



Estudos Ibero-Americanos

ISSN: 0101-4064

eia@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Vasconcellos, Gilberto Felisberto
O cineasta Glauber Rocha e a América Latina
Estudos Ibero-Americanos, vol. 43, núm. 1, enero-abril, 2017, pp. 182-190
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134650104016>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O cineasta Glauber Rocha e a América Latina

The filmmaker Glauber Rocha and Latin America

El cineasta Glauber Rocha y la América Latina

Gilberto Felisberto Vasconcellos*

Resumo: Este artigo aborda o cinema de Glauber Rocha a partir da noção de Terceiro Mundo, que implica a discussão sobre o nacionalismo e o anti-imperialismo. Ele foi o cineasta brasileiro que se diaspORIZOU pela América latina e entrou em contato com vários intelectuais de expressão. O Cinema Novo não deixou de denunciar, sobretudo na ensaística glauberiana, a balcanização em que se encontram os países latino-americanos, os quais são vítimas ideológicas do imperialismo audiovisual dominante e suas ramificações no gênero telenovela. A polaridade metrópole-colônia atravessa a filmografia de Glauber Rocha. A colonização econômica é o que determina a alienação cultural na América Latina. O cineasta viveu a contrarrevolução de 1964, da qual sobreveio o subimperialismo na América Latina, tendo o Brasil papel essencial na deflagração dessa política que não deixa de revigorar a mentalidade colonial que perpetua o desenvolvimento do subdesenvolvimento.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Terceiro Mundo; América Latina; Cinema Novo.

Abstract: This paper discusses the cinema of Glauber Rocha from the notion of the Third World, which implies the discussion of nationalism and anti-imperialism. He was the Brazilian filmmaker who lived in Latin America and contacted many intellectuals of expression. The Cinema Novo did not fail to report, particularly in glauberian essayistic, the balcanization that is the condition of Latin American countries, which are ideological victims of the dominant audiovisual imperialism and its ramifications in the telenovela genre. The metropolis-colony polarity flows through Glauber Rocha's filmography. The economic colonization is what determines the cultural alienation in Latin America. The filmmaker lived the counter-revolution of 1964, which gave birth to the sub-imperialism in Latin America, with Brazil's key role in the initiation of this policy that does not cease to reinvigorate the colonial mentality that perpetuates the development of underdevelopment.

Keywords: Glauber Rocha; Third World; Latin America; New Cinema.

Resumen: En este artículo se analiza la película de Glauber Rocha de la noción del Tercer Mundo, lo que implica la discusión del nacionalismo y antiimperialismo. Fue el realizador brasileño que hizo la diáspora por América Latina y entró en contacto con muchos intelectuales de expresión. El Cinema Novo no dejó de informar, sobre todo en la ensayística glauberiana, acerca de la balcanización de los países de América Latina, víctimas ideológicas del imperialismo audiovisual dominante y sus ramificaciones en el género de la telenovela. La polaridad colonia-metrópolis caracteriza la filmografía de Glauber Rocha. La colonización económica es lo que determina la alienación cultural en América Latina. El cinecreador vivió la contra-revolución de 1964, que llegó el sub-imperialismo en América Latina, con Brasil teniendo papel clave en el inicio de esta política que no cesa de revitalizar la mentalidad colonial y que perpetúa el desarrollo del subdesarrollo.

Palabras clave: Glauber Rocha; Tercero Mundo; América Latina; Cinema Nuevo.

* Professor Titular do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

Glauber Rocha (1939-1981) não fez nenhum filme sobre um país latino-americano. Filmou na África, Congo, *Der Leone have sept cabezas*, no qual abordou o colonialismo europeu; todavia em todos os seus filmes surge a América Latina como futuro do Terceiro Mundo, a começar de *Terra em Transe* (1967). O país imaginário é chamado Eldorado, denominação para ouro na terra ambicionada pelos colonizadores espanhóis e portugueses.

O que sucede em um país latino-americano é similar a todos. Por exemplo, povo miserável, é o que ouvimos em *Terra em Transe*, não acredita em partido e precisa de líder. Acontece que Deus-Cristo-Santo-Padre-Igreja tem sido um fator de alienação das massas populares e invariavelmente manipulado pela direita. Há, no entanto, a esperança mística transformadora (posta em um Cristo vivo e fora da cruz em *A Idade da Terra*), sem que seja mostrado a classe agente da transformação social. A classe operária industrial em seus filmes não é a classe revolucionária. O mito de Cristo não é acionado na prática por nenhuma classe social interessada em transformações revolucionárias.

O único filme em que a América Latina é tema curiosamente foi rodado na Espanha, *Cabezas Cortadas*, que trata de um caudilho, tirano, louco e de direita. Esse caudilho latino-americano encontra-se na Espanha e fala por telefone ao mesmo tempo com sua amante, Alba, e com seu capataz, Fredy, que poderia estar em algum país da América Latina.

Cabezas Cortadas foi realizado na década de 70 quando Glauber Rocha se dizia a raiz do nosso continente. Isso não deve ser tomado como personalismo narcísico, é antes a ideia de que o seu cinema era a expressão da América Latina, terra ocupada por vários colonialismos desde o século XVI. Fato é que o objetivo do poder mundial tem sido o de desmoralizar os representantes nacionalistas da cultura brasileira. A linguagem dominante é cosmopolita. O Cinema Novo se insurgiu contra a situação colonial de um país carente de cultura audiovisual. A ocupação ideológica do imperialismo é feita pelos meios de comunicação. O objetivo da televisão é tornar o imperialismo invisível ou desejado pelos intelectuais, pelos políticos e pela maioria da população.

É difícil existir cinema vigoroso na periferia do capitalismo. Filmes bons alguns existem, mas não um cinema contínuo e autocêntrico, assim não é verdade que o país vá mal e o cinema possa ir bem, ainda que inexista correspondência mecânica entre desenvolvimento estético e desenvolvimento

econômico. Hoje o que prepondera no mundo inteiro é o cinema *made in USA*.

O imperialismo cinematográfico norteamericano foi denunciado por Glauber Rocha, não só nos ensaios mas em seus filmes. O imperialismo econômico cultural é representado por uma televisão cuja propriedade é de brasileiro, tal qual ocorre com filme de tema nacional tratado com a linguagem ou a técnica do cinema americano dominante. O imperialismo cultural norteamericano se reproduz por um dispositivo videofinanceiro com sede no Rio de Janeiro e financiado pelas multinacionais de São Paulo. Esse processo começou a ser gestado coincidindo cronologicamente com os filmes que ganharam o batismo “Cinema Novo”

Dez anos depois do suicídio de Getúlio Vargas e da Carta Testamento que mostraram a contradição entre o desenvolvimento nacional e os interesses dos trustes norte-americanos, Glauber Rocha filmou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ciente de que a fome é um subproduto da sociedade colonial em toda a América Latina. O misticismo decorre da penúria e do atraso, o padre come na mão do coronel que contrata o jagunço para matar o cangaceiro, mas o povo sertanejo vê o coronel, dono das terras, como um benfeitor.

O cinema surgiu no mundo durante a formação do capital monopolista que fundiu a indústria com o banco. Lênin, segundo Glauber Rocha em seu livro *Revolução do Cinema Novo*, elaborou o conceito de imperialismo informado pelo cinema. O cinema nasce popular, mas com o tempo se converte na principal indústria ideológica do imperialismo. Em sua *Histoire(s) du Cinéma* Jean-Luc Godard colocou o cinema falado como suporte do New Deal de Roosevelt e do nazismo de Hitler.

Depois de 1945 o cinema norte-americanizou a economia internacional, Hollywood funciona como o aparato persuasivo do Pentágono em escala mundial, a multinacional se converte na empresa através da qual é estruturado o capital monopolista. Na década de 60 o cinema novo surgiu como reação a esse cinema hegemônico, instrumento que perpetua o subdesenvolvimento. A etapa do imperialismo (diferente de exportação de capital) se dá com as corporações multinacionais instaladas no interior das regiões periféricas.

A polaridade metrópole-colônia é o ponto de partida da concepção glauberiana, segundo a qual o seu cinema assimila, mas não repete os cinemas do Primeiro Mundo. Sua palavra de ordem terceiro mundista, influenciado por Fanon, era descolonizar o país, ou seja, se libertar dos estereótipos colonialistas

sobre a América Latina e, simultaneamente, retratar a totalidade do subdesenvolvimento (relacionando fome, misticismo, Explint, Motion Pictures, golpe de Estado) com personagens representativos e conectados entre si em vários filmes. E mais: trazendo o impasse e a perspectiva de superação do subdesenvolvimento. Eis o motivo pelo qual o mito de Cristo é recorrente: Cristo está tão arraigado no povo que sem a sua presença ou evocação (uma mística aquém e além da Igreja) não se fará a transformação revolucionária para eliminar a pobreza. É esse o mito de Cristo retratado em *A Idade da Terra*.

Em *Der Leone Have Sept Cabezas* o personagem Pablo fala o que será explicitado em *A Idade da Terra*:

Existem países ricos e 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: telefone internacional... televisão... conservas em latas... 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 (*Der Leone Have Sept Cabezas*, Itália. Polifilm, 1970).

Na filmografia glauberiana o espectador não deixa de perguntar o que é a condição colonial. Essa pergunta está latente em toda a sua produção cinematográfica e literária, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* até *A Idade da Terra*. Em outras palavras, o assunto colonialismo está presente desde os latifúndios aos contratos das multinacionais rapinando todos os países da América Latina.

Em *A Idade da Terra* ouvimos o aparecimento em África de generais nacionalistas. O ator Tarcísio Meira faz o papel de um caudilho militar didatizando a intervenção progressista do Exército na história do Brasil, abolição e República. O seu terceiro filme, *Terra em Transe*, o foco translada-se do vaqueiro sem-terra para o imperialismo da Explint multinacional. Entre esse dois filmes o que se interpõe é um golpe de Estado que abriu o país à penetração do capital estrangeiro. No poder os militares delegaram o comando da economia aos tecnocratas e economistas pró-norte-americanos, de modo que no contexto da guerra fria o que sucedeu efetivamente foi a ocupação do Brasil pelas corporações multinacionais.

Em 1964 é publicado o livro de Frantz Fanon, *Os Condenados da Terra*, a teoria da revolução para

o Terceiro Mundo tomando como objeto a Argélia, recusando a negociação conciliatória na política. É que o colonizado só se torna uma pessoa de fato quando se rebela pela violência, o proletariado dos países coloniais é o mais mimado das camadas oprimidas. Nos países do Terceiro Mundo o proletariado tem o que perder, pois é relativamente privilegiado na estrutura social, ao contrário dos países centrais onde o proletariado não tem nada a perder. Nos países coloniais o agente da revolução é o camponês sem terra, mas a questão não se coloca em termos de rural e urbano. O braço armado da revolução anticolonial é a guerrilha.

Frantz Fanon tem uma concepção depreciativa de folclore-populismo-exotismo. Tese: a incapacidade revolucionária do proletariado. Fanon foi visto como um apóstolo da violência. Os agentes da revolução são camponeses e lumpemproletariado ajudados pelos intelectuais, sem que seja excluído o partido como o organizador da revolução. Retoma-se a discussão iniciada por Bakunin, pondo ênfase no camponês e em alguns elementos criminais como uma força para destruir a ordem social dominante. Nisso medra a controvérsia com Marx, pois o proletariado foi considerado uma força burocratizada e não revolucionária. Atenção: reproduzir a crítica de Marx ao lumpemproletariado no Terceiro mundo não faz sentido diante da massa marginalizada, desempregada e subempregada. O terceiro mundo capitalista é incapaz de absorver a maioria da população na atividade produtiva. Eis o que se desenvolve: o subproletariado, as favelas e as subclasses.

As sociedades se urbanizam sem indústria. A população sobrando leva uma vida insegura, concubinação, família sem casa. Origem rural, retirantes. Periferias e favelas representam um avanço em relação à miserável vida rural. Não há retorno da favela para a roça. Fanon: invés da aliança operário-camponeses, propõe aliança de camponeses sem terra com subproletariado urbano. O problema é que o lumpemproletariado apóia as reacionárias igrejas universais, ou seja, o status quo, mas pode também tornar-se revolucionário se tiver liderança e organização através de um partido, tal qual fez Lenin em relação ao proletariado. Por que não um leninismo do subproletariado?

Frantz Fanon não viu o aparecimento da televisão e das igrejas universais. Ele se insurgiu contra os estereótipos acerca do subproletariado, mas há forte componente de direita na cabeça dos favelados. O senso comum da favela é trabalhar pesado, economizar dinheiro, confiar somente nos membros da família, passar a perna no Estado, votar em candidato conser-

vador pensando em alguma troca econômica, preparar as crianças para o futuro na esperança que entrem nas classes profissionais. A esquerda tem se recusado a politizar o subproletariado por ser uma tarefa impossível, vagabundos, trapaceiros, pequenos ladrões, escória, rebotalho. Engels chamou-o de classe perigosa. O subproletário é um proletário empobrecido. Lupemproletariado é uma denominação denigratória que a direita gosta. A direita manipula o subproletariado enquanto a esquerda volta-se para o proletariado por ser este organizado e sindicalizado. A vida que o subproletariado leva difere da burguesia e do proletariado, se virando, correndo atrás de coisas ilegais. A rale entre o suicídio e a loucura, como dizia Fanon, que acreditava em uma solidariedade em meio ao subproletariado, sem salário e emprego estável.

Tudo o que Glauber Rocha filmou e escreveu sobre o subdesenvolvimento capitalista (o imperialismo é a causa do atraso dos países coloniais e semi-coloniais), certamente não teria permanecido na posteridade se não fosse sua imaginação artística e capacidade metafórica. É a relação intrínseca entre forma e conteúdo que articula o conjunto de sua filmografia e literatura com personagens que dialogam e se conflituam em sucessivos momentos históricos da sociedade brasileira. Da estrutura regional desigualitária (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), da determinação do poder mundial no Estado nacional (*Terra em Transe*), até a geopolítica imperialista em *A Idade da Terra*. Tudo está na terra e nada no céu, não obstante sua formação familiar protestante em Vitória da Conquista. A palavra exata talvez não seja paradoxo para designar o cinema secular e materialista que focaliza as metamorfoses de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* na história do Brasil a partir de 1500. Antes da vinda das caravelas de Cabral não havia por aqui nem Deus nem Diabo.

O começo é *Barravento*, o cineasta começou por atacar o misticismo (a macumba) como atitude alienada diante da miséria. Em *Barravento* não desce nenhum santo para interferir na vida dos pescadores pobres. O sobrenatural em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma ilusão que impede os oprimidos de terem consciência da opressão. A prática artística de Glauber Rocha foi acompanhada e, muitas vezes antecipada, por uma teoria em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, *A Revolução do Cinema Novo* e *O Século do Cinema*.

Aos 24 anos, em 1962, durante o governo João Goulart, na sequência da revolução cubana e das Ligas Camponesas, em que se discutia o agente da transformação social na América Latina (camponês e proletariado urbano), fez a crítica marxista do cinema

brasileiro (deu preferência a Humberto Mauro) para fundamentar o nascente Cinema Novo, valendo-se da oposição entre materialismo e idealismo, que equivale ao conflito entre ciência e teologia. Neste ensaio *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, no qual a razão é erigida como cognição do real, está prefigurada a diretriz que norteará o seu próximo filme: a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo. Esse apotegma norteia o enquadramento do cangaço, “rebeldia místico-anárquica” como manifestação latifundiária da economia colonial de exportação. Essa rebeldia místico-anárquica não é um fenômeno revolucionário, nem o conflito entre cangaceiro e volante é luta de classes. O filme se insurge contra a máscara da alienação religiosa numa população faminta e fatalista. A loucura ou lucidez não vem de Deus nem do Diabo, mas da resposta à situação colonial e subdesenvolvida do capitalismo. O livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* anunciava o filme *Deus e o Diabo*, a crítica da religião e do latifúndio. A mão-de-obra deserdada do campo emigra para cidade, que é o objeto de seu filme *Câncer* sobre a violência no Rio de Janeiro em 1968.

Glauber Rocha viveu a fase imperialista do capitalismo em um país colonial que teria de fazer a revolução socialista para livrar-se do subdesenvolvimento, mas o que viveu em 1964 foi uma contra-revolução que começou em Washington. Em *Terra em Transe* o agente do golpe de Estado é uma corporação multinacional chamada Explint (for export), sem que o imperialismo seja representado por um determinado personagem de carne e osso, diferentemente do proprietário da TV, do governador, do sem terra e do ditador.

A TV Globo nasceu da ditadura de 64, os militares (aconselhados por Roberto Campos) entregaram o poder da telecomunicação para esta TV. Com o tempo o Exército iria ceder seu lugar de protagonista político para a mídia monopolizada como legitimadora do domínio econômico multinacional.

A maneira como aparece o líder sindical em *Terra em Transe* revela a concepção de Glauber Rocha sobre o sindicato como sustentação do sistema capitalista. A revolução do Cinema Novo é a teoria da revolução social latino-americana. Teoria etnologicamente significa ver, no caso de o cinema mostrar, ainda que Glauber nunca tivesse filmado a revolução, porque foi a contrarrevolução liberal que transtornou sua juventude em 1964.

Glauber Rocha tinha tudo para considerar o Exército o vilão da história recente do Brasil, porém não o fez, nem em seus filmes, livros e entrevistas a

jornais. Em seus filmes delineia-se a possibilidade de um dia o Exército lutar ao lado do povo oprimido e marginalizado, como se as Forças Armadas pudessem ser o santo guerreiro contra o imperialismo dragão da maldade. Em *Deus e o Diabo* o latifúndio, os capangas e a Igreja representam o mal e as forças políticas reacionárias, assim como em *O Dragão da Maldade* não é o Exército que fuzila o povo. Em *Terra em Transe* quem dá o golpe em Eldorado é a empresa multinacional em conluio com a TV local. Podemos verificar o prelúdio de uma teoria sobre o capitalismo videofinanceiro. O personagem Antonio das Mortes não representa o Exército, e sim um mercenário maluco exterminador de cangaceiros miseráveis sem-terra, mas o que não resta dúvida é que o Exército não foi incluído como tropa anti-povo.

Quatro ou cinco dias antes da derrubada de Jango, Exército nas ruas do Rio de Janeiro, viajava para a Europa a fim de mostrar o filme *Deus e o Diabo* no festival de Cannes. Recebeu na Europa a notícia do golpe. O romance de 1977, *Riverão Sussuarana*, deixou claro: “General tem que ser popular”. A análise da história do Brasil o levou a não subestimar a função dos militares, inclusive porque um território rico desarmado seria alvo fácil de invasores estrangeiros, que é o tema do romance *Riverão Sussuarana*.

Os militares erraram na história em 1964 e, mais ou menos 15 anos depois, entregaram o comando do processo político à burguesia civil e ao patriciado burocrático liberal. Em 1964 aos 25 anos de idade Glauber Rocha foi aclamado por unanimidade quando fez *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas com *Terra em Transe* foi criticado implacavelmente, tanto a esquerda quanto a direita, motivadas em grande parte por ciúme diante de sua enorme capacidade criativa. A situação existencial do cineasta virou um inferno quando, vivendo em Roma, declarou que a “abertura” deveria ser entendida como uma autocrítica dos militares. O recado era para os militares não entregarem o poder ao patriciado civil-burguês corruptível, dócil, conivente e associado ao capital financeiro internacional.

Em *A Idade da Terra* o personagem Brahms representa o imperialismo norte americano, é um tipo sincrético, vestido igual a um freqüentador de candomblé, não é alguém que poderia se identificar como um manager multinacional. Mate-o! Mate-o! É isso que diz o filme ao expectador: suprimir o imperialismo.

Em seu romance *Riverão Sussuarana* o personagem do imperialismo norte americano é Mister Bracker, assassinado por Guimarães Rosa, que não era anti-

imperialista nem tampouco de esquerda. À diferença do grande escritor mineiro, Glauber Rocha pensou a América Latina determinada pelo imperialismo. Perguntou com ironia: a história começou na Grécia e acabou nos Estados Unidos?

O que é o destino da colônia? Qual é a função da colônia na história a partir do século XVI? Por que existem países dominantes e povos atrasados? Por que existe o mundo rico e o mundo pobre? Como é possível um povo atrasado superar o seu atraso? Por que existe desenvolvimento desigual entre os países? Por que a riqueza e a liberdade das nações dominantes e hegemônicas dependem da opressão e da pilhagem das colônias? Qual é a função do complexo colonial de inferioridade?

O que é a mentalidade colonial?

O capital estrangeiro é um fator de progresso na colônia?

Será à educação o único instrumento de progresso em um país que não controla o seu destino?

Por que há em toda América Latina uma combinação de regiões pobres e regiões ricas? Por que Avenida Paulista e Vale do Jequitinhonha?

O que é ser burguesia nacional em um país dependente que não vive para si mesmo? O que é o operariado que trabalha em grandes empresas multinacionais?

Por que na América Latina o desenvolvimento desenvolve o subdesenvolvido e não elimina o subdesenvolvimento?

Por que modernizamos a pobreza invés de eliminá-la?

É preciso lembrar que para Glauber Rocha a arte deveria ter a ambição de conhecer em profundidade a realidade mais que a própria ciência. Por isso é pertinente a pergunta: como é pensado o imperialismo em sua obra? Ele se dizia guevarista, portanto marxista, e quando estava vivendo em Cuba (Che morreu em 1967), queria fazer um cinema tricontinental, reunindo Ásia, África e América Latina. O cinema dominante, o hollywoodiano, foi tratado por ele como a superestrutura ideológica do capitalismo.

Em seu livro sobre Glauber, a francesa Sylvie Pierre, a primeira mulher a escrever no *Cahiers du Cinéma*, tem razão: o filme *A História do Brasil* feito em Cuba, em parceria com Marcos Medeiros, é uma narrativa que tem por objeto explicar as raízes do golpe de 64, acontecimento esse que foi a grande obsessão de seus filmes e ensaios. Depois da metade dos anos 70 identificou-se com João Goulart. Todo mundo então estava contra o ex-presidente. Declarou: “Jango

sou eu!”. Nesses acontecimentos históricos, o suicídio de Vargas e a deposição de João Goulart, o que existe é a contradição entre a nação latino-americana (como gostava de denominar o trotskista bolivariano Jorge Abelardo Ramos) e o imperialismo norteamericano.

Antes de filmar em Cuba em 1972, a diáspora latino-americana de Glauber Rocha (o primeiro e único cineasta brasileiro que se latinoamericanizou) incluiu o Peru do general nacionalista Velasco Alvarado, admirado pelo presidente venezuelano Hugo Chávez. O Exército peruano enfrentava a oligarquia latifundiária, liberou os indígenas e estabeleceu uma economia de Estado, como antes havia sido ensaiado por Solano Lopes no Paraguai.

É curioso observar que Jorge Abelardo Ramos em *História da Nação Latinoamericana* propunha a subversão do lugar comum, no qual os civis são fracos e corruptos, enquanto os militares são soberbos e ignorantes. A questão não é a abstrata opção entre civismo e militarismo, mas a contraposição entre o Exército a favor do povo (o Exército vanguarda armada do povo como dizia Glauber Rocha) e um Exército de ocupação. Militares cipaíais.

No Peru Glauber Rocha encontrou-se com seu amigo Darcy Ribeiro, que assessorava o presidente Alvarado, junto com o intelectual marxista Carlos Delgado, o teórico da revolução militar frustrada, que teve influência decisiva na vida do cineasta e em sua concepção sobre os militares e a abertura política do Brasil em 1974.

Vale observar que o ex-chefe das Forças Armadas brasileiras, Celso Amorim, foi diretor da Embrafilme na época em que o cineasta, vivendo em condições materiais precárias, escrevia-lhe cartas pedindo dinheiro para filmar o papel do Exército na abertura democrática. Isso provocou muita perplexidade entre os seus amigos do Cinema Novo, ganhando a fama de “louco e drogado”, a fama de ter sido corrompido pelo general Golbery, o coronel que foi adversário de Getúlio Vargas e de Perón.

Glauber Rocha nunca se encontrou com Golbery, o general que estará a soldo de corporações multinacionais. O cineasta era antimilitarista, mas não anti-militar. Os militares na história do Brasil (desde *Terra em Transe* até a *Idade da Terra*) aparecem como presença fundamental que marca o seu cinema. No Peru de Alvarado, cujo governo começou em 1968, compreendeu que as Forças Armadas poderiam desempenhar um papel de vanguarda nacional e popular. O cineasta queria uma revolução nacionalista com o Exército e não contra o Exército. É significativo

o fato de ele considerar a burguesia uma classe anti-nacional, ao contrário do que prevaleceu na retórica da esquerda neoliberal acerca da “sociedade civil”.

O caudilho militar (caudilho na acepção de chefe) pode ser uma força progressista, e não expressão do gorilismo; afinal, militares foram San Martín, Bolívar e Artigas, como foi Hugo Chávez na Venezuela. A questão essencial é a contradição entre a Pátria Grande e o imperialismo anglo-ianque balcanizador da América Latina. No Peru o general Velasco era bolivariano e queria a federação dos países latino-americanos. Por essa época o jovem Hugo Chávez esteve no Peru e fez sua cabeça bolivariana com o *cholo* Alvarado.

Em seu teatro (*Jango uma Tragédia*) assinalou que João Goulart foi amigo de Perón quando estava organizando o PTB no Rio Grande do Sul, assim como Perón e Vargas tiveram apoio do Exército. O cinema de Glauber Rocha é intensamente conecta-se à história da América Latina, verdade e imaginação não se mesclam fora da história e das relações sociais.

A fama de Glauber Rocha como artista louco foi criada e fomentada pelos intelectuais liberais de direita. Na mesma época o sociólogo FHC foi considerado homem iluminista e detentor de racionalidade científica, inclusive por alguns cineastas do cinema novo, de modo que a contraposição entre o cineasta e o ex-presidente da República figurou no cenário da política. Foi no Peru, em contato com outros intelectuais bolivarianos, que surgiu em Glauber a ideia de que FHC era um sociólogo kennediano representante do Pentágono.

O Golpe de 64 foi ensejado pela corporação multinacional exportadora: Explint. Sua estada no Peru nacionalista reforçou-lhe a convicção de que as Forças Armadas se equivocaram em 64 e na Guerra do Paraguai, sendo guiadas pelo imperialismo balcanizador na América Latina.

O diplomata Arnaldo Carrilho estava certo ao dizer que há geopolítica no cinema de Glauber. E qual é essa geopolítica? É a unidade dos países coloniais do terceiro mundo em sua oposição ao imperialismo europeu e norte-americano, os destruidores ecológicos do planeta, como anunciou o apocalíptico Brahms em *A Idade da Terra*. Seu autoexílio viajando durante 10 anos pela América Latina, África e Ásia, o des-provincianizou, enquanto os cineastas brasileiros ficaram ensimesmados aqui, reproduzindo preconceitos em relação à Pátria Grande. Esses preconceitos sintonizavam à ofensiva neoliberal capitalista e à consagração da telenovela como gênero da identidade audiovisual brasileira, que não é senão a metamorfose do cinema dominante desde *afuera* como aparato de

dominação desde *adentro*, seguindo a lógica do capital monopolista das corporações sucursais no interior dos países latino-americanos.

Em 1963, um ano antes do golpe, a inexistência de pensamento cinematográfico era um sinal eloquente do subdesenvolvimento. “É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À Bout de Souffle* define muito bem a nova fase do cinema”, escreveu Glauber em *Revisão Crítica do cinema Brasileiro*. Jean-Luc Godard é um dos nomes mais citados na ensaística glauberiana. Por outro lado, Glauber Rocha foi homenageado pelo cineasta autor de *A História do Cinema*. Hoje o tiro de Belmondo seria dado na telenovela, ainda que a gramática desse produto audiovisual seja adorada pela burguesia e pelo subproletariado. Todas as classes sociais têm alguma coisa de telenovela, inclusive os ministros do Supremo Tribunal Federal. Então, qual é a ideologia dominante hoje no Brasil? Os sons e as imagens dominantes são da multinacional, da burguesia industrial bandeirante e da burguesia comercial carioca. A norma sempre repetida nos programas de TV é que os pobres da telenovela inspiram piedade, ao contrário dos pobres reais que inspiram ódio e desprezo.

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* a força do capitalismo norteamericano era Hollywood. Humberto Mauro (o pai do cinema novo) foi a linguagem brasileira contra o capitalismo cinematográfico, ainda que o cineasta mineiro não tivesse cultura marxista. Lemos a advertência: “A câmera é um objeto que mente”. O caminho do cinema em Cataguases foi diferente do palmilhado por Eisenstein. Neste somente a dialética de um plano com outros planos alcança conteúdo dramático, enquanto em Humberto Mauro é o plano em si mesmo como intuição, vivência, dissonância. A compreensão racional do país afastava a atitude de vê-lo como objeto de êxtase, assim como repudiava as “novelas radiofônicas”. Era o repúdio ao melodrama telenovelistas, personagens burguês e cenografia falsificante com as flores da comédia. O melhor humor era o de Mazzaropi, por cuja ótica poderia ser visto o percurso político de São Paulo. Não há nada de arbitrário nessa maneira de ver o devir histórico pelo procedimento kinemático. Em 1958 o filme *Ravina* de Rubem Biáfara será a futura TV de Roberto Campos na USP de FHC.

Em seu livro *Aos Trancos e Barrancos* Darcy Ribeiro (cujo forte não era o cinema) assinalou que no início da década de 80 havia dois filmes: *Bye, Bye, Brasil* de Cacá Diegues (bom de se ver) e *A Idade da Terra* (bom para pensar). Deixemos de lado essa

dicotomia entre o ver separado do pensar como critério estético, pois na verdade o filme de Cacá (que Glauber não viu e não opinou) trazia sob a forma de comédia (inclusive pela música de Chico Buarque) a elegia do cinema nacionalista e o triunfo da telenovela. Quem telenoveliza fica. O filme *Bye-bye, Brasil* era o adeus ao cinema nacionalista que foi tragado pela telenovela. A comédia (que na maioria das vezes é a linguagem dos partidos de direita) de *Bye-Bye, Brasil* antecipa profeticamente o desaparecimento da Embrafilme no governo Collor. Nesse filme estava anunciado o ocaso e a inutilidade da oposição ao colonialismo feita pelo cinema novo como sendo uma quimera juvenil de Glauber Rocha e a impossibilidade (típica da ideologia pós-moderna) de tematizar o país em sua totalidade. Com o triunfalismo da telenovela regressamos à impotência colonial de país subdesenvolvido. A visão de mundo privatizadora da telenovela significa a supremacia financeira e especulativa do hotmoney, junto com a dilapidação do patrimônio público e a venda do território.

Elogiada por seu enorme êxito, a telenovela pornovideofinanceira do capitalismo triunfou na periferia colonial. Anti-glauberiana, a telenovela é um instrumento de expansão psíquica do imperialismo, ou seja, a mais-valia ideológica. E como dizia o poeta venezuelano Ludovico Silva, a mais valia-ideológica extrai o excedente psicológico dos explorados e oprimidos.

Glauber Rocha foi pioneiro em chamar a atenção para as origens geopolíticas do golpe de 64 na Guerra do Paraguai, momento histórico crucial em que a Inglaterra balcanizou o sul da América Latina. O golpe de 64 ensejou a rivalidade Brasil e Argentina infundida pela geopolítica pró-Estados Unidos do general Golbery. Essa geopolítica foi o sub-imperialismo exercido pelo Brasil na América Latina, recomendado pela Escola de Chicago de Milton Friedman, o prêmio Nobel que influenciou os economistas liberais contra Salvador Allende no Chile.

Os intelectuais brasileiros ficaram chocados com a ironia glauberiana chamando Golbery do Couto e Silva de “o gênio da raça”, frase que foi dita junto com seu antípoda, Darcy Ribeiro. O Exército a que se referia Glauber Rocha era o do Velasco, a América Latina deveria evitar o divórcio entre as Forças Armadas e o povo. Em outras palavras, nacionalismo econômico e cultural exige um nacionalismo militar, então uma esquerda anti-militar em um país oprimido e colonial acaba por reforçar o poder imperialista. É sintomático que o cineasta gostasse mais de Floriano Peixoto do

que do civilista Rui Barbosa. Sua concepção sobre a “abertura” na década de 70 era mais para descolonizar o Exército do que para os militares retornarem aos quartéis.

Em seu último filme há referência a um nacionalismo militar na África, anunciado pelo ator Tarcísio Meira, um caudilho militar vestido de smoking admirado pelo povo no carnaval carioca. Então isso significa cegueira histórica? A realidade era a de um Exército que havia dado um golpe de Estado orquestrado pelas corporações multinacionais e pela FIESP paulista. Houve golpes de Estados golpistas simultaneamente na República Dominicana (1963), Brasil (1964), Bolívia (1964), Argentina (1966), Uruguai (1967), Chile (1973), todos com o mesmo perfil reacionário e obscurantista.

Glauber Rocha jamais deixou de denunciar, em vários países por onde esteve, as prisões de políticos e as práticas de torturas durante o período militar, como se pode ouvir em *Câncer* (1968), filme no qual a violência é a dos pobres do Rio de Janeiro matando-se uns aos outros. Observe-se que a violência é seu tema preferido, a violência da fome, do cangaço e dos coronéis latifundiários. Em todos os seus filmes existem tiros, revólveres, punhais, metralhadoras e fuzis. Seu personagem mais original, Antônio das Mortes, como revela seu próprio nome, encarna a destrutividade caótica e desordenada, a violência que está em curso e em transe, enfim, um semimercenário neurótico. O mesmo ator, Mauricio do Valle, representará o gringo imperialista em *A Idade da Terra*.

Às vezes me ponho a pensar que sua montagem, antes de qualquer influência estética de Eisenstein ou Orson Welles, é uma espécie de mimese de nossa condição social fraturada e bicéfala. É o que surge no sincretismo nas duas cabeças dos cangaceiros, uma cabeça está pensando e outra cabeça está matando, de acordo com o solilóquio de Corisco, o personagem bandoleiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Corisco foi o sucessor de Lampião no cangaço do Nordeste, um fenômeno típico brasileiro que esteve conectado com o poder do latifúndio, o que não é diferente dos labirintos da desordem (inclusive do ponto de vista psíquico) do personagem Antônio das Mortes, cuja origem sociológica é o bandeirante paulista que penetrou o sertão, criou o Nordeste e a pecuária de baixa vegetação. Desse processo resultou o bandido com sua dualidade, que pode aliar-se ao Sem-Terra e ou ser contratado pelo dono do latifúndio ou da igreja para matar seus irmãos. O matador de cangaceiro é o espelho de Lampião, assim como o

bandido é a expressão do caudilho bandeirante, cruel, sanguinário, sádico e aventureiro.

A gênese de Antônio das Mortes deve ser buscada no caudilho bandeirante, que foi escravizador de índios e destruiu o Palmares dos negros. O cinema do transe reflete o domínio oligárquico e burguês do opressor e a esquizofrenia da insolidariedade entre os oprimidos. Como esse povo pode acreditar em partido político organizador da revolta ou da revolução? Era isso que perguntava o desesperado poeta Paulo Martins em *Terra em Transe*. No pólo dominante da sociedade a burguesia bandeirante está associada ao imperialismo norte americano. A ambiguidade de Antônio das Mortes é observável na FIESP (Federação da Indústria de São Paulo) que deu o golpe de 64, pois a burguesia bandeirante é leão de chácara do capital estrangeiro. Essa burguesia será o principal fator fragmentador da unidade latino-americana.

Glauber Rocha rodou seus filmes nas capitais do Brasil, Rio de Janeiro e Brasília, mas não em São Paulo, sede das multinacionais e metrópole subimperialista da América Latina. Em sua visão sobre o papel dos militares surge o bonapartismo político, com classes sociais sem consciência de classe, massas populares desorganizadas, portanto o Exército poderia ser o condutor (junto com líderes políticos nacionalistas) do Estado para contrapor-se ao imperialismo. Esse foi o regime de Peron e Vargas, contra o qual foi desencadeado o golpe de 64 anti-Goulart.

Outro aspecto da abordagem glauberiana sobre os militares refere-se à falsa contradição entre democracia e autoritarismo para explicar a história do Brasil desde o Estado Novo, o qual não foi condenado por ele diferentemente dos advogados liberais da UDN (União Democrática Nacional), com uma visão entreguista e norte-americana do país.

Getúlio Vargas é um personagem histórico essencial nos filmes de Glauber Rocha, homenageado com samba cantado pelo negro Jamelão em *A Idade da Terra*, cantor conhecido nos carnavais cariocas. Vargas aparece em seu romance *Riverão Sussuarana*: adolescente em Ouro Preto, ele viu em Congonhas dos Campos os profetas iracundos de Aleijadinho e isso lhe deu o sentimento nacionalista que será expresso na trágica Carta Testamento.

Entre várias definições do Cinema Novo, Glauber Rocha afirmou que esse cinema era filho da tragédia política de Getúlio Vargas com a utopia sonora de Heitor Villa-Lobos, o grande músico vanguardista do folclore que ouviu o desejo do povo. Essa tragédia social, que se perpetua, somente será superada com a

destruição da dominação imperialista. É nisso que se situa o impasse do cinema de Glauber Rocha visto sob o prisma do marxismo, que é a ciência da revolução e da luta de classes.

Referências

- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Salvador: Ática, 1984.
- EISENSTEIN, Serguei. *O Sentido do Filme*. São Paulo: Zahar, 1990.
- _____. *A Forma do Filme*. São Paulo: Zahar, 1990.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- FRANK, Gunder. *O Desenvolvimento do Subdesenvolvimento*. Buenos Aires: Periferia, 1972.
- GODARD, Jean-Luc. *A História do Cinema*. Paris: Gaumont, 1998.
- MARX, Karl. *O Capital*. Paris: Pléiade, 1867.
- _____. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996.
- ROCHA, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1989.
- _____. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- _____. *A Revisão Crítica do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1963.
- _____. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- SILVA, Ludovico. *La Filosofía de la Ociocidad*. Caracas: Italgáfica, 1987.
- SILVEIRA, Walter. *Fronteiras do Cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- _____. *O Eterno e o Efêmero*. Salvador: Governo do Estado, 2006.
- RAMOS, Jorge Abelardo. *História da Nação Latinoamericana*. Florianópolis: Insular, 2011.
- RIBEIRO, Darcy. *A Utopia Selvagem*. São Paulo: Global, 1982.
- _____. *Aos Trancos e Barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Filmografia

- Pátio*. Glauber Rocha. Bahia. 1959. Curta-metragem. 11 min.
- Barravento*. Glauber Rocha. Bahia. Horus Filmes. 1961. Longa-metragem. 80 min.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber Rocha. Rio de Janeiro. Copacabana Filmes. 1964. Longa-metragem. 125 min.
- Maranhão 66*. Glauber Rocha. Maranhão. 1966. Curta-metragem. 11 min.
- 1968*. Glauber Rocha. Rio de Janeiro. 1968. Curta-metragem. 22 min.
- Terra em Transe*. Glauber Rocha. Rio de Janeiro. Mapa Filmes e Difilm. 1967. Longa-metragem. 115 min.
- Câncer*. Glauber Rocha. Rio de Janeiro/Roma. Mapa Filmes. 1972. Longa-metragem. 86 min.
- O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Glauber Rocha. Rio de Janeiro. Mapa Filmes. 1969. Longa-metragem. 95 min.
- Der Leone Have Sept Cabeças*. Glauber Rocha. Itália. Polifilm. 1970. Longa-metragem. 95 min.
- Cabezas Cortadas*. Glauber Rocha. Espanha. Profilm. 1970. Longa-metragem. 80 min.
- Di Cavalcanti*. Glauber Rocha. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1977. Curta-metragem. 18 min.
- Claro*. Glauber Rocha. Itália. DPT-SPA. 1975. Longa-metragem. 80 min.
- Terra em Transe*. Glauber Rocha. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1980. Longa-metragem. 160 min.
- Bye-Bye Brasil*. Carlos Diégues. Rio de Janeiro. Embrafilme. 1979. Longa-metragem. 110 min.
- À Bout de Souffle*. Jean-Luc Godard. Paris. Imperia Films. 1960. Longa-metragem. 90 min.
- A Greve*. Serguei Eisenstein. Moscou. Boris Mikhin. 1925. Longa-metragem. 95 min.
- Ravina*. Rubem Biáfora. São Paulo. Vera Cruz. 1958. Longa-metragem. 170 min.

Recebido: 15 de agosto de 2016
Aprovado: 24 de outubro de 2016

Autor/Author:

GILBERTO FELISBERTO VASCONCELLOS gilbertovasconcellos@yahoo.com.br

- Professor Titular do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), com a tese *Ideologia curupira: análise do discurso integralista* (Brasiliense, 1979). Possui experiência na área da Sociologia da Cultura, Economia Política e Agricultura, atuando principalmente nos seguintes temas: Pensamento Social Brasileiro, Sociologia das Artes, Desenvolvimento, Energia e Folclore. Coordenador do laboratório audiovisual KIVIDEOBIOPSIOMASSAFOLK dirigindo a produção de dezenas de vídeos. Principais publicações: *Darcy Ribeiro - A Razão Iracunda* (Editora da UFSC, 2015); *Nossa vida de cada dia entre o supermercado e a drogaria - ensaio sobre Silva Mello* (Editora UFJF, 2014); *Gunder Frank - O enguço das ciências sociais* (Insular, 2014); *Depois de Leonel Brizola* (Caros Amigos Editora, 2008); *A Jangada do Sul* (Casa Amarela, 2005); *Brazil no Prego* (Revan, 2004); *A salvação da lavoura: receita da fartura para o povo brasileiro* (Casa Amarela, 2002); *Biomassa, a Eterna Energia do Futuro* (SENAC, 2001); *Glauber Pátria Rocha Livre* (Senac, 2001); *O Xará de Apipucos* (Casa Amarela, 2000); *O Príncipe da Moeda* (Espaço e Tempo, 1997); *O Cabaré das Crianças* (Espaço e Tempo, 1997); *Brizula, A Esperança do Povo* (Pajelança, 1989); *Ideologia curupira: análise do discurso integralista* (Brasiliense, 1979).
- Full Professor of the Social Sciences Department at the Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). PhD in Sociology from the Universidade de São Paulo (USP), with the Dissertation *Ideologia curupira: análise do discurso integralista* (Brasiliense, 1979). He has experience in the area of Sociology of Culture, Political Economy and Agriculture, acting mainly in the following themes: Brazilian Social Thought, Sociology of the Arts, Development, Energy and Folklore. Coordinator of the audiovisual laboratory KIVIDEOBIOPSIOMASSAFOLK directing the production of dozens of videos. Main publications: *Darcy Ribeiro - A Razão Iracunda* (Editora da UFSC, 2015); *Nossa vida de cada dia entre o supermercado e a drogaria - ensaio sobre Silva Mello* (Editora UFJF, 2014); *Gunder Frank - O enguço das ciências sociais* (Insular, 2014); *Depois de Leonel Brizola* (Caros Amigos Editora, 2008); *A Jangada do Sul* (Casa Amarela, 2005); *Brazil no Prego* (Revan, 2004); *A salvação da lavoura: receita da fartura para o povo brasileiro* (Casa Amarela, 2002); *Biomassa, a Eterna Energia do Futuro* (SENAC, 2001); *Glauber Pátria Rocha Livre* (Senac, 2001); *O Xará de Apipucos* (Casa Amarela, 2000); *O Príncipe da Moeda* (Espaço e Tempo, 1997); *O Cabaré das Crianças* (Espaço e Tempo, 1997); *Brizula, A Esperança do Povo* (Pajelança, 1989); *Ideologia curupira: análise do discurso integralista* (Brasiliense, 1979).