seu período inscrito na modernidade que, por sua vez, é representada mediante a crítica ao subdesenvolvimento e a ênfase no atraso e na miséria daí decorrentes.²⁴ Tal crítica envolvia a esperança em uma alternativa moderna com base no destaque conferido aos elementos “puros” do povo. O país atrasado e colonial deveria tirar proveito de suas verdadeiras e genuínas especificidades para desenvolver-se. Por intermédio de filmes que denunciavam o moderno subdesenvolvido, Glauber Rocha e outros cineastas do Cinema Novo visavam modelos para a superação daquela realidade vivida por grande parcela da população nacional. Difundir a consciência do destino singular do país era uma das metas daquele movimento, fortemente associado à temática do nacional e do popular.²⁵ Com o objetivo de angariar

27/02/1970.

²⁴ É curioso notar a observação de Renato Ortiz segundo a qual “no Brasil, sintomaticamente, os críticos da modernidade sempre foram os intelectuais tradicionais” (2006: 36). A idéia de inadequação ou de “fora do lugar” trabalhada por este autor pode ser encaixada nesta reflexão. Glauber Rocha, que neste contexto pode ser entendido como um “cineasta-intelectual tradicional” (ainda que em outros termos), ao realizar um cinema moderno (pautado por uma estética modernista), denunciaria uma certa inadequação social na medida em que demonstra que “modernismo ocorre no Brasil sem modernização” (idem: 32). Deste modo, se estabelece “uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional” (idem: 35).

²⁵ Como indica Ana Lúcia Martins, os conceitos “nacional” e “popular”, segundo Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, em *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica*, são quase extensivos à própria história do cinema e das idéias cinematográficas no Brasil. Para os autores, desde os anos de 1910 e 1920, tais conceitos já se esboçam em concepções cinematográficas. Nesse sentido, “o problema de ‘ser nacional’, isto é, de representar o que é ‘nosso’ (usos, costumes, belezas naturais, acontecimentos, personalidades) surge desde o início do cinema no

recursos que concretizassem aquela meta, Glauber Rocha levantou questões do tipo “quem somos? que cinema é nosso?” (1981: 99) como *leitmotiv* de sua criação.

Algumas interpretações de críticos e estudiosos não apenas latino-americanos, mas também brasileiros,²⁶ sugerem que as preocupações de Glauber Rocha com temáticas como a do subdesenvolvimento, a do nacional ou com a descoberta de quem somos poderiam estar relacionadas à sua própria trajetória, já que originário do “Brasil profundo”. Dessa trajetória, seria importante destacar alguns aspectos que podem conferir sentido às interpretações que associam autor e obra.²⁷ Nascido em Vitória da Conquista, interior baiano, no ano de 1939, Glauber Rocha iniciou sua trajetória artística precocemente, como crítico de cinema para um programa de rádio de Salvador, onde residiu de 1948 a 1962. Considerando desde cedo a importância da literatura, da filosofia e das artes em sua formação, o cineasta envolveu-se com grupos de teatro e poesia e participou de núcleos, como o Cepa (Círculo de Estudos Pensamento e Ação), que lhe possibilitaram uma sólida formação teórica. Assim como muitos outros jovens de classe média de sua geração, Glauber Rocha ingressou na faculdade de direito. Ainda na década de 1950, participou do Clube de Cinema – cineclube de Salvador que despertou sua vertente crítica, mais tarde desenvolvida nos jornais baianos *Diário de Notícias*, *Estado da Bahia*, *Jornal da Bahia*, e no *Jornal do Brasil*, para os quais trabalhou.²⁸ Nesse período, o jovem crítico e cineasta envolveu-se com importantes

Brasil, porém, esta representação, do que é ‘nosso’, não implicava um questionamento da linguagem, em que o modelo continuava sendo o cinema estrangeiro, em particular, o cinema americano. A idéia de ‘ser popular’, de fazer filmes com temática referente ao povo é problematizada mais tardiamente. Num primeiro momento a idéia de um cinema popular remetia para aquilo que ‘é apreciado pelo público’ e não para o que é representado. É na década de 30 que se configura uma preocupação com o popular como ‘retrato do povo’” (Martins, 2005). De acordo com Glauber Rocha, o Cinema Novo “surgiu com sua força cultural no momento exato em que a chamada cultura popular se definiu melhor [...] Foi justamente nessa época que o Brasil passou a pensar também em termos mais definidos: os problemas de nacionalismo foram encarados quase numa tentativa de sistematizar os problemas da cultura brasileira, da cultura popular, os problemas da arte em geral” (apud Viany, 1999: 95-96).

²⁶ Como alguns citados neste trabalho, por exemplo.

²⁷ Tais interpretações serão devidamente analisadas no capítulo 4. Em todo caso, creio proveitoso destacar o questionamento de Roland Barthes ao que ele próprio denomina “crítica psicanalítica”, que postularia um *alhures* da obra. De acordo com Barthes, a crítica psicanalítica põe em relação os pormenores de uma obra e os pormenores de uma vida, e “continua a praticar uma estética das motivações fundada inteiramente sobre a relação de exterioridade: é porque Racine era órfão que há tantos pais em seu teatro: a transcendência biográfica está salva: existem, existirão sempre vidas de escritos a serem esmiuçadas” (Barthes, 2007: 154).

²⁸ Além destes periódicos, o cineasta também escreveu para o *Pasquim*, o *Correio Brasiliense* e a *Folha de São Paulo*. Glauber Rocha também é autor dos seguintes livros: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963); *Revolução do Cinema Novo* (1981); *O século do cinema* (1983); e o romance *Riverão Sussuarana* (1978).

personagens da vida cultural, fato que indica sua inserção no campo artístico brasileiro. A partir de então, e ao longo de sua carreira, criou, em parceria com colegas, produtoras e cooperativas de cinema, como a Difilm²⁹ e a Mapa Filmes.³⁰ Fundada em 1965, esta última deve seu nome à revista cultural dirigida por Glauber Rocha na Bahia, revista esta de grande importância para a discussão das novas correntes culturais e cinematográficas relacionadas com a conjuntura da época. A formação, os empreendimentos e influências deste cineasta evidenciam uma articulação entre intelectuais e artistas específica de sua geração, desejosa por transformação social.

A fim de representar um Brasil que considerava “legítimo” e, até então, “desconhecido” do público mais amplo, Glauber Rocha procurou traduzir em sua obra uma aspiração artístico-intelectual de superação da condição subdesenvolvida através de efetiva participação política. Cabe lembrar que tal condição não se limitava à esfera nacional, constituindo um fenômeno que compreendia o continente latino-americano como um todo.³¹ Depois de concluir, em 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, o principal articulador do Cinema Novo documentou, em forma de manifesto, um balanço sobre a fome, a miséria e o subdesenvolvimento de seu país, no contexto latino-americano. Em *Por uma estética da fome*, escrito em 1965, declarou que seria justamente a partir de sua condição faminta e miserável que os povos colonizados se imbuiriam de potencial para fazer brotar uma cultura genuinamente revolucionária. É importante lembrar que o documento, apresentado pela primeira vez em Gênova, Itália, no congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* durante a Retrospectiva do Cinema Latino-americano, dirigia-se explicitamente aos europeus, como uma provocação que evidenciaria o olhar de incompreensão do colonizador sobre a experiência do “Terceiro

²⁹ De acordo com André Gatti (2000: 171-172), a Difilm nasceu da dificuldade encontrada pelos cineastas brasileiros para comercializar seus filmes, já que os canais de distribuição eram raros, na época. Integravam a Difilm, em sua primeira fase (1965-1969), 11 sócios, entre os quais, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior, Carlos Diegues, Leon Hirzman, Luís Carlos Barreto – todos de certa forma vinculados ao Cinema Novo.

³⁰ Dentre os filmes produzidos pela Mapa Filmes estão *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, este último contando com 1,5 milhão de espectadores.

³¹ Neste período particularmente fecundo para a produção cinematográfica da América Latina, despontaram, além do Cinema Novo brasileiro, movimentos como o *Tercer Cine* argentino – que teve como expoentes Fernando Solanas e Octavio Getino – e o *Cine Imperfecto*, articulado pelo cubano Julio García Espinoza. A categoria “cinema latino-americano” indica as produções realizadas, em sentido político e cultural, nos diversos países do continente, não remetendo necessariamente a uma identidade comum. Segundo Glauber Rocha, por exemplo, “os cineastas latino-americanos estão unidos, embora persistam algumas diferenças estéticas e ideológicas de acordo com a especificidade de cada país” (apud Sarusky, 1989: 93). Para uma proveitosa discussão sobre estes movimentos, ver Avellar (1995).

Mundo”. Em relação a esse olhar, Glauber Rocha escreve que “os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista” (1965: 165).

Dois anos após a formulação da estética da fome, Glauber Rocha se envolve no projeto do “cinema tricontinental”, inspirado na Conferência Tricontinental de Havana (1967), com ampla repercussão no campo do cinema político latino-americano (Xavier, 2004: 16). É interessante lembrar que depois da estada de sete anos no Rio de Janeiro (de 1962 a 1969), o cineasta se exila no exterior e, em novembro 1971, parte para Cuba, onde reside por pouco mais de um ano, tempo em que realiza o documentário *História do Brasil*. De acordo com o colega e biografista Teixeira Gomes:

Em Havana, Glauber Rocha obtém material da Cinemateca Cubana, do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), dirigido por Alfredo Guevara, constando de imagens de filmes brasileiros, cubanos, argentinos etc. Tendo composto um vasto painel sobre os mais importantes eventos da vida nacional, Glauber decidiu que ele próprio deveria ser o narrador do filme. Com o material utilizado no filme, Glauber teve a idéia de escrever um opulento trabalho sobre o Brasil. Numa carta que me remeteu de Paris, em 31 de novembro de 1975, revelava: “Escrevi uma monumental obra literária, História do Brasil, 750 páginas, um trabalho científico” (Gomes, 1997: 254-255).

É também em Cuba que o cineasta tenta produzir o filme *América nuestra*, nunca realizado. A menção a esse projeto inconcluso é valiosa no que concerne à explicitação da mobilização de Glauber Rocha em torno de uma representação do processo histórico-continental. Tal mobilização pode ser verificada em carta datada de 3 de novembro de 1967 a Alfredo Guevara, na qual escreve sobre o projeto:

Espero que você tenha compreendido porque não arrisco ir a Cuba agora, a não ser que você me conseguisse um esquema capaz de *me conseguir um passaporte cubano e outra identidade*. Eu preciso TER O MÁXIMO DE MOBILIDADE para realizar meu próximo filme tanto no Brasil como no Peru e talvez na Bolívia. Aplicarei todos os meus recursos e riscos para fazer *America nuestra*. Finalmente já atingi a fase ideal do roteiro, que espera agora apenas os reparos finais. Resolvi dedicar o filme abertamente à memória de Che. O filme será uma *História Prática Ideológica Revolucionária da América Latina*. Começará por um documentário sobre os índios, a decadência histórica imposta pela “civilização”, explicará os fenômenos das revoluções de Bolívar, a contradição da revolução mexicana, o fenômeno do imperialismo e das ditaduras, a verdadeira revolução cubana e as contradições atuais para o desenvolvimento e vitória das guerrilhas.

Todos os novos fenômenos da luta, como a tecnologia americana, a evolução da Igreja, o conflito entre romantismo, coragem, propaganda, estratégia comunista tradicional – enfim, todos estes temas serão abordados no filme. Logo depois de fazer esse filme estarei definitivamente marginalizado do processo legal brasileiro, pois farei um filme radical, violento, pregando abertamente (e justificando) a criação de vários *Viet-Nans* (apud Bentes, 1997: 304-5).

Ao longo de sua trajetória, é explícita a preocupação com a emergência de uma arte “autenticamente” brasileira e latino-americana que rompesse com a “colonização cultural”, de forma a educar e a conscientizar o “povo” sobre sua condição. A paixão política de Glauber Rocha projeta-se por meio da violência que “antes de ser primitiva é revolucionária. Eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (Rocha, 1965: 165). Ao revelar que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (idem), o cineasta exprime seu desejo de independência. Como sugere Renato Ortiz, nas sociedades coloniais, essa violência é atmosférica, paira no ar; “é essa violência resposta, proporcional à exercida pelo opressor, que leva à revolução. No entanto, diferentemente da violência exercida pelo colonizador, a que se expressa na luta anticolonialista é libertadora” (1985: 61). Assim, a estética de Glauber Rocha pode ser vista como uma “violência simbólica que exprime no cinema a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo” (idem: 62).

Ainda que simbólica, a revolução proposta pelo cineasta nada tinha de passiva. Se a concepção gramsciana de revolução não indica um enfrentamento autoritário por mudança, mas um lento caminho seguido pela modernização – processo este dirigido por elites ciosas da unidade nacional e do predomínio da razão estatal – a proposta revolucionária de Glauber Rocha tomava caminho diametralmente inverso. Por meio de uma linguagem “épico-didática” – “épica num sentido brechtiniano: que reduzia os atos humanos a uma significação histórica e didática no sentido de informar tudo: cor, gestualidade, ritmo diferente, outras falas, uma outra psicologia, um outro raciocínio” (Gerber, 1977: 31)³² – o cineasta parecia desejar que a violência revolucionária – própria do sertão e do sertanejo – fabulada na tela descesse para a realidade, exprimindo

³² Para mais detalhes, ver também Glauber Rocha: “A revolução é uma *eztetyka*” e “Revolução cinematográfica”. In *Revolução do Cinema Novo*, 1981, pp. 66-71.

a potência de um Brasil primitivo, tradicional.³³ Centradas em grande medida na tradição, suas imagens da década de 1960 questionam amplamente a modernidade. Nesse sentido, progresso, razão universal, secularização, burocratização, instrumentalidade, urbanização, industrialização dão lugar à tradição, às pulsões e aos afetos, às crenças e aos misticismos, à personalidade e à honra, à natureza. De acordo com as teorias da modernidade, o “tipo” tratado em seu cinema não teria sofrido o “processo civilizatório” (Elias, 1993) ou o “desencaixe” (Giddens, 1991), ou seja, nem o refinamento e o controle irrestrito de suas pulsões, nem o desenraizamento de uma condição localizada. Para Glauber Rocha, o “atraso” se apresenta como a possibilidade de construção de uma identidade nacional, provinda justamente da ausência de uma sociedade civil. A concretização de um “ser nacional” não seria, portanto, uma questão de tempo, mas uma atualização. Assim, contrariando a idéia de que o Brasil deveria ser uma cópia da metrópole e do “Primeiro Mundo”, o cineasta visava denunciar a existência de uma cultura alienada e inautêntica, dignificando a singularidade brasileira por meio do “selvagem”. Cabe lembrar que tal perspectiva corresponde, em parte, à certa tradição do pensamento social brasileiro na qual se verifica uma valorização de traços ibéricos formadores de nossa identidade. Nesse caso, são ressaltados os aspectos orgânicos, comunitários e sentimentais que constituiriam a solidariedade nacional, em contraposição ao modelo da modernidade liberal, pautado pelo individualismo, pelo mercado e pela racionalidade instrumental (cf. Vianna, 2004: 151-189).

O tipo representado em seu cinema, longe de possuir a malemolência, a preguiça e a exuberância freyrianas (Freyre, 1996), é livre, sobrevivente de uma situação mandonista e personalista. Da perspectiva de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1974), poder-se-ia dizer que personagens como Antônio das Mortes, Corisco e Manoel têm a violência como código e traço estrutural de suas relações. Contudo, tal violência, enquanto prática de poder, também pode estar relacionada à dominação pessoal, tornando explícitos o exercício personalizado e o tipo de Estado formadores dessa sociedade. Para esses personagens, indiferentes ao sistema racional legal, o mais importante é a honra. Ocupando uma posição intermediária, essa “ralé” vive da ausência

³³ De acordo com Jesús Martín-Barbero, o resgate positivo da cultura popular num momento de crise não podia conduzir senão a um abuso dessa positividade, até fazer da capacidade de resistência e resposta das classes subalternas, uma chave quase mágica, a força de onde proviria o novo impulso “verdadeiramente” revolucionário (2003: 117).

de um código moral formalmente institucionalizado. Sem acesso aos mecanismos reguladores externos, tal segmento tem como código de conduta a virilidade e o desafio.

Em *Barravento*, por exemplo, a virilidade é o instrumento utilizado para a missão de civilizar o interior ou de modernizar a tradição. Em uma pequena aldeia de pescadores constituída por descendentes de escravos que vivem da pesca artesanal, mantendo a crença ancestral nos rituais religiosos, a disputa entre o moderno e o atraso se dá com a chegada de Firmino, ex-pescador que abandonara sua condição para tentar a vida na cidade de Salvador. Em sua função de “transculturador”, Firmino pode ser alçado à categoria de (anti)herói periférico, que tenta salvar os companheiros isolados naquele mundo arcaico, por meio da violência e de métodos trapaceiros próprios do malandro. O desafio entre Firmino e Aruã, figura principal a alimentar o encantamento religioso com sua virgindade, se deve à própria negação da identidade do primeiro. Ao não mais se reconhecer como parte daquele povoado endógeno, Firmino sente uma inquietante estranheza que o motiva a lutar pela transformação. A proposta, nesse caso, é a de desencantar aquele mundo mágico e complexificar o bárbaro de modo que ele crie seus próprios meios de romper com o fatalismo.

Como lembra Glauber Rocha, “em *Deus e o diabo* desenvolvem-se algumas coisas que estão em *Barravento*” (2004: 112). Aqui, a associação é feita em termos estéticos, remetendo particularmente ao estilo de Sergei Eisenstein, cineasta russo de quem era admirador. Contudo, é possível encontrar outras semelhanças de ordem sociológica entre ambos os filmes, baseadas, sobretudo, na busca da civilização por intermédio da violência. *Deus e o diabo na terra do sol*, também passado no interior, logo de início mostra a relação violada do vaqueiro Manoel com o fazendeiro, na cena da partilha do gado. Com características tanto de tropeiro quanto de vendeiro – por seu aspecto de andarilho e por manter relações mercantis com o tal fazendeiro – Manoel vê na partilha a chance de adquirir um pedaço de terra para a própria subsistência. No entanto, ao ouvir do coronel Moraes que “a lei está comigo”, seu sonho é destruído pela desigualdade de poder constituinte dessa hierarquia e pela impossibilidade de recorrer a qualquer solução impessoal. Herdeiro da estrutura colonial que privilegia tão somente os proprietários rurais, na qual não só aos escravos mas à grande parcela da população livre é vetada qualquer forma de participação política, a única saída para Manoel é a de fazer justiça com as próprias mãos.

O mesmo se aplica para Antônio das Mortes que, contratado pelo terra-tenente local e pela Igreja para matar os cangaceiros e os seguidores do santo e milagreiro Sebastião, ouve de seu senhorio a seguinte sentença: “eu sempre disse que aqui só existem duas leis: a lei do governo e a lei da bala. Nunca resolvi eleição com voto”. Sebastião, com sua vocação messiânica, prega, por sua vez, a crença anti-hobbesiana de que “o homem não pode ser escravo do homem, o homem tem que deixar *as terra* que não é dele e buscar *as terra* verde do céu”. Corisco é outro que também faz justiça com as próprias mãos, “tirando do rico para dar de comer ao pobre”, acreditando que “mais fortes são os poderes do povo”. Esses exemplos parecem querer mostrar a precariedade do Estado, da lei e de valores universalistas, evidenciando a reprodução *ad infinitum* da dominação personalista. Ao representar o caráter autárquico das propriedades rurais, não apenas *Deus e o diabo* mas outras imagens da geração cinemanovista³⁴ circunscrevem as idéias de nação e identidade nacional com base numa suposta frouxidão da solidariedade social (cf. Vianna, 1952). Tal frouxidão, que por meio da dominação pessoal asfixia e molda os atributos do sujeito, simbolizaria uma singularidade brasileira que seria a de privilegiar uma prática societária em detrimento da institucionalização do Estado racional e burocrático.

As condições de vida diante da inadaptação ou mesmo da inexistência de regras universais somente poderiam ser transformadas por meio da violência. Este traço também é característico de *Terra em transe*, filme que focaliza a cidade moderna e a falência do processo político corrupto e direitista, denunciado pela visão poética de um intelectual contraditório. Realizado três anos após *Deus e o diabo* e dois antes de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Terra em transe* situa-se em uma geografia imaginária denominada Eldorado. Nela, as imagens que abrem o filme são marítimas. *Terra em transe* inicia com o mar que encerra *Deus e o diabo*. Entretanto, se nesta última obra Glauber Rocha expressava a metáfora do futuro, da esperança e da utopia de o sertão virar mar, o mar do filme de 1967 anuncia justamente o oposto: a não-utopia e o fracasso da esperança. Realizada no período pós-64, a obra expressa em simbolismos uma nova falência: a do sonho revolucionário, que poderia ter transformado aquela condição moderna subdesenvolvida. A Eldorado em transe é uma metáfora da América Latina. Além disso, o filme também pode ser lido como uma espécie de “meta-

³⁴ Como, p.ex., *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra.

representação” por tratar da crise de um poeta intelectual que não supera a dialética de sua condição. O discurso do personagem Paulo Martins parece em sintonia com o discurso do próprio Glauber Rocha, fato que promove uma indissociação entre narrador e autor. Como o destino que o próprio cineasta virá a cumprir 14 anos mais tarde, seu “alter-personagem”, Paulo Martins, morre ao ver-se impotente para resolver revolucionariamente os problemas de seu continente terceiro-mundista.

Naquela terra imaginada, o desejo revolucionário não é mais o do sertanejo dividido entre Deus e o diabo, mas o de um poeta-intelectual em crise entre a burguesia e a esquerda, entre um ditador e um populista, entre o hedonismo e o empresariado nacionalista, entre o amor e o ódio ao povo. Tombado por sua própria (im)potência revolucionária, o personagem, que representa a consciência em meio ao transe, jaz sob um areal desértico, o mesmo em que Antônio das Mortes ressuscita, em 1969.

A paisagem inicial de *O dragão da maldade* é, por sua vez, o sertão, cenário composto por fuzis. Nesse espaço, porém, Glauber Rocha não mais reconhece uma unidade autônoma, pois “o sertão está contaminado, está atravessado por estradas, tem a figura do coronel vivendo já numa semi-urbanidade” (Xavier, 1998: 92). *O dragão* dá continuidade à saga de Antônio das Mortes, “matador de cangaceiros” personagem de *Deus e o diabo*, realizado cinco anos antes. Das Mortes é uma apropriação crítica da cultura e da mitologia populares. Contudo, apesar de representar uma figura típica do universo sertanejo, nesse filme o personagem não está confinado ao sertão, sua terra original e primitiva, como ocorre no anterior. Seu deslocamento ilustra o processo de desruralização que caracterizaria as primeiras décadas do século XX no Brasil. Das Mortes abandona sua tradição e caminha em direção ao progresso, ou melhor, segue paralelamente à modernidade, mas permanecendo, ainda, em suas margens. Na cena final do filme, o personagem caminha pelo acostamento da estrada, de fato, um “entre-lugar” a representar uma posição deslocada entre o sertão e a *Shell*, entre a tradição e a modernidade.

De *Barravento* ao *Dragão*, as imagens glauberianas da década de 1960 sugerem uma transferência do sertão/interior – como um espaço endógeno, mítico, representante de um microcosmo social – para um urbano “industrializado e plugado pelas redes de televisão” (Bentes, 1998: 124) e um retorno a outro sertão/interior já modificado. Tal deslocamento espacial não indica, no entanto, uma mudança efetiva, mas antes uma

modernização conservadora de um país que se transforma preso a valores, costumes e instituições tradicionais, nos quais permanecera a herança da cultura colonial, rural-feudal e hierárquica. Esse anacronismo fica claro em *O dragão da maldade* na medida em que o cangaceiro e Antônio das Mortes vivem o presente como um resíduo de outro tempo. Nesse sentido, o cinema de Glauber Rocha é feito de “passado e presente de lutas, dominação e resistência, num mundo que se revela sempre orientado no eixo do tempo, inclinando-se para uma libertação do oprimido inevitável: o seu imaginário se faz de rebelião permanente e promessa de justiça” (Xavier, 2001: 128). Suas imagens oferecem impulsos violentos projetados de uma nação que experimenta a mudança na conservação. Tais impulsos expressam um imaginário popular que atualiza mitos, criando uma espécie de ponte entre a fome e o sonho de um desejo transformador. Esse imaginário complexo, metafórico e paradoxal reflete a própria visão histórica do cineasta, para quem “as coisas em nossa realidade não são esquemáticas, mas terrivelmente dialéticas”.³⁵ Ao explicar tal movimento dialético, Glauber Rocha afirma que

com Antônio (das Mortes) eu apresentava a descrição de uma consciência ambígua, de uma consciência em transe. Antônio que é personagem primitivo, um camponês, um aventureiro, vamos encontrá-lo mais desenvolvido em todas as contradições do Paulo Martins de *Terra em transe* [...] Antônio é um bárbaro, enquanto Paulo é um intelectual. Eu gostaria de retomar em *Terra em transe* alguns elementos da estrutura de *Deus e o diabo*. Encontramos nas cidades a mesma hierarquia do campo; é uma herança do tempo do latifúndio, de uma mentalidade da Idade Média com, certamente, influências da civilização moderna (Rocha, 1981: 85-86).

Antônio das Mortes, Paulo Martins, entre outros tipos glauberianos usam a violência como forma de libertação. Essa escolha representacional parece sugerir que diante de uma inserção de tal forma restrita, somente por intermédio da revolução seria possível construir uma nação soberana e autônoma. O universo glauberiano e seus personagens revestem-se de uma potência para romper violentamente com os domínios autárquicos, gerando uma independência e uma consciência identitária não mais instituídas de cima para baixo. Nesse sentido, tem-se a impressão de que Glauber Rocha não pensa a emancipação brasileira com base em interesses externos, concentrando-se antes em princípios internos da organização social, a partir da compreensão de que a

³⁵ Revista *Hablemos de Cine*, n. 47, mayo/junio, 1969, p. 42.

dependência não se dá apenas entre um país e seu exterior, mas sobretudo a partir da reprodução dos mecanismos exteriores em seu próprio interior. Ao defender a originalidade, em detrimento do transplante de idéias que em nada favoreceria o país por não se ajustar à sua realidade, o cineasta buscava suplantar a condição colonial, revelando que, ao atingir reconhecimento autônomo e autêntico, as “ralés” conquistariam meios morais e materiais para se tornarem agentes de uma transformação efetiva. Assim como Oliveira Vianna, em sua defesa pela noção de originalidade, o cineasta buscava o brasileiro legítimo, refundando o “homem novo” por meio do não-moderno. É nesse sentido que ele e outros artistas de sua geração valorizavam “acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha *Che* Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’” (Ridenti, 2005: 84). Em suas imagens, o “bárbaro” configura a síntese nacional, tornando-se o único tipo capaz de conduzir a nação à descolonização, gerando uma comunidade soberana e desalienada. Essa potência primitiva legitimaria um marco identitário. Tal feito indica não somente que certa tradição seria redentora de uma modernidade, mas que a modernidade encontraria sua plena realização na própria tradição – uma como instrumento da outra.

Portanto, ao analisar os discursos e os filmes de Glauber Rocha é possível verificar o desejo de construção de uma forma de brasilidade contraposta a outras representações tidas – também por outros cineastas e críticos daqueles anos – como desprovidas de “tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos” (Bernardet, 1976: 20). A necessidade de se produzir imagens e discursos legitimamente brasileiros parecia encontrar eco no esforço de construção de uma autonomia identitária composta do que, então, se entendia por “expressão viva de nossa cultura” (Viany, 1999: 92). Para finalizar, cabe enfatizar que “raízes culturais, cinema nacional e descolonização” não passam de invenções constituintes de tantas outras formas possíveis de se imaginar a nação.

2- Busca identitária, sentido de urgência, deslocamento

“O presente não é nada mais do que o instante em que o futuro se desintegra em direção ao passado. Por exemplo: o momento em que falo já está longe de mim”. Este fragmento de Jorge Luis Borges citado por Walter Salles em artigo escrito para a *Folha de São Paulo*, em 25/12/1999, intitulado *Memórias do futuro*, remete a três princípios característicos propostos pelo cineasta: a busca identitária (de si próprio e de seu país), a urgência dessa busca, e o deslocamento (também temporal) que gera transformação. Dentre numerosos documentos analisados, tais princípios são igualmente evidenciados no seguinte trecho de entrevista publicada no jornal mexicano *Reforma*, na qual, no mesmo ano de 1999, o cineasta explica que seu filme *Central do Brasil* é sobre “a busca e o rechaço do pai, temas inter-relacionados em um continente em que predomina a ausência do pai”. Entretanto, o filme também é dedicado à mãe. De acordo com sua declaração, “há pouco tempo descobri que minha mãe trabalhou na Central do Brasil. Ela saiu com sua família de Santa Luzia, um subúrbio de Belo Horizonte, e, ao chegar no Rio, meu avô, que era engenheiro e trabalhava para o sistema ferroviário, acabou conseguindo um emprego de secretária para minha mãe na Central do Brasil”.³⁶ O traço distintivo de Walter Salles, segundo seu próprio discurso, parece residir no entrelaçamento de aspectos de sua história pessoal com suas imagens. De forma a tornar esse entendimento ainda mais “familiar”, cabe citar parte de um artigo de sua autoria, publicado na *Folha de São Paulo*, em dezembro de 2003:

Estamos em Pouso Alegre, em 1917. Cidade de 500 habitantes, poucos serviços básicos. Naquele momento, o menino de cinco anos que meu pai foi está prestes a ser enviado para cursar o primário numa cidade maior, Poços de Caldas, e não está gostando nada dessa idéia. O trajeto, feito a lombo de burro, demora oito horas. João, meu avô, até então dono de um armazém de secos e molhados, improvisa uma cesta de palha para aninhar o menino durante o percurso. Despedidas, separação dos irmãos menores, menino colocado dentro do cesto, tampa fechada. Começa a jornada. O burro avança e cobre terreno, conduzido pela mão do meu avô. O tempo passa. O menino ainda dentro de seu cestinho. Até que toma coragem e, vencendo o equilíbrio precário, coloca-se de pé. Abre a tampa do cesto e desvenda aquilo que lhe era desconhecido. O horizonte. Pela primeira vez, consegue mirar além das montanhas que delimitavam a sua percepção de mundo. E o menino apaixonava-se

³⁶ Declaração de Walter Salles em “Un viaje filmico al Brasil verdadero”. Jornal *Reforma*, 26/04/1999.

por aquilo que vê. Se é verdade que, como sugere Borges, somos ao mesmo tempo e a cada instante aquilo que já fomos e aquilo que um dia seremos, então esse terá sido um momento de síntese. Penso que o homem que meu pai foi nunca deixou de ser, intrinsecamente, aquele menino que abriu o cesto de palha, que se encantou com o que viu, mas continuou a preferir pastel de queijo Minas com arroz e feijão a qualquer outra iguaria. O homem no qual o menino se transformou não está mais aqui. Hoje, o seu filho escreve essas linhas em um aeroporto, a caminho de Buenos Aires. Quartos de hotel, aeroportos, estradas. Percebe que seus cabelos também estão ficando grisalhos. No sentido inverso ao do pai, o filho sente falta das montanhas que delimitam um território onde é possível assentar-se, mesmo que na penumbra da memória (Salles, *Folha de São Paulo*, 20/12/2003).

Em outro espaço e outro tempo que aqueles de seu pai, a busca de Walter Moreira Salles Júnior percorre a contemporaneidade. Nascido em 1956, “filho do embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles”³⁷, “Waltinho” passou parte da infância e adolescência nos Estados Unidos e na França. Sobre esse período conta que dos seis aos doze anos

vivia numa terra estrangeira e tinha horror daquilo. Detestava o frio, a chuva fina, o desacreditar no rosto das pessoas. O cinema foi como um refúgio, um outro mundo onde as histórias e os personagens eram muito mais interessantes do que o universo em que eu vivia. Perto do apartamento onde eu morava havia um cinema que só passava sessões duplas. Foi ali que acabei descobrindo Rossellini e Antonioni, Truffaut e Godard, Ford e Hawks (apud Caetano, 2005: 331).

Em 1969, já no Rio de Janeiro, ingressou no curso de economia da PUC, e em 1978 fez mestrado em comunicação audiovisual na *University of Southern California*. Em 1987, criou com o irmão e documentarista João Moreira Salles a produtora VideoFilmes, ainda em plena atividade. Entre 1999 e 2003, escreveu uma coluna quinzenal para o jornal *Folha de São Paulo*, tendo como tema habitual o cinema. Contudo, em alguns textos, como o acima citado, o cineasta relata histórias pessoais e percepções de outras ordens, como questões políticas e de identidade. De 1996 a 2002, realizou os quatro filmes analisados neste trabalho. Dentre eles, *Central do Brasil*, de 1998, tornou-se um dos expoentes mais notáveis do chamado “cinema da retomada”. Para uma avaliação desse “renascimento” do cinema brasileiro, cabe uma citação longa, porém elucidativa. No livro *O cinema da retomada*, Lúcia Nagib observa que, no período iniciado em 1994,

³⁷ Informação recorrente em escritos sobre o cineasta. Essa discussão será aprofundada no capítulo 8.

verifica-se o aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real [...] Passada a vertigem Collor, quando o Brasil se tornou o país de emigrantes tão bem retratado em *Terra estrangeira*, e quando os próprios cineastas saíram à procura de trabalho em outros países e línguas, *Central do Brasil*, filme-símbolo da retomada, segue o movimento, sugerido no título, de convergência para o coração de um país que precisa mostrar sua cara. O filme se abre com imagens frontais de atores escolhidos entre populares, de idades, sexos e cores variadas, que ditam cartas com sotaques das diferentes regiões do Brasil. Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas precedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade [...] Essa tendência – que já mereceu considerações pouco lisonjeiras, por exemplo, de Ivana Bentes, para quem a “estética da fome” do Cinema Novo se transformou, nos filmes recentes, em “cosmética da fome” – assinalou um período em que o Brasil olhou para si mesmo com ternura e esperança. A comparação com o Cinema Novo era quase inevitável, uma vez que, como naquele tempo, a preocupação com a identidade nacional ganhava o núcleo temático dos filmes. Estes, por sua vez, passaram a ser explorados como a nova (ou velha) imagem do Brasil (Nagib, 2002: 15-17).

Nagib dá seqüência à sua análise observando o debate sobre as mudanças e permanências desse novo cinema em relação ao Cinema Novo. A diferença mais notória, segundo a autora, seria a de que os filmes da “retomada” não apresentam um projeto político. Nesse sentido, *Central do Brasil* torna-se modelar pelo fato de refletir problemas sociais resolvidos no plano das relações familiares e de amizade. Para a autora, a percepção de Jean-Claude Bernardet de que a “ponte que se faz entre o cinema de 1994 para cá com o Cinema Novo é absolutamente equivocada” é compreensível, ao alegar que no cinema dos anos 1960 havia “uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos cineastas de hoje” (Nagib, 2002: 15-17). Ao sugerir que os filmes brasileiros recentes, mesmo quando abordam temas como o sertão ou a favela, acabam por representar dramas individuais – mais do que propriamente sociais – Nagib retoma a concepção de Bernardet quanto a uma nostalgia e “até um certo fetichismo em relação ao Cinema Novo, que funcionaria como uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística” (idem).

Em um contexto em que projetos se desenvolvem de forma menos coletiva, Walter Salles não nega a influência exercida pelo Cinema Novo, declarando que veio a

conhecê-lo na adolescência, após sete anos de residência na França: “só vim a conhecer os filmes do Cinema Novo quando retornei ao Brasil, com 13 anos de idade. Foram filmes que vi no MAM, no Rio de Janeiro, que já não faziam mais parte da primeira leva do Cinema Novo [...] Depois disso, indo por uma ordem cronológica, dos 16 aos 20 anos, comecei a ficar muito influenciado pelo cinema soviético, que acabei descobrindo, também depois do Neo-realismo, da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo” (Nagib, 2002: 416-417). Para o cineasta, a importância desses movimentos reside em seu envolvimento com as realidades sociopolíticas de seus respectivos países. Conhecer o “país real” é um desejo herdado daquele tempo que se desdobra em duas direções. Por um lado, a representação desse desejo se dá de maneira diversa. Enquanto o cineasta da década de 1960 indicava como única saída a revolução e o engajamento político em função de uma homogeneidade identitária autônoma, Walter Salles propõe um outro tipo de salvação em um mundo no qual signos como revolução, imperialismo e identidade aparecem sob formato mais pulverizado. Por outro lado, em filmes como *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta*, o diretor revisita símbolos e discursos daquele período “utópico”, reintroduzindo-os no contexto brasileiro e latino-americano. Para Walter Salles, seu cinema caracteriza-se “pelo desejo de mostrar o que vivemos, transferido com um sentido de urgência para a tela [...] Creio que todo filme é político. O tema de *Diários* me parecia importante porque fala do idealismo em um momento em que todos dizem que isso não é possível. O filme fala que é possível repensar as barreiras sociais do continente”.³⁸

Sem refletir a dimensão glauberiana da violência, as imagens contemporâneas de Walter Salles parecem representar um tipo oposto àquele epicamente revolucionário de outrora. No entanto, o diálogo com o passado marca seu estilo desde o primeiro filme, *A grande arte*, em que as antinomias passado/presente; arcaico/moderno; interior/exterior; centro/periferia já estão presentes. Em *Central do Brasil*, por exemplo, os personagens estão em busca de suas origens, de suas identidades perdidas. Juntamente com elas, os símbolos da modernidade – que teriam de estar articulados a um Estado racional e burocratizado, com monopólio da violência – também se encontram descentrados. Segundo o próprio cineasta, “é chocante a degradação do local e o estado de abandono, não das dependências físicas da Central, mas do projeto do país. Aquelas pessoas e a

³⁸ Entrevista com Walter Salles em “Para el Che nadie como Gael”. *Jornal Milenio*, 01/10/04.

Central são um microcosmo de tudo isso” (Salles, 1999: 26). Ao representar um país que prima pela ausência do pai, já que “o colonizador veio e rapidamente se ausentou, levando o que lhe interessava, e deixou aqui esse fenômeno de atração e repulsa, a um só tempo, pelo pai” (Salles apud Carelli, 1998: 82), o filme retoma de forma resignificada antigos dilemas identitários. Nele, os personagens partem da cidade para o sertão em busca de um pai e de si próprios, numa viagem que atravessa um país arcaico em meio a um mundo que se globaliza.

Tais imagens contemporâneas podem ser vistas como uma espécie de releitura do Brasil glauberiano, ainda que menos em sua manifestação mítica e política do que em sua expressão do desencanto.³⁹ Ao tomarmos *Central do Brasil* como um filme sobre a busca pelo pai – e tendo em mente que “‘pai’ e ‘pátria’ têm a mesma origem” (Salles, 1999: 21) – para além do desencanto com o projeto sociopolítico moderno do país, o filme expressa ainda uma frustração com o próprio desencantamento do mundo – não é à toa que o pai (país) que se busca é um carpinteiro chamado Jesus. No caso, a terra descentrada volta a ser de Deus ou do diabo e não do homem, que falhara ao cumprir sua missão revolucionária. Para a América Latina, tal missão ficara transcrita em “diários” lidos em uma utópica visão contemporânea. Talvez por conta da falência de um projeto emancipacionista, a terra de Walter Salles tornou-se novamente estrangeira, reencantando-se, longe de qualquer projeto revolucionário. Em tais imagens, os personagens ainda parecem evidenciar a debilidade de sua situação à margem do sistema, mesmo transferidos para a cidade, reencaixados e civilizados, ou tendo passado por um processo de urbanização e industrialização.

De fato, de 1990 a 1993, antes do *impeachment* do presidente Collor, a produção cinematográfica no Brasil nunca esteve tão à margem. Não é de se estranhar que *Terra estrangeira*, filmado em 1995, dois anos depois daquele evento político, expresse tamanha desesperança com o país.⁴⁰ Na narrativa, o que motiva o jovem ator paulistano Paco a abandonar sua terra natal em direção a Portugal, terra metropolitana, é a morte

³⁹ Dessa reflexão, cabe ressaltar a seguinte observação de Walter Salles: “Embora o sertão no qual fizemos esse filme não seja o mesmo sertão de Glauber Rocha, existe um imenso e profundo respeito por ele” (Salles, 1999: 21).

⁴⁰ Cabe destacar a análise publicada no folheto de divulgação do filme, escrita por José Miguel Wisnik, responsável pela trilha sonora do mesmo: “*Terra estrangeira* conta uma história datada: ela se passa nas duas semanas entre a posse de Collor, 15 de março de 1990, e o primeiro de abril do mesmo ano, aniversário do golpe militar de 1964 e dia da mentira. O filme trata de brasileiros perdidos de si mesmos,

da mãe, causada justamente pelo comunicado (em imagem documental) da ministra Zélia Cardoso de Melo sobre o novo plano econômico que viria a bloquear as poupanças da população. O simbolismo da decepção com a pátria (representada pela morte da mãe) está num movimento de retorno às origens. Ao optar pelo caminho inverso dos descobridores das terras paradisíacas do Novo Mundo, a solução do exílio é também frustrada. A imagem de Portugal como exílio frustrado acaba por desmistificar o imaginário de um “pai/país próximo, possível e complacente” e, como observam os diretores Walter Salles e Daniela Thomas, reflete “uma terra tão em crise de identidade quanto a nossa, que recusa seus filhos, brasileiros, angolanos, moçambicanos, caboverdianos – refletindo a forma como os próprios portugueses são tratados pelo resto da Europa” (apud Avellar, 2007: 234). Sendo assim, nossa própria origem identitária já se mostra problemática, “encalhada” como o navio símbolo do filme, cuja metáfora parece denotar que estancados estamos em uma espécie de determinismo histórico insolúvel. Tal determinismo suscita o seguinte dilema de causalidade em que ambas as terras são estrangeiras: ele é fruto de nossa descendência portuguesa ou seriam eles os “coitados” por terem descoberto o Brasil?⁴¹

O ano de estréia de *Terra estrangeira* foi significativo para a produção cinematográfica nacional, que saltou de praticamente zero para 17 longas-metragens – condição que incentiva a redescoberta de representações do país. Não é à toa que *Central do Brasil*, filmado três anos mais tarde, tornou-se um dos marcos da retomada de um estatuto de brasilidade. Em ambos os filmes, Walter Salles recoloca em debate a condição identitária, invocando um tempo que remonta a um elo perdido entre nossos colonizadores e a nação contemporânea, livre. Do exílio à “central”, do rural ao urbano, da periferia ao centro, o que se busca é recuperar um Brasil profundo, distante de uma imagem idealizada. Como relata o cineasta, “*Terra estrangeira* é um filme que possibilita a existência de *Central do Brasil*” que, por sua vez, “retrata o Brasil não só da estação Central do Brasil, mas o Brasil subterrâneo, o Brasil esquecido, o Brasil

como estrangeiros absolutos indo não só cada vez mais para lugar nenhum mas também como que vindos, cada vez mais, de lugar nenhum” (apud Avellar, 2007: 219).

⁴¹ Os “coitados dos portugueses” é idéia da personagem Alex, interpretada pela atriz Fernanda Torres, em seu “monólogo” com Paco: “Você não tem nem idéia de onde você está, não é? Isso aqui é o fim. Coragem, não é? Cruzar esse mar há 500 anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali. Coitados dos portugueses, acabaram descobrindo o Brasil...”.

arcaico no bom sentido do sertão” (Salles, 1999: 15). Ao retomar essa busca, *Terra estrangeira* trata de

homenagear gêneros diferentes da história do cinema [...] de homenagear de alguma forma, a urgência do Cinema Novo, o desejo de se falar do país através da identidade brasileira. *Terra* é constitutivo também de *Central*. É a eterna história de duas pessoas que buscam fora do país uma solução para sua crise de identidade. Em oposição, *Central* busca uma saída no coração do país. O filme fala sobre a procura de raízes eminentemente brasileiras. Nesse sentido, os filmes são opostos e complementares. Se existe uma diferença fundamental entre *Central* e *Terra*, reside no fato de que, em *Terra*, as personagens são objetos da ação, a estrutura político-social determina aquilo que Paco e Alex devem ser; enquanto em *Central*, a personagem de Josué, por exemplo, usa esse determinismo e reescreve seu próprio futuro através da ação, como sujeito participante dessa ação. Nesse sentido, os dois filmes são muito diferentes porque descrevem “Brasis” muito diferentes. *Central do Brasil* é um microcosmo daquilo que acontece no país. É por isso que o filme começa na própria estação ferroviária, com o desejo de demonstrar um país sem maquiagem, sem véus, com todas as suas mazelas (apud Nagib, 2002: 418-19).

A redescoberta de Brasis distantes e profundos não se limita a esses dois filmes. *Abril Despedaçado*, de 2001, expressa um país de outros conflitos. Como observa Walter Salles, para a realização do filme

um longo processo de pesquisa foi necessário. Esse processo nos levou a entender as características das guerras entre famílias no Brasil. Esses conflitos, geralmente conduzidos por latifundiários, acabaram definindo as fronteiras de alguns territórios do sertão nordestino, como é o caso do Sertão dos Inhamuns, no Estado do Ceará, palco da guerra entre as famílias Montes e Feitosa na primeira metade do século passado. Escrito na década de 40, o livro *Lutas de Família no Brasil*, de Luiz Aguiar Costa Pinto, nos permite entender como os conflitos que aconteceram no nosso país se aproximam – ou se distanciam – daqueles vividos na Albânia de Kadaré. Baseado na análise dos confrontos entre as famílias Pires e os Camargos, em São Paulo, e entre os Feitosas e os Montes, no Ceará, o livro prova que a vingança, no Brasil, se dá na ausência do Estado regulador. É algo que surge de forma natural, espontânea, e que só deixa de existir quando surge um poder mais forte e regulador. Essas pesquisas foram determinantes no desenho dos personagens. Determinantes, também, na definição da classe social a que pertencem. Os Breves são latifundiários ligados à monocultura da cana de açúcar, que entraram em decadência depois do fim da escravidão, no final do século 19. Os seus rivais, os Ferreira são latifundiários em expansão – criadores de gado.⁴²

Os aspectos destacados na pesquisa e ilustrados na tela são, portanto, a hipertrofia do poder familiar e a fraqueza do poder público, determinantes na questão

das vinganças privadas no Brasil. Com esta declaração é possível verificar um cineasta afinado com teorias que analisam aspectos de nosso país. Sua pesquisa e sua opinião sobre o assunto demonstram um desejo de conhecer mais profundamente características constitutivas de uma identidade a ser traduzida para o cinema. Tal identidade, contudo, encontra-se novamente em forma de ruptura. O personagem Tonho, sertanejo envolvido numa tradição de rixa familiar, vai em busca de um novo espaço quando constata a inexorabilidade de sua condição pobre, subdesenvolvida, à margem.

Ao reintroduzir em sua obra não apenas questões nacionais, mas também problemáticas latino-americanas, Walter Salles resgata uma das inquietudes de Glauber Rocha: aquela relativa à condição periférica do continente. *Diários de motocicleta* manifesta, assim, um desejo de comunicação continental. Adaptação de livros escritos por Che Guevara e seu amigo Alberto Granado, no início da década de 1950, o filme parece ter despertado em sua equipe, denominada pelo diretor de “babel latino-americana”,⁴³ a mesma indagação existente no texto original: que continente é esse? Será que existe uma América Latina? Para Walter Salles, a América Latina mudou muito pouco em 50 anos: “é como se as pessoas que encontramos no caminho estivessem saindo dos livros que Ernesto e Alberto escreveram”.⁴⁴ Além disso,

é muito fácil entender por que os problemas estruturais latino-americanos permaneceram os mesmos durante esse período, com raras exceções. Os problemas ligados à má distribuição da renda e da terra são evidentes hoje como eram em 1952. Isso deu um sentido de responsabilidade muito grande para a gente, pois percebemos que o filme não era apenas um histórico, mas, obrigatoriamente, estaria falando de quem somos hoje. Isso deu um sentido de urgência ao filme.⁴⁵

O sentido de urgência a que o diretor se refere, seja do sertão ou da cidade desordenada, traz consigo uma espécie de “realização de permanência” relacionada a uma busca identitária que atravessa o tempo. Suas obras compreendem uma lógica anacrônica que impulsiona justamente tal “sentido de urgência”. Os quatro filmes aqui abordados experimentam um deslocamento no tempo e no espaço, uma viagem, um

⁴² Depoimento de Salles em www.abrildespacado.com.br. Pesquisa realizada em agosto de 2007.

⁴³ “Rodrigo (de la Serna) é argentino, Gael (García Bernal) do México, e muitos outros companheiros do Chile e do Peru”. Declaração de Walter Salles dada para *Film sobre el ‘Che’ aplaudido en Cannes* em <http://news.bbc.co.uk>. Pesquisa realizada em abril de 2005.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Jornal Brasil de Fato*: www.mst.org.br. “Os caminhos da América Latina”. Pesquisa realizada em abril de 2005.

atravessar espaço-temporal necessário para a (re)descoberta de identidades. Nessas errâncias situam-se a inadaptação e o anacronismo.

Ao analisar um filme brasileiro da nova geração, Walter Salles tece comentários que parecem fundamentar seu próprio processo: “Filmes de estrada são a extensão de uma condição que é intrínseca ao homem, a do nomadismo. Mas nem todos os filmes de estrada são iguais. Há infinitas correntes. Dentre elas, há aquelas que revelam um desconforto com uma identidade nacional em mutação”.⁴⁶ Esse estilo narrativo também é discutido em outra coluna, na qual descreve os filmes de estrada como “quase sempre viagens iniciáticas, rituais de desvendamento do mundo. Revelam uma geografia física e humana desconhecida para aqueles que começam a jornada”.⁴⁷

Terra estrangeira, *Central do Brasil*, *Abril despedaçado* e *Diários de motocicleta* têm em comum, não por acaso, a estrada, um desejo de busca e de desvendamento das geografias físicas e humanas. Se o deslocamento sintetiza a experiência desses novos sujeitos, esta se dá em seu próprio desvio. A experiência de *Central* é a descentralização; a de *Terra* é o estranhar-se com/pelas origens; a de *Abril*, o despedaçar-se; e a de *Diários*, perder-se. O movimento comum a todos é a autodescoberta. Diferentemente dos viajantes épicos que participavam de histórias paradigmáticas de linearidade aventureira e do retorno à casa, a condição contemporânea dos personagens errantes de Walter Salles lhes impossibilita qualquer retorno. Não existe uma casa para voltar, pois não há uma origem. Suas identidades-alteridades têm um caráter de trânsito, de inadaptação. Em *Terra Estrangeira*, por exemplo, não se adaptam os migrantes do novo mundo às terras “metropolitanas” do velho continente. O tempo dessa ponte Brasil-Portugal situa-se no marco da implementação do neoliberalismo no Brasil, levada a cabo pelo primeiro presidente eleito democraticamente, após quase trinta anos de militarismo, presidente este também responsável pela “extinção” do cinema nacional e por sua posterior “retomada”. Em *Central do Brasil* tampouco se adapta ao sertão a idosa Dora nem à cidade, o menino Josué. O tempo desse Brasil é aquele em que o projeto modernizador pós-ditadura se viu falho. Sua revisão parece, portanto, depender do retorno à tradição encarnada no sertão que, por sua vez, já se mostra modernizado. Em outro tempo, o jovem de *Abril*

⁴⁶ Walter Salles: “Cinema, Aspirinas e Urubus’ une forma e geografia”. *Folha de São Paulo*, 27/11/2005.

⁴⁷ Walter Salles: “David Lynch revisita o road-movie em ‘História Real’”. *Folha de São Paulo*, 19/01/2002.

despedaçado também não se adapta à tradição estruturada por sua família, partindo em direção ao “progresso”, ao mar, em uma clara alusão a Manoel de *Deus e o diabo*. O tempo de *Abril* é o de um Brasil pós-escravidão, que começa a se industrializar e a deixar para trás a produção manufatureira. Em *Diários de motocicleta*, o jovem Ernesto inicia a busca que o transformará em *Che*. O tempo dessa América Latina é o pré-revolucionário, que ainda não está maduro para fazer face a uma mudança efetiva. Como é possível perceber a partir do acima exposto, esses tempos parecem invariavelmente deslocados em um eterno “entre”, anterior ou posterior às mudanças que se efetivam, de fato, na permanência.

A lógica anacrônica ou o sentido de inadaptação elaborados em tais imagens parecem constituir um eixo identitário ancorado numa tentativa de síntese, cujo sentido, expresso em vários momentos do pensamento social brasileiro, não consiste em “o moderno negar o atraso, mas de interpelá-lo e conduzi-lo, sem anular a identidade deste” (Vianna, 2004: 189). Tal síntese faz parte de um “universo cinematográfico brasileiro (em que o) entusiasmo inicial da redescoberta do Brasil parece agora arrefecer no realismo que constata a permanência dos mesmos e eternos problemas sociais” (Nagib, 2001: 158), o que indica a necessidade de se buscar a efetiva constituição de uma modernidade que incorpore traços particulares da nação. Dessa perspectiva, poder-se-ia dizer que o cinema *contemporâneo* de Walter Salles é ao mesmo tempo *moderno* e *tradicional*, já que representa as mesmas inquietudes permanentes. Ele intervém no tempo do cinema brasileiro ao se reportar às imagens de um Brasil moldado por relações tensas entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, inquietudes de outrora se misturam às novas linguagens e condições. Seus filmes parecem descrever “o movimento do tempo presente, um tempo que passa entre um passado aberto e um futuro indiscernível” (Maciel, 1998: 179-180). Essa idéia parece comportar um sentido de “contemporaneidade-moderna-tradicional” que, por sua vez, visaria compreender “tanto o que o atraso representou em termos de diferença histórica, mas não num tempo detido, e sim relativamente a um atraso que foi historicamente produzido, quanto o que apesar do atraso existe em termos de diferença, de heterogeneidade” (Martín-Barbero, 2003: 226-227).

O tempo do cinema de Walter Salles está intrinsecamente ligado ao espaço. Nesse ponto, a afinidade com a busca de Glauber Rocha e de parte do Cinema Novo por

uma condição não-moderna transparece, ainda que numa chave desprovida de expectativas sobre uma transformação política. É preciso voltar ao interior, à pré-modernidade, para redescobrir o que há de genuíno no Brasil. Buscar esse Brasil profundo, para o cineasta

parece a única opção possível, a única que nos permite o descobrimento ou o redescobrimento apaixonante do único espaço onde ainda existe certa solidariedade, uma inocência no olhar, a pátria da qual Caetano Veloso fala na música *Língua*: o país real. Pode parecer idealização de um país cordial [...] O espaço da Estação é uma perda da identidade. Ao longo do caminho começa a operar em Dora um processo de transformação; o país começa a aparecer.⁴⁸

O princípio que fundamenta a busca de Walter Salles reside, então, em um deslocamento espaço-temporal que possibilita o encontro com o país e consigo mesmo. Suas imagens traduzem o desejo de fazer o caminho inverso ao de seu pai e voltar ao território delimitado pelas montanhas. Esse movimento, curiosamente, expressa o desejo descolonizador: para descobrir-se a si mesmo, o país (assim como o artista) deve olhar para suas próprias limitações.

3- Reconfigurações críticas: do cinema de autor ao novo cinema

Ao olhar para si, para sua história e realidade, o cineasta exerce uma função de espectador. É como espectador do mundo e de si que dá forma às suas percepções. Por outro lado, ao recepcionar a obra, o público, que nada tem de passivo, a recria, cumprindo indiretamente uma função de crítico e exercendo o sentido da arte. Isso quer dizer que, assim como o artista, o espectador/crítico é também criador. Esse circuito, que envolve quem observa e quem cria, compreende igualmente a crítica. Tanto esta última quanto a obra não se constroem fechadas em si, mas em referência a um mundo e como integrantes de uma cotidianidade. Neste capítulo, dedico-me a pensar a crítica constituída em duas cotidianidades e posições, abordando sobretudo os fundamentos da crítica de autor e da crítica “pluralista”, que muitas vezes sugerem diferenciações entre o que se concebe por cinema de arte e erudito, industrial e comercial. O entendimento do modo

como tais distinções são operadas é fundamental tanto para a avaliação da recepção das obras de Glauber Rocha e de Walter Salles quanto para a compreensão da concepção cinematográfica de ambos os cineastas.

Se é verdade que a arte do cinema tem início com as limitações da arte teatral (Munsterberg apud Xavier, 1983: 34), pode-se dizer que a arte da crítica surge nos idos da década de 1920, quando Jean Epstein escreve a respeito de uma “cine-literatura”, sugerindo que “a literatura moderna e o cinema são igualmente inimigos do teatro [...] Assim, para que possam manter-se mutuamente, a jovem literatura e o cinema devem superpor suas estéticas” (Epstein apud Xavier, 1983: 269-270). Apesar de sua importância, não foram os escritos de Epstein que legitimaram amplamente a crítica cinematográfica, mas antes o paradigma da denominada *política dos autores*, instituída pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*, três décadas mais tarde. Nesse momento, o cineasta como um “autor” passa a referir-se à idéia de escritura cinematográfica, cuja expressão máxima seria a de quem “assina a obra”. Um dos termos usados por tal “política” é “câmera-caneta” (*caméra-stylo*) que, cunhado pelo crítico francês Alexandre Astruc, em 1948, remete literalmente ao cineasta como autor que, por intermédio de sua câmera, comunicaria seus discursos, sentimentos e idéias pessoais. Com base nessa concepção, a experiência que molda a idéia do autor cinematográfico passa a ser a do escritor e seu livro.⁴⁹ Pode-se afirmar que a noção de autor deriva precisamente da crítica literária, configurando uma “alta” camada do campo cinematográfico.

A partir de movimentos como a *Nouvelle Vague* e o Neo-realismo, a crítica antes meramente formal passa a valorizar a estética de um cineasta a partir de concepções políticas, sociais e conceituais. Elaborada por um grupo de jovens críticos e cineastas, a *política dos autores* surgiu com um artigo escrito por François Truffaut, em 1954, intitulado *Une certaine tendance du cinéma français*, que não integra a categoria “teoria do cinema”, embora tenha se tornado uma referência nesse universo.

Desde então, o trabalho do crítico passou a contribuir para a formação de um espectador reflexivo e analítico, que deveria tomar uma atitude ativa frente ao que assistisse na tela, contando com novos e específicos conhecimentos para opinar sobre

⁴⁸ Entrevista com Walter Salles em “Un viaje filmico al Brasil verdadero”. Jornal *Reforma*, 26/04/1999.

⁴⁹ De acordo com Bernardet, “os escritores são considerados como valores seguros no firmamento da cultura, de forma que reencontrar aspectos de seus temas em filmes é maneira de valorizá-los e de consolidar o *status* do cineasta [...] Há uma nobreza literária que contamina o cinema” (1994: 16-17).

uma obra fílmica. Sintetizando, a noção de autor refere-se à contribuição individual dada à obra cinematográfica, ao personalismo e à individuação do estilo. O *autor* institui-se como um sujeito que se expressa por meio de regularidades, e a *política*, como método que qualifica esse autor dentro da coerência de sua expressão subjetiva (Bernardet, 1994). O crítico alça à categoria de autor aquele que compreende uma obra a partir de similitudes temáticas. Ao interpretar a obra do autor como um sistema de repetições, a crítica fundamenta tal política, baseando-se não em um filme isolado, mas em um “fazer parte”, em um conjunto de narrativas específico. Assim, o conjunto de obras criado por um único autor é a base do método crítico.

Pode-se dizer que a concepção de autoria cinematográfica é implementada pelas críticas brasileira e latino-americana na década de 1960,⁵⁰ o que interessa à presente abordagem, na medida em que as críticas referentes a Glauber Rocha são majoritariamente imbuídas dessa concepção. Não apenas críticos, mas também cineastas e cinéfilos distinguiam-se por esse método quase religioso, já que, em última instância, o autor poderia ser capaz até mesmo de revelar Deus (idem: 65). Deve-se notar que a distinção do método autoral se baseia principalmente em duas regras: na formação de um consenso e no culto da individualidade. Como observa Luiz Costa Lima, retomando Hans Jaus, “o consenso não se impõe por si; obviamente, há instâncias e instituições que o inclinam nesta ou naquela direção” (Lima, 1979: 16). Desse modo, há que se refletir sobre as seguintes questões: “como, por exemplo, se estabelece o consenso sobre a excelência de um autor? Seria porque o horizonte de expectativas dos leitores se ajusta com o horizonte possibilitado pelo texto, numa espécie de contrato natural, ou porque instâncias de poder, se não mesmo as inclinações políticas da sociedade, se manifestam e/ou se orientam em favor da concessão daquele prêmio?” (idem). Ao discutir tais questões, Costa Lima sugere que o poder conferido a um autor ou a uma obra está relacionado a um caráter de permanência da arte, à sua força específica. Já o culto da individualidade, cujo princípio estético remonta ao romantismo, assumiu o autodeleite da

⁵⁰ Como observa Jean-Claude Bernardet (1994), há documentos que comprovam o quanto a *política dos autores* demorou para penetrar no âmbito brasileiro. Além disso, a apropriação desse método no país ganhou uma tônica diferente da dos críticos franceses, cuja concepção englobava uma reconsideração da produção hollywoodiana, por intermédio da canonização de cineastas como Alfred Hitchcock, Howard Hawkes e John Ford. De modo inverso, a produção autoral brasileira era aquela que assumia compromisso com a intervenção política na realidade social, se opondo, portanto, à indústria – diretamente ligada a uma concepção colonizadora. Nesse sentido, sugere-se que a apropriação da

subjetividade individual juntamente com o culto ao gênio. Esse princípio, para Jauss, teria um efeito desastroso: “data de então a decadência de toda experiência prazerosa da arte” (Lima, 1979: 17), tendo sido motivado “por um maligno consenso entre os que tinham voz no campo da arte” (idem). Pode-se concluir que o cultivo da individualidade serviria à *intelligentsia* e que a internalização de normas para tal fim passou a constituir tanto uma exigência social quanto uma resposta à vontade de diferenciação. Nesse sentido, seria importante pensar a crítica cinematográfica legitimada como um tipo de autoridade cultural – instância que, por meio de uma imposição simbólica, faz circular discursos oficiais que se tornam referências, estabelecendo “julgamentos para a posteridade”, ainda que instituídos por lutas de poder e autoridade (Bourdieu, 2002).

Formada a partir de um consenso relativo ao cultivo da individualidade, a *política dos autores* permitia (e ainda permite) que a cinefilia e, por extensão, a crítica se convertessem socialmente em uma forma de distinção, na medida em que tratam não somente de uma especificidade cinematográfica, mas também de questões relativas ao gosto. Digo crítica como extensão da cinefilia pela simples razão de, sobretudo nos anos 1960 e 1970, a primeira não dispor de uma concepção “profissionalizante”, ou seja, de não constituir-se em meios formadores, como cursos e disciplinas universitárias formais. Como já visto, em uma época em que inexistia uma formação específica para se tornar crítico, havia duas condições primordiais para exercer tal profissão: a devoção ao cinema e a vocação para a escrita. Se partirmos dessa concepção, Glauber Rocha parece não ter fugido à regra, e em *Revisão crítica do cinema brasileiro* escreve o seguinte:

Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o “método do autor” para analisar sua história e suas contradições; o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores [...] Se o cinema comercial é a tradição, o cinema moderno é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor como revolucionário*, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não-autor [...] 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

concepção autoral no Brasil (e na América Latina) está relacionada à elaboração de uma identidade no cinema.

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 formativos dos clichês mentirosos e entorpecentes? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente (Rocha, 2003: 36).

Deste discurso, é importante que se atente para a recepção e para a apropriação da concepção de autor pelo cineasta (e também por seus pares) na década de 1960. Ao associar o método do autor a uma transformação histórica em bases reais, criando uma conexão entre autoria e revolução não apenas estética mas prático-política da vida social,⁵¹ Glauber Rocha sugere uma diferenciação do termo original criado pelos franceses, desvinculado de uma preocupação social (e identitária), que tem sua expressão máxima no Neo-realismo italiano do pós-guerra. O que temos aqui é uma recepção do *auteur* que mistura os cinemas modernos europeus e suas diversas perspectivas. Ao que tudo indica, essa mistura teria sido incorporada também pela crítica da época.⁵²

Glauber Rocha é um cineasta que também fora cinéfilo e crítico. De sua experiência é possível verificar que o processo de legitimação do autor é orquestrado, em grande parte, pela crítica e pela cinefilia. O surgimento dos cineclubes como espaços alternativos de discussão nos quais exibiam-se filmes não-comerciais foi de fundamental importância no processo de inserção do cinema de autor como meio legítimo de expressão.⁵³ A legitimidade dos “autores” foi igualmente estimulada pelo

⁵¹ Como indica Ismail Xavier, “no projeto do cinema novo, autoria significava não só antiindústria (no Brasil, Vera Cruz e seu colapso) mas também postura crítica, engajamento político, contra a inautenticidade e o universalismo tecnicista” (2003: 18).

⁵² A apropriação diferenciada do termo autor por Glauber Rocha se explicita na seguinte passagem: “Adotando-se o ‘método de autor’, que encontra no crítico francês André Bazin seu primeiro pensador, a história do cinema não pode ser mais dividida em ‘período mudo e sonoro’ [...] A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como ‘cinema comercial’ e ‘cinema de autor’” (2003: 35). Apesar de ser um dos editores dos *Cahiers du Cinéma*, André Bazin não concordou plenamente com os jovens críticos e cineastas da *Nouvelle Vague*, evidenciando uma divisão nem sempre pacífica no interior da revista. De fato, Bazin defendia a concepção realista proposta pelo Neo-realismo italiano, escola surgida no pós-guerra, ou seja, na década anterior à instituição da *política de autor*. Esta discussão será retomada no capítulo 9.

⁵³ Como curiosidade, em setembro de 1968, a revista argentina *Tiempo de Cine* publicou – ao lado da informação de que o Cinema Lorca teria sido honrado com a presença de Glauber Rocha – a seguinte nota: “Os espectadores dos cinemas especializados e cineclubes de todo o mundo são a vanguarda do gosto do público, nenhuma comunidade está completa sem um ou outro. Frequentemente, um **cinema especializado** e um cineclube funcionam unidos; seu propósito comum é o aumento do número gradual de gente que aprecia um bom filme e conhece algo sobre aquilo que aprecia” (*Tiempo de Cine*, n.22-23, ago./set. 1968: 39).

ideal de uma crítica de caráter espontaneísta ou intuitivo. Autor-crítico, cinéfilo-crítico, cinéfilo-autor-crítico, esses híbridos configuravam o campo cinematográfico nos anos 1960. Para o crítico brasileiro José Carlos Avellar, “esse foi um período privilegiado da crítica, talvez porque os realizadores, agindo como críticos, convidavam os críticos a se comportarem como realizadores e os espectadores, como realizadores e críticos simultaneamente” (1996: 42-46). Devido a esse ideal de liberdade e constituição não-sistemizada do campo, um dos estatutos da crítica consistia na pretensão de abordar seu objeto – o filme – sem respaldo teórico aprofundado. Os ensaios teriam sido escritos mais sob inspiração do próprio filme e das discussões a respeito das impressões dos cinéfilos em seus espaços apropriados (especialmente nos cineclubes), do que baseados em teorias sobre “postulados da crítica” ou estudos cinematográficos. Sendo assim, poder-se-ia dizer que o ensaio crítico consistia em uma teorização livre em que o único método pré-estabelecido era o do autor, o que indica, por sua vez, os fortes desdobramentos dessa perspectiva em nosso país.⁵⁴

Amplamente baseada na autoria – ou na *política dos autores*, que não deve ser confundida com “teoria de autor” – a crítica acabou por não incorporar plenamente os conhecimentos derivados da lingüística, como a semiótica e as análises do discurso. Nesse caso, pode-se afirmar que assim como a crítica literária ou a filosófica não produzem literatura ou filosofia, a crítica de cinema tampouco teria produzido teoria cinematográfica (Schwarzböch, 2000). Pertencente à geração de Glauber Rocha, José Carlos Avellar parece concordar com tal princípio formador ao sustentar que “muitos de nós começaram a exercer a crítica num momento em que a produção cinematográfica exigia um comportamento crítico do espectador. A discussão dos critérios de avaliação do cinema decorria mais da produção cinematográfica do que da reflexão cinematográfica. Entre a metade da década de 1950 e 1960, a reflexão ficou muito mais na prática do que na teoria” (Avellar, 1985: 5). Essa espécie de “subordinação sensível” ao filme fez com que a crítica de cinema se diferenciasse da teoria cinematográfica, o que acarretou maior força ao próprio entendimento da *política dos autores*. A

⁵⁴ Ao descrever os tipos de *intelligentsia* e, dentre eles, o intelectual contemporâneo, pautado na idéia de “ser culto”, Mannheim discute o valor da “sabedoria autoditada” que, de certa forma, se encaixaria nessa crítica denominada por Schwarzböch de “ilustrada”. Para Mannheim, “a pessoa que forma seu próprio julgamento através do aprendizado direto da vida não se perde tão facilmente no labirinto dos caprichos intelectuais. O perigo desse realismo, entretanto, está na possibilidade de ele ser ultrapassado por

possibilidade de escrever sem teorias a embasar a análise pode ser vista como uma vantagem e não uma deficiência, dado que teria aberto um espaço inédito para a reflexão que não se restringia ao crítico, se estendendo ao próprio espectador. Como observa José Carlos Avellar,

a crítica era feita não só por profissionais, que escreviam com regularidade em jornais e revistas, como também pelo espectador. De certo modo, desenvolvemos na América Latina uma espécie de crítica de espectador, aquele que conseguia ver mais filmes e organizava qualquer forma de registro, arquivo ou fichário. Ler a crítica era parte do ritual cinematográfico. Os anos 60 foram o momento em que os filmes eram reflexão e reflexo, debate direto e vivo da realidade e vontade de nos definirmos diante dela (1996: 42).

O espectador que lê o crítico que é cinéfilo e que também faz cinema: eis o circuito cuja hermenêutica aqui interessa. Neste circuito, a crítica cinematográfica pode ser entendida como uma instância que participa ativamente da formação e consolidação de interesses, preferências, conhecimentos e emoções do público. A crítica torna-se instrumento reflexivo a dialogar com a sensibilidade do espectador “comum”, face aos problemas da arte e do mundo em que vive. Considerando o cinema como uma forma complexa que se vale de uma linguagem própria, possuindo técnicas e leis particulares, a crítica deveria aportar conhecimentos necessários para a compreensão da obra, trazendo informações e esclarecendo possibilidades de recepção do que é representado na tela. No âmbito da política de autor, creio que uma importante questão a ser levantada sobre o papel da crítica é a seguinte: será que ela privilegia um leitor ideal?

Na década de 1960, a crítica “ilustrada” que instituiu o conceito de autor não se formou em cursos, mas nos cineclubes. A consciência de pertencer a um grupo social valorizado apoiava-se na idéia de estar a serviço de um projeto criador. Os participantes desse projeto eram detentores de um *habitus* qualificado, produtor de uma ideologia específica. O controle e a articulação dos agentes garantiam regras e práticas que se legitimavam pela idéia de “dever” dar suporte a determinado autor ou cinematografia. Essa idéia e a política por ela inspirada asseguravam um campo e, ao mesmo tempo, conferiam seu prestígio. No entanto, a partir do momento em que esse campo sofre transformações, o *status* do crítico como parte de um grupo supostamente qualificado passa a ocupar um espaço indeterminado, a meio caminho entre uma ilustração atuante e

mudanças imperceptíveis, aferrando-se às máximas de uma árdua experiência mesmo depois que os fatos tenham deixado de sustentá-las” (2004: 93).

uma “contra-esfera pública desejável, mas inexistente” (Eagleton, 1991: 104).

O cineclubismo e a cinefilia sofreram transformações significativas da década de 1960 para os dias de hoje. Não obstante a produção especializada e restrita, a crítica cinematográfica experimenta um processo de democratização, ampliando-se pelo advento de novos espaços, como os meios eletrônicos, por exemplo. Em grande parte devido a essa democratização, vista por alguns como de “baixa” qualidade, parte da crítica crê no ocaso de sua função.⁵⁵ Uma das hipóteses é a de que os suplementos e espaços culturais dedicados à arte dos anos 1960 e 1970 deram lugar a generalizações ordinárias ou espetáculos. Tal idéia sustenta que a cultura cinefílica ilustrada tornou-se profissionalizada ou mercadológica, não mais dependendo de uma devoção/intelectualização da arte cinematográfica, mas de um conhecimento superficial aliado a uma burocratização da escrita. O interessante, contudo, é o entendimento de que o suposto ocaso da crítica estabelecida na década de 1960 estaria relacionado à decadência do próprio cinema. Nesse caso, como pensar a obra de Walter Salles e, especialmente, sua recepção? Que crítica é essa que estaria em vias de desaparecimento? Por quais razões específicas o cinema estaria em vias de esgotar-se? As imagens de Walter Salles integrariam este contexto? Pensar tais questões sociologicamente requer o cuidado com certas reduções deterministas, pois se o cinema e a crítica estivessem realmente em vias de extinção, a sociologia da arte e da recepção correria o mesmo risco. Vejamos, então, se a perspectiva é tão pessimista quanto parece.

A distinção entre o Cinema Novo, autoral, e o “novo cinema” (supostamente em vias de desaparecimento tal como a crítica) é elaborada pelo crítico brasileiro Carlos Alberto Mattos (1998) no sentido de que o “cinema da retomada” não seria advindo de um projeto estético-político como o primeiro movimento. O cinema contemporâneo teria surgido sem manifestos, sem programa de ação, nem qualquer característica coletiva de movimento. Pelo contrário, nasceu da justaposição de individualidades, cada um com seu projeto particular, cada qual com sua idéia de cinema na cabeça – uma idéia que para muitos não soa como cinema brasileiro, mas um cinema de qualquer lugar, estrangeiro por definição. Esse entendimento indica uma associação entre a produção autoral e um sentido de coesão perante uma ação frente ao mundo social.

⁵⁵ Refiro-me aos entrevistados no período entre junho de 2006 a janeiro de 2007, discutidos na apresentação deste trabalho.

Sendo assim, se estaria sugerindo aí uma inviabilidade de movimentos e de “autores” preocupados com representações identitárias em nossos dias?

A concepção sociopolítica do “autor” Glauber Rocha, contrária a uma perda internacionalizada de vínculos, orientava-se em direção a uma congruência de fatores eminentemente nacionais (e continentais) que, valorizando as culturas populares originais, formavam uma inter-relação estética e ideológica constitutiva da idéia de “nacional-popular”.⁵⁶ Apesar de propagar um desejo didático, pode-se dizer que a concepção glauberiana de cinema se constituiu e foi constituída pela crítica com base em um gosto “puro”, um gosto pela reflexão que implica aversão pelo princípio do fácil, se opondo, portanto, ao “gosto dos sentidos”. Nessa concepção, a rejeição do superficial, “conduz naturalmente à rejeição do que é fácil no sentido ético e estético, de tudo o que oferece prazeres imediatamente acessíveis e, por conseguinte, desacreditados como ‘infantis’ ou ‘primitivos’ (por oposição aos prazeres da arte legítima)” (Bourdieu, 2007: 449). Talvez por instituir-se com base nessa perspectiva, o cinema de Glauber Rocha foi enquadrado pela crítica na esfera “cult”, o que acabou por conferir-lhe um sentido de permanência no campo cinematográfico.

Tomando outra direção, parte da crítica nacional de filmes contemporâneos, dentre os quais se incluem os de Walter Salles, defende a idéia de que estes, em sua maioria, esboçam uma estética “internacional popular”,⁵⁷ situada entre uma internacionalização estética – parte de um estilo global esteticamente pasteurizado – e uma espécie de “popular internacionalizado” que, apesar de imprimir uma marca de

⁵⁶ Quanto ao termo, é válido retomar uma idéia de Adauto Novaes desenvolvida na apresentação do livro de Galvão e Bernardet (1983): “Expressão de um ‘ideal’ sem realidade objetiva que só existe empiricamente enquanto ‘sentido de discurso’, o nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça ou etnia. Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-lo, de imediato, em símbolo da cultura nacional; quando se fala do mundo cultural do outro para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque agora ele é nacional. As diferentes culturas perdem o próprio fundamento e passam a ser vistas (ou regidas) como expressões exteriores que são os textos, projetos, intenções e práticas de uma cultura nacional. Essa transfiguração no nacional – pensada dessa maneira – torna visível não apenas o mecanismo da identidade – que dá a ilusão de que as diferenças foram mantidas no momento em que todos estão ou podem estar presentes no nacional-popular – mas torna possível ainda a constituição de uma síntese da universidade política com a particularidade cultural – o nacionalismo. É nesse sentido que se deve entender a modernidade da cultura: o nacionalismo não deixa de fora o povo, que passa a participar da configuração do poder. Mais ainda – e esse é o grande triunfo da identidade cultural: transforma a multiplicidade dos desejos das diversas culturas num único desejo: o de participar do sentimento nacional” (1983: 8).

⁵⁷ Trabalho por Renato Ortiz e discutido por Ivana Bentes, tal termo refere-se a filmes com temas e tramas tipicamente nacionais que optaram por um tipo de narrativa institucional, cuja forma se baseia no modelo clássico norte-americano (apud Xavier, 1998: 105-106).

origem, inclusive estética, é capaz de ser legível e atingir contextos para além do nacional. O que parece relevante na discussão sobre os termos “nacional-popular” (culto e que permanece) e “internacional popular” (inculto e pasteurizado) no âmbito do cinema e da crítica atuais é a condição do adjetivo que compõe ambos os estilos: o popular, especialmente por sua vinculação à noção de identidade. Aparentemente, a suposta transferência do gosto erudito para o fácil, vinculada ao ocaso tanto do cinema quanto da crítica, estaria pautada nesse conceito, ou melhor, em sua transformação. A idéia é a de que o cinema culto anterior, apoiado na cultura popular, dá lugar a um cinema popular em sentido massivo. Da mesma forma, a crítica, anteriormente culta e restrita, quando devotada ao autor do cinema nacional-popular, ganha amplitude massiva, atingindo veículos e públicos mais abrangentes.

O termo popular no contexto latino-americano pode ser identificado em três diferentes versões. Na primeira delas, é visto como uma cultura autenticamente rural, ameaçada pela moderna cultura industrial; numa segunda perspectiva, o popular seria uma variante da cultura de massa, que tende a reproduzir formas culturais do capitalismo avançado; finalmente, o popular também pode ser definido como a cultura do oprimido e das classes subalternas, a partir das quais o imaginário é criado. É possível observar que estas três categorias muitas vezes se associam e se confundem na América Latina (Dennison e Shaw, 2004). Uma outra distinção possível entre culturas popular e massiva, baseia-se no fato de a primeira não compartilhar da popularidade (em termos numéricos) da segunda, já que relacionada com aspectos folclóricos. Em uma perspectiva ampla, não é difícil entender por que a crítica, em geral, vincula o Cinema Novo à primeira cultura e o novo cinema (no qual costuma se inserir a produção de Walter Salles) à segunda.

A noção de popular associada a questões numéricas surgiu como consequência da emergência de uma cultura industrial e de um mercado de bens simbólicos nacionais e latino-americanos, na década de 1970 – posteriormente, portanto, à realização dos filmes de Glauber Rocha aqui analisados. Enquanto expressão de valores culturais das classes baixas, o popular no Brasil deixou de estar diretamente relacionado à cultura das classes populares ou a projetos de libertação para tornar-se referência dos produtos da indústria cultural.

Eis, então, o processo: a moderna idéia de cultura popular, associada às primeiras formas de consciência nacional, no final do século XVIII, consistiu na tentativa dos intelectuais de erigi-la em cultura nacional. Na mesma época, instituiu-se a distinção entre cultura vulgar e cultura erudita (cf. Strinati, 1999: 20).⁵⁸ Contudo, vale destacar as seguintes contradições: se anteriormente, o moderno vinculava-se ao culto, e o tradicional ao popular, inculto, o movimento ganha uma nova expressão que faz do popular, culto. Com esta operação, própria do Cinema Novo, evidencia-se que o popular não é algo preexistente, mas construído (Canclini, 2005). Assim, o *folk* antes visto como negativo passa a ser valorizado como princípio fundador de identidades. Mais do que isso, passa a ser *cultuado* como “alta cultura”, mas uma alta cultura que se queria popular, voltada para o próprio “povo”. Um problema se estabelece, porém, quando os meios de comunicação massivos incorporam o popular em sentido hegemônico, aproveitando-se de sua tendência para a popularidade. Nessa medida, como pensar o cinema, criado por excelência como meio de comunicação na sociedade capitalista do século XX, como objeto industrial essencialmente reproduzível e destinado às massas? Além disso, seria igualmente importante, no contexto deste trabalho, refletir sobre questões como: quem determina o que deve ser enquadrado como cultura popular (a mesma indagação se aplica para as categorias cinematográficas)? Tais concepções emergem das classes populares, são impostas de cima para baixo, ou resultariam antes de uma interação entre as duas esferas sociais?

O persistente debate que opõe o cinema (requintado) de arte ou de autor ao (fácil) industrial e massivo parece tão antigo quanto o próprio cinema e acaba por reduzi-lo à mera oposição “arte *versus* indústria”. Tal oposição é ainda hoje um argumento medular no campo da crítica latino-americana, sendo sustentada, em grande parte, pelos argumentos da Teoria Crítica segundo os quais algo não pode ser considerado arte se for um produto da indústria. Me parece necessário desconstruir tal ideologia. Vale lembrar que, já nos anos 1960, vozes questionadoras desses paradigmas passaram a valorizar justamente a ampla mediação do público em relação às obras, vista

⁵⁸ Ao avaliar o campo cultural durante a revolução industrial, Renato Ortiz observa que o século XIX pode ser caracterizado pela “emergência de duas esferas distintas: uma de circulação restrita, vinculada à literatura e às artes, outra de circulação ampliada, de caráter comercial. O público se encontra, desta forma, cindido em duas partes: de um lado, uma minoria de especialistas, de outro, uma massa de consumidores. Esta oposição não deixa de colocar em conflito os atores desses dois campos sociais” (2006: 25).

pelos frankfurtianos de forma amorfa e passiva. Contribuições valiosas como a de Edgar Morin (1962, 1977), que analisou diretamente o caso do cinema, revelam que a criação artística é plenamente compatível com a divisão do trabalho, com a mediação tecnológica e a standardização. Da mesma forma, correntes teóricas importantes, nas quais se destacam pensadores como Foucault, Barthes e Mallarmé (discutidos no capítulo 8), postulam a “morte” do autor em favor da linguagem artística e de sua leitura. Atualmente, pensadores latino-americanos como Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini põem em xeque o pessimismo dialético de Adorno e Horkheimer valorizando mediações diversas e desautorizando concepções “auratizadas” da arte.

A complexificação do pensar cinematográfico e artístico implica um deslocamento de sua recepção e, por conseguinte, também de sua sociologia. A estrutura dualista do campo cinematográfico que opõe cinema de autor a cinema popular e massivo, devido à sua ampla utilização, é muitas vezes investida de um forte poder de sugestão. Entretanto, tal oposição pode complexificar-se quando, por exemplo, um filme de autor conquista um grande sucesso comercial, quando um filme comercial é alçado à categoria de arte, ou mesmo quando um filme pretensamente comercial atinge um público inexpressivo mas relevante. Desse modo, faz-se necessária uma problematização das noções de cultura alta e baixa, popular e massiva. O culto tradicional, por exemplo, não é necessariamente apagado pela industrialização dos bens simbólicos. No caso do popular, é necessário que se atente mais às suas transformações ao invés de simplesmente postular sua extinção. A complexificação social proposta pela modernização não suprime o papel do culto e do popular tradicionais, mas recoloca a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada em condições relativamente semelhantes. Nesse sentido, é necessário que os pensadores e “fazedores” de cinema e arte rompam com certos maniqueísmos, relocalizando e redescobrimo o popular (assim como o culto, o massivo e outras categorias).⁵⁹ Na direção de tais deslocamentos teóricos e metodológicos, começa a se produzir “um descentramento do

⁵⁹ Como sugere Jesús Martín-Barbero, “dizer ‘cultura de massa’, em geral, equivale a nomear aquilo que é entendido como um conjunto de meios massivos de comunicação. A perspectiva histórica que estamos esboçando aqui rompe com essa concepção e mostra que o que se passa na cultura quando as massas emergem não é pensável a não ser em sua articulação com as readaptações da hegemonia, que, desde o século XIX, fazem da cultura um espaço estratégico para a reconciliação das classes e a reabsorção das diferenças sociais. As invenções tecnológicas acham aí sua *forma*: o sentido que vai tomar sua mediação, a *mudança* da materialidade técnica em potencialidade socialmente comunicativa [...] Estamos *situando* os meios no âmbito das mediações” (2003: 203).

conceito mesmo de cultura, tanto em seu eixo e universo semântico como no pragmático, e um re-desenho global das relações cultura/povo, povo/classes sociais” (Martín-Barbero, 2003: 102).

Se as estratégias, conceitos e oposições são formados no interior dos campos culturais, o princípio fundamental de diferenciação entre seus agentes reside no maior ou menor êxito das lutas travadas nesses mesmos campos, na medida em que são elas, em última instância, a definir o capital simbólico ou econômico atribuído a cada um deles. Para a crítica e ensaísta argentina Silvia Schwarzböck (2000), o agente “crítica” tem encontrado dificuldades em angariar tais capitais, não porque já esteja tudo dito ou visto, ou porque a média da produção massiva (do cinema contemporâneo) tenha se mantido nos “baixos” padrões estéticos, mas porque filmes “extraordinários” (como os de autor) aparecem em um contexto cinematográfico cujas modalidades de gosto já foram codificadas. Desse modo, a relação entre crítico e obra encontra-se abalada por sua condição de consumidor cultural singular, cuja paixão pelo cinema tornou-se uma forma de resguardar sua subjetividade agredida por uma vulgaridade média. Tal fato, segundo Schwarzböck, pode gerar um isolamento epistemológico, na medida em que, ainda que seja capaz de desfrutar de um filme de produção massiva, o crítico o faz sem explicitar tal prazer a seus pares (cultos) e ao grande público. Assim, decifrar filmes “extraordinários” seria tarefa para poucos críticos, cujas idéias devem destinar-se a leitores especializados. Por esse motivo acredita-se que a crítica assim como o cinema correm risco de desaparecer – não tanto porque não haja exemplos de seu exercício, mas porque ele mesmo parece obsoleto.

Nesse sentido, a pergunta fundamental seria a seguinte: por quais motivos, segundo essa corrente crítica, filmes “extraordinários”, cinéfilos ilustrados e leitores especializados têm se difundido cada vez menos? Não seria mais conveniente pensar em termos invertidos dessa lógica, quais sejam: filmes “extraordinários”, cinéfilos ilustrados e leitores especializados não fizeram parte de uma minoria determinante de um gosto específico desde sempre?

Cabe destacar que as relações estabelecidas no consumo de bens culturais promovem todo um sistema social de disposições. O sistema que aqui interessa é aquele a envolver filmes “extraordinários”, críticos e leitores especializados que, juntos, constituem uma “classe objetiva”. Como sugerido por Bourdieu (1996), a classe

objetiva é formada a partir de agentes que incorporaram *habitus* e condições homogêneas de existência e que especificam condicionantes e gostos geradores de estilos de vida particulares e distintivos. A relação entre classe objetiva e *habitus* é responsável pelo processo ideológico de distribuição de capital simbólico, baseado em disposições que definem a utilidade de um produto, que não é nem objetiva nem independente das práticas sociais. Nessa medida, busco perceber a razão da sugestão da ensaísta argentina e de vários de seus pares em relação ao possível ocaso de sua função. Tal percepção parece derivar de uma “nostalgia” por filmes “extraordinários” e da relativa desqualificação de filmes que não mais se constituem em torno a uma “aura” estético-política, nacional-popular e autoral – constatação que leva a considerações como as que enquadram o cinema de Glauber Rocha nos parâmetros da “estética” em oposição aos padrões “cosméticos”⁶⁰ do cinema contemporâneo, no qual se enquadra a obra de Walter Salles. Essa lógica sugere uma inviabilidade determinista deste último em atingir o *status* de “extraordinário”.⁶¹

Problematizar tal determinismo com base na hipótese bourdieusiana da distinção pode ser um bom método para reconsiderar as estruturas supostamente estruturadas. Se considerarmos que a legitimidade do gosto é simbolicamente atribuída – isto é, que não há gosto soberano nem gosto criado pelo sistema de produção, mas uma homologia entre bens ofertados e o campo de produção – chegaremos à constatação da construção de estruturas como as que determinam o culto-popular (cinemanovista) e o massivo (já chamado, pejorativamente, de “cinema novinho”⁶²).

⁶⁰ A expressão “cosmética da fome”, cunhada pela comunicóloga e crítica de cinema Ivana Bentes, no início dos anos 2000, sugere uma “glamourização da pobreza”. Em contraste com a “estética da fome”, de Glauber Rocha, Bentes constata que a produção nacional contemporânea compreende “um cinema ‘internacional-popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional e uma estética ‘internacional’”. O sertão torna-se então palco ou museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular ou ‘folclore-mundo’ pronto para ser consumido por **qualquer audiência**” (Bentes, 2007: 242-255 – grifo meu).

⁶¹ A partir de um entendimento mannheimiano, seria possível verificar que a diferenciação entre os pontos de vista da crítica, tratada neste capítulo, teria a ver com a transferência das formas grupais e fechadas da *intelligentsia* em direção a uma democratização da cultura, que implica uma perda de homogeneidade da elite “pensante” (Mannheim, 2004: 69-208).

⁶² Vale ressaltar considerações a respeito do novo cinema aqui mencionado, para o qual Erik Rocha, filho de Glauber Rocha, cunhou a expressão “cinema novinho”. Em artigo intitulado *A exaustão da normalidade*, depois de citar a frase de Torquato Neto, artista da geração de seu pai – “nesse país surrealista, tudo, de repente, fica normal e ninguém sente falta do que perdeu” – o jovem cineasta define da seguinte forma a expressão “cinema novinho”: “ao contrário do que o nome possa sugerir, não é um cinema arejado e vigoroso, mas um cinema bem-comportado, que se movimenta com grande esforço entre padrões convencionais prestabelecidos ou já infelizmente introjetados. Além disso, e o que é pior, trata-se de um cinema sem memória, ou seja, sem história, fechado em si mesmo. O cinema novinho

Não devemos contudo nos esquecer da outra fração de agentes críticos que não compartilha desse sentimento nostálgico, percebendo positivamente a disseminação/democratização tanto da crítica quanto do cinema, questionando termos distintivos-hierarquizadores. Ao examinar o campo da crítica contemporânea, o crítico de arte Luiz Camillo Osório verifica “um misto de arrogância e defesa de território embutido nessa nostalgia que insiste no fim da crítica” (2005: 9). Assim, a crise da crítica faz eco à crise da política, de um espaço comum, múltiplo e pautado pelas diferenças. Diversificar a crítica, incentivar a disseminação de seus sentidos e ampliar suas articulações e espaços são idéias que sugerem um bom início para pensarmos não apenas as novas condições de recepção como as realocações de conceitos aplicados de forma determinista e estática. A ampliação dos horizontes de recepção pode oferecer ao eixo do debate novos entendimentos como, por exemplo, o de que se as reivindicações sociais e políticas das classes subalternas fizeram-se ouvir no conjunto nacional por intermédio do nacional-popular, é num discurso de massa que o nacional-popular se faz reconhecível pelas maiorias (Martín-Barbero, 2003: 270).

A partir desses entendimentos é possível repensar o estatuto de permanência da arte, em nosso caso em particular, vinculado a uma determinação simbólica gerada pelos críticos cinematográficos. A oposição entre um cinema culto e um cinema massivo sem dúvida teve desdobramentos na recepção dos cineastas aqui tratados. Na medida em que um estatuto passa a prevalecer, há que se refletir, então, sobre suas resignificações, que persistem sob um novo formato. Nesse sentido, de Glauber Rocha a Walter Salles, do Cinema Novo ao cinema contemporâneo, há que se considerar as realocações conceituais e receptivas, que engendram nas imagens do Brasil mudanças e permanências. Em parte da crítica brasileira, por exemplo, observa-se a tendência a se pensar não apenas o cinema de Walter Salles, mas outros de sua geração, como “fáceis”, desprovidos da qualidade artística e intelectual das produções cinemanovistas. Como será possível verificar nos próximos capítulos, tal tendência não se verifica para a

ignora ou finge desconhecer seu passado pobre e latino-americano. O cinema novinho se apropriou de temas cruciais para a cultura brasileira, fundamentais na construção da identidade nacional e cultural do país – cuja presença no Cinema Novo foi indiscutivelmente reveladora e marcante – utilizando uma linguagem publicitária que impede qualquer tipo de aprofundamento e complexificação dos temas investidos [...] Seria uma pena se a nova geração perdesse a oportunidade histórica de mostrar a cara, cheia de defeitos, contradições e dúvidas, é preciso tirar proveito do caos de influências e saber dialogar tanto com a nossa rica herança cultural-estética do cinema autoral dos anos 1960-1970” (Rocha, 2007: 239-40).

recepção latino-americana em geral, exceto por alguns críticos argentinos. Por outro lado, considerando a imposição simbólica de Glauber Rocha e de sua arte “erudita”, seria importante avaliar também a definição de um gosto que direcionou a linguagem cinematográfica para certo viés. Tal direcionamento é explicitamente mencionado por Walter Salles, o que pode explicar muitas dos olhares permanentes sobre as imagens do Brasil e o próprio imaginário dos críticos de cinema, como será analisado a seguir.

Parte II A recepção de Glauber Rocha

4- A biografização cinematográfica

“Todo cineasta filma a si mesmo”⁶³

Vocação, dom inato, inspiração: estes atributos próprios da criação artística teriam surgido, de acordo com Nathalie Heinich (1998: 11-21), na época moderna, ao longo do século XIX, momento por excelência do “regime da singularidade”. Tal regime consiste em um sistema de valorização baseado na ética da raridade, que tende a privilegiar o sujeito, o particular, o individual, o pessoal e o privado. Ele opõe-se diametralmente ao “regime da comunidade”, pautado por uma ética da conformidade que, por sua vez, confere precedência ao social, ao geral, ao coletivo, ao impessoal e ao público. Para Heinich, no mundo dos especialistas da história e da crítica de arte, grande parte da valorização passa pelas diferentes formas de exaltação do singular: o biografismo, que personaliza a produção reportando-a a um sujeito único; a análise estilística da especificidade de um universo estético e a explicitação da posição particular ocupada pela obra numa tradição. Por outro lado, também se pode verificar em algumas correntes o procedimento inverso, que valoriza os objetos por sua capacidade de exprimir o conjunto de uma sociedade, de uma cultura ou do espírito de uma época. Esse procedimento pode ser entendido por meio de uma “sociologia da arte” tal como a praticada por Pierre Francastel.

Tomando como base as operações que inscrevem a arte nos regimes da singularidade e da comunidade, investigarei, neste capítulo, como o nome de Glauber Rocha foi “construído” pela crítica latino-americana nos anos 1960 e 1970. O verbo construir serve à hipótese de que a crítica absorveu um discurso de autoridade, atestado pelo próprio cineasta, e acabou por elaborar um *self* glauberiano como forma de legitimação de sua obra. A temática que relaciona expressão pessoal, trajetória e obra não foi opção de estilo, mas uma regularidade dada pelas próprias críticas. A análise e leitura das mesmas mostrou que grande parte delas recepciona os filmes de Glauber Rocha mediante a relação entre aspectos de sua personalidade, de sua história de vida e de suas proposições fílmicas estéticas e sociais.

⁶³ Rocha apud Gomes (1997: 544).

Como já indicado, tanto no Brasil quanto nos países latino-americanos aqui tratados, a tradição crítica, partidária da política instituída nos anos 1950 e 1960, consolidou um padrão de avaliação e classificação cinematográfica com base na idéia de “autor” – eixo ideológico e estético que marca um discurso paradigmático a respeito da produção cinematográfica. As críticas discutidas nesta parte do trabalho aportam aspectos significativos para a análise na medida em que, além de avaliarem a figura de Glauber Rocha em relação à sua obra, ressaltam sua expressão pessoal frente ao contexto histórico e coletivo da época. Desse modo, o cineasta é construído a partir de três características principais: o intelectual, o crítico e o barroco. Tais características ressaltam a idéia de autor, pertinente não apenas à crítica da geração de Glauber Rocha, mas a ele próprio. A análise de *Deus e o diabo na terra do sol* escrita pelo brasileiro Félix de Athayde e publicada na revista *Cine Cubano*, em 1965, destaca essa pertinência, ao indicar que

Glauber Rocha disse com muita clareza e coragem a que se propõem os cineastas novos do Brasil: “Queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista compreendido com os grandes problemas de seu tempo; queremos fazer filmes de combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural”. Em resumo: um cinema – técnica e arte – que nascido da realidade (subdesenvolvida) atua sobre a mesma com o propósito de transformá-la [...] Glauber Rocha se apresenta como o realizador global do filme: é o autor do roteiro, dos diálogos, do romance que comenta as ações e que joga um papel importante na estrutura do filme; é também o diretor (Athayde, *Cine Cubano*, 1965).

Contrários à idéia de criação coletiva, em que a realização dos filmes se dava a partir de uma clara divisão de tarefas, críticos e cineastas defensores do método autoral alinhavam o cinema a uma concepção literária e pessoal, situando o processo de legitimação cinematográfica numa alta camada do campo cultural. Índicios intimistas, confidenciais e detalhes biográficos são seguidos e valorizados pelos exegetas, que conferem à qualidade da obra a autenticidade estética do artista. A crítica de Athayde deixa claro o entendimento de que o artista é reconhecido naquele que expressa seu *eu*, instância que mede o valor de sua sinceridade. Esse *eu*, que compreende o autor, implica uma “completude”. É o autor quem cria o roteiro, a música, que dirige os atores, a fotografia, que tem, enfim, um controle total do universo cinematográfico. A crítica de Roberto Branly ao mesmo filme, publicada no jornal cubano *Juventud Rebelde*, em 16/08/1966, também evoca uma citação do próprio Glauber Rocha para explicar a essência do sentido de autor da seguinte forma:

Cineasta e autor de um livro valente, Glauber Rocha, aos 27 anos, explica sua concepção de cinema autor em contraposição ao comercial: “o autor no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O “diretor” ou o “cineasta”, nas contradições do cinema comercial, perdeu seu principal significado”. E agrega: “Diretor, cineasta ou artesão podem, em raros casos, atingir a autoria através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva. Então já ultrapassa a fronteira: é um autor. O advento do autor, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo”. Rocha, o autor – diálogos, roteiro, argumento e direção –, maneja uma fina rede de cruzamentos que é a filmagem, e com audácia e mão firme guia a trama, o pouco convencional movimento das câmeras e o trabalho dos atores e atrizes para extrair ao celulóide suas cordas e sonoridades mais plenas (Branly, *Juventud Rebelde*, 16/08/1966).

É possível notar na definição de autor do próprio Glauber Rocha, legitimada pela reiteração de Branly, a importância do domínio estrutural de seu cinema. Contrariamente às concepções de “diretor” e “cineasta”, o termo autor parece atingir um ápice artístico pelo fato de ultrapassar as fronteiras coletivas e industriais do cinema comercial.⁶⁴ Cabe notar, porém, que, apesar de seu uso reiterado, a princípio o termo não teve uma definição precisa no campo cinematográfico.⁶⁵ A idéia de cinema de autor apropriada por Glauber Rocha e pelos críticos latino-americanos refere-se a uma peculiar concepção antiindustrial, em que o cineasta, livre para criar sua própria narrativa, faz da câmera uma caneta e de seu nome, uma assinatura.⁶⁶ Essa idéia, que indiretamente remete à prática literária, se mostra clara na crítica abaixo, publicada em uma matéria do cineclubes argentino *Mar del Plata*, em dezembro de 1970. Mediante referências à literatura e a cineastas autorais, o crítico J. Levy observa, com base em características pessoais de Glauber Rocha, que

Deus e o diabo na terra do sol é um filme deslumbrante, maravilhosamente lírico. Desprende um tom de soberana evidência como nos textos de Rimbaud [...] O autor desse poema em dois, desse

⁶⁴ Nas palavras de Glauber Rocha, “somente nos países subdesenvolvidos o Novo Cinema, isto é, o Cinema de Autor (o cinema como conhecimento e não divertimento; o cinema como linguagens e não como espetáculos; o cinema como método e não como ilustração; o cinema como revelação e não como descrição do óbvio etc...) pode, deserdado de tradições industriais e culturais, mergulhar rumo ao desconhecido, exercitando a sua impotência até ganhar a estatura de linguagem que redescobre o mundo” (1981: 45).

⁶⁵ No início de seu livro, quando pergunta “o que é um autor?”, Bernardet responde: “com certeza nada que possa ser definido de forma precisa, nem em geral nem nos quadros da *política*” (1994: 13).

⁶⁶ Ainda de acordo com Glauber Rocha: “o cinema de autor é um cinema livre! Esta liberdade fundamental é intelectual” (1981: 27).

afresco contado que é *Deus e o diabo*, chega a ser o mais selvagem de todos. Sua palavra faz eco com a de Che e na Europa com a de um Godard ou com a de um Bellocchio (Levy, *Cine Club Mar del Plata*, dez.1970).

Neste trecho, além de evocar Jean-Luc Godard, outro cineasta símbolo da concepção autoral, Levy compara o filme (“poema”) de Glauber Rocha à obra de Rimbaud. Talvez não tenha sido à toa, pois, na fase de definição do termo, o autor simbolizava quem efetivamente *escrevia* um filme. Por outro lado, por ser o cinema uma arte essencialmente visual, a encenação acabava por constituir um ponto igualmente forte. Nesse sentido, não correria ela o risco de ser prejudicada pela literatura? De acordo com a concepção autoral, não, pois a atitude de fascínio pela literatura não foi tomada pela *política dos autores* como contraditória, na medida em que o cinema era visto como linguagem a possibilitar ao artista a expressão de sentimentos de forma similar àquela experimentada pelos escritores. Essa nova condição cinematográfica foi, então, referida pela metáfora da *câmera-caneta*, que libertou o cinema de sua tirania visual, inserindo-o em um regime de pensamento.

Se a concepção coletiva do cinema industrial era muitas vezes compreendida por seu viés “espetacular”, supostamente desprendido de uma proposta mais reflexiva, a concepção autoral passou a ser relacionada à arte, apenas um autor podendo expressar seus sentimentos e pensamentos. A base dessa concepção aparece na premissa de que “os autores de filmes franceses devem reforçar a sua contribuição pessoal nos seus filmes” (Astruc apud Bernardet, 1994: 21). Assim, o fundamento da *política dos autores* estava criado: “autor é aquele que diz ‘eu’” (Philippe apud Bernardet, idem). De acordo com esta regra, os jovens cineastas deveriam expressar-se na primeira pessoa, em sentido apologético do sujeito – concepção que contesta o cinema técnico e de equipe. O sentido da crítica, nesse caso, era o de extrair das imagens, do roteiro ou do enredo o *eu* oculto por trás da temática que, por sua vez, configurava uma matriz baseada na redundância, dado que o autor é “um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem” (idem: 31). A obra é então interpretada como um sistema de repetições a expressar uma subjetividade singular. Destaco a crítica argentina, publicada no jornal *La Nación* e intitulada *Expresiva muestra de talento de un joven director brasileño*, que literalmente decanta o *eu* glauberiano. Ao descrever *Deus e o diabo na terra do sol*, o texto diz o seguinte:

Eis aqui o filme de um grande cineasta, um filme de autor no sentido mais estrito da palavra. A essa circunstância deve seu vigor, sua agressividade, seu lirismo, sua acidez, suas fraquezas, sua fúria, sua desordem, seu tremendismo, sua ambigüidade e seus momentos de surpreendedora beleza. Chama-se, de ponta a ponta, Glauber Rocha e é, de ponta a ponta, a expressão desbordante de uma personalidade generosa, complexa, abrasadoramente neurótica. Tudo isso está posto a serviço de um cinema de vanguarda, sem preconceito, sutil, incisivo, em uma película cálida, apaixonada (*La Nación*, s/autor, 19/07/1968).

A concepção de autoria revelada nesta recepção traz à luz sua categoria fundamental no que concerne o-homem-e-a-obra. Aqui, o filme ganha adjetivos humanos. O olhar volta-se para o caráter idiossincrático de Glauber Rocha. A obra é agressiva, ácida e furiosa porque seu autor assim o é. O texto transfere às imagens o que considera a personalidade de Glauber Rocha, projetando sua expressão única em termos psicologizantes, operadores de um discurso específico. O psicologismo é predominante na construção do termo autor e postula uma característica, uma personalidade, uma vida real e uma visão de mundo formadoras de sua expressão pessoal. Esse tipo de leitura o concebe como o único criador de sua obra, analisando os filmes por intermédio de suas intenções declaradas ou implícitas.

Em tom semelhante ao da crítica de *La Nación*, a cubana de J. M. Valdés Rodríguez, publicada no jornal *El Mundo*, em 07/12/1965, também enfatiza características da personalidade de Glauber Rocha supostamente incorporadas em sua obra, introduzindo, ainda, traços físicos do cineasta nas imagens que produz. O texto parece humanizar e familiarizar o autor, num desejo de biografização e simbiose:

Moreno, com olhos muito negros, cabelos ondulados e revoltos, seu aspecto diz sobre sua condição pessoal. É inconformado, agressivo, apaixonado, arbitrário, desborda entusiasmo e fervor pelo cinema, pelo teatro e pelas artes em rebeldia e em luta contra o caduco e transcendido. Quando se exalta alça a voz, gesticula e parece a ponto de renhir. Afirma sem meio-termos sua posição extrema, radical. Essa condição pessoal está presente na obra cinematográfica e no trabalho crítico, plasmado em artigos, ensaios e conferências que ocupam o tempo de Glauber Rocha (Rodríguez, *El Mundo*, 7/12/1965).

Está feita a ligação entre descrição e designação, matriz de significado. O nome Glauber Rocha relacionado à figura morena, de olhos negros, cabelos ondulados e revoltos garante uma função classificatória – rebelde, extrema e radical – à sua obra cinematográfica e a seu trabalho crítico. Está feito o enquadramento. O dispositivo crítico emoldura o nome do autor para assegurar e categorizar sua obra. Ele torna-se,

nessa medida, característica de um modo de existência, de circulação e de funcionamento de um discurso particular. A ligação entre condição pessoal e obra cinematográfica expressa uma individualidade a partir da qual traços de personalidade ou outras características permanentes constituem um *self*. Este último serve a um processo de identificação pessoal que precede e orienta a categorização social, cuja identidade biográfica se constitui numa trajetória social objetivada. É possível verificar que a pessoa e a obra de Glauber Rocha são construídas pela crítica de forma a determinar certas identificações circunscritas, inclusive, a quadros sociais específicos. Nesse sentido, o *self* glauberiano é construído com base em traços da trajetória do sujeito Glauber Rocha. Além da alusão às características físicas e à personalidade do cineasta, as críticas também analisam sua obra como reflexo de um “espírito de seu tempo”, de uma sociabilidade e de uma cultura específicas que resultariam de sua experiência pessoal.

Apoiada em uma perspectiva que engloba trajetória pessoal e social, expressão artística e obra, a recepção argentina intitulada *De Brasil, con tragedia*, publicada na revista *Analisis*, em 29/06/1968, afirma que a expressão glauberiana estaria, de fato, diretamente relacionada à trajetória do autor:

Glauber Rocha, natural de Bahia, no Norte (*sic*) do Brasil, sentiu – aos 23 anos – o talho limítrofe. Seu contorno humano, ao alcance de sua vista, levantava-se com a límpida eloquência dos fatos desnudos: um campesinato submerso na sequeidão do solo ermo; o abuso e a prepotência amparados por lei; a autoridade solidária com os excessos (*Analisis*, s/ autor, 29/07/1968).

Glauber Rocha y su visión polémica de la tierra del sol, publicada no jornal *La Nación*, três anos mais tarde, segue a mesma direção:

Desbordante, vital, místico e violento, Antonio das Mortes decola no atual panorama cinematográfico de Buenos Aires. Seu autor, o brasileiro Glauber Rocha, é sem dúvida um dos realizadores latino-americanos de maior prestígio no mundo. Sua fama está fundada sobre sólidos méritos [...] Há quase três anos esteve em Buenos Aires para apresentar *Deus e o diabo na terra do sol* do qual, assim como em *O dragão da maldade*, Rocha conhece bem a realidade, pois nasceu em Vitória da Conquista, Bahia, em pleno contato com os problemas do Nordeste, um deserto assolado pela seca, pela fome e pela vida feudal [...] Estudou em Salvador e no Rio de Janeiro. Abandonou sua carreira na Faculdade de Direito para dedicar-se à crítica cinematográfica, primeiro, e à realização depois. Desde 1958 está intimamente vinculado ao cinema, e é considerado uma figura chave do Cinema Novo (*La Nación*, s/autor, 09/05/1971).

Estas duas abordagens instituem novas perspectivas, dado que não acentuam apenas traços idiossincráticos de Glauber Rocha. Pautados pela história de vida do autor, os textos procuram relacionar sua “trajetória subjetiva” com “mundos vividos” (Dubar, 1998), organizados em torno de categorias específicas. A identidade de Glauber Rocha é então empregada num sentido que articula um espaço-tempo estruturante de seu ciclo de vida. A biografia do autor passa a ser lida como determinante em sua linguagem cinematográfica. Assim, a vivência particular em um universo violento parece ser definidora para que um filme de Glauber Rocha se enquadre na categoria autoral glauberiana.⁶⁷ Cabe notar que a recepção latino-americana deste cineasta parece fazer uso literal do entendimento de que o autor é uma apologia do sujeito, que expressa o que tem dentro de si.

Como se pode observar, o trabalho de evidenciar uma *persona* glauberiana é tanto do cineasta quanto do crítico, constituindo, portanto, uma construção. Enquanto o processo autoral do cineasta consistiria em uma descoberta do seu *eu*, aquele do crítico seria o de atualizar e cristalizar uma subjetividade. Ao salientar características idiossincráticas, físicas e da trajetória de Glauber Rocha, esse método crítico compreende o autor como uma unidade que participa da obra, lhe conferindo um sentido de coerência. Esta última pressupõe que a obra já estaria embutida no cineasta-autor desde o início de sua vida (e vice-versa). Assim, “a unidade não envolve apenas o conjunto dos filmes, mas também a vida do autor. Obra e autor formam uma única unidade coesa” (Bernardet, 1994: 38). A idéia de coerência, já virtualmente embutida desde a primeira obra do autor e que engloba o tempo de formação em relação ao seu universo social, é descrita em uma crítica ao filme *Barravento*, publicada na revista *Cine Cubano*, na qual Guillermo Rodriguez Vieira afirma que

já se disse muitas vezes que, na primeira obra de um artista, estão sempre as chaves de seu desenvolvimento ulterior; creio que isso se reafirma eficazmente em *Barravento*, o primeiro filme de Glauber

⁶⁷ Tal construção identitária estruturada em um espaço-tempo individual ganha fundamentação em leituras biográficas de Glauber Rocha como as de Gomes (1997) e Ventura (2000), por exemplo. De acordo com esta última, “a violência e as histórias de extermínio entre as famílias, conhecidas ou vivenciadas na infância viriam a se tornar matéria viva da arte de Glauber” (Ventura, 2000: 26-30). Ventura, assim como alguns críticos latino-americanos, parte da trajetória do autor para contextualizar sua arte. No caso, o “cotidiano violento” de Vitória da Conquista, cidade do interior baiano onde o cineasta nasceu, e as “práticas populares dos sertões que o menino Glauber conviveu desde cedo”, além das “histórias de jagunços e matadores, a narração poética do cordel, dos á-bê-cês que povoavam a infância do menino” são tidos como determinantes em sua obra (idem).

Rocha [...] O filme é o mais diretamente ligado ao real entre todos os do seu autor [...] Filme tese, de um autor que entende o cinema como meio de transformação da realidade (Vieira, *Cine Cubano*, 1981).

O entendimento de que a semente do autor é germinada desde suas primeiras realizações gera uma idéia de unicidade, promotora de uma diferenciação do sujeito. Tal diferenciação induz à idéia de não-cotidianidade e, conseqüentemente, à arte não imediatamente consumível, que acaba por naturalizar a diferenciação entre cinema industrial e cinema autoral, este último, realizado com uma equipe mínima, de preferência com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Nessa proposta, o autor ganha a liberdade de não mais se conformar a grandes esquemas e produções. Em sintonia com o trecho cubano citado acima, a seguinte crítica argentina de *Deus e o diabo*, veiculada em 19/07/1968, no jornal *La Nación*, reafirma os princípios da não-cotidianidade artística promovidos pela unicidade do autor:

O filme de Rocha não é dos que se vê diariamente. É um filme de arte, de indagação. Parte de uma situação real. Rocha pensa que a fome é a mais genuína fonte de inspiração para um cinema que almeja denunciar e curar os males sociais. Este filme não está limitado por suas aspirações ideológicas. Rocha se lança de bases reais. Mais ainda, de feitos e personagens reais (*La Nación*, s/autor, 19/07/1968).

É interessante notar a relação feita entre autor, arte e real (e/ou mundo social). Tal relação parece sugerir que, para que o cinema seja de autor, é necessário que ele seja mais do que um registro “objetivo” do real. É necessário que, como arte, proponha um olhar personalizado do mundo, uma forma de pensar própria do artista, inteiramente responsável por sua obra. Ou seja, para merecer o atributo “arte”, o cinema deve ser um meio por intermédio do qual alguém possa expressar-se. Quando meramente “efeito do real”, não é necessário que um *autor* aperte o botão da câmera, qualquer *profissional* poderia fazê-lo.

Dessas leituras, já é possível depreender a concepção de autor mesclada a uma idéia política de transformação social. O compromisso com o mundo social permite à unidade sujeito-autor ganhar ressonância em seu poder de exprimir os problemas da coletividade. Delega-se ao artista a função de ser o porta-voz do coletivo. Contudo, é possível verificar uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que recusa uma arte massiva, o autor parece portador de sua própria negação: usa seu nome próprio para falar em nome da coletividade, porém sem ser efetivamente popular – fato que talvez se deva

ao *status* intelectual a ele conferido. Uma vez porta-voz de um dado meio, o sujeito-autor poderia ser imaginado como tal – questão fundamental, na medida em que as críticas de Glauber Rocha se baseiam nas concepções do autor intelectual e ideólogo. Conforme afirmação do próprio cineasta, já radicalizando a proposta francesa, “é necessário tornar o autor intelectual do filme uma peça rara. É preciso convertê-lo em monstro sagrado, como antigamente era feito com as estrelas” (Rocha apud Bernardet, 1994: 141). Apresentado como um dos “expoentes mais autênticos do Cinema Novo brasileiro”, Glauber Rocha é descrito em 25/07/1968, na crítica do argentino S. Horovitz, como

a mais forte expressão de um “cinema nacional” no mundo latino-americano, de um cinema animado pelo propósito de submergir nos problemas mais candentes dessa parte do globo, de converter o artista em um homem comprometido com sua época, de evitar esquemas convencionais, de não fazer panfletismo, mas incorporar o conteúdo ideológico, conceitual, ao contexto da trama, ao interior do conteúdo, aos personagens estudados como tais [...] *Deus e o diabo na terra do sol* é a obra de um autor que tem uma personalidade artística bem definida, e uma obra que reflete a de seu autor, precisamente em uma falta específica de estilos, na apreensão de múltiplas influências estéticas, na forma violenta de dizer o que tem e quer dizer. Não se pode encerrá-lo em nenhuma escola, não se parece a nenhuma obra. É um filme de autor. Ainda imaturo, com muitos erros, talvez exagerado, às vezes com um temperamento que pretende impressionar, mas dono de uma coerente lucidez intelectual e de um talento que transcende seus próprios erros e virtudes até elevar-se a um futuro que lhe pertence (Horovitz, *Propositos*, 25/07/1968).

Tal forma de recepção, além de ligar a autoria à realidade do mundo latino-americano, mostra *Deus e o diabo* como expressão intrinsecamente pessoal e rara, encaixada na categoria glauberiana. Ainda que “imaturo” e “exagerado”, assim como seu autor, a obra expressa a lucidez de um intelectual que anuncia problemas sociais a partir de uma amostra de seu próprio país. O texto traz dados e categorias significativos quando destaca o autor do movimento em que está inserido e o relaciona a expressões ideológicas e nacionais. A recepção de Horovitz sobre *Deus e o diabo* em muito se assemelha às duas críticas de *Terra em transe* e *Dragão da maldade*, também argentinas:

Antes de esboçar um juízo sintético é necessário recordar a personalidade de Glauber Rocha. Homem profundamente preocupado com os problemas sociais e políticos da América Latina, em seus filmes expõe vigorosamente suas convicções de homem de esquerda, em busca de soluções aos problemas de seu tempo [...] Obra dialética com um candente fio panfletário expressa sua crença sobre a inutilidade das palavras, a necessidade da violência e a segurança de que a fé é ingênua e insuficiente para remediar os males. Entretanto, seu protagonista

sucumbe na impotência de uma poesia e em um canto que não encerra soluções (Sem fonte, Buenos Aires, 1972).

Na mais vigorosa das cinematografias latino-americanas, o brasileiro Glauber Rocha é o diretor estelar e um dos ideólogos mais notáveis e coerentes com sua obra: “O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser primitivo. Deve ser antropófago e dialético, deve queimar as teorias que os neocolonialistas de esquerda querem nos impor”. (H.G., *Primeira Plana*, nov. 1971).

Como é possível notar, os trechos selecionados inserem Glauber Rocha em seu espaço e tempo específicos, descrevendo-o como um porta-voz capaz de expressar ideológica e artisticamente os problemas da coletividade em que vive. O cineasta é visto como um autor-intelectual submergido em problemas sociais e políticos de seu país e de seu continente. Glauber Rocha é associado a conceituações ideológicas e coletivas e não mais a um tipo fisiológico. Desse modo, é o olhar social do cineasta que predomina nessas leituras.

Além do intelectual porta-voz do povo, diversos textos enquadram o autor por sua condição de crítico, profissão que exercera antes de se tornar cineasta, quando passou a usar o cinema como crítica social. As partes citadas a seguir definem a identidade glauberiana a partir dessas funções interdependentes. O crítico Glauber Rocha, aquele que “escrevia como quem filmava e filmava como quem escrevia” (Avellar apud Xavier, 2004: 14), é reconhecido por seus vastos ensaios, que se incorporaram ao debate social do continente. Desse modo, o cineasta-autor parece ser reconhecido pelos críticos como um par.⁶⁸ Com o título *El primer Rocha*, a análise publicada no jornal *Juventud Rebelde*, em 04/06/1970, descreve o cineasta como um “crítico anticonformista e corrosivo”. Assim escreve Roberto Branly:

Para o espectador submergido na nova concepção do antimito, ou seja, na desalienação descolonizadora propugnada por Glauber Rocha em sua *Revisão crítica* e através da chamada *Estética da fome*, palpável em seus mais recentes filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade*, resultará interessante presenciar a projeção de seu primeiro filme de ficção: *Barravento*. Acontece que o anticonformista, corrosivo crítico e cineasta, logo depois de realizar dois documentários pouco conhecidos – *O pátio* e *Cruz na praça* – quando se lançou na filmagem de *Barravento* mostra um acúmulo de influências das cinematografias européias, ainda que, claro está, depuradas e reconstruídas a partir de um aparente desordenamento

⁶⁸ É interessante notar o amplo reconhecimento conferido ao Glauber Rocha crítico. Além das já citadas, em crítica ao jornal cubano *Gramma*, datada de 25/08/66, Bernardo Callejas, por exemplo, confessa ter conhecido o cineasta primeiro como crítico.

experimental, mas no entanto patentes na gramática estrutural da montagem (Branly, *Juventud Rebelde*, 04/06/1970).

Outra crítica cubana também de *Barravento*, publicada dois anos após a de Branly, apresenta Glauber Rocha como um

intelectual que vem do cinema a partir da crítica, como muitos dos diretores americanos e europeus que têm imposto uma nova visão do cinema nos últimos anos, refletindo o subdesenvolvimento social e moral espanhol produzido abundantemente para públicos culturalmente subdesenvolvidos e para os que assim se mantêm em seu atraso, que deveríamos corrigir (L.L.S., sem fonte, Cuba, 1972).

Publicada no ano da morte do cineasta, a crítica tardia do mesmo filme, escrita por Guillermo Rodriguez Vieira, comenta que

a marginalidade urbana e a dura vida do campesinato são temas preferidos do Cinema Novo brasileiro. Procedente da crítica cinematográfica, Rocha chega ao importante movimento trazendo uma perspectiva pessoal que não nega a intenção coletiva que define a tendência (Vieira, *Cine Cubano*, 1981).

Como é possível verificar, as três críticas cubanas de *Barravento* afirmam o caráter social da função do Glauber Rocha crítico, que espelha em seu projeto coletivo sua expressão pessoal. Tal caráter, contudo, não se restringe ao filme em questão. Outra crítica cubana de *Deus e o diabo*, publicada no jornal *Granma*, em 22/08/1966, descreve o cineasta como

um crítico impecável e lúcido, decidido a enfrentar as realidades de seu tempo e de seu país, que tem produzido um alarido que repercute onde se exibe, enchendo com seus ecos o ambiente mefítico das cidades do sul do Brasil, onde o samba e outras frivolidades carnavalescas (de muito colorido) sugerem ao turista e fazem crer aos bons cidadãos apolíticos que o Brasil é “o país do futuro” (Beltran, *Granma*, 22/08/1966).

No mesmo ano, em outra crítica a *Deus e o diabo*, Eduardo Manet apresenta Glauber Rocha ao leitor cubano, do mesmo jornal, como um artista que

além de um bom crítico, é um excelente historiador: não acumula dados e datas, mas juízos ácidos, certos e construtivos. O tema de *Deus e o diabo na terra do sol* cumpre fielmente os postulados expostos por Rocha e seus companheiros: aí vemos uma parte do imenso Brasil [...] Glauber Rocha e seus companheiros sabem perfeitamente qual o cinema que o Brasil necessita [...] Ainda que imperfeito, o filme, em seus momentos culminantes, nas atuações quase alucinantes do cangaceiro e de Antônio das Mortes, suas invenções plásticas e o épico do tema, é mais merecedor da atenção e do respeito do público do que

outros produtos bem construídos, mas mecanizados ou comercializados (Manet, *Granma*, 15/08/1966).

Na recepção cubana dos filmes de Glauber Rocha, nota-se a utilização de adjetivos do próprio autor-intelectual-crítico – de “juízos ácidos” e “anticonformistas” – coadunada a temáticas coletivas ou às propostas do movimento cinemanovista. Tais adjetivos são conjugados de forma positiva pelos críticos. No caso, o caráter transformador, descolonizador, desalienador e de ruptura atribuído à obra do cineasta aparece sempre ao lado de qualificativos como “lúcido”, “impecável” e “excelente”. Nas críticas argentinas, por sua vez, pode-se verificar uma descrição do cineasta-crítico ora em tom informativo ora em tom questionador e distanciado. Notemos as diferenças.

Intitulada *Antonio das Mortes*, a crítica publicada no jornal *Clarín*, em 10/05/1971, descreve Glauber Rocha como “um dos diretores mais famosos do Cinema Novo brasileiro, que nasceu na Bahia em 14 de março de 1938. Jornalista e crítico de cinema, realizou em 1959 seu primeiro curta-metragem e em 1962 o primeiro longa (*Barravento*), premiado no *Festival de Karlovy Vary*” (*Clarín*, Argentina, 03/05/1971). Tal aspecto puramente informativo contrasta com a inflexão mais questionadora da análise do mesmo filme, publicada no mesmo mês e ano, no semanário *Siete días ilustrados*. De acordo com Virgilio Lavalleja, seu autor,

a paixão e a sinceridade de Rocha não devem ser questionadas, porque toda sua carreira e seus escritos se orientam sem vacilações a um cinema social e a uma busca de novas formas. Mas isso não prova nem seu bom gosto nem sua eficácia. A força de esquematizar personagens e conflitos faz com que Rocha caia em uma simplicidade de idéias que transporta e retrata o Brasil em termos bastante primitivos de uma luta de classes agregada a um herói que matará os vilões (Lavalleja, *Siete días ilustrados*, 10/05/1971).

Publicado em revista de circulação restrita, o texto de Lavalleja põe em xeque o “bom gosto e a eficácia” da estética e dos escritos de Glauber Rocha. Nesse sentido, aquilo que para as críticas cubanas era tomado de forma positiva, para a argentina aparece como esquemático e primitivo, principalmente no tocante aos personagens sociais, ao Brasil representado, ao cenário e à história que compõem o cinema “subdesenvolvido” e autoral de Glauber Rocha.

Quanto à idéia de cinema do subdesenvolvimento, a gazeta cubana *Verde Olivo*, seguindo a perspectiva ideológica das críticas de seu país, apresenta o cineasta-autor e crítico como “um dos poucos teóricos do cinema do subdesenvolvimento, que leva à

prática seus conceitos de violência como expressão desse mesmo subdesenvolvimento em luta contra as forças que nisso se converteram e que pretendem mantê-lo nesse plano” (*Verde Olivo*, 14/01/1968). Ao explicar o cinema do subdesenvolvimento, o crítico cubano escreve que “é aquele que reflete o subdesenvolvimento social e moral e que se produz abundantemente para públicos culturalmente subdesenvolvidos e aos que assim se mantêm em seu atraso, que deveríamos corrigir” (L.L.S., Cuba, 1972). Da composição subdesenvolvida elaborada pelo próprio cineasta – com seus personagens “primitivos”, seu cenário árido e sua temática violenta – destaco o termo “barroco” utilizado pelas críticas, importante para notarmos a ligação estabelecida entre o autor e seu meio, na qual são ressaltadas características idiossincráticas e a própria trajetória do cineasta. Significando, sumariamente, um estilo rebuscado no qual se justapõem formas contrastantes extraídas de um exagero realista, o barroco, em sua capacidade tipificadora,⁶⁹ caracteriza-se pela abundância de ornatos, por uma ousada elaboração formal, pelo uso de recursos retóricos e pela complexidade de jogos de palavras postos à reflexão. Especialmente em seus primórdios, um dos propósitos de tal estilo era o de chocar o público apreciador de detalhismos, notabilizando, sobretudo, as classes inferiores, compostas por pessoas não-nobres ou desonradas. A valorização das condições sociais dessas classes pelo artista possibilitou a configuração de um discurso social sobre a arte, encontrado posteriormente em outros modelos, tais como o realismo, o naturalismo e o neo-realismo.

Artista que representa gente não-nobre, de classe inferior, desonrada, a evidenciar as mazelas de sua realidade social, configurando um discurso moderno sobre a arte social: seria esta a concepção barroca construída pelos textos críticos em relação a Glauber Rocha e sua obra? Como são recepcionados o meio e os personagens “primitivos” integrantes da trajetória do autor-crítico e refletidos em seu cinema do subdesenvolvimento? Descrita na crítica de *Dragão da maldade* assinada por Agustín

⁶⁹ Para Rubem Barboza Filho (2000), o barroco é o código que possibilita que a aventura colonial ibérica seja operada por uma matriz civilizatória alternativa àquela que orienta a civilização da Europa Ocidental. Enquanto esta última encontrou no individualismo e na racionalização as grandes âncoras para o processo de subjetivação surgido na aurora da modernidade, a Ibéria agarrou-se a formas centralizadoras e comunitaristas que permitiram a sobrevivência de sua sociedade como expressão ordenada de uma vontade soberana. O tema espacial na imaginação brasileira seria tributário deste código civilizatório ibérico, graças ao gosto dos peninsulares pelo maravilhoso e pelo incognoscível, que os fazia enxergar a natureza como um personagem grandioso. Como uma civilização que resistia a abandonar suas formas de vida tradicionais e extinguir seus espaços sociais diante da voracidade temporal do capitalismo racional

Mahieu, publicada na revista argentina *La Opinión*, o estilo barroco é apreendido no “cenário miserável” do filme, em sua violência, e no fato de o barroquismo ser uma suposta peculiaridade tanto de Glauber Rocha quanto de seu país. Assim escreve o crítico:

O motim começa em uma procissão, um carnaval folclórico grandioso e colorido que logo se transforma em um combate épico e alegórico que relembra os mistérios medievais. Glauber Rocha não evita a grandiloquência, a ópera, o misticismo. Com barroquismo e violência. **Esse estilo convém tanto ao autor como à particular idiossincrasia brasileira.** Para superar a antítese entre violência inconsciente e misticismo, Rocha utiliza seus próprios elementos: graça, transfiguração, milagre (Mahieu, *La Opinión*, 05/05/1971 – grifo meu).

Com o título *El camino de un intelectual entre el sertão y la Shell*, esta crítica sugere uma espécie de “metalinguagem”. De acordo com Mahieu, “em que pese sua aura simbólica, o legendário Das Mortes desenha o caminho de um intelectual latino-americano comprometido. Como o próprio Glauber Rocha, seu progenitor” (Mahieu, *idem*). Nesse caso, o espelhamento do cineasta-autor em seu personagem reflete ainda uma “particular idiossincrasia brasileira”. Sugere-se que entre o sertão e a *Shell* estão o intelectual Glauber Rocha, seu personagem, Antonio das Mortes e o Brasil – todos barrocos na medida em que tentam superar suas dialéticas. O cineasta-autor-barroco que se reflete em seu país também barroco pode ser lido em outra crítica, igualmente argentina, publicada na revista *Primeira Plana*. Com o título *Ideologo apasionado*, o texto sobre o mesmo filme descreve Glauber Rocha, sua obra e o Brasil da seguinte forma:

Filme cuidado, com parciais deslizes estetizantes, ratifica as consagradas virtudes de Glauber Rocha, evidenciadas em *Deus e o diabo*. Em ambos os filmes são notórias as assimiladas influências de grandes criadores (Eisenstein, Buñuel), admitidas por Rocha, sem tirar o mérito a seu talento tumultuoso, exuberante, a seu vôo épico, a seu exaltado barroquismo tropical, a sua **marca pessoal e nacional** (H.G., *Primera Plana*, nov. 1971 – grifo meu).

Como é possível verificar, o “barroquismo” trabalhado por estas críticas argentinas de *O dragão da maldade* pressupõe o espelhamento da personalidade de Glauber Rocha em suas imagens que, por sua vez, refletem a coletividade nacional. É curioso notar que, no que concerne ao barroquismo, tal julgamento não difere se

ocidental, a Ibéria teria legado aos americanos o apreço pelos *lugares*, rejeitando a visão da natureza como mero vazio a ser plasmado pela ação humana.

mudarmos de filme e de país. Uma crítica cubana tardia de *Terra em transe*, por exemplo, retoma o termo na mesma direção: sua suposta particularidade tanto ao caráter glauberiano quanto à realidade brasileira. Eduardo Heras Leon escreve à revista *Cine Cubano* que o filme não deve ser lido como um

ensaio de indícios sociológicos, muito menos uma análise científica, talvez nem sequer um enfoque racional de causas, argumentos e soluções, mas como um gigantesco poema barroco, transpassado por um lirismo às vezes exasperado, tão caótico e incoerente como caótica e incoerente é a realidade que aborda, uma ópera fílmica tão impactante e de linguagem tão complexa, que é compreensível a onda de comentários que gerou a partir de sua estréia (Leon, *Cine Cubano*, 1981).

Se para Heras Leon o “poema barroco” de *Terra em transe* reflete uma realidade incoerente e caótica, para seu conterrâneo, Nicolas Cossio, o barroquismo diz respeito a uma dimensão mais estética que, no entanto, ecoa a realidade brasileira. De acordo com o texto publicado na revista *Bohemia*, em 18/02/1968, o cubano sugere que, ao expor “dramaticamente” os problemas de seu contexto social, o próprio Glauber Rocha define seu estilo como

operístico, por ser barroco, e pela enorme importância dada à música, somada a uma câmera que se move em completa liberdade, captando a violência e a enorme tensão das situações. [Em *Terra em transe*] a moral é clara: a luta do intelectual não pode ser isolada, individualista, anárquica, mas deve ser o motor que acenda a chispa da rebeldia popular (Cossio, *Bohemia*, 18/02/1968).

O intelectual a que Cossio faz referência é o personagem Paulo Martins. Se nesta recepção tal personagem for interpretado de modo semelhante à interpretação de Agustín Mahieu para Antonio das Mortes, ou seja, como espelho ou alter-ego do autor Glauber Rocha, é possível verificar em sua percepção uma fusão autor-obra no contexto da condição barroca, que abrangeria as duas dimensões. O que está em jogo nessas leituras é a construção subjetiva e a definição de um *eu* autoral. O autor Glauber Rocha é barroco porque reflete personagens de histórias “reais”, compondo um circuito “em si” e “para si” que poderia ser definido a partir da idéia de “Heustória”. Esta expressão, usada pelo cineasta no prefácio de seu livro *Revolução do Cinema Novo*⁷⁰ e em algumas

⁷⁰ Como explica Glauber Rocha: “Em *Revolução do Cinema Novo*, trato do movimento nascido em 1960 que resgatou o cinema brazyleyro de uma miséria econômica&cultural. É a Heuztorya de uma geração de intelectuais (a minha) – dilacerada pelo cruel processo nacional” (1981: prefácio).

passagens de *O século do cinema*,⁷¹ é aqui interpretada em um sentido que compreende a denominada ego-história.⁷² Ao inserir o termo *eu* no meio da “história”, Glauber Rocha parece desconstruir ou re-significar seu sentido, incorporando-o para si, ou, em movimento oposto, incorporando-se na História (tanto dos homens quanto do cinema).

As relações entre autor e obra, intelectual-crítico e Brasil barroco compõem uma simbiose que confere ao autor uma coerência tanto com sua própria história quanto com as histórias contadas em seus filmes. Tal esquema interarticulado remete a um princípio constitutivo do pensamento moderno e de seu modo de lidar com a experiência cindida entre um “*barroquismo* subjetivista” e um “*iluminismo* objetivista”, compreendidos na biografização artística glauberiana construída pela crítica latino-americana. Assim, da perspectiva dessa recepção, conclui-se que Glauber Rocha singulariza sua obra como espelho da coletividade e historicidade às quais pertence. Desse entendimento, é válido evocar a explicação de Fredric Jameson sobre o conceito de “alegoria nacional”, segundo a qual o contar a história individual e a experiência individual não deixa de envolver, em última análise, todo o laborioso contar da própria coletividade (Jameson apud Bhabha, 2004: 201).

⁷¹ No livro de 1983, publicado após a morte do cineasta, a expressão é usada das seguintes formas: “Heuztória”, “Heustória”, “Heuztorya”, “Heuztóryka”. Em trecho dedicado ao cineasta Orson Welles, Glauber Rocha escreve: “Partindo daí (*e numa sala de montagem temos verificado que o princípio teórico se realiza na prática*) podemos romper com o cinema narrativo-literário e partir para aquele em que a câmera e a montagem CRIAM uma dimensão fílmica sobre o tema e não CONTAM uma Heuztória com pré-existência literária” (1983: 18). Em outro trecho, ainda mais significativo, intitulado “Eyzenstein e a revolução soviétyka”, o cineasta cita diversas vezes a expressão: “O Marxysmo, Fylosofya Cyentyfyka da Heuztórya Social, não é uma Fylozofya Científica das Ciências Exatas que vivem o mesmo processo contraditório entre Teorias e Prátykas r/e/volutivas [...] A crise do velho Dyabo Ivan II, quando Eyzenstein o espermatiza em cores no ritual Dyonizyako, é a irrupção da Ynkonzciência Sexual na Konzcyência Fylozófyka e Cyentyfyka da Heustória. [...] Alexandre Nevsky Ivan I anti-bárbaro (*Alexandre guiado por Aristóteles lava de sangue civilizatório a barbárie zoroástrica do império persa de Ciro, o Grande*) é a contradição principal do renascente Ciro, o Bárbaro, na figura do velho e terrível Ivan que paralisa a Heuztorya em nome de sua impotência sexual e metaforiza na estravaganza da sangria popular, sublimação spermexpressionista [...] Religião e Filosofia – instrumento que é teoria e reflexão sobre a prática Heuztóryka da matéria e da antimatéria, anti-Religião cuja Cyenzydeasta (Teologia), tenta explicar a matéria pela indecifrabilidade do cultuado Myto Dyvyno [...] O fluxo fílmico produzido pela Montagem Dyalétyka Heuztóryka Psyquika (Tese) e social (Antítese) é uma Síntese Meta/Metafórica, a Quarta Dimensão da Montagem teorizada e praticada por Eyzenstein [...] Músyka é uma Heuztórya espaçotemporal polisignificante porque não descreve como na Lyteratura, nem demonstra como no Teatro ou Filme, mas Emociona” (idem: 117-119). Declarações de Glauber Rocha como “Eu sou a história do Brasil”, por exemplo, podem ser vistas em *Rocha que voa*, documentário de Erik Rocha.

⁷² Este modelo de pensamento trabalhado por pensadores como Nora, Le Goff e Chaunu (1989), por exemplo, compreende as fronteiras entre as noções de história e biografia, promovendo uma auto-reflexão nos processos de construção de conhecimento.

5- Real alegórico e real realista

“Tudo o que pode parecer de imaginário é de fato verdadeiro”⁷³

Considerando a sugestão de Ismail Xavier de que um filme “não pode ser reduzido aos caprichos subjetivos de um autor nem a rótulos simplistas como ‘barroco’, que expressam presumivelmente uma hipotética ‘essência’ brasileira” (1995: 134), explorarei neste capítulo outra categoria utilizada pela crítica latino-americana na interpretação dos filmes de Glauber Rocha. Assim como a concepção de autoria aparece regularmente na recepção da obra deste autor, a noção de “real” (realidade ou verdade) foi encontrada significativamente nas críticas pesquisadas.⁷⁴ É válido notar que o real das críticas não é descrito de maneira homogênea, o que, a princípio, põe em xeque a idéia de uma suposta essência. Por outro lado, enquanto opção estilística, o real é muitas vezes tido como vinculado a uma manifestação autoral, na medida em que se percebe no cineasta-autor uma vocação para representar seu próprio mundo vivido.⁷⁵ Essa espécie de missão atribuída a determinados cineastas e legitimada, sobretudo, pelo empreendimento canônico da crítica, está presente em alguns momentos da história do cinema brasileiro. Para que se estabeleça, ela deve englobar dois princípios da linguagem cinematográfica: a inovação estética e a crítica social. Assim, os filmes que os têm em conta, se propondo a representar realidades do país, podem ser compreendidos como portadores de um maior potencial para a inserção na categoria “cinema de arte”, não relacionada com a distribuição massiva do mercado. Embutida nessa categoria está a recusa da indústria, dos estúdios e de gêneros convencionais que distanciariam o cinema da “realidade”. Conhecer a “realidade brasileira” era um dos princípios do método de autor aplicado por Glauber Rocha, que chegou a declarar que o “cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a **realidade**, que pense, que aja sobre a **realidade** [...] A **realidade** está à disposição de todos, desde que

⁷³ Rocha apud *Cinemais*, n. 38, p. 2.

⁷⁴ Deixo claro que o conceito de real aqui discutido é simplesmente aquele interpretado e utilizado pela crítica. Nesse sentido, não há o menor intento em aprofundar concepções filosóficas ou existenciais pertencentes à tradição do pensamento ocidental.

⁷⁵ Lembro que para alguns teóricos que defendem o realismo no cinema, como André Bazin, por exemplo, representar significa tornar novamente presente. No caso, o cinema teria a capacidade de

seja encarada por um autor que tenha concepção ideológica e política” (apud Bernardet, 1994: 140 – grifo meu).

A possibilidade de pensar a obra de arte fílmica a partir do desejo de artistas prescreverem imagens de seu mundo implica a constatação de que os vários tipos de registros cinematográficos, tidos como meios de representação social e histórica, são resultados de formas particulares de realidades vivenciadas empiricamente. Tal argumento remete à relação entre imagem e real (ou cinema e mundo social), fazendo com que antes de mais nada sejam questionados os fundamentos da própria realidade. Cabe notar que essa discussão já estava na base da teoria sociológica, sendo trabalhada por seus pais fundadores – Durkheim, Weber e Marx – que propunham a existência de realidades diversas apreensíveis por metodologias peculiares. Pode-se considerar, então, que o real é algo culturalmente construído, o que significa dizer que sua imagem seria muito mais um ponto de referência na cultura do que na própria realidade (Menezes, 2003: 90). Assim, o real aqui analisado é composto por um duplo construto cultural: o do autor Glauber Rocha que, com base em seu contexto social, constrói imagens que, por sua vez, são recepcionadas por críticos pertencentes a outras realidades.

Construídos sócio e culturalmente, tanto o real quanto sua imagem são lidos pelas críticas analisadas por intermédio de duas ordens discursivas: 1) a que compõe um diálogo entre real e imagem, em que o primeiro serve à segunda como modelo; 2) a de seu deslocamento, quando o real é valorizado como imagem, possibilitando a construção de classificações que remetam a um real-imagético. Nesse sentido, o real como manifestação autoral glauberiana é reconstruído pelos textos críticos por meio de duas dimensões claramente perceptíveis: a que concebe as imagens como denúncia da realidade brasileira e latino-americana, e a que as apreende por meio de símbolos ou “alegorias” – termo em voga na época. Tais dimensões serão aqui denominadas de “real realista” e “real alegórico”. Na primeira, é feita o que se pode denominar de “leitura documentarizante” (Odin apud Menezes, 2003), que entende a imagem mais como um valor do real do que do ficcional. Na segunda, se estabelece uma “leitura ficcionante” (Idem), que embora reconheça a semelhança entre o real e sua imagem, valoriza a segunda em detrimento do primeiro. Contudo, o objetivo aqui não é o de trazer à luz as discussões dos campos cinematográfico e artístico sobre realismo, verossimilhança,

“duplicar” o mundo, torná-lo novamente presente por sua condição espaço-temporal. Este assunto será

representação ou impressão de realidade, mas pensá-las a partir do que a própria leitura crítica propõe. Desse modo, será possível verificar de que formas e até que ponto a recepção latino-americana se detém na realidade “real” refletida nos filmes ou a compreende mediante seu *status* puramente alegórico ou simbólico. Como será visto, algumas das críticas analisadas ancoram-se nesta última concepção.⁷⁶ Nesse sentido, antes de dar início propriamente à análise, creio ser importante delinear brevemente algumas das idéias sobre alegoria e seu uso específico na década de 1960.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (1980: 59), a estética alegórica torna-se um procedimento marcante no momento em que o problema da industrialização e modernização é definitivamente colocado. A valorização do universo alegórico, de alusão pluralista e diversa, gera uma inversão do real, na medida em que seus elementos se desprendem de referências fixas ou concretas, passando a articular metáforas, insinuações e figurações. Nesse sentido, pode-se dizer que a alegoria implica um caráter ambivalente em relação ao mundo social, constituindo uma atitude crítica que demonstra desconfiança em relação ao imediatamente perceptível. Como procedimento estético, a alegoria articula-se, para Ismail Xavier (1993: 10), a uma consciência de crise, consolidando-se na segunda metade da década de 1960, período em que o debate e militância teriam favorecido uma sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador. Assim, as figurações muitas vezes fragmentadas dos filmes alegóricos provocam no espectador uma reflexão que o remete a uma “outra cena”, que não a explicitamente representada na obra em imagem e som. A recepção de tais filmes completaria-se no momento em que o espectador decifrasse o que vê na tela,

discutido mais a fundo no capítulo 9.

⁷⁶ Noto que, de acordo com o entendimento da crítica (e com o discurso do próprio Glauber Rocha), *a priori* não são feitas diferenciações entre alegoria e símbolo. Nesse sentido, não tratarei de discutir teorias mais complexas sobre o tema, como as trabalhadas por Hans-Georg Gadamer e Walter Benjamin, a respeito de tal distinção. Para Gadamer, por exemplo, os significados das duas palavras têm uma coisa em comum: em ambas se designa algo cujo sentido não consiste em sua mera manifestação, em seu aspecto ou em seu som, mas em um significado que está colocado para além delas mesmas. Em sua origem, a alegoria forma parte da esfera do falar, do *logos*, sendo uma figura retórica ou hermenêutica. Ao invés de se dizer de forma direta o que realmente se quer significar, diz-se algo distinto e mais imediatamente apreensível, mas de maneira que torne possível a compreensão daquilo outro. Contrariamente, o símbolo não está restrito à esfera do *logos* pois, em virtude de seu significado, não vincula uma referência a um significado distinto, sendo seu próprio sentido a expressar um “significado”. Ainda que os conceitos de alegoria e símbolo pertençam a esferas diferentes, são próximos entre si, não por partilharem uma função comum – a de representar algo através de outra coisa – mas pelo fato de um e outro se aplicarem igualmente em certos âmbitos (como o religioso, por exemplo) (Gadamer, 2005: 109-110).

estabelecendo uma relação com o contexto concreto do qual participa na vida ordinária. Para Xavier (1993: 11-12), *Deus e o diabo na terra do sol* é o exemplo capital de alegoria do Brasil. Filme de ruptura, anterior ao golpe de 1964, representaria um novo horizonte de linguagem resultante do desejo em expressar o destino nacional numa obra-síntese.

Entre a “outra cena” e a totalidade, pode-se considerar que a representação comporta uma duplicidade disjuntiva. Como observa Heloísa Buarque (1980: 59), em concepção formulada por Walter Benjamin, a alegoria ganha tom alusivo tomado a partir da composição de elementos díspares e da concentração de aspectos fragmentários que não valem por si, cada um deles podendo ser substituído pelo outro. A proposta benjaminiana sugere que a alegoria duplica o real apenas indiretamente por se constituir sempre em fragmentos – como enigmas a serem decifrados – e nunca de forma completa. Já da perspectiva lukacsiana, a alegoria é apreendida como totalidade *sugerida*, ou seja, ao formular tal concepção, Lukács argumenta que apesar de duplicar a realidade, ela também a nega de forma imediata. Tal perspectiva confere ao termo um sentido de “desespero” por sua impossibilidade de suprir as necessidades histórico-universais da arte. O conceito de alegoria como cognição-chave para se pensar o real representado nos filmes de Glauber Rocha é usado pelos críticos latino-americanos por meio das duas formulações conflitantes: a fragmentária de Benjamin e a “totalista” de Lukács.

A princípio, é interessante observar que não são apenas as críticas latino-americanas que se apropriam das concepções de símbolo e alegoria. O próprio Glauber Rocha deixa clara a sua opção por trabalhar com essa forma estética, fato que indica uma convergência entre seu discurso e sua recepção. Ou seja, aqui, mais uma vez, podemos ver uma apropriação da crítica em relação a seu objeto. Para o cineasta, suas imagens – como representações da realidade e expressões diretas dos elementos da cultura popular – são abstrações simbólicas e alegóricas, já que faz

filmes de ficção ligados à realidade latino-americana com uma linguagem que expressa os mitos mais profundos do povo latino-americano herdados da cultura negra, da cultura indígena, da moralidade do povo, da imaginação visual, da arquitetura, das roupas, da cultura popular que não é burguesa. Então, de tudo isso surgem o símbolo e a alegoria, que não é nem simbólica nem alegórica, mas sim a pura realidade (Rocha apud Sarusky, 1989: 93).

Com essa declaração, Glauber Rocha explicita seu mecanismo de utilização da ficção a partir de uma linguagem simbólica e alegórica como forma de atingir e expressar a própria realidade. Sua preocupação é, portanto, a de fundir as duas dimensões. No caso, a ficção extraída da realidade gera um real alegórico – aqui igualmente entendido mediante outras categorias, tais como real simbólico, “fantástico” ou transcendente. Em referência ao real que transcende seu estatuto *real* e histórico para atingir um nível ficcional e estético, destaco quatro críticas de *Deus e o diabo na terra do sol*. A primeira, argentina, publicada em 20/07/1968, na revista *Analisis*, descreve o filme como um movimento em que o cineasta não apenas apreende a realidade para transpô-la em sua arte, mas cuja expressão acaba ela mesma sendo responsável pela configuração de uma historicidade que excede os limites da tela. A idéia é a de que a realidade da representação venha a se tornar representação da realidade. Nesse sentido, *Deus e o diabo* é visto como

um filme de apaixonantes correspondências com a realidade assumida, arrastado por tensões extremas e apertado com nós desgarrantes. Uma família ensaia – em etapas sucessivas de seu martírio – duas saídas para sua angústia tenebrosa. Em um pólo, a possibilidade mística, a submissa adesão a um santo negro que com o único auxílio da fé e da penitência promete milagrosamente o advento de uma terra feliz, incluindo em suas técnicas irracionais o sacrifício de um inocente. No outro pólo, a demagogia messiânica de um bandido que, por meio da violência, propõe promessas igualmente pérfidas: também ele fará do sertão um mar e o mar se transformará em sertão. Filme trepidante, excessivo como corresponde, alimentado por uma paixão sanguinolenta e um claro objetivo, cativa, impressiona e comove. Obra violenta que desgarrar até os ossos, impostada polemicamente, transcende a realidade histórica para alcançar a verdade em termos estéticos (*Analisis*, s/ autor, 29/07/1968).

O início do texto sugere uma efetiva correspondência entre ficção fílmica e realidade assumida. Entretanto, ao final a crítica sugere uma inversão do real. A “realidade real” e histórica parece então transpor-se para o nível estético e imagético, como se a imagem se apropriasse do real para criar uma outra realidade: a verdade estética, *ficcionada*. O procedimento sugerido indica que a realidade social é exposta com tamanha evidência que a *mise en scène*, de ordem ficcional, toma para si seus atributos. A representação ganha, assim, a tonalidade do real e vice-versa. Compartilhando da mesma transferência do plano real para a ordem ficcional, a seguinte crítica, publicada na revista *Cine Cubano*, constata o seguinte circuito: Glauber Rocha

interage com uma realidade particular e a expõe como forma de expressão própria, cujas significação e dimensão acabam por desprender-se da tela e retornar à realidade. Sob o título *Aproximações literárias e criação crítica*, o texto da brasileira Norma Pontes afirma que a obra é

dialética, formada pela oposição do real perceptível e o do autor, que o expõe em uma forma de expressão. Nessa perspectiva, a estrutura dos três personagens fundamentais do filme – o vaqueiro Manuel, o Beato e Corisco – ultrapassa a simples reprodução das características individuais de cada personagem e os transforma em personagens históricos, mais ainda, em personagens que conjugam a significação total de uma certa etapa da realidade dos sertões da Bahia, do misticismo à liberação [...] O que nos parece a conquista mais importante nesse filme de Glauber Rocha é a unidade entre o real exposto e sua organização criada. Utilizando o registro cinematográfico, o autor recria esse registro a partir de sua significação. À visão puramente naturalista ele opõe uma visão expressiva, que não contradiz o real. *Deus e o diabo na terra do sol* não é apenas uma obra de criação, mas uma obra de crítica. Glauber Rocha abre uma terceira perspectiva: a de afrontar o real em uma forma de recriação crítica total (Pontes, *Cine Cubano*, año 7).

A leitura de Pontes evidencia uma realidade nacional construída, fabricada e tornada inteligível ao entendimento por meio de um sistema específico de significação. Nessa perspectiva, o real perceptível é conjugado a uma forma própria da expressão glauberiana, transposta para uma terceira ordem realista. No caso, Glauber Rocha se utilizaria do registro cinematográfico para recriar o real vivido de forma crítica. Sendo assim, o trecho apresenta uma crítica da crítica. Ao indicar que a partir de sua visão expressiva o cineasta recria uma “crítica total” do real, sem o contradizer, Pontes parece embasar sua interpretação fílmica em termos lukacsianos.

Com um viés mais radical, a recepção que comento a seguir destaca não apenas uma concepção fragmentária de *Deus e o diabo* como sugere igualmente o risco de suas imagens desprenderem-se do real em função da pura alegoria cinematográfica. Publicada em 1970, em um documento do *Cine Club Mar del Plata*, de circulação restrita a cinéfilos, o texto escrito por J. Levy propõe uma fusão entre real e símbolo, conferindo um predomínio efetivo ao segundo:

Deus e o diabo é uma alegoria política [...] Como toda obra vivente, esse filme participa consubstancialmente de sua temática: é o que diz; mitologia falando de mitos. Aí está indicada a contradição do racionalismo que contém sempre em seu coração a não-razão; e mais particularmente de um filme que desejando ser didático é também um jogo e espetáculo ou política subjetiva. *Deus e o diabo* fala dos mitos

que elaboram o povo (o Céu, o Inferno, o Bem, o Mal), mas é um mito que desde logo o frequenta: precisamente o do povo simbolizado por Manuel o vaqueiro e sua mulher, viajando através do sertão em busca de seu caminho. O mito é o que não discute, o que desafia a reflexão, o que não chega à consciência como tal. Porque a massa (e não o povo, como na perspectiva marxista clássica) atualmente é o mito primeiro da ideologia tricontinental: ele é seu continente [...] Para além de uma tentativa crítica que faria sua felicidade dos detalhes e das contingências, a pergunta essencial que espera uma resposta é: é possível participar ao mesmo tempo (na obra como tal) de uma realidade e tentar colocá-la em claro? Fazendo esse filme tão livre e tão feliz a todos os olhares, não estaria Rocha se perdendo no mito, no mito do próprio cinema? [...] Rocha se desentende em alguns planos compelido em reencontrar o tempo forte do relato lírico-épico. De sua mesma confissão, o filme estava ali essencialmente. Não é a árvore que se esconde na selva: é a selva que esconde a árvore (Levy, *Cine Club Mar del Plata*, dez. 1970).

Ao explicar o filme como “alegoria política”, Levy observa ser ele próprio uma mitologia que trata de mitos. Desde o início, o crítico percebe o povo visto na tela como instância simbolizada, a ponto de questionar a mitificação realizada por Glauber Rocha. De sua perspectiva, o que se expõe no filme não é o real em forma de mito, mas o próprio mito, que se mistura e se perde na mitologia do cinema. Ao que tudo indica, na recepção de Levy o real está suspenso. A “massa” sertaneja é tanto o mito de si própria quanto do filme de Glauber Rocha. No caso, a realidade surge como constitutiva de mitos, ou melhor, ela é o próprio mito representado no mito cinematográfico. A última frase do texto, curiosa e sugestiva, parece indicar uma perspectiva benjaminiana quanto ao que J. Levy entende por alegoria política. Ao alegorizar sua própria escrita, enfatizando o aspecto fragmentário da totalidade – a árvore na selva – o crítico não confere uma perspectiva finalista e “totalista” para *Deus e o diabo*, dado que sugere elementos fragmentários metafóricos na construção da obra. O final do texto trata, então, de uma alegoria da alegoria.

Seja pelo viés fragmentário benjaminiano ou pelo “totalista” lukacsiano, as críticas descrevem o real (e os personagens) de *Deus e o diabo* mediante uma fusão com seus mitos, sugerindo, portanto, um real alegórico. Nesse sentido, é possível dizer que as interpretações concebem tanto o real do mundo social de Glauber Rocha quanto a ficção alegórica de sua expressão artística como mutuamente determinantes. Sendo assim, o produto fílmico glauberiano, em suas representações do Brasil, compreenderia sentidos duplicados nos quais o real designa um outro de si mesmo. Ao ser duplicado

para o cinema, o real simboliza um segundo real (mítico e alegórico) que não deixa de ser um reflexo do primeiro.

A quarta crítica de *Deus e o diabo*, que vislumbra um real simbólico, sugere que as representações mítica e estética devem estar a serviço justamente da transformação da sociedade. De fato, esta recepção indica que tanto a religiosidade (místico-social) quanto o banditismo representados no filme são vistos por Glauber Rocha como “cifras de uma mitologia” que precisam ser modificadas. Publicado no diário *Primeira Plana*, em 23/07/1968, o texto sugere que

o filme de Rocha, discutível ainda que irritante, é uma obra que morde uma realidade e uma estética, que retoma temas e motivos de uma tradição não para ilustrá-los, mas para esclarecer por que vivem com força não minguada. A superstição, o culto ao redentor místico-social, o banditismo e seu auge em determinado contexto cultural, os dados que o tradicional intelectual de esquerda examina com desapego são para Rocha as cifras de uma mitologia que se necessita compreender para modificar (*Primeira Plana*, s/ autor, 23/07/1968).

A mistura de concepções sobre realidade e mito, geradora de um estatuto alegórico do real não é exclusiva das críticas a *Deus e o diabo na terra do sol*. Sobre *Barravento*, por exemplo, uma outra crítica assinala que, ao mesmo tempo em que o filme se refere diretamente ao real, sua peculiaridade residiria no uso da alegoria, opção estética constante na obra de Glauber Rocha e reveladora de uma concepção autoral. Esse entendimento parece reiterar a noção de fusão acima mencionada. Por estar naturalmente arraigada em mitos, no filme, a realidade dos pescadores é exposta em forma de lenda. De acordo com o crítico Guillermo Rodriguez Vieira,

entre todos os outros filmes, *Barravento* é o mais diretamente relacionado ao real. Talvez seja melhor dizer o que mais diretamente testemunha uma dimensão social. Se há mito em *Barravento*, se há lenda é porque estão arraigados poderosamente na realidade social que Rocha se propõe a mostrar, porque o filme é também uma investigação. *Barravento* é um filme de pescadores. É a imagem de uma realidade poderosamente marcada pelo império do natural, que domina ostensivamente homens demasiado fracos para submetê-los [...] Desde o início, *Barravento* mostra certas constantes na obra de Rocha. Uma delas é o peculiar uso da alegoria. Os personagens de Rocha aludem, em efeito, a um segundo significado; representam também abstrações. Apesar de seu apego ao real e do caráter testemunhal que o define, em *Barravento* podemos ver os germes do estilo rochiano: a presença do mito, essa fusão sem transições do real e do fantástico que se converte em seus filmes em instrumento para criação de uma pessoal atmosfera poética que poderia se confundir com o surrealismo, mas que tem, na verdade, muito mais a ver com o que foi denominado de realismo

mágico, tão importante em toda arte latino-americana de nosso século. Mas o mito não é o objetivo final de Rocha: não poderia sê-lo para um cinema justamente desmistificador. Para além do uso tangencial do mito está seu pleno desvelamento. Rocha irrompe o mito desde dentro. A força ideológica de seu cinema nada tem a ver com o característico intuicionismo próprio do mitológico. O mito, possibilidade expressiva, está em função da idéia e nunca ocorre de forma inversa (Vieira, *Cine Cubano*, 1981).

Quando se refere à realidade, Vieira utiliza o verbo “testemunhar”, entendendo o filme como uma “testemunha” do real. Além disso, quando comparado a outras obras de Glauber Rocha, *Barravento* é descrito como o mais diretamente relacionado à realidade. No entanto, ao longo da leitura, podemos perceber que, para ilustrar o termo alegoria, o crítico lança mão justamente daquele real testemunhado do qual fazem parte os pescadores – transformados pelo cineasta numa abstração, na medida em que passam a representar um segundo significado. Dessa forma, a recepção deixa escapar uma percepção de testemunha do real que enfatiza um regime alegórico. Tal entendimento complexifica-se quando o crítico sugere que *Barravento* realiza uma fusão sem transições entre real e alegoria. Para ele, Glauber Rocha usa os mitos populares nacionais – formas alegóricas e fantasiosas da sociedade – para denunciar uma “realidade atrasada composta pela desigualdade social”. Eles serviriam então para desmistificar o real, atualizado tanto no cinema quanto na realidade sob formato mítico, fantasioso, simbólico.

Ainda com base na concepção simbiótica das duas dimensões – o real e sua imagem mítica e alegórica – a crítica intitulada *Antonio das Mortes*, publicada em uma fonte cubana, em 1970, relocaliza o real alegorizado por Glauber Rocha. Ao indicar que este cineasta realiza a fusão entre fantasia e realidade como expressão de uma suposta “verdade latino-americana”, o texto sugere uma ampliação geográfica das dimensões do real e da alegoria. Em um sentido benjaminiano, a idéia é a de que as imagens que representam os oprimidos da terra latino-americana são imbuídas, cada uma delas, de simbolismo, pois

a vasta alegoria idealizada por Rocha se assenta em uma descrição fortemente calcada em detalhes realistas [...] Essa mistura espantosa, que aterroriza às vezes os espectadores, não é mais que a verdade latino-americana. Sobre essa plataforma realista, o diretor alcança uma poesia que contém uma mensagem aprisionada de solidariedade com os oprimidos dessa terra; uma poesia que reúne fantasia e crueldade [...] Na suntuosa beleza de cada imagem há um símbolo (Oscar, *Verde Olivo*, fev.1970).

O entendimento de um real alegórico geograficamente ampliado sugere que a duplicidade das imagens glauberianas não se restringe a uma espacialidade específica. Não apenas a realidade brasileira, mas também a continental pode estar contida em seus símbolos e fantasias. O interessante a ressaltar desta leitura é que *O dragão da maldade* se apresenta, a princípio, como um filme mais facilmente perceptível como tradutor de personagens e códigos especificamente brasileiros. No entanto, o crítico cubano lhe confere estatuto externo. O mesmo caso se observa na crítica feita a *Terra em transe*.⁷⁷ Publicado no diário argentino *La Razón*, em 22/09/1972, o fragmento selecionado a seguir indica elementos já discutidos nas análises anteriores, como, por exemplo, a fusão entre realismo e simbolismo, e o testemunho do real. Enquanto país imaginário, Eldorado é entendido como metáfora da realidade da América Latina. Intitulado *Drama social y político de América en Tierra en trance de Glauber Rocha*, o trecho descreve *Terra em transe* como uma

obra em que se fundem simbolismo e realismo, já que os acontecimentos transcorrem em um imaginário país americano convulsionado por lutas políticas e roído pelas desigualdades sociais. Nesse âmbito – que prefigura outros da concreta realidade latino-americana – surge como figura-chave um poeta que se vê impulsionado à participação política, pois considera que não pode ser mero espectador da injustiça e do crime contra os pobres. O argumento dessa película candente e polêmica assume vivamente um compromisso testemunhal e humano (*La Razón*, s/ autor, 22/09/1972).

A fusão entre simbolismo e realismo sugerida na primeira linha do texto cede o lugar, na última, a um “compromisso testemunhal”. A percepção, aqui, é a de que a realidade latino-americana não é transposta para um nível simbólico, sendo representada simbolicamente com o objetivo de testemunhar o real. O produto simbólico do filme elabora seu referente do mundo real como “roído pelas desigualdades sociais” e “convulsionado por lutas políticas”. Por esse motivo, o poeta que dele participa não se conforma com a realidade concreta, injusta e pobre, tentando modificá-la por intermédio da participação política. O papel simbólico do filme parece ser, então, o de testemunhar a realidade vivida pelo poeta, de forma a gerar sua transformação. Entendido como um agente político, o personagem-chave é, portanto, menos simbólico do que aqueles

⁷⁷ Cabe notar que, diferentemente de *O dragão da maldade*, *Terra em transe* contém explícitas referências continentais. Nesse sentido, não surpreende um tipo de recepção que o perceba como uma alegoria continental.

descritos em críticas anteriores. Na fusão entre realismo e simbolismo proposta pela recepção, pode-se dizer que o primeiro prevalece, simbolizando a concreta realidade continental composta por desigualdades e injustiças. Como veremos, esse efeito de predominância do real se mostrará acentuado nas críticas seguintes.

Embora os textos críticos analisados até aqui confirmem um sentido de real simbólico aos filmes de Glauber Rocha, parte da crítica destaca algo que vai em direção oposta, valorizando uma “realidade concreta”, ao verificar a fusão entre realidade e fantasia. Além disso, esta crítica também descreve uma perspectiva de transformação da realidade, conferindo ao cinema o estatuto de motor da transformação social. A recepção passa a verificar nos filmes de Glauber Rocha a existência de um real menos simbólico do que palpável, ali concebendo um “real realista” de sentido político. Intitulada *Un cine nuevo para un mundo en trance*, a crítica escrita por Nicolas Cossio, publicada na revista cubana *Bohemia*, em 18/02/1968, logo após a realização de *Terra em transe*, estabelece uma conexão com o trecho de *La Razón*, principalmente ao contextualizar a realidade continental. De acordo com Cossio,

Rocha, com um estilo fortemente brasileiro, com uma violência e uma loucura que nascem das mesmas situações colocadas, criou um alucinante, realista e fantástico quadro do momento atual. Ver *Terra em transe* é assistir à formação de um continente que começa a despertar em completo estado de fortaleza do atontamento a que submeteram seus sucessivos colonizadores-dominadores (Cossio, *Bohemia*, 18/02/1968).

Após a constatação do estilo brasileiro de Glauber Rocha, a recepção cubana observa que o “real realista”, fantástico e alucinante do filme, extraído de situações concretas, seria a fonte para o despertar continental. Ao compararmos esta recepção com uma outra, também cubana, de *Dragão da maldade*, encontramos similaridades, sobretudo em relação ao estilo cinematográfico brasileiro que supostamente despertaria um desejo de transformação de um real continental. Escrita treze anos depois do texto de Cossio, e logo após a morte de Glauber Rocha, a crítica de Jesus Vega para a revista *Cine Cubano* sinaliza um processo de complexificação do real cinematográfico. No caso, ele deixaria de ser uma falsa imagem da realidade para tornar-se o verdadeiro real, que acaba por se desprender da tela com a função de transformação. Seguem as palavras de Vega:

Glauber situa a ação de *Antonio das Mortes* em uma atmosfera apoiada nos mitos e lendas do Brasil, se convertendo em uma fusão de mito e realidade numa dupla conotação de São Jorge e o Dragão encarnados na

mesma pessoa, que se constitui em um processo de desenvolvimento lógico e formal da epopéia revolucionária [...] Esse ponto fundamental determinará as causas do cinema de Glauber Rocha e do Cinema Novo: a expressão da violência como componente insubstituível para exercer uma condição inalienável de denunciar, de transformar a realidade, de substituir uma imagem falsa pela verdadeira cara da América (Vega, *Cine Cubano*, n. 134).

Dessa perspectiva, os mitos brasileiros têm um papel específico e fundem-se diretamente com a realidade, servindo funcionalmente como fonte de denúncia e transformação do mundo social latino-americano. Sendo assim, o mito é menos alegórico do que parte da própria vida ordinária que precisa ser mudada. *O Dragão da maldade* é, portanto, concebido não apenas como duplicação do real, mas como seu próprio veículo de transformação, que só pode se tornar possível por intermédio da violência. O desejo do crítico de que a expressão de Glauber Rocha e do Cinema Novo substituam uma “imagem falsa pela verdadeira cara da América” é portador de um sentido revolucionário próprio daquela geração, ganhando contornos ainda mais significativos quando sugerido por um crítico cubano. A concepção de denúncia indicada por Vega é ainda mais radicalizada nas críticas que descartam qualquer possibilidade de simbolismo, fantasia ou alegoria, apoiando-se no que entendem como a “pura” realidade. Ao enfatizarem a idéia de “realidade real” representada cinematograficamente, os críticos, mesmo quando reconhecem elementos mitológicos, rituais ou místicos, não os valorizam como misturados à linguagem figurativa. Pelo contrário, a percepção é que eles seriam maléficos à realidade social do país. Tanto o misticismo quanto o banditismo, aspectos integrantes de uma “bárbara realidade” brasileira, quando refletidos no cinema, serviriam como denúncia. A realidade posta na tela perde, portanto, seu caráter de representação alegórica para auto-representar-se como realidade socialmente experimentada, entendida como “mais legítima” por não estar vinculada a simbolismos. Sua valorização se dá não por se tratar de construção imaginada de um real, mas antes de uma seleção precisa de uma dada realidade social. Como sugere o crítico argentino S. Horovitz,

Deus e o diabo parte de uma realidade social bem precisa, nada metafísica, mas concreta, histórica, que não é o reflexo de uma realidade, mas a realidade mesma de um Brasil dividido em classes, com as injustiças da exploração do homem, situando-o geograficamente em uma região física, o Nordeste brasileiro (Horovitz, *Propositos*, 25/07/1968).

Seguindo a mesma direção, a interpretação do brasileiro Luiz Carlos Maciel, publicada na revista *Cine Cubano*, sustenta que as imagens de Glauber Rocha não ilustram nem duplicam o real, mas o traduzem e o transpõem diretamente à tela. O real glauberiano é visto como uma interpretação concreta da realidade brasileira, a evitar os malefícios da alegoria:

Deus e o diabo pretende não somente ser expressão cinematográfica de uma visão definida do mundo, encarnada pelas imagens criadas a partir de uma elaboração coletiva da cultura brasileira, mas a tradução efetiva dessa visão em termos de ação. Mais ainda: ela se quer, nela mesma, forma de ação [...] Glauber Rocha busca um realismo à atividade plena, um realismo crítico, em que a crítica não é apenas uma interpretação correta do mundo, mas também um ensaio concreto em vias de transformá-lo [...] Ao substituir a metafísica por uma dialética concreta da violência, Glauber Rocha toma a força expressiva do mito de forma racional e seu realismo evita o perigo da utilização alegórica anti-realista da vanguarda. Glauber Rocha não compõe versos os designando como um chamado para ação, ele dá a seu filme a estrutura mesma dessa ação (Maciel, *Cine Cubano*, ano 7).

A percepção de Maciel é a de que o realismo expresso por Glauber Rocha se desprende da tela como motor de ação efetiva da práxis social. Com isso, a representação simbólica dá lugar a um realismo crítico que atua como medida de transformação da realidade nacional. A idéia de denúncia constatada nesta recepção encontra eco na crítica cubana, publicada no jornal *El Socialista*, em 15/02/1968. Seu autor, José Alberto Lezcano, observa que *Terra em transe*

põe o dedo nas chagas que minam o corpo da sociedade brasileira: em um meio asfíxiado pela politicagem, pela demagogia, pela influência dos interesses estrangeiros e as piores componendas, Rocha expressa dramaticamente a tomada de consciência de um homem que chegará a compreender que a mais autêntica manifestação cultural da fome é a violência do colonizado. O filme aponta à inevitável transformação de uma sociedade e o faz com realismo e conhecimento [...] Por sua forma e conteúdo, o filme foge de todo convencionalismo. Seu humanismo o consagra como o único filme latino-americano com base legitimamente marxista, entre todos os que temos visto em Cuba (Lezcano, *El socialista*, 15/02/1968).

Mais uma vez, temos a idéia de transformação social. A interpretação marxista de Lezcano indica que, ao expor os problemas sociais do Brasil, *Terra em transe* se propõe a uma transformação social “realista”, a mesma que promove a esperança no futuro, descrita pela crítica argentina de *O dragão da maldade*, publicada três anos mais tarde:

Há obras de arte que sintetizam o mundo e abrem novas perspectivas à sensibilidade e ao conhecimento: são, portanto, indiretamente capazes de mudar o mundo. Esta é uma delas. Essa qualidade é tanto mais importante para nós, latino-americanos, na medida em que está arraigada numa realidade em que vivem milhões de pessoas de nosso continente e se projeta, diríamos, programaticamente, numa perspectiva de futuro (A.C., s/ fonte, Argentina, 1971).

Em uma breve síntese da recepção analisada neste capítulo, é possível perceber que as concepções de real lidas nos filmes de Glauber Rocha – tanto pelo viés alegórico quanto pelo realista – estão referidas a idéias como misticismo, exploração e desigualdade social. Dado o caráter negativo de tais idéias, o real representado vincula-se, em determinadas leituras, à valorização da transformação social. A projeção futura de tal situação será discutida no capítulo 7, dedicado ao conceito de tempo, tal como construído pelas críticas. Por ora, atento para o fato de que, próprio à natureza de “cinematografias revolucionárias”, o desejo de transformação do real constatado pelos críticos, ainda que não se atualize no mundo social brasileiro ou latino-americano, permite que o cinema se insira no processo cultural como linguagem viabilizadora de mudanças sociais. A imagem do Brasil que prevalece na recepção está majoritariamente relacionada a um real subdesenvolvido e problemático, mas com latente potencial revolucionário. No trabalho de transformação social dessa realidade, não apenas o cineasta exerce papel fundamental, o crítico e o espectador, mediante alegorias ou reflexos cinematográficos, também devem sentir-se motivados a exercer sua práxis social frente a um real ou a um país em movimento.

6- Nordeste continental

“Sendo o Brasil e a América Latina sociedades reproduzidas da Europa, fundamentalmente do modelo ibérico, se recuarmos às origens, às matrizes geográficas, sociais históricas e psíquicas, eu vou encontrar na Espanha o modelo básico, por exemplo, do Nordeste brasileiro, do sertão”⁷⁸

De modo distinto ao método utilizado na análise das categorias de autor e de real, o termo “espaço”, em seu sentido literal, não foi encontrado nas críticas

⁷⁸ Rocha apud Rezende (1986: 40).

selecionadas para este estudo. No entanto, pode-se verificar uma regularidade em relação à definição de um “lugar”⁷⁹, ou seja, de *onde* Glauber Rocha estaria falando. Ao definir o termo, Marc Augé (1992: 68) indica que lugar é uma construção concomitantemente concreta e simbólica do espaço, dispondo de sentido para os que nele habitam e oferecendo fundamentos de inteligibilidade para outras culturas curiosas em conhecê-lo. Lugar seria, então, o sentido de um território com o qual seus habitantes criam relações.

O lugar descrito pela recepção latino-americana abrange três territórios principais que, citados literal e recorrentemente, circunscrevem a concepção de espaço aqui discutida. Nordeste, Brasil e América Latina são pensados como comunidades imaginadas ou nações por serem lidos ora como configurações espaciais relacionadas a discursos e símbolos ora a condições territoriais e geográficas concretas. De fato, as críticas apreendem tais imagens espaciais tanto como potencial simbólico quanto como descrição de referentes físicos. Nesse sentido, os espaços descritos podem ser lidos como reais – se consideradas suas dimensões, fronteiras e características físicas – ou imaginários, quando considerados como fundadores de laços sociais. Em suma, os espaços glauberianos são construídos pelas críticas levando-se em conta suas características físicas, mas igualmente as percepções simbólicas dos sujeitos que neles habitam. A partir dessa abordagem, pode-se observar que, pelo viés espacial, os textos se fundamentam em dois principais eixos de análise. O primeiro, majoritário, está baseado em uma concepção essencialista de nossa origem étnico-cultural, traduzindo-se em uma exaltação do Nordeste – onde estaria assentado o “verdadeiro caráter nacional” – por vezes ampliada ao Brasil como um todo ou até mesmo à América Latina. Nessa perspectiva, o espaço envolve, necessariamente, a categoria identidade. De modo inverso, uma outra percepção questiona a concepção essencialista, ressaltando a insistência de Glauber Rocha e de outros cineastas brasileiros em exaltar a temática nordestina.

⁷⁹ É válido ressaltar que “espaço” é um conceito importante que transita por fronteiras constitutivas da sociologia, da antropologia, entre outras disciplinas, fato que lhe confere significados plurais. Enfatizando a concepção da geografia humanística cultural, entendo o *espaço* como *lugar* na medida em que é vivenciado como a espacialidade das relações sociais. Sendo assim, o conceito é aqui entendido como uma área socialmente formada, cujas distâncias compreendem locações, lugares e fenômenos distribuídos sobre a superfície da Terra, em suma, uma criação humana que se realiza por intermédio da intervenção da sociedade sobre a natureza. Esta se apresenta “separada da sociedade, constituindo a base física sobre a

Quanto ao primeiro eixo, adotado pela maioria dos críticos, os textos conferem destaque aos tipos que habitam os espaços nordestino, brasileiro e latino-americano como forma de configurá-los em lugares singulares. A idéia, então, é a de que ter uma identidade equivale a ser parte de uma nação ou de uma “pátria grande”, uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo que é compartilhado – língua, objetos, costumes – marca nítidas diferenças (Canclini, 2002: 35). Assim, pode-se dizer que parte da recepção dos filmes de Glauber Rocha analisa os espaços ali representados, retomando uma definição identitária caracterizada pela descolonização e concebida como tarefa ontológica e política. A espacialidade elaborada por estes críticos configura uma idéia de “cinema nacional” (ou continental) que faculta a determinados territórios códigos e signos de pertencimento. Ao imaginarem o espaço nordestino como configuração cinematográfica do nacional, tais críticas relacionam, diretamente, cultura e nacionalidade, mesclando concepções artísticas e categorias políticas articuladas a espaços específicos. Nessa composição, artistas e intelectuais como Glauber Rocha são tidos como aqueles que concederiam à cultura um papel específico dentre as múltiplas variáveis possíveis para a definição da identidade coletiva. O nacionalismo cinematográfico é visto como um princípio político segundo o qual a semelhança cultural é o vínculo social básico. O artista, como os intelectuais em geral, torna-se, assim, um agente histórico que revela identidades (e espacialidades) sociais, e em seu desejo de apreendê-las acaba por nelas efetuar uma transformação simbólica (Ortiz, 1985: 139-142). Sustento que os críticos que defendem o eixo mais essencialista de análise, de certa forma, legitimam o desejo de Glauber Rocha de realizar uma arte que fizesse com que membros de determinado espaço ali se reconhecessem e se identificassem. Confiando no preceito de que “a colonização cultural do nosso cinema gera a colonização cultural do próprio povo” (Rocha apud Rezende, 1986: 81), o cineasta elaborou um projeto artístico intrinsecamente ligado a uma (re)composição ideal de nação, definidora de um espaço “autêntico” que viria a configurar sentidos permanentes do caráter nacional nas imagens cinematográficas.

Situado a partir de uma perspectiva descolonizadora, o espaço nacional do cinema glauberiano pode ser pensado como uma contra-tendência à idéia de modernidade. Enquanto esta última compreende um processo de complexificação da

qual o homem atua e produz o espaço geográfico ou, em outras palavras, a ‘segunda natureza’” (Godoy,

vida social, marcada por um percurso de diferenciação, a idéia de descolonização promotora de uma configuração identitária sugere, por sua vez, uma “desdiferenciação” resultante da homogeneização da nação emergida por intermédio de um investimento catéctico (cf. Domingues, 2006: 541).

Por outro lado, um eixo de análise diverso seguido pela crítica questiona idéias homogeneizadoras, chegando até mesmo a analisar negativamente os filmes de Glauber Rocha. Em menor número, tais interpretações parecem sugerir a existência de outras representações não-essencialistas do nacional. Nota-se, entretanto, que a concepção predominante é a homogeneizante, majoritariamente adotada pelas críticas, o que explicita as disputas em torno da definição identitária do Brasil. Os dois eixos de análise possibilitam a reflexão sobre o cinema nacional como um veículo de representações construtor de discursos que compõem imaginários sociais, reunindo narrativas fundacionais, personagens heróicos e símbolos unificadores. Factuais e normativos, tais imaginários sociais possibilitam uma pré-compreensão das práticas cotidianas, estabelecendo um senso compartilhado de legitimidade da ordem social.

Nota-se assim a importância do projeto glauberiano, na medida em que os imaginários sociais são compreendidos por intermédio do que “as pessoas comuns percebem como sendo seu ambiente social, percepção esta que quase nunca assume a forma explícita de teorias, mas que se manifesta ao contrário sob a forma de imagens, estórias, lendas, ditos populares etc.” (Souza, 2003: 94). Partes dos símbolos constituintes de noções como pátria e povo cristalizam-se como valores absolutos, e é justamente a carga emocional gerada por estes últimos que engendra o sentido de uma comunidade imaginada, um espaço idealizado que não supõe contatos físicos entre seus membros, tampouco sendo condicionado por interesses conscientes, mas por um campo relativo às essências últimas (cf. Anderson, 1983). As visões sobre o cinema nacional de Glauber Rocha tendem, então, a articular a construção de um imaginário capaz de amalgamar um espaço como nação. Esta, por sua vez, igualmente identifica-se com o cinema a partir de suas representações e histórias, que estabelecem um sentido unificado a valores nacionais, monumentos e fenômenos culturais, folclore, paisagens típicas, costumes, especialidades culinárias etc.

A riqueza da construção do espaço glauberiano pela crítica latino-americana pode ser melhor compreendida se adicionarmos aos estudos sobre o nacionalismo cultural o contexto das relações internacionais, já que sua construção depende tanto de aspectos internos quanto daqueles interativos, para além do processo homogeneizador, universalizante e igualitário da cidadania no âmbito do Estado-nação. As representações do espaço nacional e suas interpretações baseiam-se fundamentalmente em duas propriedades distintas e interdependentes: 1) o aspecto interno, que compreende tipos particulares da identidade coletiva; 2) o contexto interativo que, na construção das subjetividades coletivas da nação, pressupõe interação com outros territórios e sistemas sociais (cf. Domingues, 2006: 542). O aspecto interno refere-se aos códigos e significados identitários nacionais representados nos filmes de Glauber Rocha, e o contexto interativo caracteriza-se pelas leituras latino-americanas desses mesmos códigos. Atenção deve ser dada à maneira pela qual ambos os aspectos dialogam, ou melhor, de que formas as críticas latino-americanas identificam e diferenciam nas imagens glauberianas os espaços representados como nordestino, brasileiro ou latino-americano.

Em primeiro lugar, remetendo a uma recepção questionadora da idéia de uma identidade essencialista, destaco a idéia de *repetição* assinalada por críticos que, a partir de um viés negativo, concebem o espaço nordestino mediante sua reiteração cinematográfica. Essa é a percepção da recepção argentina transcrita abaixo, não assinada e sem fonte, cujo subtítulo é *Dios y el diablo...: cine en formación*. A crítica analisa não apenas *Deus e o diabo* de forma negativa, mas a filmografia brasileira em geral, especialmente quando comparada a de outros países latino-americanos. O motivo da “imaturidade” do cinema brasileiro estaria na repetição do tema do Nordeste, percebido como uma “mania e um ato de expiação: se o cineasta não pode fazer muito para salvar seus compatriotas nordestinos da fome, ao menos conta sua história”. Assim,

a repetição de temas na cinematografia de alguns países é uma realidade que tem inquietado há muitos anos estudiosos de cinema e se tem mostrado carregada de significados no caso daquelas nações latino-americanas que puseram o pé no primeiro degrau do desenvolvimento cultural. A Argentina, seguramente o país de maior maturidade intelectual da América do Sul, soube atingir um crescimento cinematográfico que diversificou a temática; o México padeceu um eclipse de qualidade que o distanciou da criação ambiciosa (ainda que alguns diretores como Arturo Ripstein pareçam anunciar um ressurgimento) [...] Só o cinema do Brasil parece ter sobrevivido sem

crescer e sem mostrar indícios de uma pronta maturação, pois reitera nessa infância monotemática tanto os erros quanto as possibilidades de uma obsessão estética e intelectual centrada no Nordeste. Não há outra maneira possível de ver *Deus e o diabo* porque sua medida de comparação são os antecedentes *O cangaceiro*, *Vidas secas* e, em certo sentido, *O pagador de promessas*. Nessa sucinta filmografia brasileira repete-se uma inquietude incrustada no coração de artistas brasileiros: a extrema pobreza e a injusta situação do camponês, que obriga o narrador a contar cem vezes esse infortúnio, a se voltar com temor e respeito admirativo à história de sua rebelião, às vezes degradada em forma de bandoleirismo de uma ideologia confusa (Argentina, s/ autor, s/ fonte, s/d).⁸⁰

Ao cotejar certos aspectos das cinematografias brasileira, argentina e mexicana, o texto destaca negativamente o Nordeste como uma inquietude sem solução, cuja situação pobre e injusta é denunciada à exaustão. Em outras palavras, seria possível dizer que a crítica questiona a falta de pluralidade temática nas imagens do cinema brasileiro. Nesta análise, a problemática do Nordeste é tão central que seu autor chega a juntar tendências cinematográficas tão díspares quanto o filme de Lima Barreto produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – cuja produção era qualificada como colonialista por Glauber Rocha – e *Vidas Secas*, um clássico da primeira fase do Cinema Novo, movimento para o qual o diretor Nelson Pereira dos Santos foi o grande inspirador. A “obsessão temática” constatada nesta leitura também parece ter desagradado outros críticos argentinos, como o que assina o texto intitulado *For export*, publicado em 17/05/1971, na revista *Analisis*, no qual analisa *O dragão da maldade*:

Enraizado na tradição popular e impostado em um tom de poema épico, *Antonio das Mortes* surge como um filme de notável força dramática, mas com uma forma de relato caótica e confusa, na qual desbordos operísticos se confundem com uma imaginação mal digerida do cinema estrangeiro (de Buñuel a Jean-Luc Godard). Seu diretor e autor Glauber Rocha toma um personagem de uma de suas obras anteriores e o desenvolve agora como centro de outra obra na qual a pobreza e as míseras condições de vida do Nordeste brasileiro servem para fustigar e denunciar debilidades de um sistema asfixiado por um certo tipo de feudalismo e tremenda injustiça social. Junto a isso, aparecem personagens familiares a esse tipo de saga, como os cangaceiros, os beatos, os terra-tenentes, as paixões que conjugam a fome com a

⁸⁰ Ainda nesta mesma crítica é possível ler o seguinte comentário: “Como em seus filmes antecedentes, a principal preocupação (de Glauber Rocha) – ao menos declarada – é de índole política. Mas o que fica em pé depois da primeira análise da obra é outra coisa, pois ideologicamente não supera uma ingênua visão social na qual os pobres-bons se alçam contra os terratenentes-maus que são militares e aliados do clero. O que dá ao filme de Glauber Rocha um lugar no cinema latino-americano é, ao contrário, o profundo misticismo que impregna o roteiro. Talvez sem saber, o diretor sai do panfleto pueril e esquerdista para consumir uma cerimônia mágica, um rito de inovação da revolução, ainda que pareça paradoxal” (idem).

sensualidade, a miséria com as frustrações, o religioso com as superstições. Não existe praticamente nada que Glauber Rocha tenha deixado de fora dessa espécie de resumo de seu cinema anterior e da antologia do Cinema Novo do Brasil e também de tudo que pode fascinar como exotismo *for export* do folclore de um país [...] *Dragão da maldade* é excessivamente intelectual e desordenado para converter-se em um autêntico cinema revolucionário (parece que ninguém consegue encontrar a fórmula ideal que evite cair em um didatismo elementar ou em um hermetismo) (J.C.F., *Analisis*, 11-17/05/1971).

Em poucas palavras, o crítico assinala que o Nordeste, com seu sistema feudal e injusto composto por cangaceiros e beatos, superstições e miséria, compõe um cenário do cinema brasileiro que serve ao exotismo para exportação. Além disso, é também possível verificar uma desqualificação do cinema de Glauber Rocha em função de um excessivo intelectualismo. As duras críticas argentinas sugerem, no que concerne ao essencialismo, uma leitura de certo modo similar à do cubano Alberto Cervoni. Publicado em 1963 numa revista de circulação restrita produzida pelo *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*, o ICAIC, e intitulado *El continente cinematográfico*, o texto de Cervoni demonstra preocupação em relação a um “provincianismo cultural”. Ele assim descreve o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha:

Barravento, do jovem (vinte e quatro anos) Glauber Rocha, nos apresenta um mundo exclusivamente brasileiro, provavelmente com demasiada exclusividade. Claro que devemos aplaudir em Rocha sua constante tentativa de se aproximar da especificidade de seu país, da cultura de origem africana de antigos escravos trazidos do Congo nos séculos XVIII e XIX, da realidade das relações sociais – nesse caso, entre os pescadores da costa e seus patrões, proprietários das redes, indispensáveis para a pesca. Mas a busca dos acentos mais especificamente brasileiros pode ter conduzido Rocha a um caso extremo, não obrigatoriamente o mais demonstrativo, em direção a um esteticismo muito elaborado da imagem [...] A realidade mediana do Rio é abandonada em proveito de um mundo rural demasiado particularizado, quase exótico. Nesse aspecto, pode-se adivinhar com mais segurança certo perigo de “nacionalismo” brasileiro, talvez vislumbrado por Alfredo Guevara quando preveniu as cinematografias latino-americanas tanto contra o esquecimento da dimensão nacional da cultura como contra o provincianismo cultural (Cervoni, *ICAIC*, 1963).

No início do texto, o crítico cubano afirma que o universo de *Barravento* é exclusiva e demasiadamente brasileiro. Entretanto, ao longo de sua análise, essa concepção ganha conotação ainda mais particularizada, quando Cervoni constata outros aspectos da espacialidade brasileira (como a urbanidade carioca, por exemplo)

descartados por Glauber Rocha em função de uma suposta exaltação do exótico. O intuito do cineasta de dar ênfase ao específico nacional por meio do particular provoca no crítico uma apreensão, na medida em que o filme poderia surtir junto a outras cinematografias latino-americanas um estímulo fortemente nacionalista. No caso, ao notar que Glauber Rocha incorre no provincianismo, a análise sugere que *Barravento* poderia acabar reduzindo o geral ao particular, ou seja, a concepção “provincianista” poderia vir a afetar uma leitura mais ampliada do nacional.

Contrariamente aos trechos argentinos e cubano – que vêem o Nordeste como espaço de exaltação do exótico, responsável pela “infância monotemática” do cinema brasileiro e por um possível caráter nacionalista, tendendo a representar um folclore tipo exportação do país – a crítica de Eduardo Manet sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, publicada no jornal *Granma*, em 15/08/1966, assinala que

o tema de *Deus e o diabo...* cumpre fielmente os postulados expostos por Rocha e seus companheiros: aí vemos uma parte do imenso Brasil, o Nordeste resistente, miserável porque explorado, promissor de riquezas incalculáveis quando os camponeses tomarem conscientemente o poder em suas mãos em uma etapa que já não pode tardar. O Nordeste, com seus vaqueiros (*cowboys*), suas savanas, areias e montanhas... O Nordeste mistificado por Lima Barreto em seu célebre *O cangaceiro*, de indiscutível sabor, mas de pouca medula ideológica, Rocha se propôs a meta contrária: extrair do aparentemente pitoresco um conteúdo profundo e progressista. O Nordeste, e muito em particular os campos da Bahia, são celeiros de superstições habilmente utilizados pelo latifundismo e pela demagogia governamental para dominar as massas camponesas [...] *Deus e o diabo* tem outra virtude: a de colocar-nos em contato com o cinema agrário, que é tema comum para toda América Latina (Manet, *Granma*, 15/08/1966).

Como é possível notar, em comparação com as interpretações precedentes, a de Manet aponta a temática do Nordeste de forma mais positiva, principalmente no contexto da cinematografia latino-americana e quando comparado a outros filmes brasileiros, como o mesmo *O cangaceiro* acima mencionado. O crítico atenta para o fato de o filme de Glauber Rocha participar de um cinema agrário (comum a toda América Latina), que se propõe a mostrar as problemáticas da região, igualmente discutidas pela sociologia brasileira da época. Nota-se que, nesse caso, a espacialidade do filme é lida como miserável, explorada e mística, assim como nas críticas anteriores.

Uma formulação de caráter igualmente positivo pode ser verificada em outra crítica cubana que reitera, ainda que de outro modo, a noção de repetição, demonstrando

familiaridade com o universo nordestino e brasileiro. Ao constatar que em *O dragão da maldade* a terra é mais uma vez o sertão, Jean-Louis Bory destaca suas características a partir de um olhar ao mesmo tempo físico e social. Publicado na revista *Cine Cubano* com o extenso título *San Jorge cangaceiro - en las extensiones áridas del sertão brasileiro, un carnaval en que los dragones no mueren sino para renacer*, o texto sugere que Glauber Rocha é responsável por tornar “familiar” a seu público o espaço nordestino:

Glauber Rocha tem a prudência cortês de distribuir-nos as instruções inclusive antes dos créditos de abertura. Um quantas informações históricas indispensáveis e o léxico mínimo exigido: jagunço, cangaceiro, sertão, coronel; e o sentido geral do filme: São Jorge derruba o dragão. É o terceiro filme de Rocha e já começamos a nos familiarizar com certos detalhes da história brasileira [...] A terra é, uma vez mais, o sertão. Imensa extensão árida ao Nordeste do Brasil que traça uma geografia da fome. Desde a primeira imagem reconhecemos o sertão: vastos terrenos estéreis, com uma vegetação espinhosa, retorcida e seca. Esse é o mesmo cenário em que se desenvolve a paixão, a morte e a transfiguração de *Deus e o diabo*. Determinado e explicado por essa geografia, o combate se insere na paisagem [...] Nessa terra, por ela e por sua causa, a guerra. De um lado o coronel, grande latifundiário que desfruta de um poder feudal. Ele é o amo, dispõe de poder e vigia a engrenagem do mesmo – a polícia, a Igreja e a escola. Rocha encarna cada uma dessas engrenagens em uma personagem, a polícia, o padre, o professor, que se convertem rapidamente mais que em seres viventes, nas marionetes de suas funções – acaso não são eles marionetes nas mãos do coronel? Frente ao coronel está o povo roído pela fome. Para o coronel, o dragão é a plebe em forma de procissão religiosa. Para a plebe, é o coronel e sua gente. Cada bando tem seu São Jorge. Para a plebe, é o cangaceiro, bandido com honra e seu “duplo” negro. Para o coronel, seu jagunço, assassino de aluguel encarregado de liquidar o cangaceiro [...] Primeira preocupação de Rocha: conservar o colorido épico de seus filmes precedentes. Poucas cenas de interior, presença constante do espaço, cuja vastidão a câmera sublima mediante solenes *travellings* laterais ou mediante amplos planos respeitosa e imóveis (Bory, *Cine Cubano*, 1970).

Desta leitura é válido destacar dois pontos: 1) aspectos físicos e climáticos da terra sertaneja seriam responsáveis por seus fenômenos sociais, como a guerra, por exemplo; 2) assim como na crítica anterior, a noção de autoria é retomada indiretamente nas sugestões de que o Nordeste e a conservação do colorido épico são características de filmes precedentes de Glauber Rocha, fato que sugere uma constância. Por representar o Nordeste como uma imensa extensão árida que traça uma geografia da fome

característica do Brasil, o cineasta-autor é lido como alguém que já construía *mise en scènes* épicas em outros filmes.

Ainda sob o eixo da repetição, cito abaixo três críticas – duas argentinas e uma mexicana – de modo a chamar a atenção para dois fatos: nem todas as críticas argentinas vêem a repetição do tema nordestino como algo maçante e responsável pela involução do cinema nacional; no que diz respeito às características físicas e sociais do Nordeste, é possível verificar similaridades na recepção dos três países. Publicados no mês de estréia de *O dragão da maldade* em Buenos Aires (maio de 1971), no *Cine Lorca*, os textos de *Clarín* e de *La Opinión* descrevem a temática espacial do filme da seguinte forma:

O Nordeste brasileiro é uma zona onde a pobreza e as más condições de vida parecem ter um estado crítico tal como para servir de permanente fonte de informação aos realizadores daquele país que querem assumir fortes denúncias frente à injustiça social e aos senhores colonialistas. Assim, da mão de Glauber Rocha essa zona volta em *O dragão da maldade*, assim como em toda bateria de efeitos dos quais o Cinema Novo brasileiro alcançou uma imagem exótica e revolucionária no exterior (J.C.F., *Clarín*, 07/05/1971).

O cenário é o mesmo: o sertão árido e deserto, o Nordeste da miséria e dos camponeses apossados pela sede, em êxodo constante. No entanto, alguns anos se passaram desde que o sanguinário Antônio das Mortes matou Corisco, o herdeiro do legendário Lampião. Aos afrescos frontais da aridez e das aldeias misérrimas que Antônio das Mortes cruza novamente se misturam as estradas asfaltadas e o desfile de enormes caminhões reluzentes do desenvolvimento (Mahieu, *La Opinión*, 05/05/1971).

Nestes trechos é possível verificar que as características apontadas em relação ao “mesmo cenário” são (também) a miséria, a injustiça social e as condições de vida dos camponeses, dos cangaceiros e dos senhores de terra. Próxima às leituras argentinas, a crítica mexicana de *Deus e o diabo*, publicada na *Revista Visión*, assinala que

o sertão brasileiro (as regiões do interior do país), com seu ambiente de turbulência vital, volta a servir de cenário para um filme triunfante. O argumento da película, disse Rocha, que também é autor do roteiro, não está baseado no “cangaço” (*bandolerismo*) mas no problema do misticismo. Em todo caso, não faltam os desaforados cangaceiros [...] Isso justifica a apresentação do filme como *Deus e o diabo* nos confins do sertão [...] Semelhantes personagens são os mesmos das narrações épicas em que se inspiram os cantantes populares quando visitam as feiras das cidades do interior baiano. São figuras legendárias que conservam todo seu sabor na imaginação do povo como, por exemplo, o “cangaceiro” (o diabo louro) último protagonista do famoso bando de Lampião (*Revista Visión*, s/ autor, 02/10/1964).

Ao constatar que o sertão brasileiro volta a servir de cenário para mais um filme, a crítica mexicana confere características físico-geográficas à região povoada por cangaceiros. Analisando as regularidades e similaridades descritas nestas leituras que constata a repetição temática nos filmes de Glauber Rocha, é possível observar que a visão do Nordeste e do Brasil comum aos três países é invariavelmente miserável e mística, terra composta por jagunços e terra-tenentes feudais. A partir de um exame desses olhares é possível destacar três pontos significativos: 1) Glauber Rocha, como cineasta (e autor) engajado (assim como outros do Cinema Novo) reitera o Nordeste como temática; 2) ele desenha essa região com aspectos semelhantes e regulares, a ponto de gerar concordância e familiaridade entre os olhares que constata a repetição dessa espacialidade particular; 3) a representação nordestina está intrinsecamente ligada a uma população tradicional cujos costumes estariam inalterados. A leitura das críticas implica a idéia de que a população “feudal” é o elo estruturador daquela espacialidade, que amalgama sentidos do nacional, da identidade cinematográfica e do próprio homem brasileiro.

Seguindo a lógica da imaginação da terra glauberiana por meio dos personagens que nela habitam, a crítica de *Deus e o diabo* escrita pelo cubano Roberto Branly, publicada no jornal *Juventud Rebelde*, em 16/08/1966, indica que

no mundo áspero do Nordeste brasileiro – Rocha é originário da Bahia – o homem é divindade e demônio de si próprio, em feroz combate para tirar da terra e dos homens que têm propriedade uma porção de lume para alimentar a si e os seus [...] Manoel segue primeiro um deus do combate, do sacrifício humano e da barbárie. Depois desse submundo do fanatismo religioso, segue o inferno mental de um bandido possuído por sua própria febre de matar e destruir: ambos estão ligados por uma apaixonada e rancorosa sede de dar aos pobres e tirar dos ricos (Branly, *Juventud Rebelde*, 16/08/1966).

Na leitura de Branly, o mundo áspero do Nordeste brasileiro é representado como um submundo onde habitam duas dimensões, a divina e a demoníaca; ambas bárbaras e em busca de um mesmo objetivo: uma distribuição de bens mais igualitária. A condição bárbara e sub-humana também é mencionada pelo argentino S. Horovitz, que sugere ser a terra árida e seca do sertão nordestino a responsável por converter os sertanejos em sub-homens. Em sua crítica, publicada na revista *Propositos*, Horovitz indica que *Deus e o diabo na terra do sol* está situado

geograficamente em uma região física, a do Nordeste brasileiro, com a inclemência de uma terra árida pela falta de água que solapa o sertão e converte os sertanejos em sub-homens, vítimas da fome, da desnutrição, de sua ignorância e incultura, de seus ritos ancestrais. A partir dessa concreção física, econômica e social, Rocha, em seu itinerário artístico, investiga e corporifica duas de suas derivações históricas: a dos santos e a dos cangaceiros (Horovitz, *Propósitos*, 25/07/1968).

Assim como os personagens traçados por Branly, os descritos pelo crítico argentino subdividem-se em dois tipos: os santos e os cangaceiros, que representam o misticismo e a violência. De fato, os tipos nordestinos imaginados pelas críticas comentadas até o momento atrelam-se ora a relações sociais mais simples ora a redes mais complexas. O interessante a se notar, nesses casos, é a concepção empírica dos fenômenos sociais, já que tanto a espacialidade nordestina quanto os tipos que ali habitam são vistos não apenas como representações, mas como verdadeiros representantes da realidade social brasileira. Assim, os personagens são projetados ora de forma simbólica ora como reais constituintes de uma especificidade da nação. Enquanto representantes do Nordeste, os santos, cangaceiros e senhores de terra serviriam como modelos de explicação para os problemas sociais, econômicos e culturais dessa espacialidade.

Seguindo a lógica de imbricação entre povo e lugar, geradora de uma concepção nacional, outras críticas contextualizam claramente a noção de povo-nação, da qual Glauber Rocha parece ser ao mesmo tempo fruto e porta-voz. Dessas leituras, é importante que se atente para o movimento de *expansão* espacial verificado em relação aos filmes aqui tratados. Entre *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*, os textos constataam uma espécie de alargamento e complexificação tanto da espacialidade representada quanto dos tipos que a habitam. As primeiras leituras, mais particularistas ou regionalistas, dão lugar a interpretações mais macro e continentais, sobretudo quando da análise de *Terra em transe*.

A sociabilidade nordestina tratada no trecho argentino, ainda que complexa, representa uma particularidade identitária. Intitulada *Antonio das Mortes*, a crítica nos diz que

em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha trabalha o tema do Nordeste brasileiro como em um delírio desbordante de riqueza mítica e de beleza. Sem que seja necessário opor ambos os filmes, em *O dragão da maldade*, o delírio foi controlado pela inteligência [...] A estrutura narrativa parte da apresentação dos personagens em suas situações

respectivas: o matador de cangaceiros e seu encontro com o político; a viagem de ambos ao Jardim das Piranhas, onde aparecem o sacerdote, o professor, o terra-tenente cego e sua mulher, a invasão do povo pelos cangaceiros capitaneados por Coirana, a Santa e o negro. Não se passaram quinze minutos do filme e todos os personagens já foram apresentados ao espectador, claramente identificados por suas fisionomias e suas roupas invariáveis e condicionados por suas situações vitais. São arquétipos, mas isso não quer dizer que sejam personagens simples, unilaterais, ou que se comportem como bonecos. Com o contato e a experiência transformam-se e reagem. Esse processo de tipos deliberadamente simbólicos e didáticos faz-se, pois, com personagens muito ricos e contraditórios. O jogo é demasiado complexo para ter de antemão uma solução (A.C., s/ fonte, Argentina, 1971).

Os arquétipos ricos e contraditórios lidos no texto representam, simbolicamente, os habitantes do Nordeste de *Deus e o diabo* e de *O dragão da maldade*. A complexidade esboçada nesta crítica impossibilita uma definição espacial com contornos nítidos. Contudo, pode-se observar que ela (ainda) é lida como representativa do Nordeste brasileiro, compreendido muito positivamente através de sua beleza e riqueza míticas. De modo distinto a esta leitura, a crítica do brasileiro Felix de Athayde circunscreve o espaço de *Deus e o diabo*, baseando-se na idéia de raiz. Tal raiz, porém, não parece pertencer apenas ao solo nordestino ou brasileiro, mas a uma idéia mais ampla de “Terceiro Mundo”. A espacialidade, então, conceitualiza-se. Publicada na revista *Cine Cubano*, em 1965, a crítica afirma que

talvez sem querer expressamente, Glauber Rocha repetiu o conceito de Marx de que as coisas devem ser tomadas por sua raiz, e que a raiz das coisas é o próprio homem. É, pois, uma tomada de posição radical, comprometida e interessada e, a nosso ver, a única válida para um artista situado no que os economistas concordaram em chamar de “Terceiro Mundo” [...] Para melhor instrumentalizar o espectador sobre o filme *Deus e o diabo*..., considerado inconstitucional pela ditadura militar brasileira [...]: um camponês mata o dono da fazenda em que trabalhava e vivia. Depois disso, entregar-se à justiça do Nordeste de latifundistas é o mesmo que se entregar à morte. Só há um caminho para conservar a vida: o vasto, seco, quente e desértico inferno do sertão [...] É este, em linhas gerais, o argumento de *Deus e o diabo*: o homem rompe com a velha ordem em uma afanosa busca por destruí-la. Esta é a situação da maioria do povo brasileiro [...] A utilização das estruturas populares de criação artística é, seguramente, o primeiro e o mais firme passo na construção de obras de arte que objetivam conscientemente a transformação da cultura, a criação de uma nova cultura de característica nacional-popular, ou seja, uma cultura do povo-nação. O artista latino-americano de vanguarda não pode ser outro que aquele integrado no esforço coletivo de seu tempo e de seu país para criar uma sociedade justa, humana e livre (Athayde, *Cine Cubano*, 1965).

Athayde claramente lida com conceitos decantados do mundo social. No caso, quem constrói o nacional-popular ou uma cultura do povo é o artista, que extrai as raízes de sua espacialidade terceiro-mundista como forma de personificar uma nova e legítima nação. Tal entendimento sugere uma reconfiguração da idéia espacial-identitária, uma vez que é a expressão de um determinado agente cultural – o artista latino-americano de vanguarda – que luta para que certas representações autênticas sejam tomadas como nacionais e/ou continentais e/ou terceiro-mundistas. É interessante verificar que, ao mesmo tempo em que conceitualiza o espaço mediante o termo “Terceiro Mundo”, o texto também conserva os aspectos propriamente nordestinos das imagens de Glauber Rocha, utilizando-se de idéias como latifúndio e desértico inferno do sertão. Aqui o regional e o conceitual, em termos mais globais, dialogam. Após assinalar que são estas as estruturas que possibilitam a construção de uma cultura nacional-popular, o crítico evoca uma espacialidade latina, que tem o artista como representante. Na leitura, parece estar clara a idéia de uma fronteira entre “nós” e “outros”, isto é, entre o nordestino/latino-americano, formador de um povo-nação terceiro-mundista, e o colonizador. Tal idéia, por sua vez, não se restringe à interpretação de Athayde, encontrando eco em leituras como a do mexicano Tomas Perez Turrent. Publicada no jornal *El Día*, em 14/11/1967, a crítica intitulada *La tierra en trance* evoca explicitamente uma espécie de intercâmbio entre o nacional e o continental:

Terra em transe coloca problemas, abre inúmeros caminhos, novas formas expressivas, abarcando uma situação nacional, continental [...] O filme gira ao redor do jogo político complexo e delirante do Brasil e está estruturado com elementos contraditórios. Contradição entre os valores tradicionais que já não correspondem a nenhuma realidade e a tragédia do subdesenvolvimento. Rocha mostra essa tragédia em um ambiente de melodrama esplendidamente pontuado por uma ópera, o que é uma outra contradição de um mundo sem valores definidos, em crise ideológica, política, cultura, moral e que trata de encontrar a si mesmo sob as ameaças e pressões do mundo chamado civilizado [...] A grande originalidade do cinema [de Glauber Rocha] é a de não aceitar influências culturais exteriores, assinalando um caminho para o cinema de todo o continente. Rocha mostra que não é necessário se voltar para a Europa para ser moderno [...] Assim, a partir de elementos culturais profundamente enraizados em uma realidade, o autor atinge o que definiu por *Estética da violência*, realizando um cinema que responde a uma necessidade sociopolítica e cultural latino-americana. *Terra em transe* é uma das mais puras e valiosas manifestações culturais da

América Latina e a principal do ponto de vista cinematográfico (Turrent, *El Día*, 14/11/1967).

Três importantes fatores devem ser destacados na crítica acima. O primeiro é o descarte de aspectos tradicionais que não mais se adequam à complexa realidade latino-americana, já sem valores definidos e em crise. Se os valores tradicionais não mais se encaixam à complexidade social de *Terra em transe* é porque correspondiam a um mundo mais simples – talvez aquele particularista. O segundo fator a se destacar da leitura é a concepção de originalidade, que questiona o transplante de idéias “primeiro-mundistas” ou européias para concentrar-se nos princípios internos de organização social. Finalmente, a noção de raiz suscitada reflete uma espacialidade em termos mais amplos, ou seja, o enraizamento cultural deixa de ser apenas nordestino, passando a englobar a América Latina como um todo. Pode-se verificar ainda que a crítica do mexicano aponta para uma espécie de reflexo do nacional no continental e, conseqüentemente, para uma raiz comum a ambos.

De forma a acentuar pontos análogos, cito abaixo a crítica de Nicolas Cossio, publicada na revista *Bohemia* e no periódico *Sierra Maestra*. Também sobre *Terra em transe*, o cubano reitera da seguinte forma a idéia de originalidade tratada pelo mexicano Perez Turrent:

Um intelectual toma consciência de seu destino histórico em um cenário vulcânico de uma terra angustiada chamada Brasil, América Latina, Terceiro Mundo. Nenhum filme podia ser o mais fiel reflexo das inquietudes dos homens procedentes dos confins do mundo [...] Dentro do que pode e deve ser o cinema latino-americano, um cinema novo, descolonizado de toda influência “*made in USA*” ou européia, um cinema de choque, de garra, de combate, de guerrilha, Glauber Rocha, como autor, e *Terra em transe*, como obra, aparecem como máximos expoentes [...] Rocha expõe dramaticamente os problemas de sua pátria, da América Latina e do Terceiro Mundo (Cossio, *Bohemia*, 18/02/1968).

A ligação entre o regional e o continental é ainda mais exacerbada na percepção do cubano Jesus Vega, que escreve para a revista *Cine Cubano* a seguinte crítica:

Um dos momentos de maior maturidade na obra de Glauber foi a realização de *Terra em transe*, no qual a questão do oprimido reaparece para transformar-se em temática de caráter continental. A suposta Eldorado, reino misterioso situado na América Latina, não representa os oprimidos do Nordeste, mas todos os habitantes do continente. Os conflitos já não se expressam da forma mais ou menos esquemática dos filmes que o precedem, mas se ampliam e se complicam mediante a apresentação de contradições na luta pelo poder entre diversos

estamentos de uma sociedade rica e opulenta, mas com evidentes traços do subdesenvolvimento intrínseco (Vega, *Cine Cubano*, n. 134).

O texto de Vega reitera a amplitude e a complexificação espacial e identitária constatada por outros críticos. No caso, o Nordeste, por ele denominado “terra de ninguém”, deixa de constituir-se como representação espacial fechada em si mesma para ganhar uma dimensão comum a toda América Latina. De forma a problematizar o alargamento espacial verificado nas análises, termino o capítulo com uma crítica a *O dragão da maldade*, formulada por Alberto Espino. Nela, o cubano reafirma tal amplitude por um viés ainda mais curioso: define a mesma sensação de familiaridade verificada nas outras críticas, contudo a partir de uma paradoxal estranheza. Ao declarar que, como espectador das imagens de Glauber Rocha, tem a impressão de “se encontrar com algo conhecido e desconhecido ao mesmo tempo”, Espino evidencia o movimento antropológico de estranhamento do familiar. Ao jornal cubano *Girón*, o crítico descreve essa sensação da seguinte forma:

Brasil, país que possui uma população de mais de oitenta milhões de habitantes, dos quais vinte e cinco são analfabetos, apresenta, dentro do marco da América Latina, a situação mais aguda de nossa época. Os cangaceiros enraizados na história desse país formam parte das lutas que têm livrado os brasileiros da situação de penúria e de fome que os tem castigado por longo tempo. Eles, em seu momento, foram os ídolos de seu povo, tiveram líderes que se converteram em lenda, porque sempre defenderam os interesses dos pobres e dos famintos [...] É indiscutível a forma tão estranha que utiliza esse diretor e que provoca nos espectadores a inquietude de se encontrar com algo conhecido e desconhecido ao mesmo tempo. Seu cinema não é apto aos que buscam uma forma de entretenimento e, pelo contrário, nos faz pensar e nos situa em sua justa medida na realidade latino-americana (Espino, *Girón* - Matanzas, 20/03/1970).

Por meio de dados concretos, o crítico compara as espacialidades brasileira e latino-americana, retomando os cangaceiros como forma de demonstrar um enraizamento não restrito ao Nordeste, mas aos brasileiros de modo geral. A estranheza identificada pelo crítico ocorre, porém, ao perceber que as imagens de Glauber Rocha se situam na realidade latino-americana como um espelho distorcido. Tal inquietude pode ser lida da seguinte forma: o Nordeste, terra dos pobres e dos famintos, reflete não apenas o Brasil, onde vivem milhares de analfabetos, mas também a América Latina terceiro-mundista e subdesenvolvida. Na medida em que se torna estranho, o espelhamento parece refletir sua própria negação, ou seja, ao estranhar a familiaridade,

o crítico parece crer na existência de outras estruturas possíveis – não apenas pobres, famintas e analfabetas – que possam configurar uma imaginação espacial-identitária. Se a viabilidade de uma reconfiguração socioespacial é, de fato, uma questão de tempo, é o que veremos a seguir.

7- Do tempo original ao futuro passado

“Nossa originalidade é nossa fome”⁸¹

A concepção espacial dos filmes de Glauber Rocha pelas críticas latino-americanas valeu-se sobretudo do destaque a elementos, signos e características que compõem três idéias de território: o Nordeste, o Brasil e a América Latina, como um todo. Das leituras críticas, foi possível constatar, majoritariamente, uma percepção de comunidade, isto é, uma idéia de pertencimento e de verificação de traços comuns a configurar o espaço regional e o continental. E o “tempo” do cinema de Glauber Rocha, como teria sido construído e imaginado pelas críticas? A princípio, cabe notar que, na perspectiva aqui adotada, o tempo, assim como o espaço, não perdura por si mesmo e tampouco envolve uma determinação objetiva. Sua significação seria formada essencialmente pelo sentido de quem o experimenta. Assim, tanto espaço quanto tempo não são entendidos como duas entidades reais, uma vez que deixariam de ter significado se excluídas suas condições de apropriação subjetiva. Espaço e tempo absolutos não existem. Suas representações configuram-se e definem-se em função de seus conteúdos específicos. A idealização e a vivência do tempo – que Norbert Elias (1998) denomina consciência temporal – não são dados biológicos ou tampouco metafísicos, mas uma dimensão social que se transforma de acordo com os diferentes *habitus*. Nesse caso, o tempo pode ser compreendido como a “representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas seqüências de caráter individual, social e puramente físico” (Elias, 1998: 17). A perspectiva de temporalização – que abrange uma extensão entre passado e futuro – se originaria de um processo evolutivo, cujo trajeto partiria de uma

⁸¹ Rocha apud Avellar (1995: 84).

dimensão palpável e reconhecível em direção a uma desconhecida e abstrata. Com base nessa cronologia, as formas de conscientização do passado, do presente e do futuro alterariam-se conforme o deslocamento da concretude do presente, que comporta signos passados, para a dimensão futura, não passível de experiência direta e apenas imaginária. A verificação do aspecto temporal, nesse caso,

exige centros de perspectiva – os seres humanos – capazes de elaborar uma imagem mental em que eventos sucessivos, A, B e C, estejam sempre em conjunto, embora sejam claramente reconhecidos como não simultâneos. Ela pressupõe seres dotados de um poder de síntese acionado e estruturado pela experiência. Esse poder de síntese constitui uma especificidade da espécie humana: para se orientar, os homens servem-se menos do que qualquer outra espécie de reações inatas e, mais do que qualquer outra, utilizam percepções marcadas pela aprendizagem e pela experiência prévia, tanto a dos indivíduos quanto a acumulada pelo longo suceder das gerações (Elias, 1998: 33).

De modo a verificar como o tempo glauberiano é recepcionado pela crítica, acredito ser oportuno destacar aspectos do pensamento de Gilberto Freyre e de Reinhart Koselleck como marcos metodológicos de investigação. A começar pelo pensador brasileiro, contrariamente à formulação de que o futuro é algo incógnito e abstrato, sua concepção espaço-temporal postula a idéia de um “tempo primordial”, que remeteria às “características originais e únicas da vida social de homens concretamente localizados no tempo e no espaço” (Villas Bôas, 2006: 23). Tal concepção implica a hipótese de distinção elaborada pelo o autor entre

um tempo, representado enquanto momento original e essencial, e um tempo-espaço, medido idealmente mediante referência a um conjunto de padrões sociais considerados característicos de uma duração. A importância da captura de um “tempo perdido” consiste, portanto, no fato de que o momento primeiro da constituição de um grupo humano guarda os traços singulares que configuram um ser social. Quaisquer que sejam as posições de agentes sociais e históricos em estruturas societárias de épocas distintas, elas portariam, na sua condição ontológica, aqueles traços únicos, reatualizados; e marcariam também a organização de suas instituições com as mesmas singularidades (idem: 23-24).

A revisão do “tempo perdido” configura um aspecto significativo para a análise, uma vez que será dada atenção à concepção específica do tempo nas interpretações do cinema original de Glauber Rocha. Como veremos, as críticas projetam um deslocamento entre “tempo perdido” e “inovação”, por meio de leituras que se dividem entre as que conservam o passado como condenação cíclica, e as que projetam o futuro

como cerne da práxis social, conferindo uma essência transformadora à ação dos sujeitos. Em geral, as críticas evidenciam um tempo anterior, responsável por um estancamento do devir social, assinalando, por vezes, um tempo cíclico, de uma memória que reatualiza o passado e, outras vezes, um tempo coexistente entre passado e presente, assim como presente e futuro. A saída para tal tempo cíclico ou coexistente é expressa em alguns textos críticos a partir da idéia de futuro revolucionário. Tais textos baseiam-se menos na recepção das imagens dos filmes de Glauber Rocha do que naquilo que acreditam e esperam de seu projeto cinematográfico. É interessante notar que ambos os tempos tratados pela crítica são relacionados e interdependentes, ou seja, para que haja futuro revolucionário é necessária uma ruptura com certa concepção de passado.

O primeiro tipo de recepção trata de uma dimensão temporal que parece pressupor a experiência como “um passado presente, cujos acontecimentos têm sido incorporados e podem ser recordados” (Koselleck, 1993: 338). Em tal dimensão, as condições da experiência baseiam-se na permanência, ou seja, as estruturas formais da história são cíclicas ou se repetem, representando o que Koselleck denomina “constantes antropológicas”. A começar pela compreensão do tempo fundamentada na “constância”, menciono duas críticas que analisam os quatro filmes de Glauber Rocha aqui abordados. Na primeira delas, sobre *Barravento*, publicada no jornal cubano *Juventud Rebelde*, em 04/06/1970, seu autor, Roberto Branly, chama a atenção do leitor para o fato de que

desde a primeira seqüência, de caráter analítico, na qual os pescadores dançam ao compasso de um “canto de trabalho” – oh, Sir James Frazer, transculturado com Frantz Fanon – até as últimas cenas, em que Aruã, vencido por Firmino, é também convencido por este a ir até a Bahia tomar contato com sua própria tomada de consciência, há uma estranha mistura do *manuelismo* – ou seja, o barroco português – com o misticismo pan-erótico de origem africana, dando como resultado um conjunto de linhas de força em tensão e distensão [...] Naquele âmbito pesqueiro subdesenvolvido, a gigantesca rede e as frágeis balsas cumprem papel de símbolos concretos em contraposição com o ritual – iorubá? – que tece em torno dos trabalhadores do mar uma espécie de arte de pesca metafísica, na qual se vêem presos por atavismos congênitos, nos quais são, eles próprios, produtos de um estancado devir social [...] Em conclusão: *Barravento* esboça a luta entre a tradição e a ruptura, em uma opção dessacralizante (Branly, *Juventud Rebelde*, 04/06/1970).

A crítica argentina publicada na revista *Cine y Medios* no ano anterior compreende que

depois da alegoria política traçada em *Terra em transe*, Rocha promove um retorno ao Antonio das Mortes de *Deus e o diabo na terra do sol*, o matador de Corisco, um último *cangaceiro*, essa subespécie guerrilheira que assolava o sertão nos fim dos anos 40. Em *O dragão da maldade*, Antonio das Mortes é um ser fascinante, situado entre a realidade camponesa de hoje e o misticismo fantástico do passado, que volta ao Nordeste depois de vinte anos. Há diferenças entre os protagonistas de *Deus e o diabo* e *Dragão da maldade*. No primeiro, Das Mortes era, como definiu Guimarães Rosa, “um representante da ética do sertão”. Agora não. Só quer confirmar se sobram sobreviventes dessas estirpes. Assim, comprova como o tempo e os americanos mudaram o panorama (estradas asfaltadas, antenas de TV) e como seus moradores continuam aferrados a estados de vida primitivos (E.C., *Cine y médios*, 1969).

Do primeiro trecho, a observação que vale ser destacada é a do estancado devir social projetado em *Barravento*. Apesar de concluir que o filme esboça uma “luta entre tradição e ruptura”, Branly indica que os pescadores daquele âmbito pesqueiro subdesenvolvido continuariam presos a atavismos congênicos. Em uma espécie de evocação antropológica, o crítico cubano cita Sir James Frazer, Frantz Fanon⁸² e os rituais iorubá. Estes últimos, metafísicos, representariam uma espécie de misticismo e, misturados ao “manuelismo” português, estariam a indicar o caráter tradicional da sociedade em questão. Nesse entendimento, são claramente notáveis as referências a um passado que permanece, não obstante a iminente luta pela ruptura. A segunda crítica sugere que os personagens de *O dragão*, mesmo depois da realização de *Terra em transe*, continuam aferrados aos estados de vida primitivos de *Deus e o diabo*. Em que pese a mudança de panorama, Antônio das Mortes volta ao sertão para confirmar que vários aspectos e tipos sobreviveram ao longo de vinte anos. Portanto, valorizando termos como misticismo e guerrilha, ambas as críticas referem-se a uma noção de tempo

⁸² “Liberação nacional, renascimento nacional, restituição da nação ao povo, *commonwealth*, quaisquer que sejam as denominações utilizadas ou as novas fórmulas introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento” (Fanon, 1963: 30). Esta frase de Frantz Fanon, um dos mentores político-intelectuais de Glauber Rocha, já deixaria entrever sua influência no pensamento do cineasta. Nascido na Martinica, em 1925, o psiquiatra e escritor concentra seus escritos em idéias como independência cultural e luta contra a dominação. Para Fanon (e, poder-se-ia dizer, também para Glauber Rocha), “não se desorganiza uma sociedade, por primitiva que seja, se não se está decidido desde o princípio a vencer todos os obstáculos com os quais se tropece no caminho. O colonizado que decide realizar esse programa, convertê-lo em seu motor, está disposto a todo momento à violência. Desde seu nascimento, resulta claro que esse mundo estrito, semeado de contradições, não pode ser impugnado senão pela violência absoluta” (idem: 32).

que envolve a continuidade de uma tradição, apesar das tentativas de mudança portadoras de um desejo de futuro. Na primeira delas, o atavismo congênito, que impossibilita a liberação do devir social, é metafísico, contrapondo-se à luta dessacralizante que traz em si o germe da ruptura. O passado tal como elaborado pela segunda crítica também parece habitado por um misticismo fantástico, do qual o violento Antônio das Mortes retorna para assombrar a realidade camponesa do presente.

Sobre *O dragão da maldade*, comento duas críticas argentinas que se assemelham à publicada na revista *Cine y Medios*. Tanto a primeira, escrita em 25/07/1968, na revista *Propositos*, quanto a segunda, veiculada dois anos após, no jornal *Clarín*, parecem constatar os mesmos fenômenos, supostamente responsáveis pela permanência: a violência e o misticismo. Em analogia à concepção de que presente e futuro dependem do passado, o tempo glauberiano recepcionado pelos argentinos se orienta por um ritmo vagaroso, que repete o costume e a tradição. Seguem os trechos:

Por razões óbvias, o filme está situado em 1940, quando a existência de beatos, santos, como Sebastião, e de cangaceiros, como Corisco, era uma realidade ainda cotidiana. É certo também que o tempo não destruiu a vigência do problema. A história real de nossos dias, apreendida na leitura atenta dos jornais põe em evidência sintomas de que o futuro está se fazendo presente (Horovitz, *Propositos*, 25/07/1968).

Antonio das Mortes é um matador de cangaceiros (bandidos místicos desaparecidos do Nordeste do Brasil em 1940) que entre a realidade agressiva do sertão de hoje e a fantasia mística do sertão do passado volta a enfrentar jagunços (mercenários) e fanáticos religiosos que pretendem reencarnar o espírito de Lampião (*Clarín*, s/ autor, 03/05/1971).⁸³

À primeira vista, o tempo elaborado nestas passagens parece encerrar uma dialética que confere, simultaneamente, uma repetição contínua, responsável pela irrealização do desejo de mudança. Com a afirmação de que “o tempo não destruiu a vigência do problema”, a recepção de Horovitz, de forma similar a do *Clarín*, concebe o presente como “vigência atual”, algo que guarda em si mesmo o instante limite entre passado e futuro. Nessa concepção, assim como o passado, o futuro já estaria pré-determinado e condenado pela violência, talvez porque o presente não tenha deixado de evocá-la. Tal interpretação confere a essas categorias uma qualidade de *experiência* do

conhecimento social. Além disso, elas parecem condenadas a um ciclo que, ao invés de prever transformação ou mudança, concebe o desenvolvimento da vida social em termos de continuidade.

O retorno ao passado original implica a presença de um misticismo arcaico que deve ser estancado. Manifestação alienadora, a herança mística – expressão da religiosidade popular – deve ser destruída em nome da possível libertação vindoura. Do passado místico-religioso ao futuro libertador, a duração temporal dos filmes de Glauber Rocha parece abranger “um movimento regressivo, de reenvio ao passado, e um movimento progressivo, que caminha em direção a figuras antecipadoras de uma nova realidade” (Gerber, 1977: 10). Esse entendimento revela que a temporalidade das imagens retoma o passado atrasado na tentativa de estancá-lo. Ele não deve ter continuidade nem servir ao presente como modelo, muito menos ao futuro. No entanto, ele retorna. Sob a lógica da repetição, passado e presente submetem-se a uma temporalidade em que, paradoxalmente, a lei da causalidade lhes confere direção. Com relação ao futuro, seu vínculo ao passado parece se dar em termos de dependência. O que se vê, portanto, é o uso do passado por imagens do futuro que, concomitantemente, o negam. O tempo, nesse sentido, não aposta nem na evolução contínua bergsoniana nem na descontinuidade instantânea bachelardiana⁸⁴, contendo em si um destino cuja perspectiva é circular. As críticas parecem evidenciar que as imagens realizam um anacronismo, ou seja, tomam o tempo em um desejo descontinuado que, contudo, se refaz. Sendo assim, conferem ênfase a um “tempo social em detrimento do cronológico reconhecendo uma linearidade descontínua da história” (Villas Bôas, 2006: 27).

Como interrupção da continuidade (em constante remissão ao passado), a não-linearidade observada na recepção das imagens de Glauber Rocha pode ser entendida a partir da idéia de “atraso”. Ainda referentes a uma consciência cíclica e passadista,

⁸³ Texto com teor similar foi encontrado em outro periódico argentino, cujo crítico observa que “Antonio das Mortes é um matador de cangaceiros que habita entre a realidade agressiva do sertão de hoje e a fantasia mística do sertão do passado” (*Crónica matutina*, s/ autor, 30/04/1971).

⁸⁴ O conceito de “instante”, formulado por Gaston Bachelard (2007), refuta as idéias de passado, futuro e duração por serem apenas ilusões, construções formais sem realidade objetiva. Contrariamente à idéia de instante, Henri Bergson (1969) confere um estatuto ontológico à “duração”, apostando que o instante é sempre artificial, resultado de uma operação de abstração que espacializa o tempo. Para Bergson, a exterioridade do instante destaca da duração os momentos mais significativos, gerando a ilusão de que se pode pensar o instável por meio do estável e o movente por meio do imóvel. Curioso observar, no entanto, que o cinema consistiria para Bergson, um exemplo de instante, a reconstituir artificialmente a mudança e o devir das coisas. Na leitura que faz deste autor, Gilles Deleuze (1992) desloca tal concepção para dentro do cinema moderno, representante de sua concepção de “imagem-tempo”.

algumas críticas apontam o atraso como uma das principais causas da miséria vivenciada pelos personagens glauberianos, estando relacionado tanto a uma noção mágica do mundo quanto a uma condição econômica decorrente de uma ordem pessoalista em que homens escravizam outros de sua espécie. Em texto publicado no periódico cubano *Granma*, em 15/08/1966, Eduardo Manet observa que

já em seu primeiro filme (*Barravento*), Rocha atacava o misticismo como uma das causas do atraso espantoso e da miséria reinante em regiões como as de Vitória da Conquista. No segundo, segue atacando o misticismo e também a falsa rebeldia dos cangaceiros que, com a violência como único fim, contribuem para manter a situação reinante (Manet, *Granma*, 15/08/1966).

Também sobre *Barravento*, Guillermo Vieira escreve para a revista *Cine Cubano*:

Se podemos falar de um universo animista nesse filme é apenas como reflexo da visão de seus personagens: essa perspectiva subsiste entre homens que vivem no extremo atraso de um país com abismais desníveis sociais [...] O que se vê é a imagem de homens sujeitos a uma ignorância que os converte em escravos de elementos e escravos de outros homens (Vieira, *Cine Cubano*, 1981).

O atraso mencionado é lido em outra crítica de forma confusa e anacrônica, uma vez que estaria vinculado a uma condição miserável e estanque do Brasil. O trecho extraído da revista cubana *Verde Olivo*, de 1970, mistura tempos e formas artísticas para explicar o suposto não-desenvolvimento de *O dragão da maldade*:

Romance, poema épico e afresco medieval ao mesmo tempo, *Dragão da maldade* alcança as proporções de uma ópera moderna dedicada à alma trágica e aprisionada do Brasil. Rocha aplica sua crua pintura a uma forma de vida em que predominam a miséria e o atraso em um grau aterrador, sem esquecer uma minuciosa ambientação rica em detalhes folclóricos (Oscar, *Verde Olivo*, 1970).

Apesar de lido diferentemente nas três críticas, o atraso (ou a falta de civilização) tem como ponto comum sua dimensão “medieval”, pré-secular. Ainda presas às amarras da tradição, as formas de vida imaginadas por essas críticas comportam uma recusa a mudanças societárias fundamentais, impossibilitando qualquer reconfiguração que tente ampliar o espaço-tempo social orientado para o futuro, ou seja, para a modernização. O passado místico e a violência não monopolizada do Brasil, reencarnados no presente, não são conflitantes ou excludentes, preservando, muito ao contrário, o monopólio daquele espaço, caracterizado por uma experiência do tempo sob

o signo da duração constante, uma espécie de sucessão cíclica. O tempo desse espaço não parece ser nem aquele da espera (preche de esperança) nem a duração permanente que não comporta sucessão (a eternidade), mas antes, o tempo da lembrança, que irrompe sazonalmente em manifestações originais e instintivas como se fosse necessário reatualizá-las.

Todavia, não é somente o tempo do passado reatualizado que os olhares latino-americanos vêem nas imagens glauberianas. Ainda que não haja uma clara dissociação entre passado e futuro, a perspectiva dos trechos comentados logo abaixo apresenta um tom nuançado, na medida em que se verifica uma sutil transferência da concepção cíclica para a coexistente. Nesse caso, o tempo passa a ser aquele que “entrecruza o passado e o futuro, ou, dito antropológicamente, que mistura experiência e expectativa” (Koselleck, 1993: 15). A coexistência temporal é descrita por alguns críticos independentemente do lugar de onde falam. Seu ponto em comum, não obstante, parece ser Antônio das Mortes, especialmente o de *Dragão da maldade*. Do ponto de vista dos críticos, o matador de cangaceiros é um personagem importante que traduz a idéia de elo temporal. Nele, estão misturados tanto passado e presente quanto presente e futuro. Intitulada *Antonio das Mortes*, a crítica escrita para o diário cubano *Girón*, em 20/03/1970, deixa clara esta percepção. De acordo com seu autor, Alberto Espino,

Glauber Rocha quis unir duas épocas distintas que, ao mesmo tempo, representam aspectos similares da história desse povo. Os cangaceiros atuais, que parecem impossíveis à razão dos antigos matadores, representam a tradição dos homens que impelidos pela necessidade e pela fome recorrem a formas violentas contra os exploradores. Das Mortes é a transformação humana no tempo; os homens mudam ainda que os sistemas se mantenham inalterados. Ele é elemento indissolúvel da vida dos próprios cangaceiros, e não quer acreditar que tenham surgido novos líderes no sertão. Definitivamente, Das Mortes enlaça o tempo passado com o presente, modifica sua consciência frente a realidade que o rodeia. Rocha utiliza as paisagens naturais ao máximo; cria os contrastes não apenas entre os mesmos personagens, mas também entre o povo e a classe dominante; mostra o grau de ignorância que existe, os costumes e tradições que são uma válvula de escape aos problemas econômicos e sociais, e sua firme convicção de que a batalha iniciada pelos cangaceiros continua até nosso momento. Nesse filme voltamos a encontrar o misticismo de alguns personagens: a santa é um símbolo do povo, sua voz é obedecida; dirige os cangaceiros e a comunidade religiosa que a segue e prega aos quatro ventos “a guerra sem fim”. Essa interpretação de Rocha está de acordo com a idéia de que parte do Brasil está tomada pela Igreja Católica. Os tempos necessitam uma mudança drástica: olho por olho, dente por dente (Espino, *Girón* - Matanzas, 20/03/1970).

Em dois momentos do texto, Espino sugere uma coexistência temporal, ao assinalar que o próprio Glauber Rocha quis unir duas épocas distintas por intermédio de seu personagem, Antônio das Mortes que, por sua vez, promove um enlaçamento do tempo passado com o presente. Desse enlaçamento entende-se a vigência de costumes e tradições econômicos, societários e religiosos que, no entanto, deveriam ser extirpados. Sendo assim, uma vez que os costumes estavam pautados sobretudo no encantamento mundano, a mudança deveria necessariamente ser feita por intermédio da violência. Como se pode observar no trecho abaixo, enquanto a crítica cubana refere-se a um entrelaçamento entre presente e passado, a argentina enlaça este último com o futuro:

“O futuro está acima do futuro e não debaixo do passado”, sentencia o cangaceiro Coirana. O filme, no entanto, integra os dois, passado e futuro, em uma síntese prodigiosa de mito e descobrimento, de crueldade e esperança, de delírio e realidade. Tanto passado quanto futuro aparecem possuídos por violência. A violência do passado é suscetível de ser evocada por meio da palavra, mas também cobra vigência atual na presteza de todos para encarnar as situações míticas (A.C., s/ fonte, Argentina, 1971).

A curiosidade desta leitura reside no fato de a violência do futuro fazer igualmente parte do passado, deixando de ser o motor da mudança. Em ambos os textos, verifica-se uma conjunção temporal, ainda que sutilmente diversa da constância anterior, remontada ao passado e constituinte de um tempo anacrônico. Aqui, dois tempos distintos portam aspectos similares e, em que pese sua discordância, são postos conjuntamente. A recepção parece orientar-se por um ritmo em que o antes e o depois caminham simultaneamente, mas preservando suas características. Esse tempo pode ser entendido como particularmente híbrido por combinar lembranças e projeções sem pretender fundi-las em uma síntese completa e definitiva. Tal conjunção temporal não se resolve em um todo coerente pois, ainda que embaralhados, os tempos não se fundem, conservando cada qual seu matiz.

Passado e futuro caminham paralelamente, sugerindo um tempo contínuo que não é descartado, mas adotado com a apreensão de uma singularidade primordial que deve ser transformada. Longe de sugerir uma negação do tempo, indica-se “um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os superpõe em uma ordem estratigráfica” (Deleuze, 1991: 58). Por outro lado, pode-se sugerir que o tempo da coexistência gera muitas vezes contradição, diante da dificuldade em se

delinear uma simultaneidade entre dois tempos discordantes. Fundamentado nessa discordância, Agustín Mahieu, crítico do periódico *La Opinión*, entende os personagens de *O dragão da maldade* a partir da

justaposição de tempos e épocas que se produz constantemente como contradição não resolvida. O povo de Milagres está igual como há um século, enquanto a poucos passos desfila o progresso tecnológico, os transistores, os abastecedores da Shell. No fim da luta, os mitos se aclaram: Shell é o Dragão; São Jorge é Antonio, o novo cangaceiro (Mahieu, *La Opinión*, 05/05/1971).

A contradição a qual a leitura se refere parece ser a da não-libertação do povo em relação a fenômenos de séculos atrás, apesar de o futuro (ou a modernidade) do país estar bem ao lado. Aqui, o ciclo manifesta-se de maneira renovada pois, em que pese seu desencaixe, Antônio das Mortes retorna como um novo cangaceiro, reproduzindo valores passados, porém sob um novo formato. Por outro lado, sobre a continuidade percebida nesta crítica, Mahieu afirma que a “fusão entre passado e presente se distancia, pois Antonio das Mortes já não padece de sua antiga confusão que favorecia o passado e o imobilismo histórico” (idem). Tal constatação dá a entender que finalmente os tempos parecem se separar, deixar de corresponder-se, ou, ao menos, passam a definir-se mais claramente. A contradição não resolvida anteriormente se liberta. Passado e presente não mais se confundem e o futuro pode ser projetado como uma possibilidade aberta. Essa mesma abertura pode ser lida no seguinte trecho, publicado na revista *Cine Cubano*, segundo o qual os personagens glauberianos atravessariam dois ciclos – o místico e o violento – rumo a uma perspectiva futura, cuja mudança deixaria de depender das crenças e tradições:

na história, Manuel e sua mulher atravessam sucessivamente dois ciclos fundamentais da moderna história do Nordeste: o “beatismo” e o “cangaço”. A violência é a forma de avançar na história [...] Da mesma forma que o beatismo era uma rebelião, o cangaço é também um sacerdócio e uma fé religiosa. Os dois filmes de Glauber Rocha se colocam sobre a perspectiva da mudança da “práxis” humana (Maciel, *Cine Cubano*, año 7).

Seguindo a idéia de um tempo em aberto, possibilitado pela mudança da práxis humana, as críticas comentadas a seguir não utilizam o termo futuro em sua concepção literal. Em sua leitura, contudo, é possível notar um sentido prospectivo por meio de idéias como revolução, cinema velho e cinema novo, esperança, ruptura e vanguarda, a expressar um empenho de mudança e de transformação. Tal empenho, muitas vezes

verificado junto aos mais jovens, inscreve-se em um espaço de tomadas de posição com o intuito de superar dada condição social do país. Ao imaginarem tempos futuros, os críticos não os interpretam com base nas histórias e personagens representados nos filmes de Glauber Rocha, mas em seu projeto cinematográfico como um todo. A transformação social proposta pelo cineasta derivaria, portanto, da desarticulação entre o espaço da experiência (o passado) e o horizonte de expectativa (o futuro), o que pressupõe uma ruptura própria da modernidade, época que com seus elementos fundadores – desencantamento, burocratização, mecanização, racionalização – acarreta uma irremediável aceleração do tempo, impondo ao homem uma nova direção rumo à incerteza do futuro. Sendo assim, a modernidade, não somente acentuaria a diferença entre experiência e expectativa, como só poderia ser concebida “como um tempo novo desde que as expectativas se foram afastando cada vez mais das experiências feitas” (Koselleck, 1993: 343).

Seguindo uma concepção modernista, destaco cinco trechos críticos publicados em meios cubanos e argentinos, entre 1965 e 1970, de forma a atentar para a similaridade de suas idéias e conteúdos:

Desde a revolução modernista de 1922, nenhum setor artístico havia se posicionado tão radicalmente frente à realidade e ao tempo brasileiros como o cinema. Enquanto poetas e artistas plásticos discutiam europeia e gratuitamente o “objeto” e o “não-objeto”, iludidos com a criação de uma nova arte, os cineastas tratavam de criar uma nova cultura. Ou melhor: tratavam de contribuir com o surgimento de novos valores culturais que correspondiam com a necessidade de instrumentação do homem brasileiro das grandes massas em sua luta emancipadora – homem para quem o desenvolvimento capitalista impõe novas travas com o espelhamento de um progresso indefinido, que não é outra coisa que o aprofundamento da alienação (Athayde, *Cine Cubano*, 1965).

Glauber Rocha pertence ao grupo de Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Farias e todos esses jovens que escrevem críticas severíssimas contra o “cinema velho” e que trataram de mudar a fisionomia do cinema brasileiro (Manet, *Gramma*, 15/08/1966).

Se nos tivessem perguntado antes do alucinante filme recém-estreado nos cinemas cubanos, seguramente haveríamos opinado: valentia à maneira da juventude (na exposição e principalmente na tese); saudável ceticismo combinado com uma ainda mais saudável esperança, afã de lutar contra os mitos e os obstáculos reacionários na era de um “cinema novo” e outras coisas novas que, antes de Castelo Branco, despontavam no horizonte brasileiro (Callejas, *Gramma*, 25/08/1966).

Para compreender e aceitar a imperiosa necessidade de uma mudança, é premissa fundamental o desgosto intolerante e desenfreado que se sente quando uma situação mais absurda se repete ininterruptamente [...] Não é de estranhar que a mudança revolucionária em Cuba tenha sido aceita, compreendida e executada pela imensa maioria de todos. No âmbito do cinema, a situação não pode ser marcada tão claramente. No entanto, o chamado Cinema Novo concebeu essa tarefa. O cinema necessita mudar sua linguagem, posto que a visão de mundo que a linguagem cinematográfica atual-convencional propõe e impõe não está à altura das exigências do próprio mundo. Dizendo diretamente: a Revolução gera sua própria estética, ou seja, os artistas revolucionários não podem se expressar de acordo com os artistas que não são e vice-versa. Portanto, o movimento cinematográfico que se denomina Cinema Novo está propondo uma mudança (Vega, *Cine Cubano*, 1970).

Tratar de que os filmes “de choque” com as estabelecidas pautas sociais do Brasil tenham êxito é um modo de combater um imperialismo ideológico centenário [...] A partir de *Vidas Secas*, obra de serena segurança formal, e *Deus e o diabo na terra do sol*, um cinema de epítome cultural, mas também de invenção e revolução em seus sentidos mais amplos e libertários, nos encontramos com o Cinema Novo (Roca, *Cine y médios*, 1970).

Como é possível notar, nenhuma das leituras acima realiza uma análise direta sobre as imagens de Glauber Rocha, e sim, sobre a revolução cultural proposta pelo cineasta e seus pares do Cinema Novo, tidos como artistas jovens e revolucionários que travaram uma luta emancipadora, em choque com idéias reacionárias e centenárias. Romper com o velho cinema de linguagens convencionais implicaria uma atitude contrária à noção de tempo histórico, aquele que prevê uma continuidade lógica. O desejo de cultura revolucionária, de ruptura com uma velha ordem, mística, tradicional e conservadora é coerente com a concepção moderna ou modernista. No caso do cinema, o impulso vanguardista ganhou contornos diferentes, visto que a mobilização não estava voltada somente para o então presente da forma cinematográfica como, surpreendentemente, para seu próprio futuro.

A supressão do passado em prol do risco de um futuro transformador pressupõe que o tempo, antes subtraído por influências tradicionais, passa a se submeter ao ímpeto humano de inovação. O universo futurista suplanta o passadista. As expectativas sobre o futuro e as experiências amadurecidas no passado deixam de ter correspondência, visto que o desejo de revolução inevitavelmente as dissocia. O futuro, a partir de agora, não repetirá nem o passado nem o presente, tornando-se definitivamente o reino do novo, um agente do progresso. É desse futuro que, segundo as críticas, se origina o

movimento do Cinema Novo, projetado por Glauber Rocha, no qual “somente a destruição e a superação do que veio antes possibilitam a verdadeira consumação de projetos no futuro” (Villas Bôas, 2006: 36).

Como verificado na recepção, idealizar um novo futuro não é o mesmo que simplesmente valorizá-lo em detrimento da experiência passada, mas instaurar uma desarticulação entre ambas as dimensões. Esse desejo de desarticulação não seria gerado propriamente pelas imagens de Glauber Rocha, mas antes pela esperança que caracterizava o movimento em que estava inscrito. Contudo, quando desconectadas de referências ao Cinema Novo, suas imagens parecem indicar que, na tentativa de ruptura com o passado, os modernos conceitos – como razão, progresso e liberdade subjetiva – não têm validade *per se*, sem se levar em conta a experiência anterior do país. Devemos nos lembrar que a libertação proposta pelas imagens glauberianas está relacionada a algo não-moderno. Vislumbra-se uma alternativa de modernização que recoloca a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que se busca recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento (Ridenti, 2005: 84). A inovação e a expectativa, que legitimam o processo modernizador, são compostas por um acúmulo ou somatório de experiências de outrora, não tendo capacidade de se extinguirem por si só. Em sua experiência temporal, o sujeito conserva vivos costumes, práticas e fenômenos que alimentavam o passado, validando uma historicidade que remete ao passado social para se descobrir a si mesmo (Elias, 1998). Em outras palavras, seria resgatando certas condicionantes do tempo que o homem teria a possibilidade de se conhecer melhor, na medida em que se tornaria sujeito do processo de construção da própria história, e também do tempo.

Tal perspectiva de transformação abre-se ao risco de um futuro, mas nada garante que não será assombrada por fantasmas do atraso.⁸⁵ O passado mostra-se ambíguo, sendo elemento de estagnação e transformação. Recepcionadas, as imagens de Glauber Rocha enfatizam a possibilidade de certas formas tradicionais engendrem transformações de fato – e, como vimos, provocar mudança era, sem dúvida, uma das principais missões das quais o cineasta se incumbiu. Visto pela crítica como um autor anticonformista e rebelde, porta-voz do povo, representado ora de forma alegórica ora

⁸⁵ Do ponto de vista de Jean-Claude Bernardet, com o Cinema Novo Glauber Rocha “constrói uma tradição a partir da ruptura, que passa a ter um efeito simultaneamente retrospectivo e prospectivo” (1994: 144).

em sentido realista, Glauber Rocha parecia expressar tal provocação fazendo refletir espaços regionalistas e até mesmo continentais. Contudo, suas raízes mais tradicionais eram igualmente resgatadas como fundamentos de sustentação de uma mudança nacional/continental portadora de um novo sentido de modernização. Se, para a recepção latino-americana, as concepções de mudança espaço-temporal, de autoria e de realidade permaneceram, ainda que de forma re-significada, em certas imagens do Brasil veiculadas no cinema, é o que pretendo verificar. Para tanto, tratarei de analisar como as críticas concebem novos espaços e tempos brasileiros, a partir das imagens de um diretor contemporâneo: Walter Salles.

Parte III A recepção de Walter Salles

8- Subjetividade descentrada?

“O que está em jogo, neste momento, é justamente a não aceitação de um cinema brasileiro diversificado, com vertentes plurais”⁸⁶

Como visto nos capítulos 3 e 4, o campo cinematográfico constituído por cinéfilos-críticos-cineastas nos anos 1950-1960 adotou o termo autor como forma eficaz de reinserir o cinema no âmbito da arte, pensada como criação de um “espírito sublime”. O espetáculo cinematográfico, anteriormente de carácter popular, ingressou em um regime culto graças ao título individual que, ao legitimar uma aura de originalidade, assegurava o reconhecimento ao cineasta, correspondente a um nome próprio, uma assinatura ou uma biografia.

Nome próprio, biografia ou história de vida, no entender de Pierre Bourdieu (1996: 74-82), não devem ser concebidos em sentido único. Assim, a história de vida, um construto no tempo propiciador de unicidade a um ser coerente, estaria mais ajustada à percepção do senso comum, que a adota a partir de um percurso orientado, de um deslocamento unidirecional elaborado por certos agentes e campos. Em analogia à idéia de percurso orientado, um dos princípios adotados pela crítica (em especial a do cinema de autor) pauta-se pela concepção da constância do cineasta, a conferir um sentido lógico e coerente às ações do sujeito-artista, construído como uma *persona* legitimada pelo crítico. Na concepção bourdieusiana, essa *persona*, muitas vezes orientada de forma linear, implica uma ilusão que assegura a manutenção de uma identidade social valorizada. De forma a legitimar tal identidade, o nome próprio, como instituição, assegura sua constância, e a assinatura, por sua vez, a autentica. Nesse processo, o nome próprio é arrancado do tempo, do espaço e das variações de lugar e de momento. Em suma, ele seria um

produto do rito de instituição inaugural que marca o acesso à existência social, ele é o verdadeiro objeto de todos os ritos de instituição ou de nomeação sucessivos pelos quais se constrói a identidade social: esses atos de *atribuição*, são também designações rígidas, isto é, válidas para todos os mundos possíveis, e são uma perfeita *descrição oficial* dessa espécie de essência social, que transcende as flutuações históricas, que

⁸⁶ Walter Salles: “A novela da indicação ao Oscar”. *Folha de São Paulo*, 09/11/2001.

a ordem social institui através do nome próprio (Bourdieu, 1996: 79-80).

Com base nessa construção biográfica do autor, a proposta deste capítulo é a de entender como a “constância” Walter Salles é concebida pela crítica atual. O que interessa, no caso, é verificar se a crítica latino-americana, enquanto instituição social, dá sentido e objetiva esse sujeito em um sistema de “traços pertinentes” (e permanentes) de uma biografia individual. Assim, verificar-se-á a validade da “função-autor” nessa composição espaço-temporal. Lembro que tal temática segue a lógica da regularidade, na medida em que a própria crítica, em sua ampla maioria, faz alusão ao nome próprio do cineasta no contexto da reflexão sobre a sua obra. Noto, contudo, que diferentemente da crítica realizada nos anos 1960, que destacou com regularidade o termo autor, aquela elaborada no fim dos anos 1990 e início de 2000 se refere a Walter Salles a partir de um olhar mais multifacetado que, para além daquele termo, lhe atribui alguns outros como “diretor”, “realizador” ou “cineasta”. Além disso, enquanto os críticos dos anos de 1960, marcados pelo projeto moderno da singularidade do artista, conferiam à recepção de um filme características idiossincráticas de seu criador – fato que reiterava um isomorfismo entre autor e obra – as críticas de trinta/quarenta anos depois não mais descrevem Walter Salles por meio de traços individuais que fundamentam sua obra. Portanto, não há afirmações de que seus filmes sejam “ácidos”, “agressivos” ou “serenos”, uma vez que não há informações se o próprio Walter Salles o seria. Como veremos, os dados destacados pelas críticas não se baseiam em características constitutivas da personalidade do cineasta, mas em condições externas à sua *persona*, destacando, sobretudo, a influência cinemanovista sobre sua obra e sua origem social, acentuando o fato de o cineasta “ser filho de banqueiro”. Questões fundamentais são então geradas a partir dessa constatação: seria esta uma qualidade da nova geração da crítica? Teria a “função-autor” se alterado? Qual a sua pertinência na atualidade?

Os escritos relativos a Walter Salles foram aqui divididos em dois grupos: aqueles que enfatizam a sua relação com o “cinema da retomada” e os que citam características referentes à sua origem social. Ressalto algumas curiosidades a se notar na leitura: 1) a maioria das críticas sobre essa temática é mexicana; 2) o filme *Central do Brasil* é o mais abordado dentre os filmes do autor; 3) grande parte das críticas faz referências ao Cinema Novo, como se necessitasse de um argumento de autoridade para

expressar uma contextualização temporal. Seguindo essa divisão, veremos, primeiramente, como o nome do cineasta é contextualizado no campo do chamado “cinema da retomada”, compreendendo o período pós-recessão da cinematografia brasileira gerada pelas medidas implementadas durante o governo do Presidente Fernando Collor de Mello. Com relação à idéia de uma suposta influência do movimento cinemanovista na produção de Walter Salles, será possível observar sua positivação pela crítica latino-americana, que tende a vê-lo como um dos principais nomes da atual geração, responsável, principalmente, por retomar aspectos culturais e identitários de outrora.

Antes de dar início à análise e a fim de ressaltar questões fundamentais para uma compreensão consistente da recepção da obra deste cineasta, gostaria de deter-me em dois pontos principais, estabelecidos pelas leituras das críticas analisadas neste capítulo: o tratamento do nome do cineasta não mais como um autor, ou seja, sem denotar uma coerência entre suas características pessoais e sua obra; e a ênfase no “cinema da retomada” que, enquanto no Brasil, de um modo geral, é muitas vezes recepcionado de forma negativa,⁸⁷ mesmo em sua suposta “nostalgia” do Cinema Novo, entre os críticos latino-americanos ganha contornos favoráveis.

Quanto a uma possível disfunção do termo autor empregada pelas críticas, noto o fato de o nome Walter Salles não ser acompanhado de adjetivos e substantivos como anti-conformista e rebelde, revolucionário e intelectual. Tampouco se aplica um caráter messiânico ao artista, desejoso de transformar os rumos de seu país. Contudo, curiosamente, seu nome é destacado por considerarem-no o mais apto da nova geração para resgatar um projeto anterior pautado naqueles mesmos modelos. Tal entendimento pode ser relacionado à reflexão sobre as transformações e o declínio do autor levada a cabo por algumas correntes teóricas, dentre as quais a anti-humanista de certa filosofia francesa, proposta por expoentes como Roland Barthes e Michel Foucault, que postularam a idéia da morte do autor, dissociando o *eu* do discurso artístico. Ao atacar a noção de autor romanesco (em dois textos fundadores: *La mort de l'auteur*, de 1968, e

⁸⁷ Refiro-me, aqui, ao trabalho de jovens críticos como, por exemplo, Daniel Caetano, organizador do livro intitulado *Cinema brasileiro 1995-2005, revisão de uma década*. Além disso, é válido destacar também análises como as de Regina Gomes (2004) sobre as críticas do filme *Central do Brasil* em Portugal. Como nota a pesquisadora, as críticas portuguesas são majoritariamente negativas, principalmente quando se referem à “autoridade” do Cinema Novo. Assim, se cotejarmos as críticas brasileiras e portuguesas e as latino-americanas, teremos pontos de vista antagônicos.

Qu'est-ce qu'un auteur?, de 1969), tal corrente contesta a autoria, poucos anos após a sua invenção no cinema, buscando repensar e modificar a imagem do artista e não sua arte. As regras da arte ganham, a partir de então, um novo olhar. A obra cinematográfica permanece, o que muda são as suas formas de recepção. Tenta-se, assim, recepcionar a obra mais em função dos significados propostos do que pela valorização exclusiva de seu autor.

Em *A morte do autor* (1988: 65-70), por exemplo, Roland Barthes sugere que o autor é um personagem moderno, produzido pelo Ocidente a partir do empirismo inglês, do racionalismo francês e da fé pessoal da Reforma, que institucionalizaram o prestígio do indivíduo ou da “pessoa humana”. Nesse sentido, a explicação da obra passaria a ser buscada por intermédio de quem a produziu, como se por detrás dos símbolos mais ou menos transparentes da ficção invariavelmente estivesse a confiança de uma determinada pessoa. Talvez o primeiro artista a dar-se conta da necessidade de priorizar a própria linguagem em detrimento daquele que, até então, se dizia seu proprietário tenha sido Stéphane Mallarmé, para quem é a linguagem que fala, não o autor. Como sugere Barthes, “toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (1988: 66). A escrita torna-se, assim, um ato impessoal no qual quem “performa” é a linguagem e não o *eu* do autor, conseqüentemente a obra deve passar a ser lida de uma maneira em que seu autor esteja ausente.

No campo cinematográfico, o “desmascaramento” autoral criou a possibilidade de revisão do cinema de autor no sentido do *fazer* fílmico. Ao explicitar que tal modelo não foge de certas regras – ainda que distintas das do cinema institucional – dependendo igualmente de equipe, de mecanismos técnicos e de financiamento como qualquer outro cinema, proclamou-se que não é somente o autor a fazer cinema, este depende de um campo que, por sua vez, é responsável pela produção do fetiche de seu próprio nome (cf. Darré, 2006). Noções como as de artista ou criador, assim como as palavras que as designam e constituem, são produtos de um longo trabalho histórico, como mostra Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1998). Sendo assim, deve-se atentar para o fato de que o estatuto de autor forjado no seio da atividade crítica dos anos 1950-1960 foi favorecido não apenas pelas exigências dos novos realizadores (que assinavam “um filme de...”) mas, sobretudo, pelos festivais, cinéfilos, cineclubes e revistas, que passaram a considerá-los como artistas e não mais como meros técnicos profissionais.

De fato, se a autopromoção pode ajudar na promoção do reconhecimento, o *status* do autor não deve estar separado de sua valorização por parte da crítica; ele não é uma designação apriorística ou prevista em sua descoberta, mas o resultado de um engenhoso trabalho de designação. De acordo com o teórico francês René Prédal (2001), por exemplo, tal concepção seria, de certa forma, conveniente à crítica que se incumbem da tarefa de descobrir o autor na obra: quando o autor é encontrado, o texto é explicado. Contrariamente, em uma escritura múltipla, tudo deve ser elucidado e não decifrado, pois os sentidos trazidos por ela desprendem-se de uma idéia unívoca. A multiplicidade de sentidos faz com que elementos da obra dialoguem entre si e se contestem mutuamente; seu ponto em comum deixando de ser o autor para centrar-se tanto em seus significados quanto no leitor (ou, melhor, nos leitores, também múltiplos). Este último torna-se, portanto, o espaço no qual se inscrevem os sentidos da escritura. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o nascimento do leitor derivaria da morte do autor.

Em sua proposição sobre o tema, Michel Foucault (1992: 29-87) define o que denomina por “função-autor” como o conceito determinante da entidade que organiza a identificação da obra e cria uma correspondência entre sujeito e discurso. A noção de autor constituiria um momento de forte individualização na história das idéias, das artes, da filosofia e das ciências, dizendo mais sobre uma função classificatória do que sobre o indivíduo real e exterior, criador da obra. A este ser racional tenta-se dar um estatuto realista que pode ser entendido como uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita (idem: 50). Em suma, o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso, e sua valorização confere à recepção a experiência de seu re-conhecimento como “gênio” originário. Tal processo de identificação atribui à obra um único poder narrativo. A recepção parece, então, depender menos da compreensão do próprio discurso narrativo do que da maneira pela qual o texto aponta a figura que lhe é exterior e anterior (Foucault, 1988: 795). Ao postular a morte do autor, Foucault indica que “a obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina de seu autor [...] A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isto é conhecido; há já bastante tempo que a crítica e a filosofia vêm realçando este desaparecimento ou esta morte do

autor” (Foucault, 1992: 36-37).

Em *A ordem do discurso*, Foucault formula a hipótese, aplicável à teoria cinematográfica, do risco de um texto/obra limitar-se ou confinar-se à autoria como recurso sistemático, postulando um princípio de rarefação do discurso do autor – não como indivíduo que pronuncia ou escreve um texto, mas como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de coerência. Nesse sentido, “seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor” (Foucault, 2001: 28-29). No caso, nega-se menos a existência do sujeito artista do que sua “função-autor”, aquela que limita o discurso a partir de uma identidade e que tem a forma do *eu*, da *repetição* e do *mesmo*. Limitando-se o discurso, limita-se a recepção,⁸⁸ o que acarreta a sobre-valorização do autor e uma conseqüente sub-valorização do espectador. Seria a conjuntura “des-biografizada” que envolve o cinema de Walter Salles um sinal dos novos tempos da crítica? Estaria esse fenômeno vinculado às teorias pós-modernas de descentramento ou fragmentação do sujeito? De forma a refletir sobre essas questões, seria importante retomar quatro fundamentos da noção de “função-autor”: 1) está ligada a um sistema institucional que encerra, determina e articula o universo dos discursos; 2) não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos e em todas as épocas; 3) não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas que constroem o ser racional a que chamamos autor; 4) não se refere pura e simplesmente a um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” plurais, a posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (Foucault, 1992: 56-57).

O primeiro e o terceiro destes pontos podem ser aqui articulados à instituição “crítica”, que operou (e ainda opera) atribuições ao conceito de autor de forma a

⁸⁸ Cabe lembrar que, de acordo com Umberto Eco (1992: 21), a partir dos anos 1960, teorias sobre o par leitor-autor multiplicaram-se. Hoje em dia, além do narrador e do *narratoire*, temos narradores semióticos, narradores extratextuais, sujeitos da enunciação, metanarradores, leitores virtuais, leitores ideais, leitores modelos, superleitores, leitores projetados, leitores informados, arqueletores, leitores implícitos, metaleitores etc. Orientações tão diferentes como a estética da recepção, a hermenêutica, as teorias semióticas do leitor ideal ou sua desconstrução elegeram como objeto de investigação não os fatos empíricos da leitura (objeto de uma sociologia da recepção), mas a função de construção e de desconstrução do texto quando da realização desta ação.

institucionalizá-lo em um universo discursivo específico. Na medida em que é determinado/construído por um sistema institucional, o autor passa a ser uma projeção, uma ilusão, uma “função-autor”. O segundo ponto pode ser pensado a partir da possibilidade de outros contextos socio-históricos e discursos em que não necessariamente prevaleça a “função-autor”, que perde sua constância e coerência. Finalmente, o último ponto permite questionar elementos da proposta “egocentrista” da *política dos autores*. O autor deixa de ser o eixo de convergência dos significados da obra, já que seu próprio *eu* se pluraliza.

Partindo dessas questões, ao pesquisar como a crítica atual descreve a *persona* Walter Salles, foi possível verificar, além de sua pluralização, a diluição da “função-autor”, o que pode ser um indício da adoção da concepção segundo a qual o cinema “é parte da economia da mídia que reduziu o autor a um signo – mais precisamente, a uma assinatura” (Dudley apud Melo, 2005: 73). Pode-se dizer que o emblema do cinema autoral passou a funcionar “como demarcação de territórios em um mercado altamente segmentado, e significa muito mais uma estratégia de produção que reconhece a revalorização do ‘autor’ em um contexto inteiramente diferente daquele dos anos 1950-60, do que propriamente a formulação de uma *política* ou de uma *teoria* que confira unidade estética ou temática aos projetos realizados” (Melo, 2005: 73). Disto conclui-se que o conceito ganhou extensão, mas perdeu profundidade; sua familiaridade, naturalidade, obviedade correspondem à sua perda em criatividade e poder de polêmica, tanto em nível de produção como de crítica (Bernardet, 1994: 153).

A perda de profundidade e a pluralização do autor (pensadas por intermédio da apropriação do termo, relacionando-o a um projeto cinematográfico sociopolítico e identitário) podem ser alguns dos motivos para a recepção negativa do “cinema da retomada” por parte da crítica brasileira, que parece buscar um caráter homogeneizador e coeso nas imagens do cinema, como as que afiguravam o cinema de autor e, talvez, o movimento cinemanovista. Longe de propor uma análise aprofundada sobre a crítica nacional e suas diversas vertentes (algo impossível nos limites desta tese), incorporo à discussão uma amostra da recepção brasileira apenas para contrastá-la ao viés em geral positivo das críticas latino-americanas. O texto abaixo – escrito por críticos jovens e independentes, no livro intitulado *Cinema brasileiro 1995-2005 – revisão de uma década* – descreve da seguinte forma o período no qual se inscrevem os filmes de

Walter Salles tratados neste trabalho:

Que imagem poderíamos reter do cinema brasileiro compreendido entre 1995 e 2005? Não há imagem definida: o mapa desse cinema assemelha-se a uma geografia branca, um lugar indiscernível. Um imaginário, certamente – mas um imaginário não cristalizado, que se apresenta menos como catálogo iconográfico e mais como um conjunto caótico de formas e enredos. Nestes dez anos, como há muito não víamos, o cinema brasileiro não construiu uma cinematografia sólida, embora tenha produzido muitos filmes. Não promoveu a circulação de obras, mas aumentou a variedade de formas. Revelou novos talentos, mas não teve qualquer objetivo agregador que oferecesse caminhos comuns a uma nova geração. Não delineou movimentos estéticos – ao menos não nos moldes que permitiriam uma condensação histórico-crítica – mas vestiu a máscara ideológica de “*retomada*”. Não haverá, portanto, um nome para este cinema. Tampouco um rosto. Sem nome e sem rosto, assim se passaram estes dez anos da história do cinema brasileiro.⁸⁹

Pode-se verificar aqui o apelo por uma identidade. No caso, a queixa que se faz a esse cinema “sem nome e sem rosto” deve ter surgido de uma comparação feita, provavelmente, a um cinema “com rosto e com nome”. Ao situar o cinema nacional entre 1995 e 2005, o texto parece reivindicar algo que a cinematografia de outras épocas pôde proporcionar ao Brasil: uma geografia, uma identidade, um imaginário a compor um sentido agregador. Ao atestarem um vazio no cinema nacional atual, estes críticos sustentam que a “máscara ideológica de retomada” estaria destituída do sentido estético e histórico que fez parte de nossa cinematografia em algum momento (ou em alguns momentos). Se tomarmos o Cinema Novo como um desses momentos, podemos perceber uma concepção nostálgica e negativa nesta leitura, principalmente quando comparada às interpretações latino-americanas.

Em crítica para o semanário mexicano *Tiempo Libre*, amplamente difundido, Nelson Carro contextualiza de início os anos 1990, destacando o nome de Walter Salles como um de seus principais expoentes. Assim escreve no segundo parágrafo de seu texto:

No final da década passada, o cinema brasileiro praticamente desapareceu das telas devido à infausta política econômica do presidente Collor de Mello, que acabou com todos os subsídios e apoios estatais à cultura. O golpe foi duro: não só não se produziu, mas os poucos filmes que conseguiram realizar não estavam à altura de seus criadores. Foi necessário dar marcha ré e reconhecer o valor da cultura, à margem da economia [...] O ressurgimento da cinematografia

⁸⁹ Caetano, Valente, Melo, Oliveira Jr. In Caetano (org.) (2005: 11).

brasileira permitiu o aparecimento de alguns nomes, dentre os quais se destaca especialmente o de Walter Salles Jr. Com apenas três longas-metragens, Salles tem conseguido situar-se na primeira linha, não só dentro mas também fora de seu país [...] No cinema de Walter Salles Jr., no qual talvez *Central do Brasil* seja até agora a melhor amostra, se juntam preocupações políticas e sociais não muito distantes daquelas do Cinema Novo dos anos sessenta (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e outros), com uma eficácia narrativa dos anos noventa (Carro, *Tiempo Libre*, s/d).

A recepção de Nelson Carro, que nada diz sobre a personalidade de Walter Salles, o reconhece tanto como legítimo representante da retomada da cinematografia brasileira quanto como a “melhor amostra” da nova geração, quando comparada ao Cinema Novo que, para os críticos da década de 1960, constituiu um modelo cinematográfico paradigmático. Nesse sentido, Carro sugere a participação de Walter Salles no renascimento do cinema nacional que teria como base preocupações políticas e sociais de décadas anteriores, supostamente conhecidas do público leitor. Em entrevista citada na introdução, apesar deste crítico afirmar-se um seguidor da *política dos autores*, pode-se verificar que o trecho acima transcrito não obedece exatamente o mesmo formato utilizado pelos críticos da obra de Glauber Rocha. Por outro lado, é por intermédio da ênfase no nome de Walter Salles que se explica e se justifica o ressurgimento de nossa cinematografia. Institui-se uma espécie de contradição central na recepção do cineasta: embora não (mais) seja lido em termos de certos padrões da autoria, é visto como o cineasta mais adequado para resgatar as preocupações de certos autores cinemanovistas.

De forma similar, o mexicano Tomas Perez Turrent (que também escreveu críticas aos filmes de Glauber Rocha a partir dos parâmetros autorais) explica aos leitores do jornal *El Universal* a recuperação do cinema brasileiro, para em seguida cair em certa contradição: ao mesmo tempo em que afirma que o novo cinema, surgido em meados de 1990, é bastante distinto do Cinema Novo, aponta Walter Salles como a pessoa ideal para resgatar aspectos daquele mesmo movimento. Publicada em abril de 1999, a crítica intitulada *Estación Central* indica que

o terceiro filme de Walter Salles é o claro sintoma da recuperação do cinema brasileiro depois de ser quase totalmente destruído pelo governo Collor de Mello (o campeão dos neoliberais latino-americanos). Na última década, os governos têm se dedicado a restaurar o cinema por meio de subsídios, apoios estatais e uma clara política de ajuda que, como produto cultural, não pode ser tratado como a compra e venda de camisas ou calções. Sobre as ruínas do antigo cinema brasileiro, foi

reconstruído um novo cinema (muito distinto do chamado nos anos sessenta e setenta de Cinema Novo). Salles é um dos que começaram o cinema nessa nova era. Em 1995, realizou *Terra estrangeira*, cujo tema é o exílio e a busca de identidade [...] *Central do Brasil* confirma que ele é o cineasta ideal para restabelecer as glórias do cinema dos anos sessenta e setenta (Turrent, *El Universal*, 13/04/1999).

A linha a guiar estas leituras é a de que o novo cinema foi reconstruído sobre as ruínas do Cinema Novo. Este, por sua vez, é uma vez mais apresentado ao público como algo naturalmente reconhecido e institucionalizado. E aí cabe a pergunta: por que, segundo Turrent, Walter Salles é o cineasta “ideal para restabelecer as glórias do cinema dos anos 1960”? Seria porque seus filmes retratam uma busca pela identidade? Em caso afirmativo, o que faria essa busca ser valorizada pelos mexicanos e não identificada pelos brasileiros? A crítica escrita pelo mexicano Fernando Celin, publicada em 14/06/2002 no jornal *Novedades*, talvez possa trazer mais indícios para o esclarecimento dessas questões já que reitera as mesmas idéias das anteriores. O texto intitulado *Detrás del sol: abril despedazado* sugere que

Salles é um dos únicos cineastas de hoje que tem sabido reconstruir um cinema novo sobre as ruínas do Cinema Novo dos anos sessenta e setenta, afogado pela repetição e pela maneira com que foi arrasado pelas políticas neoliberais do presidente Collor de Mello, cujo trabalho foi destruir uma das indústrias fílmicas mais vivas do continente. O cinema brasileiro passou de centenas de filmes anuais na década de setenta a zero durante a etapa do Atila neoliberal [...] A grande vantagem de Walter Salles (filho de banqueiro: os estigmas de nascimento não duram toda a vida) é a clareza para situar seus personagens e seus movimentos (Celin, *Novedades*, 14/06/2002).

No trecho acima, nota-se como Celin se utiliza do mesmo substantivo de Turrent: ruína. Seguindo exatamente a mesma linha interpretativa da crítica anterior, publicada três anos antes, Celin reitera a percepção segundo a qual Walter Salles seria um dos poucos cineastas capazes de reconstruir o cinema brasileiro. O crítico, entretanto, incorpora um novo dado à sua análise: o da condição econômica do diretor, um filho de banqueiro. Contudo, ao indicar que “os estigmas de nascimento não duram toda a vida”, Celin parece não encarar tal fato como um problema, uma vez que o cineasta teria se desvinculado de alguma forma dessa marca originária. Logo a seguir, o crítico dá mostras da facilidade de reconhecimento da imagem de Walter Salles por parte dos mexicanos: o cineasta trata de preocupações sociais e políticas similares às tratadas pelo cinema de outrora, mas a partir de uma narrativa mais clara e concreta,

com menos simbolismos do que as imagens construídas pelos autores cinemanovistas. Quanto a esta percepção, que ao mesmo tempo engloba e distancia Walter Salles da concepção autoral, a jovem crítica mexicana Fernanda Solórzano escreve para o periódico *Uno Más Uno* a seguinte análise de *Central do Brasil*, datada de 03/04/1999:

Ainda que distanciado da intelectualidade e das pretensões vanguardistas do Cinema Novo dos anos 1960, o diretor carioca Walter Salles não perde de vista o árido e complexo retrato sociopolítico do Brasil, tanto em seu contexto urbano quanto rural; não se trata, no entanto, de um filme-tese que subordina a história e os personagens a um tema, nesse caso o da denúncia. *Central do Brasil* é, antes de tudo, uma história de busca, de evolução e de redenção de seus protagonistas. É também um *road-movie* atípico que, mesmo cumprindo com a condição essencial desse gênero de utilizar a viagem física como metáfora de uma transformação interior, é extremamente cauteloso em não ceder às tentações do sentimentalismo (Solórzano, *Uno más uno*, 03/04/1999).

Assim como Fernando Celin, Fernanda Solórzano sugere a fácil compreensão das imagens de Walter Salles, na medida em que o diretor, ao mesmo tempo em que trata de um “complexo retrato sociopolítico do Brasil”, não compartilha das “pretensões vanguardistas” do Cinema Novo. Assim como Turrent, Solórzano menciona a busca identitária proposta pelo diretor carioca.

De conteúdo similar, a crítica comentada a seguir, de autoria de Javier Betancourt, situa o realizador Walter Salles como um discípulo do Cinema Novo que retoma de forma mais simplificada certos signos propostos pelo movimento. Ao reiterar a questão da condição socioeconômica do cineasta, o crítico escreve para a revista mexicana *Proceso* a seguinte análise:

Apesar de se considerar herdeiro direto do Cinema Novo, o realizador Walter Salles Jr. alivia seu trabalho da carga documental – deliberadamente vanguardista – da imagem e do discurso social panfletário. Com toda a vitalidade de cineastas do porte de Nelson Pereira dos Santos ou Carlos Diegues, Salles explora a vantagem, inconcebível nos anos sessenta, de sua condição de júnior banqueiro para indagar sobre a vida de um povo no qual predominam as classes média e baixa (Betancourt, *Proceso*, 20/03/1999).

Ao sugerir que o próprio Walter Salles ressalta sua condição de herdeiro do Cinema Novo, Betancourt discute pontos similares aos tratados nas críticas citadas acima: o diretor de *Central do Brasil* não utiliza a linguagem “vanguardista” dos anos 1960; dispõe da vantagem de ser filho de banqueiro, porém a utiliza para tentar conhecer o “povo”, em um sentido de “busca”. Dessa condição de herdeiro não apenas

do Cinema Novo, mas “de um dos banqueiros mais poderosos do Brasil”, tratam outras críticas, que parecem ressaltar tal característica como forma de acentuar o contraste entre a realidade de quem filma e a de quem é filmado. Abordando temática da mesma natureza, os textos abaixo foram ordenados de acordo com a ordem cronológica de suas publicações, datadas de março de 1999, de julho e de outubro de 2002, respectivamente. As três críticas mexicanas, publicadas em periódicos de grande circulação, referem-se a três filmes do diretor: *Central do Brasil*, *Abril despedaçado* e *Terra estrangeira*, de estréia tardia naquele país. Seguem os trechos:

Aos 16 anos, Walter Salles afastou-se do mundo burguês que, como herdeiro do banqueiro brasileiro Walther Moreira Salles, lhe oferecia um porvir de elite. Por meio do cinema encontrou a forma de descobrir sua nação empobrecida, analfabeta e paradigma sintomático do Terceiro Mundo, do qual sua família o afastava (Hernandez, *El Financiero*, 12/03/1999).

Nascido em 1956 e filho de um dos banqueiros mais poderosos do Brasil, é, sem dúvida, o cineasta mais importante surgido nesse país nos últimos vinte anos. Depois da profunda crise que viveu o cinema brasileiro durante o governo Collor de Mello, o aparecimento de Salles é o acontecimento mais notável em uma cinematografia que apesar dos grandes esforços não pôde recuperar a riqueza dos anos sessenta e setenta. Por outro lado, os filmes dirigidos por Salles desde 1991 revelam um diretor de grande ofício preocupado, sobretudo, em abordar de maneira crítica a situação do Brasil, fundamentalmente a das classes mais afetadas pelas políticas econômicas (Carro, *Tiempo Libre*, 04-10/07/2002).

Filho de um homem dedicado ao serviço diplomático, o cineasta Walter Salles conheceu o êxito mundial graças ao drama *Central do Brasil* [...] É vocação de Salles mostrar a realidade do Brasil, a que está longe de Copacabana e de Brasília, para apresentar-nos personagens arrasados pela situação econômica de seu país e a maneira com a qual resolvem suas dificuldades (*El Universal*, s/ autor, 17/10/2002).

Se as críticas pautadas pela *política dos autores* visavam demonstrar uma certa coerência entre personalidade, formação e trajetória do cineasta e sua obra, as contemporâneas caminham em direção oposta: a vocação do cineasta abastado parece ser a de ir justamente ao encontro daqueles que se encontram em situação econômica desfavorecida. Longe de usarem juízos de valor e adjetivos, as críticas não expressam tal constatação em estilo salvacionista nem tampouco pejorativo. Esse é apenas mais um dos dados considerados relevantes na descrição do cineasta/realizador/diretor Walter Salles. A única crítica que aprofunda um pouco mais a análise da trajetória do cineasta é

aquela sobre *Central do Brasil* publicada no jornal argentino *Clarín*, em 04/03/1999. Sua autora, Laura Winters, tenta compreender a obra de Walter Salles com base em sua trajetória, mencionando, inclusive, suas características físicas. Intitulada *Viaje al corazón del Brasil*, a crítica segue, no entanto, mais um modelo expositivo do que autoral, apesar da menção literal ao termo “autor”:

A obra de Salles está nutrida pela busca de uma identidade tanto em nível pessoal quanto nacional, uma preocupação que surge de sua própria história. Nascido no Brasil em uma família de banqueiros, passou parte de sua infância no exterior, na França e nos Estados Unidos, onde seu pai era diplomata. Quando voltou ao Brasil, decidiu converter-se em um autor de cinema documentário. Essa combinação da perspectiva de um estrangeiro com a compreensão de um local configura a obra de Salles [...] Salles tem cabelo escuro, olhos amáveis e sorriso fácil e é de uma modéstia que desarma [...] Seu filme se dá em um momento em que o cinema brasileiro floresce uma vez mais. Depois de um período de inatividade obrigada no início dos anos 90, quando o governo do presidente Fernando Collor de Mello congelou as contas bancárias e acabou com a identidade do cinema estatal, a produção aumentou [...] Salles é um cineasta em boa medida autodidata. Depois de estudar história e economia no Brasil, frequentou apenas um ano a escola de cinema na Universidade da Califórnia, antes de voltar ao Rio em 1981 para fazer documentário (Winters, *Clarín*, 04/03/1999).

Dessas leituras é possível depreender uma espécie de desencaixe entre criador e obra mediante as seguintes idéias: o realizador que passou a infância no exterior filma o Brasil profundo; o cineasta, filho de banqueiro e diplomata, filma analfabetos e personagens das classes média e baixa; o diretor, distanciado da intelectualidade e da vanguarda dos anos 1960, não perde de vista o quadro sociopolítico e concepções daquela época.⁹⁰ Mesmo quando referido como um autor, tal termo supõe uma dissonância em relação à concepção “biografizada”, o que talvez possa indicar uma das razões do tom nostálgico dos críticos brasileiros. Além disso, como sugere Jean-Claude Bernardet, logo após 1968, na sua reviravolta furiosa, os próprios *Cahiers du Cinéma* já afirmavam que “todo filme é mercadoria” e, nesse caso, nem era preciso especificar tratar-se do “cinema de autor”, implicitamente incluído na expressão “todo filme”. Nesse sentido, todo realizador seria “um trabalhador do filme num sistema econômico”, o que englobaria igualmente seu autor (Bernardet, 1994: 156). Este último deixa de ser

⁹⁰ É interessante notar que o próprio cineasta declara que “eu me identifico com a possibilidade da descoberta, não tratar do que é muito próximo de mim ou daquilo que eu tenha vivido na infância. Me sinto muito mais próximo do que não conheço, muito mais guiado, atraído, por aquilo que não conheço do que pelo que conheço” (Salles, 1998: 9).

exaltado como peça rara coerente com uma construção antiindustrial e puramente artística. Ao que tudo indica, esta é a concepção a partir da qual a crítica latino-americana concebe Walter Salles, ao deixar de compreender sua obra, buscando uma coerência interna auto-referenciada em sua pessoa. O interessante a se ressaltar, aqui, é que os críticos, em sua maioria mexicanos, parecem entender tal fato de forma naturalizada e positiva. Ou seja, para eles não há problema se a trajetória ou a personalidade de Walter Salles não são imediatamente reconhecíveis em sua obra; tampouco se já não há mais um sentido de completude em seus filmes, o cineasta perdendo o monopólio sobre os domínios cinematográficos (roteiro, direção de atores, fotografia etc.) que o autor supostamente tinha. Um exemplo desta percepção pode ser observado no trecho escrito pelo mexicano Carlos Bonfil sobre *Abril despedaçado*. Publicado no jornal *La Jornada*, em 30/06/2002, o texto menciona o termo autor sem necessariamente referir-se a uma centralidade ou coerência do cineasta com sua obra. Bonfil até mesmo reconhece de forma favorável a suposta função de Walter Salles como “empresário”:

O também autor de *Terra estrangeira* e *O primeiro dia* é, sem dúvida, um dos talentos mais interessantes do cinema brasileiro atual, e uma personalidade fascinante: diretor, empresário exitoso, gerador de projetos próprios e alheios sempre surpreendentes (Bonfil, *La Jornada*, 30/06/2002).

Desta leitura, pode-se considerar, a princípio, uma possível desarticulação do termo autor, sobretudo se comparado à sua força nos anos 1960-1970, quando refletia a idéia de que o mundo exterior do cineasta era interiorizado e refletido de forma pessoal em sua obra. Naquele entendimento, tanto a coletividade integrada pelo diretor quanto seus filmes, que a refletiam de forma singular, pareciam estar correlacionados. De modo inverso, na recepção latino-americana dos filmes de Walter Salles, efetuada trinta anos mais tarde, é possível observar que sua subjetividade não foi associada ao resultado de sua obra, não sendo lida como expressão direta de seus filmes ou contextualizada a seu mundo histórico. Pelo contrário, confere-se uma espécie de descentramento entre a coletividade refletida na tela e a condição social do cineasta que busca representar a realidade terceiro-mundista, sem de fato experimentá-la em sua vivência pessoal. Não

verifica-se, portanto, uma preocupação em descrever ou construir um *eu* referente a Walter Salles.⁹¹

Essa mudança da percepção da crítica poderia ser articulada, de um ponto de vista mais geral, à passagem de um “sujeito sociológico” para um “sujeito pós-moderno” (Hall, 2000: 10-13). Tal idéia mostra-se relevante para pensarmos não apenas as transformações internas ao processo artístico – relativas ao descentramento do termo autor e às novas condições de produção da obra – mas também as externas, experimentadas pela recepção e pelas novas posturas críticas. O sujeito sociológico definiria-se a partir de uma concepção “interativa da identidade e do *eu*. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (Hall, 2000: 11). Nesse paradigma, a identidade seria composta pelas dimensões “interior” e “exterior”, por relações entre o mundo pessoal e o mundo público, entre autor e obra, o sujeito sendo envolvido e comprometido com sua estrutura. Contraposto a esta interação coerente, o sujeito pós-moderno perde qualquer possibilidade de fixidez, permanência ou relação estrutural. A identidade torna-se, então, “uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (idem: 13). Sua coerência seria fantasiosa, o sujeito passando a identificar-se com uma multiplicidade cultural que o descentra.

Apesar de perceber uma continuidade lógica entre a teoria de Hall e o trajeto que compreende a crítica desde sua versão “ilustrada”, que concebia a noção de autor, a seu momento atual, que a descentra, finalizo o capítulo com uma provocação. Ainda que descentrado, o nome de Walter Salles é evocado pela crítica contemporânea latino-americana a partir de sua identificação com o Cinema Novo – objeto daquela mesma crítica ilustrada. Assim, se a idéia de descentramento (ou desencaixe) remete a uma pluralização da constituição interna e interativa entre sujeito e obra, a constante referência ao movimento da década de 1960 sugere, por sua vez, um contraste com proposições pós-modernas. Nota-se, então, que o autor, outrora constante e coerente com o compromisso artístico-identitário que visava imprimir em sua obra, deu lugar a

⁹¹ Em relação ao deslocamento autoral, destaco a seguinte declaração de Walter Salles: “[o cinema] é um ofício essencialmente interativo. Você não faz um filme sozinho. Eu não assino ‘um filme de...’. Na versão internacional, o produtor botou lá ‘um filme de’. Eu reajo contra isso. Não quero assinar ‘um filme de’, mas sim ‘um filme dirigido por’, e com a contribuição de um número muito grande de pessoas” (1998: 34).

uma desfuncionalização do termo que, contudo, não o desvincula, de todo, do senso de tempo e de lugar, referências ainda essenciais para o artista. Por mais que a designação “não-autor” com conotação positivada se oponha a certos princípios utilizados por críticos brasileiros, ela ainda continua a demonstrar uma interseção entre os sujeitos postulados por Stuart Hall. Assim, ainda que a crítica abandone a tentativa de construção de uma *persona* de Walter Salles através de um padrão lógico e de uma centralidade específica, e por mais pluralizada que seja a designação de sua função, sua recepção continua a lhe imputar alguma coerência relativa – remetendo, justamente, à concepção autoral. Tão longe e tão perto, o sujeito “sociológico” inspira o “pós-moderno”.

9- Real vivencial e histórico

“A força inicial do cinema talvez estivesse justamente aí: na percepção de que o público estava vendo algo que realmente havia acontecido. Hoje, a imagem não é em si garantia de mais nada.

[...] Ao longo do século, também fomos ao cinema por razões que transcendem a busca da representação direta da realidade”⁹²

O presente capítulo propõe-se a discutir as noções de real recorrentemente mencionadas nas críticas latino-americanas aos filmes de Walter Salles ou, em outras palavras, a percepção dos críticos acerca de como estas obras colocariam, de certa forma, a realidade na tela. Longe de ser visto como uma elaboração alegórica, o real sallesiano é compreendido desde uma concepção da “experiência do concreto”, isto é, um testemunho da situação carioca/brasileira/continental atual, até um real imaginado historicamente. Dos quatro filmes aqui tratados, a maioria dos textos críticos que citam o termo “real” se refere a *Central do Brasil* e a *Diários de motocicleta*. Como se poderá perceber, as reflexões foram construídas a partir da percepção de um universo miserável, analfabeto e violento, sendo as imagens expressões de uma *identificação* com a realidade concreta, seja ela brasileira ou latino-americana. Em suas análises, os críticos também referem-se a momentos da história do cinema que conceberam e

⁹² Walter Salles: “Retratos tão pequenos de nós dois”. *Folha de São Paulo*, 23/12/2000.

privilegiaram uma estética realista, enfatizando a influência do Neo-realismo e do Cinema Novo no trato humanista e na linguagem de Walter Salles.

Para pensarmos a relação entre cinema e realidade, seria interessante resgatar o pensamento crítico de André Bazin (1985), para quem a vocação do cinema é a representação do real. Apesar de não ser diretamente citada pelos críticos, a concepção realista de Bazin, admirador do Neo-realismo italiano, serve como matriz para o entendimento da recepção aqui analisada. Como já mencionado no terceiro capítulo, o fato de o teórico e crítico francês ser um dos fundadores e editores da revista *Cahiers du cinéma* não significa que também tenha sido um defensor do método de autor difundido pela revista. De fato, o que se pode apontar como concordância entre Bazin e os jovens fundadores da *política dos autores* foi justamente a possibilidade de o cinema aproximar-se do real, na medida em que se afastava da grande produção e da espetacularização. Talvez por esse motivo, a recepção latino-americana pareça misturar a concepção neo-realista baziniana com a perspectiva de autoria da *Nouvelle Vague*.

Incentivado pela sensação de realidade transmitida pela técnica cinematográfica, Bazin fundamentou a idéia de que tanto a fotografia quanto o filme conquistaram o feito de satisfazer um desejo histórico: a perfeita “ilusão de realidade”. Para o crítico, a realidade inerente ao cinema advém de sua capacidade de imprimir a materialidade e a profundidade do real que, somadas à perspectiva, ao movimento, ao som, entre outros aspectos, acabam por revelar uma “impressão de realidade”, a refletir na imagem do modelo, o próprio modelo. É justamente nesse sentido que o cinema produziria um “ganho de realidade” frente às outras formas artísticas, já que a *objetividade* da câmera confere um poder de credibilidade ausente, por exemplo, da obra pictórica, subjetiva por excelência. Não teria sido à toa o nome “objetiva”, dado às lentes das câmeras utilizadas para substituir o olho “natural”, uma vez que permitiram que somente o instrumento intermediasse o objeto observado e sua representação. Como é possível notar, a partir do acima exposto, essa concepção distancia-se significativamente da valorização da subjetividade autoral.

A idéia baziniana de representação do mundo – qual seja, de torná-lo novamente presente – ganha significado tanto por admitir uma reflexão entre imagem e mundo quanto por seguir uma tradição fenomenológica de análise desse mesmo

mundo, já que, sendo o real ambíguo, o dever da imagem seria o de captar as situações paradoxais, suas imprecisões e incertezas. A favor da representação de uma realidade ontologicamente ambivalente, em que o espectador é livre para escolher ou selecionar a imagem, assim como ocorre na “vida real”, Bazin acredita que a relação do espectador com a imagem deveria se basear na confiança. Somente dessa forma o cineasta cumpriria seu dever de descrever ou retratar a realidade o mais fielmente possível. Expressamente contrário a qualquer coisa que tratasse o filme como arte de manipulação, como algo que pudesse submeter e moldar a natureza a uma versão distorcida da realidade (como edição ou iluminação acentuadas, transposições temporais etc.), o uso da tecnologia cinematográfica era, contudo, aprovado por Bazin, na condição de intensificar a relação do espectador com o efeito realista da imagem. Tal efeito é obtido com base no mecanismo de impressão do tempo e do espaço físicos na película. Dessa forma, para além da imagem das coisas e de sua cristalização instantânea, o cinema revelaria sua *duração*.⁹³

É através da duração do espaço físico, da natureza do objeto filmado em sua profundidade e do movimento que o espectador se torna capaz de identificar a ambigüidade do real impressa na película, ou seja, na medida em que reproduz o real em seu tempo e movimento, o cinema adquire um potencial que lhe confere uma “ontologia do real”, completando seu processo de assimilação na recepção, ou melhor, no momento em que o espectador realiza uma *identificação* com o que vê na tela. De que modo os críticos identificam o “real ontológico” do cinema de Walter Salles é o que interessa à presente discussão. Começo citando três trechos mexicanos sobre *Central do Brasil*, publicados em jornais de grande circulação, respectivamente *El Universal*, *Reforma* e *El Sol de México*. É válido observar que seus autores assumem uma espécie de identificação com o real das imagens. Dizem eles:

De modo análogo a *Terra estrangeira*, filmado em 1995, Salles assume a nada fácil tarefa de apresentar a crua realidade do Brasil de hoje. *Central do Brasil* conta a história de Dora, uma professora aposentada que ganha a vida escrevendo cartas ditadas por analfabetos na estação ferroviária do Rio de Janeiro. Lá, conhece Josué, cuja mãe acaba de morrer atropelada [...] A viagem, que começa no violento Rio de

⁹³ No que concerne à duração do espaço físico impresso na película, cabe lembrar a crítica de Bazin (1985) à montagem, em sua capacidade de “manipular” e “distorcer” o real pela imposição do cineasta ao espectador. Um dos importantes textos que integram o livro *Qu'est-ce que le cinéma?* tem o sugestivo título de “Montage interdit” (Montagem proibida).

Janeiro, termina no sertão agreste, marcado pela fé religiosa, pelo misticismo e pela magia, que contagiam os dois estranhos (*El Universal*, s/ autor, 15/02/1998).

[...] Não obstante, o filme acerta na visão realista da vida carioca hoje, em que o Rio de Janeiro já não é o marco luminoso de bonitas praias e coloridos carnavais. A bonita baía se converte em um microcosmo de miséria, capturando a ignorância e o analfabetismo dos imigrantes camponeses que vão à capital e caminham pela central de trens (Melche, *Reforma*, 28/03/1999).

O drama de Walter Salles Jr. é tão afinado com a realidade que estremece e comove. Sem concessões [...] esse filme tem impactado o público, porque na história da mulher e do menino, nessa busca às cegas, se encobre uma denúncia: a fragilidade e a solidão do ser humano ante a contundência de seu meio. Desta vez não se trata do destino, mas do cruel sistema econômico que afoga multidões nos países pobres (Loide, *El Sol de México*, s/d).

De acordo com Edgar Morin, a identificação pode ser concebida como o processo segundo o qual o sujeito, ao invés de projetar-se no mundo, o absorve. Assim, os processos de identificação desenvolveriam-se não apenas na vida, representando parte fundamental do fenômeno cinematográfico, pois “na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento” (Morin apud Xavier, 1983: 151). Portanto, o processo de projeção-identificação, próprio da recepção cinematográfica, consistiria em conferir realidade às imagens, “de modo que as projeções-identificações ordinárias possam entrar em jogo” (Idem). Nos trechos citados acima, tal processo se dá como reconhecimento do cenário “real” de *Central do Brasil* e de suas características sociais e humanas. O que interessa nas abordagens é o fato de a recepção construir a imagem da mesma forma em que esta última constrói a própria recepção, configurando uma espécie de parceria entre ambas. Partindo desse esquema, pode-se verificar que a primeira crítica reconhece não ser a primeira vez que Walter Salles apresenta a “crua realidade” do Brasil em seu cinema. Em sua reconstituição imaginária, o crítico concebe um Rio de Janeiro violento e um Nordeste místico que implicam uma familiaridade com a realidade externa ao filme. Diante de sua certeza em relação a um real “cru” da tela, o crítico parece sugerir uma espécie de reconhecimento ou identificação com algum aspecto de sua própria realidade, também composta pela violência e pelo misticismo representados no filme. Ainda mais marcante é a definição da segunda crítica, na qual sua autora afirma que a “visão realista” do Rio de Janeiro “já” não é mais a das praias e

dos carnavais, mas a de aspectos sociais problemáticos. Subentende-se um reconhecimento de duas realidades cariocas: uma das praias e outra da miséria. Tal interpretação é indicativa de que alguma outra imagem permitiu à crítica Julia Melche identificar a realidade carioca por seu colorido carnavalesco e suas belas praias, desconstruídos pela nova identificação elaborada por *Central do Brasil*. A terceira crítica pressupõe um reconhecimento mais abrangente, não restrito ao Rio de Janeiro ou ao Brasil, mas a uma condição comum a vários países periféricos. A identificação dessa realidade dramática é tão manifesta que chega a comover o crítico/espectador. Mais uma vez, é válido retomar a idéia de que o espectador constrói a imagem e é por ela construído, uma vez que se comove ao reconhecer ali uma condição por ele experienciada.

Dentre as interpretações que percebem o real das imagens de Walter Salles a partir de um processo de identificação, chamo atenção para duas mexicanas. Apesar de no segundo trecho transcrito a seguir, o crítico não mencionar explicitamente o termo “realidade”, ele ainda assim expressa um reconhecimento do real externo à imagem, em perfeita sintonia com o primeiro texto, publicado quatro dias antes. Ambos os críticos dão a impressão de reconhecer na realidade da tela a sua própria. Como observa Perla Ciuk, no periódico *Uno Más Uno*, em 31/03/1999, *Central do Brasil*

projeta a miséria, a vida rude e difícil que vivem diariamente milhões de pessoas no Brasil. A realidade é assustadora, sobretudo quando não estamos distantes dela; aqui em nosso México também temos nossa *Estación Central* (Ciuk, *Uno más uno*, 31/03/1999).

Seguindo a mesma diretriz, Eduardo Alvarado escreve para o jornal *Excelsior* que

Central do Brasil é um *tour* de reconhecimento do quarto-mundismo latino-americano. Na primeira parte, uma perturbadora aproximação do Brasil urbano, onde a estação central apresenta uma inquietante-indignante similaridade com o caos da Estação *Pantitlán*. Aí, em algum dos labirínticos corredores ferroviários, Dora, ex-professora primária, ganha a vida como escrevente pública, redigindo cartas para qualquer transeunte, membro do massivo clube de analfabetos que povoam o Rio de Janeiro, que bem poderia se chamar Cidade do México, Buenos Aires, Santiago, Bogotá, Manágua, ou qualquer urbe de nossa saqueada América ao sul do Bravo (Alvarado, *Excelsior*, 04/04/1999).

As leituras de Ciuk e de Alvarado ecoam as três anteriores no que diz respeito ao reconhecimento das imagens de Walter Salles e à sensação por elas provocada. O que

torna tais leituras interessantes, entretanto, é a identificação não mais com uma realidade distante (brasileira ou carioca) mas, em um sentido antropológico mais amplo, com um familiar que se estranha. Tal entendimento sugere uma fusão entre o familiar e o estranho a produzir um sentimento de inquietante distanciamento. No caso, o “outro” se re-conhece como estrangeiro e, assim, estranha-se. No entanto, o próprio estranhamento gera o reconhecimento de uma condição à margem e de uma nebulosa junção entre local e universal, real e ficção, tradição e modernidade, *eu* e outro. Ambas as críticas poderiam ser entendidas como uma abordagem de aproximação de reais restritos a países pobres ou à “América ao sul do Bravo”. As imagens realistas elaboradas por um brasileiro “estremecem”, “assustam” e “inquietam” críticos (e espectadores) na medida em que estes as reconhecem em sua própria realidade por intermédio de um “estranhamento crítico diante do mesmo” (cf. Velho, 2003: 18). O reconhecimento do real cinematográfico é expandido a um contexto mais global, no qual os espectadores vêm a si próprios como atores de um real *atual*.

Até aqui, certos signos reconhecidos pelos críticos foram associados a uma dimensão real “extra-cênica”, ou seja, a um real experimentado efetivamente pelos habitantes e transeuntes brasileiros, mexicanos ou argentinos; um real palpável impresso no celulóide. As leituras não se pautaram por uma distinção entre aparência e realidade, entendendo a segunda como uma espécie de “re-presentificação”⁹⁴ na tela, como se a realidade evidente, externa e atual se sobrepusesse à ficção fílmica.

Em sentido estético, o princípio de realidade cinematográfica surgiu e legitimou-se no final da Segunda Guerra, com o movimento italiano denominado Neo-realismo que, como analisa André Bazin (1985),⁹⁵ se caracterizava por filmagens em externas ou em cenários naturais (negando o artifício do estúdio), pelo uso de atores não-profissionais (em oposição a convenções “teatrais” dos profissionais), pelo recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e em personagens

⁹⁴ Sem o hífen, o conceito de “representificação” cunhado pelo sociólogo Paulo Menezes propõe uma variação de sentido para se pensar a relação entre cinema e real, significando “algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme *em projeção*, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na relação, e não no filme em si mesmo. O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas” (Menezes, 2003: 94).

⁹⁵ De acordo com Gilles Deleuze, André Bazin trata o neo-realismo como “uma nova forma de realidade, (na qual) o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’. Em vez de representar um real já

simples (em oposição às intrigas clássicas, por demais estruturadas, e aos heróis de condição extraordinária) e por uma linguagem em que a ação era escassa (contrariamente aos acontecimentos espetaculares do filme comercial). O cinema neo-realista realizou-se sem grandes meios, escapando, assim, das regras da cinematografia institucionalizada, bem como daquelas das superproduções americanas ou italianas de antes da guerra (Aumont, 1995: 136). Como indicam fontes bibliográficas sobre a cultura cinematográfica latino-americana, foi significativa a influência da escola neo-realista nos novos cinemas latino-americanos dos anos 1960, não apenas por sua forma alternativa de produção – cuja expressão favoreceu as cinematografias subdesenvolvidas – mas também por sua postura militante de esquerda e seu olhar nacionalista, que corresponderam ao desejo de confrontação antiimperialista e a um padrão estético contrário aos modelos comerciais.⁹⁶ Paulo Antônio Paranaguá observa ser possível rastrear o interesse e a discussão sobre o neo-realismo não somente no Brasil, na Argentina, no México e em Cuba, mas também em outros países latino-americanos, assim como em revistas da nova crítica e nos cineclubes, o que reflete uma diferenciação do olhar e do público. Além disso, os intelectuais não teriam sido os únicos impactados com os filmes italianos, mesmo porque, até então, cinema não era assunto de intelectual, com raras exceções (Paranaguá, 2003: 9-46). Trinta anos mais tarde, é curioso notar como, no âmbito da percepção de um real estético, a crítica latino-americana atribui esta mesma herança às imagens de Walter Salles. De acordo com as três críticas apresentadas a seguir, *Central do Brasil* é “irrigado” pelo Neo-realismo (e também pelo Cinema Novo) no trato da condição do Brasil. Como sugere o cubano Julio Martínez Molina, em texto publicado na Revista *Conceptos*,

o que faz de *Central do Brasil* uma obra de peso é sua inteligente função de estetoscópio social e a polifonia de vozes que projeta como que emergidas de um grande coro de desgarrados, atavismos, epifanias, renascimentos e auto-encontros humanos [...] Não restam dúvidas que, sem deixar de se irrigar pelas correntes do Neo-realismo italiano e do

decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de imagem-fato” (Deleuze, 1990: 11).

⁹⁶ Como afirma o cineasta boliviano Jorge Sanjinés, “é indubitável que o *Nuevo Cine Latinoamericano* recebeu uma forte herança do Neo-realismo italiano [...] Ambas as cinematografias nasceram como produto de uma grave crise histórico-social. O Neo-realismo, como um novo cinema de denúncia da situação social na Itália do pós-guerra e o *Nuevo Cine Latinoamericano*, como um novo cinema de denúncia da situação social, econômica, política e cultural em uma América Latina dominada e castigada pelas oligarquias e militarismos dependentes do Império. Surge, pode-se dizer, como um movimento gerado muito pouco tempo depois do triunfo da Revolução Cubana e eclode imediatamente depois da morte de Che” (2003: 57-82 – tradução minha).

Cinema Novo brasileiro, Salles realizou um filme marcado pela melhor tradição nacional: que tem sustentação em seu humanismo e em seu afã de demonstrar a realidade do país. Esse é um filme muito brasileiro no que diz respeito à descrição dos males endógenos: violência, ignorância, miséria, tráfico de crianças – cenas idiossincráticas, signos de identidade (Molina, *Revista Conceptos*, s/d).

Essa mesma diretriz é seguida pelo mexicano Carlos Arias, cuja crítica publicada no jornal *Reforma*, intitulada *Estación Central – melodrama y realismo*, afirma que

segundo o modelo do neo-realismo, a película apresenta um melodrama duro, à beira da crueldade, que serve como pretexto para uma investigação de seus personagens e que avança em direção a um registro minucioso e cotidiano da realidade do Brasil contemporâneo [...] A primeira virtude do filme consiste em introduzir um melodrama, com muitas lágrimas, meninos perdidos e personagens solitários, mas no contexto realista de um Brasil arrasado pela violência irracional, a pobreza e a fome [...] Nesse contexto, joga um papel crucial, o estilo objetivo e quase documental da narrativa, que com toda naturalidade faz saltar uma realidade espantosa (Arias, *Reforma*, 12/03/1999).⁹⁷

Ambas as críticas – cubana e mexicana – ao se referirem ao neo-realismo, enfatizam a “espantosa realidade” brasileira, revelada sobretudo pela violência e pela miséria, fatores idiossincráticos que poderiam ser pensados como signos de uma suposta brasilidade. Analisados pelos dois críticos, tais signos participariam de uma tradição própria ao cinema, uma vez que, em sua percepção, a linguagem cinematográfica de Walter Salles evidencia uma realidade não apenas externa e identificável, retomando um estilo específico de escolas cinematográficas cujo privilégio é dado ao real e sua transformação.⁹⁸ Adotando os mesmos parâmetros, outra crítica mexicana, igualmente publicada no jornal *Reforma*, traz o seguinte entendimento:

⁹⁷ Intitulada *Realidad brasileña*, a crítica descreve o estilo documental do filme que “parece em alguns momentos um *road movie* enquanto que em outros o estilo escolhido se aproxima dos caminhos do documentário: a oposição cidade/campo se apresenta através dos imigrantes que, quase todos analfabetos, têm de recorrer a uma escrevente para se comunicarem com seus familiares. Mas ali também estão a marginalização, a violência, a pobreza, a solidão” (Mendoza, *El Universal*, 13/03/99).

⁹⁸ Em termos cinematográficos, o crítico mexicano Javier Betancourt analisa *Central do Brasil* a partir de uma concepção baziniana. Diz ele: “construído elegantemente sobre os eixos cartesianos de espaço e tempo, sem escapar jamais da **experiência do concreto**, o filme toca a essência do cinema: o ritmo do movimento [...] Três são as paisagens no percurso proposto por Salles: o geográfico evidente, caminho em direção à promessa frustrada de um melhor nível de vida, mas com uma forte impressão de peregrinação, algo tem de sagrado o caminho para o sertão; os rostos dos protagonistas, [...] e essa mistura de inocência e determinação do menino, a promessa de força de Brasil na qual Salles aposta; mas a paisagem melhor aproveitada é o interior dos personagens” (Revista *Proceso*, 20/03/99 – grifo meu).

O carnaval, as favelas, a ignorância, a pobreza, a prostituição, o futebol e a música popular deixaram de ser um folclorismo pitoresco para se converterem em temas e testemunhos da realidade imperante [...] *Central do Brasil* é uma afortunada mistura de fábula moral, filme de estrada (*road movie*) e drama neo-realista de crítica social, uma espécie de grande metáfora lúdica e sensível de sentimentos perdidos e recuperados em meio ao caos humano e a uma brutal ignorância. Salles Jr., da mesma forma que cineastas como Dos Santos e Carlos Diegues, tenta narrar a crônica solidária da miséria brasileira, seus mitos e raízes culturais, explorando um de seus principais problemas: a subsistência em uma sociedade hostil e competitiva (Aviña, *Reforma*, 19/03/1999).

Rafael Aviña descreve *Central do Brasil* como um drama neo-realista de crítica social, nos moldes da concepção “sessentista”, sugerindo influência do Cinema Novo e do modelo neo-realista em Walter Salles, especialmente no trato de noções como “raízes culturais”. O aspecto que mais distancia sua leitura das dos demais críticos, no entanto, é a idéia de “fábula” ou “metáfora lúdica”, que acaba por distanciar o relato da condição propriamente realista. Nesse sentido, a recepção de Aviña mostra-se confusa, sobretudo por sugerir que a realidade exposta por Walter Salles seria também fabular. Sua recepção parece deixar de conceber o real como algo “assustador” ou “indignante”, uma vez que deixaria de ser necessariamente reconhecido em sua externalidade. Tal entendimento ganha relevo na recepção argentina do crítico Ricardo García Oliveri que, no mesmo mês de março de 1999 no qual foram publicadas as críticas mexicanas, sugere um tom fabulador para *Central do Brasil*. Diz ele:

Dora é uma professora jubilada que, como tantos que sofrem igual condição nesse subcontinente, o que ganha não lhe alcança. Para subsistir, escreve na monstruosa (em mais de um sentido) estação terminal de trens de Rio de Janeiro, donde pululam os que necessitam declarar amores, reencontrar parentes, anunciar visitas etc., e não têm como [...] O desfile de clientes ante a escrevente informa sobre a situação social brasileira (com uma quantidade de analfabetos impressionante) [...] Que fique claro, o filme é uma fábula como outras e seus personagens nunca poderão viver exatamente a peripécia contada, mas são respeitados pelo relato e resultam críveis (Oliveri, *Clarín*, 04/03/1999).

O crítico parece até mesmo “assustar-se” com a “monstruosidade” da estação de trens, além de discorrer sobre a sociedade brasileira e seus analfabetos. No entanto, deixa clara a impossibilidade de que tal situação aconteça na realidade, pois o filme não passaria de uma fábula. O olhar do argentino, nesse sentido, ao mesmo tempo em que

reconhece a condição real do subcontinente, parece desconhecê-la como fábula fílmica.⁹⁹

Assim como os escritos sobre *Central do Brasil*, aqueles sobre *Diários de motocicleta* igualmente constataam nuances na concepção realista do cinema. De forma geral, eles descrevem o filme como fruto de uma história que se tornou “real” graças à realidade. Enquanto as menções ao primeiro filme variavam do local ao continental “quarto-mundista”, aquelas referentes ao segundo valorizam esta última espacialidade. Ao elaborarem comparações entre as imagens do continente e as brasileiras, os críticos constataam semelhanças. Além disso, a interligação entre o nacional e o continental e suas características identitárias parecem não se distanciar muito das preocupações de Glauber Rocha sobre o tema. A maioria das críticas sobre *Diários de motocicleta* entende o real a partir de uma inspiração transformadora. No caso, se o estudante de medicina Ernesto Guevara não tivesse entrado em contato com a “realidade” latino-americana na viagem que fez com o amigo Alberto Granado, em 1952, muito provavelmente não teria se transformado no *Che*. As interpretações variam da descrição da “viagem-fato” à sua reconstrução histórica pelo cinema e, curiosamente, limitam-se às publicações mexicanas.

Atentando para a similaridade de idéias, comento, de início, dois trechos publicados em novembro e em dezembro de 2004, em meios massivos – o primeiro, no periódico *Esto* e o segundo, na revista *Tiempo Libre*. De acordo com seus autores, Luis García Orso e Nelson Carro:

Cada quilômetro percorrido na velha moto Norton, em balsa ou a pé, aproxima as pessoas e rompe com as distâncias geográficas, culturais e sociais entre os dois jovens aventureiros e o povo. Uma viagem que se inicia como uma aventura de jovens cresce como uma aprendizagem a partir da realidade que os toca e que provém de uma experiência de comunhão solidária e crescimento espiritual (Orso, *Esto*, 07/11/2004).

No começo de 1952, dois jovens argentinos, o estudante de medicina Ernesto Guevara e o bioquímico Alberto Granado, se lançam a cruzar a América Latina a bordo de uma velha motocicleta Norton, do ano de 1939 [...] A longa viagem lhes permite entrar em contato com a

⁹⁹ Uma exceção nas leituras latino-americanas pode ser vista em uma crítica argentina que trata da estética realista em tom negativo. De acordo com sua autora, Marcela Gamberini, o filme “conta a história de Dora e Josué a partir de uma estética realista acercando-se ao melodramático ou até a uma certa linguagem televisiva popular, amplamente aprovada. Desse modo, se ideologicamente *Central do Brasil* retoma – admito que de maneira superficial – alguns dos postulados da melhor tradição do cinema brasileiro, no que diz respeito ao representacional e ao estético, elege um registro pouco novidadeiro e nada arriscado” (Gamberini, 1999: 9).

América indígena e conhecer as deficientes condições de vida de boa parte da população. Assim, o percurso geográfico converte-se também em uma viagem iniciática e em uma tomada de consciência sobre a realidade do continente (Carro, *Tiempo Libre*, 08/12/2004).

O ponto em comum destas leituras é a viagem dos dois jovens pela América Latina. Por se tratar de uma “história real”, a viagem descrita parece remeter diretamente àquela realizada por Guevara e Granado, em 1952, ou seja, à primeira vista, as críticas parecem não estar se referindo propriamente à linguagem cinematográfica. A ênfase, nesse sentido, é no que está “fora do campo”, dado que a viagem real é lida mediante uma relação metonímica com a ficção. É a ela que se confere destaque já que, por possibilitar a ruptura com “distâncias geográficas, culturais e sociais”, fez com que o aventureiro Ernesto vivenciasse as “deficientes condições de vida” latino-americanas, transformando-se internamente. Em termos cinematográficos, tal entendimento refere-se ao gênero “filme de viagem” (*road movie*) cuja característica primordial é literalmente o movimento (o deslocamento, a mudança) físico e exterior do personagem que gera, concomitantemente, deslocamento e mudança internos.

Quando pensada como artifício cinematográfico, a viagem realizada por Guevara e Granado deixa de fundamentar-se em si própria, passando a valer como ficção. Especialmente no caso dos *Diários*, a realidade representa uma ficção em “terceiro grau”, isto é, a linguagem cinematográfica baseada na literária – nos diários escritos por *Che* – que, por sua vez, se fundamenta na experiência real. Uma crítica em particular explicita essa potencialidade discursiva, sem deixar no entanto de valorizar a viagem “fora do campo” e a transformação pessoal de Ernesto Guevara. Em sua análise publicada em 08/10/2004, no jornal *Reforma*, Rafael Aviña relaciona as linguagens literária e cinematográfica com diagnósticos da realidade latino-americana, cujo protagonismo no filme deveria-se às suas paisagens e a seus habitantes. Assim,

inspirado no livro *Los diarios de Che*, Salles Júnior regressa aos terrenos de seu extraordinário *Central do Brasil*: o percurso de dois personagens anônimos por uma série de povoados perdidos que, nessa ocasião, serve para contar a viagem de iniciação do jovem Ernesto Guevara antes de se transformar no líder revolucionário *Che* Guevara a partir da dura realidade de uma abandonada América Latina. Para o diretor de *Abril despedaçado*, trata-se de uma nova história de outra experiência realista e poética em que submergem os anos desconhecidos de Che como personagem mítico [...] Menção à parte é o protagonismo que o filme outorga à América Latina e a seus habitantes

com imagens reais e dezenas de personagens anônimos, à maneira de fotografias antigas, mas que são atuais. Ele nos fala que os sonhos idealistas nem sempre se cumprem e que esta região é ainda um modelo de exploração e pobreza (Aviña, *Reforma*, 08/10/2004).

Na recepção de Aviña, a realidade latino-americana, na qual se inclui o Brasil, é entendida por meio de uma oscilação com a ficção. O filme é responsável por mostrar-nos traços desconhecidos do mítico *Che*, assim como a realidade da “abandonada” América Latina, cujo modelo de exploração e pobreza, ainda atual, não foi superado pelo sonho idealista. Realidade, ficção, poesia e idealismo fundem-se. Dialogando com a análise de Aviña, outros trechos críticos, além de valorizarem a dimensão real do “objeto-tema” do filme – a viagem – reconhecem suas “virtualidades históricas”, aqui entendidas principalmente como a memória dos personagens/testemunhas, a sobrevivência de um passado no presente, em suma, o conjunto de elementos que se interpõem entre a câmera e o evento filmado. No caso, a mudança sofrida pelo jovem Ernesto evidencia-se com a reatualização de habitantes anônimos e locações testemunhadas que permaneceram inalterados ao longo de décadas. Tanto a aproximação física mediante a recomposição do trajeto dos personagens “reais” quanto a impressão de realidade espacial e humana conferem ao filme uma espécie de representação de uma transformação íntima “real”. Por outro lado, certas críticas não perdem de vista o fato de a reconstituição cinematográfica da viagem realizada em 1952 ter produzido, não obstante sua verdade histórica, uma “irrealização” do real – isto é, a realidade dos *diários* escritos por *Che* não é contada *por si*, mas por intermédio da linguagem cinematográfica de Walter Salles. Nota-se que ao sugerirem uma idéia de construção do real, as críticas não deixam, contudo, de assinalar a representação de uma história verdadeira. Esse entendimento sobressai-se nos textos de M. Torreiro, Eduardo Alvarado e Ysabel Gracida que, apesar de compartilharem a idéia de que a realidade (“desgraçada”) do continente é a responsável pela transformação do revolucionário *Che*, eles a discutem como uma ficção. Noto que o primeiro trecho se assemelha ao de Rafael Aviña no que concerne à mistura tanto entre realidade e ficção quanto entre as trajetórias e compromissos de *Che* Guevara e Walter Salles:

Baseado nos livros de memória escritos por ambos os personagens, Walter Salles narra essa viagem em tom ágil, com nervo documental e fugindo da tentação folclórica [...] O início do filme mostra ambos

dispostos a se divertir. É a realidade que termina se impondo: antes de uma hora de filme encontram-se no deserto chileno do Atacama com um casal de operários comunistas que Guevara aponta em seu diário e Salles reafirma em seu filme: “me senti mais perto da espécie humana”. Aí acaba a aventura e começa a História. Salles alterna, como o próprio Guevara em suas notas de viagem, a observação antropológica com anedotas características, ao mesmo tempo em que mostra o jovem com alguns textos fundamentais na futura leitura marxista que Che Guevara fará da realidade latino-americana (Torreiro, *El Pais*, 08/10/2004).

Quando se traslada para o cinema a vida de um personagem histórico legendário, existe o risco de não satisfazer algumas pessoas [...] Mas ficção é ficção e não exige mais especificações que sua ponderação como obra artística [...] Baseada em *Mi primer gran viaje*, de Che, o filme tenta tocar o período de juventude que marcaria o destino do jovem Ernesto Guevara como revolucionário, quando, através de uma viagem de motocicleta pela América do Sul, topa com a desgraça social que afeta o continente. Mas isso, que é uma realidade histórica descrita pelo mesmo Guevara, no filme parece não resultar tão transcendente (Alvarado, *Reforma*, 30/09/2004).

A ficção narrativa faz com que diretores, roteiristas, atores, produtores determinem rumos de acordo com circunstâncias variadas que vão desde o ajuste de contas com a história até a idealização de um determinado sujeito para dar-lhe uma aura que talvez não teve em sua cotidianidade [...] Em *Diários de motocicleta*, Walter Salles aborda a vida de um dos seres mais conhecidos do planeta em seu aspecto meramente icônico e, ao mesmo tempo, um dos mais ignorados em relação a suas considerações reais para que seja visto com um sabor mais natural, menos ideologizado [...] Walter Salles faz com sua proposta um convite a repensar as viagens de iniciação que derivam na história com H maiúsculo. O diretor de *Central do Brasil*, em que seus personagens também fizeram uma viagem comovente, narra este périplo de forma ágil, com um ritmo que é o da determinação que pouco a pouco encontram seus personagens, sem falsos matizes folclóricos, onde se cruzam na ficção alguns contrastes de caráter documental que dão ainda mais vida ao assunto (Gracida, *El Universal*, 11/10/2004).

O eixo comum das três leituras é a História, com H maiúsculo, como tema da ficção, na medida em que sugerem que o filme de Walter Salles, com aspectos documentais, refletiria as origens do que viria a ser um momento decisivo para a posteridade do continente. Apesar do risco de “não resultar transcendente”, o filme, entendido por estes críticos como um meio de representação da história, pode ser considerado como documento – tomado em sentido mais amplo, como um documento ilustrado transmitido pelo som e pela imagem. A partir do entendimento de que todo filme é filme de ficção e de que não existe um documento verdade; todo documento é

mentira (Kornis, 1992: 238), os críticos encontram na estrutura fílmica elementos sociais geradores de aspectos de uma memória latino-americana transformada em História. *Diários de motocicleta*, nesse sentido, é visto como um artefato cultural que, a partir de elementos estéticos específicos, conta uma história imaginária recortada de uma história “real”, que não deixa de ser, ela também, imaginada. Por inferirem diretamente no imaginário, ambos, cinema e História, são agentes e produtos sociais que implicam transformações ou permanências.

Da concepção baziniana do cinema como instrumento capaz de re-presentar a realidade à proposição do cinema como narrador da História, com suas condições internas e externas de produção, a recepção analisada neste capítulo reflete sobre o real das imagens de Walter Salles por intermédio de duas diretrizes principais: a “vivencial”, na medida em que identifica (ou des-identifica) o real com base em um mundo social vivido; e a histórica, que confere uma concepção documental e memorial ao continente. Se há algo em comum nesses sentidos é a constatação sociológica que permeia os reais carioca, brasileiro e latino-americano: sua fisiologia folclórica, explorada, pobre e solidária. Conclui-se, portanto, que para além da referência ao Neo-realismo – implicando um sentido de permanência e resgate narrativo na obra – tem-se a impressão de que os críticos contemporâneos igualmente reiteram uma idéia de Brasil latino-americano análoga àquela reconhecida na familiaridade descrita pelos críticos dos anos 1960-70.

10- Entre a raiz e o caminho

“Iniciava-se aí um projeto cuja ambigüidade permanece até hoje: nomear o país Brasil, ao mesmo tempo em que se corta o pau-brasil”¹⁰⁰

Urbe, Rio de Janeiro, Nordeste, sertão, América Latina, quarto-mundismo. Junto a concepções de viagem, deslocamento e diáspora, tais denominações são recorrentemente utilizadas pelas críticas dos filmes de Walter Salles, cujos limites conceituais foram aqui circunscritos em torno das idéias de terra, espaço e/ou território.

¹⁰⁰ Walter Salles: “Filmando a carta de Pero Vaz de Caminha”. *Folha de São Paulo*, 15/04/2000.

Raymond Williams define “terra” (*country*) em um duplo sentido: terra nativa (país, pátria) e suas zonas rurais ou agrícolas (campo). Tal definição é entendida como “historicamente curiosa, dado que deriva do adjetivo feminino *contrata*, do latim medieval *contra*, cuja expressão *contrata terra*, tem o significado de terra situada em frente, na direção oposta” (Williams, 2000: 315). Em seu desenvolvimento no século XVI, o uso do termo teria sido alargado para o sentido de campo em oposição à cidade. Atualmente, sua conotação generalizante – como terra natal ou país – ganha sentido mais claro e positivo do que quando associada a noções como Estado ou mesmo nação. Como será visto adiante, enquanto a maioria das críticas sobre *Diários de motocicleta* faz referência ao sentido positivo da terra, é a seu sentido negativo que as leituras de *Terra estrangeira* e *Central do Brasil* fazem menção.

De *Terra estrangeira*, a idéia de oposição trabalhada pelos textos dá-se entre duas terras natais: Brasil e Portugal, estranhas em si e entre si. O contraste em *Central do Brasil*, por sua vez, é lido por meio da “urbe enlouquecida” *versus* o “interior solidário”, um entendimento que inverte os parâmetros de centro e periferia. Contrariamente à noção do latim *contra* (ou *contrata*) sugerida nas críticas a esses dois filmes, as leituras de *Diários de motocicleta* sugerem uma idéia de “contrato”, tomada em sentido positivo, já que as terras latino-americanas, longe de estarem em mútua oposição ou de apresentarem contrastes, são vistas como uma grande pátria, própria ao sonho bolivariano ou “cheguevariano”. Entretanto, comum na recepção dos três filmes¹⁰¹ é o entendimento do deslocamento, da transferência do sentido de *root* para o de *route*, a saber: quando a raiz dá lugar ao caminho.

A crítica tardia de *Terra estrangeira*, publicada sete anos após o lançamento brasileiro do filme, no periódico *La jornada*, aponta para um sentido de oposição ou negação entre terras, subentendido na idéia de desterro. O texto, cuja autoria não foi identificada, faz referência a fenômenos como diáspora e dúvida sobre a identidade, a traduzir a experiência de perda de mecanismos primordiais mantenedores dos laços de indivíduos com seus territórios:

Terra estrangeira trata da diáspora brasileira em busca de uma nova vida, das profundas crises pessoais em que se encontram imersos os imigrantes, até que seus destinos convergem finalmente em um

¹⁰¹ Cabe lembrar que como foram poucas as críticas sobre o filme *Abril despedaçado* que trabalharam com a categoria espaço, preferi deixá-las de fora da análise.

desesperado intento de encontrar a felicidade. Um filme sobre uma geração em crise, perdida, em um país que duvida de sua identidade (*La Jornada*, s/ autor, 18/10/2002).

Enquanto esta análise menciona a crise, uma outra a explica. Ao negar um anacronismo entre a realização do filme e a publicação de sua crítica, o mexicano Arturo Arredondo pontua os principais aspectos da crise brasileira que teria levado muitos brasileiros a buscarem outras terras, sugerindo que, apesar da diferença de sete anos entre o filme e sua recepção, parecem não ter sido alterados nem os problemas da sociedade brasileira nem sua compreensão. Publicada no periódico *Novedades*, em 2002, a crítica chega a explicitar a continuidade dos problemas vivenciados em 1995, ao observar que

apesar de ter sido filmado em 1995, sua vigência é muito atual. Parte de seu palpitante encanto está no resgate de maneira fidedigna da crise social e econômica que o Brasil atravessa há alguns anos: políticos corruptos, inflação, falta de solidez econômica, corrupção policial etc. [...] As ações se desenvolvem em narração paralela tanto em São Paulo, no início da década de 90, como em Lisboa na mesma data. A ação começa com Paco Izaguirre, um jovem de 21 anos que vive com a mãe; ambos passam dificuldades econômicas [...] Em Lisboa, conhecemos um casal de brasileiros que sobrevive como pode (Arredondo, *Novedades*, 25/10/2002).

Ao assinalar a idéia de diáspora brasileira, o primeiro texto sugere logo de início de qual terra estrangeira o filme irá tratar. Não é à toa que sua primeira imagem é o selo postal no qual se lê “República Federativa do Brasil”. A segunda crítica, por sua vez, procura indicar os motivos pelos quais o Brasil tornou-se uma terra estrangeira para os personagens do filme. Das duas leituras entende-se que a diáspora se deve a problemas como políticos corruptos e falta de solidez econômica, geradores de crises identitárias que, por sua vez, acarretam descontentamento e des-identificação com a pátria. Nesse caso, o desejo de pertencimento a um território perde sentido, e o princípio de integração social baseado no vínculo que forma a nação se fragiliza. Ao “duvidar de sua própria identidade”, o país leva seus cidadãos a buscarem a felicidade alhures. Tais fluxos desafiam a soberania e o caráter de unidades políticas e culturais que pretenderam constituir, desde há muito, unidades naturais da vida social: os estados

nacionais. Tal fenômeno compreende o fato de tornar-se estrangeiro primeiramente na própria terra e, em seguida, no desterro, em terra efetivamente estrangeira.¹⁰²

Da raiz da terra brasileira à terra colonizadora, os personagens do filme perdem-se pelo caminho. Ao se basearem em terminologias que têm avultado nas ciências sociais nos últimos anos – como diáspora, hibridez, transculturação etc., comentadas a seguir – as interpretações do filme verificam uma tensão a caracterizar o Brasil. Assim, ao comentarem as motivações dos personagens, desde a ruptura com seus laços de pertencimento à tentativa de inserção num outro espaço social, as críticas a *Terra estrangeira* não indicam um sentido de interpenetração social ou cultural, tampouco de pulverização de diferenças culturais, enfatizando, ao contrário, fronteiras bastante nítidas entre terras que se estranham. Paco, protagonista do filme, como parte de uma “geração perdida”, torna-se um indivíduo que “não pertence a lugar nenhum”. Essa desidentidade implica um estranhamento de duas terras que deveriam desfrutar de certa familiaridade, mas não o fazem.

Nesse sentido, tanto Paco como Alex dão a impressão de não fazerem parte de um “entre-lugar”, mas de um “não-lugar”. São estrangeiros na própria terra e em sua pátria mãe.¹⁰³ Trabalhado pelo escritor e crítico brasileiro Silviano Santiago (1978), o termo “entre-lugar” constitui-se a partir da negação de conceitos como “unidade” e “pureza” em favor de uma assimilação antropófaga entre o colonizador europeu e o elemento autóctone da América Latina. Dessa perspectiva, o continente não pode estar imune à inserção estrangeira. A mescla de etnias, línguas e temporalidades gera um hibridismo histórico, configurando a idéia de “entre-lugar”, que seria demarcada por uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa

¹⁰² Aqui vale evocar a seguinte formulação de Sérgio Buarque de Holanda: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (1995: 31).

¹⁰³ Ao examinar o entendimento de Boaventura Santos quanto às formações identitárias, Marli Fantini observa que “por estar simbolicamente muito mais próximo de suas colônias do que da Europa, Portugal viveu, segundo Santos, a contradição de não ser plenamente uma cultura européia; nesse sentido, esse país assumiu, em relação à Europa, uma posição periférica e, como tal, nunca pôde realizar-se enquanto um colonizador conseqüente. Dessa ambigüidade decorrerá o acentrismo característico da cultura portuguesa que, se, de um lado, gera um déficit significativo de diferenciação e identificação responsável por um vazio substantivo, por outro, produz uma forma cultural fronteira, cuja assimilação pelas colônias portuguesas deu-lhes a oportunidade de alimentar-se dessa organização cultural fluida como meio de acesso às culturas centrais. Assim, a forma cultural da fronteira, que caracteriza ex-colônias de Portugal, como o Brasil ou alguns países africanos, confere também a estes o mesmo acentrismo, o

obediência, podendo ser entendido em oposição à idéia de “não-lugar”, compreendida a partir de uma suspensão identitária. Concebido pelo filósofo francês Marc Augé (1992), o conceito de “não-lugar” não reconhece a globalidade nem tampouco os particularismos, sendo um *espaço* des-simbolizado, não delimitando identidades nem integrando relações.

No lugar da dúvida quanto à identidade e da busca de felicidade, a crítica de Arredondo explica que “as ações se desenvolvem em narração paralela tanto em São Paulo como em Lisboa”. É possível tomar esse olhar como contraponto-complementar ao primeiro texto crítico na medida em que destaca não somente o Brasil como terra estrangeira, mas também Portugal. Se considerarmos a sugestão de que os discursos diaspóricos nos permitem pensar a vida contemporânea como uma “modernidade de contraponto” (Clifford apud Canclini, 2005: 29), entenderemos que São Paulo e Lisboa podem ser vistos, para os críticos mexicanos, como contrapontísticos na experiência dos personagens. Tal fato, contudo, não impede a des-identificação e a sensação de não-pertencimento em relação a ambos os espaços. Assim, entre a des-identificação e o contraponto, a recepção de *Terra estrangeira* imagina a diáspora brasileira com base na imagem do imigrante em crise entre São Paulo e Lisboa. Sugere-se uma tensão entre um colonialismo residual e um fracassado projeto moderno que acaba por ocasionar uma disjunção territorial e temporal.

Também baseadas na idéia de deslocamento, as críticas a *Central do Brasil* compreendem uma contraposição entre duas espacialidades: a cidade e o interior. Contudo, as análises não partem de um princípio necessariamente dicotômico, sendo ambos – cidade e interior – pobres ou miseráveis. As diferenças expressam-se em termos de solidariedade e humanização, ou seja, na medida em que avançam em direção ao interior, os personagens de *Central do Brasil* se “humanizam”. Das leituras, destaco três pontos significativos: 1) a espacialidade que promove solidariedade e humanização é reportada pelos críticos mediante a menção ao Nordeste cinemanovista; 2) sua descrição nega uma perspectiva evolucionista que associaria a cidade ao desenvolvimento e o interior ao primitivo; 3) a cidade do Rio de Janeiro (assim como qualquer outra urbe latino-americana) deixa de ter “*glamour*”, ou seja, não é mais aquela das praias e dos carnavais, como se tivesse tornado-se estrangeira e incivilizada

cosmopolitismo, a dramatização e a carnavalização das formas e o barroco atribuídos à cultura

para seus próprios habitantes. O ponto em comum destas leituras é a representação da estação de trens como um *locus* em conflito tanto consigo mesmo quanto com seu exterior – representado, no caso, pelo interior-regional.

Da contraposição entre as espacialidades que sugerem um processo de humanização, menciono inicialmente duas críticas mexicanas, publicadas em março de 1999, em dois jornais populares. Intitulada *Brasil recupera la memoria*, a crítica de Rafael Aviña indica que

a primeira parte do filme serve para Salles Jr. mostrar uma urbe enlouquecida, desumanizada e cínica, onde um ladrão adolescente é abatido sem piedade, meninos são vendidos para contrabando de órgãos, e uma redatora de cartas como Dora, que jamais coloca no correio as missivas que escreve, preocupada unicamente com sua existência miserável e reprimida. No entanto, [...] uma virada inesperada em sua segunda metade avança para os caminhos do *road movie* de aprendizagem e conhecimento. O cineasta e seus personagens entram no interior de um Brasil enigmático, paupérrimo e fanático, mas com muita paz espiritual: uma espécie de remanso cristão em meio a rezas, cânticos, peregrinações e imagens religiosas. Signos de esperança em meio ao nada (Aviña, *Reforma*, 19/03/1999).

Com o longo título de *Realidad brasileña: indicada nominación de Estación Central a la estatilla retrata la pobreza y marginación de las favelas*, a outra crítica tem em comum com a de Aviña a idéia de “dignidade religiosa” na descoberta de um outro mundo. Assim, de acordo com o crítico Leo Mendoza,

à visão urbana do cineasta norte-americano John Cassavetes, Salles opõe a de nosso subdesenvolvimento; a do Rio de Janeiro com suas favelas e sua violência cotidiana e a do Nordeste brasileiro, com toda sua magia e religiosidade [...] De alguma maneira, a escrevente, ao atuar uma só vez de acordo com sua consciência, se coloca em uma situação limite: renuncia a segurança de seu trabalho, de seu apartamento e descobre um outro mundo, o da dignidade da pobreza e da magia religiosa. Um mundo mais agradável e menos violento (Mendoza, *El Universal*, 13/03/1999).

Das duas leituras é possível verificar uma problematização do projeto de urbanização brasileiro. Como contraponto à dinâmica da modernização, os críticos imprimem uma visão quase trágica da urbe. “Enlouquecida, desumanizada e violenta”, a cidade do Rio de Janeiro, no olhar de Aviña e Mendoza, reflete aquele modelo econômico urbano que mantém significativos contingentes excluídos dos direitos mais

portuguesa” (2003: 101).

básicos, gerando um universo de intensa desigualdade social – oposto, por exemplo, à urbanidade norte-americana retratada por Cassavetes. A afirmação de Mendoza insinua contraposições como as de centro *x* periferia, Primeiro Mundo *x* Terceiro – neste último, ele mesmo parece incluir-se quando sugere que o subdesenvolvimento tratado por Walter Salles é “nosso”. Nesses termos, tal recepção sugere – junto às demais críticas analisadas mais à frente – um modelo de urbanização periférico e arcaico do Brasil, próprio a um subdesenvolvimento latino-americano. Ainda vinculada à perspectiva da suposta “humanização”, a crítica comentada a seguir, de autoria de Javier Betancourt, também se concentra em duas idéias essenciais: a da cidade do Rio de Janeiro desumanizada, e a do retorno “humano” ao sertão do Cinema Novo. No mesmo mês de março de 1999, o crítico escreve na revista *Proceso* que

a estação do Rio de Janeiro, por onde circulam de 300 a 400 mil pessoas, emblema da luta pela sobrevivência e da desumanização das sociedades latino-americanas, é o lugar de um encontro singular. Josué, um órfão de apenas nove anos e uma mulher de 67 [...] empreendem juntos uma viagem para o Nordeste do Brasil, o famoso sertão, a terra de miséria e lenda de *Vidas Secas* [...] *Central do Brasil* mostra o caminho para a humanização, para a recuperação da identidade; quanto mais desolado o país se vê, mais humanas as pessoas parecem (Betancourt, *Proceso*, 20/03/1999).

A essas interpretações da cidade do Rio de Janeiro é possível relacionar concepções “simmelianas”. Nesse caso, entre a metrópole e a vida interiorana/rural, os personagens afastam-se da individualidade egoísta e calculista indo ao encontro de fundamentos sensoriais, emocionais e, finalmente, “humanos”.¹⁰⁴ Ao perceber a Estação Central do Brasil como retrato da desumanização, Betancourt, assim como os demais críticos que enfatizam o tema da violência e do cinismo, sugere um dilaceramento social próprio dessa espacialidade, entendida apenas em sentido negativo, segundo o qual seus habitantes, para sobreviver, desenvolvem algo como a atitude *blasé*, geradora de uma indiferença e de um automatismo que não cabem na espacialidade “da paz espiritual” e da “dignidade da pobreza” interiorana. Nessa reestruturação identitária, os indivíduos se desindividualizam e parecem aderir a valores comunitários, reconhecendo até mesmo o

¹⁰⁴ Quanto a esta percepção, noto a seguinte declaração de Walter Salles: “Não quero fazer, em nenhum momento, uma oposição simplista entre o caos urbano e a pureza de um possível interior. Mas diria, de um ponto de vista estritamente pessoal: o mais interessante nesse espaço geográfico que o filme escolhe para avançar é que esse país mais simples, e talvez mais arcaico, é certamente o lugar onde alguma inocência, alguma compaixão, algum humanismo subsiste. E é isso que me interessa” (1998: 14).

sagrado. O trajeto de Dora e Josué parte, então, de uma modernidade anômica em direção à construção da identidade. Outrora “maravilhosa”, a cidade – ponto de encontro e de partida de ambos os personagens – é des-identificada pelos críticos estrangeiros, tornando-se um território estritamente marginal e desumano, próprio de outras espacialidades latino-americanas. Literalmente, o centro torna-se margem.

Ainda concentradas no contraste entre urbe e sertão, as duas críticas transcritas a seguir qualificam aquela des-identificação com base na “desglamourização” da antiga capital federal, reflexo do Brasil. Como observam os críticos Carlos Bonfil e Nelson Carro, nos meios mexicanos *La Jornada* e *Tiempo Libre*,

Salles Jr. situa o encontro de um menino de dez anos e de uma sexagenária solitária em um lugar emblemático, a estação de trens carioca, chamada aqui, metaforicamente, Central do Brasil, como se aí se concentrasse a essência de todo um país em crise. O primeiro aspecto interessante é a ausência total de *glamour* nesse Rio de Janeiro sem praias, sem oposição entre bairros residenciais e favelas, e também sem samba nem carnaval. Logo vem o longo percurso dos protagonistas em busca do pai do menino por um território miserável, o Nordeste das terras secas, o sertão, lugar predileto das ficções dos anos sessenta, desde *Vidas Secas* até as alegorias de Glauber Rocha (Bonfil, *La Jornada*, 12/03/1999).

Desde as primeiras imagens do filme, o Rio de Janeiro que vemos não tem nada em comum com a cidade das praias e do carnaval. Violenta, desumanizada, egoísta, povoada por estranhos que se amontoam nos trens, sem se permitir o menor gesto de reconhecimento mútuo, o Rio mostrado por Salles Jr. é o dos jovens delinquentes executados à luz do dia, ante uma boa quantidade de testemunhas, por um insignificante roubo, e do tráfico de meninos para negociar seus órgãos. E ao lançarem-se na estrada, em uma viagem ao mesmo tempo exterior e introspectiva, Dora e Josué encontram um Brasil mais miserável, o do sertão queimado pelo sol, que tão popular tornaram os filmes de Pereira dos Santos, Guerra ou Rocha, nos quais milagre e religião são quase as únicas esperanças (Carro, *Tiempo Libre*, s/d).

Nestas passagens é possível ler novamente os termos crise, violência, egoísmo, desumanização e estranhamento. Povoada por “estranhos que não se permitem o menor gesto de reconhecimento mútuo”, do ponto de vista dos críticos, a espacialidade da cidade brasileira mostra apenas o lado mal da urbe partida, em que as praias e os bairros residenciais deixam de ter centralidade. Nessa perspectiva, o território urbano dá indícios de alterações em sua sociabilidade. As paisagens praianas e carnavalescas dão lugar a uma percepção da ineficiência de políticas públicas modernizadoras. Como

única saída, tem-se a volta à tradição, à espacialidade nordestina de outrora, mais precisamente, a de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha – como se essa espacialidade estivesse livre da mesma ineficiência e da violência observadas nas críticas datadas dos anos 1960. O deslocamento, para além do espaço, dá-se igualmente no tempo.

Se os “estrangeiros” Bonfil e Carro des-identificam o Rio de Janeiro como um espaço turístico, outros dois críticos o ampliam a uma dimensão mais macro, sugerindo que a modernidade perversa se globaliza, podendo ser experimentada por todos aqueles que transitam em estações e espacialidades “quarto-mundistas”. Nestas leituras, nem o interior se salva, sendo igualmente pobre, explorado e ignorante. Aqui, o caminho se perdeu juntamente com a raiz. Como constata os críticos dos diários mexicanos *Excelsior* e *El Sol de México*,

Central do Brasil é um microcosmo do infortúnio quarto-mundista. Dora, a ex-professora metida a escrevente sessentona e solteirona, é o protótipo do ser humano agredido pela economia, marginalizado pela sociedade e ignorado pelo amor; em suma, um compêndio de toda a má sorte que toca o destino das grandes majorias latino-americanas [...] Dora resgata Josué e com ele inicia uma travessia pelo Brasil rural, tradicionalista, bonachão, ingênuo e explorado, sempre atrás da pista de um pai metafisicamente onipresente, fantasmal; uma lembrança na mente do órfão, uma esperança de abrigo e consolo indefinidamente proposta, uma metáfora dos milhões de abandonados povoadores da *low society* latino-americana, que andam em busca dessa paternidade que os guie e reconforte, nesses duros momentos de neoliberalismo e globalização [...] Dora e Josué são opostos extremos (mulher-velha-cansada-desconfiada-desencantada *versus* homem-menino-vital-iludido) iguados em seu desamparo e marginalidade social (há algo mais equitativo que a miséria?), e que, pouco a pouco, conforme avançam os quilômetros e compartilham obstáculos, se permitem a transformação interior em um processo de mútua aceitação e reconhecimento que deriva da solidariedade (Alvarado, *Excelsior*, 04/04/1999).

É surpreendente como o diretor, em apenas 108 minutos, faz uma descrição tão detalhada da situação em que vivem milhões de pessoas, porque esse relato pode ser transportado quase íntegro a qualquer cidade da América Latina ou da África [...] Da estação central, que poderia ser confundida com os terminais *Índios Verdes* ou *Pantitlán*, seus personagens, gente comum que se vê diariamente: vendedores ambulantes, polícia, ladrão furtivo, traficante de crianças, os sempre desoladores panoramas dos caminhos rurais, a pobreza com fervor religioso, a ignorância, o analfabetismo... (Loide, *El Sol de México*, s/d).

Enquanto as críticas anteriores demarcavam fronteiras entre a espacialidade carioca e o interior brasileiro, estas últimas reconhecem, na narrativa espacial de Walter Salles, o pertencimento a um nós, que define um mundo da vida compartilhado dentro dos limites da exclusão. É possível verificar um reconhecimento identitário compreendido em uma narrativa integradora: aquela que representa um continentalismo tradicional e subdesenvolvido. A sensação de pertencimento a espaços e culturas específicos explicita-se nos textos críticos sobre o filme *Diários de motocicleta*, nos quais é possível observar que a “geografia de injustiças” ganha contornos continentais por meio de uma visão menos pessimista. Tal percepção, que sugere uma espécie de “comunidade” latino-americana, pode ser verificada na crítica publicada no periódico mexicano *Uno Más Uno*, cujo autor, César Daniel Rojas, afirma que

a história é contada de tal maneira que ressalta valores elementares como a solidariedade não só entre os personagens principais, mas entre todos aqueles que os rodeiam [...] Ao longo do filme fica manifesta a marginalidade em que se encontra submergida a América Latina. No entanto, o filme também ressalta a riqueza cultural do continente (Rojas, *Uno Más Uno*, 30/09/2004).

Das críticas que indicam uma experiência de desterro de duas terras estrangeiras, passando pelas que sugerem um retorno à solidária raiz interiorana – em oposição ao centro – veremos agora as que se debruçam sobre uma experiência “cosmopolita híbrida” (Clifford, 1997). Entendendo o cinema como uma “narrativa de identidade” – ou melhor, como a possibilidade de veículo comum entre identidades – certas análises apreendem em *Diários de motocicleta* uma geografia unificada e sem fronteiras, como uma espécie de retomada do projeto “cheguevariano”. Ao enfatizar a atividade política de *Che* Guevara, na cidade e no campo, a problemática até então local revela-se particularmente expandida. Se para representar uma nação, as narrativas cinematográficas utilizam-se, dentre outros aspectos, de personagens heróis (e também infames),¹⁰⁵ as imagens da viagem de Guevara como um herói comum despertam nos críticos a consciência de uma nacionalidade latino-americana que ultrapassa em muito a brasileira. O que essa consciência apresenta em comum no cotejo com os trechos

¹⁰⁵ Como observa Otavio Ianni, “a Nação pode ser vista como uma configuração histórica, em que se organizam, sintetizam e desenvolvem forças sociais, atividades econômicas, arranjos políticos, produções culturais, diversidades regionais, multiplicidades raciais. Tanto o hino, a bandeira, o idioma, os heróis e os santos, como a moeda, o mercado, o território e a população adquirem sentido no contexto das relações e forças que configuram a Nação” (1988: 5). Para a idéia de infame, ver Foucault, 1992: 89-128.

descritos acima é a idéia de raiz e de caminho. Ou seja, para descobrir uma “raiz latina” foi necessário que Ernesto percorresse um caminho. Dessa perspectiva, se pode afirmar que as percepções territoriais das histórias sallesianas, construídas pela recepção dos três filmes aqui analisados, são atravessadas por trajetos peculiares, cuja função é descobrir uma raiz “nossa”, seja ela particular ou estranha.

No caso de *Diários de motocicleta*, as críticas ressaltam as relações e os processos geográficos, históricos, políticos e sociais em escala continental, por meio da viagem real e metafórica que transformou o aventureiro Ernesto no conquistador *Che*. Uma crítica publicada no jornal *El Universal*, em 11/10/2004, enfatiza como o princípio da viagem proposta por Ernesto Guevara e recriada por Walter Salles simboliza a própria dissolução de fronteiras. Como observa sua autora, Ysabel Gracida,

a obra de Salles é uma dissecação do itinerário de Ernesto Guevara e de Alberto Granado para o encontro com uma América Latina cotidiana, de uma geografia de injustiças, da verdadeira condição desse solo que, com frequência, é visto como massa abstrata que deixa de lado as verdadeiras histórias de vida de seus habitantes. Diz o diretor: “queríamos fazer uma fronteira sem país porque sua história fala de cruzar fronteiras”, e as fronteiras, é evidente no filme, não são apenas de caráter geográfico, mas sociais, culturais e políticas (Gracida, *El Universal*, 11/10/2004).

Desta leitura de Gracida é possível notar que, menos do que delimitar diferenças, as interseções espaciais proposta por *Che* e pelo cineasta estabelecem semelhanças. Ao descobrir uma geografia de injustiças no solo latino-americano, o viajante singulariza essa espacialidade ao mesmo tempo em que a universaliza. O propósito do diretor brasileiro em diluir fronteiras entre países evidencia uma identidade continental não apenas geográfica, mas também sociopolítica. Cabe notar que o cruzamento de identidades refere-se, nesse caso, menos à sensação de desterritorialização contemporânea do que a um diálogo múltiplo e polifônico que emerge das configurações transculturais. Tal impressão parece ter sido a de outro crítico mexicano do mesmo jornal que, também em outubro de 2004, menciona as “problemáticas que afetam a América Latina” e a “luta pela identidade”. É interessante evidenciar nesta leitura a persistência com que a questão se apresenta, ou seja, como, não obstante

teorias globalizantes e pós-modernas,¹⁰⁶ antigos dilemas são recolocados. Nesse caso, ao escrever em 2004 – sobre um filme do mesmo ano, cujo tema refere-se a uma situação ocorrida na década de 1950 – o crítico, que assina com as iniciais A.C.O., retoma a pergunta original pautada na busca pelo “quem somos”. A recepção da viagem espacial feita por Ernesto e recriada na tela coloca-se em termos temporais, uma vez que demonstra a permanência de mais de cinquenta anos da mesma questão. Assim escreve o crítico, em texto intitulado *Despierta la conciencia*:

Poucos projetos fílmicos são levados às telas de todo continente por seu valor artístico, cultural e ideológico, e pelo devido cuidado que têm de abordar um momento-chave na história da América Latina [...] Em princípio é uma aventura, mas os oito meses de viagem marcam significativamente a consciência social dos protagonistas. Seu encontro com a injustiça, a discriminação e outras problemáticas que afetavam a América Latina de então foi a semente que levou o jovem Ernesto a se converter no ícone *Che* Guevara, que lutou pela identidade e o respeito dos povos latino-americanos [...] *Diários de motocicleta* é um filme poético que mistura a técnica de documentário com a ficção e através de tomadas preciosistas convida à reflexão sobre o que somos e à busca da identidade que nos situa como latino-americanos (A.C.O., *El Universal*, 08/10/2004).

A viagem como descoberta de um “nós” também pode ser observada em outras críticas, citadas abaixo, que descartam a possibilidade de contraponto ou contraste entre países e paisagens sociais por meio de fronteiras e identidades essenciais, arbitrárias ou autênticas. Pode-se dizer que as análises relativizam a própria noção de identidade, ao libertá-la de traços fixos, sugerindo antes, processos de fusão, de hibridação. Definido por Néstor García Canclini como “processos socioculturais em que estruturas ou práticas discretas que existiam em forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2005: 14)¹⁰⁷, o conceito de hibridação pode ser encontrado na crítica publicada na revista mexicana *Tiempo Libre*, em dezembro de

¹⁰⁶ Refiro-me aqui a pensadores como Zygmunt Bauman (1998), por exemplo, para quem, na pós-modernidade, o significado do deslocamento se altera, na medida em que a distância passa a variar de acordo com as mudanças na velocidade e nos novos meios de transporte e de informação (como o avião e a internet). Sendo assim, a distância e o tempo não são mais estruturadores das narrativas de viagem, já que o deslocar-se pode se dar no imobilismo. Ou seja, ainda que permaneçamos fixos, tais dispositivos são capazes de nos deslocar espacial e temporalmente.

¹⁰⁷ Canclini define “as *fronteiras* entre países e as grandes *ciudades* como contextos que condicionam os formatos, estilos e contradições específicos da hibridação. As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado. Mas essa multiplicação

2004, na qual Nelson Carro sugere a idéia de “latino-americanização”. Vista como “pátria grande” pela maioria dos textos críticos, a América Latina torna-se emblemática da permeabilização territorial que promove o questionamento do conceito tradicional de identidades nacionais. Pensando a latino-americanização a partir de termos lingüísticos, o crítico suspende paradoxos e diferenciações existentes entre as diversas culturas do continente, ressaltando idéias como transculturalismo, transnacionalidade e heterogeneidade cultural. Ao analisar o trabalho do ator principal do filme, Nelson Carro diz que

em um terreno mais técnico, por sua notável capacidade não somente de substituir o sotaque mexicano pelo argentino, como para perdê-lo ao longo da viagem e convertê-lo, finalmente, em uma espécie de sotaque latino-americano, em perfeita correspondência com sua latino-americanização (Carro, *Tiempo Libre*, 08/12/2004).

Aqui vemos o cruzamento de fronteiras propiciado pela viagem como um processo de relativização da noção de identidade. No caso, para representar *Che*, o ator mexicano utiliza um sotaque argentino que, ao longo da travessia, se converte em algo desessencializado, intercultural, como o próprio projeto do revolucionário.¹⁰⁸ O importante a se notar é que a latino-americanização sugerida por Nelson Carro não se dá fora da espacialidade desse continente, em afirmação de contraste cultural – como se costuma dizer sobre a latino-americanização na Europa ou nos Estados Unidos, por exemplo, nos casos de exílio ou emigração. A partir dessa observação é possível verificar que a recepção de *Diários de motocicleta* não pensa a “identidade latino-americana” por meio de uma afirmação da diferença com sua relação filial espanhola. Pelo contrário, ela acentua a transculturação do continente em seu próprio espaço intercambiado e interativo. Assim, os críticos latino-americanos deixam de ver-se a si próprios, como as imagens do filme, pelo olhar do outro. Sem evidenciar um latino-americanismo a partir de uma contraposição de diferenças, os textos tampouco exaltam, idealizam ou especificam qualidades “originárias”. Com exceção da crítica de Luis García Orso, que diferencia (e ao mesmo tempo identifica) certos tipos habitantes desse

de possibilidades para hibridar-se não implica indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas” (2005: 22).

¹⁰⁸ Próxima à idéia de latino-americanização está a de “América Latina profunda”. Como escreve o crítico mexicano Rafael Lafarga “a travessia promove um encontro com a América Latina profunda (incluindo camponeses empobrecidos, índios esquecidos e mineiros explorados) e culmina com a estância em um leprosário nas margens do Amazonas. A transformação do jovem classe média em herói está em curso” (Lafarga, *El Universal*, 13/10/2004).

território, as demais parecem deixar no ar a pergunta do pensador peruano Antonio Cornejo Polar (1994), qual seja, a de se seria possível falar de um sujeito latino-americano único e totalizador ou se deveríamos nos atrever a falar de um sujeito formado pela interseção de identidades dessemelhantes, oscilantes e heteróclitas.

A viagem por diversas geografias e a troca entre culturas são determinantes nas interpretações “desfronteiriças” do filme de Walter Salles, que parecem retomar o desejo de heróis latino-americanos como José Martí, Bolívar e o próprio *Che*. Dos três trechos citados a seguir, o primeiro ressalta, ao elaborar uma análise interna do filme, uma espécie de “*nuestra América*”, enquanto os outros acentuam o mesmo viés, mas agora, enfocando a sua realização. Definindo as espacialidades e os tipos refletidos na tela, Luis García Orso escreve para o jornal *Esto* que *Diários de Motocicleta* trata de

uma viagem por terra latino-americana: planícies, cidades, povoados, montanhas e rios. De Buenos Aires à Patagônia; de Bariloche a Temuco; de Machu Picchu ao Amazonas. Com seus sotaques e sua música mas, sobretudo, com sua gente: camponeses, indígenas, mineiros, pescadores, mercadores, mecânicos e meninas do povo. Homens e mulheres comuns, anônimos, excluídos da riqueza e do poder, dignos, que Guevara e Granado nos fazem ver e ouvir para descobrir-nos como parte de uma só América Latina (Orso, *Esto*, 07/11/2004).

Dando ênfase à odisséia do futuro herói, reconstituída por Walter Salles, outra citação parece dar seqüência a esta última no que concerne à transformação dos países, povoados e sotaques em apenas um só continente, a partir de uma “fermentação cultural”. Assim escreve Javier Betancourt para a revista *Proceso*, dias antes de García Orso:

Em janeiro de 1952, dois entusiastas empreenderam uma viagem pela América do Sul, de Buenos Aires à Venezuela [...] A viagem transformou o par de amigos, que logo decidiu transformar a geografia política do continente. Ernesto Guevara, o jovem médico, seria conhecido mais tarde como Che Guevara [...] Salles segue passo a passo o trajeto de Guevara e Granado; com sua experiência de documentarista, capta o efeito que produz a submersão do par de atores no fermento de culturas que tanto Bolívar como Che proclamavam como “um só continente, uma só gente” (Betancourt, *Proceso*, 17/10/2004).

Dialogando com Orso e Betancourt, o entendimento de Rafael Aviña remete à idéia de “América unida”, com o seguinte olhar:

A travessia converte-se em um itinerário de aprendizagem interior em janeiro de 1952, tal como mostra *Diários de Motocicleta*, de Walter Salles Júnior, um filme que curiosamente consegue o sonho guevariano de uma América unida, com um realizador brasileiro, um roteirista de Porto Rico, e um elenco que inclui o mexicano Gael García Bernal e atores argentinos, chilenos e peruanos, com locações em quatro países latino-americanos (Aviña, *Reforma*, 08/10/2004).

Ao refletir sobre os dilemas e enigmas entre os caminhos que buscam, perdem e constroem raízes, os textos críticos analisados neste capítulo manifestam discursos “ex-cêntricos”, que se baseiam em três formas de deslocamento: a diáspora (e sua conseqüente crise de identidade), a viagem “enraizada” e a viagem híbrida, continental. A concepção de viagem, como observa James Clifford (1997), pode ser entendida como uma prática cultural localizada e tradutória.¹⁰⁹ Nessa experiência, é comum o personagem deslocar-se de um lugar para onde posteriormente retorna, ao experimentar a ex-centricidade, logo centrando-se novamente. Contrariamente, a diáspora envolve uma experiência particularmente violenta, de ex-centricidade definitiva, cujos deslocamentos e transplantes não podem ser dissociados de relações econômicas, políticas e culturais específicas (Clifford, 1997). Dessa comparação, seria proveitoso traçar algumas diferenças propostas pelas leituras espaciais entre as viagens enraizada e híbrida, e a experiência diaspórica.

A viagem enraizada é experimentada por Dora, que se desloca da “Central” brasileira prevendo um retorno. Seu caminho é o do viajante clássico, como Ulisses, por exemplo, que sintetiza o paradigma da linearidade da vida e do retorno à casa. Dora e Josué, assim como Ulisses, caminham para longe. Após enfrentarem o medo, a sedução e o perigo, encontram descanso em lares estranhos e voltam às suas casas transformados. Nessa volta ao “seu” lugar, Ulisses, Dora e Josué são outros, mas se

¹⁰⁹ O conceito de tradução, especialmente referido às críticas que sugerem um processo de latino-americanização nas imagens de Walter Salles, é utilizado não apenas por James Clifford, mas também por Stuart Hall (2000), que a caracteriza como a necessidade de pessoas pertencentes a “culturas híbridas” de inventar uma nova auto-interpretação. Esta percepção compreende uma assimilação, uma interconexão cultural e um pertencimento a “várias casas”, em oposição à idéia de pureza cultural. Outra forma de se pensar a tradução consiste em uma tensão entre o negociável e o inegociável na cultura. De acordo com Paul Ricoeur (2004), há três modos de se pensar esta tensão: 1) por meio do facilmente traduzível (ou interpretável); 2) aquilo que se pode traduzir, dizendo de outro modo; 3) o intraduzível. A partir destes exemplos seria possível pensarmos as idéias de interculturalidade e de apropriação como formas de tradução. Quanto à idéia de deslocamento, ressalto uma declaração de Walter Salles de que “todos os filmes que realizei até hoje tenham sido feitos na estrada. A estrada traz consigo a possibilidade da descoberta, do confronto com o desconhecido [...] O deslocamento permite o confronto que desestabiliza e traz a possibilidade de uma reação diferente da que o personagem tinha no início” (Salles, 1998: 9-10).

reconhecem (e são reconhecidos) pelas marcas de sua identidade que, como cicatrizes, não se perderam. Eles têm em comum, portanto, o retorno ao originário, a uma raiz.

A viagem híbrida, vivida por sua vez por Ernesto, simboliza uma espécie de odisséia contemporânea, uma vez que sua condição inicial é a do errante.¹¹⁰ Quanto mais híbrido e intercultural for seu caminho, mais sua identidade-alteridade adquire um caráter de trânsito. Nesses termos, a raiz inicial se espalha, ganhando a aparência de um rizoma com múltiplos ramos. E é exatamente nesse ponto que a viagem híbrida de *Che* difere-se drasticamente da diáspora vivida por Paco e Alex. Enquanto o primeiro se identifica com uma pluralidade de identidades cujo entrecruzamento gera uma “comunidade” e um projeto político e identitário coeso, os segundos estranham a si mesmos e aos outros. Assim, enquanto a des-subjetivação de *Che* implica uma re-subjetivação do outro, a des-identificação de Paco e Alex implica uma desapropriação tanto de si quanto do outro. Em outras palavras, pode-se dizer que o caminho latino-americano de *Che* gera uma descoberta dos outros em si, uma constatação de que não somos uma substância homogênea, nem tampouco radicalmente estrangeira àquilo que não é nosso: “eu é um outro” e o outro é um sujeito como eu.¹¹¹ O mesmo se reflete no outro e vive-versa. Essa qualidade abarcadora gera uma espécie de somatório de identidades. Por outro lado, o caminho de Paco entre terras irmãs gera uma tensão entre o “eu” e o “outro” que impede a possibilidade de sedimentação social e, conseqüentemente, de apropriação da “outridade”. Tal caráter irresoluto envolve uma dialética da negação da identidade.

Ambas as situações – de *Che* e de Paco – implicam um outro conceito de sujeito nacional, que destitui uma idéia hegemônica de pátria e relativiza noções homogêneas acerca da identidade nacional. Essa outra concepção identitária nasce de condições intercambiadas ou errantes, determinantes de perdas ou acréscimos na subjetividade. O caráter deslocalizado (ou ex-cêntrico) acaba por motivar representações (simbólicas e

¹¹⁰ Em crítica publicada no jornal mexicano *Esto*, em outubro de 2004, Nora Judith Nuñez diz que “talvez antes mesmo que ocorresse a Ulisses, herói grego da Odisséia, voltar para casa quando terminou a guerra de Tróia, as viagens são consideradas iniciáticas no sentido de que algo muda no mais profundo de quem se desloca, quanto mais descobre e aprende de seu ambiente. Uma dessas viagens iniciáticas e transformadoras fizeram, em 1952, dois jovens argentinos, Ernesto Guevara e Alberto Granado, a bordo de uma velha motocicleta para recorrer grande parte da América Latina, da Argentina à Venezuela” (Nuñez, *Esto*, 17/10/2004). De fato, como aprendizado e transformação interior, a experiência de Ernesto pode ser comparada com a de Ulisses. No entanto, é válido lembrar que, diferentemente deste último, Ernesto não volta para sua casa efetivamente, construindo uma nova.

¹¹¹ Para uma discussão mais ampliada sobre assunto, ver Tzevan Todorov (1982).

cinematográficas) não mais uniformizantes ou unificadas, pondo em xeque concepções de pertencimento fixas e contínuas. Assim, se podemos supor que o discurso espacial anterior – de Glauber Rocha e dos críticos que o interpretaram – estava pautado por uma “invenção da tradição” (cujo conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, busca inculcar valores e normas de comportamento mediante a repetição), é possível sugerir que Walter Salles re-inventa tais tradições, dado que os múltiplos caminhos que indica parecem encontrar a mesma raiz desglamourizada e subdesenvolvida que torna familiares o Brasil e a América Latina, ainda que num mundo globalizado e contrapontístico.

11- O não-devir e o tempo cíclico

“Encerra-se o século – ou o século de cinema. Pela primeira vez, os homens deixam uma memória em movimento do seu tempo”¹¹²

Tempo imemorial, destino inexorável, fatalidade ancestral, comunidade feudal. Encontradas recorrentemente nas críticas estudadas, essas expressões remetem a um peculiar sentido de tempo na obra de Walter Salles. As interpretações restringem-se a *Abril despedaçado*, curiosamente, o único dos quatro filmes não comentado no capítulo anterior, por não ter tido uma recepção significativa quanto ao tema da espacialidade. Assim, contrariamente àquele último, o presente capítulo estará centrado essencialmente neste filme e em *Diários de motocicleta*, que também conta com um número expressivo de críticas relativas à noção de tempo. Qual será o motivo de *Abril despedaçado* ter recebido um número tão significativo de análises latino-americanas voltadas para um recorte temporal, a ponto de tornar essa temática uma das mais recorrentes no material reunido para análise? A hipótese que podemos arriscar é a de que sua própria narrativa fílmica se estrutura em função de um determinado tempo. Contudo, ironicamente, para alguns críticos, a narrativa abstém-se justamente da função que faz o tempo: o

¹¹² Walter Salles: “Retratos tão pequenos de nós dois”. *Folha de São Paulo*, 23/12/2000.

movimento.¹¹³ Enquanto *Abril despedaçado* orienta-se por um tempo passado, *Diários de motocicleta* realiza a retomada de um ex-tempo-futuro. Diferentemente do observado para aquele filme, as críticas de *Diários* compreendem um sentido processual, ainda que irrealizado.

Se tomarmos a noção de tempo sociologicamente, encontraremos interpretações inesgotáveis, concordantes e conflitantes, pautadas em idéias como processo, linearidade, encadeamento de fatos, evolucionismo, interdependência, entre diversas outras que compreendem uma duração histórica, ou seja, o tempo entendido tanto como elemento que articula a narrativa historiográfica quanto como vivência social. Temos, portanto, vários sentidos de se fazer história. Uma concepção moderna, por exemplo, compreende o futuro como seu tempo mais valioso; já uma concepção tradicional concentra sua atenção em eventos passados. Assim, apesar de cada sociedade orientar-se por uma noção de tempo específica, é possível afirmar que as múltiplas noções têm em comum a idéia de movimento. No caso, seja projetando-se para o futuro ou voltando-se para o passado, lento ou dinâmico, linear ou fragmentado, o tempo depende do movimento para conceber sua história social, dado que é “mais difícil compreender que tampouco seria possível falar de tempo num universo que comportasse uma única seqüência de mudanças. Se vivêssemos nesse tipo de universo monódromo, nunca teríamos como saber nem como nos perguntarmos quando aconteceria alguma coisa” (Elias, 1998: 59). No entanto, é justamente a partir da imobilidade que as interpretações de *Abril despedaçado* constroem uma idéia de tempo.

Por já constar de seu próprio título, que sinaliza uma interrupção, o mês de *abril* representado no filme não acontece, sob o olhar dos críticos, com base em um *constructo*, em um “antes” e um “depois”, em experiência e expectativa. Como se não houvesse março ou junho nem qualquer outro mês ou ano, o abril das primeiras críticas analisadas parece estar suspenso, ou melhor, ancorado em um tempo imemorial. Sobre este último termo, vale um curto registro, na medida em que contém uma contradição

¹¹³ Utilizo-me aqui de uma definição sociológica segundo a qual, na interpretação de Octavio Ianni, por exemplo, um dos requisitos lógicos fundamentais da interpretação diria respeito à historicidade do social. Nesse sentido, reconhecendo que o objeto da sociologia é a realidade social em movimento, geradora de formação e transformação, entende-se que passado e presente são essenciais para sua compreensão. “Esta é uma conquista importante do pensamento sociológico e das outras ciências sociais. A realidade social é um objeto em movimento. As suas configurações estáveis, normais, estáticas, sincrônicas representam momentos, sistemas, estruturas da mudança, dinâmica, modificação, transformação, historicidade, devir” (Ianni, 1990: 90-100).

em si. Imemorial, ou imemorável, refere-se àquilo que não comporta memória, portanto, àquilo que já se esqueceu. Se considerarmos a função social o aspecto mais significativo da memória, uma vez que trata da transmissão a outrem de um acontecimento em sua própria ausência, qual seria a função da representação de um tempo imemorial? Se, como observou Hannah Arendt (1997), sem a articulação realizada pela memória não sobraria história a ser contada, como analisar uma história com base em uma não-memória?

Valendo-me da concepção de “tempo imemorial”, destaco, dos dois trechos citados abaixo – publicados em veículos de grande circulação mexicanos – duas visões similares sobre a história contada por Walter Salles, que compreendem a espacialidade brasileira como “fora do tempo” ou como repetição de um costume circular. Como observam Ricardo Pohlenz e Nelson Carro, em junho e julho de 2002, respectivamente:

A família de Tonho, os Breves, é composta de empobrecidos donos de um pequeno engenho açucareiro e vive em conflito por território desde os tempos imemoriais com os Ferreira, terra-tenentes pecuaristas. Cada vez que um dos membros do clã morre, o assassino fica marcado para morrer pelo outro clã, até se converter em um estranho rito de retribuição, em que o importante é que se mantenha a dívida de sangue [...] Pacu fica marcado em seu destino como uma vítima, cujo sacrifício rompe o círculo de sangue em que vive sua família. Salles fez investigações exaustivas para trasladar a ação, que no romance de Kadaré transcorre entre duas famílias rivais na Albânia, à realidade brasileira, a partir de referências como *Lutas de famílias no Brasil*, escrito nos anos 40 por Luiz Aguiar da Costa Pinto. O diretor situa a trama no início do século passado na região desértica do Nordeste do Brasil [...] Um mundo fora do tempo (Pohlenz, *Reforma*, 21/06/2002).

Desde um tempo imemorial, as famílias Breves e Ferreira se enfrentam numa luta por terra que tem causado grande quantidade de mortes [...] Walter Salles adapta o romance de Ismail Kadaré ao sertão brasileiro da primeira década do século XX e consegue um relato que transcende a temática local para alcançar um valor universal [...] A luta entre os Ferreira, uma poderosa família pecuarista, e os Breves, latifundiários produtores de açúcar empobrecidos em consequência da abolição da escravatura e incapazes de aceder à mecanização industrial, evade os limites espaciais e temporais para desenvolver-se em um universo mítico em que estão representados alguns conflitos essenciais, que escapam facilmente a diversas épocas e latitudes [...] Uma cena-chave é aquela em que se descobre a surpresa familiar ante o riso excepcional desse pai austero, sempre controlado e tenso, como os bois que giram interminavelmente no trapiche, sem futuro e sem saída, fatalmente destinados a repetir uma e outra vez o mesmo movimento. Entretanto, Salles se permite um final otimista: romper o rito, não mais se deixar mandar pelos mortos (Carro, *Tiempo Libre*, 04-10/07/2002).

Ambos os críticos situam temporalmente o *quando* da história por intermédio de signos como “pequeno engenho açucareiro”, “abolição da escravatura” e “a primeira década do século XX”. Contudo, tanto Pohlenz quanto Carro nomeiam tais localizações temporais como tempos imemoriais e situam a história “fora do tempo” ou esquivada de limites temporais. Da primeira crítica, resalto a seguinte contradição: apesar de informar o leitor da pesquisa feita por Walter Salles sobre a obra de Costa Pinto e citar termos como “clã” (que podem ser claramente remetidos a pensadores da cultura brasileira como Oliveira Vianna, por exemplo), ao final do texto, o crítico afirma ser aquele um “mundo fora do tempo”. Nesse sentido, ele “destemporaliza” uma situação que acabou de temporalizar. A imagem que constrói do Brasil é, portanto, destituída do devir que é matéria-prima tanto para o sociólogo quanto para o cineasta.

Bastante similar é a análise de Nelson Carro. Suas primeiras palavras dizem de um “tempo imemorial” baseado em características locais singulares. Entretanto, nesta mesma descrição, o crítico sugere que o lugar e o tempo do sertão brasileiro são “evadidos de limites espaciais e temporais, extrapolando facilmente diversas épocas e latitudes”. Se os tempos aos quais os críticos se referem são despossuídos de memória ou situados fora do próprio tempo, eles parecem sugerir um tempo não-processual, um não-devir. É justamente essa contradição que torna a recepção curiosa, pois ao mesmo tempo em que evidencia o passado e aponta para sua possível ruptura, “destemporaliza” o tempo. Nenhum dos dois textos o menciona como *locus* de processos e transformações daquelas famílias, de modo que o não-devir acaba por desconstruir qualquer possibilidade dialética entre permanência e ruptura.

Em outra crítica, é possível notar uma leitura análoga que, no entanto, ressalta principalmente um sentido de ação mecanicista, esboçando a idéia de movimento cíclico. Se a rivalidade familiar é situada pelas críticas anteriores em um tempo imemorial e suspenso, ela ganha agora contornos ilógicos, como se as famílias simplesmente praticassem o conflito e a rivalidade por uma espécie de automatismo destituído de razão. Esse entendimento de uma ação determinista, ao mesmo tempo em que destitui a memória de reflexão, sugere uma teleologia causalista e circular própria da tradição. Ao mencionar a “mecanização industrial” como fator extrínseco àquele universo de rixa familiar, a recepção situa quando e onde estariam a modernidade e a tradição. Publicada em documento de um tradicional cineclube portenho destinado a um

público seletivo, a crítica argentina usa termos como “destino”, “geração”, “círculo indestrutível” e, finalmente, “mundo moderno”. Diz ela:

A aventura cinematográfica narrada por Salles descreve a inexplicável relação de antagonismo existente entre duas miseráveis e pobres famílias camponesas. Um sombrio destino que, desde os antigos gregos, persegue boa parte do gênero humano. Enfrentados contra seus vizinhos durante várias gerações, por uma rivalidade que não parece ter nenhuma definição sensata e lógica, os membros da família Breves sofrem a perda de um de seus filhos [...] Eleito para ocupar o lugar que lhe corresponde dentro do indestrutível círculo de violência pelo qual passaram antes seus irmãos, Tonho espera o momento adequado para empunhar o rifle [...] Bem instruído por seu pai, entende com toda a clareza que ele e seu pequeno irmão Pacu são, simplesmente, dois elos a mais de uma cadeia de crimes e assassinatos que começou a girar muito tempo antes que nascessem [...] O momento mais significativo do filme é quando o pai dos Breves e seu filho mais velho levam o açúcar para a cidade, mas recebem menos dinheiro que o habitual. O proprietário da loja explica que seus concorrentes têm agora uma máquina a vapor, o que lhes permite produzir açúcar em maior quantidade e menor preço. A menção a esta máquina é o primeiro e único contato do filme de uma época que ainda está na memória de nossos contemporâneos. Tonho compreende que isso significa que o mundo moderno está ameaçando sua forma de vida e relaciona o fato à advertência de Pacu para que não mate um dos Ferreira (*Cineclub Núcleo*, s/ autor, 05/03/2002).

Assim como a crítica de Nelson Carro, a do *Cineclub Núcleo* igualmente mapeia dois tempos (sem, no entanto, furtá-los do próprio tempo): o circular, cuja estrutura pré-existe às determinações dos Breves e dos Ferreira; e o moderno, da máquina a vapor, a ameaçar aquela forma de vida. É interessante notar que a origem do “destino sombrio” repetido pelas gerações familiares é situada pela crítica argentina na Grécia antiga – talvez o “tempo imemorial” das críticas anteriores. Nesse universo, Tonho é “assessorado pelo pai” para empunhar o rifle e alimentar o círculo de violência. O tempo delineado nesta recepção é o da tradição, representada pela relação de mando e obediência. Claras são as regras de quem manda e de quem obedece – esquema pautado em um sentido de servidão mais amplo e apriorístico à própria lei dos homens. A relação de consentimento marca o “momento fundacional” daquele grupo social que utiliza a autoridade e a violência de forma a indicar os meios em função dos quais o homem domina o próprio homem (Arendt, 2001: 36). Esse tempo trágico não estabelece uma *transição* para o tempo moderno, dos homens efetivamente livres, fora da

sociedade escravocrata. Ambos os tempos coexistem em universos paralelos pertencentes a um mesmo país.

Pode-se verificar uma coerência entre a crítica argentina e outras mexicanas no tocante ao imaginário temporal, dado que as críticas publicadas em jornais de ampla circulação do México fazem igual referência à atitude mecanicista de obediência às tradições, cujas razões “se perdem no tempo”. Como avaliam Maria Teresa Dávila e Carlos Bonfil:

O ódio ancestral, o rancor e a fidelidade cega a certas tradições familiares nunca antes postas em dúvida são as premissas de *Abril despedaçado*. [O filme] está situado nas agrestes e desoladas terras do Brasil de 1910, mas poderia situar-se em qualquer país onde a crença seja pretexto para a rivalidade entre tribos. Quando fica amarela a camisa manchada de sangue do filho mais velho da família Breves, chega o momento de Tonho cumprir a tradicional obrigação de buscar o filho mais velho dos Ferreira que matou seu irmão e que deve pagar da mesma forma. No entanto, Tonho põe em dúvida a validade do rito, cuja origem e razão se perdem no tempo. O dilema consiste em preservar o sangrento costume que não leva a nada (Dávila, *El Universal*, 02/05/2002).

Abril despedaçado narra a história de rivalidades tribais entre duas famílias que se enfrentam ao longo de gerações por disputas territoriais [...] Fatalidade ancestral exacerbada pelo fanatismo religioso e por superstições repletas de simbolismos [...] Em *Abril despedaçado*, Pacu e seu irmão Tonho são protagonistas involuntários, vítimas expiatórias de um autoritarismo patriarcal que se empenha em manter viva uma tradição de vingança. A obstinação do pai torna-se exasperante, assim como a abnegação materna e a obediência filial. A ação se situa em 1910, em que o clichê aparente é apenas reflexo de uma realidade ainda mais dramática, a de um atraso cultural só comparável à miséria imperante, uma lei de talião e uma sucessão de desventuras tribais inspiradas na tragédia grega. O contraponto a esta fatalidade é uma história de amor bastante inócua. Tonho, o jovem condenado a um desenlace trágico, descobre a chegada providencial de uma jovem lança-chamas, estrela de um circo ambulante que, com sua entrega amorosa, poderia acabar com a fatalidade ancestral (Bonfil, *La Jornada*, 30/06/2002).

Nos dois trechos, temos novamente o tradicional representado por um “ódio ancestral” e por “rivalidades tribais”. Tonho e seu irmão “menino” são vistos como protagonistas involuntários e vítimas do autoritarismo patriarcal que mantém a tradição da vingança, ou seja, são meros joguetes num ciclo mecanicista de violência que perdeu seu sentido no tempo. Apesar de sugerir que Tonho “põe em dúvida a validade do rito”, Dávila enfatiza a preservação do costume. A crítica de Bonfil, assim como a do

cinelube *Núcleo*, refere-se à Grécia antiga para explicar a origem da sucessão de assassinatos e, da mesma forma, registra um tempo oposto e extrínseco ao universo representado pelo “atraso” – descrito pelo texto argentino em referência à máquina a vapor e, pelo mexicano, mediante o circo. Nota-se que este último e a jovem lanças-chamas são vistos como contrapontos à fatalidade ancestral. Aqui, uma vez mais, não há alusão a um movimento ou a um processo. Os dois tempos permanecem separados, como se a tradição estivesse aferrada a seu próprio costume perdido no tempo.

Ao enfatizarem a insensatez da prática rival ou o fato de ela “não levar a nada”, as críticas furtam do tempo (ou “isolam” em um tempo cíclico) a violência “ancestral” entre os Breves e os Ferreira, sem desenvolver precisamente o como e o porquê de tal rivalidade, a saber, o exercício do poder viril determinado pela terra. De fato, a análise de Bonfil chega a esboçar uma interpretação do autoritarismo patriarcal que caracteriza o início do século passado no Brasil. Como já indicado na crítica de Ricardo Pohlenz, o caráter cíclico da dominação e da violência brasileiras representado no filme é inspirado pelo pensamento de Luiz de Aguiar Costa Pinto. Sua obra *Lutas de famílias no Brasil* é novamente mencionada numa crítica argentina, em um viés analítico mais aprofundado. Como observa Adolfo Martínez,

na desértica geografia do Nordeste brasileiro, uma camisa ensanguentada balança com o vento. Todo o ambiente sugere violência e drama. Corre o mês de abril de 1910, e Tonho, um dos filhos da família Breves, deverá vingar a morte de seu irmão mais velho, vítima de uma luta ancestral entre famílias pela possessão da terra. Quando artistas de um circo ambulante cruzam seu caminho, Tonho começa a abrigar a esperança de levar sua vida para além daquele círculo vicioso. *Abril despedaçado* baseia-se na tragédia grega, mais concretamente nas tragédias de Ésquilo, em que os crimes de sangue cometidos na Grécia não eram julgados pelo Estado, seu desenlace sendo determinado pelas famílias em conflito, que estabeleciam seus próprios códigos de reparação do sangue derramado [...] O filme apóia-se, fundamentalmente, em severos códigos que toda família de honra deve respeitar. A vingança – apontou o escritor Luiz de Aguiar Costa Pinto, em seu livro *Lutas de famílias no Brasil*, escrito na década de 1940 – “é um dever absoluto e inquestionável, uma obrigação ineludível sob pena de desterro. Nesse caso, a desonra não é só para o indivíduo, mas para toda a família”. Esse é o eixo que guia o filme (Martínez, *La Nación*, 31/10/2002).

A crítica de Martínez refere-se, como as outras, ao passado e à rivalidade. Aporta, contudo, fundamentos mais detalhados sobre os motivos de uma estrutura antes tida simplesmente como pré-determinada, como se abstratos fossem os fenômenos,

destituídos de interesses, significações ou processos sociais. De volta à Grécia antiga, Martínez explica a origem do conflito, eximindo-se de situá-lo apenas em um tempo imemorial. O crítico resgata a memória daquele período em analogia à dominação personalista que rege ambas as sociedades – a grega e a brasileira do início do século passado. Sua leitura delinea um sentido processual, ainda que monadário. O abril vivido pelos Breves e pelos Ferreira, em 1910, ganha, portanto, um fundamento social e, finalmente, uma historicidade. A crítica de Martínez, assim como outras citadas, situa o tempo do filme: “o mês de abril de 1910”. Diferentemente das outras, porém, ela não sugere ruptura ou paralelismo entre esse tempo tradicional e a modernidade. Não há indicação de futuro ou de transformação, tão somente uma explicação social do conflito.

Ao construir uma concepção de tempo encarnada em uma dada ordem social e uma noção de conflito socialmente estruturada – não mais destacada em um tempo sem memória ou simplesmente repetida de forma mecânica – a crítica argentina parece estar de acordo com o estudo realizado por Costa Pinto que, ao cunhar o termo “marginalidade estrutural”, pressupõe uma dimensão temporal “acomodática”, mutuamente engendrada pelos agentes sociais. Em seu livro, ao analisar as lutas dos Camargos e dos Pires, no início do século XVII, na capitania de São Vicente, e dos Montes e Feitosas, no século XVIII, nos sertões do Ceará, o sociólogo “demonstra que a vingança privada, forma de controle social característica das ‘sociedades de parentes’, convivia com as regras do poder público colonial” (Villas Bôas, 2006: 11). Essa forma associativa, que desfaz os vínculos de solidariedade, ao contrário de representar uma “ontologia do brasileiro”, é reveladora de fatos sociais, similares aos da Albânia rural de Ismail Kadaré e da Grécia trágica de Ésquilo, lembrada por Martinez.

Portanto, das citações de *Abril despedaçado* analisadas até agora, é possível verificar dois modos de apreensão do tempo, remetendo a um sentido de não-devir: um “tempo imemorial”, sem mobilidade e suspenso num determinismo social – apreendido por intermédio de diagnósticos sobre certas ações sociais e condutas que estabelecem vínculos de continuidade – e um tempo paralelo, em que tradição e modernidade coexistem, porém sem o estabelecimento de uma relação ou transferência. Com exceção da crítica de Martínez que esboça a *esperança* de Tonho em se desprender de seu próprio tempo, nenhuma das demais faz alusão a uma prospecção futura, referindo-se exclusivamente ao passado. Não obstante, interpretando um outro modo temporal,

algumas críticas dos filmes de Walter Salles ressaltam um desejo de transformação e agência, de modo que, no interior mesmo daquele tempo e de sua sociabilidade, os atores ensaiam um desejo de transcendência. Ainda que nem Pacu nem Tonho sejam vistos como agentes efetivos de mudanças sociais, eles são imaginados como portadores da transformação. Como observam o argentino Horacio Bernades e a mexicana Nuria Ibañez, nas condições de vivência perpetuadas por aquelas comunidades “feudais”, a possibilidade de fuga é intrínseca, tanto nas “viagens” do menino quanto no desejo de Tonho e Pacu de abandonarem a condição que lhes foi imposta. Pela primeira vez, tem-se um sentido de mudança no interior daquela estrutura cíclica que, contudo, não se efetiva de fato. Assim, longe da “obediência cega” às condutas perpetuadas pelas famílias, existe uma vontade de ação e um anseio por alternativas. Aqui não há uma ruptura atualizada, mas uma aspiração de transição, de ver elevada ou transformada a condição social. O que temos então é uma expectativa com relação a um processo histórico que não pretere, entretanto, o tempo original de um país. Publicadas no diário argentino *Página 12* e no mexicano *Milenio*, as críticas de Horacio Bernades e de Nuria Ibañez sugerem que

a autoconsciência de Salles em relação ao que está narrando o leva a enfocar os círculos infinitamente representados pela junta de bois que põe em *motto perpetuo* o moinho caseiro dos Breves, sabendo que essa circularidade funcionará como símbolo do fatal destino de ambas as famílias. Da mesma forma, o desejo do mais novo de fugir desse círculo se vê expressado por seus freqüentes “vôos” em um balanço, que o permitem se desapegar da condenada terra de seus pais (Bernades, *Página 12*, 02/11/2002).

Em sua quarta película, o diretor Walter Salles recria no sertão brasileiro a história que o escritor albanês Ismail Kadaré narra em *Abril despedaçado* [...] Salles decidiu construir todo o filme em uma estrutura antagônica: a impossibilidade de sair de um destino inexorável apegado à terra e o desejo de elevar-se acima dessa condição [...] na qual duas comunidades feudais do Nordeste do Brasil disputam o domínio da terra no início do século (Ibañez, *Milenio*, 04/06/2002).

O anseio por esperança pode ser pensado com base no tema do indivíduo perante a estrutura: a possibilidade de fuga se dá justamente em função do círculo vicioso, ou seja, é ele próprio que engendra a expectativa por transcendência social. Aqui sugere-se a idéia de uma individualização que não chega a se concretizar, dado que a elevação da condição social não ultrapassa o domínio de desejo. Esperança e desejo de

transformação são sentimentos nos quais também estão baseadas as análises “temporais” de *Diários de motocicleta*. Em um salto espaço-temporal (de 1910, no interior do Brasil, para 1952, no continente latino-americano), as críticas passam a vislumbrar uma única possibilidade de tempo: o anacrônico, em que a constatação nostálgica de um ex-tempo-futuro não concretizado e a *perpetuação* dos mesmos problemas é unânime. Similarmente aos textos sobre *Abril despedaçado*, aqueles sobre *Diários de motocicleta* sugerem um não-devir, agora expandido a um tempo latino-americano.

A idéia de anacronismo pode ser observada na crítica de Tomás Perez Turrent, publicada no popular jornal mexicano *El Universal*. Apesar de não mencionar a duração dos mesmos problemas latino-americanos ao longo de 50 anos, como o fazem outras críticas, Turrent traça uma complexa noção de tempo futuro, na medida em que o encaixa no passado – especialmente ao concluir que “*Che Guevara é o futuro*”. Diz o crítico:

Desde o princípio [do filme], o futuro jovem *Che Guevara* já é visto [...]
Na última noite, com todos presentes, o jovem *Che* já sabe quais são suas credenciais, ainda que não saiba ainda quem serão seus sucessores: são as de um homem com um reconhecimento do futuro e do mundo que o espera. Ninguém se interpõe em seu futuro nem em sua maneira de proceder: está entre os jovens de idéias novas e outras formas de preparar seu futuro. *Che Guevara é o futuro* (Turrent, *El Universal*, 15/10/2004).

Futuro, *lato sensu*, é o tempo que se segue ao presente, que ainda está por vir. Ao afirmar, em outubro de 2004, que o guerrilheiro dos anos de 1950-60 é o futuro, Turrent infere em sua recepção um anacronismo, determinando uma temporalidade da história pautada num “pretérito do futuro” ou num “futuro imperfeito”. Se, como observa Koselleck (1993: 333-357), a expectativa experimentada hoje é o futuro tornado presente, o crítico descreve uma expectativa da experiência. Ou seja, ele e seus leitores provavelmente sabem, pela experiência histórica, o que se pôs no futuro de *Che Guevara*. No entanto, ele o afirma como algo ainda não experimentado, pronto a ser descoberto. Uma das hipóteses para tal interpretação é a de que, como as expectativas do passado não foram de fato cumpridas no futuro – no caso, até os idos de 2004 – seria válido alimentar expectativas de uma experiência outrora frustrada, que poderia vir a deixar de sê-lo. O crítico coloca o espaço da experiência em seu horizonte de

expectativa como se ele ainda não tivesse sido descoberto, podendo ser vivenciado de outra forma. Essa ótica *desigual* do tempo futuro pode ser entendida como coerção do próprio presente. Nesse caso, *Che* é visto como um símbolo cuja ideologia ainda se espera que se cumpra, para que o futuro não repita o passado (nem o presente). Nessa perspectiva, o passado histórico só serviria como experiência ao futuro se, de fato, se concretizasse diversamente. A crítica do mexicano, nesse sentido não-linear, subjetiva uma ação já objetivada.

Se a interpretação de Turrent traça um tempo anacrônico ao conferir ao passado uma determinada expectativa, algumas críticas elaboram outra espécie de anacronismo, qual seja, a sobrevivência de problemas do passado na realidade latino-americana contemporânea. Enquanto no capítulo anterior, as análises de *Diários de motocicleta* diziam do projeto bolivariano-guevariano de uma “América unida” – tão desejado por intelectuais, artistas e revolucionários, desde o século XIX – as analisadas a seguir não mais imaginam uma identidade latino-americana por meios transculturais. Nesse sentido, o que uniria os países seria a constatação “desoladora” de um tempo que permanece. Os cinco trechos abaixo, publicados entre setembro e outubro de 2004, em diferentes meios massivos mexicanos, descrevem, muito similarmente, a qualidade “estancada” do tempo continental. Os transcrevo a seguir:

Diários de motocicleta, do cineasta brasileiro Walter Salles, nos apresenta uma faceta de Ernesto Guevara em sua conversão ao mítico personagem revolucionário que conheceremos anos depois simplesmente como *Che*, a partir de uma série de fatos que o farão refletir sobre a realidade em que vive o continente, e digo que vive porque desgraçadamente a radiografia que mostra essa América dos anos 50 é muito similar a de nossos dias (Rojas, *Uno Más Uno*, 30/09/2004).

Diários de motocicleta revela-se uma útil ferramenta para o conhecimento de um período pouco difundido da vida de Che, assim como um eficaz *road movie* e um retrato sociológico tanto ajustado quanto desolador: é difícil afirmar que a realidade latino-americana tenha mudado demasiado em relação ao que aqui nos é mostrado (Torreiro, *El País*, 08/10/2004).

Para além da viagem e da aventura, o que se encontra é o descobrimento de um continente, América Latina, com sua beleza e sua pobreza. E se descobre, graças ao filme, que a América Latina que viram Guevara e Granado há 50 anos é a mesma de agora (Badillo, *El Economista*, 08/10/2004).

Baseado nos diários escritos durante o périplo latino-americano, *Diários de motocicleta*, que Che retocou anos depois, e *Viajando com Che Guevara*, relato espontâneo e direto de Alberto Granado, o brasileiro Walter Salles dirige *Diários de motocicleta, road picture* que atesta uma viagem de maturação, revelação de uma vocação política, depois de atravessar Argentina, Chile, Bolívia, Peru e Amazonas, sua cultura tão diferente e tão similar, sua gente tão oprimida, em um continente que não mudou muito em mais de 50 anos (Betancourt, *Proceso*, 17/10/2004).

É de se esperar de um filme histórico que o roteiro se apegue o máximo possível à realidade [...] Grandes atuações, locações impressionantes e mensagens filosóficas e poéticas brotam a cada segundo da tela, nos apresentando não apenas a biografia de um personagem histórico como a realidade do panorama social latino-americano daquele momento e, porque não?, do atual também (Molina, *Uno Más Uno*, 30/10/2004).

Partindo certamente de uma abordagem não-positiva, ao sugerirem que o panorama social argentino, chileno, boliviano, peruano e brasileiro como um todo não se alterou, nenhum dos cinco críticos especifica quais aspectos da realidade latino-americana perduram por quase meio século. Similarmente às leituras espaciais, tais discursos não fazem comparações entre o tempo-comum do continente e um outro, europeu ou norte-americano, por exemplo. As leituras simplesmente constataam uma imobilidade e/ou um não-devir latino-americano, sendo o presente basicamente uma permanência do passado. O curioso a se notar dessa constatação é a surpresa expressada por alguns críticos quanto a este fato. Ou seja, não fosse o filme, parece que desconhecariam tal imobilidade.¹¹⁴

Em que pesem as transformações comportamentais, a reorganização de subjetividades, a pluralidade teórica e, finalmente, as classificações que temporalizam conceitos com base na “crise” da modernidade (como pós-modernidade, capitalismo tardio, modernidade líquida, entre outros), os críticos dão a impressão de, a partir dos filmes de Walter Salles, elaborar um *meta-tempo* continental, consequência de um determinismo intemporal. A partir das noções de não-devir e de tempo anacrônico,

¹¹⁴ Noto que, em meio às interpretações que constataam um sentido permanente da condição social brasileira e latino-americana, uma única crítica cita a possibilidade de utopia nesse contexto. Publicado no jornal *El Universal*, em 08/10/2004, o texto assinado por A.C.O. sugere que “o trabalho de Walter Salles nos lembra que ainda é possível crer nas utopias”. O tom otimista desta sugestão, em contraste com o não-utópico das críticas analisadas nesta seção, apreende um sentido mnemônico que orienta uma temporalidade latino-americana ainda por se fazer. A crença na utopia, no caso, é a aposta de que o próprio estado de permanência constitua uma outra (ou nova) figuração simbólica do tempo. Em analogia ao futuro-passado descrito por Turrent, a expectativa pode ser aqui entendida no sentido de que a experiência retorne renovada, e a modernidade possa, assim, tomar outro curso.

conferindo um passado ainda presente, a recepção latino-americana parece assemelhar-se àquela de Glauber Rocha que compreende o tempo com base em uma condenação cíclica, cuja possibilidade de transformação corre o risco de ser assombrada por fantasmas do passado. Mais uma vez, o que parece se destacar das críticas, em geral, é o fato de o caráter cíclico da condição do Brasil e da América Latina ser tão enraizado, que uma transformação efetiva das condições sociais se torna difícil, o que acaba por reforçar a idéia de uma esperança de mudança inatingível. Entende-se, portanto, que certo legado do cinema político da geração de Glauber Rocha, presente, segundo os críticos, na obra de Walter Salles, parece se relacionar, curiosamente, com uma recepção pessimista sobre as bases sociais e o futuro dos países em questão. Nesse sentido, o imaginário recorreria a uma suposição de mudança, apenas para desqualificá-la como alternativa consistente. Seguindo tal perspectiva, as críticas separadas por trinta ou quarenta anos sugerem, sobretudo, uma permanência a caracterizar os tempos brasileiro e latino-americano. Se desse ciclo, o desejo de transformação ganhará, de fato, um sentido “real” e atualizado nos espaços, isto parece ser uma questão de tempo.

É possível concluir que, nos quatro capítulos desta seção, as críticas contemporâneas de Walter Salles se referem, direta ou indiretamente, a percepções e imaginários do Brasil de outrora. Ainda que o diretor tenha sido lido como algo descolado de seu cinema, seu reconhecimento parece se dever a certo resgate de concepções identitárias próprias do cinema autoral de Glauber Rocha. O real sallesiano, lido por intermédio das noções “vivencial” e histórica, é relacionado a impressões neo-realistas e cinemanovistas – estas últimas também identificadas às realidades sociais brasileira e latino-americana. Quanto a ambas espacialidades, não obstante as contraposições entre Brasil e Portugal, cidade e sertão, por exemplo, as críticas à obra de Walter Salles sugerem sentidos de familiaridade com o estranho e de latino-americanização muito similares à relação feita entre local e continental pela recepção à obra de Glauber Rocha. Dessa forma, o sentido de permanência das críticas não se restringe à concepção temporal de ambos os cineastas, mas a um caráter estrutural da inserção de seus cinemas em um campo social mais abrangente. De que formas tal sentido é construído pela recepção, seus motivos e hipóteses, é o que será discutido a seguir.

Parte IV Considerações finais: espaços e tempos em perspectiva

12- Imagens retomadas e o Brasil latino-americano

“Um filme nunca existe sozinho. Traz consigo a memória viva de toda uma cinematografia”¹¹⁵

Retomando em perspectiva a recepção aqui tratada, pode-se verificar como, de modo geral, as críticas latino-americanas atribuem sentidos de permanência e suas nuances a filmes brasileiros realizados num intervalo de trinta a quarenta anos. Relacionadas a uma concepção autoral, as críticas sobre Glauber Rocha elaboradas em 1960-70 conferem à sua obra características idiossincráticas, construindo uma *persona* a partir de um sentido de coesão entre sua personalidade, sua trajetória e seu cinema. Assim, com base no termo autor, verifica-se uma espécie de biografismo cinematográfico cujo destaque é conferido ao caráter barroco tanto do cineasta quanto de seu mundo social, o Brasil. Contrariamente, as críticas a Walter Salles não identificam traços pessoais em seus filmes e pouco utilizam o termo autor. O cineasta e suas imagens são relacionados a uma busca identitária não resolvida, tanto a nível pessoal quanto nacional, fato este que talvez possa explicar o tom negativo de alguns críticos brasileiros, que reclamam de um cinema atual “sem rosto” (cf. p. 161). Entretanto, as críticas latino-americanas, por sua vez, reconhecem no diretor justamente uma vocação para recuperar preocupações sociopolíticas de outrora, ainda que em um outro formato narrativo.¹¹⁶ A recepção latino-americana da obra Walter Salles, além de distanciar-se da brasileira – positivando sua busca identitária – o associa necessariamente à experiência de Glauber Rocha mediante referências explícitas a seu nome e ao movimento ao qual pertencia. Nesse sentido, conclui-se que, apesar das variações do uso do termo autor, as críticas reiteram uma permanência na proposta de ambos os cineastas em se pensar o Brasil.

¹¹⁵ Salles, 1998: 39.

¹¹⁶ Nota-se que, em sua maioria, as críticas latino-americanas diferem de certas interpretações brasileiras no sentido de conferir aos filmes de Walter Salles um caráter sociopolítico similar ao verificado nos anos 1960. Em críticas como as de Nelson Carro (cf. p. 161-162) e de Fernanda Solórzano (cf. p. 164), por exemplo, constata-se um resgate sociopolítico em suas imagens. Tais idéias opõem-se a concepções brasileiras discutidas nos capítulos 2 e 3, que contrapõem os termos “estética” e “cosmética”, considerando que a proposta política de cineastas dos anos 1960 estaria ausente nos dias de hoje. Especialmente nos capítulos 8 e 10, o termo “política” pode ser recorrentemente lido nas críticas latino-americanas à obra de Walter Salles.

O real representado pelo cinema de Glauber Rocha mediante duas concepções – a alegórica e a realista – provoca nos críticos uma percepção de transformação social, menos sentida pelos críticos de Walter Salles, que destacam algo similar ao método baziniano no trato de um real “cru” re-presentado na tela. Por outro lado, ao se referirem a escolas como o neo-realismo e ao próprio Cinema Novo, as análises sobre os filmes de deste cineasta apresentam em comum com aquelas sobre Glauber Rocha uma identificação entre as realidades brasileira e latino-americana, ambas injustas e desiguais, vinculadas a uma espacialidade “terceiro-mundista”. Na recepção de Glauber Rocha, tal constatação gera um sentido de transformação e de espanto – este último provocado também nos críticos de Walter Salles, especialmente aqueles que se reconhecem nas imagens. Desse modo, seja por uma concepção mítica e alegórica, seja por uma concepção realista e histórica, o “real” das imagens brasileiras revelado pelos dois cineastas provoca uma identificação com um real mais abrangente, latino-americano.

Entre Brasil e América Latina, a mesma percepção se expressa no viés espacial das críticas elaboradas nas duas épocas: a identificação ou o espelhamento entre as duas espacialidades gera um sentido de alargamento ou de comunidade mais abrangente. Embora algumas interpretações encarem negativamente o excesso de “essencialismo” na repetição da temática nordestina no cinema de Glauber Rocha (assim como na cinematografia brasileira em geral), a maioria sugere um sentido de familiaridade entre Nordeste, Brasil e América Latina – sentido este gerador, muitas vezes, de uma inquietude, igualmente constatada na recepção sobre Walter Salles. Ainda que parte da crítica a este cineasta trabalhe com idéias como oposição entre espaços (Brasil e Portugal; cidade e interior), diáspora e crise de identidade, não conferindo centralidade à temática nordestina em sua obra, é possível notar que esta recepção – similarmente àquela a Glauber Rocha – compreende a desumanização e o subdesenvolvimento representados nas imagens como comuns tanto ao Brasil quanto à América Latina. Além disso, ao problematizarem projetos modernizadores, como nas visões de uma “cidade enlouquecida”, os críticos de Walter Salles vêem o retorno ao interior por meio de referências ao sertão glauberiano e cinemanovista, carregado de misticismo e religiosidade. Assim sendo, conclui-se que a recepção dos dois cineastas conceitualiza o espaço brasileiro mediante a idéia de Terceiro Mundo. O Brasil, referenciado a um

espaço latino-americano mais amplo, refletiria uma “raiz continental comum”, com características feudais, miseráveis, violentas e desglamourizadas.¹¹⁷

Por fim, pode-se igualmente afirmar um sentido de permanência nas críticas aos dois cineastas com relação à dimensão temporal, ao conceberem uma orientação cíclica que compreende um não-devir do Brasil. Divididas entre a ênfase em um “tempo original” e em uma esperança de inovação, as análises dos filmes de Glauber Rocha apontam uma causalidade temporal em que o desejo de mudança se daria justamente em função do estancado devir da sociedade brasileira. Este não-devir é elaborado com base nas imagens de violência autoritária e de religiosidade do cineasta, e a prospecção futura, com base no projeto cinemanovista do qual fazia parte. Em comum com o estancamento social glauberiano, está a idéia de tempo cíclico, também verificada na recepção de Walter Salles. As críticas a seus filmes, entretanto, não concebem um sentido de futuro, visto, tanto em *Abril despedaçado* quanto em *Diários de motocicleta*, apenas como utopia remota. Neste último filme – mediante a constatação de que o continente jaz igual há cinquenta anos – os críticos sugerem não apenas um sentido estrutural permanente, como também uma concepção anacrônica, na qual o futuro é posto no passado, em uma linha retrógrada do tempo. Desse modo, os críticos parecem unir as imagens identitárias dos dois cineastas: Glauber Rocha, desejoso de implementar um projeto de ruptura com base em elementos tradicionais da cultura brasileira e Walter Salles, retomando o passado para imaginar o presente (futuro daquele mesmo passado).

As imagens do Brasil presentes na crítica latino-americana expressam, fundamentalmente, formas continuadas de subdesenvolvimento e não-modernidade. Isto pode ser verificado tanto na construção de Glauber Rocha como “autor”, relacionado ao seu meio social barroco, como na da pessoa de Walter Salles que, apesar de “desencaixada” das histórias e personagens que cria, exploraria em seu cinema as mesmas problemáticas de seu antecessor. As imagens de ambos refletem um sentido de atraso pautado, sobretudo, pela violência e pela religiosidade, fatores geradores de um desejo de utopia irrealizado. É notável a familiaridade dos críticos com tais questões sociais, a ponto de sugerirem, freqüentemente, uma ampliação espacial ou mesmo uma

¹¹⁷ Aqui, novamente, pode-se perceber um contraste com certas análises brasileiras, como a comentada na nota de n. 60 (cf. p. 90) sobre a “glamourização da pobreza”, por exemplo. Diferentemente, muitas das críticas latino-americanas, sobretudo no capítulo 10, sugerem uma espacialidade e um real brasileiros desglamourizados.

idéia de latino-americanização. Não obstante o entendimento de que o Brasil pouco se reconhece como espaço latino-americano,¹¹⁸ verifica-se o oposto na interpretação crítica, que identifica o país por intermédio de seus reflexos continentais. Nesse sentido, cabe ressaltar que as marcas do subdesenvolvimento construídas pelas imagens e pela recepção tanto do Cinema Novo (de Glauber Rocha) quanto do novo cinema (de Walter Salles) vão de encontro a construções “gringas” (sobretudo norte-americanas) do Brasil e dos brasileiros. Como observa Tunico Amancio (2000), tais construções, de modo geral, compõem-se de clichês e de estereótipos baseados em estatutos exóticos e turísticos que tendem a uma banalização superficial. No caso, somos representados por exotismos amazônicos, indígenas, mulheres nuas, malandros, pela musicalidade e por luxos, muito distanciados do imaginário latino-americano. Ou seja, ao representarem o Brasil e os brasileiros, os “gringos” constroem concepções socioculturais, imagéticas e identitárias muito discordantes das próprias imagens nacionais e de sua recepção latina. Tais divergências representativas podem vir a ressaltar imaginários que enfatizam polarizações como nós *x* outros; centro *x* periferia.

Outro referente exemplar que pode ser comparado à concepção latino-americana é o do imaginário acionado pela crítica francesa na recepção ao Cinema Novo. Como mostra Alexandre Figueirôa Ferreira (2000), um dos motivos da difusão do referido movimento naquele contexto foi a idealização de um discurso fílmico merecedor de destaque no campo cinematográfico. A promoção do Cinema Novo naquele país teria sido elaborada mediante um consenso de valor entre críticos franceses quanto ao projeto renovador de cinema social e político proposto pelos cineastas brasileiros. Nesse sentido, ao assegurarem uma concepção cinematográfica de arte engajada, que supria expectativas ideológicas por parte do campo francês, os críticos elaboraram uma concepção cultural para o Cinema Novo de modo que pudesse se impor como modelo a ser seguido.¹¹⁹

¹¹⁸ Para uma interessante discussão sobre a negação brasileira de uma identidade sul-americana, ver a tese de doutorado de Luís Cláudio Villafañe G. Santos, publicada em 2004. Ao analisar o continente como uma espécie de invenção européia, Santos sugere que, especialmente durante o império, as elites brasileiras projetavam uma identidade mais semelhante às monarquias européias, vendo-se como essencialmente distintas de seus vizinhos. Este fato confirmava sua identidade como nação “civilizada” e estável, em oposição às “outras”.

¹¹⁹ Na nota de n. 126 (cf. p. 224), veremos que a mesma crítica francesa, de certo modo em consonância com a latino-americana, percebe fortes vínculos entre as imagens cinemanovistas e sallesianas, constatando, portanto, a permanência do modelo.

A partir da análise da recepção dos filmes dos dois cineastas, separados temporalmente por mais de três décadas, algumas perguntas se impõem inevitavelmente: por que os críticos latino-americanos buscam referências do cinema dos anos 1960 para as novas imagens? Quais motivações levariam análises de imagens atuais a se referirem àquelas de outros tempos? Será um sentido nostálgico, uma forma de legitimação ou um efetivo *sentido de coerência* em seus significados? Partindo desses questionamentos, torna-se relevante compreender as formas pelas quais os sentidos de permanência são construídos pelas críticas latino-americanas. Não é desprezível o fato de a maioria dos textos dirigidos aos filmes de Walter Salles apresentarem uma análise que compara imagens e signos trabalhados nos filmes de Glauber Rocha e do Cinema Novo, de forma geral. De modo a entender essa permanência conceitual é importante verificar de que forma específica as interpretações escritas entre 1999 e 2004 retomam discursos da década de 1960, transferindo às imagens brasileiras atuais um caráter residual e dependente daquelas de outrora. Tal fato dá a entender que tanto os filmes de Walter Salles quanto suas críticas retomam signos passados de forma a lhes garantir certa autonomia ao falarem por si. Sendo assim, pode-se deduzir que a crítica latino-americana atual é tributária do ideário estético-político consolidado nos anos 1960, que se torna paradigmático, sendo continuamente evocado e pautando uma matriz estética de “qualidade artística”, geradora de um sistema previsível de categorias legítimas.

Dessa forma, as críticas a Walter Salles concebem um sentido de interdependência em que determinados agentes compartilham uma mesma rede simbólica, de modo que imagens identitárias temporalmente distantes são interpretadas a partir de uma noção de seqüência e totalidade. Ou seja, ainda que apresentem nuances, as críticas acabam por tipificar imagens predominantes do Brasil. Assim, se as modernas imagens de Glauber Rocha foram construídas a partir de rupturas estéticas e ideológicas em relação aos cinemas anteriores, as de Walter Salles, longe de refletirem uma transformação, restabelecem um caráter cíclico (mais identitário do que estético), que não apenas idealiza, mas incorpora o passado e seus signos por meio de outras formas narrativas.

O pressuposto epistemológico da percepção histórica interdependente tem como base a função da memória como construção e mediação em um tempo social

experienciado. A construção consciente de um presente social brasileiro pautado pelo passado deixa de ser uma prática *naturalizada*, tornando-se um exercício elaborado com base em uma intencionalidade expressiva e em uma construção proposicional e não-arbitrária da memória. No caso dos filmes de Walter Salles, o resgate de signos passados pode constituir uma estruturação de lugares e imagens na linguagem cinematográfica que, como memória, passam a ser coletivamente compartilhados. Desse ponto de vista, a re-significação identitária postulada pelas críticas pode ser entendida como um sistema simbólico construído por intermédio de um trabalho de “enquadramento”.¹²⁰

Em seu livro *Memória Coletiva*, o sociólogo Maurice Halbwachs afirma não ser no tempo abstrato que se apóia nossa memória, mas no tempo social, vivido. É então através do resgate deste tempo que construímos determinados quadros sociais da memória, a designar correntes de pensamento e de experiência com as quais reencontramos o passado. Para Halbwachs, este último deixa traços visíveis percebidos em expressões, lugares, pensamentos e modos de sentir, fazendo com que costumes modernos repousem sobre antigos, que afloram em mais de um lugar (1990: 68). A re-significação da memória coletiva deve-se, portanto, a correntes narrativas, representadas por correntes de memória que alicerçam lembranças da coletividade a que pertencemos, com base em pontos de referência. Esse processo, que resgata signos passados por meio de sensações do presente, atualiza vínculos totais, projetados inclusive para o futuro. Assim, as narrativas da memória representadas pelos cinemas de ambos os períodos podem ser entendidas como resultantes do esforço de sociedades históricas para impor ao futuro determinadas imagens de si próprias (Kornis, 1992: 238). O fundamental a se notar, portanto, é que os signos identitários construídos pelas imagens do Cinema Novo parecem ter fundado um espaço histórico reiterado e legitimado nas imagens de Walter Salles. Interpretados pelos textos críticos como uma retomada simbólica, os sentidos de subdesenvolvimento e de estancamento criados pelos filmes deste cineasta implicam uma re-significação de signos da identidade nacional elaborados pelo Cinema Novo e reconhecidos pela crítica latino-americana.

¹²⁰ A idéia de enquadramento da memória, trabalhada por Halbwachs (1990), é útil quando pensada pela ótica cinematográfica, já que o cinema, com seu princípio fotográfico, é uma arte de enquadramento por excelência. Sendo assim, podemos pensar que uma seqüência narrativa expressaria enquadramentos da memória do cineasta que participam da narrativa mais ampla da história.

De um tempo a outro, as críticas aqui estudadas não verificaram uma ruptura em termos socioculturais, e sim, uma lógica histórica de continuidade. Na seqüência temporal de trinta anos, a recepção de certas imagens do Brasil ancora na tradição a origem de nossa consciência histórica. A identidade nacional é, portanto, situada num *continuum* reatualizado pela memória em uma espécie de “retorno do evento” (Le Goff, 2003: 9), em uma leitura que não distingue entre passado e presente na escolha do que se deseja recordar. Desse modo, verifica-se o uso da noção de memória coletiva – definida como o que fica do passado na vivência dos grupos, ou o que eles fazem do passado (Le Goff, 2003: 467) – pelo cinema de Walter Salles, que acaba por construir um espaço histórico como conservação de valores originais. A constatação da permanência dessa memória sobre o Brasil pode ser feita em alguns dos trechos de críticas selecionados, que ressaltam um trabalho de reconquista e de resgate na obra de Walter Salles, sugerindo a continuidade de uma memória formadora de imagens do país em um sentido totalizante. Dizem os textos:

Central do Brasil atualiza o retrato social e quase antropológico do Cinema Novo no contexto da clássica história de um par de personagens solitários e contrapostos, que se encontram em uma viagem de descobrimento, sofrendo uma transformação de características quase religiosas (Arias, *Reforma*, 12/03/1999).

Central do Brasil, de Walter Salles, é um esforço singular na tarefa de reconquista. À sua maneira, retoma a inspiração do Cinema Novo dos anos sessenta, particularmente o de Nelson Pereira dos Santos, e a influência seminal do neo-realismo italiano, sobretudo, de Vittorio de Sica (Bonfil, *La Jornada*, 12/03/1999).

Apesar da raquítica difusão que o cinema brasileiro tem tido em nosso país, se tem podido assistir obras esplêndidas do cinema carioca contemporâneo, herdeiras da aventura fílmica denominada Cinema Novo, como *Central do Brasil*, [...] que recupera em boa medida os postulados de um cinema brasileiro que apostava em uma nova identidade nacional [...] *Central do Brasil* é uma mistura do melhor do Cinema Novo e das situações mais desfrutáveis do neo-realismo italiano (Aviña, *Reforma*, 19/03/1999).

No cinema de Walter Salles, do qual talvez *Central do Brasil* seja até agora a melhor amostra, se nem preocupações políticas e sociais não distantes daquelas do Cinema Novo dos anos sessenta (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e outros), com uma eficácia narrativa dos anos noventa [...] Ao lançar-se na estrada, em uma viagem ao mesmo tempo exterior e introspectiva, Dora e Josué encontram um Brasil mais miserável, o do sertão queimado pelo sol que tornou tão popular os

filmes de Pereira dos Santos, Guerra ou Rocha, onde o milagre e a religião são quase as únicas esperanças (Carro, *Tiempo Libre*, s/d).

[*Central do Brasil*] é um dos filmes mais genuinamente bonitos gestados pelo cinema latino-americano em muito tempo, que também recupera algo do saudoso espírito do Cinema Novo (Castillo, 20^o. *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 2/12/1998).

O final de *Abril despedaçado*, diferente do romance, remete a um dos maiores clássicos do Cinema Novo, *Deus e o diabo na terra do sol*. Como o cangaceiro do filme de Glauber Rocha, Tonho vai em direção ao mar e à possibilidade de iniciar uma nova vida (Carro, *Tiempo Libre*, 04-10/07/2002).

Desde o clássico do Cinema Novo, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, até o êxito internacional de Walter Salles, *Central do Brasil*, o tema do sertão, deserto ao nordeste do país, tem sido uma constante, quase uma obsessão, em numerosas ficções, fábulas e metáforas políticas [...] Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), Glauber Rocha afirmava inclusive que nessa região esquecida do Brasil o mar poderia se converter em deserto e o deserto em mar. Esse território hostil é agora o cenário de uma tragédia social no filme mais recente de Salles, *Abril despedaçado* [...] O tema que Walter Salles maneja – o sertão, espelho do desarraigo cultural e das misérias sociais – tema vigoroso no cinema brasileiro há quarenta anos, e com raízes ainda mais distantes, é mais interessante que as românticas conclusões em que chega o diretor no término desse manejo (Bonfil, *La Jornada*, 30/06/2002).

A cultura latino-americana vive em um sentimento de culpa irresolúvel; quando aposta na modernidade é traindo suas entranhas mais profundas, cujos mal-estares estão muito longe de se resolver. Não à toa, o momento mais afortunado do cinema da região foi quando, nos anos sessenta e setenta, aplicou suas ferramentas para explorar suas injustiças sociais, seus atavismos e suas possibilidades (os cinemas de Sanjinés, Torre Nilson, Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, Otávio Getino, nomes que às novas gerações não dizem nada) [...] Salles rende homenagem àqueles cineastas que há quarenta anos voltaram a câmera à injustiça social do continente (García, *Milenio*, 07/10/2004).

Como é possível notar, as críticas percebem uma espécie de antropologia cinemanovista atualizada e reconstruída, que compreende uma concepção de “(re)descobrimto” ou rememoração. Nesse caso, Walter Salles resgataria daquele movimento a identidade de um país, ao representar em seu cinema personagens que buscam especificidades, habitando o mesmo espaço miserável, violento e religioso de outrora. Tanto este país quanto suas identidades parecem não ter se alterado muito no tempo, já que carregariam uma herança atávica irresolúvel. Seguindo uma lógica

histórica, os textos orientam-se por uma idéia de reconciliação de fatores que permearam durante trinta/quarenta anos a vida política e social do país. No resgate desta identidade, o cinema de Walter Salles não institui valores de transformação em relação ao Brasil não-moderno, uma vez que tal condição permanece inalterada. Na medida em que o cineasta “recupera postulados de um cinema brasileiro que apostava em uma nova identidade nacional” se pode afirmar que traz novamente à cena valores totais, contrários aos pluralistas e descontínuos, tratados por teorias do cinema “pós-moderno”.¹²¹ Com base nessa recuperação simbólica é possível pensar que tais interpretações sugerem um retorno a uma ideologia moderna que permanece sendo, simultaneamente, uma fonte de identidade e um obstáculo a ser superado (Ortiz, 2000). Pautadas em uma coerência identitária, as críticas concebem a idéia de cultura nacional como um modo de construir sentidos contidos em “memórias que conectam seu presente com seu passado” (Hall, 2000: 51). Tal entendimento confere à narrativa da nação – que conta e reconta histórias, símbolos e fenômenos partilhados – atributos de continuidade e atemporalidade.

A remissão a um passado atrasado, selvagem e subdesenvolvido parece ser o carro-chefe do discurso identitário brasileiro conferido pela crítica latino-americana aos

¹²¹ É válido notar que algumas poucas críticas, todas argentinas, elaboram um sentido de permanência diferenciado. Ainda que reforcem a importância do Cinema Novo na produção brasileira atual, indicam mudanças negativas. Pautadas por uma leitura pós-moderna, tais críticas percebem nos filmes de Walter Salles um sentido de nostalgia, com a transformação da imagem em mercadoria. Reproduzidas sem conteúdos originais e desvinculadas de uma historicidade, ou mesmo de um “sentido de passado”, as imagens atuais promoveriam uma esquizofrenia ao tentarem resgatar algo que se perdeu, ao mesmo tempo em que desenvolveriam uma “incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente” (Harvey, 1992: 58). A (vazia) remissão ao passado torna-se, então, pastiche. Analisando *Central do Brasil*, Marcela Gamberini sugere que “para explicar o lugar que o filme ocupa no contexto latino-americano, seja necessário retornar de maneira sintética a uma parte da história do cinema no Brasil: o Cinema Novo da década de sessenta. Aquele cinema que Glauber Rocha – seu máximo expoente – queria que expressasse as contradições do mundo e que, ao mostrá-las, as resolveria de alguma forma [...] *Central do Brasil* se constrói, de alguma maneira, nas bordas dos postulados do Cinema Novo e, ao mesmo tempo, se distancia quilômetros dele. O margeia quando trabalha ideologicamente com o contexto socioeconômico [...] Mas, ao mesmo tempo, se distancia do Cinema Novo fundamentalmente em sua concepção de cinema, em seu modo de representação” (*El Amante*, mar. 1999). Segundo o crítico do jornal *Página 12* “*Abril despedaçado* é um produto latino-americano de exportação [...] Ainda que a geografia queimada e seca possa recordar o Cinema Novo de *Vidas secas* e a saga de Glauber Rocha, a excelência técnica de Walter Carvalho a veste de tons saturados e de tons de luz tão penetrantes que cada imagem parece sair da revista *Life* ou de uma edição de luxo da *National Geographic*” (Bernades, *Página 12*, 02/11/2002). Finalmente, de acordo com Federico Karstulovich, “a nova onda do cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 caracterizou-se, entre outras coisas, por encontrar os próprios tons, as cadências de um cinema escondido, que o imperialismo cultural adormecia e anulava. Com sujeitos como Glauber Rocha à frente, tentavam refundar uma nova estética que superasse as limitações do pitoresquismo e do *Latinamerican way* [...] [Contudo] *Abril despedaçado* erige-se como mais um

filmes analisados. Enquanto no passado as imagens glauberianas diziam sobre uma tradição, baseando-se em um almejado projeto de futuro, as imagens atuais de Walter Salles (situadas no “futuro” em relação aos anos 1960) compreenderiam um desejo de volta ao passado e a valorização do não-esquecimento. O “velho” (novo) é então reatualizado e recepcionado como vontade de lembrar, sendo constituídas conexões, correspondências e permanências de um imaginário de práticas sociais e formas de pensamento que estruturam uma experiência do vivido no espaço nacional (e continental).¹²² Não seria exagerado dizer que a recepção das imagens de ambos os diretores incide sobre uma modernidade como totalidade tradicional, caracterizada pela constatação de que o presente redundava de certos valores identitários essenciais. A tradição é, portanto, construída como força prolongada nas imagens modernas e contemporâneas. Tal constatação feita por críticas dos anos 1960 aos 2000 serve como objeto para a análise não apenas das estratégias representacionais de dois cinemas que constroem um senso comum sobre pertencimentos identitários, mas também para a elaboração de um pensamento que, ao denunciar problemáticas estruturais similares, põe em xeque uma concepção “pós-moderna” que sugere, por exemplo, o fim de metanarrativas. Aqui, a cultura nacional, ainda que por vezes vinculada a processos híbridos, parece continuar a ser inventada de forma unificada, relacionada a uma essência espacial e temporalmente demarcada.

13- Circuitos permanentes e o gênio romântico

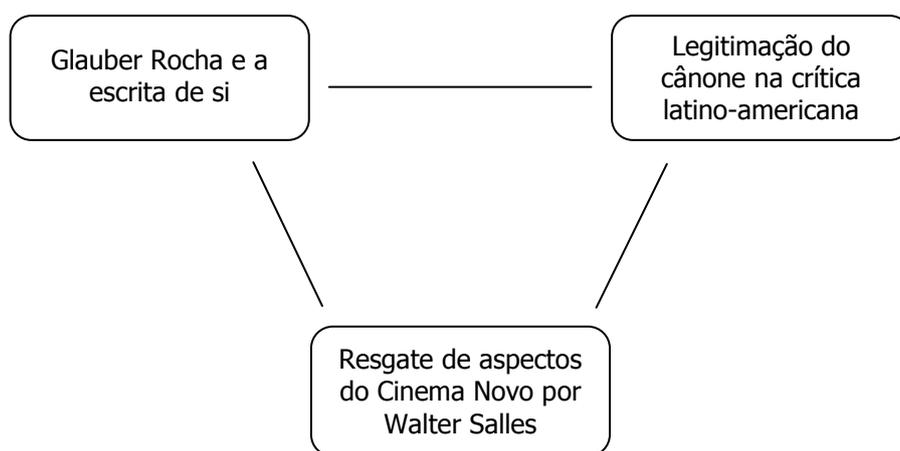
“O cinema prolonga a morte”¹²³

A permanência das representações identitárias nas críticas mexicanas, cubanas e argentinas de filmes dos dois cineastas brasileiros pode ser entendida mediante um

rotineiro filme brasileiro para o exterior: exploração do sertão amparada em uma estética turística que deixa que a imagem exótica se aproprie da visão do mundo” (*El Amante*, nov. 2002).

¹²² Em referência à concepção de Homi Bhabha, para quem “a anterioridade da nação, significada na vontade de esquecer, modifica completamente nosso entendimento sobre o passado do passado, e sobre o presente sincrônico com o desejo de nação [...] A obrigação de esquecer – na construção de um presente nacional – não é uma questão de memória histórica; é a construção de um discurso da sociedade que *performa* o problema de totalizar as pessoas e unificar a vontade nacional” (2004: 230).

circuito que envolve a institucionalização de imagens autorais de Glauber Rocha, a busca e a retomada identitária de tais imagens por parte de Walter Salles, e a legitimação – novamente por parte da crítica – de tal retomada (cf. p. 15). Tal circuito pode ser representado da seguinte forma:



A começar pelo que considero o fundamento do circuito, cito alguns discursos de Walter Salles que confirmam certa influência do Cinema Novo e, por conseguinte, de Glauber Rocha em seu fazer cinematográfico. Ainda que haja variação na recepção dos dois cineastas (analisada nos capítulos 4 e 8) – enquanto Glauber Rocha descreve a si próprio e é descrito pela crítica como parte intrínseca e conhecedor do povo que representa, Walter Salles é visto como alguém em busca de um povo que não conhece efetivamente – ambos são construídos pela crítica latino-americana como cineastas que ilustram um “rosto” nacional (e/ou continental). A busca de Walter Salles por este rosto o leva, por exemplo, ao sertão. Como conta em artigo escrito em 2001, “cinco anos atrás atravessei o sertão brasileiro à procura de locações para *Central do Brasil*. Uma das cidades visitadas foi Vitória da Conquista, terra de Glauber Rocha, localizada no Polígono das Secas”.¹²⁴ A ida ao sertão glauberiano muito provavelmente não se deu por acaso e talvez explique o “namoro” de Walter Salles com a idéia cinemanovista de pegar uma câmera na mão e fazer um cinema em regime de urgência (Salles apud Avellar, 2007: 235). Ao referir-se ao Nordeste, o cineasta declara que a memória visual

¹²³ Rocha apud Gomes (1997: 534).

¹²⁴ Walter Salles: “Ronald Biggs e a ilusão da ‘terra sem mal’”. *Folha de São Paulo*, 12/05/2001.

que todos nós temos é uma herança cinemanovista (Salles, 1998: 13). O cenário do final de *Central do Brasil*, por exemplo,

a cidade em que Josué encontra seus irmãos, filmamos numa vila à margem de Vitória da Conquista. Em Milagres, filmamos as pedras, mas não é exatamente a parte filmada em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Nem eu me atreveria a fazer isso. Aquele filme é sublime. *O dragão* foi feito no que hoje é a cidade de Milagres, agora com uns mil habitantes, com setecentos na época em que o Glauber filmou lá (idem: 13-14).

O cineasta destaca como suas principais influências cinematográficas “o Neo-realismo italiano, o Cinema Novo brasileiro, a *Nouvelle Vague* francesa, o cinema independente norte-americano dos anos 1970, os primeiros Wenders e os filmes do *Filmverlag der Autoren*” (apud Caetano, 2005: 331-332), de modo que “de todos os ciclos, aquele pelo qual tenho a maior admiração é o Cinema Novo, pelo fato de que pela primeira vez tive a oportunidade e a possibilidade especulares de ver o rosto do Brasil na tela. Os cinemanovistas fizeram um pouco daquilo que os neo-realistas haviam feito alguns anos antes, e foram ainda além” (apud Nagib, 2002: 417). Além da admiração confessa pelo Cinema Novo, outro fato importante a ser ressaltado é que as referências cinematográficas de Walter Salles parecem estar relacionadas a concepções e movimentos “autorais”, sendo valorizadas por seu vínculo e compromisso com a realidade social.

A idéia da influência do Cinema Novo sobre Walter Salles é reiterada ainda por outros documentos e entrevistas publicados em meios brasileiros, como, por exemplo, no Caderno *Mais!*, da Folha de São Paulo, de 29/03/1998. Ao apresentar o cineasta e seu filme, Jurandir Freire Costa diz que “*Central do Brasil* retoma o projeto que fascinou o Cinema Novo: mostrar o Brasil escondido ao Brasil oficial”. E, quando pergunta ao diretor sobre a importância daquele movimento em sua formação, ouve a seguinte resposta: “Penso que nenhum filme existe por si só. Todo filme é herdeiro de uma cinematografia e, no caso do Brasil, esta cinematografia tem importância artística até hoje [...] É uma honra ter como legado o Cinema Novo” (1998: 5-8). Em entrevista publicada em outro veículo paulista, Walter Salles responde da seguinte forma a questão sobre seu olhar brasileiro na realização de *Diários de motocicleta*:

Não faria sentido utilizar um olhar, digamos, puramente brasileiro para um projeto que era, essencialmente, latino-americano. Aliás, vale a pena estender-me um pouco mais sobre essa questão. Carrego na memória todos os filmes que de alguma forma me influenciaram e me

levaram a exercer este ofício. Nesse universo, há uma presença fundamental do cinema brasileiro. Não me refiro apenas ao chamado Cinema Novo, mas também ao jato poético de Mário Peixoto, ao olhar inquieto das novas gerações. Há um modo de fazer cinema que é nosso. Isso me influenciou e influencia. Mas também existem filmes e diretores que não são brasileiros e me induziram a fazer o que faço.¹²⁵

Não é apenas o discurso de Walter Salles que cria uma ligação espaço-temporal com idéias e movimentos de outrora, mas, como já visto, também as críticas latino-americanas vinculam-no a uma concepção autoral e identitária anterior.¹²⁶ Qual seria o motivo dessa ligação? Por que certas imagens e linguagens autorais são legitimadas (tanto por cineastas quanto por críticos) a ponto de criarem um sentido de permanência em relação à representação de um país? Com base no circuito descrito acima e no entendimento de que a validade artística não se constrói por si só, pode-se sugerir que seria justamente a legitimação de uma arte “cultura” e autoral proposta por Glauber Rocha e pelo Cinema Novo, nos anos 1960, que imprimiria um sentido de permanência às imagens identitárias do Brasil, a ponto de serem resgatadas e legitimadas como um “rosto” eminentemente nacional. Indo além, e retomando a função autoral adotada por aquela geração (discutida, sobretudo, no capítulo 3), sugiro que a legitimação das imagens de Glauber Rocha, supostamente retomadas por Walter Salles, se deve a seu caráter “culto” e “raro”, que se faz reconhecer, a elas sendo conferida uma distinção. Com relação à qualidade culta e rara do cinema de Glauber Rocha é possível verificar um processo de “auratização” e “canonização”. Nesse processo, o cineasta passaria a constituir um parâmetro para a divisibilidade do gosto, encarnando aquele “puro” e “sublimado” que se contrapõe a outro, “impuro” e “primitivo”. Tal distinção compreende uma “estilização da vida” que nega uma espontaneidade popular produtora de efeitos ligeiros, sedutores e fáceis, em função da valorização de uma linguagem bela, prazerosa, que deve ser cultivada como forma de erudição (Bourdieu, 2007: 168). Tal situação talvez explique o motivo pelo qual certos críticos latino-americanos

¹²⁵ Estadão.com.br/Augusto Nunes, 06/12/2003, apud “Diário Vermelho” (www.vermelho.org.br). Pesquisa realizada em agosto de 2008.

¹²⁶ Poder-se-ia dizer que tal percepção não se restringe às críticas latino-americanas. Como indica Alexandre Figueirôa Ferreira, “o lançamento de *Central do Brasil*, de Walter Salles, nas salas parisienses em 1998 e a acolhida das revistas especializadas francesas atuais confirmam tal hipótese. Foi o *Cahiers du Cinéma* quem ofereceu os melhores exemplos. A revista publicou uma série de artigos nos quais descobre-se semelhanças com a estratégia promocional concebida na década de 60 para o Cinema Novo. O primeiro artigo apareceu no número de julho-agosto de 1998 e intitulava-se ‘*Cinema Novo, le retour*’.

entrevistados (cf. p. 24-37) expressaram um desejo de permanência da concepção autoral, que confere um estatuto de alta cultura ao campo cinematográfico, em detrimento de um gosto mais ordinário, difundido pela democratização e “massificação” dos meios.

Atentando para a ênfase na “raridade” da arte de Glauber Rocha e na incompreensão que ela geraria no grande público – fato que sugere certa idealização do cineasta como “gênio” – cabe mencionar alguns últimos trechos críticos latino-americanos publicados ao longo das décadas de 1960 e 1970:

Deus e o diabo é um filme bonito e difícil ao espectador [...] Com suas acelerações e retardamentos, com uma montagem linear, mas em ocasiões pouco acessíveis, exige do espectador uma atitude crítica ativa: não é precisamente um mero entretenimento para se acomodar e repousar na poltrona: quem for se distrair se deparará em cheio com toda uma problemática do homem e, por fim, da arte (Branly, *Juventud Rebelde*, 16/08/1966).

Cada momento do filme parece sobre-saturado de valores e significados, e a atenção do espectador se vê solicitada por várias atrações visuais e sonoras ao mesmo tempo [...] Para tomar o título do filme anterior de Glauber Rocha, se trata de uma terra em transe que deixa em transe o espectador. Essa qualidade explode no delírio total da cena em que aparecem o professor, Laura e o padre lutando sobre o cadáver. Filme delirante, desbordante e, no entanto, aberto à polêmica, Antônio das Mortes representa uma dessas instâncias privilegiadas em que o artista genial se põe em contato com as raízes míticas mais profundas de sua terra (A.C., sem fonte, Argentina, 1971).

A linguagem do diretor coloca dificuldades de compreensão a muitos espectadores. Rocha não faz concessões: rompe com a ordem cronológica dos acontecimentos, se distancia do academicismo, se lança na busca de novas estruturas. Maneja o tempo como uma coisa dura e incômoda. Quanto mais rapidamente o empurra, o cineasta deixa maiores calosidades na compreensão desse setor do público que não quer se ver obrigado a pensar (Lezcano, *El socialista*, 15/02/68).

O filme teve uma acolhida singular, pois críticos e público se dividiram em dois lados: os que entendiam e os que não, convertendo sua recepção em uma grande polêmica. Sua estrutura livre, suas seqüências por meio de uma narração que explora todos os estilos possíveis, o delírio do poeta que morre no clímax de uma revolução frustrada foram recursos demasiado fortes para algumas mentalidades (Vega, *Cine Cubano*, n. 134).

Ele faz um balanço de um renascimento anunciado do cinema latino-americano. Após o artigo há uma entrevista com Walter Salles” (2005).

Havia um imenso público com apetite de espetáculos provocadoramente escapistas, sem desejos de se questionar diante da tela e com a única pretensão de encontrar um entretenimento de fácil acesso. E quase nas antípodas, outro público, o das internacionais “minorias cultas”, se gratificava intelectualmente sendo um sofisticado consumidor de produtos importados [...] A habitual invasão de criações culturais alheias ao ser brasileiro entorpeceram (e entorpecem) a natural aceitação de obras ligadas à fisionomia latino-americana. Tratar que os filmes “de choque” com as estabelecidas pautas sociais do Brasil tenham êxito é um modo de combater um imperialismo ideológico secular [...] A partir de *Deus e o diabo na terra do sol*, um cinema de epítome cultural, mas também de invenção e revolução em seus sentidos mais amplos e libertários, nos encontramos com o Cinema Novo. Um Cinema Novo com a difícil tarefa de destruir férreas e antigas pautas de se ver cinema que fazem com que obras ajustadas em forma e espírito da trajetória cultural brasileira tenham pouca aceitação do público (Roca, *Cine y médios*, 1970).

Verifica-se que o elemento em comum entre as passagens seria a afirmação de certa dificuldade de compreensão por parte do público (assim como por parte da própria crítica). De acordo com os críticos dos três países, Glauber Rocha e seu cinema, ao mesmo tempo em que se põem em contato “com as raízes mais profundas de sua terra”, não alcançam o interesse do homem médio. O entendimento, no caso, parece ser o que o cineasta, ao mesmo tempo em que se reconhece e conhece o povo, se distancia ou se coloca acima dele, proporcionalmente à sua incompreensão. Sendo assim, parece ser tarefa sua e de seus críticos – como partes de um *establishment* – a formação de um bom gosto e de uma boa sociedade. As interpretações das críticas podem ser cotejadas com uma longa carta de Jean-Claude Bernardet para Glauber Rocha, datada de 21/07/1967. Nela, diz o crítico:

Como eu vejo *Terra em transe*? Na primeira projeção, uma bruta confusão que não entendi muita coisa, espantado pela precisão de expressão relativa a Vieira, Diaz e Fuentes, e frustrado, insatisfeito, *mal à l'aise* por que a fita me escapava. Na 2^a. projeção, as coisas me pareceram claras e a fita nem um pouco confusa, ao contrário [...] Mas o que de novo eu vi na fita, e isso ultrapassa de muito os aninhos que vivemos antes de 64, é a *impossibilidade de atingir a realidade* por parte de um certo tipo de pessoas, por uma certa camada, dentro de certas condições. Este é um problema de linguagem [...] Pelas cartas suas que foram transcritas pela imprensa, sei que você teve conhecimento de uma crítica que está lhe sendo feita cada dia: o filme não é público; no Brasil atual não se tem direito de fazer filmes herméticos que falem a meia dúzia de intelectuais. Ainda mais quando o diretor se chama GR, que prega um cinema popular. Eu entendi a fita, mas o que GR diz, eu já sabia, e o João da Silva que estava sentado ao meu lado não entendeu nada [...] Outra coisa: essa maneira de colocar o problema do público revela uma não compreensão do que é cinema e

um idealismo nas formas de ação. Dizem-te: *cinema é comunicação de massa, logo tem se que dirigir à massa*. Ora, isso significa desconhecer que nenhum meio de expressão é em si comunicação de massa. Que um meio de expressão passa a ser comunicação de massa conforme o uso que é feito dele, conforme os moldes de produção das obras. Há um cinema que é comunicação de massa e um cinema que não é comunicação de massa. É um pouco como se se criticasse um quadro de Buri em nome do último cartaz da Shell ou da folhinha da venda da esquina. É também desconhecer que esse tal público em que eles estão pensando vagamente *mas que nunca definem*, mas que é algo como o povo, os trabalhadores, não frequenta cinema. *O público de cinema, estatisticamente falando, é um público de classe média* (apud Bentes, 1997: 283-291).

Da correspondência de Bernardet, crítico belga naturalizado brasileiro na década de 1960, destaco, fundamentalmente, a caracterização da obra de Glauber Rocha como “difícil” – adjetivo reiterado pelos críticos latino-americanos, algo intimamente ligado à sua condição de intelectual que não faz cinema destinado às massas, pertencendo, portanto, a uma elite cultural, à alta cultura. Nesse contexto, é interessante notar a análise do crítico com relação ao uso do “povo” pelo cineasta. Pelo que vimos, especialmente no 4º. capítulo deste trabalho, não surpreende a resposta de Glauber Rocha à referida carta:

[...] Li num escritor italiano, Ferfi, que *Povo* é uma noção romântica, liberal, típica do século XIX. Proletário é outra coisa, é povo organizado. *Povo* é alienação, servilismo etc. Brecht já pôs o *povo* em questão várias vezes. Apenas imitei Brecht. Quanto a atores, do povo ou não, creio que Cavalcanti e Flávio M. são todos povo. Os atores representam motivos reais do povo. Eu conheço bem camponeses, e nada é inventado. Eu sou da média rural, eu me criei junto com filhos de camponeses na fazenda do meu avô. Sobre povo eu tenho vivência profunda e posso lhe dizer que, pelo fato de meu avô ser protestante, não tínhamos problemas de classe (apud Bentes, 1997: 301-302).

De acordo com Bernardet, o povo de *Terra em transe* é algo homogêneo e não destacado, uma simples figuração em contraste com os atores, pertencentes a uma estrutura de poder. Já para Glauber Rocha – que exemplifica o que Foucault denomina “a escrita de si” (1992: 129-160)¹²⁷ – o povo é uma noção “romântica” que ele conhece

¹²⁷ Tal entendimento pode ser verificado não somente nesta carta, mas em outros discursos do cineasta tratados ao longo desta tese. A “escrita de si” pode ser entendida como um exercício de pensamento sobre si mesmo, podendo vir a se tornar um guia de conduta. Como subjetivação do discurso, tal escrita compreende uma “maneira de se treinar” e trata de fazer coincidir o olhar do outro com o de si próprio. Apropriando-me da idéia de Foucault, considero que o trabalho de um filme, assim como o de uma carta, opera não apenas sobre o destinatário, sendo também efetuado sobre o escritor/cineasta e implicando uma

de perto. O que temos, portanto, é uma representação do popular simultaneamente constituída por sua negação e seu reconhecimento, e geradora, sobretudo, de um não-diálogo com este mesmo povo, algo que se deve, muito provavelmente, à afirmação de um estatuto artístico culto. A partir deste não-diálogo, constatado pelos críticos latino-americanos, é possível compreender a construção do cineasta como um gênio romântico,¹²⁸ idealizador do autêntico homem do povo em seu desejo de construir um novo homem. O que importa em tal construção, se levarmos em conta a legitimidade e a relevância conferidas por Walter Salles a este mesmo “povo”, é que ela acaba por originar conseqüências permanentes para as representações e a recepção de uma determinada identidade nacional. A idealização de Glauber Rocha como gênio romântico está vinculada à construção de uma capacidade de juízo pautada pela idéia do gosto, que se pretende uma validade inquestionável. Como revela Hans-Georg Gadamer (2005: 87-135), é justamente o conceito de gênio que formula tal pretensão. Nesse sentido, o gosto assentaria-se sobre as mesmas bases que a idealização do gênio, cuja produção artística consistiria em tornar comunicável o jogo das forças do conhecimento. A obra de arte manteria necessariamente uma referência ao espírito, tanto de quem a criou como de quem a julga e desfruta, pois a genialidade da criação corresponde à genialidade de seu desfrute. Assim, o gênio demonstraria uma invenção e uma originalidade capazes de criar modelos. Como sugere Norbert Elias, apesar de a figura do “gênio” ser muitas vezes construída como uma espécie de deificação dos “grandes” homens, em que a outra face da moeda corresponde ao desprezo pelas pessoas comuns, ela é reforçada quando se tenta captar a conexão entre as obras e o destino do artista na sociedade de seus semelhantes (1995: 53-54).¹²⁹ Não é incomum, por exemplo, a

“introspecção”. Como lembra Foucault, há que se entender esta última, menos como uma “decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro” (1992: 151-152).

¹²⁸ Para uma discussão sobre a cultura e a política das esquerdas dos anos 1960 como romântico-revolucionárias, ver Ridenti (2000).

¹²⁹ Flora Süssekind (2008) observa que uma espécie de santificação tem feito parte do exercício da crítica no Brasil, e não apenas a literária. De acordo com a autora, “também no campo cinematográfico, há algo semelhante quando o luto pela morte prematura de Glauber Rocha, Leon Hirszman ou Joaquim Pedro de Andrade, lembrando três nomes de importância incontestável, se transforma em barreira analítica” (2008: 30). Na canonização feita pela crítica tem-se não apenas a predominância de aspectos biográficos, mas uma intencionalidade, *a posteriori*, de marcar a excepcionalidade do artista. Nesse processo, “o importante é que o crítico se torne o *garçon d'honneur* de certo autor ou do grupo a que este se acha vinculado. Desde que caiba a este crítico a função de sumo sacerdote desse culto. De guardião de obras já reconhecidas a descobridor de talentos, de editor todo-poderoso a decifrador conclusivo das referências e dos significados mais secretos do texto que estiver em pauta” (idem: 32). No caso de Glauber Rocha, variações da reiteração do cânone podem ser verificadas, por

tendência de artistas a apresentar um comportamento “selvagem” ou raro, especialmente quando inventam novas formas que o público inicialmente não consegue compreender, algo que para Elias, seria inerente ao trabalho do artista (1995: 51-52) ou, mais propriamente, do “gênio”.

Com base na construção do gênio e, por conseguinte, de uma alta cultura e de sua re-significação – ambas pautadas em um sentido identitário específico e legitimadas pelas críticas latino-americanas – se tomarmos o sentido de permanência percebido nos olhares críticos sobre as imagens de Walter Salles e aquelas de Glauber Rocha, verificaremos a pertinência do circuito acima elaborado. Tal circuito demonstra que mediante uma autoconstrução ou auto-representação, Glauber Rocha parece ter sido capaz de canonizar não somente a si próprio, como também uma representação identitária, pautada, permanentemente, na idéia do bom gosto construído por um ideal romântico. Tal canonização é legitimada pela crítica, que institucionaliza este ideal por intermédio da imagem do autor-gênio, criador de imagens e de identidades capazes de persistir no tempo – fato verificado no resgate que dele faz Walter Salles, ao retornar ao sertão, à tradição, reforçando o ideal romântico e reatualizando o bom gosto culto. Glauber Rocha, Walter Salles e a crítica latino-americana criam, então, um circuito responsável pela permanência de determinadas imagens identitárias do Brasil. Apesar de ilustrarem apenas um dos possíveis “rostos” nacionais, o perpetuam de forma a torná-lo familiar a todo um continente.

exemplo, na recente polêmica gerada pela declaração de um humorista brasileiro que se referiu ao cineasta mediante termos pejorativos. Em matéria publicada no jornal O Globo, em março deste ano, Leonardo Lichote diz que “Marcelo Madureira não vê essa importância no Cinema Novo. A consagração do movimento veio, nas palavras do humorista, ‘graças a intelectuais europeus que viram ali algo exótico’. Os intelectuais brasileiros teriam embarcado deslumbrados. Lembrando que acompanhou Glauber numa defesa de tese sobre sua obra em Sorbonne (Roland Barthes estava na banca), o cinemanovista Paulo Cezar Saraceni diz que ‘o diretor deveria receber bustos, homenagens, e não palavras como essas’. O cineasta seria, portanto, intocável? Nas falas dos diretores, frases como a de Saraceni – ou ‘o valor da obra dele não está em questão’ (Bruno Safadi, cineasta revelação que diz se espelhar em Glauber, entre outros) e ‘(Glauber) é bom e pronto, isso é consagrado (Claudio Assis) – sugerem que sim” (cf. “Glauber no ventilador”, O Globo, 27/03/2008).

Referências bibliográficas

- AMÂNCIO, Tunico (2000): *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto.
- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- AUMONT, Jacques (1995): *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus.
- AVELLAR, José Carlos (1995): *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García, Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/ Edusp.
- _____ (1996) “Arte da crítica, crítica da arte”. In *Revista Nossa América*, pp. 42-46.
- _____ (2007): “Pai, país, mãe, pátria”. In *Alceu*, v.8, n.15, jul./dez., pp. 217-237.
- AVELLAR, José Carlos et al (1985): “Os críticos em questão: um debate sobre a atividade crítica na grande imprensa”. In *Filme Cultura*, n. 45, março, pp. 4-20.
- ARENDDT, Hannah (1997): *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (2001): *Poder e violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- BACHELARD, Gaston (2007): *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora.
- BARBOZA FILHO, Rubem (2000): *Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ.
- BARTHES, Roland (1988): “A morte do autor”. In *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (2007): *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- BAUMAN, Zygmunt (1998): *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BAZIN, André (1985): *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editoins du Cerf.
- BERGSON, Henri (1969): *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BHABHA, Homi (2004): *The location of culture*. London/New York: Routledge.
- BLANCO Jorge Ayala e AMADOR María Luisa (1986): *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*. México: CUEC/UNAM.
- BENTES, Ivana (org.) (1997): *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

- _____ (1998): “Do nacional ao transnacional”. In *Cinemais*, n.11, mai/jun. pp. 121-126.
- _____ (2007) “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. In *Alceu*, v. 8, n. 15, jul./dez., pp. 242-255.
- BÉRA, Matthieu e LAMY, Yvon (2003): *Sociologie de la culture*. Paris: Armand Colin/VUEF.
- BERNARDET, Jean-Claude (1976): *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____ (1986): *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella Editorial.
- _____ (1994): *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp.
- _____ (2004): *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.
- BORDWELL, David (1991): *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1995): *El significado del filme*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós Comunicación.
- BOURDIEU, Pierre (1968) “Éléments d’une théorie de la perception artistique”. In *Revue internationale de Sciences sociales*, v. 20, n. 4, pp. 640-664.
- _____ (1987): “Lecture, lecteurs, lettrés, littérature”. In *Choses dites*. Paris: Editions de Minuit.
- _____ (1996): *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus.
- _____ (1998): *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____ (2002): “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. In *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 145, dec., pp. 3-8.
- _____ (2007): *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Editora Zouk.
- BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (org) (2002): *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- CAETANO, Daniel (org) (2005): *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

- CANCLINI, Néstor García (1980): *A socialização da Arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix.
- _____ (1990): *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- _____ (2002): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2005): *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Paidós.
- CARELLI, Wagner (1998): “Meu cinema é meu país”. In *República*, n. 25. São Paulo, nov.
- CHANAN, Michael (S/D): “El cine como realidad del outro. La situación de la crítica del NCLA en Inglaterra”. In *Cine Cubano*. La Habana, n. 101, pp. 75-78.
- _____ (1999): “Latin American cinema in the 90s. Representational space in recent Latin American cinema”. In *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, n.1, vol. 9.
- CHAUNU Pierre, DUBY Georges, LE GOFF Jacques, NORA Pierre *et. al.* (1989): *Ensaio de Ego-História*. Lisboa: Edições 70.
- CLIFFORD, James (1997): *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University.
- DARRÉ, Yann (2006): “Esquisse d’une sociologie du cinema”. In *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, mars. pp. 122-136.
- DELEUZE, Gilles (1990): *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1991): *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____ (1992): *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa (2004): *Popular cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester: Manchester University Press.
- DOMINGUES, José Maurício (2006): “Nationalism in South and Central America”. In: Gerard Delanty e Krishan Kumar (orgs.), *Handbook of Nations and Nationalism*. Londres: Sage.
- DUBAR, Claude (1998): “Trajetórias sociais e formas identitárias: alguns esclarecimentos conceituais e metodológicos”. In *Educação & Sociedade*, v.19, n. 62, abril, pp.13-30.
- EAGLETON, Terry (1991): *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes.

- ECO, Umberto (1992): *Les limites de l'interpretation*. Paris: Grasset.
- ELIAS, Nobert (1993): *O processo civilizador*. Rio de Janeiro Jorge Zahar Ed.
- _____ (1995): *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____ (1998): *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- FANON, Frantz (1963): *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FANTINI, Marli (2003): *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- FERREIRA, Alexandre Figueirôa (2000): *La vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique?* Paris: L'Harmattan.
- _____ (2005): *A crítica do Cinema Novo nas revistas francesas*. In <http://www.anpuh.uepg.br>
- FISCHER, Ernst (1966): "A função da arte". In VELHO, Gilberto (org.) *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.
- FOUCAULT, Michel (1988) *Dits et écrits*. Paris: Gallimard.
- _____ (1992): *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Passagens.
- _____ (2001): *A ordem do discurso*. 7ª ed. São Paulo: Ed. Loyola.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho (1974): *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Ed. Ática.
- FREIRE, Jurandir (1998): "Um filme contra o Brasil indiferente". In *Folha de São Paulo*, 29 de março, *Caderno Mais!*, pp. 5-8.
- FREYRE, Gilberto (1996): *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record.
- GADAMER, Hans-Georg (2005): *Verdad y método*. 11ª ed. Salamanca: Sigueme.
- GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude (1983): *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo/Rio de Janeiro: Embrafilme/Brasiliense.
- GATTI, André (2000): "Difilm". In RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. (orgs.): *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, pp. 171-172.
- GERBER, Raquel *et al* (1977): *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e terra.
- GIDDENS, Anthony (1991): *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.

- GODOY, Paulo (2004): “Uma reflexão sobre a produção do espaço”. In *Estudos Geográficos*, Rio Claro 2 (1), junho, pp: 29-42.
- GOMES, João Carlos Teixeira (1997): *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1996): *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GOMES, Regina (2004): *A função retórica da crítica de cinema: análise das resenhas de Central do Brasil*. In <http://www.bocc.ubi.pt>
- HALBWACHS, Maurice (1990): *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- HALL, Stuart (2000): *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HARVEY, David (1992): *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- HEINICH, Nathalie (1998): *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995): *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (1980): *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1969/1970*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- IANNI, Otávio (S/D): *A idéia de América Latina*. Mimeo: Depto. de Ciências Sociais do IFCH.
- _____ (1988): “A questão nacional na América Latina”. In *Estudos avançados*, n.1, v. 2, São Paulo, jan./mar., pp. 5-40.
- _____ (1990): “A crise de paradigmas na sociologia”. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n.13, ano 5, junho, pp.90-100.
- ISER, Wolfgang (1996): *O ato da leitura (Uma teoria do efeito estético)*, vol. 1. São Paulo: Editora 34.
- JAMESON, Fredric (1995): *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.
- JAUSS, Hans Robert (1993): *A literatura como provocação*. Lisboa: Ed. Passagens.
- KAVOLIS, Vytautas (1970): *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.
- KORNIS, Mônica Almeida (1992): “História e cinema: um debate metodológico”. In *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, pp. 237-250.

- KOSELLECK, Reinhart (1993): *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- LE COQ, Sophie (2002): *Raison d'artistes – essai anthroposociologique sur la singularité artistique*. Paris: L'Harmattan.
- LE GOFF, Jacques (2003): *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- LICHOTE, Leonardo: “Glauber no ventilador”. In *O Globo*, 27/03/2008.
- LIMA, Luiz Costa (Coord.) (1979): *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LYOTARD, Jean-François (2000): *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MACIEL, Kátia (1998): “A condição do novo”. In *Cinemais*, n.11, mai/jun. pp. 177-182.
- MALBA (2004): *Glauber Rocha: del hambre al sueño*. Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini.
- MANNHEIM, Karl (2004): *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, Edusp.
- MARTÍN, Ezequiel Perez (1988): “Cine Latinoamericano: otra guerra necesaria”. In *Cine Cubano*, n. 121. pp. 15-18.
- MARTÍN-BARBERO (2003): *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- MARTINS, Ana Lúcia (2005): “Cinema e ‘realidade’ brasileira: sobre a construção de uma visualidade”. In *Achegas*, n.21, jan/fev.
- MATTOS, Carlos Alberto (1998): “Sinais de vida”. In *Cinemais*, n.11, mai/jun. pp. 47-55.
- MELO, Luís Alberto Rocha (2005): “Gêneros, produtores e autores – linhas de produção no cinema brasileiro recente”. In CAETANO, Daniel (org.): *Cinema Brasileiro 1995-2005 – revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- MENEZES, Paulo (2003): “Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, fevereiro, pp. 87-98.
- MORIN, Edgar (1962): *L'esprit du temps I: névrose*. Paris: Gasset.
- _____ (1977): *O espírito do tempo 2: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- MOULIN, Raymond (1995): *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.

- MOUCHTOURIS, Antigone (2003): *Sociologie du publique dans le champ culturel et artistique*. Paris: L'Harmattan.
- NAGIB, Lúcia (2001): "Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje". In *Revista USP*, n. 52, dez/fev. pp. 148-58.
- _____ (2002): *O cinema da retomada – depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- OROZ, Silvia (1992): *Melodrama - o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora.
- ORTIZ, Renato (1985): *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (2000): "América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo". In *Nueva Sociedad*, n. 166, mar-abr. pp. 44-61.
- _____ (2006): *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- OSÓRIO, Luiz Camillo (2005): *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1984): *O cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM.
- _____ (2000): *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. Paris: l'Harmanttan.
- _____ (2003): "El neorrealismo latinoamericano". In *Cinemas*, n. 34, abr./jun., pp. 9-46.
- PÉQUIGNOT, Bruno: "La Sociologie de l'art et de la culture". In Berthelot, Jean-Michel (2001): *La sociologie française contemporaine*. Paris: Quadrige / PUF.
- Poesia, política, a tela e a terra em transe (2005): *Cinemas*, n. 38, jan./mar.
- POLAR, Antonio Cornejo (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Ed. Horizonte.
- PRÉDAL, René (2001): *Le cinéma d'auteur, une vieille lune?* Paris: Cerf.
- RAMOS, Fernão (org.) (1990): *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.
- REZENDE, Sidney (1986): *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion.
- RICOEUR, Paul (2004): *Sur la traduction*. Paris: Bayard.
- RIDENTI, Marcelo (2000): *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record.
- _____ (2005): "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". In *Tempo Social*, v.17, n.1, junho, pp. 81-110.

- ROCHA, Erik (2007): “A exaustão da normalidade”. In *Alceu*, v. 8, n. 15, jul./dez. pp. 238-241.
- ROCHA, Glauber: “Contra direitas e esquerdas o nosso cinema segue em frente”. *Última Hora*, 27/02/1970.
- _____ (1963): *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- _____ (1965): “A Estética da Fome”. In *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 3, pp. 165.
- _____ (1978): *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- _____ (1981): *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- _____ (1983): *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- _____ (2003): *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif.
- _____ (2004): *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naif.
- SALEM, Helena (1988): *90 anos de cinema, uma aventura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituições Financeiras Sogeral.
- SALLES, Walter (1999): “Que país é este?” In *Estudos de Cinema*, n. 2. pp. 11-29.
- _____ (1998): “O documental como socorro nobre da ficção”. In *Cinemais*, n. 9, jan/fev. pp. 7-40.
- _____ : “Memórias do futuro”. Folha de São Paulo, 25/12/1999.
- _____ : “Filmando a carta de Pero Vaz de Caminha”. Folha de São Paulo, 15/04/2000.
- _____ : “Retratos tão pequenos de nós dois”. Folha de São Paulo, 23/12/2000.
- _____ : “Ronald Biggs e a ilusão da ‘terra sem mal’”. Folha de São Paulo, 12/05/2001.
- _____ : “A novela da indicação ao Oscar”. Folha de São Paulo, 09/11/2001.
- _____ : “David Lynch revisita o road-movie em ‘História Real’”. Folha de São Paulo, 19/01/2002.
- _____ : “Pais e filhos”. Folha de São Paulo, 20/12/2003.
- _____ : “Cinema, Aspirinas e Urubus’ une forma e geografia”. Folha de São Paulo, 27/11/2005.
- SANJINÉS Jorge (2003): “La herencia, las coincidencias y las diferencias”. In *Cinemais*, n. 34, abr./jun., pp. 57-82.
- SANTIAGO, Silviano (1978): “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva.

- SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. (2004): *O Brasil entre a América e a Europa: o Império e o interamericanismo (do Congresso do Panamá à Conferência de Washington)*. São Paulo: UNESP.
- SARUSKY, Jaime (1989): “Saudades de Glauber”. In *Nossa América*, n. 1, mar/abr. pp. 92-93.
- SCHWARZBÖK, Silvia (2000): “Diez tesis sobre la crítica de cine”. In *El Amante - Cine* n° 94, enero. Buenos Aires.
- SMITH Roberto e RIVERO, Pablo R. (S/D): “Uma opção para a crítica cinematográfica”. In *Cine Cubano*. La Habana, n. 101. pp. 84-87.
- SOUZA, Jessé (2003): *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ.
- STAM, Robert (1989): *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- STRINATI, Dominic (1999): *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra.
- SÜSSEKIND, Flora (2008): “Hagiografias”. In *Inimigo Rumor*, n. 20. pp. 29-63.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *La conquête de l’Amérique: la question de l’autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- VAYSSIÈRE, Pierre (1996): *L’Amérique Latine: de 1890 à nos jours*. Paris: Hachette Livre.
- VELHO Gilberto (2003): *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- VENTURA, Tereza (2000): *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte.
- VIANY, Alex (1987): *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme.
- _____ (1999): *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- VIANNA, Oliveira (1952): *Populações meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- VIANNA, Luiz Werneck (2004): *A revolução passiva: iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan.

- VILLAS BÔAS, Gláucia (2006): *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- _____ (2006): *A recepção da sociologia alemã no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- VILLAÇA, Mariana Martins (2002): “America Nuestra, Glauber Rocha e o cinema cubano”. In *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 44, n. 22, pp. 489-510.
- XAVIER, Ismail (1978): *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva
- _____ (1983): *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.
- _____ (1993): *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1995): “Black God, White devil: the representation of history”. In JOHNSON, Randal e STAM, Robert: *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1998): “Inventar narrativas contemporâneas”. In *Cinemais*, n.11, mai/jun. pp. 79-120.
- _____ (2001): *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (2003): “Prefácio”. In ROCHA, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____ (2004): “Prefácio”. In ROCHA, Glauber: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- WILLIAMS, Raymond (2000): *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Referências das críticas pesquisadas e utilizadas

Barravento, 1961

Cuba

CERVONI, Albert: “El continente cinematográfico”. *ICAIC: Servicio de Información y Traducciones*. Ed. *Centro de Información Cinematográfica del ICAIC*, n. 6, noviembre de 1963. pp. 44-50.

BRANLY, Roberto: “El primer Rocha”. *Juventud Rebelde*, 04/06/1970.

L.L.S.: “Barravento, primer filme largo de Glauber Rocha, un grande del Cinema Novo brasileño”. Sem fonte, 1972.

VIEIRA, Guillermo Rodriguez: “Volver a ver Barravento”. *Cine Cubano*, n. 100, 1981.

México

DELGADO, Héctor Ivan: “Tras el viento del mar”. *Uno Más Uno*, 11/03/2006.

Sem autor, S/D: “Barravento”. *ABC de América Latina* (catálogo de festival).

Deus e o diabo na terra do sol, 1964

Cuba

ATHAYDE Félix de: “Dios y el diablo en la tierra del sol: una película nacional popular”. *Cine Cubano*, n. 27, año 5, 1965.

BRANLY, Roberto: “Dios y el diablo en la tierra del sol”. *Juventud Rebelde*, 16/08/1966.

BELTRAN, Alejo: “Dios y el diablo en la tierra del sol”. *Granma*, 22/08/1966.

CALLEJAS, Bernardo: “Dios y el diablo en la tierra del sol: que la sangre la dona del hombre”. *Granma*, 25/08/1966.

MACIEL, L.C.: “Dialectique de la violence”. *Cine Cubano*, n. 42-43-44, año 7.

MANET, Eduardo: “Dios y el diablo en la tierra del sol”. *Granma*, 15/08/1966.

PONTES, Norma B.: “Approximations litteraires et creation critique”. *Cine Cubano*, n. 42-43-44, año 7.

VEGA, Jesus: “Glauber Rocha: o santo guerreiro do Cinema Novo”. *Cine Cubano*, n. 134.

Argentina

CARRIL, Martinez: “Cine Latinoamericano”. *Tiempo de Cine*, n. 20/21, año V, primavera/verano, 1965.

HOROVITZ, S.: “Dios y el diablo en la tierra del sol”. *Propositos*, 25/07/1968.

LEVY, J.: “Dios y el diablo en la tierra del sol”. *Programación Cine Club Mar del Plata*, dezembro 1970.

SALGADO, Antonio: "Dios y el diablo en la tierra del sol". *Tiempo de Cine*, n. 20/21, año V, primavera/verano, 1965.

Sem autor: "Expresiva muestra de talento de un joven director brasileño". *La Nación*, 19/07/1968.

Sem autor: "Dios y el diablo en la tierra del sol". *La Prensa*, 20/07/1968.

Sem autor: "El exceso por norma". *Primera Plana*, 23/07/1968.

Sem autor: "Dios y el diablo en la tierra del sol". *Analisis*, n. 385, 29/07/1968.

Sem autor: "Dios y el diablo en la tierra del sol". *Gaceta de los espetáculos*, año II, n. 100, Buenos Aires, 1968, p. 329-330.

Sem autor: "Un testimonio en la tierra del subdesarrollo". *Extra*, sem data.

Sem autor: "Dios y el diablo en la tierra del sol". Documento da Cinemateca Argentina.

Programação do *Cine Teatro Sha* - Festival de inverno, sem data.

Sem autor: "Dios y el diablo en la tierra del sol". Sem fonte, sem data.

México

Bayardi: "Nuestra crítica: Dios y el diablo en la tierra del sol". *Novedades*, 09/12/1966.

Sem autor: "Un triunfo brasileño: choque de bandidos y beatos". *Revista Visión*, 02/10/1964.

Terra em transe, 1967

Cuba

COSSIO, Nicolas: "Un film 'maldito' brasileiro triunfa en Cannes". *Girón*, Matanzas, 06/06/1967.

COSSIO, Nicolas: "Un nuevo cine para um mundo en trance". *Bohemia*, 18/02/1968 (crítica también publicada em *Sierra Maestra* – Santiago de Cuba, mesma data; e em *Juventud Rebelde*, 2ª. edição, 29/05/1967).

Jane: El bigode azul. *Juventud Rebelde*, 28/04/1967.

LEON, Eduardo Heras: "Tierra en trance: crónica de una derrota". *Cine Cubano*, n. 100, 1981.

LEZCANO, José Alberto: "Tierra en trance". *El Socialista*, Pinar del Rio, 15/02/1968.

VEGA, Jesus: "Glauber Rocha: o santo guerreiro do Cinema Novo". *Cine Cubano*, n. 134.

Sem autor: "Tierra en trance". *Revista Verde Olivo*, 14/01/1968.

Sem autor: "Microcríticas: Tierra en trance". *El Mundo*, 2ª. edição, 18/02/1968.

Argentina

F.F.F.: "Hay que pasar el trance". *Confirmado*, 03/10/1972, p.51.

ROCCO, Alejandro: "América Latina al rojo vivo". *Vosotras*, 05/10/1972.

Z.P.: "Literatura y confusión". Sem fonte, 1972.

Sem autor: "Drama social y político de América en 'Tierra en trance' de Glauber Rocha". *La Razón*, 22/09/1972.

Sem autor: "Expectación por una película del brasileño Glauber Rocha". *Crónica (matutina)*, 25/09/1972.

Sem autor: "Glauber Rocha y el cine político". *La Nación*, 01/10/1972.

Sem autor: "Rocha: el torrente desorganizado". *Analisis*, n. 603, 06 al 12 de octubre de 1972.

Sem autor: "Tierra en trance". Sem fonte, 1972.

Sem autor: "Tierra en trance". Documento do *Festival de Invierno – Ciclo: Cine Latinoamericano*, Fundación Cinemateca Argentina, 27/06/1975.

Mexico

TURRENT, Tomas Perez: "Tierra en trance". *El Día*, 14/11/1967.

TURRENT, Tomas Perez: "Tierra en trance: tercer largometraje de Glauber Rocha". *El Universal*, 16/02/1994.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro, 1969

Cuba

ESPINO, Alberto: "Antonio das Mortes". *Girón*, Matanzas, 20/03/1970.

VEGA, Pastor : "Antonio das Mortes". *Cine Cubano*, n. 60-62, 1970.

BORY, Jean-Louis: "San Jorge cangaceiro - en las extensiones áridas del sertão brasileiro, un carnaval en que los dragones no mueren sino para renacer". *Cine Cubano*, n. 60-62, 1970.

Oscar, "Antonio das Mortes". *Verde Olivo*, ano XII, n. 6, 08/02/1970.

VEGA, Jesus: "Glauber Rocha: o santo guerreiro do Cinema Novo". *Cine Cubano*, n. 134.

Sem autor: "Antonio das Mortes". *Arte 7*, n. 5, ano 1, enero 1971.

Sem autor: "Antonio das Mortes". Sem fonte, 1970.

Argentina

A.C.: "Antonio das Mortes". Sem fonte, 1971.

H.G.: "Ideologo apasionado". *Primera Plana*, n. 432, nov. 1971.

J.C.F.: "Antonio das Mortes: un cine de contornos operísticos". *Clarín*, 07/05/1971.

J.C.F.: "For export". *Analisis*, n. 530, 11 a 17 de maio de 1971.

LAVALLEJA, Virgilio: "Antonio das Mortes". *Siete Días Ilustrados*, 10/05/1971.

MAHIEU, Agustín: "El camino de un intelectual entre el sertão y la Shell". *La Opinión*, 05 de maio de 1971.

Sem autor: "Antonio das Mortes". *Crónica Matutina*, 30/04/1971.

Sem autor: "Antonio das Mortes". *Clarín*, 03/05/1971.

Sem autor: "Antonio das Mortes", *La Prensa*, 04/05/1971.

México

COLINA, Jose de la: "Brújula del cinéfilo: Antonio das Mortes". *Excelsior*, 29/01/1972.

TURRENT, Tomas Perez: "Antonio das Mortes". *Sábado Universal*, 18/02/1978.

Sem autor: Sem título. *Cine Club (Órgano de la Asociación de los cine clubs universitarios)*, n. 1, año 1, octubre, 1970.

Avulsas sobre Glauber Rocha

Cuba

RODRIGUEZ, J.M.Valdés: "Glauber Rocha". *El Mundo*, 07/12/1965.

Argentina

ROCA, Mario: "Cinema Novo en Baires?" *Cine y medios*. Buenos Aires, n. 3, año 1, verano, 1970. p. 18-19.

VIEIRA, Carlos: "Nuevo cine brasileño". *Tiempo de Cine*. Buenos Aires, n. 9, año II, enero/marzo, 1962. p. 44.

E.C.: "Glauber Rocha opus tres". *Cine y medios*. Buenos Aires, n. 1, año 1, junio-julio 1969. p. 2.

Sem autor: "Glauber Rocha e sua visão polêmica da terra do sol". *La Nación*, 09/05/1971.

México

RIERA, Emílio Garcia: "El caso Glauber Rocha (I e II)". *Excelsior*, 22/02/1975.

Terra estrangeira, 1995

México

ARREDONDO, Arturo: "Tierra extranjera, de Walter Salles e Daniela Thomas" *Novedades*, 25/10/2002.

Sem autor: "Muestran a Walter Salles antes de *Estación Central*". *El Universal*, 17/10/2002.

Sem autor: "Tierra extranjera". *La Jornada*, 18/10/2002.

Central do Brasil, 1998

México

ALVARADO, Eduardo: "Estación Central". *Excelsior*, 04/04/1999.

ARIAS, Carlos: "Estación Central: melodrama y realismo". *Reforma*, 12/03/1999.

ARREDONDO, Arturo: "Estación Central, de Walter Salles". *Novedades*, 12/03/1999.

AVIÑA, Rafael: "Brasil recupera la memoria". *Reforma*, 19/03/1999.

BETANCOURT, Javier: "La XXXIII Muestra Internacional". *Proceso*, 20/03/1999.

BONFIL, Carlos: "Estación Central". *La Jornada*, 12/03/1999.

CARRO, Nelson: "Estación Central". *Tiempo Libre*, sem data.

CIUK, Perla: "Estación Central". *Uno más uno*, 31/03/1999.

DÁVALOS, Patricia: "Estación Central". *La Crónica*, 12/03/99.

DAVIS, Karl Lenin G.: "Estación Central, de Walter Salles". *Uno más uno*, 12/03/1999.

GRACIDA, Ysabel: "Estación Central". *El Universal*, março 1999.

HERNANDEZ, Jesús: "Epistolário vial del Tercer Mundo". *El Financiero*, 12/03/1999.

LOIDE, Zelu: "Estación Central". *El Sol de México*, sem data.

MELCHE, Julia Elena: "Otro chantaje emocional". *Reforma*, 28/03/1999.

MENDOZA, Leo: "Realidad brasileña: indicada nominación de *Estación Central* a la estatilla retrata la pobreza y marginación de las favelas". *El Universal*, 13/03/1999.

SOLÓRZANO, Fernanda: "Estación Central, de Walter Salles". *Uno más uno*, 03/04/1999.

TURRENT, Tomas Perez: "Películas, ciclos y homenajes". *El Universal*, 18/09/1998.

TURRENT Tomas Perez, "Walter Salles: Central do Brasil". *El Universal*, 13/04/1999.

Sem autor: "*Central do Brasil*, angustia y dicotomía de um país". *El Universal*, 11/04/1998.

Sem autor: "Filme carioca reconcilia al cine latinoamericano". *El Sol de México*, 11/04/1998.

Sem autor: "Recibe aplausos 'Central do Brasil', durante la Berlinale". *El Universal*, 15/02/1998.

Argentina

FOUZ, Javier Porta: "Estación Central". *El Amante*, n. 81, dec. 1998.

GAMBERINI, Marcela: "El viaje iniciático". *El Amante*, n. 84, mar. 1999.

MONTEAGUDO, Luciano: "La road-movie que, en su camino, encuentra la identidad de Brasil". *Página 12*, 04/03/1999.

WINTERS, Laura: "Viaje al corazón de Brasil". *Clarín*, 04/03/1999.

OLIVERI, Ricardo Garcia: "Una obra ejemplar: Salles señala un hito del cine latinoamericano". *Clarín*, 04/03/1999.

KAMENSZAIN, Tamara: "El viejo oficio de escribir cartas para outro". *Clarín*, 21/03/1999.

Cuba

MOLINA, Julio Martínez: Sesión Ojo Crítico: "Estación Central de Brasil". *Revista Conceptos*, sem data.

CASTILLO, Luciano: "Cuando la emoción no es pasajera" Publicação oficial do 20°. *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 02/12/1998.

Abril despedaçado, 2001

México

BONFIL, Carlos: "Detrás del sol". *La Jornada*, 30/06/2002.

CARRO, Nelson: "Detrás del sol". *Tiempo Libre*, 04 a 10 de Julio de 2002.

CELIN, Fernando: "Detrás del sol: Abril despedazado". *Novedades*, 14/06/2002.

DÁVILA, Maria Teresa: "Estrenan filme de Walter Salles". *El Universal*, 02/05/2002.

IBÁÑEZ, Nuria: "El primer mundo nos condena al cine de denuncia social: Walter Salles". *Milenio*, 04/06/2002.

LEAL, Alejandro, "Detrás del sol". *Milenio*, 21/06/2002.

POHLENZ, Ricardo, "Detrás del sol". *Reforma*, 21/06/2002.

ROCHA, Octavio Maya: "Llevan al cine una reflexión sobre la violencia". *La Jornada*, 30/06/2002.

TURRENT, Tomás Perez: "Detrás del sol". *El Universal*, 23/06/2002.

Argentina

MARTÍNEZ, Adolfo C.: "Entre el castigo y el perdón". *La Nación*, 30/10/2002.

GARCÍA, Lorena: "Salles, detrás de Brasil". *La Nación*, 30/10/2002.

SCHOLZ, Pablo O.: "Venganza, maestría y seducción". *Clarín*, 31/10/2002.

KARSTULOVICH, Federico: "Detrás del sol". *El Amante*, n. 127, nov. 2002.

BERNADES, Horacio: "Detrás del sol, el nuevo filme de Walter 'Estación Central' Salles". *Diario Página 12*, 02/11/2002.

Sem autor: "Detrás del sol". Documento do *Cineclub Núcleo*, 05/03/2002.

Diários de motocicleta, 2003

México

A.C.O.: "Despierta la conciencia". *El Universal*, 08/10/2004.

ALVARADO, Eduardo: "Los viajes... transforman". *Reforma*, 30/09/2004.

AVIÑA, Rafael: "En el camino con el Che". *Reforma*, 08/10/2004.

BADILLO, Juan Manuel: "Diarios de motocicleta: Ernesto Guevara busca el Che". *El Economista*, 08/10/2004.

BETANCOURT, Javier: "Diarios de motocicleta". *Proceso*, 17/10/2004.

CARRO, Nelson: "Diarios de motocicleta". *Tiempo libre*, 08/12/2004.

GARCÍA, Gustavo: "Recuerdos del futuro". *Milenio*, 07/10/2004.

GRACIDA, Ysabel: "Diarios de motocicleta". *El Universal*, 11/10/2004.

IBÁÑEZ, Nuria: "El Che detrás del mito". *Milenio*, 21/10/2004

LAFARGA, Rafael: "Políticamente correcto, Che Guevara". *El Universal*, 13/10/2004.

LICONA, Sandra: "En busca de la identidad". *La Crónica de Hoy*, 08/10/2004.

MOLINA, René: “Diarios de motocicleta: improvisación e idealismo”. *Uno más uno*, 30/10/2004.

NAVARRETE, Georgina: “Diarios de motocicleta: un viaje por las venas de América Latina”. *Ovaciones*, 08/10/2004.

NUÑEZ, Nora Judith: “Diarios de motocicleta”. *Esto* (La crítica dominical), 17/10/2004.

ORSO, Luis García: “Diarios de motocicleta”. *Esto*, 07/11/2004.

PEGUERO, Raquel: “Reflejo fiel de una metamorfosis”. *El Universal*, 22/10/2004.

ROJAS, César Daniel: “Diarios de motocicleta”. *Uno más uno*, 30/09/2004.

TORREIRO, M.: “Guevara entes del Che”. *El País*, 08/10/2004.

TORRES, Maximiliano: “Una carta de amor a sudamérica”. *Milenio*, 10/10/2004.

TSAO, Leonardo García: “Retrato del Che como un boy scout liberal”. *La jornada*, 08/10/2004.

TURRENT, Tomás Pérez: “Walter Salles vive su madurez”. *El Universal*, 15/10/2004.

Argentina

WOLF, Sergio: “El Che Guevara en el cine”. *Revista Debate*, 30/07/2004.

TRANCON, Manuel: “Cristo se detuvo en miramax”. *El Amante*, n. 148, ago. 2004.

VILLEGAS, Juan: “Che, no está tan mal”. *El Amante*, n. 149, set. 2004.

Cuba

RÍO, Joel del: “Señales en el camino”. Publicação oficial do 26°. *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 11/12/2004.

Anexo

Sinopses e fichas técnicas dos filmes analisados*

Barravento

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Salvador, 2.195 metros, 80 minutos. Bahia, 1961. **Companhia produtora:** Iglu Filmes; **Distribuição:** Horus Filmes; **Produtores:** Rex Schindler, Braga Neto; **Produtor associado:** David Singe; **Diretor de produção:** José Telles de Magalhães; **Produtor executivo:** Roberto Pires; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Álvaro Guimarães, Waldemar Lima; **Argumentista:** Glauber Rocha; **Idéia Original:** Luiz Paulino dos Santos; **Roteiristas:** Glauber Rocha, José Telles de Magalhães; **Diálogos:** Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos; **Diretor de fotografia:** Tony Rabatony; **Editor:** Nelson Pereira dos Santos; **Letreiros:** Calasans Neto; **Música:** Washington Bruno (Canjiquinha): samba de roda e capoeira; Batatinha: samba; **Locações:** Praia do Buraquinho, Itapoã Flamengo (Salvador,BA); **Elenco:** Antônio Sampaio (Pitanga) - Firmino; Luiza Maranhão - Cota, Lucy Carvalho - Naína, Aldo Teixeira - Aruã, Lídio Cirillo dos Santos (Lídio Silva) - Mestre; Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, D. Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito; participação especial em candomblés: D. Hilda; samba de roda e capoeira: D. Zezé, Adinora, Arnon, Sabá; orient. de candomblés: Hélio de Oliveira. **Prêmios:** *Opera Prima* - XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, Tchécoslovaquia, 1962.

Sinopse: Numa aldeia de pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, altera o panorama pacato do local, polarizando tensões. Firmino tem uma atração por Cota, mas não consegue esquecer Naína que, por sua vez, gosta de Aruã. Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido, ao contrário da aldeia que vê a rede arrebentada, impedindo o trabalho da pesca. Firmino incita os pescadores à revolta contra o dono da rede, chegando a destruí-la. Policiais chegam à aldeia para controlar o equipamento. Na sua luta contra a exploração, Firmino se indispõe contra o Mestre, intermediário dos pescadores e do dono da rede. Um pescador convence Aruã de pescar sem a rede, já que a sua castidade o faria um protegido de Iemanjá. Os pescadores são bem sucedidos na empreitada, destacando-se a liderança de Aruã. Naína revela para uma preta velha o seu amor impossível por Aruã. Diante da sua derrota contra o misticismo, Firmino convence Cota a tirar a virgindade de Aruã, quebrando assim o

* Informações extraídas da página da internet do *Tempo Glauber* (www.tempoglauber.com.br), acessada em julho de 2008, e dos portais oficiais dos filmes de Walter Salles (www.centrodobrasil.com.br; www.abrildepedacado.com.br; www.motorcyclediariesmovie.com), acessados em julho de 2008.

encantamento religioso de que ele estaria investido por Iemanjá. Aruã sucumbe à tentação. Uma tempestade anuncia o "barravento", o momento de violência. Os pescadores saem para o mar, com a morte de dois deles, Vicente e Chico. Firmino denuncia a perda de castidade de Aruã. O Mestre o renega. Os mortos são velados, e Naína aceita fazer o santo, para que possa casar com Aruã. Ele promete casamento, mas antes decide partir para a cidade de forma a trabalhar e conseguir dinheiro para a compra de uma rede nova. No mesmo lugar em que Firmino chegou à aldeia, Aruã parte em direção à cidade.

Deus e o diabo na terra do sol

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. Rio de Janeiro, 1964, 3.400 metros, 125 minutos; **Companhia produtora:** Copacabana Filmes; **Distribuição:** Copacabana Filmes; **Lançamento:** 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro (Caruso, Bruni-Flamengo e Ópera); **Produtor:** Luiz Augusto Mendes; **Produtores associados:** Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; **Diretor de produção:** Agnaldo Azevedo; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.; **Argumentista:** Glauber Rocha; **Roteiristas:** Glauber Rocha, Walter Lima Jr.; **Diálogos:** Glauber Rocha, Paulo Gil Soares; **Direção de fotografia e câmera:** Waldemar Lima; **Cenógrafo e Figurinista:** Paulo Gil Soares; **Letreiros:** Lygia Pape; **Gravuras:** Calasans Neto; **Cartaz:** Rogério Duarte; **Música:** Villa-Lobos; **Canções:** Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); **Violão e voz:** Sérgio Ricardo; **Continuidade:** Walter Lima Jr.; **Locações:** Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA); **Elenco:** Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos - Corisco, Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Julio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo. **Prêmios:** Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náiade de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Grande Prêmio Latino Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966.

Argumento: O argumento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma síntese de fatos e personagens históricos concretos (o cangaço e o mandonismo local dos coronéis no Nordeste, o beatismo ou misticismo de base milenarista, a literatura de Cordel, Lampião e Corisco, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Antônio Conselheiro e Antônio Pernambucano (jagunço ou assassino de encomenda de Vitória da Conquista)). O vaqueiro Manuel se revolta contra a exploração de que é vítima por parte do coronel Moraes e mata-o durante uma briga. Foge com a esposa Rosa da perseguição dos jagunços e acaba se integrando aos seguidores do beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo, que promete a prosperidade e o fim dos

sofrimentos através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Ao presenciar o sacrifício de uma criança, Rosa mata o beato. Ao mesmo tempo, o matador de aluguel Antônio das Mortes, a serviço dos coronéis latifundiários e da Igreja Católica, extermina os seguidores do beato. Em nova fuga, Manoel e Rosa se juntam a Corisco, o diabo loiro, companheiro de Lampião que sobreviveu ao massacre do bando. Antônio das Mortes persegue de forma implacável e termina por matar e degolar Corisco, seguindo-se nova fuga de Manoel e Rosa, desta vez em direção ao mar.

Terra em transe

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1967. 3.100 metros, 115 minutos. **Companhias produtoras:** Mapa Filmes e Difilm; **Distribuição:** Difilm; **Lançamento:** 8 de maio de 1967, Rio de Janeiro (Bruni- Flamengo, Coral, Caruso, Festival e outros cinemas do circuito Lívio Bruni); **Produtor executivo:** Zelito Viana; **Produtores associados:** Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha; **Gerente administrativo:** Tácito Al Quintas; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Antônio Calmon, Moisés Kendler; **Argumentista e roteirista:** Glauber Rocha; **Diretor de fotografia:** Luiz Carlos Barreto; **Câmara:** Dib Lufti; **Assistente de câmara:** José Ventura; **Fotógrafos de cena:** Luiz Carlos Barreto, Lauro Escorel Filho; **Trabalhos fotográficos:** José Medeiros; **Eletricistas:** Sandoval Dória, Vitaliano Muratori; **Engenheiro de som:** Aluizio Viana; **Montador:** Eduardo Escorel; **Assistente de montagem:** Mair Tavares; **Montadora de negativo:** Paula Cracel; **Cenógrafo e Figurinista:** Paulo Gil Soares; Trajes de Danuza Leão: Guilherme Guimarães; **Letreiros:** Mair Tavares; **Carta:** Luiz Carlos Ripper; **Música original:** Sérgio Ricardo; **Regente:** Carlos Monteiro de Sousa; **Quarteto:** Edson Machado; Vozes: Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo; **Música:** Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othelo); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio; **Locações:** Rio de Janeiro e Duque de Caxias (RJ); **Laboratório de imagem:** Líder Cine Laboratórios; **Estúdio de som:** Herbert Richers; **Elenco:** Jardel Filho - Paulo Martins; Paulo Autran - D. Porfírio Diaz; José Lewgoy - D. Filipe Vieira; Glauce Rocha - Sara; Paulo Gracindo - D. Júlio Fuentes; Hugo Carvana - Álvaro; Danuza Leão - Sílvia; Jofre Soares - Padre Gil; Modesto de Sousa - senador; Mário Lago - secretário de segurança; Flávio Migliaccio - homem do povo; Telma Reston - mulher do povo; José Marinho - Jerônimo; Francisco Milani - Aldo; Paulo César Pereio - estudante; Emanuel Cavalcanti - Felício; Zózimo Bulbul - Repórter; Antonio Câmara- índio; Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza; **Participações especiais:** Darlene Glória, Elizabeth Gasper, Irma Álvares, Sônia Clara, Guide Vasconcelos; **Figuração de época:** Clóvis Bornay. **Prêmios:** Prêmio da FIPRESCI

(Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Bunuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes/1967; Golfinho de Ouro para Melhor Filme - Rio de Janeiro/1967; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor - Rio de Janeiro, 1967; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude - Locarno, Itália; Prêmio da Crítica (Melhor Filme) - Havana, Cuba; Melhor Filme - Juiz de Fora (MG).

Comentário de Glauber Rocha sobre o filme: “Roberto Rossellini dizia que é mais fácil fotografar o mundo do que fotografar um rosto. O cinema, me disse Alexandre Kluge, deve ser polifônico. É uma nova arte e presa ainda ao naturalismo/realismo do romance. O romance, os senhores sabem, é uma expressão do século XIX. É, pois, a linguagem da burguesia. O cinema é a linguagem do capitalismo, isto é, do século XX. Cinema, jornalismo, televisão. O cinema, porque foi realizado até bem pouco tempo por homens com formação no século passado e formou e deformou o público e a crítica. E a maioria dos intelectuais. E, o que é mais grave, a maioria dos cineastas. O cinema é um instrumento de coração do capitalismo. Ou do policialismo. Liberdade, no cinema, sempre foi crime. Rimbaud, para lembrar um nome conhecido, que é ponto pacífico na poesia, se aparecesse fazendo filme como escrevia levava ovo na cara. Idem Cézanne. Até mesmo Van Gogh. E estes são artistas do século passado, nem mais vanguarda são considerados. Por que o cinema tem de ficar seguindo a narrativa de Maupassant? Quando um intelectual vem me dizer que não gostou de *Terra em Transe* porque não entendeu, dá vontade de perguntar a ele se poesia ou música ele entende tudo como entende uma reportagem, isto é, no sentido explicativo, óbvio, ululantérrimo!”

O dragão da maldade contra o santo guerreiro

Ficção, longa-metragem, 35mm, colorido (Eastmancolor). Rio de Janeiro, 1969. 2.600 metros, 95 minutos. **Companhia produtora:** Mapa Filmes; **Distribuição:** Mapa Filmes; **Lançamento:** 9 de junho de 1969, Rio de Janeiro (Bruni-Flamengo, Bruni Copacabana, Bruni-Ipanema, e outros cinemas do circuito Lívio Bruni); **Produtores:** Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine; **Diretores de produção:** Demerval Novais de Carvalho, Agnaldo Azevedo; **Produtor executivo:** Zelito Viana; **Administrador:** Tácito Val Quintas; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Antônio Calmon, Ronaldo Duarte; **Argumentista e roteirista:** Glauber Rocha; **Diretor de fotografia:** Afonso Beato; **Câmera:** Ricardo Stein; **Assistente de câmera:** André Faria; **Maquinistas:** Pintinho, Eutímio, Daniel; **Elétricistas:** Roque Araújo, Chiquinho, Messias; **Som direto:** Walter Goulart; **Operador de microfone:** Diego Arruda; **Mixagem:** Carlos della Riva; **Efeitos sonoros:** Paulo Lima; **Montador:** Eduardo Escorel; **Assistente de montagem:** Amauri Alves; **Cenógrafo:** Glauber Rocha; **Assistentes de cenografia:** Paulo Lima, Paulo Gil Soares **Figurinistas:** Glauber Rocha, Paulo Lima, Paulo Gil

Soares; **Trajes de Odete Lara:** Hélio Eichbauer; **Letreiros:** Roberto Lunari; **Cartaz:** Jânio de Freitas; **Música:** Unkrimakrimkrim, Ritmetrom (Marlos Nobre); Coirana (Walter Queirós); Antonio das Mortes (Sérgio Ricardo); Macumba de Milagres (Anônimo); Chegada de Lampião no Inferno (Cego de Feira); **Locação:** Milagres (BA); **Laboratório de imagem:** Rex Filmes; **Estúdio de som:** Rivaton; **Elenco:** Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos; Hugo Carvana; Jofre Soares; Lorival Pariz; Rosa Maria Penna; Emanuel Cavalcant; Mário Gusmão; Vinícius Salvatori; Sante Scaldaferrri. **Prêmios:** Melhor Direção, Prêmio da FIPRESCI; Prêmio Luis Buñuel; Prêmio da Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio - XXI Festival de Cannes/1969; Primeiro Prêmio - Festival de Cinema de Plovaine, Bélgica; Troféu Coruja de Ouro - Prêmio Adicional de Qualidade - INC/1969, Brasil; Prêmio do Público - Semana Internacional de Cinema de Autor em Banalmadena, Espanha/1969.

Sinopse: O Dragão é inicialmente Antonio das Mortes, assim como São Jorge é o cangaceiro. Depois, o verdadeiro dragão é o latifundiário, enquanto o Santo Guerreiro passa a ser o professor quando pega as armas do cangaceiro e de Antonio das Mortes. Em suma, queria dizer que tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais componentes de agrupamentos sociais solidamente conservadores, ou reacionários, ou cúmplices do poder, podem mudar e contribuir para mudar. Basta que entendam onde está o verdadeiro dragão.

Terra estrangeira

Direção: Walter Salles, Daniela Thomas; **Roteiro:** Walter Salles, Daniela Thomas, Millor Fernandes, Marcos Bernstein; **Produção:** Flávio R. Tambellini, Antônio da Cunha Telles; **Música Original:** José Miguel Wisnik; **Fotografia:** Walter Carvalho **Edição:** Walter Salles, Felipe Lacerda; **Direção de Arte:** Daniela Thomas; **Figurino:** Cristina Camargo; **Efeitos Sonoros:** Geraldo Ribeiro, Carlos Alberto Lopes, Roberto Freitas; **Elenco:** Fernanda Torres, Alexandre Borges, Laura Cardoso; **Ano de Lançamento:** 2005; **Distribuidora:** Video Filmes; **Duração:** 100 minutos; **País/Ano de Produção:** Brasil, 1995; **Prêmios:** Prêmio *Golden Rosa Camuna*, da *Mostra Internazionale del Cinema d'Essai* (Itália). Vencedor do *Grand Prix du Entrevues - Festival International du Film Belfort* (França), na categoria de melhor filme estrangeiro. Prêmio Margarida de Prata (Brasil). Vencedor do troféu do APCA da Associação Paulista de Críticos de Arte, na categoria de melhor roteiro.

Sinopse: Brasil, 1990. O plano Collor é anunciado. Sem perspectiva em um país tomado pelo caos, Paco, um jovem de 20 anos de idade, opta pelo exílio após a morte da mãe. Parte para Portugal, aceitando uma encomenda suspeita para pagar a viagem. Em Lisboa, Alex, uma brasileira de 25 anos, acaba de deixar o namorado, envolvido na mesma teia de contrabando. Os destinos desses dois jovens vão se aproximar, inexoravelmente, numa fuga desesperada...

Mesclando o thriller, o filme de estrada e um romantismo à flor da pele, *Terra Estrangeira* se tornou um filme-culto pela liberdade de sua narrativa e originalidade de suas imagens. Um filme lírico e poético, com atores luminosos, que marcou o cinema brasileiro dos anos 90.

Central do Brasil

Direção: Walter Salles; **Roteiro:** Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro; **Produção:** Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre; **Música Original:** Jacques Morelembaum, Antônio Pinto; **Fotografia:** Walter Carvalho; **Edição:** Felipe Lacerda, Isabelle Rathery; **Design de Produção:** Cássio Amarante, Carla Caffè; **Figurino:** Cristina Camargo; **Elenco:** Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Vinicius Oliveira; **Ano de Lançamento:** 2006; **Distribuidora:** Video Filmes; **Duração:** 112 minutos; **País/Ano de Produção:** Brasil, 1998; **Prêmios:** Duas Indicações para o OSCAR. Vencedor do Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro e do Urso de Ouro no Festival de Berlim. BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro (1998). Prêmio Golden Satellite de Melhor Filme Estrangeiro (1998). Prêmio da Universidade de Havana, o Prêmio Especial do Júri e o Prêmio Glauber Rocha de Menção Especial, no Festival de Havana (1998). Prêmio do Público e o Prêmio do Júri Jovem no Festival de *San Sebastián*.

Sinopse: Dora (Fernanda Montenegro) escreve cartas para analfabetos na estação Central do Brasil. Uma das clientes de Dora é Ana, que vem escrever uma carta com o seu filho, Josué, um garoto de nove anos, que sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída da estação, Ana é atropelada e Josué fica abandonado. Mesmo a contragosto, Dora acaba acolhendo o menino e envolvendo-se com ele. Termina por levar Josué para o interior do Nordeste, à procura do pai. À medida em que vão entrando país adentro, esses dois personagens, tão diferentes, vão se aproximando. Começa então uma viagem fascinante ao coração do Brasil, à procura do pai desaparecido, e uma viagem profundamente emotiva ao coração de cada um dos personagens do filme.

Abril despedaçado

Direção: Walter Salles; **Roteiro:** Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz; **Produção:** Arthur Cohn; **Música Original:** Ed Cortês, Antônio Pinto, Beto Villares; **Fotografia:** Walter Carvalho; **Edição:** Isabelle Rathery; **Direção de Arte:** Cássio Amarante; **Figurino:** Cao Albuquerque; **Efeitos Especiais:** Maurício Couto Beviláqua, Philippe Hubin, Guillaume Watrinet; **País:** Brasil, França, Suíça; **Prêmios:** Festival de Havana - Prêmio de Melhor Direção; Festival de Havana - Prêmio Casa das Américas; Festival de Veneza - Pequeno Leão de Ouro.

Sinopse: Abril, 1910 - Após a morte de seu filho primogênito, executado por um clã vizinho, numa disputa ancestral pela posse da terra, o patriarca espera pacientemente até que a camisa branca ensangüentada do filho morto torne-se amarelada, sinal de que chegou a hora de cobrar seu sangue. Ele envia, então, seu segundo filho, Tonho, para vingar a morte do irmão. Tonho executa as ordens do pai após perseguir sua vítima pela caatinga. Atormentado pelo peso de seu ato, ele pede permissão à família do morto para assistir ao funeral. É quando interpela o avô da vítima, pedindo-lhe uma trégua e o fim da violência. O ancião, entretanto, concorda com a suspensão temporária das hostilidades somente até a próxima lua cheia, dizendo a Tonho que sua vida agora está partida em duas: os primeiros 20 anos que já viveu e o pouco tempo que lhe resta para viver. A família amargurada do velho, mais uma vez, pendura uma camisa ensangüentada à espera de que fique amarelada. Observado atentamente por Pacu e sua mãe, Tonho se vê no dilema de ficar e enfrentar a morte ou fugir. Sua decisão é influenciada pela chegada à cidade de dois artistas de um circo itinerante, Salustiano e sua enteada, Clara, que desperta em Tonho o desejo de conhecer o amor antes de morrer. Seu dever de honra, no entanto, demonstra ser por demais arraigado, obrigando-o a voltar para casa. Angustiado pela perspectiva da morte e instigado pelo seu irmão menor, Pacu, Tonho começa a questionar a lógica da violência e da tradição.

Diários de motocicleta

Direção: Walter Salles; **Roteiro:** José Rivera; **Produção:** Michael Nozik, Edgard Tenenbaum, Karen Tenkhoff; **Música Original:** Jorge Drexler (Canção *Al otro lado del rio*), Gustavo Santaolalla; **Fotografia:** Eric Gautier; **Edição:** Daniel Rezende; **Design de Produção:** Carlos Conti; **Direção de Arte:** Maria Eugenia Sueiro, Coca Oderigo, Laurent Ott; **Figurino:** Marisa Urruti, Beatriz de Benedetto; **Efeitos Especiais:** Georges Demétrau; **Efeitos Sonoros:** Jean-Claude Brisson; **País:** Argentina, Brasil, USA, França, Alemanha, UK, Chile, Peru **Prêmios:** Academia Britânica – Prêmio de Melhor Filme em Língua não Inglesa; Prêmios Goya de Melhor Roteiro Adaptado – Espanha; Prêmio *Chalais François* – Festival de Cannes; Prêmio do Júri Ecumênico – Festival de Cannes; Grande Prêmio Técnico – Festival de Cannes; Prêmio do Público – Festival de *San Sebastián*, Espanha.

Sinopse: Em 1952, o futuro líder da Revolução Cubana Che Guevara (Gael Garcia Bernal) era um jovem estudante de medicina. Ele e seu amigo Alberto Granado (Rodrigo De La Serna) viajam pela América do Sul em uma velha moto, arranjando caronas e fazendo longas caminhadas. Depois de passar por Machu Pichu, chegam a uma colônia de leprosos na Amazônia Peruana, onde começam a questionar o valor do progresso econômico.

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](#)