

**38º Encontro Anual da Anpocs**

**SPG05 - Cultura e Hegemonia no Capitalismo Contemporâneo**

**Da Estética da Fome a Eztetyka do Sonho:  
trajetória artístico-intelectual glauberiana**

**Irma Viana**

## Introdução

Foi o mundo moderno que fez surgir o conceito de razão, e foi a partir do momento em que o sentido da palavra razão foi fixado que a razão tornou-se desracionalizável.  
(MORIN, 2002)

Partindo da hipótese de que Glauber radicaliza sua proposta de *arte revolucionária* e coloca suas próprias ideias em transe, no final dos anos 1960 e início dos 1970, abordarei aqui a *passagem*, na trajetória artístico-intelectual glauberiana, da posição adotada no manifesto do Cinema Novo, *Uma Estética da Fome*, escrito em 1965, para a perspectiva estético-teórica traçada na *Eztetyka do Sonho*, conferência realizada em Congresso na Columbia University, em Nova York, em 1971, introduzida por ele, em sua apresentação oral, da seguinte forma:

No “Seminário do Terceiro Mundo” realizado em Gênova, Itália, 1965, apresentei, a propósito do Cinema Novo brasileiro, “A Estética da Fome”. Esta comunicação situava o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras: **apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação.** [...] O Maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais manifestavam no Brasil seu protesto contra o regime militar de 1964. “Terra em Transe”, 1966, um manifesto prático da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e de grupos sectários de esquerda. [...] Este Congresso é outra oportunidade que tenho para desenvolver algumas ideias a respeito de arte e revolução.

Um ponto fundamental a ser considerado diz respeito à questão do seu engajamento/distanciamento crítico em relação ao ideário político cultural que caracterizou, no Brasil, a efervescente década de 1960 – que constitui os limites da presente análise. É importante observar ainda que um intelectual não se faz sozinho e sem trabalho intencional, mas, este se constitui (enquanto tal), ou se representa, como quer Said (2005), em relação a um dado contexto sócio-intelectual, com o qual necessariamente vai dialogar.

Glauber Rocha, além de cineasta de prestígio internacional, foi um dos principais teóricos do movimento Cinema Novo, ademais, o estudo de sua trajetória artístico-intelectual não pode separar sua prática cinematográfica e política, de sua teoria estética, entendida como ética.

O Cinema Novo foi um movimento surgido no início dos anos 1960, em oposição ao “cinema industrial”, configurado na política cinematográfica dos grandes estúdios. Este movimento encontra em Glauber Rocha sua liderança. Como movimento cultural em oposição ao cinema de indústria, o Cinema Novo se insere numa ascensão sociocultural de dimensão internacional. A precariedade instrumental dos jovens cineastas que formaram o movimento foi um fator importante para a concepção estética de um novo cinema. Assim como a independência da produção possibilitou uma crítica da realidade brasileira, especialmente do modo de produção fílmico, em favor de uma nova linguagem, contra o “colonialismo cultural” da política dos grandes estúdios (hegemônica), voltadas, do ponto de vista dos cinemanovistas, para interesses imperialistas.

A política cultural “nacional desenvolvimentista” de Juscelino Kubitschek, na segunda metade dos anos 1950, quando Glauber iniciou sua formação teórica, contribuiu para o aparecimento do movimento Cinema Novo. Nesse período, a aliança de alguns setores liberais com a esquerda possibilitou a formação de novos movimentos culturais. Onde os mais significativos foram o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC (Centro Popular de Cultura), vinculado ao Ministério da Educação e a UNE (União Nacional dos Estudantes). Estes grupos eram formados por artistas e intelectuais que, a partir de meados dos anos 1950 até início da década de 1970 se voltaram para a conscientização das *massas populares*, na convicção de desempenharem um papel decisivo nas mudanças políticas. O CPC contou com a participação dos jovens cinemanovistas que lutavam por uma política cultural de natureza revolucionária. Contudo esses jovens cineastas, mais a frente, provocados por Glauber Rocha, romperam com o CPC<sup>1</sup> e um pouco mais a frente, o próprio Glauber rompeu com o Cinema Novo, já prevendo seu declínio, enquanto movimento (*contra-hegemônico*).

Todavia, foi o CPC que apontou o caminho para um grupo de artistas e intelectuais que passaram a valorizar, acima de tudo, como disse Ridente (2006, p. 232), “a vontade de

---

<sup>1</sup> Glauber coloca em questão o conceito de *arte revolucionária* proposto pelo CPC (Centro Popular de Cultura) que situava a arte experimental, de vanguarda, como contrária à arte empenhada, “engajada”, valorizando a segunda, apoiado numa oposição hierárquica entre forma e conteúdo. Glauber (2004), ao contrário dos principais teóricos do CPC, procurou reunir forma e conteúdo, em favor da liberdade de expressão e da arte experimental voltada para a *cultura popular*.

transformação, a ação para mudar a história e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx”. Cabe observar que a geração da qual fez parte Glauber Rocha foi fortemente marcada pela ditadura militar e pela ideologia *nacional desenvolvimentista* dos anos JK. Crítico a essas duas “situações históricas”, Glauber volta-se para a questão da “fome” e da “violência” que caracteriza a sociedade “subdesenvolvida”.

A análise da *passagem* de um manifesto a outro nos permite observar os diversos sentidos da *arte revolucionária* (teorizada pelo CPC) empregados por Glauber, em sua trajetória artístico-intelectual, suas transformações e tentativas de aplicação prática, sob uma perspectiva, além de *descolonizadora*, crítica do *racionalismo*. Perspectiva esta radicalizada naquele segundo momento, em que escreveu, na *Eztetyka do Sonho*, “A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.” (ROCHA, 2004, p. 250)

Na passagem da *estética da fome* e da *violência* para a *estética do sonho* foi, em tese, reformulando seu conceito de *arte revolucionária*, cujos pressupostos foram inspirados pelo teatro político de Brecht:

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isso sempre me interessei também por essas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças – claro, indiretas – que existiam entre esse tipo de estruturas teatrais e musicais populares e o trabalho de Brecht. [...] Brecht, de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política. (ROCHA, 2004, p. 155)

Com isso Glauber se volta para uma dimensão crítica e reflexiva do pensamento e das artes – e não simplesmente adere (como fez o CPC, de forma acrítica) à concepção instrumental da cultura própria da sociedade capitalista – que o aproxima da noção de cultura concebida por Gramsci sob o prisma da *hegemonia*. Segundo Marilena Chauí, Gramsci foi além da crítica da ideologia como exercício da dominação e propôs o conceito de *hegemonia* para designar “a luta no interior da sociedade política com o objetivo de operar mudanças nas ideias, nos valores, no comportamento e nas práticas visando à consciência dos explorados e dominados. Donde a importância que conferiu à cultura.” (CHAUI, 2006, p. 10)

Gramsci, porém, como Glauber, podemos dizer, propõe, de acordo com Chauí (2006), uma mudança *na e da* cultura. Não se trata, não obstante, de instrumentalizar a cultura *para* a luta política, como as esquerdas brasileiras, tenderam (e tendem) a interpretar a posição de Gramsci. Especialmente o CPC (grupo ao qual Glauber de contrapôs) para quem a luta pela *hegemonia*, transformou-se em atuação *pedagógica* (ensinar a verdade às massas).

Com relação à questão da *produção da verdade*<sup>2</sup>, coloca Glauber Rocha, no manifesto *Uma Estética da Fome*, apresentado em Congresso sobre o Cinema do Terceiro Mundo, em Gênova, na Itália, em 1965:

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais*) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político.” (ROCHA, 1965)

Assim, acreditamos que a abordagem da trajetória artístico intelectual glauberiana possa lançar alguma luz sobre os conflitos ideológicos e lutas políticas no campo cultural na década de 1960. Dado que Glauber Rocha, além de cineasta de prestígio internacional, crítico e escritor, foi o principal teórico do movimento Cinema Novo, atuando como um protagonista ativo no campo cinematográfico e cultural.

### **Por uma estética da violência**

No primeiro manifesto do Cinema Novo, Glauber lançou a ideia da *estética da fome* como uma *estética da violência* – um modo de expressão possível, da parte do colonizado, para que o colonizador compreenda a sua existência, como dita o método fanoniano (FANON, 2005). Enquanto na *Eztetyka do Sonho*, defendeu o *irracionalismo* na arte de vanguarda (contra a *razão opressora* do colonizador) como única arma do artista intelectual revolucionário, terceiro mundista.

---

<sup>2</sup> Em certo sentido, Glauber aproxima-se ainda à uma concepção foucaultiana do intelectual. O problema político essencial para o intelectual, disse Foucault (1979), não é mais, ou apenas, o de criticar os conteúdos ideológicos que estariam ligados à ciência ou fazer com que a sua prática seja acompanhada por uma ideologia justa, mas saber se é possível construir uma nova política da verdade.

O manifesto *Uma Estética da Fome* foi escrito em concomitância com um amplo debate acerca da libertação nacional dos povos colonizados. Faz referência explícita à obra *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon (2005), para quem a violência é o elo fundador do colonialismo. Considerada a mais célebre das intervenções públicas do cineasta no exterior, traduzida e publicada rapidamente na Europa, nos EUA e na América Latina, representa uma tentativa de Glauber de defender o *novo cinema latino americano*, como dos mais originais, no bojo do movimento dos *novos cinemas* surgidos no pós-guerra. O cinema Novo era assim concebido por Glauber Rocha como vanguarda das vanguardas, tanto das brasileiras dos anos 1960 (REIS, 2006), quanto das vanguardas cinematográficas europeias, a exemplo do *Neo-Realismo*, que aparece na segunda metade dos anos 1950, na Itália, e, em seguida, no final da década de 1950 e início dos anos 1960, surge, na França, a *Nouvelle Vague*; na Inglaterra, o *Free Cinema* e nos Estados Unidos o *New American Cinema*. Ante estes movimentos, já que participava de um Congresso de Cinema, na Europa, na seção que abordava o *Nuevo Cine Latinoamericano*, Glauber procurou situar, em seu manifesto estético-teórico, o *cinema novo brasileiro*:

Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. Nós [cinemanovistas] compreendemos essa fome que o europeu e o Brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o Brasileiro é uma vergonha nacional.

Glauber procurou mostrar, entre outras coisas – assim como havia discutido no *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, e voltou a mostrar no *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de 1969 – que, a violência “rustica” de personagens como Corisco, Coirana, Antônio das Mortes ou o Santo Sebastião (alegorias de personagens históricos, como Lampião, Antônio Conselheiro, etc.), tida pelo europeu como “primitiva”, não é pré-civilizatória, ou seja, não se trata de um fenômeno anterior à civilização, mas seu excedente. O objetivo ali (nos filmes do *cinema novo*) não era de expor um estado pré-capitalista, mas sim suas consequências. Da mesma forma que se tratava, em primeiro lugar, especialmente nos filmes de Glauber Rocha, de realizar a crítica do chamado “processo civilizatório brasileiro”.

Sendo assim, e tendo mudado, na última hora, o tema de sua Comunicação (da mesma forma que sempre modifica o roteiro de suas produções na filmagem, que por sua vez é destruída pela montagem), avisa Glauber, não sem ironia, ao iniciar sua fala, no Congresso sobre os Cinemas do Terceiro Mundo, em Gênova, Itália, em 1965,

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que também caracterizam a análise do observador europeu. (ROCHA, 2004, p. 63)

Ou seja, começa esclarecendo o lugar de onde está falando, e com isso distancia seu ponto de vista daquele do crítico europeu, logo de início. Ele, que fora convidado para falar sobre o cinema novo brasileiro, caracterizou-o sim (num texto que acabou por se tornar o manifesto dos novos cinemas latino americanos) em termos não de um estilo, mas de uma prática e uma atitude (política) específica para o cineasta terceiro mundista.

Glauber, profundo conhecedor do cinema (antes de tornar-se cineasta foi, muito jovem, cinéfilo, escritor, teórico, e crítico), ambicionava, com o movimento Cinema Novo, dar a sua contribuição prática (e política) para a história do cinema mundial, traçada por ele no livro *O Século do Cinema*<sup>3</sup>. E, assim, definiu o *cinema novo*: “onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *cinema novo* [...] onde houver um cineasta pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*” (ROCHA, 2004, p. 67), declara ao final de sua fala no Congresso, na Itália. Mas principia, como visto acima, já fazendo a crítica da crítica europeia acerca dos novos cinemas latinos. E passa então a expor o significado da *estética da fome*: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente e **a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.**” (ROCHA, 2004, p. 63)

Deste modo, Glauber declara que *uma estética da fome* é necessariamente uma *estética da violência*, que “antes de ser primitiva”, como o europeu vê a arte brasileira e latino-americana, é “revolucionária”, na medida em que “o comportamento exato de um

---

<sup>3</sup> Conjunto de artigos publicados em jornais e revistas na época.

faminto é a violência, e essa violência não é primitivismo” (ROCHA, 2004, p. 66) – este é o primeiro ponto a ser esclarecido por Glauber com *Uma Estética da Fome*, já que os processos de criação artística do mundo *subdesenvolvido* só interessam ao observador europeu na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo.

Em segundo lugar, Glauber coloca que essa *violência*, assumida como arma política no manifesto do Cinema Novo, “não está incorporada ao ódio” – símbolo do ressentimento (dos oprimidos), contra o qual também se colocara Nietzsche (1988) –, mas ao *amor*.

O **amor** que essa violência encerra é tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas **um amor de ação e transformação**. (ROCHA, 2004, p. 66)

Associa a violência ao amor porque essa *violência*, reivindicada em nome dos oprimidos, seria, como o *amor*, na perspectiva glauberiana, algo que transforma, ou uma força capaz de transformar, de revolucionar. Por essa razão é também posta a serviço de sua crítica da moral e da ordem social vigente, por meio de uma concepção revisionista da *arte revolucionária* (aplicada de diversas formas nos filmes e teorizada de diferentes perspectivas nos manifestos, de acordo com as suas circunstâncias).

Assim, o sentido atribuído ao *amor*, como uma força de ação e transformação, no manifesto *estética da violência*, como também é conhecido, pode ser melhor compreendido por meio de uma aproximação da noção de *amor* estudada pelo antropólogo francês, Edgar Morin:

A questão da selvageria do desejo e da fascinação do amor se relaciona à ordem social. Mas é extremamente notável que o desejo e o amor ultrapassem, transgridam normas, regras e interditos... O amor, mesmo que decorrente de um desenvolvimento cultural e social, não obedece à ordem social: quando aparece, **ignora barreiras, despedaça-se nelas ou simplesmente as rompe**. (MORIN, 2002, p. 23)

Este era o objetivo do movimento *cinema novo* naquelas circunstâncias, qual seja: de transformar a realidade, em última instância, buscando atingir antes (ao expor) as consequências mais profundas da miséria social e da fome, que estavam inconscientes, para trazê-las à consciência. Logo, a meta era *conscientizar*, não no sentido tradicional,



aquele tomado pelos isebianos e cepecistas, de levar a (*má*, diga-se de passagem) *consciência* do intelectual ao *povo*, mas através do *choque* – empregado como método, segundo fora utilizado também pelo teatro épico e político de Bertold Brecht (CHIARINI, 1967) – causado pela exposição da *violência* e recorrendo ao *inconsciente coletivo*.

A mulher, símbolo do *inconsciente*, e, ao mesmo tempo, de uma certa *razão prática* – “em *Barravento, Deus e o Diabo*, e também *Terra em Transe*, as mulheres tem consciência do que se passa, consciência da história” (ROCHA, 2004, p. 115) –, já que exerce um papel transgressor, é, nos filmes de Glauber e dos seus pares cinemanovistas, a principal representante desse *amor, não romântico* (ou seja, não no sentido *burguês* adotado pelo modelo hollywoodiano de cinema, contra o qual se voltava o *cinema novo*). Por esta razão, segundo Glauber,

O Cinema Novo, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido; Rosa vai ao crime para salvar Manoel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre<sup>4</sup> precisa romper a batina para ganhar um novo homem [...]. (ROCHA, 2004, p. 66)

Afinal, Glauber, em suas colocações teóricas, evoca a *violência* como *método*<sup>5</sup> e na, *Estética da Fome* a associa ao *amor*, em oposição ao ódio, que representa o ressentimento, condenado por Nietzsche (1988) em sua *crítica da moral burguesa*, que exerceu clara influencia sobre a crítica glauberiana das *ideologias tipicamente burguesas* como o *amor romântico* e o *humanismo*<sup>6</sup>.

Aproximando as considerações sobre o *amor* do antropólogo francês, Edgar Morin, proferidas na Conferência “O Complexo de Amor”, pronunciada no Colóquio “Palavras de Amor”, em Grenoble, em março de 1990, podemos dizer que a *estética da fome*,

---

<sup>4</sup> Refere-se ao filme de Joaquim Pedro de Andrade, *O Padre e a Moça* (Brasil, 1966) e antes ao casal de camponeses, Manuel e Rosa, personagens fios condutores da história do *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964).

<sup>5</sup> A respeito da questão do método nas artes de vanguarda, conferir o recente trabalho de Fredric Jameson (2013) sobre Brecht (na Bibliografia).

<sup>6</sup> Para uma crítica do *humanismo* como ideologia tipicamente “burguesa”, ver Sartre (1994), exemplo de intelectual “engajado” nos anos 1960.

aplicada no *Terra em Transe* não é apenas uma estética da *violência*, mas é, também, uma estética do *amor*, assim como revelado por Edgar Morin (2002, p. 9): “como o ápice mais perfeito da loucura e da sabedoria, ou seja, que no amor, sabedoria e loucura não apenas são inseparáveis, mas se interpenetram mutuamente.”

De fato, está presente no *Terra em Transe* (onde procura atualizar sua *estética da fome*) a questão da relação, mais do que isso, da imbricação, da não separação, do amor, da loucura e da poesia (sabedoria), na figura de Paulo Martins, que, por fim, confessa: *eu recuso a certeza, a lógica, o equilíbrio, prefiro a loucura*. Na *poética glauberiana* (porventura, na vida de Glauber), assim como na poesia de Paulo Martins, *loucura* e *sabedoria* se misturam: “Todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista. (...) A minha loucura é a minha consciência e ela está aqui, na hora da verdade, no momento da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte”.<sup>7</sup>

A *revolução* como *tomada de consciência* ainda esta presente no que Glauber considera como um manifesto prático da *estética da fome*, que é o *Terra em Transe*. Conquanto, nesse filme, o poeta Paulo Martins já apresentasse sintomas de *desrazão*, rumo à *estética do sonho*, foi, todavia, no *Der Leone Have Sept Cabeças*, manifesto prático (como Glauber classifica sua obra artística) do *Cine Tricontinental*, que se deu a *passagem*, por assim dizer, da *consciência* ao *mito*. Não sem propósito, pois, como disse Morin, num determinado momento histórico, “a poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união”, e, mais importante, no caso do personagem Paulo Martins, demonstra que “o estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além deles.” (MORIN, 2002, p. 9)

Outro ponto importante ressaltado por Glauber na *Estética da Fome* é de que o Cinema Novo não poderia desenvolver-se apartado dos problemas políticos/econômicos do

---

<sup>7</sup>Palavras do poeta Paulo Martins dirigidas a Sara, sua amante, e por quem o poeta resolve entrar na luta política, logo, o amor move o poeta, assim como o conduz à morte. De modo que, se pode entrever também no *Terra em Transe*, uma relação entre amor e morte, como na tragédia grega. Note-se a encenação do coro, peça chave do Teatro Grego, nos filmes de Glauber, especialmente no *Deus e o Diabo* (1964) e no *Dragão da Maldade* (1969). Para uma análise desses dois filmes de diferente perspectivas ver VIANA, Irma. **As Alegorias do Mito no Cinema de Glauber Rocha**. Monografia. Departamento de Antropologia, UFBA, 1991; e VIANA, Irma. **O Entre-lugar da Nação nas Narrativas sobre o Sertão de Glauber Rocha e Guimarães Rosa**. Dissertação. Instituto de Letras, UFBA, 2004.

continente Latino Americano, na medida em que o Cinema Novo era considerado por ele “um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil” (ROCHA, 2004, p. 67). Pois, a integração econômica e cultural do *cinema novo*, buscada naquele momento, dependia, ainda segundo ele, da libertação da América Latina. Para a qual o movimento Cinema Novo deveria contribuir, ao menos no campo cultural, a partir da *revolução* cinematográfica levada a cabo pelo movimento Cinema Novo, na estrutura de produção fílmica, no campo econômico e traçada na *Estética da Fome* como um projeto a nível continental, depois será *Tricontinental*. Na visão de Glauber Rocha: “não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua existência.” (ROCHA, 2004, p. 65) Só assim, o movimento *cinemanovista* seria capaz de tirar o cinema do *raquitismo filosófico* e da *impotência* imposta pela tarja *subdesenvolvimentista*, fruto do processo colonizador.

O problema internacional da América Larina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma liberdade possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. [...] Esse condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria. (ROCHA, 2004, p. 64)

Assim, o principal objetivo (no campo da política das artes e da cultura) do manifesto do Cinema Novo, *Uma Estética da Fome*, era de potencializar, com todas as suas particularidades, o cinema latino americano e projetá-lo internacionalmente (projetando também, no seu bojo, a diversidade cultural do continente), a despeito de, e, por isso mesmo, enfrentando, seu *subdesenvolvimento*.

Empenhado, naquele momento, em afirmar um programa para o cinema brasileiro, postura que se exprime em sua típica linguagem de manifesto (inspirada nas artes de vanguarda – como classifica o Cinema Novo), assim finaliza sua fala na *Estética da Fome*: “O *cinema novo* é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isso mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência. Não temos por isso maiores pontos de contato com o cinema mundial.” (ROCHA, 2004, p. 67) Glauber conclui, desse modo, enfatizando, o que já havia colocado no início de sua fala, ou seja: a distancia entre o cinema novo latino americano e o cinema europeu, e não as influências como era o esperado.

Pois, o principal problema político do Cinema Novo, como proclamavam as vanguardas artísticas e políticas brasileiras dos anos 1960 (REIS, 2006), estava atrelado ao reconhecimento de um estado de *subdesenvolvimento* cultural, que não podia ser separado do problema econômico, nos países da América Latina. No artigo *Teoria e Prática do Cinema Latino Americano*, ainda voltado para a questão do mercado interno, principalmente da distribuição (sempre obcecado por essa etapa da produção fílmica, controlada pela indústria cinematográfica norte americana), assim colocou a questão:

Da teoria à prática existem contradições econômicas e políticas. Como todas as indústrias latinas, o cinema está controlado pelos americanos. Se a produção ainda é livre, a distribuição é americana, como em todas as partes do mundo capitalista. Uma produção sem distribuição é fatalmente destinada à falência. (ROCHA, 2004, p. 83)

Diante dessas circunstâncias, para projetar o cinema novo latino americano, como “a mais importante manifestação de cultura latino americana” (ROCHA, 2004, p. 86), como a “vanguarda das vanguardas”, seria imprescindível que os cinemanovistas se empenhassem em criar sua própria distribuidora, a exemplo da DIFILM, constituída e mantida por produtores e cineastas do grupo do cinema novo brasileiro (até 1967, quando fora dissolvida pela ditadura militar). Esta distribuidora independente, assumindo uma “atitude política no campo da cultura e da economia” (ROCHA, 2004, p. 85), revolucionou o mercado cultural, de acordo com Glauber, criando, por extensão, 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.” (ROCHA, 2004, p. 85) Durou pouco, porém, a revolução cultural da DIFILM.

Não obstante, Glauber continua sua “guerra anti-imperialista” no campo cultural, fora do Brasil, de onde pretendeu a lutar pela liberdade de expressão e contra a ditadura. Publica, então, *A Revolução é uma Eztetyka*, manifesto crítico dos *nacionalismos* (e da ideologia *nacional-desenvolvimentista*), onde propõe a “negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista.” (ROCHA, 2004, p. 99)

É esta “tradição nacionalista”, principal arma do colonizador, que deve ser combatida, portanto, por meio de uma *arte revolucionária* crítica, não somente dos valores da “cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido”, mas da ideologia *nacional-desenvolvimentista* dominante (em especial entre os movimentos artísticos, políticos e vanguardistas, desde a era Vargas). Esses valores deveriam ser criticados em seu próprio contexto, segundo Glauber, para depois serem transformados em instrumentos úteis à compreensão do *subdesenvolvimento*.

Donde a *cultura revolucionária* repercutia, em Glauber, como a única opção para o intelectual do mundo *subdesenvolvido* e implicava numa produção reflexiva e crítica adaptada ao contexto do colonizado (que pode ser aproximada da chamada *crítica pós-colonial*, a crítica do colonialismo do ponto de vista do colonizado) . Assim aparecerá, de forma mais contundente, no projeto do *Cine Tricontinental*, enquanto método, que recorre à *épica*, para provocar o estímulo revolucionário; e à *didática* para alcançar a “lucidez revolucionária”. Para Glauber, a pesquisa formal não estava separada da prática, ambas voltadas para as questões socioculturais e políticas.

O problema principal colocado no manifesto *A Revolução é uma Estética*, de 1967, diz respeito à *desalienação* do próprio artista intelectual, ou seja: “Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?” (ROCHA, 2004, p. 99) Glauber discute nos filmes, especialmente no *Terra em Transe*, e nos manifestos, a questão da *alienação* (não somente do *povo*) como consequência do avanço do sistema capitalista sobre os países colonizados, com o objetivo de *descolonizar*. Não apenas o público, acostumado ao modelo hollywoodiano de filme comercial ou de entretenimento, mas também o cineasta, submetido ao esquema de produção industrial norte-americano, que o alienava do seu produto, o filme.

Assim, o manifesto *A Revolução é uma Estética*, de 1967, continha uma proposta *desalienante* que tinha por objetivo superar o complexo de inferioridade do intelectual *subdesenvolvido* e a consequente “esterilidade criativa” (criticada na *Estética da Fome*, 1965) e que serviria para fazer surgir uma *nova cultura cinematográfica* definida por Glauber como uma “revolução em si no momento em que criar é revolucionar, criar é agir

tanto no campo da arte quanto no campo político, e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica.” (ROCHA, 2004, p. 100)

Revolução essa que foi realizada pelo grupo de produtores do cinema novo brasileiro, durante sua segunda fase, de 1964 a 1967, quando integrados nessa “consciência realista”, como um movimento independente. “Logo que se viram ameaçados pela não distribuição de seus filmes, passaram ao ataque, isto é: construíram uma distribuidora própria” (ROCHA, 2004, p. 85) – essa foi, na visão de Glauber, a grande revolução do econômica e cultural do Cinema Novo brasileiro, no campo cultural e “única no mundo.”

A DIFILM, distribuindo os filmes destes produtores no mercado brasileiro [controlado por distribuidoras norte-americanas], e coordenando a distribuição internacional, recebe os fundos econômicos que permitem o desenvolvimento da produção independente. Nesse caso é realmente independente, pois, a DIFILM defendendo uma posição ideológica que é a mesma do *cinema novo*, estimula e mesmo exige o aumento da qualidade. (ROCHA, 2004, p. 86)

Em suma, a *revolução cultural*, de um ponto de vista do marxismo crítico, assumido por Glauber Rocha, deveria estar lado a lado com a revolução nos meios de produção, pois, “uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente” para “proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental” (ROCHA, 2004, p. 100). Mas, o cenário mudou, com o fim da DIFILM, que fora dissolvida pelo Governo Militar, que passou a assumir o controle das regras de distribuição de filmes no país, censurando a grande maioria dos produtos dos cinemanovistas, principalmente a produção de Glauber Rocha, e apoiando as distribuidoras norte americanas já instaladas no país.

No bojo de tais mudanças, que sufocaram a *revolução cultural* brasileira, surgirá então uma nova necessidade, para o cineasta e crítico, Glauber Rocha, a de propagar uma “ação desmistificadora dos nacionalismos”. Paradoxalmente, o fortalecimento das produções nacionais, era uma das condições para que se desse a própria *revolução cultural* – invocada no manifesto *Revolução Cinematográfica*, ainda de 1967, que, mais uma vez, propunha um cinema independente e sem fronteiras:

Desde que o cinema é um método e uma expressão internacional e desde que este método e esta expressão estão dominados pelo cinema americano associado aos grandes produtores nacionais – *a luta dos verdadeiros cineastas independentes é internacional*. (ROCHA, 2004, p.101)

Antes de publicar, nos *Cahiers du Cinéma* (n. 195, novembro de 1967, p. 204-213) o manifesto do *Cine Tricontinental* (que será aplicado no *Der Leone Have Sept Cabeças*, filmado na África, em 1969), Glauber Rocha publicou, no mesmo ano, um conjunto de artigos-manifestos sobre cinema e estética que iriam compor o novo manifesto do *Cine Tricontinental*, onde propôs um *modo de fazer* cinema mais adequado e eficaz para os países colonizados do Terceiro Mundo que não pode deixar de ser *revolucionária*. Daí os diversos sentidos que vai assumindo sua *arte revolucionária*, ao logo de sua trajetória artística e intelectual, conforme as mudanças no contexto no qual esta inserida sua prática cinematográfica e política (seu cinema em processo).

Mas antes ainda de esboçar seu modelo de cinema *épico-didático* (que será aplicado no *Der Leone*), no último manifesto, o *Tricontinental*, voltou a Marx, ao propor, mais especificamente, o caminho da *Revolução Cinematográfica* com o *manifesto das vanguardas cinematográficas* – onde convocou os cineastas de todo o mundo (uni-vos!) a se tornarem *cineastas independentes*, através de um *modo de fazer* que atingisse não somente o espectador, corrompido pelo modelo hollywoodiano, como também o próprio cineasta “alienado”.

Glauber chama a atenção para o fato (econômico e cultural) de que a luta contra o sistema capitalista industrial de produção cinematográfica carecia de tomar o poder no campo da distribuição – enquanto etapa da produção fílmica crucial para a sobrevivência do *cinema revolucionário* – como havia feito o *cinema novo* brasileiro, em sua segunda fase (entre 1964 e 1968), a mais próspera. Para isso, seria necessário que “o maior número possível de produção independente, com distribuição controlada pelos cineastas-produtores” (ROCHA, 2004, 103), invadissem as grandes salas em todo o mundo, extrapolando o circuito das cinematecas e festivais, aos quais estavam praticamente restritas as produções fílmicas independentes, com poucas exceções, a exemplo de grandes diretores como Orson Welles, Hitchcock, Bergman, Bertolucci, etc. Assim, a luta dos cineastas independentes, do ponto de vista de Glauber, seria contra a exploração dos produtores e,

principalmente, dos distribuidores norte americanos, que dominavam (e dominam) a produção cinematográfica mundial, e dar-se-ia por meio da *Internacional Cinematográfica*, que conduziria à verdadeira revolução.

### **O Novíssimo Cinema Tricontinental**

Não obtendo o apoio desejado para a *revolução cinematográfica*, Glauber partiu solitário para o projeto do *cine tricontinental*, cujo primeiro exemplar seria o *Der Leone Have sept Cabeças*, filmado na África, com a ajuda dos produtores (seus amigos) Gianni Bartelonni e Claude Antoine, mas sem distribuição adequada, fato que contribuiu para o fracasso de público e de crítica. Mais uma vez, suas expectativas são fracassadas, ainda assim, considerou uma vitória pessoal ter realizado o *Leão de Sete Cabeças*. De fato, a existência do filme um dia serviria de exemplo de sua luta (“antiimperialista e descolonizadora” do intelectual latino americano), que a partir daquele momento, início da década de 1970, assumiu um caráter um tanto solitária e controversa por, ao menos, duas décadas. Voltando-se contra a crítica internacional, em defesa de seu filme (e enquanto crítico da crítica), Glauber contesta a imprensa europeia: “Não reconheço a autoridade da crítica para julgar com uma linguagem burguesa meus filmes, que não falam segundo o sistema Lacan.” (ROCHA, in BENTES, 1997, p. 46)

Aquele conjunto de ideias, colocadas nos manifestos anteriores, não deixarão de fazer parte do novo manifesto *Tricontinental*, que marcou, na trajetória intelectual glauberiana, uma derradeira tentativa de dar forma à sua *arte revolucionária*, constantemente renovada, de acordo com as novas circunstâncias. Com a desintegração do movimento Cinema Novo, a despeito do seu sucesso internacional e desdobramentos, o cineasta Glauber Rocha, exilado entre a França e a Itália, mas tocado pela ação e pelo discurso de Che Guevara aos povos latino americanos, se lança no projeto do *Cine Tricontinental*, cuja proposta principal era combater os “nacionalismos”, “colonialismos” e “neocolonialismos”, e contribuir para a libertação do Terceiro Mundo, por meio de um discurso fílmico entendido como ato revolucionário. Segundo Glauber, “o ato revolucionário é produto de uma ação que se fará reflexão no processo de luta (tricontinental)” (ROCHA, 2004, p. 104).



Mas, o que seria o *filme tricontinental*? Glauber se pergunta, no manifesto, e responde, assumindo a contradição e ambiguidade de um possível *cinesta tricontinental*: “Um produtor aqui é como um general. [...] Nenhum cineasta tricontinental é livre. Não digo livre da prisão ou da censura, ou dos compromissos financeiros. Livre, digo, desse se descobrir *homem de três continentes*.” Sendo assim, “qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo é um ato revolucionário.” (ROCHA, 2004, p. 104)

Na qualidade de *ato revolucionário* Glauber define o *cine tricontinental* como, ao mesmo tempo, “o cinema de autor, o cinema político, o cinema *contra* [...]” Ou seja, tudo aquilo que fora o Cinema Novo, e mais, “[...] é um cinema de guerrilha” que, inicialmente, se fez “brutal” e “impreciso”, mas se faria “épico-didático”. Logo, o manifesto do *cine tricontinental* será aqui considerado como um desenvolvimento crítico do manifesto do *cinema novo* (e do próprio cinema novo, um cinema em processo), assim como poderá ser entendido, mais uma vez, como *autocrítica*, pois, ainda de acordo com Glauber:

Tricontinental – qualquer outro discurso é belo, mas inofensivo, é racional mas cansado, é cinematográfico, mas inútil, é reflexivo mas impotente, e mesmo o lirismo, este paira no ar, nasce da palavra, se faz arquitetura, mas é logo passiva ou estéril conspiração. Aqui, para lembrar Régis Debray, o verbo se faz carne. (ROCHA, 2004, p. 104)

Com estas ideias na cabeça, vai filmar na África, em 1969, o *Der Leone Have Sept Cabeças*, considerado manifesto prático do *Cine Tricontinental*, que, como o *Terra em Transe*, manifesto prático da *Estética da Fome*, que, todavia, enquanto arte, ultrapassa seus limites (os de suas tentativas de normatização da *arte revolucionária*) rumo à estética do sonho.

### ***Eztetyka do Sonho***

Logo na introdução à *Eztetyka do Sonho*, Comunicação Realizada na Universidade de Yale, em 1971, Glauber considera de suma importância, observadas as circunstâncias, distinguir três tipos de *arte revolucionária*:

“Arte revolucionária” foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho porém que a mudança de condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de “arte revolucionária”.

O primeiro estaria representado naquele tipo de arte cinematográfica *útil ao ativismo político*, cujo exemplo mais evidente seria o filme *La hora de los Hornos* (Argentina, 1968), do cinemanovista argentino Fernando Solanas. O segundo tipo tem por característica principal abrir novas discussões, como exemplo cita alguns filmes do Cinema Novo e seus próprios filmes. Por último, a *arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita*, a exemplo da obra de Jorge Luiz Borges, também argentino. No Brasil, porém,

O pior inimigo da *arte revolucionária* é a sua mediocridade. Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas.

Em permanente estado de revolta contra tudo que era tradição, tanto no campo da moral (da ética) como no das convenções sociais e dos valores estéticos, Glauber se volta contra a própria *cultura cinematográfica* europeia, da qual havia compartilhado, e contra o que chama de *razão opressora*, de origem europeia (ocidental). Não abandona por completo a tentativa de *conscientizar* (na origem das utopias vanguardistas dos anos 1960, nas quais está imersa sua prática cinematográfica e sua teoria estética), mas, no *Der Leone Have Sept Cabeças* radicaliza sua busca do *inconsciente coletivo*, em direção a uma *Eztetyka do Sonho*, onde, invocando o surrealismo de Borges, lança a noção de *irracionalidade* na *arte revolucionária*, seu grito de guerra de independência (ou de autonomia estética): “As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão*.” (ROCHA, 2004, p. 250)

Logo, no manifesto *Eztetyka do Sonho*, é o conteúdo *irracional* da cultura do Terceiro Mundo que vai ser valorizado – que não deixa de ser uma forma de *violentar a razão opressora* do colonizador. Pois, como disse Edgar Morin, na tentativa de demonstrar a insuficiência da definição do gênero humano como *homo sapiens* (que converge com a

crítica glauberiana da *razão*, além de ajudar a explicar a construção dos personagens nos filmes de Glauber, que não pretende ser *realista*, mas *mitopoética*, sem querer separar o mito da história nem a poética da política):

Ser *homo* implica ser igualmente *demens*: em manifestar uma afetividade extrema, convulsiva, com paixões, cólera, gritos, mudanças brutais de humor; em crer na virtude de sacrifícios sanguinolentos, e dar corpo, existência e poder a mitos e deuses (...) A loucura humana é fonte de ódio, crueldade, barbárie, cegueira. (...) sem as desordens da afetividade e as irrupções do imaginário, e sem a loucura do impossível, não haveria *élan*, criação, invenção, amor, poesia. (...) O ser humano é um animal insuficiente, não apenas na razão, mas é dotado de desrazão. (MORIN, 2002, p. 7)

A *estética do sonho* já estava presente também no *Terra em Transe*, anterior e considerado pelo próprio Glauber como aplicação da *estética da fome*, manifesto em favor do movimento *cinema novo*, mas já transcendendo seus limites, como já foi dito. Podendo ser considerada a *estética do sonho* um desenvolvimento da *estética da fome*, no processo de radicalização do seu projeto estético, dada a natureza necessariamente poética de sua arte política.

Os dois filmes considerados explicitamente políticos, por Glauber e outros estudiosos são *Terra em Transe*, 1967 (analisado no Capítulo II deste), onde coloca a questão do intelectual e faz a crítica do “populismo” (WEFFORT: 2003) e *O Leão de Sete Cabeças*, de 1970, considerado como o primeiro exemplar do Movimento *Cine Tricontinental*. Do ponto de vista adotado aqui, interessa a crítica do intelectual em suas relações com o poder discutidas por Glauber nestes filmes. Não só porque em ambos os personagens principais estão imbricados em questões propriamente políticas, ou seja, envolvidos nas lutas sociais (ou na luta de classes). Como também, pensando paralelamente na trajetória artístico-intelectual de Glauber Rocha, representam os dois principais momentos de *ruptura* com o contexto cultural, artístico, sociointelectual de sua época, e, principalmente de seus próprios pressupostos estético-teóricos, na medida em que inauguram novo movimento nas *ideias* e na *prática* cinematográfica (não separadas) de Glauber Rocha. No entanto, não se trata de ruptura total, há pontos de continuidade, o que permite falar em *passagem*. Afinal, “a política esta sempre em *transe*” (ROCHA in BENTES, 1997, p. 328).

## Conclusão

O verdadeiro progresso não consiste no ter progredido, mas no progredir.<sup>8</sup>

A progressiva *démarche* cinematográfica glauberiana, no sentido de uma crítica sempre mais radical à sociedade “*burguesa*” e ao sistema capitalista, caminhou na direção de abertura de novas perspectivas no campo cultural. Tal fenômeno foi particularmente notório nos anos 1960, quando floresceu o Cinema Novo, movimento do qual foi um dos principais organizadores e seu teórico por excelência. Mais especificamente, procuramos analisar uma passagem fundamental na carreira de Glauber: a transição dos princípios normativos da *arte revolucionária*, esboçados tanto no segundo manifesto, “*Cine Tricontinental*” (1967), quanto na “Eztetyca do Sonho” (1971), o terceiro de seus manifestos; de *Terra em Transe* (1967), um primeiro momento de transcendência frente ao manifesto do Cinema Novo, *Uma Estética da Fome*, ao *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970), primeiro exemplar do *Cine Tricontinental*, último manifesto.

*Terra em Transe*, manifesto prático da *estética da fome*, mostrou-se como um divisor de águas, tanto na trajetória artístico-intelectual de Glauber Rocha, quanto no contexto dos movimentos culturais, na passagem dos anos 1960 para a década de 1970, ultrapassando os limites da “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionário” (RIDENTE, 2006) dos anos 1960 e já prenunciando seu esgotamento.

Como bem notou Caetano Veloso, “As imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar”. Caetano, no momento em que foi tocado por *Terra em Transe* de maneira positiva, ao contrário da quase totalidade dos artistas e intelectuais daquela geração, foi um dos poucos a perceber algo que se revelou, podemos dizer, como um dos traços fundamentais da cinematografia glauberiana, a saber, aquele que se volta para desvelar os mitos mais profundos da cultura brasileira. Quase que poderíamos dizer, o *inconsciente coletivo brasileiro*. Nesse sentido, Glauber concedeu grande importância

---

<sup>8</sup>Frase de Brecht em CHIARINI, Paolo. **Bertold Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 34.

ao “ofício de cineasta”, acentuando sua função renovadora. E atestando o que havia previsto Benjamin (1980) acerca das relações do cinema com as massas.

O cinema para ele era arte de vanguarda, arte política como instrumento da “descolonização”<sup>9</sup>. Este era seu objetivo principal, quando esboçou, nos manifestos teórico-estéticos e na sua prática cinematográfica, os contornos do *Cinema Novo* e do *Cine Tricontinental*. Enquanto protagonista no campo cultural, sua grande ambição foi criar não apenas uma arte cinematográfica (um *modo de fazer* mais adequado aos países colonizados do Terceiro Mundo), mas também uma estrutura de produção que permitisse ao *autor* maior liberdade de expressão artística e intelectual. Dedicou a vida (breve) à missão de criação de um *novo* cinema, não homogêneo, mas pautado pela diversidade. Via nesse processo uma forma de superar o “complexo de inferioridade” do artista e do intelectual periférico, terceiro mundista, subdesenvolvido.

Em um primeiro momento, na constituição do movimento conhecido como “Cinema Novo”, Glauber, animado pelo marxismo e por determinadas vanguardas artísticas e políticas brasileiras dos anos 1960 (REIS, 2006), propôs denunciar o processo de “alienação” do homem, mais especificamente para o intelectual e o artista, no regime capitalista. Sua crítica radical se voltou, principalmente, contra a persistência na sociedade brasileira da “lógica colonialista”, sem retroceder jamais.

Comparando os manifestos – da *Estética da Fome* (1965) à *Eztetyka do Sonho* (1971), passando pelo *Cine Tricontinental*, 1967 – com os filmes (considerados por ele mesmo como manifestos práticos) *Terra em Transe* (1967) e *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970), pode-se chegar à conclusão de que sua *arte* cinematográfica *revolucionária*, paradoxalmente, sempre ultrapassa suas tentativas teóricas de normatização (onde estabelece os princípios norteadores), evidenciando um constante desenvolvimento dos seus escritos estéticos, publicados no Brasil, na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, para sua prática cinematográfica (política). Assim, embora a sua obra artística e sua teoria

---

<sup>9</sup>Todavia, “descolonizar” não implica necessariamente no esforço de apagamento da herança europeia, mas aponta para a possibilidade de acrescentar ou suplementar, no sentido derridiano do termo – em que *suplemento* (conceito formulado por DERRIDA, 1971), não é apenas aquilo que se adiciona, mas aquilo que, questionando o que foi recalcado desde a origem, contribui para alterar.

estética estejam em íntima relação (e ele tenha buscado aproximá-las cada vez mais), a segunda sempre aponta para algo mais, para novos horizontes.

Em *Der Leone Have Sept Cabeças* (expressão, por excelência, de seu cinema épico-didático, inspirado tanto no teatro político de Brecht, como método, do qual se apropria para ir além; quanto na epopeia didática do guerrilheiro latino americano, Che Guevara, colocado em cena na qualidade do grande herói épico tricontinental) a arte parece querer se tornar ciência, da mesma forma que a estética é necessariamente ética. Ali o cinema é visto e utilizado como uma técnica, um método não somente para observar, mas para precipitar o processo histórico. Nessa perspectiva, seu “cinema em processo” está atrelado à história, especialmente à história do oprimido, do colonizado; e é contada sempre do ponto de vista deste, sem, contudo, abandonar a crítica, um ponto norteador. Essa é a postura do intelectual *outsider*, que coincide com a posição de Said (2009).

O importante a observar aqui é que, a partir de *Terra em Transe*, Glauber Rocha procurou radicalizar (no sentido de ir as raízes, retornando ao teatro de Brecht e à *mise-en-scène* de Eisenstein, que estavam no “fundamento” do seu cinema novo) o seu projeto “descolonizador”, “anti-imperialista”, mas sempre o resignificando de acordo com as novas circunstâncias (vendo a história como devir e de uma perspectiva sempre crítica). A luta de quase todos os seus personagens-símbolos (os revolucionário do terceiro mundo, anti-heróis, assassinos, famintos, fanáticos) é a luta contra os imperialismos, contra a opressão (interna, inclusive), no sentido de reverter o processo histórico, de alguma forma.

Pode-se argumentar ainda que Glauber não foi apenas um cineasta revolucionário de prestígio, que contribuiu para projetar o cinema brasileiro e latino-americano internacionalmente, foi também um intelectual preocupado em instituir uma opinião pública. E, principalmente, na medida em que, como disse Said (2005), o intelectual é aquele que não está submetido a dogmas, foi um crítico ferrenho de ideologias dominantes, tanto de “esquerda” quanto de “direita”, como as noções de “nacionalismo-desenvolvimentista”, “nacionalismo-marxista”, “populismo”, etc. Tampouco descuidou da *auto crítica*, da crítica aos seus próprios pressupostos teórico-estéticos e utópicos.

Do grupo cinemanovista, foi o único – ou um dos poucos – que não fez concessões ao mercado filmico ou à “crítica profissional-jornalística” (elemento de grande influência para a produção cinematográfica), nem mesmo aos colegas que admirava e o admiravam, no início dos anos 1960, quando era considerado, principalmente na Itália e na França, ícone do cinema moderno e porta-voz dos intelectuais do *Terceiro Mundo*, na trilha de Godard e Sartre.

Posto que, não abriu mão nem do projeto político de reformar o *modo de fazer* cinema no Brasil e na América Latina nem de alinhar sua teoria estética (defendida como ética) à uma prática cinematográfica e política.

Para Glauber, o cinema é “a verdadeira arte moderna” (ROCHA, 2004, 133) e, enquanto arte política, é arte de vanguarda. Nesse sentido, dialogou de forma intensa com questões da vanguarda. De modo que, não há como escapar de tocar no problema (na realidade, fundamental) da vanguarda, assim como, não se pode deixar de traçar um paralelo entre as vanguardas europeias e brasileiras dos anos 1960 (nas quais se insere a arte revolucionária glauberiana) e as chamadas vanguardas históricas (WILLIAMS, 2011), do início do século XX – que para Glauber Rocha (1985) é o *século do cinema*.

É possível ainda considerar as vanguardas europeias e brasileiras dos anos 1960, não como desenvolvimento, no sentido de causa e efeito, mas como retomada das vanguardas históricas, ambas surgidas em períodos marcados pelas duas grandes guerras<sup>10</sup>, porém

---

<sup>10</sup>Vale a pena notar que ambas são componentes da época moderna, do século XX, e ainda surgidas no pós-guerra: a vanguarda histórica, depois da Primeira Guerra, no período entre guerras, e as vanguardas europeias, depois da Segunda Guerra, ou seja, em mundos devastados. Cito, como ilustração, do espírito europeu, ao menos inglês, da era, os dois primeiros parágrafos do belo romance de D. H. LAWRENCE (1960, p. 5), *Lady Chatterley's Lover*:

“OUR is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclism has happend, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen.”

“This was more or less Constance Chatterley's position. The war had brought the roof down her head. And she had realized that one must live and learn.”

Essa foi também a posição da personagem mais famosa do cineasta italiano, Federico Fellini, um dos ícones do *neo-realismo* (vanguarda europeia do pós-guerra, que exerceu forte influência, como vimos, nos cinemanovistas brasileiros e muitos outros artistas vanguardistas, a exemplo, mais uma vez, de Caetano Veloso que compôs uma música inspirada nessa personagem), Cabíria, interpretada por sua musa e esposa Jiulietta Masina, no filme: “Noites de Cabíria” (França, Itália, 1957).

sob novas perspectivas. No caso do cineasta e crítico Glauber Rocha, sob novas “formas”, dados os “conteúdos” sempre novos.

O objetivo de sua arte de vanguarda, explicitado nos seus discursos e manifestos cinematográficos, foi, a cada filme, a cada manifesto, o de “lançar novas questões”, aquelas por ele consideradas as mais prementes de seu tempo (e lugar), buscando por em prática a máxima de Brecht, autor que está na origem de sua formação, “para novos conteúdos, novas formas”.

Nesse sentido, se for possível resumir o intelectual e o cineasta Glauber Rocha em uma só frase, diríamos ser ele um artista do devir, na medida em que não subsiste uma essência glauberiana.



## **Bibliografia**

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ALVES, Paulo César. **A Teoria Sociológica Contemporânea: da superdeterminação pela teoria à historicidade**. *Sociedade e Estado*, n. 25. Brasília: UNB, 2010, pp. 15-33.

AMICO, Gianni. Os dois brasis. In: CAPRARA, V.; NORCI, F.; RANVAUD, D. **Bye, bye Brasil : il cinema brasiliano fra tradizione e rinnovamento 1970-1988**. Sorrento: Casa Usher, 1988. pp. 52-57.

ANDERSON, Perry. **Modernidade e Revolução**. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, 1986.

ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental; nas trilhas do materialismo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Brasília: UNB, 1985.

ARENDT, Hannah. **O que é Política**. 2.ed. Rio de Janeiro: 1999.

ARON, Raymond. **Estudos políticos**. 2ed. Brasília: UNB, 1885.

ARON, Raymond. **O marxismo de Marx**. Rio de Janeiro: Zahar, [1966].

AVELLAR, José Carlos. **A Ponte Clandestina (Teorias de Cinema na América Latina)**. São Paulo: Editora 34/ EDUSP, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BENTES, Ivana. **Glauber Rocha, Cartas ao mundo**. São Paulo, Cia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Anna Blume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema: a política dos autores (França-Brasil, anos 50 e 60)**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. Companhia Editora Nacional. SP. 1979.
- BHABHA. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.
- CHAUI, Marilena.
- CHIARINI, Paolo. **Bertold Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura Marginal no Brasil das Décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, n. 5/6, Rio de Janeiro, 1966.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1- A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2- A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERNANDES, Florestan. **Da Guerrilha ao Socialismo: a Revolução Cubana**. São Paulo: Queros, 1979.
- FREUD, Sigmund. **O Mal Estar na Civilização**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- GERBER, Raquel. **O Cinema Brasileiro e o Processo Político e Cultural (de 1950 a 1978)**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.
- GERBER, Raquel. O Mito da Civilização Atlântica. Petrópolis: Vozes, 1982.*
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 10.ed, São Paulo: Brasiliense, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-Moderno e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- JAMESON, Fredric. **Brecht e a Questão do Método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma**. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- JAMESON, Fredric. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JAMESON, Fredric. Sobre a Intervenção Cultural. In: *Crítica Marxista*, v. 18 (Revista do Cimas, IFCH, UNICAMP). Campinas: Revan, 2004, pp. 65-72.
- JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político**. São Paulo: Ática, 1993.
- JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética**. São Paulo: Boitempo, 1997.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os 60. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pós-Moderno e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 81-125.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 2004.
- KONDER, Leandro. **O marxismo na batalha das ideias**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. 2 edição, Rio de Janeiro, Jorge zahar, 2006.
- LÖWY, Michael (Org). **O marxismo na América Latina**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. 2.ed. Porto Alegre: L&P, 1987.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MORIN, Edgar. **Amor, Poesia, Sabedoria**. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- ORTIZ RAMOS, J. M. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

- PATRIOTA, R. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Huitec, 1999.
- PECAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal – a representação no seu limite**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- REIS, Paulo R. O. **Arte de Vanguarda no Brasil – os anos 1960**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- REIS FILHO, Daniel Aarão [et. al.] **História do Marxismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- RIDENTE, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, Glauber. Estética da Fome 65; in ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71; in ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 248-251.
- ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: *Revista Civilização Brasileira*, n.3, julho, 1965.
- ROCHA, Glauber. **Riverão Suçuarana**. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrasil, 1981.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- ROCHA, Glauber; in BENTES, Ivana (Org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 20ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- SAID, Edward. **Representações do Intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAID, Edward. **Estilo Tardio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema americano**. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1995.
- SARRACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. **Em Defesa dos Intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de Ideologias**. Campinas: UNICAMP, 1997.
- VASCONCELLOS, Gilberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo: SENAC, 2001.
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- VENTURA, Tereza. **A Poética Política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- VELOZO, Marisa. **Descobertas do Brasil**. Brasília: UNB, 2000.
- VIANA, Irma. A Nação a partir do Sertão: Glauber Rocha e a Literatura Regionalista. In:
- SILVA, Marcos (Org.). **Metamorfoses das Linguagens (Histórias, Cinemas, literaturas)**. São Paulo: LCTE, 2009, pp.65-75.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. 1962. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- VILAÇA, Mariana Martins. "América Nuestra" — Glauber Rocha e o cinema cubano. In: *Revista Brasileira de História*, v.22, n.44. São Paulo: FAPESP, 2002. pp.489-510.
- WEFFORT, F. C. **O Populismo na Política Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- WILLIAMS, Reymond. **Política do Modernismo**. 5ed. São Paulo: UNESP, 2011.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. Rio de Janeiro/São Paulo: Embrafilme/Mec/Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: Ensaio sobre Cinema Moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.