

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

***Der Leone Have Sept Cabeças: imagens da
memória no cinema de Glauber Rocha***

Glauber Brito Matos Lacerda

Vitória da Conquista
Fevereiro 2012

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

***Der Leone Have Sept Cabeças: imagens da
memória no cinema de Glauber Rocha***

Glauber Brito Matos Lacerda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia
Silveira Gusmão
Co-orientador: Prof. Dr. Edson Silva
Farias

Vitória da Conquista
Fevereiro 2012

L136d Lacerda, Glauber
Der Leone Have Sept Cabeças: imagens da memória no cinema de Glauber Rocha/ orientador Milene de Cássia Silveira Gusmão; co-orientador Edson Silva Farias - - Vitória da Conquista, 2012.
116 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade).
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2012.

1. Glauber Rocha. 2. Símbolos. 3. *Habitus*. 4. Expressão. I. Gusmão, Milene II. Farias, Edson. III. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. IV. *Der Leone have sept cabeças: imagens da memória no cinema de Glauber Rocha*.

Título em inglês: *Der Leone have sept cabeças: images from memory in Glauber Rocha's cinema*

Palavras-chaves em inglês: Glauber Rocha. Symbols. *Habitus*. Expression.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

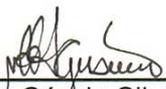
Banca Examinadora: Prof^a Dr^a Milene de Cássia Silveira Gusmão (orientadora), Prof. Dr. Edson Silva de Farias (co-orientador), Prof^a Dr^a Lívia Diana Rocha Magalhães (titular), Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues (titular), Prof. Dr. José Rubens Mascarenhas de Almeida (suplente); Prof^a Dr^a Maria Salete de Souza Nery (suplente).

Data da Defesa: 09 de Fevereiro de 2012.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

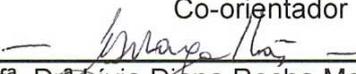
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

BANCA EXAMINADORA

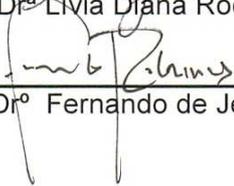


Profª. Drª Milene de Cássia Silveira Gusmão (UESB)
Orientadora

Profº Drº Edson Silva de Farias (UESB)
Co-orientador



Profª. Drª Livia Diana Rocha Magalhães (UESB)



Profº Drº Fernando de Jesus Rodrigues (UFAL)

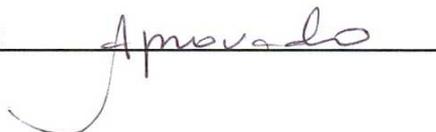
Suplentes

José Rubens Mascarenhas de Almeida (UESB)

Maria Salete de Souza Nery (UFRB)

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 09 de fevereiro de 2012.

Resultado: _____



“É Wim Wenders e ‘aprendenders’”.
Xico Sá

AGRADECIMENTOS

A CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade e todos os funcionários e professores envolvidos em sua realização, especialmente a Conceição Fonseca, coordenadora do programa, por sua competência e dedicação absolutas.

A Edson Farias, pelas preciosas orientações iniciais dessa pesquisa

A Milene Gusmão, minha orientadora, pelo apoio moral, espiritual e intelectual.

A minha mãe, Nelvania, e meu pai, Zé Tupete, pessoas que proporcionaram minha vida, amor, e me sempre me deram apoio e condições para estudar.

A meus tios Raul e Neiva, que me fizeram filho do seu lar e contribuíram muito em meu apreço pelo cinema.

Aos meus avós, Nelson e Ivani, pedras do alicerce da minha memória.

A tio Milton, pela amizade e por me convencer de que eu sou mais do que um menino amarelo.

A Valter Rodrigues (*in memoriam*): este trabalho é, também, fruto do nosso carma, nosso encontro neste chão.

A Gil Brito, amigo querido, por compartilhar a leitura do texto, dando sugestões valiosas.

Ao Janela Indiscreta, por ser um lugar de apoio, onde me sinto acolhido pelos que lá encontro.

Aos colegas de mestrado, que me acompanharam e compartilharam desse importante percurso. Em especial, a Joaquim, Luís Cláudio, Ana Luísa, Fabíola e Cecília – parceiros na jornada campineira.

Aos demais familiares, amigos, companheiros e entidades, pelo carinho e consideração.

RESUMO

A dissertação investiga como a trajetória social de Glauber Rocha(1939-1981) lhe ofereceu um acervo simbólico que, dada uma configuração social específica, possibilitou a expressão artística do cineasta no filme “Der Leone have sept cabeças” (1970). Diante da vastidão de interconexões em que o artista estabeleceu nas redes sociais que esteve inserido, delimitamos nossa pesquisa na formação do cineasta nos campos cinematográfico, no qual política e estética não se distingue, e religioso. Para empreender o estudo, lançamos mão da Teoria Simbólica, de Norbert Elias, para entender a transmissão geracional de conhecimento, e da categoria de *habitus*, de Pierre Bourdieu, pois diz respeito a incorporação de conhecimento pelo agente, sendo este capaz de ser expressado dada as condições sociais em que os indivíduos se encontra.

PALAVRAS-CHAVE

Glauber Rocha. Simbolos. *Habitus*. Expressão.

ABSTRACT

This dissertation investigates how the social trajectory of Glauber Rocha (1939-1981) gave him a symbolic collection which, given a specific social setting, enabled his artistic expression in the movie “Der Leone have septcabeças” (1970). Given the great interconnections he established at the social networks in which he was inserted, we can delimitate our research in the formation process of the film-maker in the cinematographic field, in which politics and aesthetics does not distinguish, and the religious field. We utilize the Symbolic Theory, of Norbert Elias, to understand the generational transmission of knowledge, and the category of *habitus* of Pierre Bourdieu, because it concerns the incorporation of knowledge by the agent, which is capable of being expressed given the social conditions in which individuals are in.

KEYWORDS

Glauber Rocha. Knowledge transmission. Symbols. *Habitus*. Expression.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Der Leone have sept cabezas: imagens da memória	18
2.1. Transmissão geracional de conhecimento	20
2.2. Os usos lingüísticos e o <i>habitus</i>	26
2.3. Os símbolos cinematográficos	33
2.4. Os símbolos religiosos	38
3. A formação cinematográfica de Glauber Rocha	41
3.1. O Clube de Cinema da Bahia	48
3.2. As redes do cinema	55
3.3. A ascensão do cineasta político	57
3.4. O cinema-fuzil do guerrilheiro iluminado	61
3.5. Conflito de Representações	69
3.6. A referência Eisenstein	73
3.7. Godard – a aprendizagem intrageracional	77
4. A formação religiosa do cineasta	81
4.1. O aprendizado religioso	83
4.2. O apocalipse presentificado	87
5. Considerações finais	93
Referências	96

ANEXO – Decupagem de “Der Leone have sept cabeças

1. Introdução

Glauber Rocha (1939-1981), ainda em vida, presenciou sua obra sendo estudada por especialistas brasileiros e estrangeiros. No início da década de 1960, portanto no princípio da juventude, o artista já era frequente nas críticas cinematográficas, nas revistas especializadas em cinema e, posteriormente, nas pesquisas acadêmicas. Na década de 1970, o pensamento cinematográfico glauberiano já era tratado como objeto para a ciência. Um exemplo é a dissertação de mestrado de Raquel Gerber que se transformou no livro “O mito da civilização Atlântida: cinema, política e estética do inconsciente” (1977). A autora faz uma leitura da obra do artista a partir de um estudo psicanalítico sobre próprio Glauber.

Entre os títulos publicados cujo tema passa por Glauber Rocha e/ou por sua obra, já se contabiliza dezenas, talvez centenas. Só no site do Tempo Glauber, fundação que conserva a obra do artista, contamos mais de quarenta títulos de livros catalogados em que Glauber Rocha é o *leitmotiv*. São muitos os pesquisadores que objetivaram a obra de Glauber Rocha. Podemos citar os brasileiros José Gatti, João Carlos Teixeira Gomes e José Carlos Avellar. Entre os estrangeiros, citamos Sylvie Pierre e Lino Micciche. A lista de autores é muito mais vasta e a relação feita pelo Tempo Glauber já se encontra obsoleta. Em 2011, por exemplo, Nelson Motta publicou a biografia romanceada “A primavera do Dragão”, narrando a juventude de Glauber Rocha até o lançamento de “Deus e o diabo na terra do sol” em 1964. Nas Universidades, encontramos numerosas monografias, dissertações e teses abordando aspectos variados da obra do cineasta. Muito desses textos não foram publicados em forma de livro.

Na primeira década do século XXI, a obra fílmica de Glauber Rocha começou a ser restaurada e sua produção literária vem sendo revista e reeditada. A editora Cosac Naify relançou “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” (2002), “Revolução do Cinema Novo” (2004) e “Século do Cinema” (2006) – todos de autoria do cineasta – e está para lançar o ainda inédito “Diário” de Glauber Rocha. Em 1997, os pesquisadores também ganharam

uma rica fonte com o livro “Cartas ao mundo” (1997), coletânea de correspondências de/para Glauber, reunidas por Ivana Bentes.

Saindo do campo editorial para as produções audiovisuais, é válido lembrar que o cineasta é objeto de alguns documentários, tais como “Glauber – labirinto do Brasil” (Dir.: Silvio Tendler. Brasil, 2004), “Rocha que voa” (Dir.: Érik Rocha. Brasil/Cuba, 2002), “Degola Fatal” (Dir.: Ricardo de Barros Favilla Ferreira. Brasil, 2004), entre outros.

Por outro lado, Glauber Rocha é um autor constantemente atualizado na memória não só do cinema brasileiro, mas latino-americano e mundial. Podemos exemplificar com o “Festival del nuevo cine latino-americano de la Habana”, em Cuba. No evento, é dado ao cineasta revelação um prêmio chamado Glauber Rocha, mostrando assim como o cinema de Rocha é referência em inovação e vigor criativo.

Com estas breves considerações, podemos ter noção da dimensão do cinema glauberiano e a importância de estudá-lo, visto o quanto é ainda referência para cineastas e pesquisadores do cinema. Interessa-nos explorar os “bastidores” da constituição desta memória, isto é, estudar a formação do cineasta para compreender a singularidade de sua expressão artística. Não queremos, entretanto, mostrar o porquê de Glauber Rocha continuar sendo lembrado e revisto no campo do cinema.

O objetivo geral desta pesquisa é compreender como a trajetória social do cineasta, a partir dos seus processos de aprendizado (cinematográfico e religioso), tornou-se expressivos em sua produção artística. Quando falamos em aprendizagem, referimo-nos à transmissão de conhecimento intrageracional e intergeracional que proporcionou a Glauber Rocha um acervo que, dado as trocas realizadas na sua rede de relação social, tornou possível expressá-lo em forma de cinema. Tomamos como referência da expressão da subjetividade glauberiana o filme “Der Leone have sept cabeças” (Itália/França/Congo Brazzaville. 1970). A obra será utilizada para ilustrar o trabalho, apontando para o modo peculiar como Glauber Rocha se utiliza de símbolos incorporados nos seus processos de aprendizagem. Mas, destacamos que o filme não é o objeto do estudo, não pretendemos fazer análises minuciosas dele. Visamos compreender, através de uma abordagem sócio-biográfica como se deu a aprendizagem do cineasta até o momento da feitura da película e as trocas

entre instâncias subjetivas e objetivas que estruturam sua expressão fílmica. Não temos a pretensão de entender o aprendizado do artista em sua totalidade. Fizemos um recorte nos processos de aprendizagem dele no/para o cinema, em que estética e política não se separa, e na aprendizagem religiosa, tendo em vista que esta potencializa aquela.

A título de esclarecimento “Der Leone Have sept Cabezas¹” foi o primeiro filme de Glauber Rocha realizado fora do Brasil. A película foi rodada na África, durante o auto-exílio do cineasta, no período da ditadura militar brasileira, e nunca foi lançada no circuito brasileiro. Existem algumas cópias não-oficiais de péssima qualidade possíveis de serem baixadas na internet. Porém, somente agora o público brasileiro terá acesso a uma cópia bem cuidada da obra, pois passou por uma restauração digital, através da qual foram geradas uma nova matriz em 35 mm e o DVD que estará disponível no mercado em breve. Antes de “Der Leone have sept cabezas” chegar às lojas, assisti a uma exibição do filme na “Semana Glauber” em março de 2011, na cidade natal do cineasta, Vitória da Conquista.

O contato com o filme me ajudou a repensar o recorte da minha pesquisa, visto que eu, até então, não conseguia encontrar um caminho para responder à pergunta do projeto de pesquisa aprovado no Mestrado “Memória: Linguagem e Sociedade”, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb): Como a formação protestante de Glauber Rocha influencia a sua cinematografia? “Der Leone” é um filme que faz uma crítica ao colonialismo no terceiro mundo, inspirado no Apocalipse de João. Pensei em reformular completamente a pergunta da pesquisa, pois vinha pensando em adotar outro *corpus*. Mas, nos encontros de orientação e co-orientação, ficou claro que o percurso teórico-metodológico que vínhamos traçando com nossas leituras tinha condições de incorporar o filme ítalo-francês de Glauber Rocha como parte do *corpus* da pesquisa. Todavia, mudamos a problemática. A pergunta passou a ser: como a formação de Glauber Rocha – entrecruzada pela arte, a

¹ Qualquer estranheza acerca do idioma que nomeia o filme se deve ao fato de cada palavra está grafada numa língua diferente. “Der”, do Alemão, corresponde ao artigo “O”; “leone”, do italiano, leão; “have”, do inglês, “tem”; “sept”, do francês, “sete”; e cabeças está escrito em português. Portanto, em tradução livre, “O leão de sete cabeças”. O título, em si, tem um teor apocalíptico. Tanto o leão quanto o número sete e os seres de várias cabeças aparecem nas escrituras bíblicas. A título de curiosidade, no momento em que escrevia o roteiro do filme, Glauber Rocha daria o nome em português à fita. Porém, o amigo poliglota Zelito Viana sugeriu que o diretor fizesse uma tradução babélica do título original e assim rebatizasse a película.

política e a religião – comparece no tratamento dado às profecias do apocalipse de João em “Der Leone Have Sept Cabezas”, dando a estas uma potencialidade política para pensar questões que lhe eram contemporâneas? Apesar de atualizarmos nossa problemática, não foi neste problema que a pesquisa se fechou.

Com os questionamentos da banca no exame de qualificação, a pesquisa ganhou novas diretrizes. O texto apresentado na ocasião mostrava que “Der Leone have sept cabeças” continha traços comuns à formação estética, política e religiosa de Glauber Rocha. Contudo, o fator político preponderava sobre os outros. Ao mesmo tempo, a escrita ainda estava confusa em relação ao objeto. Não sabíamos ainda se centrávamos no filme ou na trajetória do cineasta. A última opção nos pareceu mais viável. Então, optamos por estudar a trajetória sócio-biográfica de Glauber, utilizando o filme para ilustrar sua expressão artística.

“Der Leone have sept cabeças” expõe o colonialismo, em diversas formas (social, econômico, político, cultural), como tema central. Apesar de ter sido rodado na África, as discussões suscitadas pelo filme seriam para todo terceiro mundo. Para atender a uma proposta educativa nomeada por Glauber Rocha de “épico-didático arquetípico” (GARDNER, 2010, p. 2), os personagens são tipos constituídos a partir de elementos reconhecíveis no universo político dos anos de 1970 e, de uma maneira não menos metafórica, no Apocalipse de São João. Marlene (interpretada por Rada Rassimov²), uma loira sedutora, é o imperialismo; Pablo (Giulio Brogi), um revolucionário latino americano; Zumbi (Baiack), o negro revolucionário; Samba (Miguel Samba), o intelectual terceiro-mundista engajado; Xobu (André Segolo), o político africano corrupto; o mercenário alemão (René Koldhoffer); o comerciante português (Hugo Carvana); o agente americano (Gabrielle Tinti) e o padre (Jean Pierre Léaud), representando o cristianismo desacreditado e surge como um personagem que

² O elenco, assim como o título do filme, é multicultural. Rada Rassimov, Giulio Brogi e Gabrielle Tinti são atores italianos. São atores italianos. Baiack e André Segolo são nativos do Congo Brazzaville. René Koldhoffer é alemão. Hugo Carvana é brasileiro e tinha acabado de trabalhar com Glauber Rocha no filme que abriu as portas para sua carreira internacional, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”. E, enfim, Jean Pierre Léaud é francês e se tornou conhecido mundialmente por ter sido o ator predileto de Jean-Luc Godard e François Truffaut, sendo assim, o rosto mais conhecido da nouvelle vague.

liga os demais entre si numa atmosfera apocalíptica, como explica Glauber Rocha³:

Todos os personagens (...) são as bestas de Apocalipse que são projetadas por esse padre para quem o cristianismo já está completamente falido, está perdido dentro do misticismo africano, e que anuncia todas essas bestas. Essas bestas são, às vezes, trágicas, às vezes, cômicas, se cruzam nesse universo provocando uma série de situações que são todas demonstrativas da colonização e da luta contra a colonização.

O apocalipse glauberiano é presentificado. Está prenhe de referências político-estéticas e religiosas que marcam a trajetória social do artista e, principalmente, o momento histórico em que o filme foi realizado. No fim dos anos 1960 e início dos 1970, o artista estava embebido pelos ideais propagados pela Conferência Tricontinental de Havana, em que intelectuais em sintonia com a revolução cubana discutiam estratégias para combater a fome e o imperialismo norte-americano nos países da Ásia, da África e da América Latina. Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, o diálogo entre Glauber e Godard estava em evidência. Enquanto o diretor suíço-francês, também sintonizado nas discussões do encontro cubano e passando por uma crise de identidade, confrontava toda a linguagem cinematográfica, defendendo abertamente a destruição do cinema, Glauber Rocha dizia buscar um cinema em prol da libertação cultural dos povos do terceiro mundo, para ele, alienados pelo domínio imperialista das potências européias e dos Estados Unidos. O diálogo Glauber-Godard pode ser visto em “O Vento do Leste”⁴ (Le vent d’est. França/Itália, 1969), em que Glauber atua como uma espécie de profeta que, parado numa encruzilhada, indica para uma mulher grávida os caminhos possíveis para o cinema.

O impulso profético do cineasta e sua afinidade simultânea com o cinema político e as escrituras joaninas – evidentes no trecho de “O vento do leste” e em “Der Leone have sept cabeças” – não são fortuitos. Glauber Rocha é oriundo de uma família protestante batista. Concomitantemente, seu cinema

³Transcrição de entrevista dada para Elizabeth Carvalho. O material foi cedido pela fundação Tempo Glauber.

⁴ De 1968 a 1972, Jean-Luc Godard integrava o Grupo Dzanga Vertov, formado por cineastas politicamente engajados ávidos por uma reformulação estética da sétima arte. A autonomia do autor cinematográfico era contestada pelo grupo, desta maneira a autoria dos filmes são atribuídas ao coletivo.

é marcado por um engajamento, próprio da geração do cinema novo, que pensava no filme como meio de politização. Em “Der Leone have sept cabeças”, Glauber disse ter se apropriado da reflexão de três artistas que discutem arte revolucionária a partir de uma reeducação estética, proposta comum ao ideal modernista. São eles: Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein e Jean-Luc Godard. Interessa-nos entender como Glauber Rocha compõe com os dois últimos autores, pois é a formação dele para o cinema que nos é cara para esta pesquisa.

O desenvolvimento da dissertação está dividido em três capítulos. No primeiro momento, iniciamos com o nosso percurso teórico-metodológico articulando a “teoria simbólica” de Norbert Elias com a noção de *habitus*, conforme Bourdieu a conceitua⁵. As reflexões de Elias são significativas para compreensão dos processos de transmissão intergeracional de conhecimentos, mostrando as possibilidades dos processos de aprendizado conceitual através das gerações pelas potencialidades das línguas humanas, capazes de articular signos sonoros a imagens da memória. Ao mesmo tempo, Elias é uma referência no entendimento de como a obra de arte tem em si a expressão das interdependências das redes sociais que o artista se insere. Assim o faz em “A peregrinação de Watteau à ilha do Amor”, quando analisa a tela do século XVIII “O embarque para ilha de Citera”, de Antoine Watteau. Por outro lado, lançaremos mão do conceito de *habitus* bourdiesiano para entender como o indivíduo incorpora o saber social transmitido de modo geracional, e como isto repercute no autocontrole do agente no espaço social. Nesta pesquisa, tomamos o filme como a expressão deste *habitus*. Investigamos como a inserção de Glauber numa configuração social específica fez com que ele incorporasse este arranjo societal viabilizando sua expressão artística em “Der leone have sept cabeças”. Estamos tratando, portanto, dos percursos de memória que constituíram a formação de Glauber Rocha e conseqüentemente potencializaram a sua expressão artística até o momento em que realizou “Der Leone have sept cabeças”.

⁵ Sabemos que Norbert Elias também se utiliza da categoria *habitus*, mesmo que de maneira diluída nos seus estudos. Optamos pela abordagem de Pierre Bourdieu tendo em vista o tratamento mais sistemático dado pelo pensador francês ao conceito, sendo assim mais adequado para a nossa articulação teórico-metodológica.

Para dar conta de parte significativa desses percursos de memória do cineasta, no segundo capítulo, abordamos a formação político-estética para o cinema de Glauber Rocha que resultou no seu projeto de “Cinema Tricontinental”, muito inspirado na figura de Che Guevara. Neste lugar, o Clube de Cinema da Bahia e o investimento de capital cultural da família no cineasta foram fundamentais. Também refletimos sobre a composição feita por Glauber junto ao pensamento de Godard e Eisenstein, mostrando como o cineasta brasileiro busca fazer do seu cinema uma ferramenta de luta política.

No terceiro capítulo, aprofundamos na formação religiosa do artista e na exegese do apocalipse, investigando como Glauber reconhece um potencial revolucionário em determinados aspectos do cristianismo, apropriando-se disto para o seu cinema político.

Então, para constituição do corpus, reunimos materiais diversos que tratam da obra de Glauber Rocha. Referenciamos nas biografias escritas por João Carlos Teixeira Gomes, “Glauber Rocha esse vulcão”, e Tereza Ventura, “A poética política de Glauber Rocha”. Há uma série de outros textos que nos foram úteis para entender a relação de Glauber Rocha com a sociedade do tempo em que viveu. Ao começar pelos três livros da lavra glauberiana – “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, “Revolução do Cinema Novo” e “O Século do Cinema” – que além de fornecer elementos que nos ajudam a reconstituir a trajetória do artista, revela-nos o pensamento do mesmo em relação ao cinema. Há também as cartas que Glauber Rocha trocou com seus pares, compiladas por Ivana Bentes no livro “Cartas ao mundo”. Conseguimos também, através do arquivo Tempo Glauber, uma entrevista inédita do cineasta, concedida a Elizabeth Cardoso, em que fala do processo criativo de “Der Leone have sept cabeças”. Outro material que fornece informações preciosas para pesquisa foram as entrevistas que realizamos com Lúcia Andrade Rocha, mãe do cineasta, em abril de 2009, quando esta pesquisa começava a ganhar forma; com Zelito Viana, produtor e sócio do cineasta na produtora Mapa Filmes; e, Luís Paulino dos Santos, parceiro no início da carreira e padrinho de Glauber na igreja católica, quando o cineasta precisou se submeter ao rito católico para se casar com a atriz Helena Ignez, sua primeira esposa. As duas últimas foram feitas em julho de 2011, durante o VII Seminário Internacional de Cinema em Salvador. Embora não

tenhamos citado no corpo do texto fragmentos das entrevistas, elas foram de fundamental importância no processo de pesquisa, pois nos forneceram pistas que contribuíram para a construção do objeto.

Nos anexos, encontra-se uma decupagem de “Der Leone”. A leitura desta parte pode ajudar a compreender melhor o trabalho, pois traz a descrição de todas as sequências do filme e as falas dos personagens.

2. Der Leone have sept cabezas: imagens da memória



Do ponto de vista narrativo, “Der Leone have sept cabeças” é uma parábola audiovisual sobre o imperialismo no terceiro mundo, inspirado no apocalipse de João, conforme afirmação do próprio diretor. O filme, basicamente, se

divide em dois núcleos – os imperialistas e os povos terceiro-mundistas –, sendo que entre ambos circula um personagem em crise, o sacerdote vivido por Jean-Pierre Léaud. Os personagens imperialistas não representam, necessariamente, o conjunto de países neocolonialistas correspondente ao momento da realização do filme. Representantes de nações hegemônicas de tempos distintos se misturam num único espaço-tempo, ou seja, o português da expansão marítima, o alemão nazista e o norte-americano do pós-guerra, locados no dito “Terceiro Mundo”, explorando-o às suas maneiras. Estão todos estes organizados em torno de Marlene, a representação do próprio imperialismo. Ela é loira, sedutora e veste trajes similares aos dos turistas americanos nos filmes hollywoodianos sobre exploradores estrangeiros na África. O conflito entre os terceiro-mundistas e os imperialistas é situação dramática central do filme.

Os terceiro-mundistas se constituem do guerrilheiro Pablo, de Zumbi, de Samba e do povo da África. Mesmo sendo as paisagens do continente africano e os próprios africanos que aparecem na película, segundo o próprio Rocha, o filme poderia ser rodado em qualquer lugar do Terceiro Mundo. O povo terceiro-mundista se vê diante de alguns percalços na luta contra o imperialismo. Em primeiro lugar, o deslocamento do padre que não consegue discernir o universo místico do político. Durante o filme, ele procura pela besta



apocalíptica. A princípio, ele pensa que quem ele procura é o revolucionário latino-americano Pablo, contudo, com a insurreição dos africanos, ele percebe que a verdadeira besta é Marlene, e a crucifica. Ao mesmo tempo, a resistência de alguns africanos em aderir à luta antiimperialista por conta das perdas que a guerrilha provoca é outro obstáculo enfrentado pelos terceiro-mundistas. Isto é claro em dois momentos de tensão. Inicialmente, na sequência em que Samba, o intelectual engajado, diz que toda luta exige sacrifício discordando de dois homens que caminham em círculo ao redor de Zumbi e defendem o fim da luta armada, pois está matando muitos inocentes. Depois, na sequência em que esses dois homens batem em Samba, pegam a lança de Zumbi, objeto que representa o poder do povo oprimido, e dizem que a solução para resolver os problemas da África é a “burguesia nacional”. A aliança dos imperialistas com a “burguesia nacional” é mais uma barreira contra o triunfo do povo africano. Afinal, Dr. Xobu, o personagem que assume o poder local – depois de uma aliança com o português, o alemão e o norte-americano – pretende favorecer a si próprio e não ao coletivo. Concomitantemente, ele reforça um “complexo de inferioridade nacional” quando passa a incorporar aspectos culturais das nações desenvolvidas como os corretos.

A consciência revolucionária do Terceiro Mundo se concentra em três personagens supracitados: Zumbi, Pablo e Samba. Os dois primeiros sintetizam personagens históricos que ganharam um tratamento mítico: Zumbi dos Palmares e Che Guevara. Já o terceiro é um intelectual local engajado. Os personagens mitológicos têm um papel fundamental na trama para impulsionar as massas em direção à revolução. Tanto Zumbi quanto Pablo surgem na história com um ímpeto revolucionário nos seus discursos e ações. Quando Zumbi se encontra desacreditado e Pablo no cativeiro imperialista, a balança pesa para o núcleo dos colonizadores. Todavia, a partir do momento que Pablo é libertado por Samba a história passa a ganhar um novo rumo, culminando com o triunfo do terceiro mundo.

Notamos, na breve descrição de elementos pontuais da narrativa, o conflito central do filme: as tensões alegóricas entre colonizadores e colonizados no contexto do neocolonialismo na década de 1970, quando o filme foi realizado. Ao mesmo tempo, tomando como base a trajetória social do diretor, Glauber Rocha, percebemos que “Der Leone have sept cabeças” é

prenhe de elementos comum às redes sociais que o cineasta se envolveu. Nesta pesquisa, queremos entender como a trajetória social de Glauber Rocha, se plasma na sua obra. Para tanto, mobilizaremos dois referencias teóricos básicos: a “teoria simbólica”, de Norbert Elias, e o conceito de *habitus*, conforme Pierre Bourdieu o trata.

Escolhemos Elias e Bourdieu, pois ambos não polarizam as estruturas objetivas e subjetivas. Pelo contrário, colocam-nas em jogo e, conseqüentemente, valem-se do pressuposto que o indivíduo tem uma propensão plástica de continuidade na formação do autocontrole por aprendizados que favorecem à incorporação de saberes simbolicamente elaborados. O corpo humano atingiu, no decurso da sua evolução biológica, a capacidade de aprender através de símbolos e, sendo assim, pode se desenvolver culturalmente. Os indivíduos em sociedade vivem numa perene economia simbólica que os faz incorporar símbolos ao ponto de constituir uma segunda natureza paralela à biológica.

De antemão, consideramos a película uma expressão do *habitus* do artista. Tomando esta categoria através do prisma bourdieusiano, percebemos que o envolvimento de Glauber Rocha numa trama social específica propiciou e potencializou disposições corporais que, dada a posição social do cineasta no momento da realização do filme, foi possível a expressão artística assistida.

Diante da vastidão de elementos que compõe a trama social na qual o indivíduo esteve inserido, focaremos a análise nas redes concernentes à sua formação cinematográfica – no e para o cinema – e religiosa. A pesquisa nos aponta que ambas se potencializam mutuamente na estética do artista.

Dedicaremos este capítulo para fazer um diálogo entre a “teoria simbólica” eliasiana e as reflexões de Bourdieu sobre o *habitus* que, ao associar às idiosincrasias da formação de Glauber Rocha, constituiremos uma ferramenta analítica para traçar uma sociobiografia do cineasta ilustrada pela peculiaridade de sua expressão artística em “Der Leone have sept cabeças”.

2.1. Transmissão geracional de conhecimento

Em sua reflexão sobre a “teoria simbólica”, Norbert Elias propõe uma reformulação das teorias do conhecimento vigentes, hegemonicamente

individualistas, em prol de uma abordagem que pense a construção do conhecimento como coletiva intergeracional e intrageracional. Para empreender tal reflexão, o sociólogo se volta para a natureza das línguas humanas e demonstra como estes sistemas de representação simbólica acumulam conhecimento e dão coesão a grupos sociais. Para Elias (2002, p.4):

(...) Com o auxílio de uma ampla gama de padrões sonoros (...), os seres humanos têm a capacidade de comunicar entre si. Eles podem armazenar conhecimento na sua memória e transmiti-lo de uma geração para outra. Uma forma muito definida de standardização social permite que, no interior de uma mesma sociedade, os mesmos padrões sonoros sejam reconhecidos por todos os membros mais ou menos com mesmo sentido, ou seja, como símbolos que representam o mesmo tipo de conhecimento.

Portanto, para o autor, a comunicação humana é um legado das padronizações sonoras. Só se pode falar das coisas existentes porque há palavras que as representem. Os seres humanos têm em comum com outras espécies a capacidade de comunicar através de som. Contudo, diferentemente das outras espécies, cada sociedade humana tem seus padrões sonoros próprios. O aspecto biológico, isto é, a capacidade de aprender padrões sonoros de uma sociedade, encontra-se em paralelo com os aspectos culturais, pois, na medida em que os corpos possuem a faculdade de aprender e transmitir um vasto leque de padrões sonoros, os grupos humanos se mantêm coesos e, na medida em que novas palavras são criadas para nomear novas descobertas, deposita-se mais conhecimento na língua. Assim, o conhecimento é um fluxo contínuo. Esta lógica colide com o modelo individualista da filosofia européia que pensa o homem como sujeito do conhecimento. Elias acusa o transcendentalismo kantiano como um dos responsáveis por esta concepção.

Kant afirma que a explicação através da relação causa/efeito é um *a priori* da razão humana. Para Elias (2002, p. 9-10), Kant não explica questões que fogem das “propriedades” que “moldam” a razão humana:

(...) Como uma forma de orientação, o raciocínio humano, segundo Kant, tinha limites definidos. Somos compelidos a adequar as nossas experiências a um padrão predeterminado ditado pela natureza humana. A força constrangedora da expectativa de encontrar soluções para todos os tipos de problema sob a forma de uma relação de causa-efeito pode

servir de exemplo. Ela não provem da natureza dos objectos do raciocínio, mas sim da natureza dos sujeitos.

Se o pensamento kantiano estivesse voltado para a natureza do objeto, como sugere Elias (2002, p. 9-10), e não dos sujeitos, ele teria se questionado como se deu a aprendizagem intergeracional do termo “causa”. A causalidade é produto de como o padrão sonoro “causa” vem sendo resignificado de geração em geração. Assim, não podemos compreender o conhecimento como sendo próprio dos indivíduos, mas da relação destes com a teia social em que estão inseridos. A língua, mais uma vez, pode ser notada como agregadora de conhecimento. Ela só existe no nível extra-individual, pois só pode se efetivar como língua quando mais de uma pessoa a compreende.

Norbert Elias propõe na “Teoria Simbólica” uma reflexão sobre o conhecimento que tenha como um dos aspectos basilares um diálogo com as ciências biológicas. Diferente das ciências sociais, os recortes de tempo da biologia são muito maiores. Os cientistas dedicados ao estudo das espécies não se detêm a compreender a evolução delas no decorrer de séculos, mas sim em milhares de anos. A teoria eliasiana, portanto, defende que o processo de acúmulo de fundos simbólicos da humanidade não se compreende em períodos curtos.

Elias (2002, p. 24) faz uma distinção entre “evolução” e “desenvolvimento”, processos que dizem respeito, respectivamente, a transformações biológicas e culturais. Durante um longo período de tempo, que não se sabe ao certo quanto, o homem evoluiu até chegar a um estágio capaz de apreender padrões sonoros em forma de uma língua. Todavia, estas línguas continuam se desenvolvendo, incorporando novas palavras correspondentes a novas descobertas. E, ao que parece, a capacidade de desenvolvimento das culturas humanas é infinita. Portanto, ao buscar uma análise de longo prazo, Elias evita dois erros comuns no modelo de homem hegemônico nos estudos das sociedades. Primeiro, o homem é uma espécie diferente das outras, pois além de evoluir, ele também dispõe da faculdade para se desenvolver. Segundo, quando se pensa que os aspectos constitutivos do homem têm sua origem no processo milenar de evolução da espécie, as idiosincrasias humanas deixam de ser atribuídas a uma essência, ou seja, a alma, o que

seria uma concepção atemporal. O modelo humano eliasiano é historicizado, não se calca no dualismo corpo e alma.

Para entender melhor as diferenças entre os sons pré-verbais e os sons produzidos na vida cultural, podemos comparar os padrões sonoros dos animais com os padrões sonoros humanos. Elias (2002, p.40) elenca três peculiaridades que distinguem os sons emitidos pelos homens: “(a) têm de ser adquiridos através da aprendizagem; (b) podem variar de uma sociedade para outra; e (c) podem variar no tempo e no interior de uma mesma sociedade”. Ao mesmo tempo, a fala localiza o ser falante no tempo e no espaço, os pronomes pessoais e as flexões verbais distanciam o homem daquilo do que ele fala, podendo ele se referir a outrem ou outra coisa qualquer no passado, no presente ou no futuro. Já os sons emitidos por outros animais apenas denunciam a condição do indivíduo no presente. Logo, o gemido de um cão é um sinal de uma dor que o macula no exato instante em que chora, diferente de um lamento humano que pode se referir a uma mágoa devido a algo que aconteceu em um momento distinto. Desta maneira, ao adquirir, no decorrer de sua evolução biológica, a capacidade de aprender uma língua, os seres humanos passaram a ter duas vantagens em relação aos outros animais: 1º) os grupos humanos se tornaram mais coesos; 2º) A comunicação verbal é mais precisa na mensagem, ela é mais flexível de acordo com as situações diferentes. Trata-se de uma evidência que natureza e cultura não são aspectos isolados entre si na constituição do homem.

A língua é simbólica porque precisa ser aprendida. As coisas só podem ser reconhecidas pelo grupo se houver um correspondente simbólico, palavras que as definem. A espécie humana, ao evoluir e desenvolver a capacidade de aprender padrões sonoros, conquistou sua “emancipação simbólica” (Elias, p. 55, 2002), mas tal faculdade é permeada por jogos de poder. Não é a toa que num dado contexto social, prevaleçam elocuições mais aceitáveis, tidas como “corretas” em relação a outras. Nesta teia de tensões em que se encontram os usuários de um idioma, Elias (2002, p. 51) constata que um ato individual nunca se produz isoladamente, está sempre relacionado com a configuração societal:

(...) Podemos evocar a ênfase que Max Weber colocou no significado que uma acção apresenta para o actor individual. Porém, uma acção individual raramente é auto-suficiente. É, habitualmente, orientada para as acções de outras pessoas. Em geral, o significado de uma acção para o actor é co-determinada pelo significado que ela assume para outros. As relações das pessoas entre si não são aditivas. A sociedade não é um amontoado de acções individuais comparável a um monte de areia, nem é um formigueiro de indivíduos programados no sentido de uma cooperação mecânica. Ela assemelha-se antes a uma teia de pessoas vivas que, sob uma diversidade de formas, são interdependentes.

Diante da teia social em que os indivíduos nascem, torna-se imprescindível que os bebês aprendam uma língua para se tornarem “seres humanos plenamente desenvolvidos” (ELIAS, p. 53, 2002). Logo, à luz do pensamento eliasiano, constatamos, mais uma vez, a incompatibilidade com o modelo individualista das teorias do conhecimento. Não existe a possibilidade de o indivíduo adquirir conhecimento se ele se desenvolve isolado de outros humanos, de uma língua, o que faz Elias afirmar que conhecimento, linguagem e pensamento não são atributos isolados no ser humano. É através da linguagem que a transmissão intergeracional de conhecimento acontece, ao passo que existe uma via de mão dupla entre o pensamento e a linguagem: a linguagem fomenta o pensamento ao mesmo tempo em que o pensamento atualiza a linguagem criando novos conceitos, isto é, conhecimento que é também linguagem. Em outras palavras, Elias (2002, p. 72) atribui ao conhecimento, à linguagem e ao pensamento, respectivamente, as funções de “orientação”, “comunicação” e “exploração” no universo simbólico das sociedades humanas. É importante frisar que as três atividades dizem respeito “à manipulação de imagens aprendidas e armazenadas na memória” (idem). Para ilustrar como esta três atividades manipulam as “imagens de memória”, Elias (2002, p. 72-73) descreve a seguinte situação:

(...) Consideramos o exemplo simplificado de um estrangeiro que pergunta a uma pessoa qual é o melhor caminho para a estação central. Tal pessoa pode ter uma imagem na memória perfeitamente clara sobre toda a área pela qual o estrangeiro tem de passar. Mas, no momento, a pessoa tem de verbalizar a sua imagem da memória para a comunicar a este estrangeiro e, ao mesmo tempo, para escolher o caminho mais favorável, porque ele tem pressa e pode, eventualmente, perder o

comboio. Por isso, a pessoa começa a verbalizar a imagem: Siga nesta direção até chegar à terceira esquina no lado direito. Aí há um restaurante chinês e a rua que deve seguir chama-se *Barbecue Street*. Atravesse para o outro lado e continue até chegar a uma grande praça...A pessoa pode aperceber-se que se esqueceu do nome da praça. Mas a imagem da memória sobre o caminho até a estação é perfeitamente clara, pelo que a pessoa dará ao estrangeiro uma descrição pormenorizada.

Há, portanto, na memória dos indivíduos uma relação entre as imagens de memória e os signos lingüísticos que comunicam esses acervos. Pensar a relação das imagens e seus correspondentes sonoros é de fundamental importância para compreender a formação de Glauber Rocha como cineasta, conforme veremos mais adiante.

Elias toma como tipo ideal para seu estudo os signos sonoros que se relacionam com imagens de memória reconhecíveis numa sociedade. Porém, o sociólogo também se preocupa em entender como linguagem, pensamento e conhecimento também dizem respeito a imagens da fantasia, condizentes, em algumas situações, mais às peculiaridades de indivíduos – dados a divagações íntimas – do que ao coletivo.

Numa perspectiva teórica que pensa o conhecimento como o mero acumulado dos resultados científicos, pode-se levar em consideração que a fantasia é contrária ao intelecto. Contudo, Elias pensa não só no conhecimento científico, mas o conhecimento que atravessa a vida prática e cotidiana das sociedades. Por esta perspectiva, a fantasia não apenas é “o pai e mãe da arte” (ELIAS, 2002, p. 73), pois também é tributária a ela a sobrevivência da humanidade. Se não fossem os mitos que muitas vezes orientaram e ainda orientam os homens a fazerem ou não fazerem determinadas coisas, a humanidade teria ruído. Partindo deste pressuposto, Elias abandona o dualismo verdadeiro/falso para valorar o conhecimento e propõe se pensar em conhecimento mais ou menos “coerente com a realidade”. A “Teoria Simbólica”, por exemplo, é uma tentativa do sociólogo de fazer uma teoria do conhecimento mais coerente com a realidade do que as existentes no momento em que a formulava.

É importante destacar o legado de Elias em sua teoria ao atribuir uma dimensão simbólica ao mundo que, somada às quatro outras já reconhecidas

pelas ciências (as três espaciais e o tempo), concebe a realidade como “penta-dimensional” (ELIAS, 2002, p.127).

Tendo em vista que a arte cinematográfica e a religião estão inscritas nesta quinta dimensão da realidade, Norbert Elias nos ajuda a compreender, de maneira sistemática, a forma como estes capitais simbólicos podem ser transmitidos intergeracionalmente e intrageracionalmente. Quando compreendemos que conhecimento, linguagem e pensamento são indissociáveis, é possível enxergar que os conceitos estão sempre em processo. São os conceitos, em forma de linguagem que estruturam o pensamento. Este por sua vez reelabora a linguagem e, por conseguinte, transforma o conhecimento.

Ao comentar o modelo historicizado do pensamento sociológico de Norbert Elias, Paul Ricoeur (2007, p.217) diz que se fosse resumir numa única palavra o cerne do pensamento eliasiano, tal termo seria “interdependência”. Este, o termo, se refere às estruturas sociais que compõem os indivíduos que, por sua vez, organizam-se em redes interdependentes na composição do tecido social. O processo civilizatório pode ser compreendido como as mudanças nas trocas entre as estruturas psíquicas e as estruturas sociais. O *habitus* é o elemento regulador destas trocas. Ricoeur aponta a noção de *habitus* nos estudos de Bourdieu como um prolongamento do que começou a ser desenvolvido por Elias:

A contribuição de Norbert Elias para uma história das mentalidades e das representações encontra um prolongamento parcial no plano sociológico no trabalho de Pierre Bourdieu. Ao retomar a noção de Habitus que, segundo ele, “dá conta do fato de que os agentes sociais não são partículas de matérias predeterminadas por causas externas, nem pequenas múnadas guiadas exclusivamente por razões internas, e executando uma espécie de programa de ação perfeitamente racional” (RICOEUR, 2007, p. 219)

Ciente da teoria do conhecimento eliasiana, buscaremos em Bourdieu o conceito de *habitus* para discutir como os agentes incorporam este conhecimento transmitido pela linguagem, e os expressam de acordo com as posições sociais que ocupam. Noutras palavras, a articulação entre a “teoria simbólica” de Elias e o conceito de *habitus* bourdieusiano constituirá uma

ferramenta analítica para estudarmos como Glauber Rocha adquiriu o capital cultural que lhe serviu para a concepção de “Der Leone have sept cabeças”, ao passo que investigaremos como a configuração social no contexto em que filme foi realizado implica diretamente no resultado alcançado.

2.2. Os usos lingüísticos e o *habitus*

Assim como Elias, Pierre Bourdieu parte do pressuposto que a linguagem não pode ser entendida por si só. O poder das palavras, ao contrário do que pensou Ferdinand Saussure, é indissociável dos usos que se fazem delas na vida social: “(...) Tentar compreender linguisticamente o poder das manifestações lingüísticas ou, então, buscar na linguagem o princípio da lógica e da eficácia da *linguagem institucional*, é esquecer que a autoridade que reveste a palavra vem de fora” (BOURDIEU, 1996, p. 87).

Para empreender o estudo acerca dos usos lingüísticos, Bourdieu toma como objeto os “rituais de magia social”, ritos dentro do tecido social com o poder “mágico” de instituir. A “magia social” permeia os atos de autoridade cujo êxito está subordinado às condições sociais que sustenta os ritos sociais. Os discursos de autoridade (os sermões, as sentenças) podem não ser entendidos, porém devem ser compreendidos. As pessoas podem não saber ao certo o que as autoridades dizem, mas sabem qual a finalidade do discurso, o que causa um sentido social, mostrando como os ritos são miraculosos. O poder dos atos de autoridade são maiores ou menores ao depender de quem fala, de que lugar fala e o que fala.

Bourdieu foca sua análise nas características comuns dos “ritos de instituição”. O sociólogo cunha este termo como alternativa a “ritos de passagem”. O novo conceito é mais adequado porque o mais importante nestes eventos sociais não são os processos pelos quais os indivíduos passam no transcurso da vida para mudar de uma condição social para outra, mas sim a linha tênue que separa aqueles que são daqueles que não são ainda, e, magicamente, consagra novos estados para os indivíduos. Os ritos de instituição são miraculosos a partir do momento em que fazem um limite arbitrário parecer natural. Portanto, instituir, para Bourdieu, é consagrar. São os

rituais de instituição que fomentam a essência social e, por intermédio da atribuição estatutária, a legitimação dos atos de autoridade se faz mais potente:

(...) aquele que é instituído sente-se intimado a ser conforme à sua definição, à altura de sua função. (...) Os sociólogos da ciência chegaram à conclusão de que as maiores realizações científicas eram de autoria de pesquisadores egressos das instituições escolares de maior prestígio. Tal fato se explica em ampla medida pela elevação do nível de aspirações subjetivas que determinam o reconhecimento coletivo (isto do nível de aspirações subjetivas que determinam o reconhecimento coletivo (isto é, objetivo) destas aspirações e a atribuição a uma classe de agentes (os homens, os alunos das grandes escolas, os escritores consagrados etc.) aos quais não apenas tais aspirações são concedidas e reconhecidas como direitos ou privilégios (em oposição às pretensões pretensiosas dos pretendentes), mas também atribuídas, impostas, enquanto deveres, mediante reforços, encorajamentos e incessantes apelos à ordem (BOURDIEU, 1996, p. 101)

Abrimos um parêntese para tratar do nosso objeto empírico, e ilustrar melhor as palavras de Bourdieu. Glauber Rocha desde criança se destacou em disciplinas relacionadas às humanidades. Embora não tenha sido um aluno de boas notas na escola, a afinidade que tinha com as artes, fazia-o notável entre os colegas. Houve um grande apoio da mãe, que sempre quis ser artista, mas a repressão da família fez com que ela sublimasse este desejo investindo na educação dos filhos. Não é à toa que outra filha de Lúcia e Adamastor Rocha, a atriz Anecyr Rocha, também tenha se enveredado para as artes. O investimento de capital cultural da família foi de fundamental importância para a realização do artista Glauber Rocha. Depois de dirigir dois curtas-metragens – “O Pátio” (1957) e “Cruz na Praça” (1959) – ele realiza⁶ seu primeiro longa-metragem, “Barravento” (1961). O filme ganhou o prêmio de obra prima no Festival de Karlovy-Vary, na antiga Tchecoslováquia. Vemos aqui um “rito de instituição”, pois o artista de Vitória da Conquista começou a ser conhecido e notável no campo do cinema. Com o crescente reconhecimento por conta dos êxitos dos filmes posteriores, Glauber ficou, cada vez mais autorizado a ousar na linguagem dos filmes, valendo-se de uma estética não canonizada pelo cinema. Depois de “Barravento”, “Deus e o diabo na terra do sol”, “Terra em

⁶ No primeiro momento, Glauber Rocha foi o produtor do longa-metragem, idealizado e dirigido por Luís Paulino dos Santos. Contudo, por problemas durante as filmagens, ele assumiu a direção.

transe” e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” foram premiados em festivais internacionais. O último deu ao diretor um status especial, pois recebeu a “Palma de Ouro” pela mise-en-scène no festival de Cannes de 1969, o que lhe abriu as portas para realizar o filme que quisesse, pois os produtores de cinema não hesitaram em apostar no talento dele. “Der Leone have sept Cabeças” é um filme tributário deste reconhecimento do autor. Fechamos o parêntese.

Em conformidade com o pensamento eliasiano, Bourdieu parte da premissa de que o corpo humano tem a capacidade de incorporar conhecimento, razão que o faz, ao mesmo tempo, social e individual. Destarte, o *habitus* porta as capacidades incorporadas de “coletivização”. Bourdieu (2001, p. 163) evoca Hegel para corroborar com o entendimento de *habitus*:

(...) como diz Hegel: tendo a propriedade biológica de estar aberto e exposto ao mundo, suscetível de ser por ele condicionado, moldado pelas condições materiais e culturais de existência nas quais ele está colocado desde a origem, o corpo está sujeito a um processo de socialização cujo produto é a própria individualização, a singularidade do “eu” sendo forjada nas e pelas relações sociais.

Se o “eu” é fruto das relações sociais, supõe-se que os indivíduos nunca estão sozinhos, pois mesmo na ausência de terceiros num mesmo espaço físico, há um espaço social que mantém uma troca constante e invisível entre os agentes. O espaço social se estrutura pelo conjunto de posições sociais justapostas, isto é, pela distribuição de diferentes capitais no tecido social. Já o espaço físico é uma espécie de tradução imperfeita do seu equivalente social: “O espaço social tende a se retraduzir, de maneira mais ou menos deformada, no espaço físico, sob a forma de um certo arranjo de agentes e propriedades” (BOURDIEU, 2001, p.164). A relação do corpo é diferente em cada uma das categorias de espaço. No físico, o indivíduo tem uma relação direta com o mundo. Já no social, o agente está ligado a um campo, em que a *illusio* – a força que o campo exerce sobre seus participantes – faz com que o agente seja afetado sem que haja contatos físicos, apenas trocas simbólicas.

O *habitus*, assim como a teoria simbólica eliasiana, não pode ser compreendido através do modelo individualista de homem. É o “(...) corpo socializado, investindo na prática dos princípios organizadores socialmente

construídos e adquiridos no curso de uma experiência social situada e datada” (BOURDIEU, 2001, p. 167). A noção de *habitus* serve para corrigir dois erros presentes na sociologia: 1º) a idéia herdada da mecânica newtoniana de que para cada estímulo externo o corpo tem reação específica; 2º) estando os indivíduos pães de uma construção social, eles nunca agem de forma completamente consciente, como comumente se pensa. Assim,

“(…) Contra ambas as teorias, convém ressaltar que os agentes sociais são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento de estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também engendrar, sem posição explícita de finalidades nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos limites das constrições estruturais de que são o produto a que as definem” (BOURDIEU, 2001, p. 169)

É importante destacar que os atos práticos dos indivíduos não são pensados, calculistas, egoístas, conforme pensam os “individualistas metodológicos”. As maneiras de ser, pensar e agir partem, muitas vezes, de uma espontaneidade própria dos elementos sociais incorporados. Concomitantemente, o *habitus* engendra “solidariedades duráveis”, como no caso dos sacrifícios das aristocracias para manter os privilégios que tratamos acima. A aprendizagem através do corpo é, sobretudo, afetiva. Então, não é apenas pelas normatizações que os indivíduos se adequam à convivência social. As pequenas situações ordinárias também oprimem e pressionam o indivíduo a se adequar à vida prática, criando as disposições do *habitus*. Embora estas só se expressem quando a posição social em do agente é favorável. Todavia, o *habitus* pode criar as situações favoráveis para se expressar:

O *habitus* como sistema de disposições de ser e de fazer constitui uma potencialidade, um desejo de ser que, de certo modo, busca criar as condições de sua realização, portanto a impor as condições de sua realização, portanto a impor as condições mais favoráveis ao que ele é (BOURDIEU, 2001, p.182).

A possibilidade de o *habitus* criar meios para se potencializar não significa que o indivíduo tenha autonomia para se satisfazer no seu meio social. O grau de satisfação do agente depende muito mais das condições oferecidas pelo campo.

O *habitus* é uma noção relacionada com a história. Devemos levar em consideração como se relaciona a “história tornada coisa”, os padrões sonoros, como diria Elias, que nos processos históricos significam/ressignificam os objetos e a “história tornada corpo”, o próprio *habitus*. Conforme exemplifica Bourdieu (2001, p. 184):

O *habitus*, produto de uma aquisição histórica, é o que permite a apropriação do legado histórico. Assim como a letra só deixa de ser letra morta pelo ato de leitura que supõe uma aptidão adquirida para ler e decifrar, a história objetivada (nos instrumentos, monumentos, obras, técnicas etc.) somente consegue converter-se em história atuada e atuante quando é assumida por agentes que, por conta de seus investimentos anteriores, se mostram inclinados a se interessar por ela e dotados das aptidões necessárias para reativá-las.

Neste ponto, há um cruzamento crucial entre o pensamento de Elias e o de Bourdieu. O primeiro afirma que para se comunicar sobre a existência dos objetos, sejam os mais corriqueiros, necessita-se de símbolos que os representem:

“(…) Os objectos mais vulgares da nossa vida quotidiana como os botões, as camisas, as escadas e as bicicletas necessitam de uma representação simbólica padronizada como condição para podermos comunicar sobre eles” (ELIAS, 2002, p.5).

Os indivíduos só entendem a existência das coisas se o seu *habitus* for condicionado a isto no transcurso da história individual através dos processos de aprendizagem que só são possíveis nas relações sociais.

Notamos, portanto, que a língua, ou melhor, os padrões sonoros de uma sociedade são peças indispensáveis para compreendermos a transmissão de conhecimento e a incorporação dos mesmos através de *habitus*. Enquanto Elias pensa a língua como depositária de conhecimento, Bourdieu elabora um pensamento para compreender como este bem cultural é utilizado na sociedade e, através de alguns mecanismos “mágicos” (como os ritos de

instituição), as palavras ganham sentidos que os indivíduos incorporam, ao ponto de influenciar não apenas sua fala, mas suas ações, pensamentos e preferências.

A partir da articulação da teoria simbólica eliasiana e do *habitus* bourdieusiano podemos enxergar como a obra de um artista é também o reflexo de sua formação. A partir da noção de transmissão de conhecimento de Elias, notamos que o indivíduo nasce numa sociedade em que os símbolos se encontram depositados na língua e se relacionam com imagens de memória. Os usos sociais da língua criam sentidos que regulam as preferências e os fazeres dos agentes, ou seja, operam na estruturação do *habitus*. Este, por sua vez, regula a atuação do indivíduo no espaço social, mas não a partir da dualidade ação/reação. Não são fatores específicos externos que incitam reações específicas do agente. O que existe é uma economia entre os elementos sociais incorporados pelo indivíduo e os elementos presentes no espaço social que, ao depender da posição ocupada pelo agente, regula as possibilidades de expressão deste. Assim, o poder do agente sobre o campo tem suas limitações. Contudo, o campo pode ser modificado pelas disputas de representação que existe dentro dele. Representações, aqui, não têm um sentido idealista, ou seja, a manifestação sensível de algo latente. As representações são conceitos que constituem realidades.

Destarte, as lutas de representações, à luz da praxiologia de Bourdieu, podem ser relacionadas com a teoria simbólica de Elias. São os usos lingüísticos, que permitem o desenvolvimento das culturas humanas, que se dão as disputas políticas, ou melhor, as lutas de representação que proporcionam mudanças na estrutura social. Estes argumentos que articulam a reflexão eliasiana com a reflexão bourdieusiana organizam uma possibilidade analítica para a questão proposta por este trabalho. Em “Der Leone have sept cabeças”, por exemplo, o cineasta estava imbuído em fazer um cinema político, capaz de afetar os espectadores pelo inconsciente e impulsioná-lo para uma militância, ao mesmo tempo em que apresentava uma forma que ia de encontro à estética hegemônica do cinema estadunidense. O artista estava amparado pelas discussões que se faria no campo do cinema no final da década de 1970, tendo uma simpatia especial com o cinema de Jean-Luc Godard que, a partir de 1967, vinha num processo de reconstrução da

linguagem cinematográfica estabelecida nos seus filmes. Não podemos perder de vista a filiação de Glauber Rocha com Sergei Eisenstein. São recorrentes as declarações do diretor do Cinema Novo, desde o início da carreira, nas quais afirma ser Eisenstein sua grande referência.

Neste trabalho, propomo-nos a estudar como a formação de Glauber Rocha – com foco no aprendizado cinematográfico e religioso – está plasmada em “Der Leone have sept cabeças”. A “Teoria Simbólica” eliasiana, portanto, serve-nos para compreender como esses conceitos foram transmitidos. Bourdieu, assim como o sociólogo alemão, considera a capacidade dos corpos de absorver conhecimento em forma de símbolos e, ao mesmo tempo, sistematiza a idéia de *habitus* que nos indica caminhos quanto às possibilidades de expressão destes conceitos.

Contudo, faz-se necessário esclarecer, antes de partir para a abordagem sócio-biográfica, o que são os conceitos cinematográficos e religiosos, e qual a relação deles com a teoria do conhecimento eliasiana contida em “Teoria Simbólica”.

2.3. Os símbolos cinematográficos

No ensaio “A peregrinação de Watteau à ilha do Amor”, Norbert Elias (2005) mostra como a tela “O embarque para a ilha de Citera” (1712-1717), de Antoine Watteau, contem sinais das mudanças na configuração social que vinham acontecendo na sociedade europeia, em especial na França, daquele período. Todavia, o pintor não é um mero observador do seu tempo que retrata as mudanças sociais vigentes. A partir de condições sociais específicas e de sua trajetória social, o artista incorporou conhecimento e produziu o resultado estético reconhecido. Watteau era um talentoso pintor oriundo da pequena burguesia e para sobreviver da arte precisava de um patrono e de ter sua capacidade reconhecida. “O embarque para ilha de Citera” foi feito como pré-requisito para admissão do artista na *Academie Royale de Peinture et Sculpture*, cujos examinadores estavam imbuídos pelo que seria o “bom gosto” da época, limitando as possibilidades de transgressão dos candidatos a uma vaga na instituição. Por outro lado, havia o declínio da aristocracia e ascensão da burguesia, modificando os costumes e as preferências artísticas da

sociedade francesa setecentista. Estendendo a análise, Norbert Elias também reúne algumas citações sobre a tela na literatura do século XIX, quando a burguesia já havia se estabelecido no poder, constatando as diferenças na recepção do quadro um século após sua concepção. Destarte, fica evidente o paralelo existente entre os gostos e as configurações sociais. Segundo Elias (2005, p. 36), “(...) toda obra de arte com funções artísticas, assim como toda utopia pictórica ou literária, pode ter também, ao mesmo tempo, em ato ou em potência, funções ideológicas”.

Ao lançarmos um olhar sobre “Der Leone have sept cabeças”, notamos numa primeira instância uma série de elementos que nos permitem pensar sobre o período em que a obra foi realizada: a filiação do cineasta com a arte política, as discussões acerca do colonialismo e uma forma fílmica que, explicitamente, nega a gramática hollywoodiana. Na medida em que surgem novas informações sobre o processo criativo da obra, sabemos que foi inspirada no apocalipse de João. Disse Rocha (2010, p. 5):

O Leão de Sete Cabeças é um filme adaptado livremente do livro do Apocalipse, da Bíblia, me desculpem a pretensão. Mas eu disse “livremente”, isto é, a história de uma besta coberta de ouro que domina todos os povos, tribos e nações e a história das bestas auxiliares e das bestas dominadas que se revoltam contra a besta de ouro da violência.

Na obra de arte encontramos, ao mesmo tempo, os símbolos referentes ao percurso social do artista e evidências da configuração social em que o mesmo esteve inserido. Interessamo-nos em entender como se dá a transmissão de conhecimento referente à arte e como se forma as múltiplas possibilidades de uso do acervo de Glauber Rocha em “Der Leone have sept cabeças”. Tomaremos a linguagem cinematográfica para compreender esta transmissão de conhecimentos artísticos, pois sabemos que embora a cinematografia seja composta de imagem e som, existem padrões sonoros capazes de informar os elementos que devem ser levados em conta na feitura de um filme. Portanto o cinema, enquanto técnica, é passível de ser transmitido numa perspectiva geracional, pois há conceitos nomeadores dos componentes de uma obra fílmica. Entre estes, podemos citar alguns pontos presentes na

“gramática cinematográfica”, tais como plano, sequência, fotografia, entre outros.

Flávia Cesarino Costa, nos seus estudos sobre o “Primeiro Cinema”⁷, retoma as transformações na linguagem cinematográfica, desde o período embrionário da projeção de imagem até o estabelecimento do cinema como indústria (1895-1917). Tal pesquisa traz à tona as transformações no tecido social e na forma dos filmes. Porém, o que nos importa neste momento é entender o fazer cinematográfico como sendo estruturado por uma codificação que se formou no transcurso de história do cinema, e continua, até hoje, em constante transformação.

Na primeira década do século XX, a projeção de imagem em movimento era um dos principais lazeres das massas operárias estadunidenses que se amontoavam nos *nickelodeons*⁸ e nos vaudevilles. O cinema pré-industrial ainda não era narrativo, pelo menos, à maneira que se conhece hoje. Os filmes tinham uma estrutura muito diferente dos atuais. Geralmente, eram feitos num único plano, sendo que alguns continham pequenas histórias e outros não tinham a mínima preocupação com qualquer estrutura narrativa. Quando o filme ultrapassava a um plano, ele podia ser projetado numa ordem aleatória a critério do exibidor. Não existia, portanto, uma idéia de montagem que desse um desencadear narrativo. A partir de 1907, o cinema passou a se estruturar, pouco a pouco, como uma indústria. A classe média passou a ser vista como um público potencial, o que fez surgir salas de exibição mais confortáveis e os filmes foram ganhando elementos e aperfeiçoando as narrativas. Tornando-se, assim, a primeira mídia de massa da história.

Para ilustrar a incompreensão sobre o cinema nos seus anos verdes, tomamos como exemplo um relato do cineasta Luís Buñuel sobre suas primeiras experiências diante de imagens em movimento, ainda na primeira década do século XX:

O cinema proporcionava uma forma narrativa tão nova, tão incomum, que a imensa maioria do público sentia muita

⁷ Ela chama de primeiro cinema o período em que a linguagem pré-cinema clássico, quando muitos dos cânones que norteiam o cinema narrativo começaram a ser formados.

⁸ Galpões onde se projetavam filme cujo ingresso custava uma moeda de cinco centavos de dólar, isto é, um níquel. A estrutura destes espaços era muito precária. Geralmente, era pouco arejado e se viam os filmes em pé, pois não existiam cadeiras.

dificuldade para compreender o que se passa na tela e como os acontecimentos se encadearam de uma cena para outra. Estamos inconscientemente habituados à linguagem cinematográfica, à montagem, às ações simultâneas ou sucessivas, e até mesmo aos flashbacks. Naquela época, porém, o público pelejava para decifrar a nova linguagem (2009, p. 52-53).

Conceitos citados por Buñuel como “flashback”, “montagem” e “ações simultâneas” não são inerentes ao cinema. Tais componentes da linguagem cinematográfica foram, no desenvolvimento da técnica, sendo denominados por padrões sonoros específicos. A finalidade de tal codificação era comunicar aos agentes envolvidos no processo de feitura dos filmes os procedimentos a serem tomados na pré-produção, produção e pós-produção de uma película. Costa (2006, p.46), cita um episódio em que o filme francês “L’assassinat du duc de Guise” (André Calmettes. 1908) foi exibido nos Estados Unidos e um enquadramento nunca antes visto no cinema americano impressionou os cineastas locais, sobretudo os diretores do estúdio Vitagraph. Tratava-se de uma maneira de se colocar câmera mais próximo do ator, dando um tratamento mais realista à encenação. As películas americanas ainda estavam muito presas aos planos gerais, em que se enquadrava todo o cenário como se fosse teatro. Logo a novidade se tornaria um clichê no cinema americano, de tal modo que os próprios franceses passaram a chamar aquela maneira de enquadrar de “plano americano”, enquanto os estadunidenses a denominavam de “primeiro plano francês”.

Este acontecimento histórico ilustra o desenvolvimento, no sentido eliasiano, da linguagem cinematográfica. A escrita audiovisual, se assim podemos denominá-la, é também conceitual. São as palavras que nomeiam os elementos constitutivos do filme, possibilitando, portanto, a transmissão de conhecimento acerca do fazer cinematográfico.

A facilidade que se tem hoje na captura audiovisual pode levar a crer que a arte cinematográfica é intuitiva. No entanto, mesmo os realizadores audiovisuais que não passaram por uma escola formal de cinema embasam-se, comumente, nos padrões audiovisuais presentes nas “imagens de memória” que, por sua vez, em algum momento foram nomeados e

transmitidos em forma de conceitos. Há muitos “cineastas de bordas”⁹ que são analfabetos, nunca leram nada sobre cinema e realizam filmes. As memórias destes realizadores audiovisuais atualizam, nos seus filmes, padrões de imagem e de som presentes nos seus acervos construídos pela condição de espectadores de cinema e televisão que prezam pela diversão proporcionada pelos produtos audiovisuais e não na apreciação crítica dos filmes. O cineasta conquistense Idalino Lima, o Gaguinho, é um desses. Mesmo sendo analfabeto, ele realizou obras audiovisuais tendo como principal referência os *westerns* americanos.

Lyra e Santana (2006, p.9) distinguem dois modos de consumo do cinema: “sério” e “trivial”:

No primeiro, o espectador é tido como um sujeito que domina cognitivamente o objeto, exercita controle interpretativo sobre ele e, assim, pode vivenciar uma experiência ativa e autêntica. No segundo, a experiência do espectador é tida por meramente passiva e a sua participação acontece sem envolvimento maior que aquele voltado para o espetáculo, destinado à diversão e ao passatempo.

Na trajetória de Glauber Rocha, identificamos o consumo “trivial” e o “sério”. Na infância, o entusiasmo pelos *westerns* americanos se dá por um olhar trivial. O contato com o Clube de Cinema da Bahia e a atividade de crítico cinematográfico na imprensa baiana fizeram-no reformular o olhar para o cinema. O artigo “O *western* – uma introdução ao estudo do gênero e do herói”, que Glauber Rocha publicou na revista Mapa em julho de 1957, ilustra como ele, antes de realizar seu primeiro filme, já havia incorporado conceitos da linguagem cinematográfica próprios de quem teve uma formação para o cinema. Ele faz uma tipologia dos *westerns* de acordo com o teor narrativo dos filmes. São eles: épico, passional, psicológico, sociológico, histórico e poético. Rocha (1997, p.593), promete, ao final do texto, um aprofundamento do tema num próximo estudo: “Estudaremos em próximo trabalho o desenvolvimento formal e temático das respectivas tendências”. Não conseguimos constatar se

⁹Realizadores que fazem cinema com base nas codificações do cinema hegemônico. Bernadette Lyra e Gelson Santana (2011, p.30-31), estes filmes se dividem em três faixas por finalidades: ser um blockbuster (como os filmes dos Trapalhões), contrariar os padrões venerados pela crítica e a academia ou saciar a vontade de fazer cinema de alguns cineastas dotados de um “amadorismo intuitivo”.

Glauber, de fato, chegou a empreender este estudo. Todavia, o que nos interessa neste capítulo é entender como o aprendizado pelo/para o cinema, no caso de Glauber, foi transmitido através de conceitos presentes nas redes sociais que ele integrou. Estes padrões sonoros – associados às imagens de memória do artista sobre os filmes –, por sua vez, foram repensados por ele, fazendo-lhe rearticulá-los na classificação que fez dos *westerns* no exemplo dado.

Elias, na “Teoria Simbólica, conforme foi demonstrado acima, diz que conhecimento, linguagem e pensamento são instâncias indissociáveis na constituição do homem. E, ao mesmo tempo, são retroalimentadas na memória dos indivíduos em sociedade. A linguagem permite a transmissão de conhecimento. Este serve de acervo para o pensamento que o articula. Os conceitos, dentro deste quadro, sofrem alterações. Segundo Elias (apud Farias, p.186, 2009):

(...)uma breve caracterização das surpreendentes propriedades dos símbolos com funções de conhecimento: são intercambiáveis. Em um período histórico suas redes de significação podem ver-se remodeladas com o fim de lograr uma simbolização melhor que a que anteriormente existia. Sua rede pode ser utilizada para cobrir áreas e objetos ou para estabelecer conexões previamente não cobertas por eles e, portanto, inimagináveis e desconhecidas até então para os seres humanos, porém podem também languidecer e se degradar até o ponto que as áreas que cobriam podem chegar a ser de novo uma realidade desconhecida e inimaginável.

Os símbolos comunicantes dos elementos presentes no cinema são mutáveis. Nas reflexões sobre o “Primeiro Cinema”, de Costa, constatamos como o cabedal de conceitos que torna a transmissão do saber cinematográfico possível se constitui com o tempo. Quando Glauber Rocha classifica os *westerns*, ele pretende, como sugere Elias, “estabelecer conexões previamente não cobertas” sobre o estudo deste gênero cinematográfico.

Quando optamos por fazer um estudo do cinema, arte codificada e transmitida de geração em geração, é porque entendemos o aprendizado pelo cinema como o pilar central da formação do cineasta, principalmente, nas referências utilizadas por ele na concepção de “Der Leone have sept cabeças”. E, como aprofundaremos no segundo capítulo, Glauber pensou a estética – à

semelhança Eisenstein e Godard – como ferramenta de confronto político. Sendo assim, ao partirmos para a descrição sócio-biográfica do agente, analisaremos quais as características do pensamento estético-político glauberiano.

2.4. Os símbolos religiosos

Como estamos elaborando uma ferramenta analítica para compreender como a formação do cineasta Glauber Rocha aparece plasmada em “Der Leone have sept cabeças”, e o filme é, segundo o diretor, livremente inspirado no Apocalipse de João, ao mesmo tempo em que tem conteúdo e forma com intenções políticas, acreditamos que a formação religiosa do cineasta potencializa o seu discurso político.

Glauber Rocha vem de uma família protestante cuja leitura da bíblia era um hábito. Quando formos tratar da sócio-biografia do cineasta, esclareceremos com mais nuances a sua formação. Interessa-nos, neste instante, que a religião, assim como a arte, se constitui por uma construção simbólica passível de ser transmitida intergeracionalmente. Ao mesmo tempo, ela contribui na formação de disposições nos corpos, isto é, na constituição do *habitus*, potencialmente expressável a depender da posição ocupada pelo agente na tessitura social.

Quando falamos que a formação religiosa de Glauber potencializa o teor político-estético do seu cinema, levamos em consideração a estrutura das escrituras apocalípticas, pois, além de serem essencialmente imagética, atendem, na sua maneira de narrar, o anseio do cineasta em demonstrar a instabilidade política do Terceiro Mundo. Segundo Geraldo Morujão, o termo “apocalipse” designa um gênero literário, não sendo restrito ao livro derradeiro do Novo Testamento. Existem narrativas apocalípticas em toda a Bíblia. Inclusive no Velho Testamento, nos livros de Isaias, Ezequiel, Joel, Zacarias, encontramos passagens correspondentes a esta classificação. Trata-se de

(...) obras que nascem numa época de crise, como um grito de esperança, atribuídas a uma importante personagem do passado, a quem se imputa uma mensagem secreta que ficou selada até o momento da crise. Todas elas recorrem a visões

simbólicas, numa singular profusão de anjos, animais estranhos e monstruosos e tremendas convulsões cósmicas (MORUJÃO, 2010, p. 12).

Tais “visões simbólicas” sinalizam para o teor imagético das escrituras de João. O livro é cifrado por alegorias que incitam no leitor uma exploração das suas imagens de memória.

“Der Leone have sept cabeças” é impregnado por uma simbologia própria do Apocalipse. Muito da simbologia da película é tributária do livro profético. A começar pelo título da fita. “Leão”, o numeral “sete” e os seres de muitas cabeças são recorrentes nas profecias joaninas. A narrativa de “Der Leone” apresenta elementos próprios do Apocalipse. É o caso da perspectiva escatológica do filme associado a uma atmosfera em crise. Assim como o arrebatamento dos cristãos no fim dos tempos, o terceiro mundo termina por triunfar sobre as forças imperialistas.

O aprendizado destes símbolos religiosos e sua expressão fílmica nos levam a levantar a hipótese de que o projeto de uma salvação do mundo através da arte política que atravessa a obra de Glauber se expressa, com muita evidência, em “Der Leone have sept cabeças”. Isto está relacionado com a trajetória social do cineasta, tendo como ponto de partida sua formação religiosa. Esta questão será mais bem tratada no terceiro capítulo.

3. A formação cinematográfica de Glauber Rocha



Na “Sequência 26¹⁰” do filme, o guerrilheiro, depois de se tornar cativo dos personagens imperialistas, profere um discurso dentro de uma barraca cujos limites da fachada formam uma moldura como se fosse uma televisão. Ele olha diretamente para a câmera e fala da relação entre os países ricos e os pobres:

Há os países ricos e os países pobres. Os países ricos exploram os países pobres. É a colonização religiosa, econômica, cultural e política. A colonização determina a alienação nacional. O principal problema da luta anticolonialista é a destruição do complexo de inferioridade nacional.

A luta contra o “complexo de inferioridade nacional” é o mote de “Der Leone have sept cabeças”. Para Glauber Rocha, a superação desta castração que limita o avanço dos países do Terceiro Mundo não se daria apenas por uma disputa corporal rumo a uma revolução no terreno político. Há na arte um potencial revolucionário no conteúdo e, no caso do cinema glauberiano, também na forma. Na película ítalo-francesa de Glauber Rocha, estética e política estão no mesmo *front* contra o “complexo de inferioridade nacional”. Quando a obra de arte de um determinado povo cria e/ou valoriza representações artísticas confrontantes aos padrões estrangeiros hegemônicos, imperialistas, há uma expressão artística de potencial político. No percurso sócio-biográfico de Glauber Rocha, o aprendizado de conceitos

¹⁰ Conforme a numeração arbitrária que fizemos das sequências descritas na decupagem anexada a este trabalho.

políticos e estéticos é concomitante. Portanto, colocamos os elementos político-estéticos num único patamar.

Neste capítulo, buscaremos entender como a configuração social, em que Glauber Rocha viveu, favoreceu o encontro do cineasta com conceitos políticos identificados no filme, ao passo que investigaremos como tal trama social potencializou a realização deste filme político. Centraremos-nos nos aspectos sócio-biográficos do artista que apontam para o aprendizado político-estético progressivo à realização de “Der Leone have sept cabeças”.

Glauber Rocha nasceu em uma família protestante na cidade de Vitória da Conquista (BA) em 1939, filho de Lúcia Andrade Rocha e de Adamastor Bráulio Rocha e primogênito de uma família de quatro irmãos. Além dele: Ana Marcelina, Anecyr e Ana Lúcia. As artes e a religião estiveram presentes na vida do artista desde a infância.

Ainda em Vitória da Conquista, negociava com a mãe as idas à igreja. Dizia que só iria aos cultos caso a mãe o levasse no cinema (PEREIRA, 2002). Contudo, as imagens em movimento não eram as únicas expressões artísticas que preenchiam o tempo do pequeno conquistense. As letras tinham um lugar privilegiado na vida do filho de Lúcia Rocha, uma amante dos livros. Não é a toa que o nome dele foi escolhido pela progenitora a partir de um livro de química, pertencente ao pai dela, Antônio Vicente Andrade, um estudioso informal de farmacologia e homeopatia. Rudolf Glauber foi um alquimista e químico alemão que sintetizou pela primeira vez o sulfato de sódio no século XVII, composto conhecido até hoje como “sal de Glauber”. A mãe cristã não sabia que o nome dado ao rebento significa “aquele que crê”, em alemão. Foi mera coincidência. Além dos livros de ciências naturais, o menino cresceu envolto por outras leituras. Nos primeiros anos, dedicava-se aos quadrinhos e os romances de Rocambole, de Ponson du Terrail, que sua mãe colecionava. O binômio imagens e letras alimentou o imaginário dele:

Esse negócio de cinema pegou no sangue há muito tempo. O responsável foi uma revista que hoje está morta: *Cena Muda*. Eu morava lá em Conquista, uma cidade de muito tiroteio, e minha mãe não me deixava sair a noite, porque depois das oito não se tinha luz e sempre havia muitos crimes. Eu então ficava em casa lendo *Gibi* e *Cena Muda*. As revistas em quadrinhos me ofereciam histórias ilustradas e muito parecidas com os

filmes seriados e banguês-banguês que o Cine Conquista exibia (ROCHA, 1996, p. 102).

O menino Glauber começou a externar sua paixão pela sétima arte nas brincadeiras de infância. Ao se instalar em Salvador, a família Rocha abriu uma loja, na Rua Chile, chamada *Adamastor*. Lúcia Rocha, então, começou a perceber que estavam desaparecendo algumas bobinas de papel da máquina registradora. Quando procurou, descobriu que Glauber Rocha as estava pegando para desenhar “filmes” – na verdade, uma espécie de storyboard – para mostrar aos amigos. O primeiro desses “filmes”, segundo Dona Lúcia, teria sido *Faroeste na Bahia*. Porém, antes

[Glauber Rocha] também já havia esboçado o roteiro de *Bang-Bang em Conquista*. Sua imaginação funcionava sob os estímulos do cinema americano, misturando às imagens captadas no meio rural da sua infância, com seus vaqueiros, cantadores, jagunços, animais ferosos e feiras concorridas, que impressionavam o menino de imaginação febril, sempre curioso (GOMES, 1997, p. 20).

O despertar para as artes cênicas foi, igualmente, prematuro. No colégio 2 de julho, escreveu sua primeira peça teatral “El hilito de oro” aos nove anos. Tratava-se de uma história amorosa de um príncipe na ilha de Cuba. Ele apresentou o texto para o diretor do colégio, Mr Baker, que reconheceu o talento do menino e resolveu montar o espetáculo. Dona Lúcia Rocha apoiou a idéia e confeccionou os figurinos dos personagens, o que fez Glauber denominá-la como figurinista. As escolhas pelas artes receberam total apoio da mãe desde a infância. Neste ritmo, antes de estreiar no cinema, Glauber Rocha escreveu poesias, contos e críticas cinematográficas. Assim como “El hilito de oro” no primário, no ensino médio o jovem artista mostrou novamente sua aptidão para as artes ao montar o balé “Sefanu”. Vale frisar que o ato de demonstrar é um fator influente no *habitus* do artista. Pois, como explicamos no diálogo que fizemos com o pensamento bourdieusiano no capítulo anterior, ao ser reconhecido como um artista de talento desde infância, o agente é intimado a demonstrar que ele corresponde às definições que lhe foram atribuídas. Não por acaso, as disposições de Rocha para o fazer artístico se manifestaram a tal ponto de assumir um teor messiânico, como veremos no próximo capítulo.

É válido, neste instante, destacar a importância de Lúcia Rocha na formação artística de Glauber Rocha. A mãe do cineasta é poetisa e nutriu na juventude a vontade de ser atriz. As aspirações de Lúcia foram reprimidas, inicialmente pelos pais e irmãos, em seguida pelo marido, Adamastor Rocha. Sobre as proibições da família, Lúcia diz:

Eu amei um rapaz demais (...) minha família cortou esse amor e eu casei com outra pessoa, apesar de ter sido uma pessoa boa, não era bem aquela coisa que eu digo que a paixão é maior do que o amor. [A família] também cortou a minha carreira de atriz. (...) Em todas participações que eu tive em cinema, em filme¹¹, as pessoas vinham me dizer: “Você é uma atriz”. Ficou uma vontade de eu ser atriz embutida¹².

Durante a vida, Glauber também manifestou sua admiração pela mãe. Não só em elogios a ela declarado em cartas, mas também no reconhecimento do potencial artístico de Lúcia. Ele chegou a organizar um livro com os poemas dela, mas o desejo de publicar “Fragmentos da vida de uma mulher”, título dado por Glauber, esbarrou no autoritarismo de Adamastor, que segundo Lúcia Rocha, “molhou o livro”. Ela explica¹³: “Meu marido era de um ciúme fora de série. Tudo que eu fazia de bom, ele dizia que era safadeza”. As proibições dadas a Lúcia desde a infância que tolheram sua expressão artística, fizeram com que ela apoiasse o ingresso dos filhos na esfera da arte. Não é a toa que a irmã de Glauber Rocha também se tornou uma artista. Anecyr Rocha foi atriz de cinema e televisão. Além do mais, o apoio à prole se potencializou quando Adamastor Rocha sofreu um acidente que o deixou inválido. Lúcia passou a ser provedora do lar quando os filhos ainda eram crianças. Nesta nova posição familiar, ela tomou o controle dos recursos familiares e, assim, decidia nos investimentos a serem feitos, inclusive, para a formação e realização de projetos dos filhos. Segundo Lúcia Rocha:

Os filmes que Glauber fez aqui no Brasil, todos tem uma participação minha. Não só da roupa, mas também do dindin. Foi casa, foi fazenda, o dinheiro de gado, vaca, novilha, boi gordo que eu vendi. E, também que eu tinha um hotel na Bahia

¹¹ Lúcia chegou a participar como atriz em filmes de ficção. Não sabemos dizer quais, todavia, registramos sua atuação no filme “As Aventuras Amorasas de um padeiro” (Dir.: Waldyr Onofre. 1975).

¹² Depoimento extraído do documentário Abry (Dir: Joel Pizzini e Paloma Rocha. 2003).

¹³ Idem.

e o dinheiro era quase todo consumido nesse filme. Realmente, eu tenho o maior prazer de ter ajudado ele nessa parte porque eu tirava ele do sofrimento de, além de estar pensando no filme, pensando no dinheiro. Eu falava com ele: “deixe comigo que eu arrumo”¹⁴.

Diante da impossibilidade de se tornar uma atriz, Lúcia Rocha sublima seu desejo no filho. Tal relação se assemelha muito a que Nobeit Elias constata entre Wolfgang Amadeus Mozart e seu pai, Leopold Mozart, conforme analisa no livro “Mozart – a sociologia de gênio” (1995). Na tentativa de desnaturalizar a idéia romântica de “gênio”, Elias defende que os indivíduos definidos assim só os são de acordo com a configuração social em que nasceram, não sendo, portanto, uma condição inata. Entre os argumentos de Elias, no caso específico de Mozart, o fato de o pai ter sido um músico relativamente talentoso, porém com uma pretensão artística acima da sua capacidade criativa, fez com que ele projetasse no filho varão o desejo que não conseguiu realizar de se tornar um expoente na produção musical na sociedade em que viveu. Assim, houve um investimento na formação musical do menino. Glauber Rocha, como vimos, apresentava desde a infância aptidão para as artes, e a mãe, que não pôde realizar seu desejo de se tornar uma artista, investiu na formação do filho neste lugar.

A adolescência foi um período divisor de águas para o futuro cineasta. Glauber Rocha soube que no Colégio Central da Bahia havia uma efervescência cultural promovida por jovens interessados por arte. Ele pediu para à sua mãe que o transferisse para lá, onde passou por uma formação artístico-cultural singular na Bahia de meados dos anos 1950.

Na década de 1950 do século XX, Salvador estava repleta de iniciativas importantes, que vão desde o Projeto Columbia University, capitaneado pelo então secretário de educação e saúde do estado Anísio Teixeira, expressão da preocupação dos intelectuais da época com questões culturais e educacionais; os grandes nomes das vanguardas européias que vieram lecionar na Universidade Federal da Bahia a convite do reitor Edgard Santos, tais como Walter Smetak, Lina Bo Bardi e Agostinho da Silva; e, o Clube de Cinema da Bahia, liderado pelo advogado e crítico cinematográfico Walter da Silveira, que

¹⁴ Idem.

ajudou na formação de cineastas e cinéfilos na capital baiana. Glauber foi um dos discípulos do intelectual. O clima de vanguarda soteropolitano na metade do século XX – com uma acentuada presença do ideal modernista de romper com os velhos padrões estéticos – é descrito por Antônio Risério em “Avant-Garde na Bahia”.

O Colégio Central foi palco de jovens intelectuais ligados a tendências vanguardistas. Muitos se tornaram artistas e intelectuais consagrados. Além de Glauber Rocha, podemos citar o artista plástico Calazans Neto, o historiador e poeta Fernando da Rocha Peres e o jornalista e também cineasta Paulo Gil Soares. Juntos a outros estudantes secundaristas interessados por arte, lançaram a série de espetáculos teatrais intitulada de “As jogralescas”, espetáculos de encenação de poesias modernistas. Os jograis queriam romper com o clima dos recitais que davam prioridade aos textos clássicos, onde se via o “engomado poeta ou a gorda declamadora gemendo os versos delirantes, ou amargos, ou etc. etc.”, como ironizou Rocha (apud GOMES, 1997, p. 104). Os organizadores dos encontros poéticos inovadores tinham a intenção de popularizar a poesia moderna, visto que a encenação teatral atingia o público de uma maneira muito mais rápida do que se as poesias fossem disseminadas somente pelo texto escrito. Sobre as preferências dos jograis, Gomes (1997, p.106) afirma:

Estava muito arraigado na época entre os jovens estudantes de literatura brasileira o preconceito contra o parnasianismo e figuras como Olavo Bilac e Coelho Neto. As idéias do modernismo de 22 sintonizavam com as aspirações do grupo Mapa/Jogralesca, sobretudo as do modernismo de primeira hora, que representavam a crítica do passado literário brasileiro, centrando-se nos poetas parnasianos. Era muito atraente, por exemplo, pelas facilidades que criava, o uso do verso livre, bastante empregado nos devaneios líricos dos poetas adolescentes. A ilusão da poesia puramente espontânea e desvinculada das preocupações formais que a organizam como artefato artístico marcou, sem dúvida, os impulsos iniciais do grupo.

É sabido que os poetas modernistas marcariam toda a obra de Glauber Rocha. Oswald de Andrade, em particular, teria grande importância para o autor cinematográfico. No manifesto “A estética da fome”, em que defende a violência dos personagens cinemanovistas como sendo política, e não apenas

manifestações gratuitas de agressividade, o diretor aproveita para defender a precariedade técnica dos filmes do cinema novo. Apesar da inexistência de recursos para empreender projetos adequados aos padrões dos grandes estúdios mundiais, os filmes deste movimento viam na utilização dos poucos recursos uma opção política, pois, mesmo em condições muito adversas, confrontava com o cinema hegemônico. O uso do primitivismo a seu favor é uma das premissas do “Manifesto Pau Brasil” (1924), de Oswald de Andrade, quando defende a “contribuição milionária de todos os erros”. Glauber Rocha foi, sem dúvida, um dos responsáveis para o ressurgimento dos ideais antropofágicos oswaldianos na década de 1960. O espetáculo “O rei da vela” – peça de Oswald de Andrade, montada por José Celso Martinez Corrêa –, considerado o marco da ressurreição da antropofagia cultural quatro décadas depois do manifesto modernista, deve muito a “Terra em Transe”, o próprio Zé Celso dedicou a montagem a Glauber Rocha. O tropicalismo começava a ganhar forma como movimento. Os filmes glauberianos posteriores a “Terra em transe” – principalmente “O Dragão da Maldade contra o santo guerreiro” e “Der Leone have sept cabeças” – expressavam o universo simbólico tropicalista. Das cores à escolha dos temas. Uma passagem exemplar é o banquete antropofágico presente em “Der Leone”, em que os personagens afins com o imperialismo ianque se deleitam sobre um negro coberto com um arranjo de frutas tropicais.

Paralelos às jogralas, os jovens do Colégio Central também se juntaram numa publicação notável na Bahia da segunda metade da década de 1950: a revista “Mapa”. Nas suas páginas, encontram-se os primeiros ensaios



em torno de temas culturais aglutinadores de jovens baianos. Na primeira edição, Glauber assinou o já citado artigo “O *western* – uma introdução ao estudo do gênero e do herói”. João Carlos Teixeira Gomes, na época, também fez parte da “Geração Mapa”, destaca a superioridade do texto, em relação aos outros autores da revista, e os estudos sobre o gênero que o futuro cineasta trouxe para a publicação,

A mais importante das colaborações [do primeiro número da revista Mapa] (...) era do próprio Glauber, através de um ensaio intitulado “O *western* – uma introdução ao estudo do gênero e do herói” (...) [ele] passara a se dedicar ao estudo do filme de *faroeste* norte-americano, que teria visíveis (e confessadas) repercussões em *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (GOMES, 1997, p. 33).

Quanto ao interesse e aprendizado para o cinema do diretor que se destacou nos festivais mundiais ainda na casa dos vinte anos de idade, devemos destacar o Clube de Cinema da Bahia, liderado pelo advogado e cinéfilo Walter da Silveira. Nos encontros com amantes da sétima arte da cidade de Salvador, o aspirante a cineasta conheceu os grandes cineastas do mundo. Por outro lado, a iniciativa propiciou o diálogo dos soteropolitanos com indivíduos de fora do estado que vinham pensando o fazer cinematográfico. Em abril de 1951, por intermédio do Dr. Walter, como era conhecido na capital baiana, aconteceu na Bahia o I Festival Internacional de filme de curta-metragem. O evento contou com a presença de Alberto Cavalcanti, Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Luiz Alípio de Barros e Vinicius de Moraes. Ao longo de sua história, a confraria cinéfila ganhou relevância nacional o que possibilitou, em 1965, a realização da V Jornada Nacional dos Cineclubes e o I Festival Brasileiro dos filmes de curta-metragem.

3.1. O Clube de Cinema da Bahia

Walter foi o grande mestre dos jovens apaixonados por cinema da capital baiana nos anos de 1950 e 1960. O ritual que seguia em cada apresentação dos filmes se assemelhava à “santíssima trindade” (apresentação, exibição e discussão), do crítico católico francês André Bazin. Sabemos que o intelectual que foi o grande mentor dos jovens cineastas da *Nouvelle Vague* inspirava o trabalho do advogado baiano. Diante da formação de cunho humanístico que Silveira buscava proporcionar através dos filmes, ele exigia respeito pelas obras fílmicas durante as projeções. Não tolerava indisciplinas, como conversas paralelas durante as sessões. Glauber foi expulso junto com o colega Fernando da Rocha Peres, por conversar em meio

a uma sessão do “Encouraçado Potemkin”. No dia 13 de novembro de 1970, Glauber escreveu uma homenagem ao mestre, que acabara de falecer, no Jornal da Bahia, lembrando a importância do castigo:

Você, Walter, era um pai doutor. Naquele dia, no Clube de Cinema, quando passava o famoso Potemkin, eu e Peres começamos a esculhambar o filme e você nos botou para fora da sala. Você me ensinou a respeitar Eisenstein e se não fosse aquele esbregue talvez hoje eu fosse uma besta (ROCHA apud GOMES, 1997, p. 57).

Aprender a respeitar o cineasta soviético foi, diga-se de passagem, fundamental na elaboração estética dos filmes glauberiano. Sergei Eisenstein fez um cinema de cunho social e transpôs categorias comuns ao universo marxista para suas teorias cinematográficas, como a tentativa de aplicar a dialética hegeliana ao cinema. A idéia de um cinema dialético esteve no cerne do pensamento-cinema de Glauber Rocha.

O respeito ao cineasta soviético repercutiria em toda a obra de Glauber Rocha. Pelo menos na produção literária da década de 1960, período que nos interessa nesta pesquisa, em que Glauber Rocha utilizava-se da palavra “dialética” para designar o cinema que ele mais admirava. No artigo “Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma”, de 1969, Glauber imprime algumas opiniões sobre colegas franceses e não esconde sua predileção por Godard, pois o considera o único cineasta dialético depois de Eisenstein. Na segunda metade daquela década, o diretor de “A chinesa” (La chinoise. 1967) vinha empreendendo um combate à linguagem cinematográfica hegemônica, criando novas representações artísticas, muitas vezes com um tom de paródia, debochando dos padrões audiovisuais hollywoodianos. Dizia Rocha (p. 153, 2004):

“(…)A excelente crítica de Bazin formou apenas Godard – embora Truffaut pudesse ser um grande cineasta se fizesse psicanálise. Dois cineastas franceses que acompanho com atenção: Resnais e Jacques Rivette. Mas enquanto o cinema francês permanecer no domínio da razão ele estará limitado. E o pior é que esta razão é antidialética. Godard é suíço – um subdesenvolvido esmagado pelo país vizinho. E é protestante – um moralista tímido que se auto-explode para não morrer de medo”.

O adjetivo “antidialético” é colocado como o pior defeito do cinema francês. A categoria dialética foi perseguida por Eisenstein nos seus ensaios iniciais. Segundo Andrew Tudor (2009), Eisenstein incorporava o conceito das teorias marxistas e o aplicava ao seu pensamento sobre cinema. Contudo, nesta aproximação entre o cinema e o materialismo dialético, não havia muito rigor teórico. A grosso modo, Sergei Eisenstein entendia a dialética como o conflito presente tanto no plano quanto na montagem capaz de causar no espectador uma reação pelo conjunto de determinado trecho fílmico. Portanto, Eisenstein não estava necessariamente preocupado com o modo como a sequência dos planos produz determinados sentidos, mas como o choque entre planos e elementos internos aos mesmos produz uma unidade visual dramática. Nos seus ensaios mais tardios, Eisenstein já não falava mais de dialética. Não nos delongaremos na interpretação da obra do Eisenstein neste momento. Interessa-nos, agora, saber que o pensamento político-estético de Glauber Rocha, como aparece em “Der Leone have sept cabeças” está vinculado ao do cineasta soviético e que este contato só foi potencializado pelas discussões do Clube de Cinema da Bahia. Como veremos, posteriormente, o cinema glauberiano distinguiu-se dos seus contemporâneos latino-americanos, entre outros fatores, pela sua filiação com a estética eisensteiniana, enquanto parte significativa dos realizadores do continente estava interessada em fazer um cinema referenciado no neo-realismo italiano – duas escolas com um teor social, porém com um tratamento bem distinto das imagens.

O Clube de Cinema da Bahia é uma das peças fundamentais na formação do cineasta. No tempo em que não existiam escolas formais de cinema, os cineclubes, muitas vezes, ocupavam este lugar na formação do gosto dos cineastas. A instrução de Walter da Silveira proporcionou a Glauber não apenas o contato com o cinema de Eisenstein, como também de toda a tradição da cinefilia francesa.

As orientações de Walter da Silveira foram de fundamental importância na construção deste olhar para o cinema da geração de Glauber Rocha. Silveira se filiava, ideologicamente, ao movimento francês organizado em torno do crítico André Bazin e da primeira geração da revista *Cahiers du Cinéma*. Como analisa Antoine de Baecque, em “Cinefilia” (2010), a crítica no contexto

francês foi de fundamental importância para formação cinematográfica de diretores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol e Éric Rohmer. Os textos publicados nos periódicos franceses dos anos de 1950 informavam aos cinéfilos o que era o “bom gosto” do cinema, portanto, o que merecia ser discutido.

Sobre a atuação de Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia, João Carlos Teixeira Gomes (1997, p.56) diz:

(...) As sessões do Clube, geralmente à noite (ou no domingo pela manhã, no início), eram sempre precedidas por uma exposição oral de sua autoria. Com informações meticolosas sobre a realização dos filmes, sua ficha técnica, importância do diretor e o papel dos atores, detalhes com fundamentos estéticos e ideológicos.

Walter da Silveira produziu o primeiro artigo sobre cinema em 1936, então com 20 anos, intitulado “O novo sentido da arte de Chaplin, a propósito de Tempos Modernos”. Durante as atividades do Clube de Cinema da Bahia, houve um incentivo, por parte do advogado, para que os frequentadores do Clube de Cinema da Bahia se empenhassem na atividade crítica.

Aos treze anos de idade, Glauber Rocha já demonstrava que seu olhar para o cinema ia muito além de um espectador “trivial”. Nesta época, ele começou a apresentar um programa de crítica de cinema na Rádio Excelsior da Bahia chamado “Cinema em Close-up”. Antes de se tornar cineasta, Glauber Rocha já era crítico de cinema no Jornal da Bahia. Em 1963, publicou seu primeiro livro de cunho teórico, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, no qual defendia um cinema brasileiro de autor em contraposição ao cinema de estúdio. É notável, portanto, a influência dos preceitos defendidos pela revista *Cahiers du Cinéma*, propagado pela *Nouvelle Vague* na segunda metade da década de 1950.

A inspiração de Walter da Silveira no trabalho de André Bazin se efetiva por afinidades. O crítico francês também se orientava por um pensamento humanista. Suas atividades de proselitismo cultural se iniciaram no pós-guerra, quando integrou uma associação chamada “Travail e Culture”. Neste grupo que visava promover a paz depois da Segunda Guerra Mundial, Bazin atuava na frente responsável por difundir o cinema, pois coadunava com o princípio da

arte como ferramenta de emancipação dos seres humanos, um instrumento de fomentação da paz. Neste período, organizaram-se em torno dele, jovens cineastas interessados nas discussões sobre cinema. Bazin, assim como Walter da Silveira na Bahia, foi o “pai intelectual” de uma geração de jovens cinéfilos em Paris. Ele promovia sessões de cinema em fábricas, sindicatos e em salas comerciais – neste caso, como o Clube de Cinema da Bahia –, no intuito de promover um novo olhar para a sétima arte. As críticas de Bazin eram publicadas nas revistas *L'écran français*, *Le Parisien libéré*, *Esprit*. Em 1951, ele fundou, junto com Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca, a Cahiers du cinema, periódico colecionado por Silveira. A revista é um marco na cinefilia francesa. Na redação, reuniram-se jovens críticos que se tornaram, a posteriori, cineastas notáveis. Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e François Truffaut publicaram ali. Segundo Baecque (2010, p. 47), para a geração de jovens críticos franceses da década de 1950, o exercício do “ver” esteve muito próximo do “fazer”:

(...) pois aprender a ver já é fazer filmes; aprender a ver é construir uma representação do mundo em que a vontade e a prática do cineasta germinam (...) a cinefilia “inventou” um cinema que ela amou, às vezes, até loucura, que ela defendeu, às vezes inclusive até a cegueira; também “inventou”, no mesmo movimento criador, seu próprio cinema do futuro. E, a cada retomada, essas “invenções” tomaram forma no olhar encenado pelos filmes amados.

O modelo de cineclubismo francês e o uso da crítica como ferramenta fundamental na formação do gosto constituíram o Clube de Cinema da Bahia. A atividade crítica de Walter da Silveira foi constante, tomando proporções para além da existência do Clube de Cinema da Bahia, como descreve Gomes (1997, p. 58):

O trabalho de Walter da Silveira produziu frutos permanentes. Quando o Clube de Cinema da Bahia encerrou suas atividades, em 1967, teve a sucedê-lo outra organização de cinéfilos, o Clube de Cinema de Salvador, que chegou a funcionar no Cine Nazaré e se dispunha a difundir as produções da *nouvelle vague* de Godard e de seus seguidores na Bahia, inclusive distribuindo programas e folhetos explicativos. Quatro anos antes já havia sido criada a Associação dos Críticos de Cinema da Bahia, que surgiu sob articulação do jornalista José Gorender, crítico do *Jornal da Bahia* (em substituição a

Glauber) e que escrevia sob pseudônimo de Jerônimo de Almeida. Integravam-na, entre outros, Hamilton Correia, Alberto Silva, José Augusto Berbert de Castro e o próprio Walter da Silveira.

Concomitantemente, é importante destacar que o viés político do cinema de Glauber Rocha, com a finalidade de se criar um homem novo, mais solidário, não pode ser dissociado da filiação do cineasta ao Clube de Cinema da Bahia. O pensamento de Walter da Silveira era prenhe de humanismo. Para o advogado (SILVEIRA apud GUSMÃO, 2008, p.165): “(...) o cinema seria, então, historicamente, o quarto grande momento do humanismo na arte, depois do helênico, dos renascentistas e do burguês nos primórdios do individualismo”.

O humanismo surge na Itália no fim da idade média, com o renascimento, resgatando valores do mundo antigo, e foi uma tentativa de se formular um pensamento coerente, em que o homem estivesse no centro das questões, e não mais Deus. Esta tendência ganha sentido com a ascensão de uma burguesia urbana que passou a ter interesse por temas como as artes, e outros assuntos que não diziam respeito à teologia (leitura de autores antigos, gramática, retórica, história, filosofia e moral). Os cursos destas matérias ficaram conhecidos, a partir do século XV, como *Studia Humanitatis* ou humanidades. O humanismo foi ressignificado de maneiras diversas entre o fim da idade média até os dias de hoje. Se o humanismo do renascimento fazia um resgate dos costumes da antiguidade, no século XVII, o empirismo e o racionalismo incorporaram valores humanistas. No século XIX e XX, surgiram muitos tipos de humanismo, religiosos e ateus. O que nos importa neste instante, é perceber que Walter da Silveira enxergava na arte, ou melhor, no cinema um veículo eficiente para se promover uma melhora do ser humano, em meados do século XX, quando o mundo acabara de assistir as atrocidades que a humanidade é capaz de produzir sobre ela própria. Silveira (apud GUSMÃO, 2008, p. 173), dialogando com outros estudiosos atentos para aos ideais humanistas presentes no neo-realismo italiano, movimento cinematográfico basilar nas discussões estéticas do cinema novo, afirma que

A possibilidade de ser desigual em face da realidade que permitiu a um teórico marxista do cinema como Guido Aristarco defender, na Itália, o realismo, que o teórico do catolicismo, o

abade Amedée Ayfre, também defender na França. Se Aristarco lembrava a frase de Tchekov: “ o que importa é transformar a vida, porque não presta”, Ayfre propôs que o neo-realismo fosse uma descrição global da realidade através de uma consciência também global. Perante essa coincidência de filosofias antagônicas, como não afirmar que, em todos os casos, o que se reserva ao cineasta é uma ética fundamental, a de sua responsabilidade humana e social? Ou como declara Jean Leirens: que isto se reduza a uma função de propaganda em favor desta ou daquela doutrina ou ideologia. Isto não seria arte, porque seria submissão, quando arte é criação, desobediência.

O Clube de Cinema da Bahia proporcionou a Glauber Rocha uma formação para o cinema distinta de alguns cineastas contemporâneos a ele. Roberto Pires, por exemplo, foi um realizador que também desenvolveu o gosto pelo cinema na cidade de Salvador no mesmo período que Rocha. Contudo, enquanto Glauber freqüentava o Clube de Cinema da Bahia, Pires era assíduo nos “cines poeira”, isto é, salas em que se pagava bem mais barato pelo ingresso e podia assistir a vários filmes B numa sessão. Roberto Pires, utilizando de sua engenhosidade, tornou-se o mais notável artesão do cinema baiano ao conseguir desenvolver, através de suas próprias pesquisas, aparatos técnicos para a realização de filmes, o que favoreceu para se tornar o primeiro realizador de um filme em longa-metragem no estado, “Redenção” (1959). O conhecimento técnico de Pires atraiu Glauber Rocha, sendo uma das motivações iniciais da amizade entre os dois. Porém, é evidente a diferença existente entre o cinema de Roberto Pires e o de Glauber Rocha, visto que ambos não freqüentaram o mesmo círculo cinéfilo. Enquanto o primeiro tinha o cinema americano comercial como principal fonte de inspiração, Glauber Rocha se interessava pelas teorias de Eisenstein e as vanguardas que despontavam na Europa. Mesmo nos diálogos estilísticos que Rocha manteve com os *westerns* americanos, percebe-se um tratamento vanguardista próximo a determinados segmentos do cinema europeu do pós-guerra.

O cineclube, desta maneira, tem tanto uma importância na transmissão de conceitos próprios de determinados segmentos do cinema, ao mesmo que incentiva a atividade crítica. A utilização de veículos de comunicação para se tornar público impressões sobre cinema, como foi o Jornal da Bahia, possibilitou a Glauber Rocha um aprimoramento do seu olhar sobre o cinema,

na medida em que teria de se fazer um exercício a fim de ultrapassar o que era uma percepção trivial. Notamos aqui que Glauber Rocha incorpora estas relações sociais em forma de *habitus*, pois o Clube de Cinema da Bahia não apenas o informa sobre o que seria o “bom cinema”, como também cria disposições para a realização cinematográfica num terreno de conflitos políticos em prol de um projeto de mundo melhor, muito afinado com o projeto de Walter da Silveira.

Durante toda a década de 1960, Glauber Rocha se empenhou em realizar um cinema político com uma estética combativa. “Der Leone have sept cabeças” marca uma expansão do projeto glauberiano no campo cinematográfico. Faremos um breve apanhado deste decênio para entender um pouco sobre as relações de Glauber Rocha nas redes sociais em que esteve inserido, mostrando como o cineasta estava dotado de um *habitus* guerrilheiro e como tal se fez expressivo na configuração social que marcava o mundo na passagem para a década de 1970.

3.2. As redes do cinema

O envolvimento de Glauber Rocha com redes vinculadas às artes lhe deu “régua e compasso” para sua militância no cinema. Em 1956, junto com os amigos do Colégio Central – Calazans Neto, Sante Scaldaferrri, Luis Paulino, Zé Telles, Fernando da Rocha Peres, Fred Castro entre outros – e já sendo freqüentador “veterano” do Clube de Cinema da Bahia, Glauber Rocha ajudou a criar *Cooperativa Cinematográfica Yemanjá*, tendo como slogan: “Você acredita em Cinema na Bahia!”. Esta frase apareceu pintada em muros da cidade de Salvador.

No ano seguinte, em 1957, Glauber Rocha realizou uma série de viagens pelo Brasil, levando consigo as idéias embrionárias do que viria a ser o “Cinema Novo”. Em Belo Horizonte, conheceu o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC). Na capital mineira, houve o contato com os cineclubistas locais que exerciam uma atividade crítica reconhecida pelos interessados por cinema de outros rincões do Brasil, principalmente, através da “Revista de Cinema”, criada por Cyro Siqueira, também um dos fundadores do CEC. Ali, Glauber Rocha lança a proposta de se criar o “Cinema Novo”.

Contudo, a idéia não foi bem recebida pelos mineiros. Ele seguiu para o Rio, mas antes disto, conheceu uma série de pessoas que compunham uma rede que fomentava a cinefilia local. Dentre estes, citamos Frederico de Moraes, Maurício Gomes Leite, Flávio Pinto Vieira, Fritz Teixeira Salles e Geraldo Fonseca, responsáveis pelas edições da Revista de Cinema e da Revista Complemento. No Rio de Janeiro, Glauber Rocha buscou financiamento para a Cooperativa Cinematográfica Yemanjá e visitou o set de “Rio Zona Norte”, de Nelson Pereira dos Santos, onde conheceu Alex Viany. Nelson teria uma importância fundamental no primeiro longa-metragem de Glauber, Barravento (1962), visto que foi responsável pela montagem da película. Rocha retorna a Salvador onde inicia o curso de Direito na Universidade Federal da Bahia – cursando até o 3º ano – e filma, ainda em 1957, o curta-metragem “O Pátio”, utilizando sobras de negativo de “Redenção¹⁵”, de Roberto Pires. Neste período, Glauber Rocha já era convidado para escrever em diversas publicações na cidade de Salvador. Entre os periódicos, podemos citar a revista de esquerda “O momento”, a “Mapa”, a “Ângulo” e o semanário “Sete dias”.

O ano de 1958 é marcado pela intensificação das atividades jornalísticas de Glauber Rocha. Ele entra para o Jornal da Bahia para trabalhar no caderno policial. Entre os colegas de redação estão Inácio de Alencar, Ariovaldo Matos, Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres e Calasans Neto. Não tardou para ele começar a publicar críticas de cinema neste periódico e assumir o Suplemento Literário que saía aos domingos.

1959 é a estréia de Glauber Rocha como cineasta, ao dirigir O Pátio, um curta-metragem experimental. Porém, antes de apresentar publicamente a película, Rocha fez uma viagem para São Paulo, acompanhando Walter da Silveira. Esse fato foi de suma importância para sua integração na rede de pessoas que vinha pensando o cinema brasileiro. O motivo da ida para o sudeste foi o Congresso dos Cineclubes e da Bienal de São Paulo. Lá, estavam presentes Walter Hugo Khoury, Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Salles, Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl.

¹⁵ Embora este filme tenha sido lançado em 1959, ele começou a ser rodado em 1956.

O último ano da década de 1950 também foi um marco para o cinema baiano, pois foi lançado o primeiro longa-metragem realizado a partir de uma produção local. “Redenção” foi produzido pela “Iglu Filmes”, produtora co-fundada por Roberto Pires, diretor do filme. A Bahia já havia sido cenário de produções de outros estados e até mesmo internacionais. É o caso do argentino “Maria Magdalena” (1954), de Carlos Hugo Christensen. O filme de Pires provocou uma euforia entre os baianos que desejavam fazer cinema. Roberto Pires foi convidado para conversar com os cineclubistas liderados por Walter da Silveira, para introduzi-los em questões práticas do cinema. A essa altura, sua relação com Glauber Rocha se estreitou. Pires começou uma parceria com Rocha em Barravento, em que foi o produtor executivo, estendendo-se por vários outros filmes até o último dirigido por Glauber Rocha, “A idade da terra”, no qual Roberto foi um dos diretores de fotografia. A capacidade técnica de se realizar filmes de ficção em longa-metragem na Bahia neste período foi o que possibilitou a Glauber a externar esta disposição para realização cinematográfica, construída e acumulada no decorrer dos anos. O fato de Barravento ter se tornado um filme apreciado internacionalmente, já que conquistou o prêmio de “ópera prima” no Festival de Karlovy-Vary, na Tchecoslováquia, autorizou a Glauber Rocha a ultrapassar as fronteiras baianas na sua militância pelo cinema.

3.3. A ascensão do cineasta político

Os anos de 1960 foram marcados pela consolidação da carreira do cineasta e o reconhecimento nacional e internacional. Glauber Rocha começa a se articular numa militância em torno do cinema que pretendia fazer da sétima arte um lugar de luta contra o cinema hegemônico estadunidense. Rocha não se limitou a criar uma estética diferenciada, seu campo de ação se deu também na tentativa de criar, junto com seus pares, uma infraestrutura no cinema brasileiro, envolvendo produção e distribuição, de modo a impulsionar o cinema brasileiro que, muitas vezes, tinha – e ainda tem – como grande obstáculo os impasses da grande indústria que estanca a circulação de produtos audiovisuais brasileiros ao redor do mundo. No início da década, Glauber Rocha já se destacava e se correspondia com personalidades do

cinema em todo o mundo, inserindo-se em redes que potencializaram o reconhecimento de sua obra e, por conseguinte, habilitaram a realizar um cinema pouco convencional para o seu tempo. Embora tenha sido o autor cinematográfico de maior destaque no Brasil daquele período, Glauber Rocha se beneficiou de uma configuração social singular, no momento em que a Europa começava a se interessar pelo vigor e pela originalidade do cinema brasileiro. Segundo Cardoso (2007, p. 16):

A intervenção cultural do Cinema Novo teve início com a formação do grupo em 1961, quando cineastas e críticos brasileiros contruíram sua legitimidade internacional, levando os filmes para os mais diversos festivais e articulando uma ação política sistemática no mundo cinematográfico. Em 1962, o primeiro longametragem de Glauber, *Barravento*, recebeu o prêmio de Opera Prima do Festival de Karlovy-Vary, na Tchecoslováquia; no ano seguinte, *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) foram cuidadosamente divulgados para concorrer em vários europeus e latino-americanos. Em 1964 e 1965, *Deus e o diabo na terra do sol* participou do Festival de Cannes, recebeu prêmios na Itália e contribuiu decisivamente para consagrar o Cinema Novo no solo sagrado das grandes cinematografias modernas.

O sucesso do cinema brasileiro na Europa, abriria caminho para Glauber Rocha que tinha o acesso aberto para o velho mundo não só como um caminho para exibir sua produção. Por lá, ele estabeleceu contatos fundamentais para o desenvolvimento dos seus projetos.

O cinema latino-americano se encontrava-se numa fase peculiar. Havia um processo de renovação das cinematografias nacionais no continente. Países como Brasil, Chile, Argentina, México e Cuba despontavam para a realização de um cinema que tinha como lema principal o combate ao cinema hegemônico hollywoodiano. Contudo, como veremos mais adiante, Glauber Rocha se destacava por pensar um cinema que, de alguma maneira, trazia uma estética destoante dos seus contemporâneos no continente. Os cineastas latino-americanos tinham no continente europeu uma porta de entrada que foi muito importante para as produções se inserissem por lá: a Resenha do Cinema latino-americano de Gênova. O evento que se dedicava, a cada ano, a uma cinematografia nacional da América Latina, promoveu na quinta edição,

em 1965, uma mostra do Cinema Novo. Na ocasião, Glauber Rocha apresentou o texto que lhe consagraria como, além de realizador, um pensador do cinema. Trata-se de “A estética da Fome”. O manifesto é um marco para o cinema latino-americano, pois pensa a limitação técnica desta cinematografia como uma possibilidade política, confrontante com o cinema industrial de Hollywood. Desta maneira, a política e a estética não se distinguem no cinema glauberiano.

Maurício Cardoso (2007, p.17) afirma que entre os cineastas brasileiros emergentes nas publicações especializadas em cinema na Europa – Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos –, Glauber Rocha foi o que mais se destacou: “(...) A freqüência de sua obra é impressionante, tanto pela recorrência com que cita, analisa ou compara o cenário mundial na sua reflexão estética e política, como também pela precocidade da sua reflexão escrita”.

Utilizando-se das reflexões de Alexandre Figuerôa sobre a penetração do cinema de Glauber Rocha na França, Cardoso (idem, p. 19) elenca três objetivos principais para os cinemanovistas se concentrarem para entrar no mercado europeu:

(...) ampliar o diálogo que o cineclubismo promovia e que se representava um viés cosmopolita importante nas grandes cidades da América Latina e da Europa; conquistar o reconhecimento internacional traria notoriedade nacional, tendo em vista a tendência de valorização dos influxos externos; finalmente, depois do golpe de 1964, o mercado estrangeiro poderia garantir continuidade da produção, tanto porque dificultaria a censura dos cineastas mais famosos no exterior, como também porque ofereceria uma fonte de renda nada desprezível.

O primeiro dos objetivos listados é muito sintomático quanto à trajetória de Glauber Rocha, conforme descrevemos anteriormente. O fato de a formação do cineasta ter se dado, em parte significativa, pelo Clube de Cinema da Bahia, os conceitos ali incorporados foram atualizados ao longo da trajetória do artista e lhe serviram como elo com o cinema europeu. Esta formação singular, que propiciou um crítico para o cinema, inclusive, permitiu que ampliasse suas relações no campo do cinema internacional. Estão, entre esses contatos, agentes interessados em fomentar o cinema vanguardista.

Depois do sucesso de “Barravento” na Tchecoslováquia, os filmes posteriores de Glauber Rocha tiveram uma ascensão contínua fora do Brasil. “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) recebeu o Prêmio da Crítica mexicana no Festival Internacional de Acapulco, o Grande Prêmio do Festival de Cinema Livre, na Itália, e o Náiade de Ouro do Festival Internacional de Porreta Terme. “Terra em Transe” (1967) conquistou também uma série de prêmios, dentre os quais, o Grande Prêmio e o Prêmio da Crítica no Festival do Filme de Locarno. O grande ápice do sucesso internacional de Glauber Rocha foi com “O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro” (1969). O filme, que levou a Palma de Ouro de melhor mise-en-scène no Festival de Cannes, foi co-produzido pela TV pública francesa. Tal apoio foi fruto do prestígio acumulado por Glauber Rocha durante a década. Segundo o diretor, “O Dragão” foi uma concessão comercial que ele teria feito. O filme, de fato, obteve um grande sucesso de bilheteria e, dadas as rupturas radicais com a linguagem cinematográfica que apareceriam nos trabalhos posteriores do artista, a película é também um divisor de águas que separa o primeiro cinema glauberiano de uma segunda etapa, da década de 1970, em que o experimentalismo ganha muito mais força nos trabalhos dele.

A idéia de um “Cinema Tricontinental” apareceu nos escritos glauberianos em 1967, mas somente depois do êxito de “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, o cineasta pôde intensificar sua guerrilha desejada no plano da estética. Depois de ser laureado em Cannes, Glauber recebeu propostas de diversos produtores interessados em financiar os seus trabalhos. “Der Leone have sept cabeças” foi um marco desta nova etapa do cinema glauberiano, e teve como co-produtor Claude Antoine, um francês que já havia produzido “O Dragão”, e foi responsável por distribuir muitos dos filmes do Cinema Novo na Europa. Sobre Antoine, Glauber Rocha diz:

(...) é um homem ligado ao Brasil, ao cinema brasileiro. Ele tem uma grande importância para a distribuição do cinema brasileiro no mundo (...). “Me deixou completamente livre, eu filmei, exatamente, o que eu filmei, que quis filmar, não leu o meu roteiro (...) aceitou todos os brasileiros e queria mais brasileiros na equipe”¹⁶.

¹⁶ Depoimento extraído do documentário “As sete cabeças de Glauber”, presente no extras do DVD de “Der Leone have sept cabeças”.

“Der Leone have sept cabeças” expressa o *habitus* do cineasta que resulta das condições de possibilidades tecidas pela rede de convivência e sociabilidades existentes naquela configuração social. O fato de o produtor ter aceitado fazer o filme sem mesmo conhecer o roteiro, o que não é uma prática comum, é sinal do reconhecimento entre os pares em âmbito internacional, ou seja, o cineasta tinha condições objetivas de realizar os seus desejos estéticos.

3.4. O cinema-fuzil do guerrilheiro iluminado



Enquadrado em primeiro plano, Zumbi discursa sobre a situação colonial da África, alertando para a necessidade de mudança. Há um tratamento épico na fala dele:

Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos, os deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos e suas armas de fogo massacraram leões e leopardos e suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos deuses. Levaram nossos reis e nosso povo para América como escravos. Nossos deuses partiram com eles. Na América, viram o sofrimento de nossos reis e nosso povo. Os escravos negros pensaram para enriquecer os amos brancos. Seu suor era de sangue e esse sangue adubou as plantações de tabaco, de algodão, de cana de açúcar e todas outras riquezas da América. Um dia, nossos deuses se rebelaram. E nosso povo pegou em armas para reconquistar sua liberdade. Nós e nossos deuses lutamos há mais de 300 anos contra os brancos que nos dizem numa barbárie sem precedentes. Mas não mataram a mim, Zumbi, que encarno os chefes assassinados. Minha lança rachará a terra em duas. De um lado, ficaram os carrascos; de outro, toda nossa África livre. Aqui em todo lugar, todo negro levará em si um pouco da África. Mas agora não enfrentaremos suas armas

com lança e com magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo.

Quando Zumbi profere a derradeira frase, ele traz para junto de sua lança uma arma.

Esta sequência é muito representativa para o filme, pois ela sintetiza o princípio da tensão entre os personagens terceiromundistas, agora já representados por Zumbi e Pablo, e os personagens imperialistas. A junção do fuzil com a lança deflagra uma união entre os povos colonizados não só em prol da resistência e da revolução política, mas também da resistência cultural. E “Der leone have sept cabeças”, neste sentido, seria não só um filme cujo conteúdo expõe uma tese sobre o neocolonialismo. A forma fílmica vanguardista já se pretendia, segundo o próprio Glauber, como ato de resistência cultural à hegemonia hollywoodiana.

A sequência tem valor ideogramático, visto que, assim como propõe Eisenstein, é composta pela sobreposição de elementos capazes de transmitir uma idéia. O discurso de Zumbi sintetiza o ideal de luta dos povos do Terceiro Mundo contra o imperialismo de uma maneira poética. Ao começar pelo personagem que protagoniza a ação: um mito da cultura afro-brasileira associado ao potencial combativo do negro, historicamente oprimido. Nas mãos carrega a lança, arma nativa, e a metralhadora, artefato que do ponto de vista plástico e prático é associado ao guerrilheiro, tendo em vista o próprio Che Guevara, referenciado no personagem Pablo. Tal ilustração é o ponto de partida para entendermos como a formação de Glauber Rocha para o cinema, marcada pelas discussões do Clube de Cinema da Bahia, ganham força durante a década de 1960, a ponto de ser possível a realização do projeto de um cinema tricontinental glauberiano.

Na década de 1960, artistas e intelectuais brasileiros estavam empenhados na busca do homem brasileiro autêntico, que seria o agente da revolução socialista almejada por determinadas parcelas da intelligentsia nacional. Marcelo Ridenti, em seu livro “Em busca do povo brasileiro”, traz à tona elementos que teriam influenciado esta tendência política de então, e como os artistas brasileiros se empenharam em torno desta causa. O sociólogo lança mão do termo “romantismo revolucionário”, cunhado por Michel Löwy e Robert Sayre, para designar esta inquietação no cenário artístico do Brasil na

procura do “verdadeiro brasileiro” que teria características bem definidas. Seria um homem humilde, de caráter rural, vindo do interior do país. Trata-se de uma idealização que converge com o ideal de uma raiz brasileira, portanto de algo que já venha definido do passado, porém, com a ideia iluminista de progresso latente, visto que este seria o homem capaz de dar um direcionamento mais justo para um Brasil porvir.

Na literatura, no teatro, no cinema, na música, enfim, em diversas formas de arte na década de 1960, pode-se constatar a presença do “romantismo revolucionário”. Algumas obras paradigmáticas são o romance “Quarup”, de Antônio Callado, o espetáculo teatral “Opinião”, de Augusto Boal, e os filmes de Glauber Rocha produzidos no período. Todos os filmes de Glauber Rocha têm, em algum grau, a busca deste Brasil. Até mesmo nos filmes realizados no exterior as discussões sobre a cultura brasileira são latentes. Segundo Ridenti (2000, p.173):

(...) Glauber Rocha (...)encarnou como ninguém o nacionalismo terceiro-mundista, a um tempo romântico e moderno, da esquerda brasileira dos anos 60. Se há um fio condutor no aparente caos de seu pensamento e obra, não está nem no marxismo, nem em vanguardismos, mas na proposta da construção de um povo e uma nação brasileira, que ele procurou encarnar ao longo da vida, de formas diferentes e criativas, sempre antiliberais. Para ele, “não somente a esquerda, mas os partidos liberais não são mais que uma excrescência européia num mundo desconhecido, cujas leis eles não conhecem. “[...] Meu país é um continente desconhecido. [...] O grande drama do Brasil é que ele não se conhece a si mesmo” (Front BRÉSILIEN D'INFORMATIONS, s.n.t., p. 9-11).

Como vimos anteriormente, os anos de 1960 foram fundamentais para a projeção internacional de Glauber Rocha. O reconhecimento para além das fronteiras do Brasil o autorizou a realizar o “Der Leone have sept cabeças”. Em outras palavras, Glauber Rocha só pôde expressar o seu *habitus* em forma de arte na medida em que havia uma realidade objetiva que lhe era favorável. Ao tomar o cenário artístico brasileiro como referência, percebemos que o projeto tricontinental de Glauber Rocha é uma ampliação de um projeto de Brasil para o terceiro mundo, território marcado por um subdesenvolvimento político, econômico e cultural, carente de ações em prol de revoluções.

Mesmo fazendo um filme na África, afirma¹⁷ que poderia muito bem ser rodado na Bahia. Ele afirma que “Der Leone have sept cabeças” deveria ser exibido junto a “Barravento”, filme que aborda temas da cultura negra numa comunidade de pescadores baiana. Para o cineasta “Barravento é aberto dentro do espaço africano e intermundizado. Quer dizer, o que em Barravento é protesto moral, é protesto cultural, no Leão de sete cabeças é protesto político. Quer dizer, uma série de análises sobre o problema político, os problemas africanos, os problemas do terceiro mundo”.

O contexto político no qual “Der Leone have sept cabeças” foi realizado é muito peculiar. Em 1966, aconteceu em Cuba a Conferência Tricontinental de Havana. Intelectuais e artistas apoiadores da revolução cubana se reuniram na ilha para discutir os problemas da fome na África, na Ásia e na América. De 1967 até 1974 (CARDOSO, 2007, p. 25), inspirado nas discussões cubanas, ele se lançaria no seu projeto de cinema tricontinental. “Terra em transe” (1967), “O Dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), “Der leone have sept cabeças” (1970), “Cabezas cortadas” (1970) e “História do Brasil” (1974) são os filmes deste período. A lista começa com um filme sobre um regime ditatorial num país fictício da América Latina, o segundo foi o filme que o consagrou perante a crítica francesa, o terceiro e o quarto são duas produções filmadas fora do Brasil e o último é um filme só com imagens de arquivo que iniciou a montagem em Cuba, no início do exílio, e finalizado na Itália dois anos depois, em 1974. Ao consultar a mensagem de Guevara publicada no primeiro número da *Revista Tricontinental* – intitulada “Crear dos, três...muchos Viet-nam, es la consigna¹⁸” – constatamos que a guerrilha guevarista também passava pela luta no campo das representações culturais. Ele toma a resistência vietnamita como exemplo para os povos da África, Ásia e América como forma de combater o domínio neocolonial ianque. Os dois primeiros continentes começavam a ser invadidos pelos Estados Unidos. Já o terceiro estava em constante vigilância para que não surgissem novas Cubas no território americano.

Hei de levar a guerra até onde o inimigo a leve: a sua casa, a seus lugares de diversão, fazê-la total. Hei de impedi-lo de ter

¹⁷ Informação retirada dos extras de “Der Leone have sept cabeças”.

¹⁸ “Criar dois, três...muitos vietnãs, é o lema”.

um minuto de tranqüilidade, um minuto de sossego, fora de seus quartéis, e ainda dentre dos mesmo: atacá-lo onde quer que se encontre; fazê-lo sentir-se uma fera presa por cada lugar que transite. Então, sua moral irá decaindo. Será mais bestial ainda, mas os sinais de decadência que se aproximam serão notáveis¹⁹.

Neste mesmo texto de Guevara, a América Latina tem uma unidade identitária na medida em que os países componentes do continente comungam de traços culturais comuns: a religião, a língua – com exceção do Brasil – e costumes. Tal configuração, para Che, poderia fazer do território sul-americano um ponto de partida para uma revolução Global, portanto, Tricontinental. Segundo o guerrilheiro:

Neste continente se fala praticamente uma língua, com exceção do Brasil, cujo povo de língua hispânica pode entender, dada a similitude entre ambos os idiomas. Há uma identidade tão grande entre as classes destes que logram de uma identificação com o tipo “internacional americano”, muito mais completa do que em outros continentes. (...) O grau e as formas de exploração são similares em seus efeitos para exploradores e explorados de uma boa parte dos países de nossa América. E a rebelião está amadurecendo aceleradamente nela²⁰.

Che Guevara foi um personagem muito inspirador para Glauber Rocha neste período. Além do mais, desde a revolução, Glauber já nutria uma admiração pelo regime cubano. No período em que passou a pensar o cinema Tricontinental, ele já concebia o cinema como uma arma guerrilheira: “(...) o cinema de autor, o cinema político, o cinema contra, é um cinema de guerrilha; em suas origens é brutal e impreciso, romântico e suicida, mas se fará épico/didático” (ROCHA, 2004, p. 104). E, Ernesto Che Guevara era um

¹⁹ “Hay que llevar la guerra hasta donde el enemigo la lleve: a su casa, a sus lugares de diversión; hacerla total. Hay que impedirle tener un minuto de tranquilidad, un minuto de sosiego fuera de sus cuarteles, y aún dentro de los mismos: atacarlo donde quiera que se encuentre; hacerlo sentir una fiera acosada por cada lugar que transite. Entonces su moral irá decayendo. Se hará más bestial todavía, pero se notarán los signos del decaimiento que asoma”[tradução livre].

²⁰ En este continente se habla prácticamente una lengua, salvo el caso excepcional del Brasil, con cuyo pueblo los de habla hispana pueden entenderse, dada la similitud entre ambos idiomas. Hay una identidad tan grande entre las clases de estos países que logran una identificación de tipo “internacional americano”, mucho más completa que en otros continentes. (...) El grado y las formas de explotación son similares en sus efectos para explotadores y explotados de una buena parte de los países de nuestra América. Y la rebelión está madurando aceleradamente en ella.[tradução livre]

personagem épico em quem Rocha se inspirava: “Minha intenção final de um cinema/didático não poderá anteceder mas se confundir à epopéia/didática posta em cena por Che” (idem).

Assim como Che, Glauber Rocha também pensava que esta “identidade” latino-americana poderia ser instrumentalizada na construção de uma cultura revolucionária, o que justificaria a expansão do seu projeto político para além das fronteiras brasileiras. Disse Rocha (2004, p. 83) no artigo “Teoria e prática no cinema latino-americano:

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

As palavras de Glauber Rocha – afinadas no mesmo diapasão das de Che Guevara – também são categóricas no sentido de se realizar um cinema político combativo à hegemonia estética de Hollywood, assemelhando-se bastante com o ideal Tricontinental guevarista: “Os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo *cinema americano*” (2004, p.101). No embate frente às representações cinematográficas hegemônicas, não bastava simplesmente fazer filmes revolucionários. Era necessário um empenho dos cineastas independentes, isto é, não vinculados a estúdios, em se unir para revolucionar também a produção e a distribuição dos filmes. No documentário “Que viva Glauber!”²¹, Cacá Diegues diz que os cinemanovistas queriam transformar o cinema brasileiro para, em seguida, transformar o cinema mundial e, por conseguinte, o mundo. Portanto, não bastava apenas uma idéia na cabeça, como diz a máxima atribuída a Glauber. Para se ter a câmera na mão, necessitava-se de produção, e para os filmes chegarem até o público, uma boa distribuição era indispensável. Antes de partir para a realização de um cinema tricontinental, a Difilm e a Mapa Filmes produziram e distribuíram os filmes de Glauber Rocha, e de outros autores

²¹ Inserir informações sobre o documentário.

ligados ao cinema novo. A primeira era um empreendimento dos próprios diretores. Na segunda, Glauber Rocha era sócio, junto com Zelito Viana e outros cineastas. A experiência da Difilm entusiasmou muito Glauber Rocha (2004, p. 85), como podemos notar no artigo “Teoria e prática no cinema latino-americano”:

A revolução cultural e econômica da Difilm é única no mundo: a Difilm não está apenas criando um mercado, mas está criando um público para seu produto, um público novo que começa a se desligar dos vícios do cinema comercial nacional e estrangeiro para preferir o filme brasileiro de caráter cultural.

Partindo das discussões de Pierre Bourdieu no capítulo anterior, percebemos que ao articular empreendimentos como a Difilm e a produtora Mapa, Glauber Rocha busca criar condições objetivas para realizar seus filmes o que resultaria na expressão do seu *habitus*. E, neste sentido, o cineasta tinha pretensões maiores para a política de criar mercado para um cinema que não estava no grande circuito. No artigo “Revolução Cinematográfica” (1967), Glauber elenca alguns motivos para se fomentar um cinema revolucionário no mundo inteiro. Entre eles, criação de uma Internacional Cinematográfica que congregue as vanguardas de todos os países, as quais apresentaram os problemas de produção e distribuição internos. O cinema é o meio de comunicação de massa mais potente para incitar uma revolução. Neste caso, a televisão pode ser utilizada como veículo de difusão de produtos audiovisuais revolucionários. Somente com a união das vanguardas mundiais os talentos individuais podem prosperar. Caso contrário, os mesmos ficam à margem, servindo de “instrumento dialeticamente útil ao pensamento imperialista” (ROCHA, 2004, p. 103).

Além da postura revolucionária nos processos de feitura do filme, Glauber pensou a potencialidade política da estética fílmica. Primeiramente, é importante falar que Sergei Eisenstein lhe foi uma influência fundamental. Numa “biografia” de “Der Leone have sept cabeças”, o cineasta dá uma importância religiosa ao soviético para o cinema dele: “(...) Minha Bíblia são as teorias do velho imortal Eisenstein” (ROCHA, 2010, p.5). Glauber sempre perseguiu o cinema dialético, de influência marxista, defendido por Eisenstein.

Paralelo a isto, Brecht comparece fortemente na obra glauberiana. O teatro político brechtiano, inspirado nos modos de representação popular, fazendo do palco uma tribuna. Essa modalidade teatral, que exige uma postura ativa do espectador, fez com que Glauber pensasse o conceito de “épico-didático” como maneira de combater o colonialismo. Colonizado, para ele, não era apenas tudo que seguisse a gramática hollywoodiana. Era um adjetivo empregado em situações combativas a posicionamentos outros que se diferenciavam do seu ideal de estabelecer novas representações cinematográficas. Sendo o cinema um meio de comunicação de massa que, na década de 1960, ainda tinha um vasto alcance nas camadas mais populares, constituía-se num espaço privilegiado para se fazer uma arte política. Glauber compreendia que a influência das imagens projetadas ultrapassava as paredes das salas de exibição:

Não há quem, neste mundo de hoje dominado pela técnica, não tenha sido influenciado pelo cinema. Mesmo que não tenha ido ao cinema em toda vida, o homem recebe influências do cinema: as culturas mais nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobretudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz à imaginação” (ROCHA, 2004, p. 127).

Para Glauber, o épico-didático é uma maneira de combater o colonialismo cultural e a única opção efetiva para o intelectual subdesenvolvido é a cultura revolucionária (ROCHA, 2004, p.99). São as culturas colonizadoras que informam às colonizadas quais são as condições destas. O intelectual do mundo subdesenvolvido precisa superar sua alienação, conhecendo a cultura primitiva do subdesenvolvimento a que pertence. A partir do autoconhecimento, surgirá uma atitude anticolonial, acompanhada de duas “*formas concretas*” de uma cultura revolucionária: a didática/épica e a épica/didática. “A didática: alfabetizar, informar, educar conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas” (idem). A didática é científica e a épica é revolucionária. A primeira sem a segunda “gera informação estéril”. A segunda sem a primeira redundante em romantismo vazio. A épica-didática é um método que pretende naturalizar a cultura revolucionária. Tal procedimento desemboca na autonomização das massas criadoras. O estágio seguinte à implantação da cultura revolucionária consiste em desmistificação de idéias conservadoras

acerca dos nacionalismos e do individualismo burguês, em prol de cultura colaborativa.

O pensamento épico-didático glauberiano está também filiado à figura de Che Guevara, conforme explicita no artigo “Tricontinental” (1967): “Minha intenção final de um cinema/didático não poderá anteceder mas se confundir à epopéia/didática posta em cena por Che”(2004, p. 104). Paralelo a isto, notamos que o ímpeto em torno autonomização das massas, certamente, se encontra com as experiências autônomas da fé protestante, da formação de Glauber, que a leitura da bíblia propicia ao fiel uma experiência direta com o divino, sem exigir, necessariamente, a intermediação de um sacerdote.

O épico-didático não existe sem a utilização de mitos. Rocha faz de Che um mito no personagem Pablo. Glauber Rocha pensava o mito como um ideograma, isto é, como um símbolo da escrita japonesa que significa idéias, e não letras ou palavras. Portanto, o mito seria uma condensação de elementos essenciais que povoam o inconsciente coletivo das pessoas. “O cinema ideogramático quer dizer isto: forma desenvolvida e aprofundada da consciência, em relação direta com a construção das condições revolucionárias” (ROCHA, 2004, p. 153). Na segunda metade da década de 1960, Glauber começa a reformular “A estética da fome”. Não era mais a violência dos famintos que seria capaz de despertar o espectador em prol de uma luta revolucionária. A racionalidade, para ele, já não dava conta de penetrar as mentes instruídas. Portanto, havia a urgência de pensar um cinema político que atingisse as massas de uma maneira subliminar.

(...) Houve uma tentativa de por em prática algumas teorias de Eisenstein sobre a *mise-en-scène* que ele chamou de princípio de anti-natura. O princípio da anti-natura é muito aplicado dentro do filme, pois é uma forma de expressar o realismo de uma forma muito mais profunda. O princípio da representação expressiva e anti-natura está muito ligado na África. A tese da anti-natura foi feita por Eisenstein sobre a Cultura Japonesa²².

Depois de “Terra em transe”, Glauber se distanciaria cada vez mais do realismo e do que chamava de “razão burguesa”. Desta maneira, negava o cinema revolucionário burguês, cujo principal artifício para convencer o público

²² Entrevista concedida para Elizabeth Cardoso.

centrava-se nos argumentos panfletários. As inovações encantavam o artista de formação modernista. Portanto, a máxima de Maiakovski “não há conteúdo revolucionário sem forma revolucionária”, que havia inspirado Eisenstein, tinha um grande peso para o cineasta baiano. O teor onírico da cinematografia glauberiana surge a partir de “O Dragão da Maldade contra o santo guerreiro” (1969). Se no primeiro momento ele acreditava que contando histórias lineares poderia politizar pessoas, na segunda metade da década de 1960 ele começa a reelaborar esta idéia. Em “A estética do sonho” (1971), ele começa a pensar num cinema político que não se pautasse no convencimento racional do espectador, mas no uso de mitos que provocassem o espectador pelo inconsciente. Glauber faria disto um compromisso estético até seu último filme, “A idade da Terra” (1980).

3.5. Conflito de Representações

A defesa de uma estética política está no cerne de sua carreira desde os primeiros filmes. Como vimos, o Clube de Cinema Bahia teve um papel fundamental no olhar do cineasta. Entre 1949 e 1954, o cinema brasileiro havia passado por uma tentativa de criação de uma indústria nacional de exportação: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo (SP). Glauber Rocha faz duras críticas ao empreendimento do produtor Franco Zampari e do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. O estúdio que contratou técnicos europeus para “melhorar” a qualidade do cinema brasileiro foi visto pelo jovem cineasta como um percalço para o avanço do cinema brasileiro, pois só alienava os artistas e técnicos brasileiros a estéticas estrangeiras em vez de incitar a busca de um cinema genuinamente brasileiro.

Ao comparar “Deus e o diabo na terra do sol”(1964), de Glauber Rocha, com o filme “O Cangaceiro” (Dir.: Lima Barreto. Brasil, 1953), realizado pelo estúdio paulista, podemos notar o que Glauber Rocha pretendia com um cinema de autor brasileiro. O filme de Barreto foi o marco inicial do gênero *nordestern*, isto é, uma espécie de tradução intercultural de aspectos dos *westerns* norte-americanos para elementos da cultura nordestina. Desta

maneira, sai o deserto, entra a caatinga²³, o cowboy vira cangaceiro, as baladas *countries* dão lugar à sanfona de Zé do Norte. O filme tem um caráter de entretenimento, ganhou o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes de 1953. Já o filme glauberiano, a despeito de usar elementos comuns ao *nordestern* de Lima Barreto, coloca a estética como um lugar de afrontamento político. A escolha da fotografia, contrastada para lembrar as xilogravuras das capas dos romances populares, a encenação teatral, mais próxima de Brecht do que do naturalismo dos *westerns* e a própria mensagem do filme que propõe uma reflexão sobre a cultura brasileira fazem de “Deus e o diabo” uma manifestação do cinema brasileiro de autor que Rocha prescrevera.

Diferente de “O Cangaceiro” e dos filmes de cowboy, “Deus e o diabo” dá um tratamento dialético à violência. Não há a transformação de “intrigas banais” em espetáculo. O que se vê é a natureza atuando de forma dura sobre os personagens. A fome arraigada no sertão, conseqüência da indústria da seca, é a causa primeira da violência das personagens, como explicita o cineasta em “A Estética da Fome”, manifesto apresentado pelo cineasta na “V Resenha do cinema latino-americano de Gênova” em 1965: “(...) o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo”. Desta maneira, a violência não acontece como um espetáculo entre indivíduos que se digladiam entre si por questões pessoais. A violência, em Glauber Rocha, serve para denunciar as mazelas de um povo que, em meio a uma terra selvagem, utiliza-se dela como único recurso para combater a miséria. Seja nas palavras de Corisco que diz querer matar os pobres para não deixá-los morrer de fome, seja na violência religiosa de Sebastião aplicada sobre os camponeses no intuito de os mobilizar na causa metafísica que propunha. A violência no *western*, por outro lado, quando se trata de questões sobre o território, é comum ser apresentada no conflito pelas cobiçadas terras do velho oeste estadunidense, ou, o que também é corriqueiro, no conflito entre pioneiros e índios.

²³ É sabido que apesar de a história se passar no sertão nordestino, “O Cangaceiro” foi rodado no interior paulista. Por isto, não há muitos planos gerais como nos *westerns*. Para disfarçar a diferença existente entre a topografia nordestina e a do sudeste, a produção explora os enquadramentos em primeiro plano.

Se, em “Deus e o diabo na terra do sol” Glauber, se utiliza de elementos dos *westerns* – gênero denominado, por André Bazin, como “cinema americano por excelência” – subvertendo-os ao ponto de instrumentalizá-los em prol de uma discussão política sobre o Brasil, em “Der Leone have sept cabeças”, o cineasta subverte, mais uma vez, os clichês de Hollywood. Contudo, desta vez ele prefere parodiar alguns traços do cinema de aventura hollywoodiano que tem a África como cenário. Não há em “Der Leone” um diálogo tão intenso com um gênero americano como em “Deus e o diabo”. Mas, por exemplo, a caracterização de Marlene e do ex-nazista, dois dos personagens do núcleo imperialista, é bastante característica dos filmes cujo enredo tem turista americano de passagem pelo continente africano. Mas, em “Der Leone estes



personagens são caricaturais. Desta maneira, Bourdieu ajuda a esclarecer como o confronto com o cinema Americano é político.

Para o pensador francês, os agentes podem atuar no mundo através do conhecimento. A ordem social, neste caso o gosto hegemônico, é mantida por um sistema de classificações. Os usos da linguagem ordenam os elementos constituintes da ordem. Desta maneira, a política é tensionada pela disputa de representações – os conhecimentos dos agentes acerca do mundo social. A militância dos grupos marginalizados se dá pelo uso de um “discurso herético” com a pretensão de imprimir novas representações que substituam o senso comum. O discurso e a realidade são indissociáveis e, por conseguinte, a luta entre representações está no cerne da política. Em outras palavras, Bourdieu (1996, p. 117) afirma que

A ação propriamente política é possível porque os agentes, por fazerem parte do mundo social, têm um conhecimento (mais ou menos adequado) desse mundo, podendo-se então agir sobre o mundo social agindo-se sobre o conhecimento que os agentes têm dele. Esta ação tem como objetivo produzir e impor representações (mentais, verbais, gráficas e teatrais) do mundo social capazes de agir sobre esse mundo, agindo sobre as representações dos agentes a seu respeito. Ou melhor, tal ação visa fazer ou desfazer os grupos – e ao mesmo tempo, as ações coletivas que esses grupos podem encetar para transformar o mundo social conforme seus interesses –

produzindo, reproduzindo ou destruindo as representações que tornam visíveis esses grupos perante eles mesmos e perante os demais.

O ideal modernista de arte, por exemplo, oriundo da sociedade industrial da Europa do século XIX, e ecoando em diversos movimentos artístico posteriores em todo o mundo – inclusive no cinema de Glauber Rocha –, é um bom exemplo para compreendermos como os artistas pretendiam inserir na arte novas representações – seja nas novas técnicas, seja nos temas inéditos que abordavam. Vale ressaltar que para os modernistas o velho deveria ser desprezado. O espírito destas artes se resume na máxima de Ezra Pound: “Make it new!”. O que Peter Gay (2010) chama de “O fascínio da heresia” dos modernistas, pode ser melhor entendido se tomarmos como uma disputa de representações, em que o grupo não-hegemônico lança mão de conceitos extraordinários de modo que o seu trabalho não só fosse reconhecido como arte, mas como uma arte mais valorosa do que as antigas representações. Segundo Bourdieu (1996, p.118),

A subversão herética explora a possibilidade de mudar o mundo social, modificando a representação desse mundo que contribui para sua realidade, ou melhor, opondo uma *pré-visão paradoxal* (utopia, projeto, programa) à visão comum que apreende o mundo social como mundo natural. Enquanto enunciado *performativo*, a pré-visão política é, por si só, uma pré-dição que pretende fazer acontecer o que enuncia: ela contribui praticamente para a realidade do que anuncia pelo fato de anunciá-lo, de prevê-lo e de fazê-lo prever; por torná-lo concebível e sobretudo crível, criando assim a representação e a vontade coletivas em condições de contribuir para produzi-lo.

O cinema novo surge num momento de afirmação das cinematografias nacionais, cuja tônica era da busca de uma estética anti-industrial. Percebe-se que nesta busca estética, há uma tentativa de se formular novos signos cinematográficos de modo que se reedifique o olhar dos espectadores. Trata-se, portanto, de uma tensão no campo simbólico, em que as vanguardas nacionais tentam triunfar diante das representações hegemônicas do cinema de Hollywood. Neste sentido, Glauber Rocha diz²⁴ se apropriar de duas referências cinematográficas: Eisenstein e Godard. Cabe-nos analisar, neste

²⁴

Em entrevista para Elizabeth Cardoso.

momento, de que maneira os dois diretores terem importantes no projeto político-estético de Glauber Rocha na virada da década de 1960 para a de 1970. Segundo Valentinetti (2002, p. 125):

Em *Der Leone...* acha-se influências (...) de Godard e de Eisentein. Glauber falou muitas vezes dessas relações e reforçou o fato de que eles são os elementos que o levaram a fazer do seu filme uma “teoria”, que aparece claramente na estrutura épica, distante e política, de todos os personagens e de toda a “história”; na reflexão sobre Godard pós-68 para a linguagem cinematográfica; na interpretação da montagem dialética de Eisenstein.

3.6. A referência Eisenstein

A admiração de Glauber Rocha por Eisenstein, iniciada no Clube de Cinema da Bahia, teria uma grande importância para ele em toda a sua carreira e no período tricontinental não foi diferente. Numa entrevista dada à revista francesa *Positif*, em 1967, Rocha (2004, p. 112) diz que sua geração era eisensteiniana:

(...) No Brasil, por exemplo, todas as teorias de Eisenstein chegaram em tradução espanhola e depois portuguesa e, como os cineclubes e as cinematecas são bem organizados, a obra de Eisenstein era muito conhecida lá. Nós éramos eisensteinianos e não admitíamos que se pudesse fazer um filme a não ser com montagem curta, primeiros planos etc... *Rio, 40 graus* foi influenciado pelo *neo-realismo*. Gostamos muito do filme de Nelson porque era de fato o primeiro filme brasileiro, mas fazíamos ressalvas porque não era um filme eisensteiniano.

Eisenstein forneceu a Glauber, desde o período cineclubista, uma tentativa de se explicar o cinema por ele mesmo, isto é, o cinema como um método capaz de dialogar em pé de igualdade com outras áreas do saber. Ao mesmo tempo, a estética eisensteiniana se dota de um cunho social, sintonizando-se muito bem com o projeto de cinema empreendido por Glauber Rocha. Durante toda a obra crítica e teórica glauberiana, encontramos referências à noção de dialética, a qual aparece no cerne dos escritos do cineasta soviético. Como já dissemos, a tentativa de Eisenstein de se apropriar da categoria hegeliana, que ganhou forte adesão no pensamento marxista, a

partir do conceito de “materialismo dialético”, não era muito consistente. Conforme analisa Andrew Tudor (2009), Eisenstein vai eliminando a designação “dialética” na sua montagem com o avançar dos seus escritos. É inefável, porém, o *pathos* comum à obra de Glauber e à do diretor de “O encouraçado Potemkin”. Eisenstein ansiava em criar filmes “patéticos”, isto é, capazes de estimular sentimentos violentos nos espectadores. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2008, p. 292), no “Dicionário teórico e crítico do cinema”,

Quando Sergei M. Eisenstein (1940) descreve e avalia a capacidade patética do seu filme *O couraçado Potemkine*, recupera implicitamente os dois valores que a retórica tradicional ligou a este termo e esta noção: um patético directo, que consiste em mimar a emoção para a suscitar (segundo o preceito de Horácio: *si vis me flere primum dolendum est ipse tibi, se queres que eu chore, tens de sofrer*); um patético indirecto, que emociona o destinatário por signos “frios”. Oposto como os seus contemporâneos ao cinema dramático, ao desempenho analógico do actor. Eisenstein escolhe evidentemente a segunda destas possibilidades.

Aparece com recorrência na obra ensaística de Glauber Rocha uma tentativa de definir o *pathos* do seu projeto de cinema político. Entre alguns desses momentos notáveis, podemos citar o manifesto “A estética da fome”, de 1965, quando ele defende que a violência dos seus personagens tem um cunho revolucionário, e não se trata de impulsos gratuitos, pois visa denunciar a condição precária dos miseráveis que cometem tais atos. O texto “A revolução é uma estética”, de 1967, demonstra o momento em que Rocha começa a tentar definir uma das bases do seu *pathos*, isto é, o princípio “épico-didático” – inspirado na obra de Bertolt Brecht, tendo em vista seu contato com a estética do dramaturgo ainda na adolescência, quando freqüentava a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, então coordenada pelo professor Martim Gonçalves. O “épico-didático” seria uma maneira de combater o colonialismo cultural e, paralelamente, implantar uma cultura revolucionária. Em poucas palavras, tal princípio se basearia na construção de filmes épicos, porém sem a finalidade do espetáculo, mas de afetar o público ao ponto de incitá-lo para uma cultura revolucionária. No manifesto “A estética do sonho”, Glauber Rocha demonstra descrença em relação ao cinema político de base

racional, que marca suas primeiras realizações (“Barravento”, “Deus e o diabo na terra do sol” e “Terra em transe”), ele passa a defender um cinema capaz de politizar o público afetando-o por imagens de memória do inconsciente, impulsionando o espectador a querer mudar a realidade em que vive.

Em “Der Leone have sept cabeças”, Glauber Rocha diz²⁵ ter se inspirado no princípio da “antinatura” proposto por Eisenstein, conforme tratamos anteriormente.

Nas consultas que fizemos dos escritos de Eisenstein, não detectamos em nenhum momento a utilização da categoria “antinatura”. Provavelmente, Glauber Rocha conheceu este termo nalgum texto não traduzido para o português. Todavia, na medida em que o cineasta diz que se trata dos estudos de Eisenstein sobre a cultura japonesa, localizamos na coletânea de escritos do cineasta soviético intitulada “A forma do filme” (1990), o texto “Fora de quadro”, em que Eisenstein diz que a cultura japonesa era cinematográfica mesmo antes de existir cinema no país asiático. A argumentação parte da análise de ideogramas, isto é, caracteres nipônicos que não expressam fonemas isolados, mas sim idéias. Ele mostra que tal princípio se apresenta também no teatro japonês e nos hai-kais – estruturas poéticas que não se encerram na produção de sentido através da sequência dos versos, mas na imagem formada pela sobreposição dos três versos que o compõem. A imagem cinematográfica para o cineasta-teórico deve ser composta como um ideograma ou um hai-kai, portanto, agrupa elementos dentro do quadro que, unidos, formam uma idéia síntese.

Em “A estética do sonho”, Glauber Rocha diz que o mito é “ideogramático”. É perceptível, neste sentido, a influência eisensteiniana. Os personagens de “Der Leone have sept cabeças” são ideogramáticos e, alguns, tem um tratamento mítico. Ao olharmos para a construção dos personagens do filme e, até mesmo, de alguns enquadramentos, percebemos a tentativa de Glauber Rocha de formular ideogramas com as imagens. O personagem do Dr. Xobu, pode ser entendido como um ideograma. Representante da burguesia, Xobu aceita o convite dos personagens imperialistas para assumir o poder do país do Terceiro Mundo. Quando firmam o acordo, ele fala da

²⁵

Em entrevista dada para Elizabeth Cardoso.

necessidade se vestir com roupas dignas de um presidente. Logo em seguida, ele parece no seu discurso de posse, trajado com uma roupa similar ao vestuário francês do século XVIII e, no fim do discurso, em que defende a superioridade da cultura européia e norte-americana, a voz dele é coberta pelo hino da França, cantado por Clementina de Jesus. Como mostra o fotograma da sequência 25 –rodada num único plano –, a posse de Xobu é construída por



elementos que, juntos, transmitem uma idéia síntese. O líder africano numa posição de destaque e rodeado pelos imperialistas estrangeiros que o colocaram no poder. Estes tem Pablo como cativo, que aparece logo atrás. A

banda de música compõe o tom populista da ocasião e o hino francês interpretado por Clementina de Jesus termina de compor a idéia de um complexo de inferioridade nacional transmitido pelo presidente para os seus compatriotas.

Não nos cabe fazer uma análise detalhada do filme para investigar o diálogo existente entre “Der Leone have sept cabeças” e a estética de Eisenstein. Contudo, é notável que o aprendizado de Rocha para o cinema, desde o Clube de Cinema da Bahia, foi instrumentalizado no seu projeto de cinema político. Em outras palavras, os conceitos e imagens de memória incorporados pelo cineasta tiveram uma possibilidade de expressão dentro das redes sociais nas quais ele esteve inserido.

3.7. Godard – a aprendizagem intrageracional

Quando falamos da transmissão de conhecimento através da teoria simbólica, no primeiro capítulo, esclarecemos a forma como, por meio dos padrões sonoros articulados às imagens de memória, o conhecimento pode ser transmitido e explorado nas perspectivas intergeracional e intrageracional. Quando mostramos as teorias de Eisenstein e o modo como Glauber Rocha estabeleceu contato com elas através do Clube de Cinema da Bahia, podemos entender tal processo como uma aprendizagem intergeracional. Todavia, no

caso do diálogo com Jean-Luc Godard, havia diálogo entre o cinema de ambos na segunda metade da década de 1960 que se caracterizava como uma aprendizagem intrageracional.

Godard vinha repensando a linguagem cinematográfica neste período. A primeira fase da carreira do cineasta é marcada por uma aposta numa dramaturgia fílmica mais próxima do convencional. É certo que uma das marcas do autor, desde a sua estréia em “Acosado” (“A bout de souffle. 1959), era uma constante busca do novo em sua estética. Porém, é a partir de filmes como “A Chinesa” (“La chinoise”. 1967) que ele começa a radicalizar na sua proposta. O diálogo entre Rocha e Godard se intensifica mais para o final da década.

Godard, então, passava por uma crise de identidade, e nas suas falas e filmes confrontava toda a linguagem cinematográfica, defendendo abertamente a destruição do cinema. Glauber Rocha, na contramão, buscava construir um cinema em prol da libertação cultural dos povos do terceiro mundo, para ele, alienados pelo domínio imperialista das potências europeias e dos Estados Unidos. . O diálogo Glauber-Godard pode ser visto em “O Vento do Leste” (Le vent d’est. França/Itália, 1969), película co-dirigida pelo cineasta da nouvelle vague, em que Rocha faz uma pequena participação interpretando uma espécie de profeta. Parado numa encruzilhada com os braços abertos como um cristo sem a cruz, o cineasta aponta para uma mulher grávida que carrega uma câmera nas costas quais os dois caminhos possíveis para o cinema: um lado da estrada dá acesso ao cinema de aventura, hollywoodiano, o outro conduz ao cinema do terceiro mundo, “o cinema perigoso, divino maravilhoso”.

O “Vento do leste” é um western às avessas em que Godard critica o conceito burguês de representação e, ao mesmo tempo, coloca em questão alguns pontos caros aos artistas europeus, principalmente, sobre o porquê de se dedicar ao fazer artístico. No artigo “O último escândalo de Godard”, Glauber Rocha elogia o filme do colega francês. E se refere a Godard como o “(...) maior cineasta depois de Eisenstein” (ROCHA, 2006, p. 317)

Geraldo Sarno, em “Glauber Rocha e o cinema latino-americano” (1995), argumenta que as visitas que Césare Zavattini, roteirista e teórico ligado ao neo-realismo italiano, fez à América Latina, provocaram uma forte influência da estética cinematográfica que surgiu na Itália nos anos de 1940, nos cineastas

latino-americanos. Zavattini veio ao continente durante a década de 1950, quando visitou Cuba, o México e a Argentina, discutindo o fazer cinematográfico com os realizadores locais. Tal passagem foi responsável por influenciar realizadores latino-americanos que buscavam uma nova estética para os seus filmes. Por outro lado, muitos jovens cineastas latino-americanos, inclusive brasileiros, foram estudar cinema no “Centro Sperimentale di Cinematografia” de Roma. Contudo, Glauber não tomou como referência o estilo neo-realista, pois, como afirma Sarno, ele estava muito mais interessado nas discussões de Eisenstein que, em vista do neo-realismo italiano, era tido como um mero formalista.

Segundo Nelson Pereira dos Santos (apud MONTEIRO, 1970), foi o neo-realismo que propiciou aos países de economia débil a realização de uma cinematografia própria. A nova maneira de se fazer cinema vinda da Itália foi um alento para os interessados em fazer cinema em localidades cujas condições técnicas eram precárias. Pois, diferentemente do cinema hollywoodiano e das cinematografias nacionais que tentavam copiar os padrões estadunidenses, o neo-realismo tira o cinema do estúdio e as ruas passam a ser o cenário principal; o grande aparato técnico para gerar luz e compor o quadro é substituído pela luz solar. O regime de “star system”, isto é, o uso de grandes estrelas do cinema para atrair bilheteria é desprezado em nome da atuação de atores amadores que passam a protagonizar as películas.

Mesmo sendo o neo-realismo um alento em vista da deficiência técnica do cinema latino-americano, Glauber Rocha se interessava em discutir a forma do filme de uma maneira distinta dos seus pares latino-americanos. O cineasta brasileiro buscou um diálogo com autores de vanguarda européia, sendo Godard sua principal referência no velho continente. Ambos questionavam as formas fílmicas hegemônicas, e Rocha (apud SARNO, 1995, p.12) alegava certo desinteresse em inovar dos seus contemporâneos:

“A agitação historicamente necessária dos anos 60 provocou uma discussão política que reprimiu as questões estéticas do cinema, considerando formalista o que apenas revelava a possibilidade do cineasta latino-americano inventar uma estética revolucionária. É uma posição que considera a política em plano superior ao do cinema: este, para fazer-se revolucionário deve ficar abaixo da política. Assim o cinema,

informando e discutindo, com atraso, a política, se transformou em instrumento de retaguarda, espetáculo para cine-clubes, cinematecas, cinemas de arte, festivais de esquerda e revistas críticas escritas por homens que revelavam inferioridade intelectual diante de outros cientistas sociais”.

Para Glauber Rocha, a arte teria de ter o status de pensamento tal como a ciência. Neste sentido, precisaria buscar uma forma fílmica revolucionária e, assim, Godard seria um interlocutor para Glauber.

Em se tratando de “Der Leone have sept cabeças”, é perceptível a busca do cineasta por uma nova forma cinematográfica. Todavia, se compararmos à radicalização estética de Godard feita “O Vento do leste”, lançado um ano antes de “Der Leone”, notamos que Godard atropela princípios narrativos e dramaturgicos que foram incorporados pelo cinema ao longo do seu estabelecimento enquanto linguagem. O crítico Jean Delmas (apud CARDOSO, 2007, p. 45), constata que a iconoclastia de Godard ultrapassa Glauber neste quesito.

Assim como *pathos* do cinema de Eisenstein é uma referência para Glauber Rocha, Godard também é caro para a fomentação do seu cinema político, combativo diante dos padrões hegemônicos de Hollywood e capaz de provocar a descolonização cultural do terceiro mundo. Para Rocha, o papel da arte na luta anticolonial está em desalienar culturalmente o povo terceiro-mundista: “É uma demagogia barata, dizer que as artes fazem a revolução. O que faz a revolução são as ações políticas. A grande contribuição da arte na revolução é no plano da revolução cultural. É ação determinante que arte pode fazer para a desalienação cultural de uma civilização”²⁶.

Dadas estas considerações sobre a formação de Glauber Rocha e como se deu em sua trajetória a aprendizagem para a expressão de um cinema político dentro de uma configuração social favorável, partiremos para a descrição da formação religiosa do cineasta, pois entendemos que ele potencializa politicamente os signos religiosos apreendidos na sua formação cristã.

²⁶

Extraído dos extras do DVD de “Der Leone have sept cabeças”.

4. A formação religiosa do cineasta



Marlene, personagem que representa o imperialismo, com os seios à mostra, sendo enquadrada apenas no tronco. Uma mão trêmula aparece na parte inferior do quadro e apalpa as mamas dela.

Trata-se do agente americano que, sem camisa, passa a trocar afetos selvagens com a primeira personagem. Eles caem na grama, e a câmera os filma de uma forma pouco convencional. O movimento da câmera segue o deslocamento dos corpos- enquadrando-os sempre de maneira parcial. Apesar de estarem seminus, a relação do casal não é erotizada. A histeria de Marlene é explícita, pois, ao mesmo tempo em que demonstra prazer ao seduzir seu par, ela o repele nos momentos em que está mais próximo. A banda sonora produz estranhamentos. No primeiro momento, há um ruído intenso, como se os dois estivessem em meio a uma multidão. Só compreendemos que não se trata de um tratamento sonoro realista quando, instantes depois, entra um cântico africano completamente distinto da paisagem. Mais à frente, Marlene empurra bruscamente o agente e o som desaparece completamente por alguns segundos. Sobre as imagens desta relação impossível de se consumar, entra uma voz em *off* que, pelo tom e pelo conteúdo, compreende-se que vem de um profeta:

Ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus, o céu e todos os seus habitantes. Ela recebeu o poder de fazer a guerra aos santos e de assassiná-los e recebeu o poder de imperar sobre todas as tribos, todo povo, língua e nação e todos os habitantes da terra vão venerá-la, todos aqueles cujos nomes não estão inscritos no livro do leão degolado desde o início do mundo!

Esta voz, apresenta a personagem principal numa construção textual muito próxima do apocalipse de João. Após a fala, Marlene emite um gemido forte, como se tivesse alcançado o orgasmo sem mesmo ter se entregado ao coito. Na sequência seguinte, conhecemos o dono da voz: trata-se de um

padre trajando uma batina em trapos. A busca desencontrada dele por esta besta que aparece em suas palavras é o que costura todo o filme. O pouco espaço que o personagem ocupa no quadro no plano geral contrasta com os dois corpos da sequência anterior, que ultrapassam os limites do enquadramento. Desta maneira, isso mostra o quão está deslocado o personagem, representante de um cristianismo ideologicamente perdido no cenário regido pelo imperialismo.



O padre aparece em frente a uma platéia, arrasta-se no chão com uma marreta na mão e profere uma pregação muito próxima ao capítulo 13 do Apocalipse:

Eu a vi sair do mar, uma besta com dez cabeças e dez chifres, e em cada um dos dez chifres trazia um diadema e em cada cabeça estava escrita palavras de blasfêmia! E a besta parecia uma pantera, tinha as patas de um urso e a guela de um leão! O dragão deu a ela seu poder, seu trono e um grande privilégio! Cheio de admiração, o povo da terra pôs-se a venerar a besta, a segui-la e a venerar o dragão que tinha dado seu poder à besta. E todos diziam: “quem se iguala à besta e tem o poder para lutar contra ela?” Ela ganhou uma boca para proferir palavras arrogantes e blasfematórias e recebeu o poder de causar estragos durante quarenta e dois dias e ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus, contra os habitantes do céu e contra os do mar. E, ela recebeu o poder de fazer guerra aos santos e de vencê-los.

Eis a descrição das duas sequências de “Der Leone have sept cabeças”. Percebemos o tom apocalíptico da obra sem mesmo ter uma noção aprofundada do que isto quer dizer. Basta dizer que o segundo trecho da pregação do Padre é praticamente uma citação literal do capítulo 13 do Apocalipse. Ao entender determinados mecanismos, constituintes do *pathos* cristão, que correm por baixo das escrituras joaninas, notamos a inspiração de Glauber Rocha. Componentes da escrita de João, o evangelista, e do gênero

apocalíptico, conformam-se com o projeto de cinema político glauberiano. Contudo, para falarmos da instrumentalização do *pathos* cristão presente no Apocalipse, abordaremos como Glauber Rocha, no percurso sócio-biográfico, pode incorporar o universo simbólico do livro de João e quais foram as condições no arranjo societal que implicaram na utilização do livro bíblico como matéria-prima da sua expressão político-estética.

4.1. O aprendizado religioso

Glauber Rocha nasceu no seio de uma família protestante batista na Rua da Várzeas, atual Rua 2 de julho, na cidade de Vitória da Conquista, na Bahia. Na mesma rua em que nasceu, estava a Primeira Igreja Batista. A família, mais tarde, já morando em Salvador, migraria para a Igreja Presbiteriana. Independente da denominação religiosa que freqüentou, a infância e a adolescência do artista foram marcadas pela leitura da Bíblia como uma prática ritualística no lar. E, mesmo depois de se afastar da prática religiosa, as leituras judaico-cristãs continuaram constantes em sua vida. Em paralelo, a influência da mãe, uma admiradora das letras, contribuiu para o mergulho de Rocha em leituras de teor muito mais avançado do que a média dos garotos de sua idade.

Aos 13 anos de idade, Glauber já era um leitor voraz de literatura e filosofia. Em carta ao tio Wilson Andrade, dizia já ter lido Schopenhauer e Nietzsche (GOMES, 1997, p.7). Além do mais, a adolescência foi marcada pela leitura de José Lins do Rêgo, por quem tinha muito apresso, chegando a escrever ensaios sobre o escritor. É interessante, neste sentido, frisar que o protestantismo defende a autonomia do fiel na lida com a divindade. Através da leitura dos textos sagrados, o cristão tem suas experiências diretas com Deus. Não há santidades ou amuletos, como no catolicismo, capazes de interceder pelo fiel. Certamente, a formação protestante, marcada pela autonomia da leitura, potencializou a inserção de Glauber no universo literário. Segundo Aguiar (2007, p. 118), os protestantes distribuíam bíblias no território brasileiro desde o império, já no intuito de se fazer uma reforma ética no país:

Desde o início da presença do protestantismo no Brasil, agentes das sociedades bíblicas tentaram introduzir a leitura de textos sagrados nas escolas como recurso para a aprendizagem, e as organizações para-eclesiásticas, que se estruturaram enquanto "Missões de Fé", viam na Bíblia veículo de renovação ética.

Esta perspectiva da Bíblia como um instrumento em prol da melhora do homem está presente na fala de Lúcia Rocha²⁷, quando se lembra da educação que deu aos filhos: “Os apóstolos, evangelistas, grandes homens daquela época que escreviam a bíblia, eram só mostrando o caminho do bem, do amor. (...) Sempre ensinei isto aos meus filhos: estudar a bíblia como um livro de pesquisa da vida humana”.

O próprio cineasta (apud GOMES, 1997, p. 485) admitiu, em algumas ocasiões, a importância da bíblia em sua formação, evidenciando sua peculiar concepção do cristianismo. Em carta enviada para mãe, no início da década de 70, confessou: “Fui educado aprendendo a Bíblia e o que mais me ensinou na vida foram os versículos (...)Por isso, cristão – embora não vá à igreja, é meu jeito. E toda minha moral é a moral da Bíblia, por isto a senhora me ensinando a Bíblia me educou maravilhosamente”. Em outra ocasião, numa carta enviada para Paulo César Saraceni, em março de 1963, declarou (apud VENTURA, 2000, p. 25): “Estudei para ser pastor protestante até os 13 anos de idade. Sei a Bíblia de cor. Li os cânticos de Salomão e os salmos de Davi e trago a angústia da alma dos judeus”. Curiosamente, no início da adolescência, Rocha exercia um papel de liderança na Sociedade Evangélica dos Moços da Bahia. Ao mesmo tempo, ele freqüentou as reuniões do grupo católico Cepa – Círculo de Estudos Pensamento e Ação. Embora fossem reuniões promovidas por católicos, não era exigido de seus membros que se convertessem a esta orientação religiosa. Germano Machado, um dos integrantes do Cepa, diz ter ido à igreja protestante algumas vezes por convite de Glauber. Ambos compartilhavam de uma visão de mundo anti-ateísta (VENTURA, 2002, p. 39).

Glauber Rocha, muitas vezes, se definiu como um ateu. Ele conviveu entre os jovens intelectualizados – formados pelo pensamento marxista – que negaram a religião como meio para o aperfeiçoamento do homem. Não se pode esquecer também que sua fé religiosa se abalou muito com a morte da

²⁷ Em entrevista realizada pelo autor no dia 07/04/2009.

sua irmã do meio, Ana Marcelina, aos 11 anos de idade, sendo ele dois anos mais velho. Gomes (1997, p. 19), baseado no relato do amigo de infância de Rocha, Mário Dias (Marinho), relata que quando Ana Marcelina morreu, Glauber “(...) subiu ao sótão da sua casa, ameaçando jogar-se no térreo e dirigindo imprecações a Deus”. O biógrafo completa, “(...) Não há dúvidas que o comportamento religioso de Glauber mudaria a partir da morte de Ana Marcelina, tornando-o indiferente à idéia de Deus, ele que tinha então a Bíblia como o seu livro de cabeceira”.

Embora tenha se distanciado da religião, o sagrado era recorrente na vida de Glauber Rocha. Primeiramente, na própria composição dos seus filmes, e na própria vida dos cineastas. João Carlos Teixeira Gomes diz que ele sempre cantava alto, em voz abaritonada, trechos de hinos protestantes. O mesmo amigo diz²⁸ que Glauber carregava consigo o sentimento do “cristo revolucionário”. Não é a toa que ele teria se inspirado em “O evangelho segundo São Matheus” (Il vangelo secondo Matteo. Itália, 1964), de Pier Paolo Pasolini, para realizar o seu “filme religioso” “A Idade da Terra” (Brasil, 1980). Pasolini reconta a conhecida história do homem de Nazaré sem acrescentar elementos estranhos às narrativas cristãs. Contudo, o Jesus pasoliniano é acima de tudo, político, inflamado, e não passivo e de serenidade perene, como os filmes sobre o messias costumam retratá-lo.

É interessante frisar que, em momentos difíceis de sua vida, Glauber Rocha recorreu aos ambientes monásticos para se reconstituir da instabilidade emocional. Assim fez duas vezes durante o exílio. Ao todo, foram aproximadamente seis meses de claustro, dividido entre um mosteiro italiano e o de Saint-Jacques, em Paris. Neste último, foi o diácono Oswaldo Resende, religioso brasileiro ligado à Ação Libertadora Nacional (ALN), quem conseguiu a estadia para o cineasta. Mas, é certo que a Bíblia, mesmo não sendo uma fonte para a busca religiosa, serviu-lhe de fonte de inspiração em toda a sua obra. Segundo Gomes (1997, p.485-486):

A concepção religiosa de Glauber não incorporava antinomias do tipo *céu x terra, inferno x paraíso, salvação x condenação*, mas sim conflitos imemoriais entre [486] o *Bem* e o *Mal, Deus* e

²⁸ Em palestra ministrada no Cine Futuro – VII Seminário Internacional de Cinema, realizado em Salvador em julho de 2011.

o *diabo*, transpostos dialeticamente para o choque de forças antagônicas, capazes de potencializar as tensões dilaceradoras, o santo guerreiro em permanente combate contra o dragão da maldade. Foi esta, sem dúvida, a marca que a leitura da Bíblia gravou fortemente na sua personalidade. Jamais recorreu ao livro sagrado com bálsamo ou refrigério, nem muito menos como porto e refúgio. A Bíblia era para ele sobretudo um repositório de histórias extraordinárias, cheio das ações humanas que empolgavam e acendiam o seu senso do dramático. Não um conforto para a idéia da morte, mas sim um estímulo para as criações da vida, no plano ético e estético.

Lembremos que o teor misticismo é uma marca da obra glauberiana e aparece desde seu primeiro longa-metragem, “Barravento”, mesmo a Bíblia não sendo, aparentemente, o mote inicial para a concepção do filme. Apesar de este estar prenhe de um marxismo comum aos intelectuais brasileiros da época, dando ênfase à alienação provocada pela crença religiosa, em determinadas sequências de “Barravento” há um caráter documental com registros longos dos rituais de candomblé de uma comunidade de pescadores do litoral norte soteropolitano.

Além de “Barravento”, encontram-se personagens e situações de teor místico por toda cinematografia de Rocha. Seja o beato Sebastião, de *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil, 1964), o déspota Porfírio Diaz, que aparece com um crucifixo na mão em *Terra em transe* (Brasil, 1964), ou a santa de *O Dragão da Maldade contra o santo guerreiro* (Brasil, 1969), que surge dançando em meio a um transe coletivo de personagens da cultura popular afro-brasileira, tais como orixás, vaqueiros e cangaceiros. Transe este que se repete de maneiras variadas nos filmes de Glauber Rocha. Para Ivana Bentes (p. 8) “(...) O transe em Glauber é uma Celebração propriamente cinematográfica”.

O manifesto “A estética do Sonho” (1971) representa o marco da concepção do cinema como um “provocador onírico”. Ou seja, um meio capaz de incitar o que está além da razão e afetar dimensões inalcançáveis pelo cinema que pretende politizar através de uma perspectiva racional. Daí, como observa García (2009), “(...) Conceitos como “magia”, “desrazão”, “místico religioso” e “irracionalismo libertador” serão incorporados pelo seu pensamento cinematográfico”.

Divergindo tanto das ciências sociais socialistas quanto das capitalistas, Glauber Rocha diz que as primeiras encaram o homem pobre “como objeto que deve ser alimentado” (ROCHA, 2004, p. 248) e as segundas o vê “como objeto a ser massificado” (idem, p.249). Já os “profetas da revolução total”, grupo de artista em que se inclui, “têm uma aproximação mais sensitiva e menos intelectual com as massas” (idem, p.249). Ao sentir em vez de analisar a condição das massas, o artista não se separa do povo. Este passa a ser mais um mito criado pela burguesia. Consequentemente, uma arte de caráter místico faria muito mais sentido que uma arte tida como revolucionária, porém panfletária, ou seja, o cinema que propõe uma revolução através de argumentos racionais. Para Rocha (2004, p.251): “*Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”.

Em “A idade da terra”, Glauber Rocha chega a um alto nível de experimentação dentro do que ele propunha em “A estética do sonho”. O filme desconstrói a figura mítica do cristo, multiplicando-o em quatro: o cristo índio, o cristo militar, o cristo negro e o cristo guerreiro. Rocha definiu esta película como um “filme religioso²⁹”.

Na época da concepção de “Der leone have sept cabeças”, Glauber estava em processo de elaboração das idéias que compõem o manifesto. A película inspirada no Apocalipse de São João estava também muito influenciada pela personalidade política de Che Guevara, como vimos no capítulo anterior.

Toda a lavra fílmica glauberiana é envolta por um teor místico que lhe era próprio, levando-o a pensar o potencial político que o irracional tem no manifesto “a estética do sonho” (1971), do qual falaremos adiante. Segundo João Carlos Teixeira Gomes (p. 488, 1997), Rocha tinha “(...) um acentuado grau de fervor místico, o que transparecia, com nitidez, na sua pregação de líder messiânico, de ação carismática, e que também se revelasse um visionário social. ‘A revolução é uma mística’, costumava dizer”.

²⁹ Há um trecho no documentário Glauber Rocha – Labirinto do Brasil (Silvio Tandler, Brasil, 2004) em que aparece o cineasta classificando “A idade da Terra” como um filme religioso.

4.2. O apocalipse presentificado

No caso específico de “Der Leone have sept cabeças”, é sintomática a escolha do cineasta de formação cristã do Apocalipse de João como fonte de inspiração. O livro, escrito pelo apóstolo João, tem uma narrativa imagética, épica, povoada de mitos, muito semelhante ao que Glauber Rocha buscava para o seu cinema naquele momento.

Há versões dissonantes sobre a origem do Apocalipse, mas como sugere Morujão, a mais aceitável é a de que o livro foi escrito por volta do ano 96 d.C pelo apóstolo João, na ilha de Patmos, quando se encontrava desterrado, dada a perseguição do Império Romano aos cristãos naquela época. Para esta pesquisa, interessa-nos entender os motivos pelos quais Glauber Rocha se apropria da leitura do apocalipse para se inspirar na realização de “Der Leone have sept Cabeças”.

São inefáveis as marcas da formação protestante no artista. Mesmo a desilusão com a religião não apagou certo fervor místico do cineasta. Seu cinema político é marcado por um pensamento religioso, explícito tanto no seu trabalho ensaístico quanto na própria materialidade fílmica. A leitura exegética do Apocalipse de Geraldo Morujão (2010), permite-nos notar como Glauber Rocha se apropria de elementos contidos no livro e os atualiza para tratar da presença imperialista no Terceiro Mundo.

Denomina-se de “apocalipse” não apenas o livro de João. Trata-se de um gênero literário recorrente nas escrituras sagradas desde o velho testamento. A palavra “apocalipse” é de origem grega e pode ser traduzida como “revelação”. O gênero apocalíptico se compõe de algumas peculiaridades descritas por Morujão (2010, p. 12):

(...) são obras que nascem numa época de crise, como um grito de esperança, atribuídas a um importante personagem do passado, a quem se imputa uma mensagem secreta que ficou selada até o momento da crise. Todas elas recorrem a visões simbólicas, numa singular profusão de anjos, animais estranhos e tremendas convulsões cósmicas.

Em “Der Leone have sept cabeças” tal universo simbólico é muito evidente. É, exatamente, de uma situação de crise no Terceiro Mundo, que o artista propõe um filme que denuncia as condições precárias dos povos

colonizados e tem um desfecho utópico, em que os negros, liderados por Zumbi, em parceria com o guerrilheiro Pablo, triunfam diante do imperialismo. A escolha do Apocalipse como matriz para seu filme e o triunfo do terceiro mundo é a evidência de afinidades eletivas do cineasta de formação cristã protestante. Mesmo se autodeclarando ateu em muitas ocasiões, o aprendizado religioso que recebeu, incorporado em forma de *habitus*, nesta ocasião foi preponderante na aproximação do livro de João com o cinema político.

A apropriação da simbologia do Apocalipse em “Der Leone have sept cabeças” é também bem peculiar. Glauber Rocha, no artigo “Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma” defende a utilização dos mitos como recursos para atingir as parcelas analfabetas da população. O tratamento que ele dá ao mito toma como base o pensamento eisensteiniano sobre o ideograma. O mito, para Glauber, é ideogramático. Em “Der Leone have sept cabeças”, como vimos anteriormente, Glauber Rocha, declaradamente, tentou aplicar os estudos de Eisenstein sobre a construção ideogramática do quadro. Os personagens têm, da mesma maneira, um tratamento ideogramático, em que o visual e o discurso constituem síntese do que cada um representa. A utilização de mitos cristãos é estratégica, tendo em vista que o filme se dirigia para Europa e parte do terceiro mundo cuja dominação européia disseminou o cristianismo. Percebe-se aqui também um diálogo com o cinema de Godard. Um dos motes de “O Vento do Leste” é o confronto ao modelo burguês de representação. Rocha acredita que uma representação arquetípica, e não realista, é mais eficiente para transmitir uma mensagem, pois comunica diretamente ao inconsciente. Afirma ele: “(...) o símbolo, a alegoria não são expedientes simplistas ou “teatrais”, mas elementos indispensáveis para colher o real sem ter de representá-lo”. (apud VALENTINETTI, 2002, p. 127)

O Universo simbólico do Apocalipse é dividido por Morujão (2010, p. 14) em quatro grupos: cósmicos, numéricos, cromáticos e terimórficos, isto é, tirados do reino animal. Sobre os últimos, Morujão (idem) diz:

(...) alude a forças brutais ou sobre-humanas, que atuam na história contra o homem, mas estão sujeitas ao poder soberano de Deus: possantes cavalos, gafanhotos medonhos com corpo de cavalo, rosto de homem, dentes de leão, cabelos de mulher, cauda de escorpião, revestidos de couraça de ferro(9, 7-1),

bem como a besta do mar com sete cabeças e dez chifres (13, 1), a besta da terra com dois chifres, o mitológico dragão, etc. (2010, p.14)

No início do presente capítulo, descrevemos exatamente as sequências em que o Padre declama o texto do capítulo 13 do Apocalipse, e, da maneira como são montadas as duas sequências iniciais do filme, compreende-se que o sacerdote está se referindo a Marlene, a “besta imperialista”. É interessante que Marlene no filme, assim como a besta apocalíptica em relação aos homens, age na contramão do desenvolvimento do Terceiro Mundo. O filme, mesmo sendo rodado numa África arcaica, não tem nenhuma imagem de animal. Glauber Rocha diz que a ausência de bichos foi proposital:

Meu assistente, André Gouvêia, julgou que os famosos animais do Apocalipse eram uma invenção dos pintores europeus cristãos e concordei com meu assistente. (...) Não há animal no Leone: os animais são as pessoas, como poderia imaginá-la uma criança, um poeta adro-brasileiro, ou talvez Homero, ou Borges. (apud VALENTINETTI, 2002, p. 124-125)

A contituição narrativa do Apocalipse permite que em qualquer época ele seja atualizado. Suas descrições cifradas consentem que em qualquer momento histórico a cristandade possa encontrar nas escrituras referências que ajudem a entender o trunfo entre o bem o mal e, desta maneira, não perecer diante das tentações do mundo. Para Morujão (2010, p.19):

(...) O Apocalipse deve ser visto como uma filosofia e teologia da História. Certamente contém uma referência a acontecimentos da época em que foi escrito, no fim dos séculos primeiro, mas aparecem-nos projetados no futuro, exprimindo-se assim um drama comum a todos os tempos: a luta encarniçada das forças do mal contra Cristo e sua Igreja,mas dando por assente a vitória definitiva de Cristo. Sendo assim, não se deve pretender encontrar argumentos em prol de um iminente fim do mundo, embora o Apocalipse aponte para o fim dos tempos, com o estabelecimento pleno do Reino de Deus, o Juízo final e a última vinda de Jesus Cristo, sem qualquer determinação de tempo definido (...) as desgraças de qualquer época se enquadram dentro dos planos da sábia providência divina (...) Os símbolos da Besta, do falso profeta, da prostituta, não se restringem a entidades concretas de um determinado momento histórico, mas são símbolos abertos, que bem podem significar distintos inimigos de Deus e da Igreja no decurso dos tempos até a vitória definitiva do Cristo.



Quando traz o Apocalipse para o Terceiro Mundo, Glauber Rocha mostra também como o imperialismo seduz as pessoas, e a importância de se resistir à colonização cultural para assim se forjar uma cultura revolucionária.



Em plano geral, Zumbi sentado com a lança no colo em frente a um casebre coberto de palha. Dois homens surgem no quadro e caminham em círculo ao redor de Zumbi. Ambos o acusam das perdas de pessoas em

decorrência da luta armada. Surge o personagem Samba, o intelectual militante do Terceiro Mundo, que se contrapõe à tese defendida pela dupla. Ele também gira em torno de Zumbi, porém no sentido contrário aos outros dois personagens. Para Samba, a revolução exige sacrifícios necessários. Depois de rodar Zumbi algumas vezes, ele olha direto para a câmera e expõe seu ponto de vista em relação à situação da África:

Nós compreendemos e todos sabem. No começo, eles usaram o cristianismo para atrelar nosso país ao cargo da escravidão. Por quê? Porque erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro que chegou, demos de comer, de beber. Ao que se julga, nós éramos considerados uma espécie de primitivos, criancinhas que nada mais tinha a fazer além de sorrir aos que aos que vinham saquear nosso povo. Mas, a experiência mostrou serem eles os verdadeiros selvagens porque empregaram todos os meios de repressão...

Os outros dois personagens interrompem Samba, acusando-o de anárquico. Eles vão até Zumbi, tiram-no da cadeira, colocam sua lança no chão e o levam para fora do quadro, repetindo: “É necessário que o bom senso triunfe!”. Samba, que havia saído de cena, volta e pega a lança de Zumbi, objeto recorrente no filme que simboliza o poder dos povos do Terceiro Mundo. Ele se volta mais uma vez para a câmera, e profere uma frase que o próprio

Glauber Rocha repetiu em outras ocasiões: “O problema não é fazer a revolução, o problema é encontrar as linhas justas da revolução”.



A busca desta “linha justa da revolução” desencadeia em “Der Leone” uma perspectiva escatológica, pois os povos do terceiro mundo acabam triunfando diante do imperialismo. A escatologia glauberiana pode ser

entendida melhor à luz das análises de Karl Löwith sobre a secularização da providência. Isto é, a maneira como a historiologia incorporou o modelo profético judaico-cristão para pensar o sentido da história, enquanto os pensadores da antiguidade greco-romana viam o curso da história como cíclico. Os profetas judaicos e cristãos pensaram na história, perspectivados pela salvação, e, portanto, lançando um olhar para o futuro:

5. Considerações finais

Desde a graduação, estudo a obra de Glauber Rocha. Fiz minha monografia sobre a relação existente entre o *western* e “Deus e o diabo na terra do sol”. Mesmo não tomando os estudos sobre a memória como aporte teórico da minha pesquisa, percebo, hoje, o quanto aquele trabalho está vinculado ao que viria estudar no mestrado, pois eu também busquei compreender como a formação do cineasta para o cinema influenciou sua expressão tão próxima dos filmes de cowboy americano e, ao mesmo tempo, tão singular.

A articulação da “teoria simbólica”, de Nobeert Elias, e da categoria de *habitus* bourdieusiana, na pós-graduação, ajudou-me a investigar a formação do cineasta de uma maneira mais aprofundada, pois pudemos refletir – eu e orientadora – sobre as relações e mecanismos que proporcionam a transmissão de conhecimento e a incorporação dos mesmos pelos agentes. Por esta perspectiva, a vida e a obra de Glauber Rocha se revelou de uma maneira que ainda não havíamos encontrado nos inúmeros estudos já realizados sobre o cineasta, os quais mencionamos na introdução.

Ao pensarmos o cinema como uma arte constituída por conceitos interligados a imagens da memória, enxergamos a maneira peculiar que se deu o aprendizado de Glauber Rocha para a sétima arte. O contato do artista com o Clube de Cinema da Bahia, deu-lhe um olhar diferenciado para arte cinematográfica, ao passo que lhe ensinou a pensar uma estética política, combativa às representações hegemônicas de som e imagem. A singularidade desta formação constituiu *habitus* do artista.

Mas, é importante recapitular, que as disposições corporais do artista só puderam ser expressas em “Der Leone have sept cabeças” devido as condições objetivas em que Glauber Rocha se encontrava. Seus filmes anteriores foram sucesso de crítica e conquistaram prêmios importantes em Festivais Internacionais. Ao mesmo tempo, o cineasta se articulava dentro das cadeias produtivas do cinema para possibilitar seus projetos. Houve, portanto, um esforço do próprio agente em criar condições para expressar seu *habitus* em forma de arte.

Outro ponto revelador da pesquisa foi a maneira como Glauber Rocha articula religião e política, fato compreensível quando adentramos a formação do artista, e notamos que apesar de ter se afastado da religião de sua infância, ele se apropria do universo simbólico do apocalipse, dando-o um tratamento político. Notamos, mais uma vez, uma manifestação do *habitus*. Como se as imagens de memórias relativas ao cinema e à religião compusessem uma segunda natureza – de ordem simbólica – no artista, incitando-a a se expressar através de padrões audiovisuais que se distinguem do cinema dos seus pares, na medida em que a situação política do Terceiro Mundo não é retratada por um viés racional e panfletário – como faz o seu contemporâneo Fernando Solanas em “La hora de los hornos”³⁰ – mas com um teor mítico, inspirado no Apocalipse de João.

A pesquisa também aponta para novos caminhos possíveis de serem explorados posteriormente. O aprendizado para o cinema, abordado no segundo capítulo, poderá ser aprofundado numa outra ocasião. A possível afinidade entre a imagem do cinema e as imagens religiosas ainda merecem um estudo mais profundo. O apocalipse, por exemplo, tem um notável apelo imagético na sua descrição, e Glauber se aproveita deste. Mas, para fazermos uma análise aprofundada do assunto, demandaria mais tempo e estudo.

O percurso desta pesquisa tratou da trajetória de Glauber Rocha, tentando compreender como a singularidade do artista é construída e como ele a expressa em “Der Leone have sept cabeças”. Não houve, entretanto, um estudo do filme, mostrando como, em toda película, as marcas do *habitus* do artista se fazem presentes. Para dissertação, elegemos alguns trechos do filme exemplares para demonstrar como Glauber Rocha, dentro de um contexto social, plasmou suas disposições corporais numa obra cinematográfica. Este é, sem dúvidas, o nicho mais evidente para se continuar esta pesquisa.

Por outro lado, esta pesquisa foi reveladora de aspectos que ultrapassam o objeto. Ao tomar a “teoria simbólica” de Elias como um dos pilares teóricos do estudo, muito do que eu concebia sobre a construção do conhecimento não se sustentou mais. Para Elias – e também para Bourdieu – o conhecimento é sempre fruto das trocas sociais. As concepções individualistas

³⁰ Documentário que explica de maneira didática as causas de a Argentina ter uma cultura colonizada.

pecam ao pensar que o indivíduo, por si só, pode tear seu conhecer sem a contribuição de um imenso acervo simbólico armazenado nas línguas. Ver a trajetória de Glauber Rocha por este prisma não serviu apenas para revelar a singularidade da expressão artística do cineasta, teve também um valor de auto-conhecimento, pois ficou mais claro, para mim, como o aprendizado é coletivo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Itamar Pereira. **Do Púlpito ao baquiço: religião e laços familiares na trama de ocupação do sertão da ressaca**. São Paulo (Tese de doutorado em Ciências Sociais – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), 2007.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Pau Brasil**. In: Lumiarte. Disponível em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifpaubr.html>>, Acessado em 6/6/2008.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia, Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina**. Ed. 34. Rio de Janeiro / São Paulo: Edusp, 1995.

BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2010.

BENTES, Ivana. **Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha**. Disponível em: < <http://www.bocc.uff.br/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>> . Acessado em 20/07/2009.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas – o que falar quer dizer**. 1ª Ed. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Meditações Pascalianas**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BUÑUEL, Luís. **Meu último suspiro**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2009.

CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: cinema, estética e revolução (1969-1974)**. São Paulo (Tese de doutorado em História – Universidade de São Paulo), 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2005.

_____. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Rio de Janeiro: Papyrus, 2005, p. 17-52.

ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um gênio**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **Teoria Simbólica**. 2ª Ed. Oeiras: Celta Editora, 1995.

_____. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FARIAS, Edson. **Memória, Saber Incorporado e Linguagem no Esquema de Norbert Elias**. Estudos de Sociologia (Recife), v. 15, 2009, p. 167-216.

GARDNER, Ruy. **O Leão de Sete Cabeças é o primeiro filme estrangeiro de Glauber Rocha**. In: A hora do Leão: Der Leone Have Sept Cabeças. Rio de Janeiro: Tempo Glauber, 2010.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia : de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

GÓIS, Alexis. **Roberto Pires – inventor de cinema**. 1ª Ed. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha esse vulcão**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GUEVARA, Ernesto C. **Crear dos, tres...muchos Viet-nam, és la consigna**. Disponível em: < <http://shiandalus.blogspot.com/2010/01/crear-dos-tres-muchos-viet-nam-es-la.html> > . Acessado em 22/07/2011.

GUSMÃO, Milene. **Cinema e memória: trajetórias e práticas no Brasil e na Bahia do século XX ao XXI**. Salvador (Tese de doutorado em Ciências Sociais – Universidade Federal da Bahia), 2008.

LÖWITH, Karl. **O sentido da historia**. Lisboa: Edições 70, 1991.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. **Cinema de Bordas**. 1ª Ed. São Paulo: A lápis, 2006.

_____. **Um breve passeio pelas bordas do cinema brasileiro**. Revista Filme e Cultura. Rio de Janeiro, nº 53, 2011, p.29-32.

MONTEIRO, José Carlos. Dossiê Filme e Cultura – Nelson Pereira dos Santos. Revista Filme e Cultura. Rio de Janeiro, nº 16, 1970, p. 6-15.

MORUJÃO, Geraldo. **Apocalipse – um guia de leitura para hoje**. Lisboa: Quadrante, 2010.

PEREIRA, Paulo. **Glauber Rocha: vida e morte carnavalizadas**. Revista Moviola. Vitória da Conquista, Uesb, 2002, p. 73-75.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RIDENTE, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2002.

_____. **A Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2004.

_____. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.

_____. **O Leão em biografia**. In: A hora do Leão: Der Leone Have Sept Cabeças. Rio de Janeiro: Tempo Glauber, 2010.

SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: CIEC; Rio Filme; Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

SILVEIRA, Walter da. **O eterno e o efêmero**. Org: DIAS, José Umberto. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006.

TUDOR, Andrew . **Teorias do Cinema**. 1ª Ed. Lisboa: Edições 70, 2009.

VALENTINETTI, Cláudio M Valentinetti. **Glauber: um olhar europeu**. 1ª Ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi, 2002.

VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

ANEXO

Decupagem de “Der Leone have sept cabeças”

Sequência 1

Marlene, personagem que representa o imperialismo, com os seios a mostra, sendo enquadrada apenas no tronco. Uma mão trêmula aparece na parte inferior do quadro e apalpa as mamas dela. Trata-se do agente americano que, sem camisa, passa a trocar carinhos selvagens com a primeira personagem. Eles caem na grama, e a câmera os filma de uma forma pouco convencional. O movimento da câmera segue a deriva dos corpos - sempre enquadrados de maneira parcial. Apesar da semi-nudez dos personagens, o encontro entre os corpos é visceral e não erotizado. A histeria de Marlene é explícita, pois, ao mesmo tempo que demonstra prazer ao seduzir seu par, ela o repele nos momentos em que está mais próximo. A banda sonora, durante todo o filme produz estranhamentos. Na primeira sequência, enquanto só aparece os dois personagens no quadro, Marlene e o Agente americano, há um ruído intenso, como se os dois estivessem em meio a um multidão. Só se compreende que não se trata de uma paisagem sonora realista, quando, instantes depois, entra um cântico africano completamente distinto da paisagem. Mais a frente, Marlene empurra bruscamente o agente e o som desaparece completamente por alguns segundos. Sobre as imagens desta relação impossível de se consumar, entra uma voz *off* que, pelo tom e o conteúdo, compreende-se que vem de um profeta:

Ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus, o céu e todos os seus habitantes. Ela recebeu o poder de fazer a guerra aos santos e de assassiná-los e recebeu o poder de imperar sobre todas as tribos, todo povo, língua e nação e todos os habitantes da terra vão venerá-la, todos aqueles cujos nomes não estão inscritos no livro do leão degolado desde o início do mundo!

Esta voz fala de Marlene, apresentando-a numa construção textual muito próxima ao apocalipse de João. Após a fala, Marlene emite um gemido forte, como se tivesse alcançado o orgasmo sem mesmo ter se entregado ao coito. Na sequência seguinte, conhecemos o dono da voz, trata-se um padre

trajado por uma túnica aos trapos. A busca desencontrada dele por esta besta que aparece em suas palavras é o que “costura” todo o filme. O pouco espaço que ocupa no quadro no plano geral contrasta com os dois corpos da sequência anterior que ultrapassa os limites do enquadramento e, desta maneira, mostra o quão está deslocado o personagem representante de um cristianismo ideologicamente perdido no cenário regido pelo imperialismo.

Sequência 2

O padre aparece em frente a uma platéia, arrasta-se no chão com uma marreta na mão e profere uma pregação muito próxima ao capítulo 13 do Apocalipse:

Eu a vi sair do mar, uma besta com dez cabeças e dez chifres, e em cada um dos dez chifres trazia um diadema e em cada cabeça estava escrita palavras de blasfêmia! E a besta parecia uma pantera, tinha as patas de um urso e a guela de um leão! O dragão deu a ela seu poder, seu trono e um grande privilégio! Cheio de admiração, o povo da terra pôs-se a venerar a besta, a seguiu-a e a venerar o dragão que tinha dado seu poder à besta. E todos diziam: “quem se iguala à besta e tem o poder para lutar contra ela?” Ela ganhou uma boca para proferir palavras arrogantes e blasfematórias e recebeu o poder de causar estragos durante quarenta e dois dias e ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus, contra os habitantes do céu e contra os do mar. E, ela recebeu o poder de fazer guerra aos santos e de vencê-los.

Sequência 3

O filme segue com um ritual que Raquel Gerber³¹ chama de “ritual da morte”. Em que vários negros dançam e tocam em torno de um homem deitado ao chão, aparentemente, morto. O ritual é registrado em grandes planos-sequências, como se captasse o transe daqueles homens em tempo real, sem elipses. Do lado oposto ao do homem deitado, eis que surge zumbi, uma clara referência ao líder de Palmares. O personagem carrega a lança que simboliza o poder do povo terceiro-mundista.

³¹ No documentário presente nos extras do DVD, intitulado “Os sete leões de Glauber”.

Num plano geral, composto por um vasto campo verde, o personagem Pablo, revolucionário latino-americano, em direção a algumas folhas que se encontram no chão. Ele remove as folhas e de baixo das mesmas retira uma metralhadora. Ele atira num caminhão que surge à sua frente e, como ficará claro nos planos posteriores, ele sequestra o caminhão. Pablo é uma clara citação do guerrilheiro Che Guevara.

Sequencia 4

Enquadrado em primeiro plano, Zumbi discursa sobre a situação colonial da África, alertando para a necessidade de mudança. Há um tratamento épico na fala dele:

Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos, os deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos e suas armas de fogo massacraram leões e leopardos e suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos deuses. Levaram nossos reis e nosso povo para América como escravos. Nossos deuses partiram com eles. Na América, viram o sofrimento de nossos reis e nosso povo. Os escravos negros pensaram para enriquecer os brancos. Seu suor era de sangue e esse sangue adubou as plantações de tabaco, de algodão, de cana de açúcar e todas outras riquezas da América. Um dia, nossos deuses se rebelaram. E nosso povo pegou em armas para reconquistar sua liberdade. Nós e nossos deuses lutamos há mais de 300 anos contra os brancos que nos dizimam numa barbárie sem precedentes. Mas não mataram a mim, Zumbi, que encarno os chefes assassinados. Minha lança rachará a terra em duas. De um lado, ficaram os carrascos; de outro, toda nossa África livre. Aqui em todo lugar, todo negro levará em si um pouco da África. Mas agora não enfrentaremos suas armas com lança e com magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo.

Quando Zumbi profere a derradeira fala, ele traz para junto de sua lança uma arma.

Esta sequencia é muito representativa para o filme, pois ela sintetiza o princípio da tensão entre os personagens terceiromundistas, agora já representados por Zumbi e Pablo, e os personagens imperialistas. A junção do fuzil com a lança deflagra uma união entre os povos colonizados não só em prol da resistência e revolução política, mas cultural também. E “Der leone

have sept cabeças”, neste sentido, seria não só um filme cujo conteúdo expõe uma tese sobre o neocolonialismo. A forma fílmica vanguardista já se pretendia, segundo o próprio Glauber, como ato de resistência cultural à hegemonia hollywoodiana.

Sequência 5

Em plano geral, o Padre, acompanhado por um séquito, carregando nas mãos a marreta de madeira.

Sequência 6

A câmera faz um close num homem com trajas camuflados. O silêncio é absoluto na banda sonora. De repente, o homem faz um movimento brusco e atrás dele, surge o comerciante português e o ex-nazista que são enquadrados em primeiro plano. Uma barreira militar separa os dois personagens de uma multidão que protesta contra o colonialismo. Os personagens em destaque, ao contrário, divulgam e defendem os benefícios e as glórias de Marlene, o “arquétipo glauberiano” do imperialismo. A propaganda de Marlene tem um tom debochado, como se os personagens tivessem fazendo um reclame de remédio, como se percebe em alguns dos seus gritos, como: “Para os males do estômago – Marlene”. Ao mesmo tempo, eles pregam o modelo europeu de civilização de uma forma caricata. “Devemos ser cristãos!”, diz o alemão unindo as mãos em prece e olhando para o céu. “Primeiro a paz, depois a fome”, completa o comerciante português. O discurso deles termina com a repetição da frase poliglota: “Marlene toujours Yes!”³². O cinismo dos personagens ligados ao imperialismo no filme é exposto de uma maneira muito exagerada. Eles não dissimulam certa afeição pelas camadas menos favorecidas. Exceto numa sequência que descreveremos adiante em que o ex-nazista finge ser amigo e fuzila vários africanos. Trata-se de uma ferramenta didática para mostrar o quão fingido são os países imperialistas diante dos benefícios que oferecem aos povos do Terceiro Mundo.

Sequência 7

Negros, liderados por Zumbi, segurando faixas de protesto e gritando: “Morte ao colonialismo!”. Pablo passa na frente dos manifestantes dirigindo o

³² Assim como o título, o filme também apresenta várias falas políglotas. Neste caso, Marlene é a personagem que representa o imperialismo; “toujours” vem do francês, significa “sempre”; e, “yes”, do inglês, “sim”. Portanto, “Marlene sempre sim!”.

caminhão. Ele abre a porta do veículo e grita: “Resistência!”, seu brado se soma ao coro da multidão.

Sequência 8

Militares andam em círculo com fuzis em riste. Não há som nenhum nesta sequência. É notável no filme o contraste entre o som e o silêncio. O tratamento sonoro não é realista. Glauber Rocha (2004, p. 164) pensou o filme como uma música: “(...) Ontem, sentado numa latrina, escrevia planos de *O leão de sete cabeças* e descobri que escrevia os planos como um compositor escrevendo uma partitura”. A partir do momento que Glauber associa sua obra fílmica à música, percebemos como a intenção dele em fazer um cinema do irracional. Afinal de contas, a música é uma arte abstrata por essência.

Sequência 9

Como na “Sequência 7”, Pablo continua com o fuzil na mão e grita repetidas vezes: “Resistência”. A câmera se desloca até a traseira do caminhão. O Padre avança em direção a Pablo, golpeando a caçamba do veículo com sua marreta. Fora do quadro, ele acerta o guerrilheiro que grita.

Sequencia 10

Negros continuam gritando: “morte ao colonialismo!”, ao passo que, carregam um homem negro nas costas, aparentemente, morto e com os braços abertos em forma de cruz. Nas placas que carregam aparecem mensagens antiimperialistas, como “contre paternalisme néo-colonialiste”;

Sequencia 11

Numa mesa de botequim, português massageia as costas do ex-nazista. Diz o alemão:

Somos amigos há muitos anos e por isso acho que podemos falar com toda a liberdade. Você sabe quantos problemas políticos enfrento todos os dias. De um lado, os problemas dos capitalistas negros que querem a independência econômica. Do outro, os capitalistas brancos que querem aumentar seus lucros. Isso é normal e devo satisfazer todos. Mas quem está aqui para lucrar sou eu, e não ganho nada. Depois da derrota de Adolf não passo de um mercenário miserável. Eu lambo os pés de Marlene. Sabe, amigo, se os negros querem fazer revolução a única coisa que posso fazer é matá-los. Não sei evitar revoluções, sei apenas destruir revoluções. O dono deste país é Marlene. Certo?

A sequência apresenta o personagem. É aqui que se descobre sua nacionalidade alemã, e sua antiga filiação a Adolf Hitler. A subordinação da Alemanha ao imperialismo é mostrada de forma caricata.

Sequência 12

Em plano geral, Zumbi sentado com a lança no colo em frente a um casebre coberto de palha. Dois homens surgem no quadro e caminham em círculo ao redor de Zumbi. Ambos o acusam das perdas de pessoas em decorrência da luta armada. Surge o personagem Samba, o intelectual militante do Terceiro Mundo, que se contrapõe à tese defendida pela dupla. Ele também gira em torno de Zumbi, porém no sentido contrário aos outros dois personagens. Para Samba, a revolução exige sacrifícios necessários. Depois de rodar Zumbi algumas vezes, ele olha direto para a câmera e expõe seu ponto de vista em relação à situação da África:

Nós compreendemos e todos sabem. No começo, eles usaram o cristianismo para atrelar nosso país ao cargo da escravidão. Por quê? Porque erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro que chegou, demos de comer, de beber. Ao que se julga, nós éramos considerados uma espécie de primitivos, criancinhas que nada mais tinha a fazer além de sorrir aos que aos que vinham saquear nosso povo. Mas, a experiência mostrou serem eles os verdadeiros selvagens porque empregaram todos os meios de repressão...

Os outros dois personagens interrompem Samba, acusando-o de anárquico. Eles vão até Zumbi, tiram-no da cadeira, colocam sua lança no chão e o levam para fora do quadro repetindo: “É necessário que o bom senso triunfe!”. Samba, que havia saído de cena, volta e pega a lança de Zumbi. Ele se volta, mais uma para a câmera, e profere uma frase que o próprio Glauber Rocha repetiu em outras ocasiões: “O problema não é fazer a revolução, o problema é encontrar as linhas justas da revolução”.

Sequência 13

Em meio a um rito católico, o padre aparece puxando Pablo pelo pescoço, expondo o cativo para a comunidade. Ele canta, como um cantor lírico: “Venha ver a Besta inesperada!”. O sacerdote ameaça Pablo com a marreta de Madeira e o revolucionário se esquiva. A sequência lembra o duelo entre Coirana e Antônio das Mortes em “O dragão da maldade contra o santo

guerreiro”. Segurando Pablo pelas orelhas, Padre insiste, aos gritos, que o guerrilheiro renuncie da sua causa;

Sequencia 14

O cenário é uma mata queimada. O padre surge à esquerda do quadro puxando Pablo, com uma corda amarrada no pescoço. Repete o sacerdote: “A besta que procuro não és tu. Tu és a violência. Preciso encontrar outra. Ela deve encontrar um homem e ter um filho. Ele salvará o mundo pelo medo.”.

Sequência 15

Pablo, em close, caído no chão com a boca cheio de saliva, como se estivesse passado por uma convulsão. Ao seu lado os pés de Marlene. Ela pisa no rosto dele e o guerrilheiro não reage. Marlene o levanta e o olha nos olhos. Ela o beija, mas ele parece não reage e diz: “Tu és a besta de ouro da violência. És tu quem provoca a minha violência”. O enunciado profético do Padre na sequência anterior começa a ganhar sentido. Quando ele afirma que o guerrilheiro é a violência, e este, agora, diz que é Marlene que provoca a violência nele. Ainda não está claro o que é este filho que o sacerdote profetiza.

Sequência 16

Num salão, conversão o português, o alemão e o agente da Cia. Este diz: “Lá na América Latina era mais fácil. Uma vez não gostei de um regime, peguei o revólver e disse a um general, Gomez, creio. Eu disse: ‘General, não gosto deste regime’. Isso foi por volta das três da tarde. Às seis, tínhamos um regime fantástico e maravilhoso”. Todos riem da história. Em seguida, entra o padre puxando Pablo pela corda. Português debocha de Pablo – dizendo “Malandro, hã?”, “Revolucionário, hã? – e o responsabiliza pelos males da África: “Eu sempre disse que a subversão vem do exterior”. O ex-nazista, comendo uma banana, se dirige a Pablo: “Ah, é você o macaquinho?”. Oferece a ele a banana e pergunta: “Você quer? Quer beber, é? Um grande amigo...”. Pablo cospe na cara do alemão. Agente da cia, vestido com uma camisa estampada com uma foto do ditador africano Jean-Bédel Bokassa, pega no rosto do guerrilheiro, encara-o e diz: “Calma, rapaz, calma... Eu me lembro de você. Muito Bem”. Marlene entra na sala, se dirige ao prisioneiro e diz: “Meu Deus! Você é Maravilhoso!É muito bonito!”. Ela olha diretamente para a câmera e pergunta: “Muito bonito, hein?”. O Padre entra, mais uma vez, no quadro,

contorna Pablo e sai. Agente da CIA, chama a todos: “Vamos!”. Pegam o guerrilheiro pelo braço e tiram da sala. Padre surge, mais uma vez, tocando um violino de maneira aleatória, o que produz um ruído incomodo. Marlene o olha e sai a acompanhá-lo.

Sequência 17

Personagens imperialistas levam Pablo para uma área externa. O ex-nazista diz: “Este é o melhor dia da minha vida”. Pegam Pablo e começa a torturá-lo. Agente da CIA, fumando um cigarro, pergunta ao guerrilheiro: “Sabe o que é a verdade?”, e dá um soco na barriga do cativo. O ianque continua dizendo: “É preciso parar de sonhar. Abrir os olhos e ver a realidade. A realidade é que o povo aceita a própria miséria e não quer lutar para mudar de vida. E o povo tem toda a razão.”, e dá uma cotovelada no latino, que grita de dor. O Português o puxa para trás e diz: “Sossega Leão!”. Agente da CIA continua a falar: “Para que fazer revoluções? Para ter uma ditadura de estado contra o povo? O comunismo não existe, é uma ilusão perdida. Chega de sonhar com isso. Chega!” – e acerta o prisioneiro com um golpe na cabeça. Mais uma vez, o americano continua: “Só existe uma maneira de resolver o problema da fome: a planificação econômica e técnica do mundo. Os cérebros eletrônicos: eles fazem coisas e não pensam. E quem tem os cérebros eletrônicos? Somos nós, os povos desenvolvidos”, e dá mais uma cotovelada em Pablo. “É através da técnica que chegaremos a uma sociedade perfeita, melhor que o capitalismo, e muito melhor do que o comunismo! Muito melhor mesmo”, e dá-lhe o último golpe na barriga. Diz o português: “Acabou Dom Quixote”.

Sequência 18

Numa paisagem verde, o padre surge pela esquerda do quadro, tocando, ao seu modo, o violino. A câmera gira no seu eixo horizontal e enquadra Marlene. Aproximando-se dela, o sacerdote começa a falar: “Disse o profeta, quando estava no centro da ilha nas grandes montanhas: ‘Desconfie do fascínio da besta de ouro. Cuidado com o fascínio da besta de ouro’. O vento batia na barba do profeta quando ele desceu da montanha em direção à cidade com os pobres e oprimidos e ele matou as bestas e seus seguidores com o fogo de suas armas. E, no meio da praça, bradou: ‘A besta está morta!’. E o povo dançou no meio da praça alegremente até que um novo dia

renascesse sobre a ilha. Marlene olha em direção à câmera e o Padre sai de cena, tocando seu violino.

Sequência 19

Um homem com indumentária tribal sentado com um facão e uma pena na mão. À direita dele, um outro homem de vestes semelhantes. A voz de Zumbi surge fora do campo, aos poucos ele entra no quadro, proferindo o seguinte discurso, como se estivesse se dirigindo aos nativos: “O Branco mora numa bela casa na cidade, mas sua casa, no bairro indígena, está ameaçada de desabar. Suas vestes são de ráfia, mas o branco tem muitas roupas bonitas. Ao longo do dia, tu comes as ervas que encontra, mas as refeições dos brancos são ricas e suculentas. Tua mulher morreu ontem. Sua doença, todavia, não era grave. Mas, não havia medicamentos. O mercenário branco violou sua filha e roubou o ouro da tribo. Isso te parece justo? Tua mulher, teus irmãos, todos os seus parentes trabalham o dia inteiro nos campos de amendoim. O branco compra a colheita a preço baixo. Será que sabem que ele a revende mil vezes mais caro? No plano interno, há muitas contradições. Os sindicalistas são cada vez mais corruptos. Já não trabalham mais. E os militares só pensam em seus galões. Galão por galão, sempre mais galões e conseqüentemente mais dinheiro. As divisões internas se acumulam rapidamente. O tribalismo está disseminado. É preciso remediar este estado de coisas. Há organizações políticas em excesso. O tribalismo deve cessar, pois eu sozinho jamais poderei efetuar a unidade africana.

Sequência 20

Negros em ritual de transe batem com facões no chão como se tivesse se tivesse se juntando em prol do projeto de unidade africana, defendido por Zumbi.

Sequência 21

Ex-nazista conversa com português na beira de um Rio. Canta o alemão, enquanto o lusitano o acompanha batendo os solados de um par de botas que está em suas mãos: aaaahhhh sob o poste de luz/ Diante do grande portão que ainda lá permanece (...)/ Como outrora Lili Marleen. Enquanto isto, agente da CIA chega numa canoa e pede que os dois parem com a cantoria. O português pára, mas o alemão continua. O americano grita: “Cale-se!”, e ele obedece. Diz o português: “Agora quero ver se esse tipo é mesmo inteligente”.

Diz o americano: “Na América Latina era mais fácil. Saí com um revólver, fui à casa do general Gomez e disse: ‘General, não gosto desse regime!’. No dia seguinte, tínhamos um novo regime fantástico! Porque não podemos fazer o mesmo aqui na África?”. Alemão responde: “Concordo com você, mas antes é preciso fuzilar Pablo”. “Não, nada de fuzilar Pablo. Para Pablo, tenho uma idéia nova (...) Mas precisamos achar Marlene.”, replica o agente ianque.

Sequência 22

Os dois homens que aparecem rodando Zumbi na “Sequência 12”, na frente de várias pessoas, derrubam e batem em Samba, pegam a lança que está fincada no chão, segurando o objeto, caminham até a câmera e dizem, intercalando as frases entre eles, com exceção da última que falam juntos:

“É necessário que o bom senso triunfe. Devemos negociar para obter a independência. A primeira fase da independência é a burguesia nacional. Só a burguesia nacional pode evitar a luta armada. Devemos achar o verdadeiro representante da burguesia nacional. O representante da burguesia nacional é Dr. Xobu. É absolutamente necessário que o bom senso triunfe.”

Sequência 23

Personagens imperialistas se sentam ao redor de Dr. Xobu para convencê-lo da importância de ele assumir o governo do país. O povo da comunidade dele, fica em segundo assistindo à reunião. O agente da CIA fala para o representante da burguesia nacional: “Agora, Dr. Xobu, o senhor é o homem mais rico e mais importante da região. O mais importante da burguesia local. Precisamos combater o comunismo e por isso o senhor será o novo presidente”. Xobu replica em inglês: “Eu não entendo!”. Português intercede: “Atenção, atenção, atenção! (...) Você não conhece bem essa gente. Deixa comigo”, então, cochicha no ouvido de Xobu. Este, logo, se entusiasma e responde em francês: “Ah! Entendi, entendi! Independência na base da amizade...”. O americano completa: “Com proteção técnica e econômica!”. “E a proteção militar”, interfere o alemão. “E a integração racial. Viva a liberdade!”, defende o português, dando a Xobu que bebe um gole, enquanto o americano lhe passa a pena e o livro para ele assinar o acordo. Xobu, diante do entusiasmo dos imperialistas, diz: “Já que eu sou o primeiro presidente,

queiram me desculpar, mandarei fazer um outro traje, uma farda de presidente. E também preciso preparar o meu discurso”. Todos aplaudem.

Sequência 24

Dr. Xobu, trajado de roupas francesas do século XVII, desfila em carro aberto pelas ruas. No cortejo está o agente CIA, puxando Pablo por uma corda, o alemão, o português e uma multidão de pessoas, que festejam ao som de três músicos que tocam saxofone.

Sequência 25

Xobu, fazendo o carro de palanque, realiza seu discurso:

Meus irmãos! Tomo hoje a palavra não só em nome da nossa República, mas também em nome da África inteira! Quem poderia imaginas que teus filhos e tuas filhas pudessem realizar uma missão tão importante e tão gloriosa! É preciso lembrar que a catequese e a colonização trouxeram a verdadeira face do cristianismo. Irmãos, eles nos trouxeram as línguas civilizadas, a Ciência, o conhecimento da Arte. Eles nos trouxeram, direto dos Estados Unidos, a economia do nosso país!

Neste momento, o discurso do presidente é abafado pelo hino da França, em português, cantado por Clementina de Jesus, misturando a voz da cantora com o som do saxofone e os ruídos da rua:

País da luz/ Da luz sublime,/De nossa pátria, és irmã./Berço em que nasceu Lamartine,/Berço em que nasceu Napoleão./ País da luz,/Mãe da civilização./És e serás nossa esperança,/Tu que és e serás sempre o sol./Em teu céu em glórias/Teu grande Deus,/ Gloriosa França./Às armas, cidadãos!À guerra, meus irmãos!/Marchar, marchar, à combater!/Vencer ou lá morrer.

A sequência se encerra com Xobu andando nas ruas sendo seguido por um cortejo.

Sequência 26

Pablo dentro de uma barraca cujos limites da fachada formam uma moldura. Ele olha diretamente para a câmera e fala da relação entre os países ricos e os pobres:

Há os países ricos e os países pobres. Os países ricos exploram os países pobres. É a colonização religiosa, econômica, cultural e política. A colonização determina a alienação nacional. O principal problema da luta

anticolonialista é a destruição do complexo de inferioridade nacional.

Sequência 27

Português, alemão e agente da CIA de costas para a câmera em frente a uma barraca chamada “Boucherie Moderne³³”. Os três saxofonistas atravessam o quadro executando uma música. Os três personagens se viram para a câmera, estendem os braços e dizem em coro: “Eis a anarquia! Eis o ódio! Eis o sangue! Eis a morte!”. O português e o norte-americano se retiram e o alemão se vira de costas novamente. Os saxofonistas atravessam o quadro mais uma vez. Alemão se vira para câmera, mais uma vez, e atrás dele surge Pablo, amarrado com uma corda no pescoço. Diz o ex-nazista segurando a ponta do laço que prende o guerrilheiro: “Ele queria substituir o poder militar pela milícia popular!”. Sai o ex-nazista do quadro e o português entra e segura a corda e brada, também olhando para a câmera: “Ele queria substituir o comércio privado pela propriedade privada!”. Sai o português, entra o norte-americano, repetindo o mesmo ato dos dois personagens anteriores, todavia diz: “Ele queria substituir a moral familiar pela devassidão popular!”. Mais uma vez, os saxofonistas atravessam o quadro.

Sequência 28

Pablo sendo puxado pelo agente da CIA por uma corda amarrada no pescoço. Os passantes debocham do guerrilheiro.

Sequência 29

Xobu, dentro do “Boucherie Moderne”, canta uma canção explicando o que é ser civilizado. A letra denuncia que o personagem é culturalmente colonizado:

Eis o caminho do progresso./ Vou citar: estradas e escolas, sem esquecer hospitais./Telefone internacional./Televisão e latas de conserva./Eis o progresso do país./Eis o que é liberdade:/Trabalhar sem reivindicar,/Servir sem protestar./Amar sem erotismo./Criar sem vanguardismo./Falar sem admiração.

Sequência 30

³³ Do francês, açougue moderno.

Numa paisagem verde, Padre atravessa o quadro da direita para a esquerda e deixa o violino cair no chão. A voz de Marlene surge em *off*: “Por que os pobres me odeiam?”. O Padre retorna, agora da esquerda para direita, respondendo à indagação de Marlene: “Porque o homem deve ser o único dono do fruto do seu trabalho...”. Marlene surge no quadro com o arco do violino na mão. O sacerdote começa a pentear o seu cabelo e continua a responder: “E se houver mais de um fruto é preciso que ele o dê para alimentar sua família. E depois de alimentar sua família e ainda lhe resta um fruto deve dá-lo a seu vizinho faminto. O ouro que você extrai das minas, Marlene, não lhe pertence. Aos seus escravos não resta nem com que pagar seu sustento. Eles não odeiam você, Marlene, porque são tão oprimidos pela fome e pelo trabalho que não tem tempo de odiá-la”. “Então não me odeiam?”, pergunta Marlene. Continua o padre: “Mas há os que trabalham para eles e que odeiam você [ele começa a abotoar o casaco dela, até então estava com os seios à mostra] pelos escravos que deviam odiá-la. Pablo é um deles. Zumbi é outro. Falam baixo ao meio-dia e uivam à meia-noite. Pablo e Zumbi, Marlene, são os profetas da justiça”. “O senhor também prega contra mim?”, questiona Marlene. “Eu prego o amor e a compreensão entre os homens.”. “O senhor me ama, meu pai?”, replica Marlene. “Você está condenada, Marlene. Voltará para casa e irá até o fim. Deve sofrer na solidão e ficar cada vez mais só.”. O Padre se retira do quadro, deixando Marlene sozinha. O afeto físico entre os dois personagens em contradição com as revelações que ele faz sobre a personagem revela uma certa ambigüidade no discurso do religioso. Ele demonstra ciência sobre o destino da personagem.

Sequência 31

Em plano geral, Dr. Xobu, encontra-se na beira de um Rio com um osso numa das mãos e um cedro na outra. Os dois homens que tomaram a lança de Zumbi quando estava na posse de Samba passam pela frente e caminham em direção a Marlene, que surge quando a câmera se movimenta para a direita. Entregam-na a arma. Ela olha para diretamente para a câmera e mostra o objeto. A câmera, novamente, se movimenta para direita e enquadra o agente da CIA, o português, o alemão e Pablo (ainda com a corda amarrada no pescoço). Os homens abraçam os personagens imperialistas. Neste momento de distração, Pablo caminha no sentido contrário a eles, sendo acompanhada

pela câmera. Marlene surge, mais uma vez, no quadro, desta vez em primeiro plano e faz movimentos com a lança como se fosse arremessá-la. Neste momento, o filme mostra que a situação do terceiro mundo está no controle dos imperialistas.

Sequência 32

Negros, trepados numa árvore, entoam cântico nativo. A câmera faz um giro de trezentos e sessenta graus em torno da árvore e enquadra um carro que vem chegando por uma estrada. Um homem com trajes camuflados, empunhando uma arma, vem sentado no pára-choque do veículo. O alemão sai do carro e convida os negros para descerem da árvore. De um em um, homens e mulheres saltam ao chão, cumprimentam o ex-nazista e saem do quadro. A câmera se movimenta para a direita, e enquadra as pessoas que desceram da árvore, organizadas numa linha frontal. O alemão sinaliza, batendo a bota no chão, e o seu subalterno fuzila todos os negros.

Sequência 33

Português, dentro de um bar, declama trecho de “Os Lusíadas”, de Camões, olhando diretamente para câmera, enquanto duas negras dançam atrás dele. Diz o português:

“As armas e os canhões assinalados/
Que, da Ocidental
praia Lusitana,/Por mares nunca
dantes navegados,/Passaram ainda
além da Taprobana,/Em perigos e
guerras esforçados,/Mais do que
prometia a força humana,/E entre
gente remota edificaram/
Novo reino, que tanto sublimaram;/
E também as memórias gloriosas,
/Daqueles Reis que foram dilatando/
A fé, o império e as terras viciosas/
De África e de Ásia andaram
devastando,/E aqueles que por
obras valorosas/ Se vão da lei da
morte libertando:/Cantando
espalharei por toda parte/
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

O português bebe um gole de cerveja, dá um passo à frente, e continua a declamar:

Não mais, musa, não mais/
Que a lira tenho destemperado/
E a voz enrouquecida,/ E não do
canto,/Mas de ver que venho cantar/
A gente surda e endurecida./
O favor com que mais/Se acende o
engenho/Não nos dá a pátria, não,
/Que está metida no gosto da
cobiça/E na rudeza de uma
austera,/Apagada e vil tristeza.

Sequência 34

Uma mulher negra parada no plano primeiro plano. Ao seu fundo, homens gritam o nome de países africanos.

Sequência 35

Líder tribal discursiva, olhando para câmera, ao lado de um outro indivíduo com trajes semelhantes aos seus. Agente americano entra pela direita do plano, passa por trás dos homens, ele abraça o acompanhante do líder pelas costas e o conduz para fora do plano. Homem continua discursando. Ouve-se no extracampo o barulho do disparo de uma arma de fogo. O agente retorna ao plano, e caminha com arma apontada para um objeto que, provavelmente, pertencia ao homem assassinado. O líder tribal, que discursava numa língua não identificada, passa a falar em francês: “Nosso povo, revolução para nós... Nós vai fazer revolução e vai ganhar e assim que nós ganhar a revolução, nós não vai de gente que dita nós e que enche o saco...nós pega eles como peixe na rede”.

Sequência 37

Volta para as imagens da “Sequência 34”. A câmera se aproxima, em zoom, da mulher, enquadrando-a em close.

Sequência 38

Marlene montada no alemão como se este fosse um cavalo. Ao lado do casal, o português e o agente da CIA. Diante dos quatro o corpo de um negro coberto por um arranjo de frutas. A câmera começa a enquadrar Marlene e termina por mostrar os quatro e lança de Zumbi fincada no chão. Enquanto eles se divertem, Pablo passa num plano mais próximo à câmera. Em seguida, Xobu atravessa o quadro, indo e voltando repetidas vezes, dizendo: “O petróleo, os diamantes, o urânio, o manganês, o estanho, o sal, a banana, o cacau, magnésio, o manganês, os diamantes, o ouro, o ferro (...) Marlene, eu lhe dou o osso!”. Xobu entrega o osso a Marlene e outros personagens pedem a ela que os dê o objeto. O alemão, o português e o agente da CIA circulam Marlene e avançam sobre ela para pegar o osso como fossem leões. Pablo, ao lado, assiste à cena bizarra. A câmera se aproxima de Pablo em zoom. Samba chega de barco, tira a lança de zumbi do chão, desamarra Pablo e diz: “Até logo, irmão! Vou procurar os homens!”. Pablo responde: “Até Logo, Irmão! Vou

procurar as armas!”. Eles seguem em sentidos opostos. A sequência termina com o negro coberto de frutas sendo enquadrado.

Sequência 39

Um homem, com trajes tribais, parado como uma estátua. A câmera se movimenta para esquerda e enquadra Zumbi circundado por mulheres. Voltando para a direita, a câmera mostra Samba chegando, no seu barco. Passa a tocar uma música tribal serena. Ele desce na margem do rio e entrega a lança para o homem de trajes tribais. Este, por sua vez, repassa o objeto para Zumbi.

Sequência 40

Marlene brinca com Xobu oferecendo-lhe o osso ao passo que se afasta para ele não pegá-lo. Quando o português e o alemão tentam se aproximar para pegar o osso, o agente da CIA os ameaça com uma pistola. O padre chega e Marlene sai com ele, deixando o osso com o americano que repete, desesperadamente: “Não me abandone, Marlene!”. Pablo surge por trás do agente. Torce o braço dele e do português e os amarra com uma corda.

Sequência 41

Zumbi, segurando a lança, entoia um cântico. Três mulheres atrás dele repetem a música como se fossem backvocals.

Sequência 42

Agente da CIA e português são amarrados no capuz do carro e expostos em vias. Em seguida, o povo os cerca, gritando: “Assassinos!”.

Sequência 43

Sentado numa mesa com o alemão, Xobu recebe uma ligação. Ao fundo, homens com trajes camuflados. O presidente africano fala ao telefone: “Que horror! Que tragédia! Não pode ser! É impossível... É inacreditável... Não, não é possível! Eu não acredito, não, não...”. Xobu bate o telefone e o alemão fala: “Veja só, o agente era tão inteligente e agora está morto e Marlene está acabada. Não suporto mais a inteligência. Devemos agir, agir pelas armas!”. Xobu o interrompe: “Não! Sem sangue, sem sangue, devemos negociar.”. O alemão retruca: “É tarde demais. Às armas, às armas!”. Xobu o interrompe:

Quero uma república ideal. Eu quero um grande futuro. Quero restabelecer os séculos de ouro! Os grandes impérios! Roma, o único objeto de meu ressentimento! Roma cuja força acaba de imolar meus sentimentos!

Roma, que te viu nascer a meu coração adora. Porque pronunciar a palavra pátria? Em seu brilhante exílio meu coração palpitou; Ela ressoa ao longe em minha alma comovida como passos conhecidos ou a voz de um amigo. Montanha por onde voava a névoa do outono. Vales em que a brisa da manhã acolchoava. Salgueiros podados que desfolhava as coroas. Velhas torres que a noite dourava na...

Alemão levanta o osso e os soldados tiram Xobu da sala. O ex-nazista canta em inglês: “Nós nascemos no paraíso. Somos felizes no paraíso. Somos ricos no paraíso. Somos sensuais no paraíso. Temos poder no paraíso. Às armas!!!”, o alemão grita e bate o osso na mesa.

Sequência 44

Negros cantam numa roda. Ao centro dois indivíduos simulam uma luta com espada e escudo. Zumbi e Pablo segurando, respectivamente, uma lança e uma metralhadora, entram na roda duas vezes e parece não serem percebidos.

Sequência 45

Zumbi com sua lança entoia um cântico. À sua frente, Marlene e o padre. Este grita um trecho de Totem e Tabu, de Sigmund Freud:

Existem tabus permanentes e tabus passageiros! Os tabus permanentes são os reis, os padres, os mortos e todos aqueles relacionados a eles! Os tabus passageiros relacionam-se a certos estados tais como a menstruação, o parto, o estado de guerreiro, antes da luta, depois da luta, a caça, a guerra, a paz! E há tabus gerais que, como as proibições da igreja são mantidas em regiões inteiras e podem perdurar durante anos!

Sequência 46

A câmera enquadra Zumbi e Pablo. O primeiro, segurando a lança como quem segura um cajado. Pablo, ao lado de Zumbi, atira para cima. Do outro lado do líder negro, outro homem aciona sua arma. Aos poucos o enquadramento se abre num zoom, e surge um círculo em torno dos três personagens todos disparando suas metralhadoras.

Sequência 47

Marlene, desnuda dentro de uma jaula de madeira, caminha na posição de um quadrúpede. Ao fundo do recinto, alguns negros a assistem. O padre entra no cativeiro, pega-a pelo braço e a conduz para fora onde a crucifica.

Sequência 48

Volta para imagem da “Sequência 46”, contudo o grito de Marlene continua na banda sonora, compondo com o som dos tiros.

Sequência 49

Alemão, com uma negra dançando ao seu lado ao som de uma música instrumental, diz em inglês:

Eu odeio negro, eu odeio judeus, odeio comunista, odeio hippie, mas eu amo sexo e ouro. Quando eu era jovem achava que o mundo era maravilhoso. Sonhos de minha juventude e logo chegou o dia de minha primeira aventura descobri um mundo muito sujo e indaguei ao senhor, à minha mãe e ao Rei e eles responderam: “É um mundo muito sujo. E o velho Abe Lincoln era um louco. Tentando dar liberdade aos negros, mas ele fez guerra e não amor, matando milhares de brancos tementes a Deus. E as águas leitosas do meu amado Mississipi ficaram pretas, pretas, pretas, pretas. E o velho Lênin era um louco. Em 1917, ele tocou fogo na grande Rússia e muliques sujos invadiram o lindo, lindo palácio do meu Czar. E as águas leitosas do meu querido Volga ficaram vermelhas, vermelhas, vermelhas. E Adolf Hitler também era um louco. Tentando dominar o mundo todo, matou milhões de filhos de David e o sol deixou de brilhar por algum tempo (...) sobre meu Danúbio Azul. Ó Tannenbaum, ó Tannenbaum nunca mais haverá novamente um dia para os filhos de Hitler.

Sequência 50

Numa paisagem verde, guerrilheiros negros caminham e cantam em direção à câmera. Em meio ao grupo, vemos Zumbi e Pablo.

Sequência 51

O filme encerra com o numeral “7” no lugar da convencional cartela escrito “fim”.