

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara–SP

JOÃO VITOR SANCHEZ

IDEÁRIO TROPICAL:
ROMANTISMO, CINEMA NOVO E PROJETOS DE
NAÇÃO

ARARAQUARA – S.P.

2025

JOÃO VITOR SANCHEZ

IDEÁRIO TROPICAL: ROMANTISMO, CINEMA NOVO E PROJETOS DE NAÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de defesa

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: FAPESP/nº 2023/03712-3

ARARAQUARA – S.P.

2025

S211i	Sanchez, João Vitor Ideário Tropical : Romantismo, Cinema Novo e Projetos de Nação / João Vitor Sanchez. -- Araraquara, 2025 132 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientadora: Renata Soares Junqueira 1. Estudos literários. 2. Literatura brasileira. 3. Romantismo. 4. Cinema Novo. 5. Teoria crítica brasileira. I. Título.
-------	---

IMPACTO SOCIAL DESTA PESQUISA

Para que se defina o impacto social desta pesquisa, deve-se ressaltar, antes de qualquer coisa, que ela se filia à tradição temática e analítica da teoria crítica brasileira. O leitor deste texto se deparará com um trabalho dedicado não somente à literatura, principal campo do conhecimento deste trabalho, mas também à relação desta área com as outras artes, no caso, o cinema, os manifestos estéticos, além de breves incursões pela arquitetura. Nesse sentido, a pesquisa busca arregimentar diversos elementos considerados pertinentes e que, inevitavelmente, compõem o espectro da cultura, que se encontra sempre em constante formação e disputa discursiva. Este amálgama interdisciplinar tem por efeito aprimorar o rigor do que se entende por leitura crítica da identidade nacional brasileira, fundamentando-se a partir da mais variada gama de conexões entre esses campos, a fim de adensar a orientação analítica do tema. Da mesma maneira que o texto se pretende panorâmico e ramificado para ilustrar o movimento de tensões na cultura nacional, aprofunda a leitura sobre paradigmas fundamentais para compreender, mesmo que de maneira restrita, a complexa estrutura do imaginário simbólico da cultura e, com sorte, dos ideários nacionais. Nesse sentido, espera-se que, com o trabalho concluído, se tenha conseguido acrescentar à teoria crítica brasileira uma modesta, mas dedicada contribuição aos diferentes ramos do conhecimento que, porventura, possam vir a se debruçar sobre o mesmo tema, sejam eles ligados à sociologia, à história, às artes, à literatura, à educação e a toda e qualquer outra prática do conhecimento atrelada a este universo das letras e da palavra.

IMPACTO SOCIAL DE ESTA INVESTIGACIÓN

Para definir el impacto social de esta investigación, es necesario destacar, antes que nada, que se inscribe en la tradición temática y analítica de la teoría crítica brasileña. El lector de este texto se encontrará con un trabajo dedicado no solamente a la literatura, principal campo de conocimiento de este estudio, sino también a la relación de esta área con otras artes, en este caso, el cine, los manifiestos estéticos, además de breves incursiones en el campo de la arquitectura. En este sentido, la investigación busca reunir diversos elementos considerados pertinentes y que, inevitablemente, conforman el espectro de la cultura, la cual se encuentra siempre en constante formación y disputa discursiva. Esta amalgama interdisciplinaria tiene por efecto perfeccionar el rigor de lo que se entiende por lectura crítica de la identidad nacional brasileña, fundamentándose en la más variada gama de conexiones entre estos campos, con el fin de profundizar la orientación analítica del tema. De la misma manera en que el texto se propone panorámico y ramificado para ilustrar el movimiento de tensiones en la cultura nacional, profundiza la lectura sobre paradigmas fundamentales para comprender, aunque sea de forma limitada, la compleja estructura del imaginario simbólico de la cultura y, con suerte, de los idearios nacionales. En este sentido, se espera que, con el trabajo concluido, se haya logrado aportar a la teoría crítica brasileña una modesta pero dedicada contribución a los distintos campos del conocimiento que, eventualmente, puedan llegar a abordar el mismo tema, ya sea vinculados a la sociología, la historia, las artes, la literatura, la educación o cualquier otra práctica del saber relacionada con este universo de las letras y la palabra.

JOÃO VITOR SANCHEZ

IDEÁRIO TROPICAL: ROMANTISMO, CINEMA NOVO E PROJETOS DE NAÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: FAPESP/nº 2023/03712-3

Data da defesa: 22/05/2025

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP - Campus de Araraquara

Membro titular: Prof. Dr. Roberto Bezerra de Menezes

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campus de Três Lagoas

Membro titular: Prof.^a Dr.^a Silvana Maria Pessoa de Oliveira

Departamento de Letras Vernáculas / Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Depois de dois longos anos embrenhado nos capítulos que compõem essa dissertação, revejo, na tessitura do tempo, os incontáveis responsáveis que integraram, direta ou indiretamente, cada uma das linhas deste trabalho. Seria impossível nomear cada um daqueles que colaborou para a conclusão dessa pesquisa. Confesso, inclusive, que seria uma tarefa delicada apontar para cada um deles, com receio de me esquecer, por desatenção ou força do momento, de alguém. Ainda assim, sinto a necessidade de saudar e agradecer, ao menos aqueles que foram indispensáveis e memoráveis nessa trilha diante das veredas da escrita. Ressalto a atenciosa formação e incentivos indispensáveis realizados pela professora e orientadora, deste e de tantos outros projetos desde a graduação, Renata Soares Junqueira. Agradeço aos meus pais e irmãos — João, Valéria, Miguel e Maria — pelo suporte incondicional. Agradeço também aos amigos e companheiros de debate que a cidade de Araraquara, por sorte, me brindou, permeando esses anos com boas conversas e doces escutas, ressaltando: Ademir, David, Júlia, Daniele e Vinicius. Agradeço também, com muita sinceridade, à Helena, companhia dos bons e maus tempos, pela paciência, pelas revoluções “copérnicas”, incontáveis correções, sugestões admiráveis, conversas e reflexões nos dias, nas tardes e nas noites ao longo desses dois anos. Por fim, agradeço ao financiamento e à concessão de bolsa de pesquisa de Mestrado, processo nº 2023/03712-3, concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), incentivo financeiro sem o qual teria sido árduo realizar e concluir, com tamanha atenção e vontade, os argumentos e textos dispostos nesta dissertação. Cada um dos que aqui foram nomeados, auxiliou no aprimoramento e desenvolvimento das ideias, mas, antes de tudo, afetou a mim e a esta pesquisa de modo a torná-la verdadeiramente possível. Cada um dos que aqui foram nomeados, auxiliou no aprimoramento e desenvolvimento das ideias, mas, antes de tudo, afetou a mim e a esta pesquisa de modo a torná-la verdadeiramente possível — manifesta.

RESUMO

Esta dissertação procura interpretar as dimensões da dialética política e cultural no Brasil, mais especificamente o texto aborda a disputa estética em torno da representação do Estado-nação. De um lado, a imagem idealista do desenvolvimentismo; de outro, a que ilustra as condições materiais e sentimentais do subdesenvolvimento. Entre as características centrais a serem destacadas estão: a problemática do modelo “positivista” paradisíaco, herança colonial presente nos fundamentos do Romantismo indianista do início do século XIX e a leitura pessimista negativa ligada às práticas de composição do Cinema Novo, sintoma de um ininterrupto inconformismo moderno com a realidade nacional. No entanto, apesar de abordar duas etapas em diferentes tempos históricos, a análise segue uma linha sincrônica de interpretação, comparando as diferenças entre elas. A intenção é explicitar as tensões de nossos projetos e assim considerar os processos de ruptura do século XIX para o século XX que dão origem a um panorama complexo de compreensão das mentalidades que interpretaram e forjaram diferentes ideologias de Estado nacional. Portanto, numa perspectiva dialética, busca-se demonstrar a relevância dos complexos símbolos políticos e poéticos que influenciam os paradigmas de nossas artes e projetos. Para compreender os diversos estados de espírito de artistas que se dedicaram a expressar nossa realidade, além das críticas sobre a formação do idealismo presente em símbolos como a construção monumental de Brasília e o indianismo mitológico de Alencar, prioriza-se a interpretação crítica desenvolvida pelo Cinema Novo, com base no pensamento político-filosófico de Glauber Rocha. Dessa forma, a pesquisa analisa, através dos manifestos *estética da fome* e *do sonho*, a subjetividade e o dilema do artista radicado no Brasil, permeado pelo desejo de libertação social e artística, mas condicionado pelo contexto sociológico da dependência na periferia do capitalismo.

Palavras-chave: Estudos literários; Literatura brasileira; Romantismo; Cinema Novo; Teoria crítica brasileira.

RESUMEN

Esta disertación busca interpretar las dimensiones de la bipolaridad política y cultural en Brasil, más específicamente, el texto aborda la disputa estética en torno a la representación del Estado-nación. Por un lado, la imagen idealista del desarrollismo; por otro, la brutalista que ilustra las condiciones materiales y sentimentales del subdesarrollo. Entre las características centrales a destacar se encuentran: la problemática del modelo “positivista” paradisíaco, herencia colonial presente en los fundamentos del Romanticismo indianista a principios del siglo XIX, y la lectura pesimista y negativa vinculada a las prácticas de composición del Cinema Novo, síntoma de un inconformismo moderno e ininterrumpido con la realidad capitalista. Sin embargo, a pesar de abordar dos etapas en diferentes momentos históricos, el análisis sigue una línea sincrónica de interpretación, comparando las diferencias entre ellas. La intención es explicitar las tensiones de nuestros proyectos y así considerar los procesos de ruptura del siglo XIX al siglo XX que originan un panorama complejo para comprender las mentalidades que interpretaron y forjaron diferentes ideologías del Estado nacional. Por lo tanto, desde una perspectiva dialéctica, se busca demostrar la relevancia de los complejos símbolos políticos y poéticos que influyen en los paradigmas de nuestras artes. Para comprender los diversos estados de ánimo de los artistas del tercer mundo que se dedicaron a expresar nuestra realidad, además de las críticas sobre la formación del idealismo presente en símbolos como la construcción monumental de Brasilia y el indianismo mitológico de Alencar, se prioriza la interpretación crítica desarrollada por el Cinema Novo, basada en el pensamiento político-filosófico de Glauber Rocha. De esta manera, la investigación analiza, a través de los manifiestos del hambre y del sueño, la subjetividad y el dilema del artista radicado en el tercer mundo, permeado por el deseo de liberación social y artística, pero condicionado por el contexto sociológico de la dependencia en la periferia del capitalismo.

Palabras-clave: Estudios literarios; Literatura brasileña; Romanticismo; Nuevo Cine; Teoría crítica brasileña.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. OS TRÓPICOS	22
2.1. O Paraíso Perdido e o narciso colonial	22
2.2. Do mito conciliatório sacrificial ao direito ético à violência	33
<i>2.2.1. Liberalismo: o paraíso turístico da colônia moderna</i>	<i>34</i>
<i>2.2.2. Violência, linguagem e liberdade</i>	<i>41</i>
3. A UTOPIA	54
3.1. Duas faces para dois romantismos:	
a gênese política das representações utópicas	54
3.2. A tragédia do desenvolvimento ou a utopia	
moderna na periferia do capitalismo	66
4. O CINEASTA.....	78
4.1. A revolta sensível: a linguagem da fome ao sonho.....	78
<i>4.1.1. Estética da Fome.....</i>	<i>80</i>
<i>4.1.2. Estética do Sonho.....</i>	<i>87</i>
4.2. O inconstante espírito brasileiro.....	98
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS.....	122
ANEXOS.....	126
Anexo A.....	126
Anexo B	131

1. INTRODUÇÃO

O Estado-nação é uma experiência abstrata compartilhada — seja pela imposição dos seus efeitos mais drásticos, seja pela crença nos mitos que compõem sua origem. Essa identidade pressupõe imagem, palavra, política, história e ideários que disputam o reconhecimento dessa entidade. Desde o romantismo independentista do século XIX, passando pelos modernismos do século XX — das primeiras vanguardas de 1922 e 1930 até a experiência tropicalista da década de 1960 — a arte brasileira não apenas foi arrebatada pela necessidade de explicar sua existência e sua prática estética, mas também foi impelida a compreender as condições comuns a um país de realidade emergente.

Essa consideração sobre a formação dos Estados nos leva a reconhecer a predominância de fatores relacionados à invenção e imaginação que confeccionam diferentes ideários. No caso dos Estados nacionais de origem subdesenvolvida, esses lidaram, por toda uma “vida”, com a importação de uma série de noções ocidentais (barrocas, ilustradas, imperialistas, etc) que definiam, em diferentes aspectos, estes trópicos como o seu novo ou novíssimo mundo. Hoje, essa novidade, obviamente, não passa de um simples eufemismo para a palavra: colônia.

Afinal, se dermos voz ao poeta e pensador desta mesma América, Octavio Paz (1982), veremos como o autor delinea o poder definidor das palavras, da língua e do pensamento na produção e manutenção dos impérios da humanidade — simbólicos e concretos. Afirmo o poeta em *O Arco e a Lira*: “A história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. [...] Coisas e palavras sangram pela mesma ferida [...]”. Mais adiante, o poeta nos questiona: se sabemos que os Estados nascem do pensamento organizado de uns e de outros, de que maneira poderíamos nos esquecer “com frequência que, como todas as outras criações humanas, os impérios e os Estados estão feitos de palavras: são feitos verbais” (Paz, 1982, p. 35-36).

E, se quisermos complementar seu pensamento, muitas dessas palavras, símbolos inventados da nação, foram importadas diretamente do dilema narcísico da colônia. Com frequência, nas hierarquias do poder discursivo, nossa história é sentida e vista como uma representação menor de uma representação maior — sombra de um corpo de luz.

Convém ressaltar que, devido à índole nacional fragmentada — resultante da assimilação de componentes culturais díspares — a arte latina insere-se em um processo de disputas ideológicas de emancipação, muitas vezes ambíguo. Em outras palavras, o sonho de alcançar uma relativa ou total autonomia cultural e administrativa ora retoma as antigas metrópoles ora as suprime. Em muitos desses momentos de autodeterminação da soberania

cultural, essas ambiguidades de liberação e conciliação coexistem, funcionalizando a dependência, principalmente econômica. Nesse sentido, o questionamento sobre o significado de ser nacional tende a intensificar-se em períodos em que a disputa ideológica pelo Estado nacional está menos arrefecida no contexto interno.

A título de exemplificação, note a relevância da imagem do Estado durante o romantismo-indianista alencariano, considerado por parte da historiografia literária, especialmente por Antonio Candido (2017), como o principal prenúncio da sistematização de nossa literatura nacional e, portanto, de nossa “autonomia”. Embora expressões literárias como o Barroco, o Arcadismo e as narrativas indígenas já tivessem se manifestado em nosso contexto geográfico, não me interessa embrenhar-me na polêmica. De todo modo, esse indianismo ganharia mais relevância justamente durante a dúbia independência do Estado brasileiro, angariada por meio de acordos e tratados políticos promovidos entre as elites nacionais, o exército brasileiro e a metrópole.

Por sua vez, manifestações de vigor igualmente nacional, como o Cinema Novo, nasceram — um século depois — justamente durante o período em que se fantasiava uma pseudoautonomia da indústria nacional, que prometia a superação das desigualdades e das precariedades sociais por meio dos planos de metas do governo JK. Entretanto, como bem sabemos, a lógica desenvolvimentista da década de 50 transformar-se-ia rapidamente em argumento para a defesa do discurso de propaganda militar promovido pela ditadura. Mais uma vez, a história repetiria a engenharia dos acordos promulgados entre as elites nacionais, os militares e o capital estrangeiro hegemônico.

Não por acaso, estes dois momentos estéticos — dois dilemas — são escolhidos como pontos focais para nossa reflexão sobre a identidade do Estado. Isso significa que, apesar de relativamente distantes no tempo histórico, existe uma possibilidade de analisar como cada um destes períodos da arte interpretou o significado de Estado, considerando suas ideias estéticas e políticas sobre os projetos nacionais. A leitura comparativa desses dois ideários, forjados nos trópicos, pode nos revelar a relação entre disputa política e estética, entrelaçada no discurso da arte.

A história deste Brasil, não por acaso, se confunde com a esperança de que, ao conquistarmos a promessa da modernidade integral e o pleno desenvolvimento da economia, superaríamos os inúmeros impasses de nossa formação contraditória. No entanto, as evidências da história nos mostram que seguir pelo caminho da modernidade desenvolvimentista (dos acordos e conciliações entre as elites), emprestada da metrópole e imposta pelos diversos

instrumentos de dependência, reforça ainda mais as crises e contradições explícitas, tanto em nossa formação quanto no modelo desenvolvimentista importado.

O Brasil, ao mesmo tempo em que se filia ao desejo de alcançar esse hiperdesenvolvimentismo, é punido por sua dependência e pelas relações de controle que suprimem esse anseio tão logo ele surja. O país protela esses discursos hegemônicos feito uma “marca de nascença” — à semelhança do destino que assola os heróis da Antiguidade Clássica —, envolvendo-se com a promessa de se tornar o país incondicional do progresso, mas que, na realidade, enquanto o maniqueísmo mundial existir, estará condenado a aspirar este sonho como fábula trágica.

Projetar a nação, e sua ideia de soberania e modernidade, vincula-se intimamente ao pensamento romântico. Note como os movimentos de independência e de autonomia cultural das ex-colônias latino-americanas foram profundamente marcados pelos vieses da liberação romântica — vieses que, inclusive, ainda hoje permeiam debates contemporâneos na estética e na política.

é preciso não esquecer que com o Romantismo coincidem os movimentos de independência da América Latina, cronologicamente ligados à grande Literatura, espelho da América? 107 aventura iniciada na segunda metade do século XVIII, que redefiniu a posição do homem na natureza, através da técnica, questionou as relações em sociedade, abriu a era das utopias sociais modernas, quebrou a noção de modelos intangíveis e eternos. O Romantismo forneceu uma espécie de enquadramento ideológico ao sentimento nacionalista, desenvolvido com os movimentos latino-americanos de independência [...] (Candido, 1999, p. 106-107)

Entretanto, é necessário ressaltar, neste argumento, que a miríade de romantismos é marcada por posições políticas profundamente diversas — que vão dos reacionários aos libertários. A tal “*era das utopias sociais modernas*” da qual fala Candido, muitas vezes ocultou o fundo distópico de nossa formação nacional. Por este motivo, é preciso tratar essas disputas com cautela.

Tomemos como exemplo a tipologia sociológica do romantismo proposta por Michael Löwy e Robert Sayre (2015) em *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Neste estudo, os autores consideram as múltiplas posições políticas originadas, em grande parte, pelo espírito do século XIX, as quais se mantêm como modelos políticos amplamente difundidos até hoje, inspirando tanto argumentos antagônicos ao desenvolvimentismo moderno quanto perspectivas mais conformadas e até mesmo favoráveis a ele. Essa tipologia demonstra as ambivalências implícitas da formação romântica e, além

disso, expande o conceito de romantismo, deixando de tratá-lo apenas como um movimento histórico do século XIX para concebê-lo como um estado do pensamento que reflete a totalização sociológica e contraditória da modernidade.

Os sociólogos dividem o espectro político da visão de mundo romântica em seis grandes tipos (Löwy; Sayre, 2015, p. 86): *restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário e/ou utópico*. A última categoria é ainda esmiuçada em cinco tendências distintas: *jacobina-democrática, populista, socialista, utópico-humanista, libertária e marxista*.

Destaco ainda que Löwy e Sayre não consideram essa tipologia estritamente acabada. Isso é, a postura tipológica pode variar conforme o contexto e as expressões estético-políticas analisadas. Tal como Marshall Berman em seu *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, as ideias provenientes do século XIX — e retomadas ao longo do tempo — são lidas com as lentes de uma crítica dialética heterodoxa, de vertente profundamente benjaminiana, que considera a contradição e a tensão da história elementos definidores da realidade.

Poderíamos dizer que buscamos demonstrar a condição ambígua que conforma a noção estético-política que representa os traços definidores de uma nação dependente, geralmente acachapada pela experimentação de uma realidade trágica e destrutiva em busca do desenvolvimento e da modernidade. Aqui, o “novíssimo” mundo da utopia prometida e ilustrada — que veio montado a cavalo branco de Napoleão, para efeito da metáfora — trouxe consigo miséria e devastação.

Sob esse argumento, a obra de Berman nos parece interessante à medida que destaca as formulações produzidas por representantes de um pensamento negativo da história, o qual deu lugar ao debate sobre as condições de transformação provocadas pelo espírito desenvolvimentista da história ocidental. Afinal, o autor revisita, em seu trabalho, expressões diversas do Romantismo, do Realismo social e mesmo do Simbolismo decadentista para ponderar os aspectos desse mundo lírico desencantado, que inaugura diferentes vertentes da experiência moderna. Esse importante elo entre as teorias dialéticas e a filosofia de Walter Benjamin nos permite reconhecer as ambivalências que motivaram a representação nacional brasileira.

Nesse sentido, considerando a particularidade de nosso caso — o Brasil — esboçamos uma descrição de categorias próprias para dialogar com os conceitos de arte nacional. Assim, podemos compreender a tensão que emana das ambiguidades formadoras de ao menos duas importantes etapas político-estéticos de nossa história. Ressalta-se, ainda, que a categorização aqui apresentada compara a relação entre a estética *indianista* e a do *Cinema Novo* (*lato sensu*)

com os seus respectivos ideários de nação. Reforço que, embora inspirada, em um primeiro momento, no trabalho de Michel Löwy e Robert Sayre, essa interpretação enfoca um recorte bastante específico dos ideários nacionais, os quais representam uma parcela modesta do paradigma social brasileiro, mas que podem servir, didaticamente, para a compreensão de dilemas fundamentais.

As expressões analisadas por esse trabalho dividem-se em dois grandes paradigmas: o *mito conciliador sacrificial*, figurado pela matriz conformista do pensamento liberal alencariano, e o *direito ético à violência* de Glauber Rocha, expressão da revolta social na cinematografia brasileira. Ambas são posicionadas lado a lado para que se esbocem as ambivalências do estado da arte nacional.

Tendo isso em vista, devo ressaltar que a prática de análise desta pesquisa se filia ao método dialético de Roberto Schwarz (2000) — sucessor teórico de Antonio Candido —, principalmente inspirada pelo percurso crítico elaborado em seu ensaio “As ideias fora do lugar”, incluído no livro *Ao vencedor as batatas*, no qual o crítico analisa as contradições inerentes ao processo de instalação do liberalismo em pleno funcionamento do capital agrário-escravista colonial.

Avaliar esse pilar fundacional possibilita o entendimento das ambiguidades presentes na sociedade de classes brasileira, revelando não apenas a contradição de um sistema fundado nos preceitos da Revolução Francesa — que, paradoxalmente, mantinha o mecanismo de servidão e escravismo como dinâmica econômica produtivista —, mas, sobretudo, as bases de uma engenharia social estruturada sobre a exclusão e a barbárie. Essa lógica se manifesta com particular violência nas periferias do capitalismo, o que, certamente, escancara as fragilidades e os abusos inerentes a esse método de organização.

Segundo o crítico, o pretenso iluminismo brasileiro, base do desenvolvimentismo modernizador nacional, se configura em um modelo de liberalismo que articula todas as suas habilidades retóricas e representativas, incluindo as arquitetônicas e literárias, para recalcar, no fundo do seu imaginário, as fraturas produzidas pela formação violenta de um Estado colonialista. Não sem antes gerar ufanismos, que se construíram por meio de um discurso em defesa da soberania nacional como medida para alcançar a autonomia (Schwarz, 2000, p. 24), que, politicamente desentendida, e sem tomar base da real condição sociológica brasileira, escamoteia a violência intrínseca à formação do Estado de classes escravista.

Sob essa falsa redoma do pensamento ilustrado, os liberais reacionários performaram, e ainda performam, com esmero, a defesa de um idealismo futuro descompassado com a realidade. Em última análise, é exatamente o caso do *mito sacrificial* alencariano, apontado por

Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, como grande representante literário deste modelo político no Brasil. No fim, a representação idílica dissimula elogios e fascínio a uma espécie de destino natural para a grandiosidade do Estado, simulacro de terra bendita, um espaço dos sonhos, sem dores e sem males:

À distância é tão clara que tem graça a substituição de um arremedo por outro [no caso, a simulação iluminista pela autenticidade nacionalista]. Mas é também dramática, pois assinala quanto era alheia a linguagem na qual se expressava, inevitavelmente, o nosso desejo de autenticidade. Ao pastiche romântico iria suceder o naturalista. Enfim, nas revistas, nos costumes, nas casas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos de revolução, na teoria e onde mais for, sempre a mesma composição “arlequinal”, para falar com Mário de Andrade: o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto. (Schwarz, 2000, p. 25)

Sob esse feixe de análise disponibilizado pelo crítico, destaco como a imagem conservadora e ufanista está refém do mito edênico, retomado como emblema abstrato e unificador do Estado. Desde que a visão romântica conservadora restituiu a noção do *paraíso perdido* — mas não apenas ela, pois muitos populistas autoritários a utilizam em seus discursos de elogio nacionalista, como o bolsonarismo no século XXI — instalou-se na história uma falsa aura nacional, que atenua, sempre que possível, as representações de violência que emanam da formação do Estado brasileiro e seu discurso representacional — em outras palavras, toda repressão e despotismo histórico são relevados. Ou seja, no limite, todo discurso nacional situa-se em disputa entre a farsa e a verdade na ética representativa.

Essa visão, que conserva os pilares da colônia — em “simulação edênica” —, retoma algumas concepções que marcaram o período do Novo Mundo, momento em que as terras colonizadas foram exaltadas como novo *Locus Amoenus*, encontrado logo após longa “aventura” expedida contra os males do mar pelos colonizadores ibéricos. A plenitude desejada no Novo Mundo correspondeu à revisitação das cosmogonias concebidas pelos clássicos da antiguidade (Holanda, 1969, p. 180-181). O grande ciclo degenerativo das Eras de Hesíodo, que inspirou o poeta latino Ovídio em seu épico *As Metamorfoses*, e que fora reforçado durante a retomada da cultura greco-latina pelos renascentistas, alimenta a relação edênica dos espaços colonizados. Narcisicamente, o novo torna-se substância de algo que corresponde à prolongação daquilo que seria o velho.

No caso, a crise da Idade Média europeia — contexto que precede e articula os ânimos para conquista de novos territórios — correspondia, categoricamente, à última etapa da metamorfose: um espaço de escassez, marcado por um fluxo constante de guerras e disputas

territoriais. O advento da Renascença, e a exploração de novos espaços de abundância pelos navegantes, significava, quixotesco, a possibilidade de retorno no tempo, da Era de Ferro para a Era de Ouro — um tempo em que tudo e todos estariam em equilíbrio sob uma ordem de organização social e, praticamente, metafísica (Holanda, 1969, p. 182-183).

A visão de um indianismo brasileiro do século XIX, por exemplo, utiliza-se deste mesmo paraíso perdido para consagrar o poder do Estado nacional como receptáculo da Era de Ouro ovidiana. A formação liberal do Estado brasileiro significava o emblema da restituição do destino, que apontaria para o hiperdesenvolvimento desse “jardim espetacular” prestes a desabrochar. O futuro tornava-se, enfim, desejo pelo futurismo.

De mesmo modo, para elucidar alguns desses aspectos ligados ao desenvolvimentismo e ao desejo idílico pelo futurismo, ao longo do texto o leitor se deparará com exemplos literários de José de Alencar e, em menor medida, com ideias arquitetônicas de Lúcio Costa e Niemeyer, que simbolizam esse tema. No entanto, isso não significa que analisaremos detalhadamente a obra do escritor, tampouco a dos arquitetos. Somente os convocamos como imagens conceituais para abordar um modelo de representação dessa identidade. Além disso, não afirmamos que esses agentes da cultura brasileira sejam conscientemente responsáveis pelo que reconhecemos hoje como neoliberalismo destrutivo, mas apenas sintomas dessa transição histórica.

Como veremos ao longo do estudo, grande parte da carga ideológica presente nessa identificação nacional se baseia no mito rousseauiano do bom selvagem, na unidade harmoniosa entre as culturas e na assimilação da exuberância natural, agregando-a à condição abstrata do poder do Estado como símbolo da singularidade nacional. Nesse sentido, tanto as pinturas do Império de um Pedro Américo quanto os romances indianistas de José de Alencar utilizam a natureza como relíquia nacional, simulacro de um idealismo pacificador que apazigua as aberrações geradas pelo progresso da história capitalista e pela *reificação*¹ colonial do mundo.

Ressalto que essa busca pela expressão do substrato autêntico e nacional, que germina com o Romantismo conservador de maneira confusa e muitas vezes eticamente espúria (vide a escamoteação do escravismo e da violência colonial), culmina, dialeticamente, em uma nova etapa de luta pela autonomia da cultura brasileira: a das reações conscientizantes elaboradas por Glauber Rocha durante a produção do Cinema Novo. Como veremos, existe na obra de

¹ Termo estabelecido por Geörgy Lukács, que significa a “coisificação” ou quantificação do mundo elaborada pelo capitalismo, anulando a possibilidade da produção qualitativa e humana.

Glauber qualquer tentativa de superação histórica dos pressupostos conservadores e reacionários. O cineasta elabora um modelo de representação nacional que pondera a contradição e a luta de classes, transformando o significado do particular, não mais em exotismo folclórico, mas em condição sociológica e simbólica específica.

O cineasta persegue um ideário de representação que desmistifica o sacrifício cultural e/ou social do artista no Terceiro Mundo, o qual protela a construção de sua autonomia e liberdade. Na contracorrente, como já notado por Ismail Xavier (2007), em suas considerações sobre a estética da fome, Glauber invoca a teoria anticolonial do psicanalista martinicano Frantz Fanon (1962) e, a partir dela, fundamenta uma postura intelectual e artística que, consciente da violência estrutural e residual, dela se apropria como forma de expressão, visando frear o pacto assimétrico com as palavras e com a linguagem artística conformada.

A estética da violência, ou da fome, abre amplas margens para a superação dos paradigmas conservadores que buscam fatores de unidade abstratos para descrever uma autenticidade nacional. Glauber analisa a estética da nação à luz de outra chave. Procura na história a singularidade material dos conflitos que a definiram, ressaltando a formação de um Estado e de um ser que estão mergulhados na miséria simbólica e empírica do desespero colonial.

Isto não significa que Glauber seja esteticamente superior aos românticos propriamente ditos, pois o movimento possui expressões variadas. E, se para a feitura do argumento retomamos o conservadorismo de Alencar, poderíamos tangenciar Glauber à expressão romântica abolicionista, exaltada pelo liberalismo reformista de Castro Alves, ou mesmo, em uma vertente mais radical e libertária, como a social e política de Luiz Gama².

Em suma, podemos diagnosticar o posicionamento estético-político de Glauber como mais atrelado às práticas revolucionárias e/ou libertárias. A revolta truculenta da linguagem (imagem, som, quadros, temas e atuações épico-poéticas) foi o procedimento pelo qual o cineasta discutiu a violência entranhada no *ser* abatido pelo “transe” — revolta íntima do sujeito colonizado através do cinema, que alegoriza a sociedade e o seu conflito em um processo dinâmico de totalização.

Se quisermos uma metáfora para compreendermos melhor o antagonismo de Glauber em relação ao primeiro tipo de romantismo aqui listado, veremos que, em suas obras e manifestos, o cineasta retrata, de maneira radical, o solo enfermiço e infernal do Terceiro

² Citamos Luiz Gama e Castro Alves apenas como ilustração da complexa fisionomia romântica. Não nos interessa aqui uma aproximação analítica e completa de Glauber com os românticos do condoreirismo.

Mundo — e, justamente por isso, criativo e revolucionário. O inferno, metáfora cara aos românticos e aos simbolistas do XIX, — como se vê nas obras de Púchkin, Rimbaud, Lautréamont, entre muitos outros — foi reconfigurado pela estética do Cinema Novo como uma fórmula para demonstrar a imagem invertida do Éden, símbolo do verdadeiro Estado político das coisas.

E esse rascunho infernal se adensaria durante a formulação de sua segunda fase estética, quando produziu *Uma Estética do Sonho*. Se, num primeiro momento, o Cinema Novo e o próprio Glauber acreditaram na construção de uma utopia movida pela criação artística produzida como fato coletivo — guiada, por exemplo, pelos debates nos CPCs ou pelos próprios realizadores participantes do Cinema Novo —, a partir das ideias expostas na sua *Estética do Sonho*, ele universaliza a plenitude do sujeito enquanto indivíduo criativo, mas também abatido pela descrença. Importa, nessa segunda fase, elaborar uma realidade completamente insurgente e insubmissa à razão anterior.

De todo modo, essa transição de Glauber não é menos social e nem menos engajada, como se pode cogitar. Talvez seja mesmo uma radicalização dos pressupostos estabelecidos no seu primeiro manifesto. Agora, o artista encara a criação como elemento onírico e inconsciente, que se abre fundamentalmente às discussões coletivas. A estética do sonho se quer cosmogônica, um experimento e uma experimentação do inconsciente no vórtice da história. Em outras palavras, une inconsciente expressivo e materialidade social. Assim, o fluxo do pensamento em imagens, sons e cores é tanto matéria para a criação da liberdade quanto substrato para a livre criação.

Raquel Gerber, a psicanalista e teórica da estética glauberiana, debruçou-se amiúde sobre a defesa do inconsciente na obra do cineasta. Em um de seus momentos de maior envergadura analítica, a autora invoca o questionamento de Guattari sobre o potencial de similitude entre o sonho e o cinema — salvo as diferenças fundamentais que podem separar a clínica da expressão artística:

É possível que os efeitos da desubjetivação e da desindividualização do enunciado produzido pelo cinema ou em situações similares como a experiência com drogas, sonhos, as paixões, as criações, os delírios etc., não passem de casos excepcionais que fogem ao modelo intersubjetivo “normal” e à consciência “racional da relação sujeito-objeto?”. [...] A ilusão é crer que exista um sujeito único e autônomo, correspondente a um indivíduo, enquanto o que está em jogo é sempre uma multidão de modo de subjetivação e de semiotização. [...] O cinema deverá ficar na escuta das mudanças do imaginário social, e por sua vez, mobilizar toda uma indústria, toda uma série de poderes e de censuras, para dar conta da proliferação inconsciente que ele ameaça desencadear. (Guattari *apud* Gerber, 1982, p. 138)

Autores como Buñuel, Rossellini e Glauber demonstram os radicais compartilhados entre o cinema e o espírito do sonho. Essa concepção está vinculada, de forma embrionária, às pretensões de artistas de índole inspirada e excessivamente expressiva que, na defesa de práticas da inconsciência — como o uso recreativo do ópio —, influenciaram movimentos como o decadentismo do XIX e as vanguardas do XX.

Ressalto ainda que esses momentos radicalmente mais ensimesmados e experimentais na trajetória do cineasta — e do cinema de autor como um todo — coincidem com o contexto nacional descrito por Ismail Xavier (2001, p. 70-71) como a fase de desencanto do cinema moderno brasileiro. Diante do fracasso dos projetos da esquerda revolucionária e/ou reformista, muitas das produções cinematográficas da época adensaram seus discursos, direcionando-se para vias mais psicologizantes e herméticas. Afinal, com Jango destituído do poder por força do golpe militar de 1964 e após acúmulos de querelas políticas com seu *Terra em Transe* — naturalmente estabelecidas com a direita brasileira, mas também com setores da esquerda que Glauber denominava “sectária” —, o cineasta e o Cinema Novo mergulharam em um vórtice no qual a revolta do sujeito se respaldava, em grande medida, na melancolia, expressando a diluição de sua esperança no futuro.

No contexto da cultura nacional, após os debates sobre os saldos políticos em *Terra em Transe* e a *Estética do Sonho*, o cinema de Glauber, marcado pela vontade de síntese histórica, estimulava a alegoria da derrota socialista. Prevaleceu, então, um sentimento de agonia insólita que se sobrepunha ao antigo espírito de renovação e revelação de *Deus e o diabo na terra do sol*. A partir desse momento, a esperança se banhava em um misticismo que anularia qualquer possibilidade de retórica que não a tragédia do Brasil.

Entretanto, o fato é que Glauber beiraria muito mais o niilismo em *Terra em Transe* do que propriamente na escrita do manifesto *Estética do Sonho*, onde ele ainda estimulava a crença para que os pulmões do revoltado seguissem respirando. Nesse manifesto, encontramos a chave para uma espécie de *pessimismo revolucionário*³. A ambiguidade no campo das forças políticas era absorvida pelos intelectuais e artistas, o que alimentou um sentimento cada vez mais preponderante de indefinição para o futuro. No interior do revolucionário e do intelectual — como de costume — nasce a dúvida sobre a crença na transformação.

Naquele momento, assim como hoje, o impasse das esquerdas diante da crescente onda da extrema-direita no mundo — e, principalmente, na América Latina — já se mostrava latente.

³ O pessimismo revolucionário ocupa a filosofia de Walter Benjamin em suas reflexões sobre o surrealismo. Para ver mais sobre o tema, consultar Michael Löwy (2002) e Fábio Mascaro Querido (2016)

Entre estados de resignação e pessimismo revolucionário, a nova fase de Glauber passou a definir, de maneira caricatural, a condição inconstante do brasileiro diante das indefinições e imprecisões de nosso futuro. Até o presente momento, cabe-nos perguntar se essa “lista comprida de nossas frustrações históricas, que vem do século XIX, sempre ligadas ao desnível tenaz que nos separa dos países-modelo e à idéia de o transpor por meio de uma virada social iluminada” (Schwarz *apud* Oliveira, 2003, p. 12) será superada — ou permanecerá como uma pedra mestra em nosso encaixo, obstruindo a passagem.

Afinal, parece-nos sintomático que retornemos, tão insistentemente, aos paradigmas ligados ao trauma do subdesenvolvimento nunca superado, mesmo que as novas categorias descritivas da geopolítica apontem o Brasil como um Estado emergente, segundo novos padrões econômicos e sociais.

No fim, a comparação entre os ideários simboliza a inconstância íntima de nossos projetos, que sempre adiam o amanhã para outro dia. Enquanto isso, esses tristes trópicos seguem sob o regime dos mesmos donatários ancestrais. Nossas contradições vêm de longe e a maneira que as observamos e as representamos demonstra a ética de nosso verdadeiro ou falso concernimento. O retrato dessa ambiguidade nacional é exatamente o que nos preocupa demonstrar, capítulo a capítulo, em diferentes níveis e modos de visualização.

No primeiro capítulo (Os trópicos), destacamos a função da visão de paraíso como produção de discursos que forjam a noção idealista e ideológica da modernidade brasileira. Em seguida, esboçamos a lógica por trás dos dois grandes discursos em disputa: *o mito conciliador sacrificial* e *o direito ético à violência*, salientando as diferenças estéticas e políticas entre esses dois modos de se conceber a representação do Estado.

O segundo capítulo (A utopia) abre a discussão sobre a gênese de dois modelos de utopias nacionais, com base nas implicações estéticas investigadas no capítulo anterior. Ainda nesse capítulo, o leitor se deparará com a concepção da tragédia do desenvolvimento — o avesso da utopia —, enfatizando, teoricamente, o papel cínico das megalomanias desenvolvimentistas dentro de condições sociológicas desniveladas, como as brasileiras.

Ao folhear as páginas do terceiro capítulo (O cineasta), o leitor encontrará uma análise mais próxima ao *close reading* de ambos os manifestos: *Estética da fome* e *Estética do sonho*. Por fim, ainda dentro do mesmo capítulo, discutiremos o sentimento inconstante dos projetos e sentimentos nacionais. A reflexão sobre as ambiguidades e contradições está figurada a partir da análise das personagens Paulo Martins, de *Terra em Transe*, e Antônio das Mortes, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

O leitor também notará que o percurso dos capítulos avança de um panorama mais amplo e panorâmico, discutindo processos de formação política e estética, passando por uma reflexão sobre as realizações utópicas e distópicas nacionais, até conduzir-se a uma reflexão mais circunscrita e imediata, atrelada à vida teórica e à obra fílmica de Glauber. Esse afunilamento transita dos paradigmas mais universais para os mais singulares, buscando dar vazão à forma de expressão do próprio objeto analisado — e do cineasta em questão — pairando tanto sobre a totalização material quanto sobre a intimidade do espírito do artista.

Ao fim, resta da letra dos manifestos o grito poético e a pungência política do sentimento e, sobretudo, o documento como arqueologia sensível das sensações envolvidas na tensão da mente explorada, que ferve e se verte sobre um desejo de esperança.

2. OS TRÓPICOS

2.1. O Paraíso Perdido e o narciso colonial

Como já explicitado na introdução, o conceito de “Visão do Paraíso” constitui um fundamento simbólico e imaginário para confecção das imagens e dos ideários relacionados aos trópicos. Essa interpretação — produzida desde o tempo das violentas explorações tecnológicas empreendidas pelos renascentistas europeus do XIV e do XV — inscreve-se de forma basilar em nosso argumento crítico-negativo, articulando-se aos modelos que instigam a fantasia dos diferentes projetos brasileiros em disputa.

Deve-se compreender que essas visões magníficas — documentadas desde as crônicas de navegação até canções como *Aquarela do Brasil*, composta por Ary Barroso — foram estimuladas pelo íntimo entrelaçamento da razão empírica e a fruição da beleza que contagiava seus admiradores. As “jazidas”, as matas densas, os fossos naturais e o sonho de se construir um império irrealizável ou um país irrealizável, fez deste Novo Mundo: representação imaginária para restituir o sonho universal no futuro.

Assim, a realidade histórica dessas terras incógnitas foi deixada de lado para que elas fossem revestidas pelas mais belas conjecturas e fábulas, capazes de expressar a crença de que o Brasil representaria, fidedignamente, o próprio paraíso perdido encravado na terra. Como se, por si só, fosse possível restituir, por meio desta novidade abundante, o seio apolíneo de Adão e Eva.

Notemos que a origem desse pensamento renascentista — o retorno a Era de Ouro — coincide exatamente com a recente construção do humanismo, do tecnicismo e do desenvolvimentismo da época — prelúdio da modernidade. Afinal, durante o Renascimento, assistimos à ascensão do racionalismo e do empirismo científico como importantes dogmas para a prática social moderna. No entanto, como bem sabemos, tudo o que é novo também carrega algo do passado nas costas. No caso, a carga racionalista da Modernidade não desintegrou completamente o poder da fábula proveniente do misticismo medieval.

A título de exemplo, Francis Bacon, reverenciado representante da ciência moderna empirista do período renascentista, foi associado a práticas ocultistas como a alquimia (Holanda, 1969, p. 1-4). Nesse sentido, Bacon ilustra a complexidade da época que, apesar de reverenciar o discurso desenvolvimentista da expansão técnica e marítima em busca das novas rotas do mercantilismo, foi também tomada pelo encanto místico que transformaria as águas, as matas e a terra onde pisaram em uma inusitada simbiose entre fábula e experiência.

Na literatura, Camões é outro bom exemplo do ímpeto moderno que transita entre a fábula e o fato. Seu discurso epopeico lusitano, por exemplo, alimenta-se desse imaginário

glorioso e dourado que enfatiza as intempéries enfrentadas pelos navegantes, que ceifaram o Atlântico e outros mares: as lâminas, as embarcações, as ondas de espuma, o velho mar que carrega a frota até os confins da terra no encontro com as Índias, as especiarias e a riqueza tornam-se metáfora para a ascensão sebastianista.

Os exemplos fabulares são múltiplos e foram relatados em diferentes instâncias. Sublinho apenas alguns dos símbolos que mais se identificaram com as navegações que empreenderam a invasão das Américas, entre eles: a ilha das Amazonas, o inferno, o purgatório, o paraíso na terra e as fontes de Juventude — que concediam saúde e eternidade. Cada aspecto funcionava como refração da realidade, imagens fabulosas que justificavam a ignorância e a falta de compreensão sobre a natureza incógnita das terras avistadas.

O encantamento que revestiu esses trópicos estava impregnado na mente dos navegadores, que, inspirados pelo céu e pelo inferno de obras como as de Dante Alighieri — mas também pelas aventurosas passagens dos romances de cavalaria — construíram sobre a realidade do mundo invadido a égide do mito: o paraíso perdido encontrado na terra.

As referências ao Novo Mundo dourado não findam, evidentemente. De todo modo, acrescento, pois, mais uma — entre as mais conhecidas, inclusive: o paraíso de Eldorado, criado por Voltaire em seu *Cândido ou o Otimismo*. Narrativa pela qual o filósofo e historiador destaca a tradicional obsessão utópica associada às Américas.

No enredo, *Cândido*, o protagonista do otimismo filosófico, cumpre uma trajetória marcada por sucessivos acúmulos trágicos. Afinal, a aparência do velho mundo — seu antigo lar na Europa, a Westfália — representa um Estado em crise, permeado por devastações sísmicas (inspiradas no grande terremoto de Lisboa), latrocínios, assassinatos, roubos e estupros. Enfim, uma terra arrasada. Entretanto, após um longo período de enfrentamento dessas catástrofes no Velho Mundo, o personagem de Voltaire, por sorte do destino caótico, visita a virtuosa cidade de Eldorado, onde tudo é bom, ameno, perfeito, e nada falta nem excede.

Diz a passagem que descreve a vida na cidade perdida:

“Que país é este”, pensava, “desconhecido de todo o resto da terra e onde toda a natureza é de uma espécie tão diferente da nossa? Deve ser o tal país onde tudo vai bem, pois é absolutamente necessário que haja algum dessa espécie. E, dissesse o que dissesse meu mestre Pangloss, muitas vezes me dei conta de que tudo ia mal na Westfália. (Voltaire, 2021, 102)

No livro de Voltaire, a prerrogativa de que, no país de Eldorado, tudo vai bem é reafirmada tanto pela ideia de abundância natural quanto pela índole digna dos habitantes locais

que não se contagiavam pela ganância ou pela inveja. Por exemplo, o ouro e as pedras preciosas — que tentam a ambição de Cândido — para eles, não passavam de algo que se equivalesse à lama ou ao concreto. Nesse sentido, pode-se dizer que os aspectos incógnitos dessas terras serviram de receptáculo para o discurso paradisíaco, enredando a tradição mitológica europeia com estes novos espaços do globo.

Um grande exemplo, e inclusive bem-humorado, desse ruído edênico pode ser avaliado a partir das notas sobre espécimes de papagaios, relatados em cadernos de expedição. Animal que, por simular a capacidade vocálica humana, ainda que de modo limitado e ecoante, teria sido considerado pelos europeus um ser divino. Afinal, em uma terra sem pecados, até mesmo as aves teriam conservado o dom surpreendente da fala (Holanda, 1969, p. 208).

Sérgio Buarque (1969, p. 104-109) também enfatiza a difusão do mito de São Tomé, narrativa que teria se mesclado a mitos indígenas análogos na região. Segundo a lenda europeia, Tomé teria vagado da Ásia até as Américas (ainda consideradas território das Índias) em uma missão profética de catequização. O vestígio de suas pegadas, quando encontrado, ofereceria o dom da cura, em razão do resquício de seus poderes sobrenaturais. A crença era de que essas marcas haviam sido localizadas justamente em uma das expedições na América Latina. O que vemos, nesse sentido, é a conjunção íntima entre o mundo objetivo e o mundo espiritual, a qual leva a mente narcisista do colono alucinar por uma resposta “plausível”, dentro de seus dogmas, que justifiquem o mundo que ele desconhece.

A mitologia lusitana foi, inclusive, reforçada ao se deparar com as narrativas provenientes da cosmogonia indígenas. Um exemplo crucial dessa mescla é o mito guarani da 'Terra sem males', que impulsionou grupos e mais grupos — como os Apapocuva — por milhares de anos, em uma migração em massa em busca da terra sagrada. Uma espécie de paraíso “para lá do mar grande”, onde haveria:

A imortalidade, a ausência de dor e fadiga, o eterno ócio, pois que ali as enxadas saem a cavar sozinhas e os panicuns vão à roça buscar mantimentos [...], a abundância extraordinária de bens terrenos, principalmente opíparos e deliciosos manjares, tais são os característicos mais constantes da terra 'sem mal', ou seja, o paraíso indígena. (Holanda, 1969, p. 137)

Não foi preciso muito para que o mito nativo fosse confundido, narcisicamente, com o Éden das Escrituras cristãs, de modo a justificar, pela comparação dedutiva, o Novo Mundo com o “paraíso universal”. Deste modo, “Nem faltariam argumentos ainda mais respeitáveis, apoiados, estes, em escritos de teólogos antigos e modernos, a favor da crença dos que

situassem o sagrado horto no coração do Brasil e de preferência na Amazônia.” (Holanda, 1969, p. 138).

O interessante é que cada um dos fragmentos citados compõem a complexa formação do ideal brasileiro, que se confunde, como notamos, com a promessa de uma utopia redentora, também atrelada, por exemplo, à reintegração do espírito promissor, o que fomenta, na intimidade dos sujeitos nacionais, a difusão dessas imagens e noções que cristalizam o anseio pelo futuro, logo, pelo moderno.

A teórica Lúcia Nagib (2001-2002), em seu ensaio *Visões do Paraíso no cinema de ontem e hoje*, resalta esse fundo mítico do passado, pretensiosamente conectado à formação do ideário nacional. Diz a autora:

A história do Brasil desde o descobrimento pelos portugueses está marcada pelos mitos da terra prometida, da ilha paradisíaca perdida em grandes e ameaçadoras extensões de água (de mar ou rio), do Eldorado sonhado pelos conquistadores portugueses e espanhóis. O mito de grandes rios ligados ao paraíso encontra-se já na Bíblia, no livro do Gênesis, que descreve o Jardim do Éden como o berço de um grande rio que se subdivide em quatro braços, formando os principais rios da Terra. (Nagib, 2001-2002, p. 151-152)

Esses Eldorados encontrados no “limo perdido da história” são frequentemente associados a uma intensa “encomenda publicitária”. Logicamente, não no sentido contemporâneo da palavra, mas na maneira como a imagem idealizada se sobrepõe à matéria do mundo, suscitando o desejo de ocupá-la. Portanto, convencendo-se de que exista um vínculo estreito entre mercadologia e futuro.

Franco Berardi, pensador integrante do antigo movimento autonomista italiano, argumenta que a gênese do mercado publicitário está no espetacularismo autoritário da imagem. Para o filósofo, a origem da publicidade reside justamente na retórica da catequese barroca, responsável pela disseminação de paradigmas de conversão dogmática (Berardi, 2019, p. 56-59). Em resumo, nesse contexto idealista, o dogma da representação torna-se o dogma da fé. E, por essa e outras razões, os ideários do Novo Mundo, nascem do contato intenso entre a fé e o futuro como mercadoria.

Não à toa, o Novo Mundo significou a continuação do futuro — ao menos assim foi para o Velho Mundo. O encontro de um paraíso perdido serviu para atenuar o pessimismo europeu da época, quando os seus Estados ruíam em crises territoriais, sanitárias e financeiras, década após década. A partir das navegações o imaginário europeu renascia, motivado pelos novos espaços. Em outras palavras, o sonho do colono cresce sobre as estruturas do pesadelo do colonizado. Paradoxalmente, devido ao maniqueísmo econômico e moral do mundo

mercadológico, as primeiras imagens do “progresso” moderno se intensificam à medida que destroem sucessivamente outras possibilidades de futuro.

Todos sabemos que as ideias do Novo Mundo só puderam ter influência porque a Europa era um mundo em crise — guerras civis, Reforma e Contra-Reforma, revolução nas ciências, nas artes e nas técnicas, etc. — momento de preparação das transformações das estruturas tradicionais. O novo modo de produção exigia a criação de mercados, novas fronteiras e nações. A formação do Estado-nação nasce destas transformações. (Novaes, 2003, p. 16)

De um certo modo, a utopia de um Novo Mundo representava não apenas uma ideia, mas, principalmente, um espaço a ser ocupado. No caso, a colônia blindada é absorvida pelo narcisismo, de modo que passa a significar, pela força da publicidade e do convencimento, a recapitulação da própria história do colono. Como se, ali, naquela terra incógnita, houvesse a possibilidade de retorno ao tempo, capaz de refazer a história, alterando o imaginário do mundo e destituindo o outro e seu espaço, de modo a negar-lhe qualquer autonomia ou direito de imaginar este mesmo espaço distintamente.

Sob essa condição, retomemos brevemente o pensamento do filósofo Franco Berardi (2019), quando salienta como a ocupação do espaço serviu para alimentar a crença no futuro. Fica evidente, nesse contexto argumentativo, que o futuro, paulatinamente, torna-se sinônimo do espaço que se coloniza para a continuidade de um império. Se bem notarmos, o Novo Mundo, enquanto colônia, nada mais representa que um espaço especulativo: financeiro e fantasioso. Por isso é considerado “novo”: afinal está sempre em contraposição ao velho — neste caso, o caduco regime feudalista e absolutista europeu.

Ironicamente, o paraíso está sediado no Novo Mundo como símbolo de um passado intocado, um *locus amoenus*, pronto para que o progresso civilizatório o ocupe, tanto metafisicamente quanto materialmente. De maneira desastrosa, o futuro unilateral do Velho Mundo — e acrescenta-se aqui as novas dimensões do imperialismo geopolítico contemporâneo — se impõe como única saída para o Novo.

Para quem coloniza, o espaço a ser invadido funciona simplesmente como tábula rasa para as suas correções, e a megalomania da exploração deste espaço “em branco” explicita o desejo destrutivo de imaginar a expansão como resposta para o futuro. Nesse sentido: “o futuro não é apenas uma dimensão do tempo, mas também uma dimensão do espaço. Futuro são os espaços que não conhecemos ainda e que precisamos descobrir para explorar” (Berardi, 2019, p. 19).

Evidentemente, o racionalismo futurista dos séculos XIV e XV encontra-se a plenos pulmões na contemporaneidade, manifestando-se no desejo bilionário de construir cápsulas de férias para colonização de Marte. Desta vez, o paraíso não está na abundante natureza com a qual se depara ao desbravar o planeta terra, mas, simplesmente, no fato de que as elites podem satisfazer suas vontades mesquinhas ao alçar voo para fora da atmosfera, fugindo da destruição dessa mesma natureza que, um dia, contagiou os navegantes — mas que agora pode não sobreviver, devido dos impactos truculentos conduzidos pelo progresso.

Em outros termos, a colônia marciana radicaliza a concepção edênica, alçando a civilização para fora da Terra, em direção aos céus, na tentativa de completar a criação de um mundo idealmente artificial. Como sempre, o absurdo revela a contradição da prática.

É nesse sentido que se deve compreender a origem do paraíso brasileiro: uma espécie de lugar onde a possibilidade de evolução econômica se relaciona à promessa profética de expansão do destino, beirando o teológico. Essa circunstância repete-se incessantemente e se aviva, de maneira notável, durante a formação do liberalismo do século XIX, nos progressos industriais do século XX e na consolidação do neoliberalismo profético do Estado emergente no século XXI. Seja ontem, hoje ou amanhã a modernidade do capital segue sendo o projeto de um desenvolvimento destrutivo.

Segundo José Murilo de Carvalho (2003, p. 406-407), a associação paradisíaca do Estado brasileiro advém, fundamentalmente, de nossa formação mística e simbólica, alimentada pela crença na herança do Quinto Império. Influenciados por mitos messiânicos como o sebastianismo e o milagre de Ourique, o Estado português deu origem a um mito de fundação conhecido como a promessa do Quinto império, momento no qual Portugal se equipararia, historicamente, a impérios como o egípcio, o persa e o romano. Após a ascensão das guerras napoleônicas, que impeliram a mudança da coroa para o Brasil, as novas terras coloniais pareceram resguardar essa herança do império. Como uma cópia narcísica de seu colono, o Brasil tornou-se, pela potência do imaginário, um país futurista.

Sempre que se falava de recriar a monarquia portuguesa no Brasil, usava-se a palavra império em vez de reino. O argumento era que o tamanho e a riqueza material do país eram uma garantia de sua futura grandeza política. A crença em um futuro de grandeza e poderio se tornou parte do imaginário do país. Ao visitar o Brasil em 1838, durante o tumultuoso período da Regência, o capitão da Marinha dos Estados Unidos Charles Wilkes atestou: “[os brasileiros] são vaidosos de seu próprio país e de suas instituições, e acreditam firmemente que um grande destino aguarda o Brasil”. A crença em um destino de grandeza se tornou ideologia oficial e um instrumento de manipulação nacionalista durante os governos militares que regeram o país entre 1964 e 1985. A ideologia do “grande poder” dos militares ajudou a reforçar a antiga

crença no destino de um poderoso império. O plebiscito popular de 1996 indicou que a crença era sustentada por 57% dos questionados. A penetração e persistência da crença deu margem a um duplo sentido no título de um livro de Stefan Zweig, Brasil, país do futuro. Diz-se que o Brasil é, e sempre será, “o país do futuro”, sempre esperando ser algo que nunca será. Até mesmo a letra do hino nacional fala da esperada grandeza futura. (Carvalho, 2003, p. 407-408)

A densidade da flora e da fauna tornou-se elemento chave para a produção de um projeto nacional praticamente teológico. O destino do Brasil era: dar vazão à soberania natural por meio de um Estado tão incorruptível e ideal quanto a opulência de suas densas matas e caudalosos rios. Nesse sentido, a administração da vida nessa terra seria tão amena quanto a sua água fresca e bom clima. Alcançaríamos, no Brasil, a Utopia definitiva de Thomas More. Seríamos, em tese, tudo aquilo que o Velho Mundo foi incapaz de conceber.

Em 1516, o intelectual publicou um dos livros mais inusitados da bibliografia renascentista: sua Utopia. Esta obra foi considerada uma crítica social e política do mundo europeu da Renascença, com suas lutas pelo poder, suas guerras religiosas e sua dilaceração social. Mas o que quero salientar a propósito dessa crítica social é sua articulação em torno de um virtual habitante do Novo Mundo, em cujos confins, justamente, se encontrava aquele ideal reino epicurista de “Utopia”. (Subirats, 1998, p. 6)

Nesse sentido, o Novo Mundo recém-independente foi guiado por uma chancela ilusória de que, apesar da dependência econômica e da restrição política no cenário internacional, alçaria voo, por destino e direito, até a plenitude da pátria. Marilena Chauí (1998), em seu ensaio *Profecias e o tempo do fim* — que integra a coleção de escritos críticos *A descoberta do homem e do mundo* —, empresta as palavras do poeta Oswald de Andrade, para escrutinar nosso anseio por apostar na construção de uma terra sem males:

A geografia das Utopias situa-se na América. É um nauta portuguesa que descreve para Morus a gente, os costumes descobertos do outro lado da terra. Um século depois, Campanella, na Cidade do sol, se reportaria a um armador genovês, lembrando Cristóvão Colombo. E mesmo Francisco Bacon (possivelmente Shakespeare), que escreveu a Nova Atlântida em pleno século XVII, faz partir sua expedição do Peru. (Andrade, *apud* Chauí, 1998, p. 2)

Completaria ainda o poeta:

A não ser A República de Platão, que é um estado inventado, todas as Utopias, que vinte séculos depois apontam no horizonte do mundo moderno e profundamente o impressionaram, são geradas da descoberta da América. O Brasil não fez má figura nas conquistas sociais do Renascimento. (Andrade, 1990, p. 164)

A materialidade colossal desses trópicos certamente serviu de inspiração para torná-los o emblema da utopia futurista: o lugar que não existe. Pois foi certamente imprescindível que mantivéssemos vivas as invenções de um futuro baseado em novos regimes estéticos, éticos, políticos e sociais — prefigurando o desejo final pela utopia. No entanto, esse mesmo traço utópico, por vezes, não inventou um futuro novo e prodigioso, mas sim desmanchou toda a verdadeira trajetória do passado. O maior exemplo deste refluxo são as noções conciliatórias dispersas em nossa história, oriundas desde o século XIX como reforço ideológico realizado por parte da classe intelectual e artística no Brasil.

A descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX. Ela resultou das solicitações feitas pelo romantismo nascente e pelo projeto de construção nacional que se combinavam então. Como ato fundador, instaurou uma continuidade necessária inscrita num vetor dos acontecimentos. Os responsáveis essenciais encontravam-se, de um lado, no trabalho dos historiadores, que fundamentava cientificamente uma “verdade” desejada, e, de outro, na atividade dos artistas, criadora de crenças que se encarnavam num corpo de convicções coletivas. A ciência e a arte, dentro de um processo intrincado, fabricavam “realidades” mitológicas que tiveram, e ainda têm, vida prolongada e persistente. (Coli, 1998, p. 1)

Esses esforços nacionais surgiram para ressaltar a independência do Brasil moderno. No entanto, no fim, simplesmente enalteceram um futuro baseado na reinterpretação e revisionismo cínicos do passado — movidos por uma ânsia constante de alcançar pleno prestígio na cadeia de valores do Ocidente. Esse impulso está tão enraizado em nosso simbolismo nacional que as promessas de uma terra idílica jamais se esgotam. Tal condição transparece, por exemplo, na substância administrativa de um dos maiores mitos modernizadores brasileiros, símbolo também de uma espécie de nova independência nos campos da intelectualidade, arquitetura, política e estética brasileira. Refiro-me, evidentemente, ao halo do governo de Juscelino Kubitschek em sua conceitualização do Oásis da cidade-modelo de Brasília.

O arquiteto e urbanista brasileiro Paulo Tavares (2020), em seu artigo *A capital colonial*, enfatiza o elo moderno da nova capital com o colonialismo. Para Tavares, o projeto da nova urbe inspira-se, simbolicamente, nos bandeirantes e jesuítas que demarcaram, no espaço geográfico do oeste brasileiro, o “x” do tesouro — ou a cruz ideológica — como pegada do progresso no canteiro de obras da capital. Kubitschek, à época, declarou a respeito da data de inauguração do canteiro: “Escolhi a data de 3 de maio por me parecer a mais expressiva, já que recordava a missa mandada dizer por Pedro Álvares Cabral [...]. As duas cerimônias se equivaliam em simbolismo.” (Kubitschek *apud* Tavares, 2020, p. 2).

Sobre o feito, o papado então vigente de Pio XII respondeu com uma mensagem oficial de parabenização pela efeméride celebrada em Brasília. O papa declarou, em mensagem oficial: “No dia do aniversário da descoberta e da primeira missa nas terras de Santa Cruz, muito nos agrada que tão fausta data seja recordada com a celebração da primeira missa em Brasília.” (Pio XII *apud* Tavares, 2020, p. 2).

Considerando a correspondência entre as datas, Paulo Tavares afirma que o “[m]arco histórico da construção da nova capital, a ‘Primeira Missa em Brasília’ foi cuidadosamente arquitetada para evocar aquela celebrada em 1500 pela armada de Cabral na praia da Coroa Vermelha, no litoral sul da Bahia” (Tavares, 2020, p. 2-3). Pois, se o pintor Victor Meirelles eternizou o símbolo da conciliação entre as raças em sua obra “Primeira missa do Brasil”, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa revisitaram o mecanismo publicitário daqueles românticos para fazer de Brasília a pedra angular da nação.

Para atingir esse efeito pictórico, toda uma *mise-en-scène* foi criada no canteiro de obras de Brasília. Projetado por Oscar Niemeyer, o altar era rústico e minimalista, com estruturas de madeira e uma cobertura de lona tensionada, evocando o ambiente “primitivo” da conquista colonial – como um acampamento de tropeiros bandeirantes. Uma grande cruz de madeira erguia-se por cima da tenda, definindo um marco vertical contra o cerrado planaltino e demarcando a posse do território, como outrora fizeram os conquistadores europeus. Autoridades políticas, religiosas e militares de todas as regiões do Brasil estavam presentes, e, para completar a encenação, Kubitschek ordenou que a Força Aérea Brasileira trouxesse uma comitiva de cerca de 20 indígenas Karajá da ilha do Bananal. “Com seus traços e adornos característicos” – noticiou a revista Brasília, meio de propaganda oficial do governo, em maio de 1957 –, “constituíram a nota pitoresca da cerimônia.” (Tavares, 2020, p. 4)

No fim, a arte demonstra, de maneira prática, como é possível se utilizar da estética como apetrecho da política para manutenção de uma doce imagem do futuro. Afinal,

A “Primeira Missa em Brasília” foi sobretudo um evento fotográfico, orquestrado para ser registrado e propagado pelas mídias modernas – jornais, revistas, cinema – com o objetivo de projetar um imaginário da modernidade nacional em filiação com a história da conquista colonial. Nesse papel, destaca-se a revista O Cruzeiro, uma das mídias impressas mais importantes da época e pioneira na formação do jornalismo fotográfico moderno no Brasil. Durante toda sua trajetória, especialmente nos anos 1940 e 1950, O Cruzeiro documentou as investidas “civilizatórias” do Estado brasileiro nos sertões indígenas como uma marcha em direção ao progresso. Esse vocabulário imagético foi construído e disseminado em reportagens de fotógrafos como Jean Manzon e José Medeiros, forjando uma linguagem visual moderna por meio de imagens da fronteira colonial. As fotografias que apareciam nas reportagens não eram apenas registros ou representações dessa nova

“conquista”, mas verdadeiros instrumentos operativos para o processo. Ao mesmo tempo que mapeavam territórios indígenas para projetos estatais de colonização, serviam para legitimar simbolicamente as práticas coloniais como um elemento fundamental da modernização nacional. (Tavares, 2020, 5)

Outro crítico da modernidade, o teórico Marshall Berman (2007), também invoca o exemplo de Brasília em seu *Tudo que é sólido desmancha no ar*, ao relatar sua visita ao Brasil, quando teve a oportunidade de vislumbrar, do alto — pairando dos céus — a contradição do projeto “aerodinâmico” da moderna arquitetura brasileira.

[...] a sensação geral que se tem - confirmada por todos os brasileiros que conheci — é a de enormes espaços vazios em que o indivíduo se sente perdido, tão sozinho quanto um homem na lua. [...] A grande tradição do urbanismo latino, em que a vida urbana se organiza em torno de uma grande praça, é rejeitada de modo explícito. (Berman, 2007, p. 13)

Para Berman, a composição da capital manifestava um silenciamento da vida coletiva. Segundo ele, tratava-se de um projeto de urbanização expansivo, robusto, belo e em formas, mas pobre em humanização. Afinal, devido às dimensões do projeto, a efervescência das ruas e, conseqüentemente, a organização coletiva, se arrefecia — à exemplo das cidades-satélites que simplesmente circundam o Oásis da capital. Por esses motivos, o crítico cogita que: “O projeto de Brasília talvez fizesse sentido para a capital de uma ditadura militar, comandada por generais que quisessem manter a população a distância, isolada e controlada.” (Berman, 2007, p. 13)

As críticas de Marshall Berman ao caráter pouco dinâmico de Brasília foram respondidas pelo próprio Oscar Niemeyer. Segundo o arquiteto: “Brasília simbolizava as aspirações e esperanças do povo brasileiro, e qualquer ataque ao projeto da cidade era um ataque ao próprio povo.” (Berman, 2007, p. 13). Pode-se dizer que o corpo da cidade, lançado ao centro do sertão brasileiro, entoou, mais uma vez, as trombetas da glória que ressuscitaram o espírito nacionalista pelo desenvolvimento — aquilo que Niemeyer chamou de “aspirações e esperanças do povo”.

Nesse sentido, nota-se que a capital foi construída sob o preceito de singularizar o futuro, como uma espécie de segunda coroação do Novo Mundo — desta vez relativamente autônomo, certamente nacionalista, mas não menos idílico, quando investigamos os símbolos que guiam o projeto da cidade.

Tudo isso me fez pensar. Num ponto Niemeyer estava certo: quando foi concebida e planejada, nos anos 1950 e início dos anos 1960, Brasília de fato

representava as esperanças do povo brasileiro, em particular seu desejo de modernidade. O grande hiato entre essas esperanças e sua realização parece dar razão ao homem subterrâneo: para homens modernos, pode ser uma aventura criativa construir um palácio, e, no entanto, ter de morar nele pode virar um pesadelo. (Berman, 2007, p. 13-14)

Entretanto, a beleza no gesto criador de Brasília não pôde ocultar a contradição do Estado que a abrigava. Poucos anos após a inauguração da cidade, a ditadura militar concluiria o golpe de 64, e o futuro se esvaneceria, rapidamente, nos porões de tortura, Brasil afora. O palácio fincado no centro geográfico do Estado, como símbolo da união democrática, tornou-se fortaleza administrativa da autocracia nacional. Em 8 de janeiro de 2023, vimos Brasília ser palco de mais uma tentativa de golpe — outra vez financiada pelo exército, em aliança com a extrema-direita nacional e as elites financeiras do país.

Entretanto, a cada nova oportunidade truculenta contra a democracia, por trás das ilusões das futuristas, resiste uma espécie de sonho democrático que flutua nesses trópicos — uma aspiração que, por enquanto, não se realiza completamente diante de nossas misérias. Afinal, os direitos universais e até mesmo o direito à modernidade estão frequentemente restringidos às altas hierarquias das classes e, nesse sentido, o argumento de Marshall Berman (2007) prevalece. Brasília surge como sintoma de uma história traumática não resolvida.

Otília Beatriz Fiori Arantes (2002) analisa meticulosamente o aspecto da crença na virtuosidade modernista que foi incutida na concepção simbólica da capital, nossa aparente “condenação moderna” — a expressão é de Mário Peixoto. O lastro desse sentimento é antigo, mas forja esta doce mitologia:

Se nos anos 30 já se podia falar num “desejo dos brasileiros de ter uma arquitetura moderna”, com patrocínio do Estado e tudo, é na década de 50 que ela se torna realmente emblemática de um Brasil moderno — novamente em jogo, o pano de fundo do debate nacional: passagem de Colônia a Nação, simbolizada, em sua plenitude retórica máxima, na fundação de uma capital. Num e noutro plano trata-se de uma “chave de abóboda” (na própria expressão de L. C. [Lúcio Costa] ao defender a sua cidade, em 1967). Momento decisivo na rota ascendente de um povo subdesenvolvido; mas de um povo que reinventa sua capital “sob o signo da arte”. Coroamento cultural e sinal definitivo de maioria intelectual. (Arantes, 2002, p. 11)

De todo modo, por debaixo das égides deste harmonioso projeto arquitetônico, escondem-se as agruras de um itinerário violento na nossa história. O Brasil de nossos artistas não pode se confundir com a beleza de um paraíso qualquer. Afinal, vez ou outra, o compromisso simbólico com esse sonho arquitetônico é derrotado e substituído por uma implacável manutenção de regimes de servidão e exploração — em que o desenvolvimentismo

e o progresso se vinculam, com frequência, à autocracia despótica das elites. Pois, sob esse contexto claustrofóbico, toda forma de equilíbrio e harmonia de representação do Estado não passa de um signo, por mais que belo e tecnicamente preciso, meramente rarefeito na história da arte.

É talvez nessa dialética de crenças, entre o sonho de um Estado prometido e a violência da realidade, que posicionamos o espectro de Glauber. É no fluxo de crenças do Estado brasileiro que ressoam as diferentes vozes, cada uma entoando seu canto pessoal em favor de um ideário ou projeto específico. Esses cantos, que cantam a imagem de sua terra, desejam, antes de tudo, justificar a disputa que se alimenta dessa fratura.

2.2. Do mito conciliatório sacrificial ao direito ético à violência

Até este momento, espero ter conseguido descrever a contraditória “fotografia” do Estado brasileiro — um modo de organização de identidade que se perpetua entre o desejo irrealizável de um futuro ideal e os fatos da história que formaram nossas “verdades”. Na sequência, gostaria de demonstrar duas grandes modalidades do pensamento cultural brasileiro, que bem definem estas nossas expectativas nacionais. Trata-se, pois, de dois estilos de pensamento estético e político predominantes em nossa trajetória sociológica como país — vertentes que moldam nossas perspectivas de interpretação da realidade.

Neste caso, a chave de leitura para a interpretação dessa disputa de discursos da identidade nacional será subdividida em dois grandes arranjos: o *mito da conciliação sacrificial* e o *direito ético à violência*. O primeiro deriva da imagem argumentativa elaborada por Alfredo Bosi (1992), em sua *Dialética da colonização*, quando o crítico discute os fenômenos representativos na obra de José de Alencar como modelos de sacrifício — termo aqui revisto e ampliado para atender às motivações deste trabalho. Já o segundo arranjo fundamenta-se no pensamento de Glauber Rocha, essencialmente quando o cineasta defende a presença da violência como recurso constituinte da linguagem nas formas de representação artística, inspirado pelo pensamento de Frantz Fanon (1968), em *Os condenados da terra*.

Ambas as grandezas conceituais mencionadas integram de uma complexa rede simbólica, culturalmente composta por uma sintetização de diversos elementos do pensamento civilizacional, entre os quais se destacam os mitos fundacionais, os modelos políticos e os difusos projetos de nação que marcam a disputa por esses territórios simbólicos. Em outras palavras, a análise desenvolvida nos parágrafos subsequentes não se restringe à obra de um ou outro agente da cultura brasileira. Na verdade, o que se pretende aqui é propor uma

interpretação estruturante dos modelos de pensamento que moldaram a constelação de muitas das ideologias recorrentes em nossos projetos nacionais.

Por essa razão, optamos por comparar esses espectros políticos, de modo a refletir, por meio do método, a tensão dialética que define a índole nacional, ressaltando, para tal, um percurso capaz de expressar a inconstância fundamental deste Estado. Essas duas vertentes filiam-se a polos opostos da conjuntura local: de um lado, o *liberalismo conciliador*, representado pela imagem do mito sacrificial; de outro, o *direito ético à violência*, associado ao discurso estético e político de caráter revolucionário no campo das artes. A análise dessas vertentes nos oferece um panorama aprofundado da identidade brasileira e da economia da arte na sociedade, mas, sobretudo, evidencia os campos conflituosos da existência social e política nesses diferentes itinerários.

2.2.1. *Liberalismo: o paraíso turístico da colônia moderna*

As instituições e as classes dirigentes que administram a narrativa de formação de nosso Estado brasileiro sofrem, atavicamente, de amnésia. Os massacres bélicos, as mortes em massa, os torturados e as consequências trágicas que moldaram esse contexto são constantemente atenuados na história hegemônica — diga-se, conservadora e conciliatória. Parece-nos que, para construir uma imagem “una” e nacionalista, a publicidade da pátria poliu e harmonizou seus traços de destruição; para isso, omitiu o vexame e a violência que impregnaram nossas instituições. Para citar somente três grandes exemplos dessa opacidade, temos: 1. O esquecimento das violências coloniais ancestrais; 2. A atenuação do regime escravocrata, sob o pretexto da falsa democracia racial. 3. O abrandamento das responsabilidades do Exército Nacional na destituição dos direitos universais do povo brasileiro.

O historiador José Murilo de Carvalho (2003) explica mais enfaticamente a instrumentalização do “esquecimento” na história:

as nações requerem para sua sobrevivência a construção de uma identidade coletiva, para contrabalançar os muitos elementos divergentes que todas têm de enfrentar. Essa identidade é uma construção composta de diferentes ingredientes, geralmente carregados com componentes altamente emocionais. A construção dessas identidades requer uma grande dose de “esquecimento” e de “erros históricos”, como Renan nos advertiu em sua famosa conferência de 1882, “Qu’est-ce qu’une nation?”. Esquecer e reescrever a história geralmente envolve a criação de memórias e heróis nacionais, símbolos, alegorias, mitos e rituais. Fatos e personagens históricos são reinterpretados, frequentemente pelos próprios historiadores, para tornar possível a

coexistência de contrários e a junção de elementos díspares. (Carvalho, 2003, p. 398)

Em nosso caso, o grau de “esquecimento” e dos “erros históricos” negligenciados diz respeito a uma obviedade constantemente atenuada pelo desejo de paraíso. Afinal, não pode haver dor nessa terra se os males não existem. Desde o genocídio indígena — por febre e por ferro — à escravização e tortura dos povos africanos, tudo se torna simples imagem distante, como se cada uma dessas causas não fosse, na verdade, consequência direta das práticas hediondas historicamente promovidas pelo Estado nacional. Mesmo a imagem apaziguadora de nossa natureza idílica — exaltada tantas vezes em poemas, pinturas, canções, filmes e comerciais turísticos — carrega consigo essa faceta trágica incorporada no verso da fotografia: a devastação.

A maioria das florestas havia sido queimada, praias e céus haviam sido poluídos, a maioria dos animais selvagens havia sido morta, muitas espécies haviam sido extintas e partes da terra transformadas em semidesertos. Na verdade, a exploração predatória dos recursos naturais começou imediatamente após a chegada dos europeus. Milhares de toneladas de pau-brasil foram embarcadas para a Europa para serem usadas como corante na indústria têxtil. Calcula-se que cerca de oito mil toneladas eram exportadas anualmente durante as primeiras décadas do século XVI. No exato momento em que o pau-brasil fornecia o nome para a terra, os portugueses a devastavam com ajuda dos nativos. (Carvalho, 2003, p. 403-404)

Roberto Schwarz (1987), em seu ensaio “Nacional por subtração”, discute exatamente a funcionalização dessas sucessivas atenuações. De alguma forma, elas constituem uma identidade opaca, resultado da concomitância entre o desejo pelo virtuosismo constitucional e os fatos vexatórios de nossos arcaísmos coloniais. Segundo o crítico, o maior exemplo dessa índole foi o fomento ao regime escravista, financiado pelas forças econômicas da elite nacional agrária e urbana, como método de manutenção e aprimoração da economia liberal no Brasil.

Em outras palavras, o liberalismo nacional recorreu a subterfúgios diversos para construir uma modernidade caduca, na qual a igualdade entre os homens era impraticável. Ou ainda: pode-se dizer que essa modernidade brasileira foi concebida para sustentar uma estrutura financeira baseada na lógica da serventia e da mão de obra escravizada. No fim, o que se vê são mecanismos de institucionalização do poder personalista nas instituições financeiras e oficiais. Além disso, ressaltamos que a prática liberal não apenas expõe os equívocos desse regime em nível nacional, mas também escrutina as contradições inerentes à política liberal *per se*.

A contradição do liberalismo brasileiro — e, ainda, do liberalismo global — foi metodicamente analisada por Alfredo Bosi (1992, p. 176-194), em seu estudo sobre a tipologia do liberalismo brasileiro no século XIX. O autor ressalta que a maioria de nossos liberalismos, por estarem atrelados aos regimentos da metrópole ou das oligarquias nacionais, sequer serviu para consumir um fulgor verdadeiramente independentista. Afinal, os músculos da rebeldia romântica brasileira do período não vingaram como poderiam — ou deveriam.

Nosso liberalismo possui um calibre tão conversador que as organizações político-partidárias do XIX, como as dos *regressistas* e *moderados*, expressam exatamente essa prática conformista e atenuadora. — “Desde a vitória do *Regresso* em 1837 (o termo foi cunhado e assumido prazerosamente pelos conservadores) até a subida da maré liberal nos anos 60 [1860]”, — fase “que já foi diagnosticada em termos de consolidação do poder escravista” — , afinal, “não é de todo estranho às formas paradoxais pelas quais uma figura de nítido corte rousseauista como o *bon sauvage* acabou compondo o nosso imaginário mais conservador.” (Bosi, 1992, p. 177).

Mesmo com a formalização da Convenção de 23 de novembro de 1826, que visava abolir o tráfico de escravos, e a homologação da lei regencial de 7 de novembro de 1831, o Estado brasileiro manteve, de 1830 a 1850, convivência e participação no comércio e tráfico escravista (Bosi, 1992, p.196-197). Durante todo esse período, o país era constitucionalmente liberal. O liberalismo tornava-se, pela primeira vez, sinônimo de nacionalismo. O próprio José de Alencar exaltaria essa perspectiva como chave do Estado independente, afirmando que “‘ser liberal significava ser brasileiro’ (Cartas a Erasmo, VI)” (Alencar *apud* Bosi, 1992, p. 197).

Assim, uniam-se liberalismo e ufanismo, sem que se questionasse a pedra de toque do sistema colonial: a escravidão. Dessa forma, consolidava-se paulatinamente a estrutura de um Estado e de uma elite extremamente conservadores, que se oporiam a qualquer movimento de insurreição verdadeiramente libertador.

Tudo se apresenta imbricado: o centralismo se diz *nacional* e vale-se do Exército, que toma culto no período; o tráfico é utilíssimo a expansão do café; enfim, o Partido da Ordem abraça todas essas bandeiras que, plantadas no centro do poder, a Corte Fluminense, irão manter-se firmes até, pelo menos, os fins dos anos 50. O partido liberal, em grande parte desertado, ora alterna com o Conservador, ora com este se combina, mas, em ambos os casos, os discursos oficiais se alinham com os compromissos oligárquicos, sua moeda corrente. Joaquim Nabuco acertou em cheio ao historiar a situação: *a reação conservadora pretendia representar a verdadeira tradição liberal do país* (Bosi, 1992, p. 201-202 - grifo nosso)

Não nos espanta, por exemplo, que Machado de Assis (1906) tenha escrutinado a manutenção vexaminosa do sistema escravocrata, como o fez em seu conto *Pai contra mãe*. Texto em que a estrutura social da serventia é abordada com uma naturalidade terrível, característica da perspectiva machadiana. Essa constituição sociológica e administrativa da escravização deu origem a funções de trabalho direta ou indiretamente relacionadas com o regime. Cândido Neves, personagem de Machado, ocupa um destes cargos: ele é um caçador de recompensas — o capitão do mato.

No enredo, Cândido Neves precisa juntar dinheiro para cuidar do filho recém-nascido, ou terá de se livrar dele. Ele passa a procurar uma escravizada que se libertou e fugiu das terras de seu patrão, para receber a premiação em dinheiro como recompensa. Quando está prestes a desistir e aceitar o fardo de ter de se livrar do próprio filho, Neves a encontra. Com o susto brusco e a última tentativa desesperada de fuga, a escravizada — que também espera um filho no ventre — aborta espontaneamente. A tragédia do conto revela a luta de classes manejada pelas elites, que arregimentaram o clima de escassez e serventia. Machado termina o conto com a seguinte frase, quando Cândido Neves é capaz de convencer-se de suas funções: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração”.

No entanto, na maior parte dos percursos trilhados pela história brasileira — principalmente no período de transição dos Reinados — exatamente quando José de Alencar se encontrava literária e politicamente ativo — preponderava-se uma abordagem violentamente diferente da de Machado. No fim, reinava a dissimulação com requintes de crueldade, pois a realidade do conflito era mascarada pelos belos ornamentos retóricos de nossa *Belle Époque* provinciana, a exemplo desta nota:

Sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização. Em certos exemplos, o fingimento atingia o absurdo: pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos - pilastras, arquitraves, colunatas, frisas, etc. - com perfeição de perspectiva e sombreamento, sugerindo uma ambientação neoclássica jamais realizável com as técnicas e materiais disponíveis no local. Em outros, pintavam-se janelas nas paredes, com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro, ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço (Reis Filho *apud* Schwarz, 2000, p. 23)

A conciliação com o sistema de serventias — essa mentalidade dúbia no bojo da cultura ilustrada brasileira — exemplifica este romantismo sem rebeldia. “[U]m dos veios centrais do nosso romantismo, o alencariano, também se mostrou receoso de qualquer tipo de mudança

social, parecendo esgotar os seus sentimentos de rebeldia ao jugo colonial nas comoções políticas da Independência” (Bosi, 1992, p. 176). O projeto literário do indianista, como sabemos, endossou os mecanismos de controle da classe dominante; nele, o indígena entra em “íntima comunhão com o colonizador” (Bosi, 1992, p. 177). Característica já muito antes apontada por Machado de Assis, ao mencionar a protagonista Iracema, que “[n]ão resiste nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão” (Assis *apud* Bosi, 2000, p. 179).

Alencar, principalmente com seu *Iracema* e seu *Guarani*, recria a aura da nação colonial e projeta o sacrifício — a subserviência — como mito nacional fundador. A falta de verossimilhança com o realismo da história não é apenas um imbróglio incoerente por si só, mas representa, na verdade, a conciliação amortecedora e estéril com a barbárie — o que chamou Augusto Meyer de: “*tenuidade brasileira*” (Bosi, 2000, p. 181). Afinal,

A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio - o heroísmo, a beleza, a naturalidade - brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. (Bosi, 2000, p. 181)

Certamente, em termos literários, a verossimilhança não precisa, necessariamente, estar prevista no discurso do romancista ou do ficcionista. Entretanto, quando este se propõe a fazer de sua obra uma síntese das qualidades nacionais, seus equívocos e deslizes devem ser analisados de forma equivalente. Afinal, seus mitos podem ser validados como matéria-prima para a interceptação da realidade e, se assim o fizerem, desviar-se-ão profundamente dos verdadeiros sentimentos da história.

Esse projeto de atenuação reverbera, no interior do discurso, frações da mentalidade paradisíaca discutida anteriormente. Bosi reforça, em seu argumento, que o mito sacrificial alencariano concilia-se com o esquema de interpretação dos “valores originais” de nossa história fabular. Porém, para que houvesse placidez suficiente nas descrições da origem do Estado — colocando-o sobre alguns dos patamares mais elevados — era preciso forjar uma origem igualmente singular.

Antonio Candido dá o tom a esses valores de origem mais apazíveis. Evidentemente, a robusta natureza brasileira transformar-se-ia em matéria de elogio ao Estado que a depredara:

A natureza brasileira entrou de certo modo em seu lugar como motivo de orgulho, passando a substituir a grandeza e a beleza que se desejaria ter tudo no passado histórico. No Brasil não tinha havido batalhas memoráveis, nem catedrais, nem divinas comédias, — mas o Amazonas era o maior rio do

mundo, as nossas florestas eram monumentais, os nossos pássaros mais brilhantes e canoros [...]. Essa natureza mãe e fonte de orgulho funcionou como correlativo dos sentimentos que o brasileiro desejava exprimir como próprios, não apenas na poesia patriótica e intimista, mas também na narrativa em prosa, invadida pela sua presença por vezes indiscreta, mas considerada chave para definir o específico local.” (Candido, 2002, p. 90-91)

Note-se: o nativismo de ordem *sacrificial* representa o a-histórico, imagem equiparável ao ser puro no jardim das delícias. Uma fábula financiada pelas elites que almejavam conceder sentido à origem não tão virtuosa deste projeto de ilustração republicana. Ao fim, para vislumbrar o futuro, o sacrifício desintegrou o passado real e produziu um novo, sob a égide de seu belo desejo de justificação.

No entanto, para realçar a incoerência presente no nativismo do século XIX, ressaltar um breve comentário inspirado na interpretação do antropólogo político Pierre Clastres, em seu livro *Sociedade contra o Estado*, no qual ele subcategoriza a interpretação política do poder em: “sociedades sem Estado”, geralmente aquelas ameríndias menos hierarquizadas (com exceção dos impérios Inca e Asteca, sociedades de densa estratificação social) — e a sociedade com Estado, usualmente todo outro modelo mais ou menos semelhante aos desenvolvidos pelo Ocidente e pelo Oriente (portanto organizados em modelos definidos por instituições altamente hierarquizadas e outras formas de poder estratificadas).

O trabalho de Pierre Clastres é justamente o de imaginar o lugar legítimo para uma sociedade decididamente anárquica, como tantas ameríndias. “De um modo mais ou menos confuso, é isso mesmo o que dizem as crônicas dos viajantes ou os trabalhos dos pesquisadores: não se pode imaginar a sociedade sem o Estado, o Estado é o destino de toda sociedade [...]”. Afinal, movida pelo narcisismo, a sociedade ocidental “[...] traz efetivamente em si, interiorizada como a fé do crente, essa certeza de que a sociedade existe para o Estado”. Pois, ao anular, sem grandes dificuldades de reconsideração, a política anárquica ameríndia, “reconhece-se aqui a outra face do etnocentrismo, a convicção complementar de que a história tem um sentido único, de que toda sociedade está condenada a inscrever-se nessa história e a percorrer as suas etapas que, a partir da selvageria, conduzem à civilização.” (Clastres, 2013, p. 201-202).

Em nosso caso, o indianismo nacional de Alencar segue, a rigor, a mais profunda incoerência de simbolização. Afinal, além da óbvia alienação histórica em favor do espírito de representação idealista europeia, essas sociedades indígenas foram evocadas como simulacros para enfatizar a índole de nosso Estado, quando, sociologicamente, esses povos se organizam justamente por meio de uma política sem Estado.

A função do índio romântico foi, portanto, significativa durante algum tempo e extravasou do campo da literatura. Já inexistentes havia muito nas regiões civilizadas, ele se tornou imagem ideal e permitiu a identificação do brasileiro com o sonho de originalidade e de passado honroso, além de contribuir para reforçar o sentimento de unidade nacional, sendo, como era, algo acima da particularidade de cada região. Serviu ainda, como escreveu Roger Bastide, de álibi para conceituar de maneira confortadora a mestiçagem, que lhe foi atribuída estrategicamente. A mestiçagem com o negro, mais presente e abundante nas regiões povoadas, era considerada humilhante em virtude da escravidão. O indianismo proporcionou deste modo um antepassado mítico, que lisonjeava por causa das virtudes convencionais que lhe eram arbitrariamente atribuídas, inclusive pela assimilação ao cavaleiro medieval, tão em voga na literatura romântica. (Candido, 2002, p. 88-89).

Isto é, o indianismo nacional repercutiu a arbitrariedade de compreensão social e política defendida pelo evolucionismo etnocêntrico do século XIX, que restringia o imaginário político do saber humano à criação do Estado liberal como noção idealista e unilateral de um pretenso progresso. Certamente, no itinerário da história, o indianismo nacional de Alencar revive as contradições do iluminismo, que descreveu os modelos de organização ameríndia como simples estruturas do passado ou como sonhos de um Novo Mundo narcisisticamente modelado para a utopia.

Em outras palavras, Alencar foi incapaz de admirar a conceitualização de uma sociedade que aspira a um mundo “sem lei e sem rei”. O máximo que pôde foi reverberar, no fundo, um elogio ao ideal do nosso Estado, tradicionalmente europeu, mas aprimorado pela presença indígena, é claro. No entanto, essa participação é completamente diversa da figura livre que ele desejaria evocar em seus romances como símbolo de sua nação imaginária.

Nesse sentido, a mitologia de Alencar reflete, espontaneamente, a mentalidade conservadora e sem crivo crítico das relações entre senhor e escravo, que moldaram a fisionomia da colônia, do império e do Estado brasileiro durante toda a sua formação. Afinal, nesse indianismo conservador nacional⁴, o domínio e a submissão encarnam o discurso da comunhão pacífica, rumo à democracia racial, encarnada pelo liberalismo do século XIX, ao assumir aquela “doce escravidão” da qual falava Machado de Assis.

O mito do qual participa o projeto de Alencar redefine as razões históricas de formação do Estado. “Alencar oscilaria entre um romantismo selvagem, pré-social, que define o homem como um simples comparsa dos dramas majestosos dos elementos, e a sua perspectiva histórica, mais coerente e assídua, pela qual a natureza brasileira é posta a serviço do nobre

⁴ Para ver mais sobre a análise dos romances alencarianos sob a ótica da comunhão sacrificial entre as raças, ver Bosi (1992) e, ainda sobre este tipo romântico na pintura de Victor Meirelles, consultar Jorge Coli (1998).

conquistador.” (Bosi, 2000, p. 187). Em resumo: “Nesse ambiente e no cenário para ele pintado, movem-se as pessoas que arrancam do *feudo* ou da *selva* os traços definidores.” (Bosi, 2000, p. 188). A lógica de honra e o sentimentalismo amoroso nativista, desenhados por Alencar, se entregam, sacrificialmente, ao que suceder do acordo proposto pelo senhor ao escravizado.

Este discurso, certamente, tolhe qualquer perspectiva de mudança social na formação dos Estados modernos, não apenas com intuito literário, mas também político, visto o contexto deste reforço ideológico na história. Dessa maneira: “Uma linguagem ao mesmo tempo liberal e escravista se tornou historicamente possível; ao mesmo tempo, refluía para as sombras do esquecimento a coerência radical-ilustrada da inteligência que amadureceram no último quartel do século XVIII.” (Bosi, 1992, p. 212). Pois, assim, fizeram do século XIX “um período febril do escravismo; e é à luz desse contexto afro-americano da economia de plantagem que se pode entender a ideologia regressista dos liberais brasileiros, e não só brasileiros.” (Bosi, 1992, p. 216).

Afinal, este Brasil se utiliza da natureza como símbolo de plenitude do Estado, como se os efeitos da modernização lhe fossem espontâneos e previstos desde a origem. E, nesse ímpeto megalômano, para justificar seus fins futuristas, mantém-se a estrutura mais arcaica de exploração do desenvolvimento, onde a natureza e os corpos são objetificados pela violenta relação entre capital e terra, mercadoria e corpo, símbolo e história. Neste contexto de rendição, o *sacrifício* cultural, defendido pelo liberalismo alencariano, está inversamente paralelo ao caso outro, que denominamos *direito ético à violência*. E, nesse instante, o escritor ou artista crítico dos trópicos “nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para turismo cultural.” (Santiago, 2000, p. 26) para notar as evidentes rugas da história neste sistema carnavalesco, sendo também formado de muita tinta melancólica — que ainda escorre.

2.2.2. *Violência, linguagem e liberdade*

Até então, desde o início da década de 30, tudo o que se havia de mais sistematizado era uma forma abstrata e romanesca de conscientização sobre as contradições que marcam nossas estruturas sociais. Ainda assim, o romance e os romancistas definiram os ímpetus de toda uma época. A literatura de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, entre outros, situou a matéria ficcional na órbita de nossas memórias, vagando por contextos subdesenvolvidos e por sucessivas camadas de densa introspecção psicológica. Essas camadas constituem partículas subjetivas da história, refletindo nossa incoerência como país “herdeiro”

da modernidade. O tema é antigo, mas ainda pode apontar para causas incontornáveis de nosso presente:

Mário Vieira de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina. Diz ele que houve alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra. (Candido, 1989, p. 140)

No cenário da crítica e da historiografia das artes nacionais, esse Antonio Candido, da década de 70, destacou-se como um dos formadores que animaram o sentimento por um despertar intelectual — ou, ao menos, parte dele —, antes completamente sublimado pela lógica moderadora do século XIX. O crítico salienta, com precisão, nossas agruras, demonstrando-as por meio de adjetivos incisivos que ressaltam a condição de nossa miséria simbólica e material no contexto das potências internacionais, que nos circunscreveram como meros *sparrings* do maniqueísmo moral e financeiro. Nesse sentido, parece-nos perfeitamente aceitável que tenhamos, em nossa trajetória, pensamentos de matriz negativa e até cataclísmica sobre a história.

Ora, dada esta ligação causal “terra bela — pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. *A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...].* Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. *O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira — como construção ideológica transformada em ilusão compensadora.* (Candido, 1989, p. 142 – grifo nosso)

A “ilusão compensadora”, citada por Antonio Candido no excerto acima, refere-se justamente à mentalidade conciliadora analisada anteriormente. Ora, vemos que esta “terra bela — pátria grande” se insere com facilidade em discursos nacionalistas que inflamam um futurismo de ordem praticamente fascista, no mínimo ideologicamente expansionista e

autoritário. Do verde-amarelismo dos ufanistas da Escola da Anta⁵, como Plínio Salgado e Menotti del Picchia, à ultradireita liberal de nossos tempos — pós-golpe parlamentar de 2016 — todos esses se filiaram à ideia de uma pátria que resplandecesse uma aura purista (no sentido de culturalmente restrita), praticamente sacra (no sentido de incorruptível).

No caso, podemos dizer que o trabalho teórico e estético de Glauber se filia a uma forma de pensamento nacional oposta ao ufanismo categórico e simplista dos conservadores. Glauber elabora conteúdos de ordem universal, e, por acaso — por motivos de ter nascido em solo nacional —, trabalha esses temas por meio de imagens ligadas à cultura e à matéria do Brasil e da América Latina.

No entanto, “o paraíso” de Glauber não é restritivo; muito pelo contrário. Influenciado pelos socialismos das décadas de 1960 e 1970, sua aspiração é internacionalista, uma expressão universal que emerge a partir do particular. Diferentemente de Alencar, seu trabalho não abdica de conscientizar o espectador sobre as desigualdades nacionais; o Cinema Novo não pretende induzir o sujeito a conformar-se, nem ao sacrifício das singularidades presentes em sua cultura. Ao contrário, a estética de Glauber mantém íntima relação com o subdesenvolvimento, e o considera um elemento formador das experiências residuais.

Note, por exemplo, que o artista na periferia financeira do mundo, antes de conceber a sua obra, é geralmente levado a refletir sobre a condição material de seu trabalho como produto de um contexto. Por isso, tende a especular o estado da sua arte a partir das dimensões do Estado administrativo. Suas preocupações estéticas mais individuais — que o conduzem ao desejo particular de sua criação — são, por vezes, soterradas pela urgência impositiva de definir ou elaborar, não a arte enquanto criação singular, mas, sim, o Estado pelo qual, particularmente, ela se propaga. Esse retrato, sem dúvida, condiciona o imaginário especulativo sobre o estado da arte, mas também alimenta novos modos de se fazer ver a realidade.

Em outras palavras, essa criação particular está impregnada de um desejo de definir-se em relação ao todo. E esse todo ora se confunde com a abstração imaginária do Estado hegemônico, ora se liberta para tornar-se a representação de estruturas mais intrínsecas. Quando liberto, o artista e o utopista podem conjecturar futuros nos quais a existência dismantela as servidões. No entanto, o desejo de libertação, figurado sob o papel abstrato do nacionalismo de Estado, impõe, cedo ou tarde, outras limitações à liberdade e à consciência. Ou, no caso do Brasil, em que a independência se expressiu como atitude conciliatória com a

⁵ Este movimento político literário foi responsável pela criação de um nacionalismo provinciano, completamente avesso à diferença e alheio a qualquer conscientização mais séria e atenta aos fatos da realidade brasileira.

colonização, a arte e o artista, que representam seu povo e sua paisagem, caso estejam conformados, podem acabar por, simplesmente, reproduzir esse mero acordo.

O poeta Ferreira Gullar (2006), por exemplo, questiona, em seus escritos, no prefácio da segunda edição de *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, precisamente esse desejo de restituição da nação, constantemente presente nos discursos artísticos produzidos em contextos de Estados dependentes, no contexto da geopolítica mundial:

por que [o artista] se pergunta tanto pelo elemento nacional na arte, se se considera que é da natureza mesma da expressão estética superá-lo? Isso se deve, conforme penso, à nossa formação histórica, sob o colonialismo e a dependência. O comum é que a nação preexistia ao Estado⁶ mas, no nosso caso, a nação preexistente era a portuguesa e a nação brasileira, pode-se dizer, necessitou que se criasse o Estado para passar a existir. A existência da nacionalidade sempre foi, no Brasil, uma indagação a exigir resposta, nunca uma questão pacífica: é, como o país, algo que se deve construir, não está no passado mas no futuro. Gonçalves Dias, Alencar, não fazem literatura como Keats ou Stendhal — para expressar sua experiência de vida, sua visão de mundo — mas, principalmente, para criar a literatura brasileira. (Gullar, 2006, p. 167-168).

Acrescento ainda o argumento de Silviano Santiago (2000, p. 18-26), que sugere que a materialização do objeto estético no Estado periférico é cooptada pela imposição de um sentimento assimilativo: a cópia do modelo do Estado central (a metrópole). No entanto, por não se cumprir fidedignamente, essa cópia aguça a resignação do dominado, levando-o a crer que o desenvolvimento não lhe pertence ou, mais ainda, que seu pensamento e sua filosofia são imprestáveis para as soluções civilizacionais.

Afinal, aquele que copia impositivamente, rumo ao progresso desses balaústres civilizacionais do centro econômico, é impulsionado pelo desejo inconsciente de integrar-se ao “sublime” globo cultural do Ocidente. Assim, a dependência orienta a sensação assimilativa, e o escritor — ou ainda mais, o esteta e o artesão — parecem condenados à imitação.

Nos termos da produção artística de Glauber Rocha, o *direito ético à violência* representa menos uma identidade inerte que une pitorescamente as nações — este mito logocêntrico — e mais a expressão de conflitos historicamente compartilhados. Em outras palavras, a identidade perseguida pela geração artística da década de 60 está menos na convenção abstrata do Estado nacional e mais na singularidade dos eventos históricos logicamente compartilhados. Nesse sentido,

⁶ Quando Gullar cita a preexistência da nação ao Estado, ele refere-se à distinção necessária entre o ente abstrato do poder, o Estado e as condições culturais, linguísticas e sócio-históricas partilhadas pela comunidade local, denominando-a nação, nação que pode existir, certamente, sem Estado, como nos casos dos diversos povos indígenas circunscritos, por circunstâncias da colônia, no Estado moderno brasileiro.

o acento no *caráter* nacional da originalidade literária, que de diferentes modos foi bandeira ideológica e estética de românticos, modernistas e outros, está de sentido mudado. Corresponde a uma *constatação*, ligada aliás, no caso, a aspectos da realidade relativamente originais eles também, mas de que não há porque se orgulhar, tais como a anomia social que acompanha a escravatura. Depois de ser um valor patriótico inquestionado, que pede reconhecimento e adesão, a singularidade é agora um fato da vida, e pede agora espírito crítico (Schwarz, 1987, p. 134-135)

E, nesse sentido, o espírito crítico em relação às anomias sociais transforma o ato de composição artística em uma possibilidade de universalizar a consciência individual, abrindo caminhos para o entendimento e a passionalização do que nos circunda.

Noutras palavras, trata-se da passagem da crítica de edificação nacional à crítica estética; da crítica de função puramente local à crítica de sondagem do mundo contemporâneo; da crítica em que o nacional é comemorado à crítica em que ele é historicizado. Contrariamente ao que sustentam os nacionalistas, a reflexão dialética depende da análise formal, cujo referente não é o país do coração, mas o país verdadeiro (o das classes sociais). (Schwarz, 1987, p.136)

Ferreira Gullar também se refere à necessidade de distinguir o *caráter* nacional da obra de arte do mero *chauvinismo* provinciano⁷. Segundo o poeta, os chauvinistas simplesmente exigem a exacerbação dos traços pitorescos da paisagem e do povo. Já a crítica às contradições nacionais define com maior precisão a formação e a trajetória de um território. Exatamente por isso, Gullar explicita que o significado de arte nacional deve estar menos ligado ao nacionalismo abstrato e mais às condições concretas da nação:

[...] Não se trata, pois, de pretender “uma pintura nacional”; trata-se de, simplesmente, criar condições para a pintura, qualquer que seja, uma vez que ela só surgirá do aprofundamento e da continuidade da experiência. O caminho para isso é voltar-se para o que já foi feito entre nós, ou para o que, lá fora, melhor se ainda com a necessidade cultural interna e apoiar-se na temática que o país oferece. É preciso agir conscientemente. (Gullar, 2006, p. 32).

⁷ Ferreira Gullar sobre a influência geopolítica na formação das culturas nacionais: “De fato, segundo creio, à medida que a sociedade ganha complexidade ganha também maior determinação interna, o que se reflete ao nível da superestrutura. Isso não significa, porém, que cessa, então, a dependência cultural com respeito às metrópoles; o que acontece é que o processo de importação e assimilação complica-se, enriquece-se de elementos locais e, em consequência disso, o reflexo das ideias importadas sobre a produção cultural torna-se menos direto, tornar-se menos direto: cresce o teor da autonomia. Deve-se considerar, no entanto, que o processo não é linear e está sujeito a idas e vindas, muito embora a tendência seja para uma crescente autonomia, entendida esta como relativa, já que a hipótese de uma cultura nacional pura, livre de influência, é uma abstração sem sentido.” (GULLAR, 2006, p. 167).

Para realçar este vertiginoso pacto do Cinema Novo com o substrato dos fatos da vida e dos eventos da história, é fundamental verificar o pensamento criativo do cineasta que gestou, no seio da cultura, uma estética da revolta e da desmistificação, influenciado, por exemplo, por autores como Bertolt Brecht e Erwin Piscator — sem mencionar a influência do neorrealismo italiano, do cinema construtivista russo de Eisenstein e do *Nouvelle Vague*, etc.

A influência desses dramaturgos alemães se evidencia nos próprios procedimentos cênicos adotados pelo diretor brasileiro, como quando Porfírio Diaz (figura 1), o ditador de extrema-direita interpretado por Paulo Autran em *Terra em Transe*, olha diretamente para o público espectador do filme enquanto sugere ironicamente: “Olha, imbecil. Escute: A luta de classes existe. Qual é sua classe? Vamos, diga!”.

Ou ainda, outro exemplo marcante encontra-se nos jogos de cena de Othon Bastos como Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no meio do sertão (figura 2), fingindo dialogar com um duplo seu, enquanto imagina a metáfora do homem de duas cabeças, discutindo consigo mesmo em uma vertigem que o conduz a deus e ao diabo.



Figura 1 - Cena no filme “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967)



Figura 2 - Cena de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964)

Segundo Jean Claude Bernardet (2007, p. 156), em *Brasil em Tempo de Cinema*, experimentos como esses eram nomeados de *realismo-poético-revolucionário*, uma espécie de matriz brechtiana na América do Sul. Trata-se de um cinema que se comporta como se nos apresentasse um espetáculo de gigantesca extensão, buscando ser do tamanho da história e da metafísica contraditória.

A obra de Glauber propõe a tomada de consciência por intermédio da linguagem que nasce com o compromisso de engendrar, em um mesmo objeto, invenção e política. Essa estética poderia também se adequar, como é bem sabido, ao que denominamos *cinema-épico* (Bernardet, 2007, p. 157-162), em que o espaço, o tempo, a decupagem — ou seja, toda a *mise-en-scène* — se abrem, de igual maneira, para que o espetáculo decante com nitidez, libertando a linguagem para que não apenas produza sua narrativa dramática e grandiloquente, como também aponte para os fatos da vida que vêm de fora.

Dentro deste contexto, Robert Stam, o crítico de cinema, apontou como os filmes de Glauber pressupõem uma “teatralidade inerente [a] certos momentos privilegiados da vida coletiva brasileira — circo, carnaval, escola de samba, comício, procissão” (Stam, 1976, p. 179). Entretanto, esses elementos, por mais alegóricos que sejam, não se relacionam, em última instância, com o ufanismo e/ou parques nacionalismos.

Se Glauber pensa o seu país, o faz com a intenção de reconhecer narrativas próprias, calcadas na experiência singular do artista, e sob a condição irredutível de ter nascido nestas terras, utilizando-se do substrato cultural para a invenção de uma linguagem completamente

nova, mesclando, no interior da imagem, tipos específicos e universais — comunicando-os através de um enredo histórico em comum, compreendidos nas instâncias discursivas que formam os sujeitos e as nações.

Por essa razão, os espaços carnavalescos compõem uma certa comunicação coletiva, capaz de apreender, a partir da forma teatral, o gênero político dos comícios latinos, o messianismo paternalista e a máscara das elites e líderes por trás das multidões. Glauber busca, à semelhança de Brecht e Piscator, implodir a cena, fazendo uso do método épico para construir formas dramáticas que explorassem o movimento de transformação da multidão e da história — uma preocupação dialética e alegórica que lê o indivíduo imerso na sociedade; para isso, segue à risca os conselhos de Piscator:

Sobre o palco, o homem tem para nós o significado de uma função social. Não é a sua relação consigo, não é a sua relação com Deus que está no centro, mas a sua relação com a sociedade. Onde ele se apresenta, como ele se apresenta, ao mesmo tempo, sua classe ou sua camada social. Quando ele entra em conflito, moral, psíquico ou afetivo, entra em conflito com a sociedade. (Piscator *apud* Szondi p. 130)

E se Piscator, neste excerto, nega deus e o diabo em seus conflitos dramáticos para dar lugar ao gênero humano e sociológico, Glauber, por sua vez, captou com arrojo analítico a participação da religiosidade na mente social dos homens e mulheres da América Latina, demonstrando, assim, a intenção de que, no fim, ela deve ser superada por meio de uma consciência que pretende ser aquilo que se tem de mais humanizado.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, a alegoria da revolução é atravessada pelo desejo messiânico dos povos que anseiam pelo fim do maniqueísmo. Por isso, os personagens se enganam e se filiam, antes de tomarem consciência, às dicotomias do bem e do mal. No entanto, o filme demonstra que a transformação não vem de Deus, nem do Diabo, nem de qualquer profeta, representante ou bem-intencionado que os nomeie como solução. Fica claro que a elucidação ocorre, em etapas, na história.

Trata-se de uma consciência da liberdade que se pretende livre dos dogmas dos símbolos da chefia, sem os emblemas do paternalismo que conduz as massas. Rosa e Manuel, se não constituem o pleno símbolo da revolta (sempre contraditória e histórica), representam o próximo passo para que a transformação esteja, de fato, logo adiante — ao nível do mar.

Além disso, nota-se facilmente que seus filmes nutrem um desejo de racionalizar a emoção na cena (tal como é próprio do épico), ao mesmo tempo que prezam pela estridente passionalização dos sentidos. Entre um e outro, seu artificialismo declarado rompe com o

espaço absoluto da cena⁸, desmantela a quarta parede e convoca o público à consciência de que a narrativa ali demonstrada aponta para além dela.

A cena, então, se aloca em um entrelugar da representação, estabelecendo-se contraditoriamente entre ficção e realidade, interior e exterior da obra. Não à toa, o cinema de Glauber evocou algumas das ideias artísticas mais emblemáticas da década. Vide a *Tropicália*, arrebatada, segundo Caetano Veloso, por seu icônico *Terra em Transe*; vide também a filosofia da contracultura de Luiz Carlos Maciel, que teve inúmeros diálogos com o cineasta; sem mencionar todo o cinema moderno, tanto nacional quanto internacional, para citar apenas alguns poucos exemplos.

O trabalho de Glauber, nesse sentido, além da desmistificação épica, também convoca, em seus textos e filmes, o direito ético à revolta, amplamente explorado pelo psicanalista martinicano Frantz Fanon. A relação de Glauber com o pensamento psicanalítico fanoniano se dá, sobretudo, no nível da assimilação fenomenológica da violência, compreendida como a forma mais vital e irremediável da existência trágica em busca pela liberdade.

Os filmes de Glauber buscam nomear o sonho e o trauma, em uma tentativa de reconhecer o problema imposto desde a colônia, conduzindo-se a uma ruptura violenta com o Éden que os nega.

O filósofo Sartre, no prefácio ao livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, qualifica o significado da violência para o psicanalista, definição que se adequa fundamentalmente ao trabalho de Glauber Rocha:

Essa fúria contida, que não se extravasa, anda à roda e destroça os próprios oprimidos. Para se livrarem dela, entrematam-se: as tribos batem-se uma contra as outras por não poderem atacar de frente o verdadeiro inimigo — e podemos contar com a política colonial para alimentar essas rivalidades; o irmão, empunhando a faca contra o irmão, acredita destruir, de uma vez por todas, a imagem detestada de seu aviltamento comum. (Sartre *apud* Fanon, p. 12, 1968)

Certamente, deve-se lembrar que há, sim, distinção entre as propostas do brasileiro e do martinicano⁹. Fanon argumenta pelo direito ético a uma violência real, de ossos e carne,

⁸ Para saber sobre o espaço absoluto consultar Peter Szondi (2001).

⁹ “Essa convocação à violência no plano simbólico não apenas se faz nos moldes da convocação a uma violência real, mas também opera a partir do mesmo pressuposto: a ‘situação colonial’ vivida pela cultura dos autores. No caso de Fanon, situação que assumia os contornos nítidos da realidade colonial africana e das guerras de liberação. No caso de Glauber Rocha, situação que, se válida como expressão metafórica das condições de trabalho dos próprios cineastas, não tinha o mesmo solo histórico, pois a realidade brasileira não era exatamente a mesma. O estatuto político da sociedade brasileira e sua relação com a dominação externa eram outros e, diante disso, o projeto de libertação nacional dominante nas áreas que discutiam a questão da cultura nacional pautava-se pela adoção do modelo clássico da revolução democrático-burguesa antiimperialista. Atribuía-se à burguesia nacional

enquanto Glauber faz menção a uma violência metafísica, experimental e metafórica, que atinge os níveis mais íntimos da linguagem e do olhar. No entanto,

A semelhança está na defesa comum da legitimidade da violência como possibilidade única do colonizado frente à dominação a ele imposta, num tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo, de origem hegeliana. 'Na situação colonial', estamos no terreno da contradição, e não no da pura diferença: a afirmação do eu se dá pela negação que me nega. (Xavier, 2007, p. 184)

A obra de Glauber, portanto, reverte a imagem de um país emergente, supostamente a pleno voo de desenvolvimento, transformando-o em um país que, por excelência, é trágico¹⁰. Ratifica-se, assim, a contradição de que uma nação dependente, sob a dialética do senhor e do escravizado, será continuamente negada pelos donos do engenho e do império, condenada a permanecer como fiel retrato do subdesenvolvimento. Está aí a sua tragédia: mesmo quando o projeto da nação quer se livrar do passado impregnado nas estruturas, as conjunturas o impedem. A nação quer “cantar alegremente”, como descrevem as canções, mas, ao invés disso, ela está em prantos.

O país de Glauber não faz parte do projeto geográfico e paisagístico de um José de Alencar; seu país é o do atraso, do medo, da assimetria, do conflito abissal entre as classes — um país que deve ser compreendido e superado, mas que, até lá, representa a crônica de uma tragédia anunciada. Ismail Xavier (1993) explicita bem o tema apocalíptico impresso nas obras do cineasta e de outros contemporâneos. Segundo ele:

um papel progressista, num diagnóstico bem diferente do encontrado, por exemplo, em Fanon, que rechaçava qualquer ilusão quanto ao pendor nacionalista dessa classe (para ele, pobre caricatura da Metrópole) nos países do Terceiro Mundo.” (XAVIER, 2007, p. 184-185)

¹⁰ Sobre o sentimento ternamente afinado ao Brasil de Glauber, Luiz Carlos Maciel, o filósofo tropicalista, próximo de Glauber, relata a personalidade ética que beirava a maioria dos jovens da geração de 60. Maciel o ressalta “Glauber acreditava no mito Brasil, era algo encantador para ele.”, mas este mito, em específico diz respeito a crença de superação das contradições de formação histórica de dependência e subdesenvolvimento das décadas de 50-60, como fizeram economistas e sociólogos que creram na promessa. “O que mais lia eram livros sobre o Brasil, os romances brasileiros também eram os seus preferidos. Eu, que tendia a ver o Brasil como uma convenção coletiva mais ou menos arbitrária e gostava de me considerar um cidadão do planeta Terra, ficava admirado do amor autêntico que Glauber tinha pelo Brasil. Achava que era uma história passionai, um sentimento romântico. Mas Glauber era realmente um patriota e levava muito a sério essa questão. Tinha essa consciência - ou compromisso - da necessidade vital de fazer algo pelo país. Aos poucos, Glauber foi experimentando, cada vez mais, a necessidade de falar de política em seus filmes.” (MACIEL, 1996, p. 81-82). Nota-se que Luiz Carlos Maciel que ao ressaltar os ânimos glauberianos pela nação não se confundem com a identidade do Estado de poder, ao menos neste depoimento, — o qual não nos guiamos para análises totalizantes deste pensamento autônomo e complexo — para Glauber o país é a disputa, e o que está à mercê é: a liberdade, a linguagem, o povo e a cultura. “A ênfase crescente na questão política não atingiu só o Glauber, como se sabe. Atingiu a todos nós, mesmo os que não amavam o Brasil com tanto ardor. Nossa geração sentia-se no dever ético de interferir nos rumos da nação. Sentíamos que era mais do que um dever; seria como uma predestinação, ou uma fatalidade, que nos fazia capazes de modificar o destino do país, de revolucionar a sociedade. Recusar essa tarefa não era apenas condenável, era simplesmente impossível.” (MACIEL, 1996, p. 82)

Analisar a cultura brasileira daquela época [fins de 60 e 70] de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. [...] Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação. De lá pra cá, mudaram os termos da equação social, é outra a situação do cinema, mas tudo enfim tornou até mais radical o senso de periferia que, após ilusões do ‘milagre’ econômico do período 68-78, acabou retornando com toda a força. Reaviva-se, então o que havia de apocalíptico, de desconfiança face aos termos da modernização brasileira, no cinema produzido entre 1967 e 1970. (Xavier, 1993, p. 9 - grifo do autor)

Corisco, o cangaceiro, por exemplo, denuncia a força desses sentimentos melancólicos e retorcidos por meio de seus longos solilóquios em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

Tenho medo de viver sonhando com a luz do mal que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das almas penadas que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho, como o gado berrando pro sol. Tenho medo, Cristino, tenho medo da escuridão da morte. (Xavier, 2007, p. 107)

Este medo, inoculado no discurso de Corisco, representa a mesma tensão trágica que recai sobre os agentes das guerras coloniais, as guerrilhas contra os exércitos e os manifestantes socialistas e anarquistas que se erguem contra a suposta soberania de um Estado nacional que, na prática, subtrai seus assuntos.

Glauber enfatiza, por meio da fome e do transe, a metafísica desesperada da subsistência — um isolacionismo motivado pela miséria psicológica da linguagem, como antes evocada pelos tantos exemplares do romance de 30. O palco deste discurso deixa de ser a mata virgem para dar lugar ao sertão depredado pelo latifúndio, à cidade litorânea alienada e ao frenesi citadino, fervilhando em meio à disputa da política formal e à consequente luta de classes.

Assim, seus personagens são transfigurados em histeria e exuberância de linguagem, fazendo com que a natureza da psicologia humana se sobressaia e, por fim, se mescle às alegorias do meio — o sertão, o mar, a cidade. Tal qual o símbolo da revolução e da utopia, com consonâncias socialistas, quando o “sertão vira mar”. A teórica Lúcia Nagib ainda complementa essa ideia ao abordar o emblema da transformação no universo glauberiano como consequência do apocalipse humano. Diz ela:

Como em todo mito regenerador, a criação depende de uma destruição, e assim o mar é antes de mais nada o apocalipse — em consonância com as crenças milenaristas alimentadas pelos seguidores de Antônio Conselheiro —, o caos primordial ou final, um dilúvio com o mesmo poder do fogo, ao mesmo tempo destruidor e criador. Enfim, o mar é o mundo, e tem dimensões universais equivalentes às do sertão, que “está em toda parte”, na famosa definição de Guimarães Rosa. (Nagib, 2001-2002, p. 150-151)

Ou seja, nos filmes, a forma do ambiente condensa a experiência do desejo humano pela transformação política. Neles, a natureza é palco dos conflitos humanos, podemos dizer, funciona como refração da humanidade — um espectro do estado da alma dos personagens que ali circundam, encenando um movimento violento, praticamente ritualístico, num tom improvisado de refluxo de ideias, de transe, pelo qual o explorado se motiva a escapar irrefutavelmente.

Portanto, se for aceito o argumento de que o Cinema Novo de Glauber inverte o discurso edênico, o sertão de seu *Deus e o Diabo* simboliza exatamente o novo meio onde se encontra o substrato para essa tragédia.

Este espaço realista ou até mesmo brutalista “É coroamento de um discurso que carrega, no seu próprio estilo, a presença do movimento incontido, a história como pressuposto. Se o tempo acumula energias e a cada momento pode instaurar a brecha ou a crise por onde ache caminho e transborde a força transformadora, a corrida de Manuel tem no mar sua consequência lógica dentro das regras desse discurso. Diante da injustiça, da realidade que solicita a violência como condição de humanidade, a insurreição está sempre no horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea.” (Xavier, 2007, p. 112)

Os elementos particulares desse sertão, obviamente baseados na trajetória insurrecional de Antônio Conselheiro, apontam, portanto, para a constelação universal do oprimido, fruto deste traço social compartilhado pelos países do Terceiro Mundo. Enfim, *o direito ético à violência* não visa repetir, ao menos em teoria, a retórica que vangloria os nacionalismos, que homogeneíza os povos a partir de uma superficialidade agregadora — na maioria das vezes, a nação —, utilizando-se de *postcards*, *slogans*, pinturas, filmes e literatura metaforicamente atrelados a uma identidade “una” e superior, que conduz a massa em uma fila para embarcar na locomotiva da história.

Por outro lado, se há uma tentativa de delinear uma identidade subdesenvolvida, ela certamente se pontua pela mesma lógica hegeliana da negação. Afinal, se há qualquer grau de universalidade no Terceiro Mundo, ela está pressuposta justamente nos sintomas provocados pelo maniqueísmo moral imposto àqueles que nascem abaixo da linha equatorial. E, se por

algum motivo, tal identidade existe como elaboração do cinema, ela certamente se encontra nas linhas que evidenciam a textura e o acabamento de uma imagem que se opõe formal e tematicamente ao cinema industrial de Hollywood, que ele renega.

Nessa recusa, afirma os princípios básicos da estética da fome, num movimento onde, num só golpe, o estilo cinematográfico se afina às condições de sua produção, marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento que o condiciona e transforma a sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte da sua riqueza de significações.” (Xavier, 2007, p. 112)

Em suma, na verve desta disputa ideológica pela interpretação do Estado-nação, o *sacrifício* alencariano abstém-se da história, num fingimento inocente e/ou leviano que emula um conformismo que gera o artífice da harmonia. Por outro lado, o *direito ético à violência* torna-se uma resposta ao transe e à alienação do estado da arte em que o artista está posto.

A violência das câmeras na mão, dos solilóquios gritados, das danças-rituais, dos tiros de rifle, dos sons de metralhadora pairando no ar, dos gritos perdidos do poeta suicida, das bandas de metais de *jazz music*, das multidões pulando seu carnaval, torcendo no comício e/ou caminhando, em reza, o monte santo rogando pelo seu suplício, excedem os músculos e a mente, e contaminam a linguagem e os ideários.

O *direito ético à violência*, no espírito da criação, significa interromper o sacrifício da imagem, da filosofia e da autonomia especulativa do Terceiro Mundo. No fim, o pacto da servidão gera um dilema existencial, alimentado pela tensão hegeliana *senhor-escravo*, que, por encomenda, molda as disputas pelos nossos ideários representados pelo estado da arte. A questão a saber é se o estado da arte se sacrifica diante da hegemonia do senhor, ou se, ao contrário, ele o condena, libertando-se desse imaginário e superando aqueles que sonham em governar, de maneira senhorial, o mundo.

3. A UTOPIA

3.1. Duas faces para dois romantismos: a gênese política das representações utópicas

Esta primeira seção do capítulo busca escrutinar as dimensões estético-políticas por trás da representação utópica em disputa. Nossas utopias, especialmente aquelas fundamentadas na condição nacional, encontram no projeto da modernidade o sonho de um Novo Mundo que descortina um futuro possível. Entretanto, como é óbvio, esse mesmo sonho frequentemente se entrelaça com os anseios dependentes — emergentes, por excelência.

Nesse sentido, as representações artísticas da utopia estão subdivididas em duas grandes categorias sentimentais, políticas e estéticas. Acompanhando a lógica do sacrifício conciliador e do direito ético à violência, discutida no capítulo anterior, essas vertentes são: a utopia *conformada* e a utopia *inconformada*.

Notaremos que os valores de uma utopia equacionam as pretensões éticas e filosóficas de quem a imaginou como símbolo ideal e perfeito destas categorias. As diferentes cidades, ilhas, pátrias e demais territórios que apontam para o *topos* perfeito dimensionam não apenas a forma como cada lugar inventado interpreta ideologicamente a história — portanto, o passado —, mas também como projeta as transformações — ou seja, o futuro. Por essa razão, as representações utópicas, nesse exercício de imaginação, tornam-se o meio ideal para expressar os traços da ideologia e da visão política.

Pois então, a visão do primeiro, a de José de Alencar, restitui o Éden colonial para inventar a origem de sua “doce utopia”, transfigurando o passado de de misérias e tortura em tempo de expiação e ressurreição:

Ora, o tipo restitutionista se define precisamente como por seu desejo de restituição, isto é, de restauração ou recriação desse passado. Nem realisticamente resignado diante de um presente degradado, nem orientado para uma transcendência ao mesmo tempo do passado e do presente, o restitutionismo quer o retorno do passado, do que foi o objeto da nostalgia. (Löwy; Sayre, 2015, p. 87)

No Brasil de Alencar, como já demonstrado anteriormente, esse passado foi importado dos ideários tropicais séculos afora e então mesclado à grande narrativa do Estado-nação, sendo comunicado como discurso oficial das artes do império — na verdade, “realidade” do império. Os romances de Alencar são, em última instância, uma tentativa de fazer do Brasil o nascimento messiânico da utopia almejada por Thomas More.

Certamente, Alencar não caminhava sozinho no escuro. Afinal, principalmente durante a segunda metade do século XIX, auge do romantismo brasileiro, estava em voga, nas cúpulas dos palacetes brasileiros, a simulação documental e a representação histórica através da pintura.

O gênero de Pintura de História, à época, dominava as grandes salas do império, tanto por sua imensidão física quanto por seu propósito evidente de ressignificar, com exemplos figurativos, a fundação do novo Império (Coli, 2013, p. 162). Em outras palavras, a restituição passadista do XIX buscava condições fortes o suficiente para, por meio do discurso da arte, afirmar: *isto foi assim, e foi bom*.

A imagem de um Estado puro de “inocência” moral, pré-degradação, pode ser facilmente encontrada em alguns dos protagonistas dos romances alencarianos, como Peri, Ceci e Iracema. A colônia está ali como se equivalesse ao estado da inocência moral brasileira, num tempo anterior ao próprio tempo — um tempo que se quer a-histórico, berço harmonioso da origem do Estado brasileiro.

O que fez Alencar foi conceber um modelo de verniz que embelezasse ou anulasse a agressão constitutiva de nossa história, em uma abordagem que prioriza a origem da nação como símbolo da tão conhecida imagem do *bom selvagem* — que, por sua vez, se articula às figuras do bom samaritano e do bom cristão. Ao expor sua nostalgia edênica como eixo organizador do pensamento social, como quando Iracema renuncia ao segredo de Jurema para consumir seu amor em fraterna e consentida união com Martim, o guerreiro português, evidencia-se sua intenção de restituir determinados equívocos — como o nativismo completamente magnetizado pelos ofícios e valores cristãos — e de declarar o amor entre as personagens, Iracema e Martim, como precursores da falsa democracia racial brasileira.

Sacrificar a história, sacrificar o tempo, sacrificar a origem. Enfim, atenuar ou até mesmo negar por completo os séculos violentos que marcaram o passado foi a estratégia com que o Estado brasileiro encontrou pretexto para emular sua adesão aos ideais do pensamento ilustrado liberal¹¹; tão almeçados em sua época (Schwarz, 2000, p. 24). E, sem ter como base a real condição política e social brasileira, criou, a bel-prazer, afrescos que diziam respeito ao nosso falso destino, como se a origem da nação brasileira fosse, por bem, natural e pacífica. No fim, um argumento que se pretendia utópico, simplesmente por omitir seus traços mais despóticos.

Por essa razão, a engenharia desse discurso decidiu professar uma imagem astral, de plena abundância para o futuro nas marchas do “progresso”. Note-se que a chave de leitura que

¹¹ À distância é tão clara que tem graça a substituição de um arremedo por outro. No caso, o simulacro iluminista pela autenticidade nacional descoordenada, “Mas é também dramática, pois assinala quanto era alheia a linguagem na qual se expressava, inevitavelmente, o nosso desejo de autenticidade. Ao pastiche romântico iria suceder o naturalista. Enfim, nas revistas, nos costumes, nas falas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos de revolução, na teoria e onde mais for, sempre a mesma composição “arlequinal”, para falar com Mário de Andrade: o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto. (SCHWARZ, 2000, p. 25)

compreende a utopia do Novo Mundo é exatamente aquela que abre a “utopia” do progresso no liberalismo no século XIX. Este foi o caso, também, da ditadura militar que bebeu dessa mesma matriz de ideários e que progrediu rumo ao fascismo. O idealismo representativo do Estado compôs um projeto de falso bem-estar, prezando pela solução meramente ilustrativa da fábula dos iguais.

Retomemos mais uma vez o exemplo de Brasília para ilustrar como essa complexa relação da utopia retorna paulatinamente como desejo nacional de restituir o passado, elaborando novos mitos de fundação. Isto porque, se a nação não pôde, ou não quis, lidar com as consequências reais de seu passado, pareceu mais cômodo simplesmente substituir a tragédia por um conto de fábulas muito mais ameno.

Nesta esteira de emblemas, a construção da nova capital representou, talvez, um dos últimos símbolos faraônicos dessa tradicional prática de retorno ao paraíso. Por exemplo, segundo Otília Beatriz Fiori Arantes, o projeto utópico da cidade amenizava, filosoficamente,

As mil formas antagônicas e conciliatórias de convivência entre capitalismo e escravidão — Brasil burguês e país colonial — estão na origem do “esquema” de Lucio Costa. Por isso mesmo, um esquema de convergência com o Estado, de confluência com o que será o moderno Estado Novo sucedido pelo Estado Desenvolvimentista do segundo Getúlio e de JK.

E sintetiza:

Mas isso é apenas o horizonte histórico mais remoto. Não há como escamotear o outro lado desta revisão do passado, mesmo quando feita com intuítos prospectivos. Ser fiel ao patrimônio histórico e à tradição artística local porque se é moderno, e não apesar de, é o mesmo, e mais 100 mil mediações, que modernizar repondo, ou refuncionalização, o antigo regime herdado e restaurado: numa palavra, o moderno cresce e se alimenta reproduzindo seu lastro colonial. (Arantes, 2002, p. 7)

O contraponto a esse lastro conciliatório entre tragédia colonial e expectativa moderna está justamente na conscientização de nossas incoerências históricas, que se posicionam, naturalmente, como forma representativa avessa à utopia *conciliadora*.

A renovação dos paradigmas artísticos, que veio desde as vertentes das vanguardas do 22 e do 30 até os anos 60, produziu uma proposta política e estética que buscou não se basear cegamente em retornos de dignificação do passado para uma acomodação às formas do presente. E o espírito do Cinema Novo representou exatamente a busca por esse incômodo que se apropriou da “linguagem nacional” para arejar e repensar o futuro.

Nas palavras de Glauber, este espírito rebelde foi constituído por uma “coincidência histórica inevitável” (Rocha *apud* Avellar, 1995, p. 8), que, conseqüentemente, formou a juventude de 1960.

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão e sentido, supõe o caminhar rumo a um *telos*. Refiro-me a *Deus e o Diabo*, filme onde o *telos* é a salvação e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. O futuro - a Revolução - é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal — a vocação do homem para a liberdade — mas o campo de atuação em que se manifesta esta história que cumpre fases rumo a um objetivo é a experiência nacional. Como concluí na análise feita no livro *Sertão mar*, há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar tal representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo, no filme, se compõe como movimento próprio e interno à sociedade brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária — caminho para superar a condição subalterna estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem projeto. (Xavier, 1992, p. 12-13 - grifo do autor)

O argumento da intelectualidade artística radicada nos princípios libertários e/ou socialistas (no limite, críticos) de interpretação da realidade brasileira, mesmo que de modo heterodoxo e polemista, evoca uma revolta sensível que se motiva pela vontade de dar a ver o movimento dialético da história. Evocando, através da imagem, o desejo por uma interpretação expansiva da realidade, tal como é expansivo o pensamento que tateia as contradições do mundo, — expansivo tal qual é o sentimento por uma libertação verdadeira, de dimensões continentais.

Muitas foram as tentativas de sintetizar as máximas de nossa trajetória moderna.

Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, [...] instância típica de convivência entre invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese. As condições se alteram depois do golpe de 64, mas isto não impede que o empenho de atualização estética e a inclinação ao diagnóstico totalizante permaneçam pontuando a escala dos dramas ou o horizonte das paródias onde o nacional mantém seu privilégio como estrutura imaginária de referência.” (Xavier, 1993, p. 11-12 - grifo do autor)

Para abarcar a dimensão contraditória desse campo, algumas obras posteriores a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* alicerçaram sua composição na itinerância de filmagens e atuações

pelo território nacional, estratégia que o próprio Glauber cumpriria em *A Idade da Terra*. No entanto, em *Bye Bye Brasil*, Carlos Diegues leva o conceito à exaustão, percorrendo quinze mil quilômetros território afora, abocanhando as contradições à medida que as imagens se deslocam. Em texto publicado em 3 de fevereiro de 1980 no *Jornal Brasil*, Cacá Diegues afirma:

Bye Bye Brasil é o meu sonho sobre isso que se convencionou chamar de realidade brasileira. Ou seja, mais uma modesta versão pessoal, uma das muitas versões possíveis sobre alguns aspectos do que ocorre com o mundo e as pessoas mais próximas de mim. [...] Só que agora a mágica do cinema, o mistério da sua luz, captura um país em transe, onde convivem no mesmo espaço/tempo o moderno e o arcaico, a riqueza e a pobreza, a selva e a poluição, a comédia e a tragédia, numa situação-limite que pode estar anunciando a civilização do século XXI. Porque, embora o coração tente me dizer que o apocalipse já começou, é preciso acreditar que ele é inevitável e que a soma de cada uma de nossas esperanças será o seu principal bloqueio. Se cada um de nós acreditar firmemente que a autodestruição não é uma fatalidade da história humana, talvez aí comecem a dar certo as mágicas trabalhadas pelos alquimistas dos anos 1960. Talvez aí a ideia brilhe vitoriosa sobre a mesquinhez dos interesses. Atormentada obsessão daqueles alquimistas, o Brasil é o personagem principal deste filme. Um Brasil que você ainda não viu, que surpreende a mim mesmo sempre que revejo. Acabou-se o tempo da pirraça. *Bye Bye Brasil* é um filme onde se procura demonstrar que só é possível transformar a partir do transformado, com prazer e direito à felicidade. O cinema não pode ser uma reflexão olímpica sobre a realidade, ele precisa ser um dos reflexos dela. (Diegues, 1980, p. 23)



Figura 3 - Cena de “Bye Bye Brasil” (Carlos Diegues, 1980)

O depoimento do cineasta expõe perfeitamente, por si só, o imbricamento de ambiguidades que compõem as mitologias da esperança brasileira. Cacá Diegues se utiliza, inclusive, de antíteses para elaborar seu relato sobre o Brasil, como: moderno e arcaico, riqueza e pobreza, selva e poluição, comédia e tragédia. Vê-se claramente o sentimento de inconstância próprio de um país emergente — sempre na corda bamba entre a esperança e o ressentimento. Podemos, pois, entender o apocalipse como metáfora distópica para a realidade material, ao passo que a esperança da alquimia representa a expectativa da utopia.

Deste modo, as alegorias da vida brasileira dançam e surgem nos filmes, como se estivessem participando de uma terapia intensiva, um tratamento de choque, como máxima expressão do sonho que cogita acreditar na utopia plena. Estamos diante de uma representação macunaímica e mordaz, responsável por criticar as incoerências de nossa formação. Nossas inconstâncias mais brutais — o arcaísmo e a modernidade desenvolvimentista — dispostos lado a lado, exatamente como ao andar pela rua, com intuito de analisar a incoerência da emergência brasileira.

O projeto da sétima arte brasileira talvez tenha sido comunicar a quintessência para atingir verdadeiramente os ideais da ilha imaginária de Thomas More. Mas, diferentemente de Alencar, cogitou-se um lugar onde não seria plausível confundir o brasileiro com os requintes do mito dos *bons selvagens* imaginados por Jean-Jacques Rousseau e outros ilustrados. Enfim, uma utopia que falasse em nome da superação dos paradigmas de classe, do miserabilismo instalado na prática política, da contração filosófica de nossos saberes, soterrados pelos cânones imaginários. Uma tentativa de imaginar uma nação ideal ao refletir sinceramente e, de antemão, sobre os inúmeros fracassos colecionados por nós e pela humanidade.

E, diferentemente das atenuações do romantismo alencariano histórico — que nos entreteve com narrativas palatáveis do bem contra o mal e nos reduziu à linearidade de uma fábula do desenvolvimentismo pretensamente ilustrado e comportado —, o Cinema Novo decidiu totalizar, no horizonte, o esboço de um pensamento e de uma civilização verdadeiramente trágico — em alguns graus, cômico —, rebelde e contraditório. Ou seja, com mais radicais românticos — no quesito da liberação — do que a própria desenvoltura alencariana.

Ao fim, Glauber e os cinemanovistas aspiraram a uma forma de comunicação que se prestasse, no íntimo, a elaborar um programa estético análogo à revolta popular, em uma tentativa de expressar estruturas fundamentais de uma linguagem que almejava representar, com forte instinto dialético, as etapas da história. Em *Deus e o Diabo*, por exemplo, o sertão é

simulacro da libertação paulatina da consciência de Manuel e de Rosa, camponeses subjugados pela casta do latifúndio. “[O] filme se proclamava, na época das Reformas, como um manifesto sobre a terra, tendo se tornado um verdadeiro hino revolucionário sobre a Reforma Agrária.” (Gerber, 1982, p. 40).

Ao longo do filme, entoa-se a frase “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão” como proposta de liberdade política e existencial. A partir dela, o cineasta reafirma sua predileção por um tipo de utopia definida pelo dismantelamento das condições coercitivas, ao mesmo tempo que evidencia a ambiguidade inerente à realidade brasileira. Sertão e mar digladiando ou unindo-se para síntese de uma coisa outra que não seja a lama.

Na utopia glauberiana, o mar que desemboca no sertão é evocado como obsessão que se desenvolve no interior das vontades de seus personagens. Manuel e Rosa correm pelo sertão para solucionar o problema da utopia e da liberdade. Num primeiro momento, deparam-se com o beato Sebastião, líder espiritual de uma revolta embrionária, mas também incoerente e frágil, pois se revela completamente messiânica, rarefeita e desconectada da matéria.

Em sequência, os camponeses encontram-se com o guerreiro do cangaço, Corisco, reencarnação de Lampião, símbolo da mudança mais objetiva (factual), porém trágica, dessa matéria. E assim, como alegoria da História, os paradigmas da vida são desenvolvidos no interior da lógica do tempo, uma razão após a outra.

O sertão vai virar mar, o mar virar sertão, era profecia de Antônio Conselheiro, profecia essa que se espalhou e que, se não chega a conter tal ideia, propõe a liberdade dentro de um sentido revolucionário [...] o beato diz *o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão* dentro de um sentido alienado, místico, caótico, metafísico, o diabo a quatro toda aquela complicação do batismo. [...] O Corisco diz o seguinte: que vai ficar ali lutando, quebrando tudo, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão. Essa obsessão é que marca toda a evolução de Manuel: no final ele corre. Corre pra onde? Corre em direção ao mar, que é o que tem na cabeça como obsessão mística. Mas quem chega ao mar sou eu, com a câmera, mostrando o mar como uma abertura de tudo que aquilo pode significar, inclusive de explosão revolucionária propriamente dita. Assim, o mar tem uma significação de liberdade ampla e de levante: vem o mar com o povo gritando no coro. (Rocha *apud* Avellar, 1995, p. 95 - grifos do autor)

No excerto acima, Manuel, ao lado de Rosa, sintetiza o processo pedagógico de transformação fundamentado nas expectativas. O encontro com o beato e o cangaceiro são o passado; Manuel e Rosa, o instante; e o futuro se manifesta na utopia representada pelo mar. Onde a câmera se detém pela última vez, ali também nos assentamos, os espectadores. Estamos diante da liberdade, mas sem resolução definitiva. Não sabemos o que será de Manuel e Rosa na travessia pelo sertão, assim como pouco sabemos sobre o que nos reserva o futuro.

Nos anos 1960, a transição de regimes, a supressão da democracia e o enclausuramento mental dos representantes políticos e intelectuais da esquerda, inauguraram um tempo de longa transição violenta e de larga imprecisão de futuro, portanto, tempos de inseguranças gerais. Os cineastas da década decidiram filmar a sua tragédia pessoal e a de sua terra. Produzindo filmes como recurso sarcástico e autoirônico, mas principalmente como forma desesperada de se comunicar com o brasileiro.

As utopias de Manuel e Rosa são, inequivocamente, as utopias de Glauber — e o horizonte em aberto, marcado pelo selo marítimo, convida o espectador a encarnar, ainda que por alguns minutos, a proposição de Thomas More. Mas a ilha que se imagina certamente se distingue do paraíso mais convencional atribuído a estes trópicos. A utopia de *Deus e o Diabo* revela o avesso da doce fotografia encantada das paisagens dos trópicos. O discurso sobre a fome questiona as excrescências da retórica amenizadora, que desvirtua a análise sociológica em prol de um nacionalismo conformista.

Mas, para efeitos ilustrativos, tomemos como exemplo o final de *O Guarani* e o de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, para conferir a diferença entre as duas utopias.

José de Alencar finda seu romance indianista com a imagem dos amantes Ceci e Peri navegando sobre o leito do Rio Paraíba, em fuga das tribos inimigas. A união trágica entre a portuguesa e o indígena emula a sensação edênica de estarmos diante de Adão e Eva dos trópicos — mais uma vez, a reafirmação do mito da origem conciliadora entre as raças. O texto descreve, com desenvoltura romântica, a cena que conduz o leitor pelos últimos acenos de vida de Ceci e Peri, rumo ao céu azul venturoso do futuro, que aponta para a conciliação final com a morte — o sacrifício que lança o destino da nação em direção ao paraíso cristão.

Nesse sentido, Alencar ilustra o marco inaugural de sua nação utópica, tal como Victor Meirelles ao pintar *Primeira Missa no Brasil*, reunindo pacificamente as raças e as culturas da colônia; ou como Lúcio Costa ao projetar a nova capital do Estado, marcando com a cruz a inauguração do canteiro de obras que daria luz à Brasília. Note-se que esses são símbolos que evocam, sucessivamente, a eterna conciliação com a morte — não como forma de luto, mas exatamente como sacrifício, forjando nova memória para a retórica dos discursos oficiais:

Então passou-se sobre esse vasto deserto de água e céu uma cena estupenda, heróica, sobre-humana; um espetáculo grandioso, uma sublime loucura. Peri alucinado suspendeu-se aos cipós que se entrelaçavam pelos ramos das árvores já cobertas de água, e com esforço desesperado cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-o até as raízes. Três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou, cedendo a retração violenta da árvore, que voltava ao lugar que a natureza lhe havia marcado. Luta terrível, espantosa, louca, desvairada: luta

da vida contra a matéria; lata do homem contra a terra; lata da força contra a imobilidade. Houve um momento de respouso em que o homem, concentrando todo o seu poder, estorceu-se de novo contra a árvore; o ímpeto foi terrível; e pareceu que o corpo ia despedaçar-se nessa distensão horrível: Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas: a haste oscilou; as raízes desprenderam-se da terra já minada profundamente pela torrente. A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor da água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas. Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada: e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema: — Tu viverás!... Cecília abriu os olhos, e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna. — Sim?... murmurou ela: viveremos!... lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!... O anjo espanjava-se para remontar ao berço. — Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre...! Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte. O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face. (Alencar, 1996, p. 252-253)

Em *Deus e o Diabo*, Manuel e Rosa também cumprem sua trilha de fuga (figura 4). Contudo, desta vez, o cenário é o sertão, e o inimigo, o matador de cangaceiros. De mãos dadas, os dois correm pelas dunas de areia, mas Rosa tropeça e fica para trás. Ao fundo, lentamente, uma transição de imagens transforma o sertão em mar — símbolo da revolta que cumpre a transformação cantada nos *Sertões* de Antônio Conselheiro, revisitada em tema e forma pelo filme de Glauber Rocha.



Figura 4 - Cena de “Deus e o diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964)

Ambas as obras envolvem o amor como ato de resistência, e a fuga em direção ao mar e/ou ao leito do rio como metáfora para a concepção de um projeto utópico. O projeto de Alencar, fundamentalmente, aponta para algo conhecido: o Estado brasileiro. Justamente por isso, com o tempo, seu mito de origem, baseado na união pacífica entre o branco e o indígena, se dessacraliza no imaginário coletivo; afinal, o Éden de Ceci e Peri não prevaleceu, nem de perto, nos fatos da história, por isso é fácil desautorizá-lo.

No contexto da utopia de Alencar, apenas Ceci e Peri — emblemas do passado longínquo e predestinado — poderiam funcionalizar esse mito, representando a união entre a tribo fictícia dos Goitacás e a tradição europeia dos portugueses. Entretanto, essa dependência mística da narrativa, objetivamente, abrandava uma identificação mais universal com a história.

Por outro lado, *Deus e o Diabo* insere os seus protagonistas na raiz histórica do trabalho forçado no Brasil, encargo exclusivo daqueles que não usufruíram de bens e posses herdadas — chagas dessas terras marcadas pela escravização. Nesse sentido, o itinerário inicial e final dos protagonistas torna-se infinitamente mais verossímil à lógica da formação nacional brasileira, ainda que o filme seja significativamente mais experimental.

Além disso, a polissemia da cena final em aberto — a imagem das dunas se transformando em mar na tela — não restringe os predestinados à confirmação de uma utopia, como eram Ceci e Peri para o Brasil de Alencar. Se não Manuel e Rosa, a contradição destrutiva e criadora da história prepara novos elementos que permitem uma ligeira esperança para uma nova utopia ou, ao menos, novos representantes para ela.

Neste caso, esse outro lugar não aponta exatamente para nada específico, nem para personalidades particulares, ao menos, não nos conduz a um mito originário que dependa exclusivamente de Manuel e Rosa. O filme aponta para o futuro, e os protagonistas, sim, fazem parte do caminho, onde reina a liberdade contra a servidão. Porém, a teleologia desse percurso se confirmará apenas ao longo das etapas e alterações da história, revelando, inclusive, uma história que ainda não escutamos e nem vimos.

De todo modo, voltemos à questão da utopia para que possamos, enfim, sintetizar o argumento. Se bem analisarmos, veremos que estamos diante de uma distinção fundamental de gêneses utópicas. Estamos entre o milagre da conciliação com a morte e a libertação como itinerário trágico, convivendo com os impasses contingentes de vida e morte.

Tanto a utopia alencariana escamoteia a distopia real para dignificar o passado e o presente, como também projeta, conseqüentemente, um futuro que, se não for guiado pelo milagre emergente que nos predestina, não haverá país algum. Ora, emprestemos as palavras de Edson Passetti para acentuar os aspectos deste modelo pouco inventivo, que prospecta

somente o milagre da prosperidade, como enunciado importante desta tal “*cultura da paz*” neoliberal — em nosso caso, cultura da conciliação:

Para o capitalismo, sua fé e realização dependem da crença nas utopias, no governo do pensamento que inibe práticas inventivas, saberes insurgentes, enunciados perturbadores. A utopia neoliberal do capitalismo funda-se no mérito, na competência e na concorrência fazendo do sujeito, um capital humano e do agente social, um inovador que se governa pela disseminação das práticas democráticas do regime político para as relações comuns. [...] ele governa os outros em direção à paz, ou melhor, à *cultura de paz* como um sujeito resiliente. (Passetti, 2018, p. 157)

E, neste sentido, o teórico contesta todo o lastro da utopia, pois em última instância, a utopia pode soar como um jogo lúdico e insatisfatório que nos priva de cogitar signos do futuro ainda encobertos. Afinal, para o autor, como ele afirma: “More e a sua Utopia, como as demais utopias, apenas consolam e reproduzem a esterilidade lírica da sintaxe na dramática busca de realização do desejo. Faltam-lhes prazeres, sobram-lhes medos!” (Passetti, 2018, p. 157). Se olharmos para as fragilidades da utopia indianista de José de Alencar, talvez compreendamos melhor a sentença de repúdio ao milagre da utopia.

Agora, do ponto de vista da dramática visão do sertão que vira mar, os caminhos parecem contrários. Primeiro, raciocina-se sobre os elementos trágicos e distópicos presentes na vida, para então dimensionar uma engenharia de mundo onde essa melancolia estrambólica não perturbe a vida. No entanto, deve-se ressaltar que Glauber e o Cinema Novo não guiam os espectadores a uma resposta definitiva; apenas os conduzem a caminhos à vista.

De todo modo, o pesadelo e o sonho geralmente avançam bem de perto; exatamente por esse motivo, a utopia deve constituir-se como tempo crítico. Assim, a invenção política e estética do mundo mantém-se ética. Afinal, o sertão se transforma em mar e o mar em sertão com a mesma constância com que se respira. Neste sentido, a utopia pode revelar outro juízo. E, neste caso, o sintagma sertão-mar de Glauber Rocha se alinha à ilustre sentença de Max Horkheimer sobre a dualidade necessária para se conceituar a utopia.

Por um lado, ponderando os fracassos do presente, de outro especulando novos mundos a serem lançados. O filósofo sintetiza da seguinte maneira: “se a utopia tem duas faces, ela é a crítica daquilo que é [existe] e a representação daquilo que deve ser. Sua significação essencial reside no primeiro momento (Horkheimer, 2001, p. 39 *apud* Silva, 2017, n.p.).

Perceba que é a partir da manifestação da distopia verdadeira de 1964 que Glauber exercita sua prática utópica. A realidade não comove como ela é, ao menos não por suas

maravilhas. No entanto, o mundo da transformação está sempre à mercê da destruição total, do fracasso, da derrota, se equilibrando no picadeiro — preparado para alçar voo.

Vale notar que, para que a idealização não se torne estéril ou mero artifício de camuflagem, pressupõe-se, paradoxalmente, que a utopia seja concebida como resposta aos exemplos mais dramáticos de nossa realidade — no fim, como solução para as nossas distopias que vingaram. Neste sentido, a utopia de Glauber segue meticulosamente a letra do filósofo Franklin Leopoldo e Silva ao definir o caráter ético como devir fundamental para a transformação da realidade:

Como o ser é da ordem do factual e o dever ser é da ordem moral, a motivação da utopia é ética, isto é, ela é uma projeção moral que permite à representação saltar sobre a realidade existente e instituir, na ordem do que não existe (ainda), outra realidade ou o mundo projetado, definido em termos ficticiamente materiais, mas principalmente visto como realidade possível do ponto de vista ético. *Um mundo melhor é possível*: o critério ético se sobrepõe ao princípio da realidade. (Silva, 2017, n.p.)

Entretanto — e com isso encerramos a discussão desta seção —, para que haja utopia verdadeiramente inventiva, deve-se vislumbrá-la como desdobramento viável de suas próprias ideias, e não como mera imagem irrealizável. Do contrário, ela se converterá em uma miragem na história, sobrevivendo pela conciliação com os enganos e pelo apaziguamento hegemônico das injúrias.

Para síntese do argumento: a *utopia conformista* inaugura novos passados convenientes para endossar pretensiosamente a natureza distópica do presente, convencendo-se da ilusão de que não existem males na terra. Por outro lado, a *utopia inconformada* revela as tensões distópicas de nosso próprio tempo e projeta no futuro a abertura para um novo sistema de ideias — essencialmente oposto ao sistema que o precedeu.

Basta realçar — pela última vez — o contraste entre os desfechos de *O Guarani* e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, particularmente na maneira como os personagens lidam com a morte. No romance, Peri aceita seu pacto amoroso com a morte e o cristianismo de Ceci como grande acordo de conciliação final; e, ao invés de resistir à morte que sobe pelo corpo, eles celebram-na bendizendo o deus de Cecília:

Tu viverás!... Cecília abriu os olhos, e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna. — Sim?... murmurou ela: viveremos!... lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...”. E Cecília munida de sua fé retoma: “Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! (Alencar, 1996, p. 252-253)

E assim, os protagonistas aceitam, conformados, sua hora. A morte instaura, por um lado, uma sensação prodigiosa e, por outro, um ato de doação, como se se tornassem mártires de nossa história coletiva. Feito um Cristo brasileiro, sua trajetória se encerra, onde principia a expectativa virtual pela utopia — neste caso, irreal, pois situada além da vida, em uma instância puramente sagrada, alheia às transformações telúricas e imediatas —, que, no caso, contenta-se com a mistificação e dramatização de um passado irrealizável.

Já Manuel e Rosa enfrentam a feição iminente da morte, simbolizada na carabina de Antônio das Mortes, a todo instante. Porém, no limite do enredo, são eximidos. O ceifeiro do sertão permite-lhes a liberdade da fuga, como se intuisse a importância dos dois para a teleologia da história.

Enquanto eles correm pelas dunas, precedendo o mar, suas forças os levam a seguir viagem. Rosa cai, Manuel segue (como visto anteriormente) — e, se não eles, alguém será. Afinal, a obra não determina como o mar emergirá no chão árido do sertão, apenas preserva a consciência de que as contradições e as mudanças da história atingem constantemente o itinerário da vida. Em suma, a utopia de Glauber representa a irrealização momentânea do futuro, o “até então na história”, enquanto a utopia de Alencar representa a irrealização “definitiva da história”.

3.2. A tragédia do desenvolvimento ou a utopia moderna na periferia do capitalismo

Foi somente no século XVIII, após a Revolução Francesa, com a cristalização do Iluminismo europeu¹², que se avistou, em plena desenvoltura, “o alarme de incêndio” romântico aceso na história.

Contudo, o termo *romantismo*, reconhecido como escola filosófica e movimento literário, foi empregado somente no século XIX pelo escritor e filósofo idealista alemão Friedrich Schlegel. De todo modo, o que marcou a tradição do romantismo foi a gama diversa de soluções e experimentações metafísicas e/ou materialistas que acometeram o sujeito

¹² França, Inglaterra e Alemanha conceberam as primeiras expressões do Romantismo. Entretanto, os sociólogos distinguem o romantismo alemão no fenômeno social romântico, devido à modernização e desenvolvimento tardios (*Deutsche Misere* [miséria alemã]), ainda que cavallares. Assim que iniciados, o romantismo alemão constituiu-se de um idealismo mitológico de ordem particular e, em determinada altura de sua formação, profundamente conservador. Löwy e Sayre (2015, p. 75) inclusive discutem a possibilidade de que a ressignação econômica daquele período, somada à forte expressão do romantismo na política e no Estado, tenham influenciado manifestações conservadoras e, inclusive, nazistas, que partiram do substrato deste Idealismo romântico alemão. Esta menção às particularidades do conservadorismo alemão não foi disposta arbitrariamente, na verdade, serve como nota para reflexão de nossos modelos conservadores, financiados, simbólica e politicamente, por frações também do romantismo mitológico e fundador de tipo idealista e sociologicamente superficial.

moderno, absorto em uma sociedade burguesa robustecida pela indústria, pela técnica, pelo carvão e pelo óleo.

É evidente que o fenômeno romântico está intimamente relacionado à ascensão das dinâmicas do espírito moderno. O romantismo, desde os seus tenros anos, expressa-se como uma resposta paradoxal a esse processo, definido como o sistema social capitalista. E, se olharmos com comedimento para certas equivalências entre o nosso rigor neoliberal contemporâneo e o mundo moderno capitalista precedente, notaremos semelhanças muito expressivas — por que não contínuas?

Afinal, o mal-estar em nossa civilização, que louva a técnica e a financeirização existencial, fundamenta ideologicamente as crenças evolutivas no desenvolvimento técnico. Na fileira estão: o carvão, o petróleo, os automóveis e as aeronaves, a química e os armamentos termonucleares, a tecnologia da informação, a biotecnologia, os fármacos, as IAs etc. *Terra em Transe*, inclusive, nomeia empresas fictícias, como a Explint e o império Fuentes, para fazer delas alegoria dos interesses econômicos neoliberais interferindo nos regimes democráticos da América Latina — o primeiro, internacional; o segundo, nacional.

Vertentes críticas do romantismo serão responsáveis por refletir sobre as consequências trágicas, implícitas e explícitas, das práticas desse tipo de desenvolvimento, repercutindo a voz de uma razão negativa na história ou, ainda, de um pessimismo crítico¹³, desenganado desse idealismo moderno. A suposta evolução, motivada pela exacerbação das técnicas produtivas, passa a ser encarada como via para o colapso e a autodestruição das civilizações.

A polaridade entre redenção e destruição à vista tende a incitar a inquietude na busca de respostas mais definitivas:

[...] na tentativa de expressar e agarrar um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário, um mundo onde “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Essa voz ressoa ao mesmo tempo como auto-descoberta e auto-tripúdio, como auto-satisfação e auto-incerteza. É uma voz que conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. Graves perigos estão em toda parte e podem eclodir a qualquer momento, porém nem o ferimento mais profundo pode deter o fluxo e o refluxo de sua energia. (Berman, 2007, p. 33-34)

O povo, ou a civilização, que conhece a dor e o terror, mas que ainda assim se sustenta pelo sonho de ser bem-aventurado, remete às pretensões emergentes do espírito brasileiro. Essa tensão, desde muito antes, parece expressar aquilo que, propositadamente, Berman pontuou

¹³ O pessimismo crítico ou pessimismo revolucionário será trabalhado mais atentamente no último capítulo do trabalho

como características de todas as sociedades modernas. E, se a modernidade polariza seus aspectos, se é contraditória e incoerente na substância, o Estado brasileiro, por mais lógica que seja a razão que o governa, tende à inconstância e à ambiguidade das questões sentimentais, políticas e sociais.

Mas, de todo modo, essa voz moderna *lato sensu* é, e certamente se refrata, em solo nacional:

Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança — não raro desaperançada — de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que aflige o homem e a mulher modernos de hoje. Todos os grandes modernistas do século XIX — espíritos heterogêneos como Marx e Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoiévski e muito mais — falam nesse ritmo e nesse diapasão. (Berman, 2007, p. 34)

Dos poetas, escritores e filósofos do século XIX evocados no excerto acima, seguramente acrescentaríamos a este *hall* o filósofo e polímata Johann Wolfgang von Goethe. Afinal, sua tragédia sobre *Fausto* repercute genuinamente as tensões próprias do desenvolvimentismo como potencial destrutivo e ímpeto “evolucionista”.

Sobre essa modernidade em crise, a peça aponta a necessidade de pactos com as forças superiores para que o indivíduo se aperfeiçoe e se autodesenvolva. Na peça, a força superior que altera o destino do homem é Mefisto, a figura demoníaca. Agora, na conjuntura histórica dos despossuídos, a força é a da ideologia milagrosa do capitalismo. Afinal, como afirma Célia Maria Magalhães:

O Fausto do Faust II é protagonista de uma sociedade feudal decadente e, juntamente com Mefistófeles, colabora para abalar ainda mais a estrutura feudal já frouxa internamente; além disso, ele acredita no ideal do projeto capitalista de desenvolvimento econômico: através de Mephisto, ele intenta a criação para a modernização, mesmo que para isso seja necessário todo o tipo de perda ou destruição. (Magalhães, 1998, p. 16)

De algum modo, o retrato infernal da modernização a todo custo ressalta o anseio emergente de um Estado alemão, naquele momento, na periferia do capitalismo. Isto é, fora do eixo econômico e cultural central — representado, à época, pelas potências industriais do século XIX: Inglaterra e França. Como bem se sabe, por experiência brasileira, a modernização tardia, porém intensa, acentua a percepção das contradições paulatinas do progresso. Tentemos, por um momento, aproximar o *Fausto* alemão da modernidade brasileira, sem negar, obviamente, as diferenças contextuais mais latentes de nossa realidade, radicalmente mais

periférica. De todo modo, aqui e lá, seja qual for a relação com a periferia financeira e o subdesenvolvimento, o emblema do pacto fáustico fomenta a leitura trágica que compõe o fetiche pelo desenvolvimentismo capitalista global.

A questão do Fausto latino-americano talvez não seja apenas a de condenar essa modernidade periférica ao atraso na cadeia evolutiva, mas, principalmente, ressaltar que os rumos eleitos sob a prerrogativa desse tipo de desenvolvimento servem apenas à tragédia e à autodestruição. Certamente, Glauber Rocha não delirava sozinho pelas ruas, conjecturando formas de pensar a existência sociológica brasileira e a sensibilidade qualitativa da arte terceiro-mundista; o cineasta foi formado pela cultura de seu tempo, quando o Brasil recebia os herdeiros alegres da Semana de 22: os tropicalistas — fruto da década de 60. O contexto efervescente desta geração é calculadamente analisado pelo sociólogo Marcelo Ridenti (2001), quando, em seu ensaio *Intelectuais e romantismo revolucionário*, descreve a situação dessa geração:

Eram anos de guerra fria entre os aliados dos Estados Unidos e os da União Soviética, mas surgiam esperanças de alternativas libertadoras no Terceiro Mundo, inclusive no Brasil, que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade. Naquele contexto, certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas, valorizavam a ação para mudar a História, para construir o homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. (Ridenti, 2001, p. 13)

A alternativa ao modernismo tradicional contrapôs (ao menos teoricamente) o governo JK, que praticamente dividiu o palco da história com o nascimento do Cinema Novo e do tropicalismo. Mesmo a concepção do plano diretor da nova capital, no seio do Estado, alçando voo até o centro do sertão — nosso *western* —, afirmava, por meio das mais belas e estridentes formas da arquitetura, que estávamos aptos, desde a origem, à modernidade. Restaria saber se a obra ressoaria, na história, a índole do capitalismo de Estado de JK ou a ideologia moderadamente socialista de Oscar Niemeyer.

Era como se sonhássemos, sonâmbulos, diante de uma gigantesca tela em branco geográfica, que receberia a exploração desmedida em nome da integração harmônica do progresso. O desenvolvimentismo técnico da cidade, ilustrado pelo governo JK, propunha o sonho da renovação modernista, ligado tanto ao desenho límpido da arquitetura quanto à produção massiva de malhas e mais malhas de estradas automobilísticas robustas, que iriam

em direção ao campo gravitacional do oásis administrativo de Brasília, integrando, pelas vias, mar e sertão. Ironicamente, esta era a imagem alegórica do sonho revolucionário no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Não arbitrariamente, o filme *A Idade da Terra* escolheu Brasília como palco para a reflexão filosófica sobre nossas ambivalências. A cidade, símbolo da nosso novíssimo Estado emergente, o Oásis sertanejo, foi reinterpretada no filme como cenário de boas-vindas ao apocalipse nacional. Em outras palavras, a intuição destrutiva do *Fausto* de Goethe recai exatamente sobre o emblema de nossas promessas.



Figura 5 - John Brahms exaltando as esculturas “Os Quatro Evangelistas” (obra de Alfredo Ceschiatti, exposta na praça da Catedral de Brasília). Cena de “A Idade da Terra” (Glauber Rocha, 1980)

E, note-se, a crítica à cidade como símbolo de um poder penoso não se restringe à capital brasileira. Tomemos o poema russo *O Cavaleiro de Bronze*, de Aleksandr Púchkin, para nos aproximarmos do tema: cidade e poder. Afinal, uma capital planejada reverbera, em sua construção, os ímpetos líricos, éticos e filosóficos de uma nação. Em Glauber, a Brasília esvoaçante do sertão; em Púchkin, a São Petersburgo de Pedro, o Grande, cortada ao meio pelo grande rio Neva.

Segundo Marshall Berman, a cidade de São Petersburgo teria sido erguida às pressas pelo governo, portanto, sobre as bases de uma modernidade intensa e abrupta — nesse sentido, praticamente equivalente à capital brasileira. Em Púchkin, a construção da capital de São Petersburgo, ainda sob o regime czarista, representa o símbolo da tragédia urbana que acompanhou o desenvolvimento da cidade e, conseqüentemente, do regime absolutista. *O cavaleiro de bronze* trabalha o desfecho trágico de Evguêni em sua empreitada rebelde contra

o fantasma de Pedro — o Grande —, czar que ordena a construção da nova capital em seu nome e “semelhança”, um totem para um ídolo-deus.

Neste poema, Púchkin ironiza e expõe o absolutismo czarista, responsável pela migração e exploração da mão de obra de milhares de trabalhadores, transportados por todo o país como se fossem insumos para levantar as fundações da cidade nas proximidades do rio, onde praticamente só existia lodo e lama. Massas e mais massas de trabalhadores, obrigadas a moldar a fisionomia do mundo para satisfazer os desejos mesquinhos do império. No entanto, como esperado, o rio Neva, após uma sequência de dias de forte chuva torrencial, extrapola as construções de proteção de seu leito e inunda toda a cidade. O rio invade e arrasta a tudo e a todos que vê pela frente¹⁴. Os explorados, certamente, são os mais afetados; um deles, um herói ordinário deste poema, Evguêni, busca refúgio exatamente no ponto alto da estátua de bronze do já falecido czar.

Assim que a tormenta abranda e os destroços se revelam, Evguêni se depara com a morte da família e de sua amada, provavelmente soterradas sob os destroços da casa. Num ímpeto furioso, ele jura vingança contra a cidade e o símbolo de Pedro, responsáveis pela prepotência e arrogância que tentaram domar a natureza. Contudo, tragado por uma paranoia assoladora, Evguêni é tomado por visões atormentadoras do fantasma da estátua de Pedro, que, em represália ao seu ímpeto rebelde, o persegue e o encurrala na noite, provocando constantemente a sensação de que os galopes da estátua do cavalo do czar o vigiam pelos cantos, aproximando-se pelas suas costas, pronto para fustigar seu ímpeto revoltoso. Evguêni alucina, em agonia e desespero.

a revelação de o homem-deus de Petersburgo [o czar], que domina do centro toda a cidade, é na realidade, um ídolo; a audácia do homem comum que ousa enfrentar o deus-ídolo e exigir o acerto de contas; a inutilidade do primeiro ato de protesto; a potência dos poderes de Petersburgo, que deveria esmagar todos os desafios e desafiantes; o poder estranho e aparentemente mágico do ídolo de se encarnar na mente de seus vassalos, uma forma invisível que os persegue silenciosamente à noite, e que, por fim, os deixa fora de si, criando a loucura no substrato para complementar a loucura que domina seus

¹⁴ O excerto a seguir descreve a destruição da cidade de São Petersburgo, ou Petrogrado, provocada pela enchente do rio Neva, força da natureza que tripudia o feito humano, exemplificando as frágeis soluções megalomaniacas da civilização desenvolvimentista: “Impelido pelo vento do golfo,/ O Nevá, aprisionado,/ Dobrou-se, furioso, louco,/ E sobre as ilhas rebentou./ O furacão ganhou em raiva / O Nevá rugiu e inchou/ Tal panela fumegante,/ Transbordante, ele saltou,/ Caindo fundo sobre a cidade/ Como uma besta. Tudo sumiu/ Refluiu. As águas, súbito, / Volveram ao leito, suspirosas. / Junto às grades, ferviam os canais;/ Tal um Tritão, Pedro flutuava, / A meio corpo, mergulhado. / Alerta! Assalto! Ondas rapaces/ Trepam às janelas. Desabaladas, canoas/ batem as popas em vidraças. / Balcões cobertos encharcados, / Restos de choças, troncos, telhas, / Mercadorias de estoques, entrepostos, / Trastes em pálida miséria, / Pontes varridas pela tormenta, / Caixões de um cemitério destruído/ Navegam pelas ruas! / Surpreso pela ira divina, / O povo espera o castigo:/ tudo perece, a casa e o pão! / Onde se abrigar?” (PÚCHKIN, tradução de BRANCO S., S, 2023, p.16-17)

governante; a visão dos sucessores de Pedro como tristemente impotentes, sendo o seu palácio uma ilha irremediavelmente separada da cidade que fervilha e se agita ao seu redor; a nota de desafio que ecoa, embora timidamente, na praça do Senado, mesmo após o primeiro rebelde ter sido há muito liquidado - “ainda acertaremos as contas”. (Berman, 2007, p. 222)

No teor apocalíptico de *A Idade da Terra*, revisitamos essa temática, quando John Brahm — símbolo irônico do universo europeu — visita Brasília. Vestido de terno azul e camisa branca, diante de um monumento em construção, no canteiro de obras (figura 6), ele diz: “Há quinhentos anos que meus escravos estão construindo esta pirâmide, que no futuro será meu túmulo”. A pirâmide se assemelha, discursivamente, aos traços totêmicos do cavaleiro de bronze de São Petersburgo¹⁵. Esta cena demonstra como a relação entre futuro e passado no Brasil vive mal resolvida. No fim, é como se assistíssemos à escavação arqueológica do Estado; nestas cenas, o futuro ainda nem existe — não se materializou a cidade — mas seu ímpeto nos persegue como trauma.



Figura 6 - Cena de “A idade da Terra”, (Glauber Rocha, 1980)

No fim, o Brasil luta contra os espectros de seu passado. Seu próprio cavaleiro de bronze: a escravização, a dependência econômica e cultural, a fragilidade democrática, o totalitarismo oligárquico incrustado nas comunidades e na macroeconomia, e a assimetria do

¹⁵ Este próximo excerto demonstra a maneira como o fantasma do Czar, símbolo espectral do passado de formação de Petersburgo, transforma Evguêni em presa, como se o caçasse em um pesadelo sonâmbulo, emergindo dos escombros da realidade destruída da cidade. “Em torno ao pedestal do ídolo, / O pobre louco deambulava/ E com olhos desvairados fixava/ O potentado do hemisfério [...] / “Salve, construtor de miragens! —/ Murmurou, tremendo de raiva —/ Má sorte para ti!”. E, de repente,/ Escapuliu feito uma lebre./ Pareceu-lhe por um instante/ Que o rosto do Tsar rosnava/ Incendiado de divina cólera,/ E para ele, lento se voltava.../ Só, sobre o adro deserto,/ Ele foge e atrás escuta/ Semelhante a trovões, em saltos,/ Um ruído de cascos a abalar/ Os seixos em louca corrida./ Iluminado pela lua pálida,/ O braço estendido nas alturas,/ Sobre ele, o Cavaleiro de Bronze/ Lança-se a galope em seu corcel./ Na noite longa, o desgraçado,/ Onde quer que fosse para escapar,/ Sentia o Cavaleiro de Bronze/ Que em pesado trote o perseguia.” (PÚCHKIN tradução de BRANCO S., S., 2023, p. 23-24)

desenvolvimentismo-geográfico. Enfim, Brasília torna-se símbolo de nossas contradições mais profundas. Empresto as palavras de Marshall Berman para elucidar a questão. O crítico, ao analisar o poema de Púchkin, faz algumas considerações pertinentes para compreender a relação entre atraso e desenvolvimentismo nas zonas periféricas — guardadas as devidas proporções entre o atraso de um e de outro, mas que servem, em alguma medida, para o fim comparativo.

Para ele, este tipo intenso e abrupto de

modernismo que emerge do atraso e do subdesenvolvimento. Esse modernismo surgiu pela primeira vez na Rússia, mais dramaticamente em São Petersburgo, no século XIX; *em nossa era*, com o avanço da modernização — porém, geralmente, de uma forma truncada e desvirtuada como na antiga Rússia —, *expandiu-se por todo o Terceiro Mundo*. O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura por sua incapacidade de, sozinho, fazer a história, ou se lança a tentativas extravagantes de tomar para si toda a carga da história. Ele se chicoteia em frenesis de auto-aversão e se preserva apenas através de vastas reservas de auto-ironia. Contudo, a bizarra realidade de onde nasce esse modernismo e as pressões insuportáveis sob as quais se move e vive — pressões sociais e políticas, bem como espirituais — infundem-lhe uma incandescência desesperada que o modernismo ocidental, tão mais à vontade nesse mundo, jamais conseguirá igualar. (Berman, 2007, p. 271-272 - grifo nosso)

Entretanto, o discurso desenvolvimentista certamente não se limita ao campo do governo JK e à cidade de Brasília. Afinal, essa filosofia de governo foi um pilar para justificar tanto a ditadura varguista quanto, principalmente, para reafirmar mais de três décadas de ditadura militar, a partir de 1964. Nestes anos, o vislumbre nacionalista da emergência do Estado foi representado por obras igualmente faraônicas e transcendentais, como plano para modernizar as infraestruturas nacionais, tais como a Transamazônica, as usinas de Angra, a sorte das Copas e as hidrelétricas país afora, apontadas, naquele instante, como a quintessência do Estado.

Nesse sentido, nota-se que nossa relação com o desenvolvimentismo provém do sonho de uma técnica robusta para que a trajetória nacional seja corrigida, bastando corrigir nosso descompasso evolutivo, que nos levou ao atraso nas leis da civilização, para nos conduzir à utopia da técnica que se assemelhará ao nosso “clima”. Agora, em contraposição a essa interpretação idealista — e, inclusive, equivocada, para não dizer mal comprometida — sobre a técnica, retomamos o panorama crítico que ressalta nossas assimetrias sociais (de classe, cor

e gênero), as quais dificultam e até mesmo imobilizam a plena superação de nossas heranças subdesenvolvidas.

Nesse contexto, ao se voltar para a interpretação fáustica do desenvolvimento (trágica), Glauber e o Cinema Novo constituem uma oposição simbólica ao modelo idealista da evolução sociológica. Por esse motivo, ponderam o fracasso dos projetos nacionalistas a partir de uma perspectiva trágica — uma espécie de imagem-ritual que rejeita as dinâmicas publicitárias do *merchant* e acentua a necessidade por uma descrição sensível do existencialismo agravado pelo subdesenvolvimento.

Em contraposição ao artificialismo pomposo das utopias e de sua falsa harmonia, o Cinema Novo produziu sua imagem antagônica: uma caricatura infernal, desencantada e oposta. A glória e o manto do desenvolvimentismo são desmembrados por meio dessa nova poética, que pontua a violência e a fome como elementos essenciais para a compreensão da formação do Estado nacional brasileiro.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De *Aruanda a Vidas Secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome [...] (Rocha, 2004, p. 64-65)

Glauber talvez assuma uma postura fáustica ao discutir exatamente o problema da modernização descompassada na América Latina dos anos 60, tão extrema quanto a da Alemanha pré-industrial de Goethe. Por essa razão, o compromisso satírico-fáustico de Glauber nos revela um paraíso às avessas: uma modernidade decadente e às mínguas; um triste trópico ressentido e mal resolvido, onde o progresso tende a se apresentar como um espaço ideológico de disputa.

No fim, essa estética ressalta a gangrena que existe por baixo de qualquer publicidade ou propaganda nacional que ecoa nas canções alegres e nos slogans marciais sobre o patrimônio nacional. Nesse contexto, a crítica fáustica redimensiona os signos dos discursos paradisíacos incorporados pela história de formação, tornando-se um exemplo que relata a contradição que é crer indubitavelmente, em pleito de fé, na transubstanciação apolínea da civilização.

Nos filmes, a virtude enviesada da civilização é encarnada por intermédio das figuras de líderes políticos, guerreiros e profetas em descompasso com os assuntos do povo. Os fascistas de Eldorado, os beatos messiânicos do cangaço, os poetas inebriados, os cangaceiros do sertão e os profetas do apocalipse em Brasília invertem a sensação idílica em histeria.

Glauber, nesse sentido, se opõe ao idealismo da modernidade, rechaçando métodos de imagem ou narrativas que criaram uma falsa noção de modernização, que, no fim, como já sabemos, é restrita aos grandes centros urbanos e às regiões que correspondem às classes citadinas mais abastadas, geralmente representadas, inclusive, pela indústria liberal financiadora de

filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. (Rocha, 2004, p. 65)

A cultura no Terceiro Mundo repercute mais nitidamente os conflitos do Estado que lhe forma. Por essa razão, o compromisso do artista faz da sua obra uma “missão”, praticamente uma cruzada em busca de uma obra de arte ética. Veja, no país subdesenvolvido, que o valor das vanguardas artísticas e, principalmente, sociais, pesa ainda mais¹⁶. Inclusive, envolto por um especial teor político, direcionado à imaginação utópica que faz brotar, na terra arrasada, a expectativa por novos tempos, sem deixar de mencionar todo o sarcasmo e ironia para com as velhas formas do poder ultrapassado.

Leia-se, por exemplo, a ironia com que Ferreira Gullar analisa o contexto dos países na periferia do capitalismo que, a um só tempo, demonstram tanto as consequências do atraso quanto promovem metas para atingir os patamares mais altos das civilizações centrais, as quais são responsáveis, direta ou indiretamente, pelo fracasso das periferias.

A grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o “espelho de nosso futuro”. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludamos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos “condenados à civilização”. (Gullar, 2006, p. 175)

Ora, se o país almeja ascender, mas esquece o que fundamenta o seu subdesenvolvimento, simplesmente viverá sob o feitiço do fetiche civilizatório: as expectativas

¹⁶ Mas essas “vanguardas” trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. (GULLAR, 2006, p. 175)

do que ainda vem. E, quando o país central atenua a tragédia que acompanhou o seu projeto para ali estar, cai-se na arapuca de acreditar nas corridas ilusórias da meritocracia, abocanhada por indústrias, produtos e ideias bestiais que, porventura, evoluíram seu Estado ao longo do tempo.

Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões. Mas por causas complexas. Temos necessidade do novo e o novo “está feito”. O velho é a dominação, sobre nós, do passado e também do presente, porque o nosso presente é dominado por aqueles mesmos que nos trazem o novo. (Gullar, 2006, p. 175)

No Brasil, não houve um programa político verdadeiro para que o subdesenvolvimento pudesse ser superado. Na verdade, se bem notarmos, aspectos de desenvolvimento e de subdesenvolvimento convivem muito bem em um estranho arranjo mutualista que produz e funcionaliza, de modo brutal, nossas misérias e desigualdades.

Ao analisar o poema *O bonde e a carroça*, de Oswald de Andrade, Roberto Schwarz (1987) interpreta a comunhão de elementos que compõem o nosso universo desigual. O arcaico e o moderno, a bonança e a precariedade, dividem “o mesmo” chão. E, assim, o crítico ressalta a dualidade que concebe nossa desigualdade, a partir do convívio entre as realidades pré-burguesa (pré-moderna) e burguesa (moderna).

A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas. Esta dualidade, cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõem inexoravelmente ao brasileiro culto, suscitou atitudes diversas; talvez não seja exagero dizer que ela animou a parte crucial de nossa tradição literária. Ainda há pouco o tropicalismo lhe deu a versão correspondente ao pós-64. Machado de Assis tomou o assunto em veia analítica, tendo em mente a problemática moral implicada, como espero mostrar num próximo trabalho. A matéria está presente no romance naturalista, onde o universo colonial se funde à pujança do trópico – o *determinismo* caro à escola – levando ao naufrágio quaisquer pretensões a uma existência burguesa conforme à regra. (Schwarz, 1987, p. 13 - grifos do autor)

Esta fisionomia sociológica descrita acima por Schwarz categoriza a lógica por trás desta bipartição terceiro-mundista, que flutua, de modo volúvel, entre a imagem da miséria e a do palácio — a modernidade precária e a modernidade plena, a doce utopia e a parca matéria. Por efeito, essa assimetria, revestida de brilhantismo e ornamento, que argumenta por superar a miséria exacerbando a desigualdade, no fim, auxilia tão somente as elites nacionais a manipular as palavras de ordem em prol de uma união entre desenvolvimentismo e manutenção

de hierarquias antiquadas. A continuidade da miséria, por certo, não é decorrente da incapacidade política de incitar uma reversão na precariedade econômica. Na verdade, nossa modernidade, para que fosse bíblica, emergente e faraônica, preferiu defender os elos entre desenvolvimentismo e servidão.

Em outras palavras, nossas concepções mais modernas e desenvolvidas *funcionalizam* nossas práticas mais arcaicas e subdesenvolvidas (Oliveira, 2003). Este Estado “ornitorrinco”, para utilizar a metáfora de Francisco de Oliveira (2003), definitivamente é responsável por esse estranho amorfismo de ideias, que parecem *fora de lugar*, como definiria Roberto Schwarz. Porém, na verdade, estão lá para organizar, propositadamente, a sociedade de controle e os papéis da hierarquia exploratória.

O Estado independente do Brasil, “nascido moderno” e inspirado nas legislações europeias — ao unir, em “matrimônio”, preceitos tão novos quanto a constituição liberal a outros tão arcaicos quanto a oligarquia agrária, — quis funcionalizar suas contradições internas e justificá-las a ponto de convencer-se de que, em sua nação, o valor da liberdade é universalmente distribuído. Quando, na verdade, ele evoca a *permissividade ao atraso e à servidão*. “O subdesenvolvimento viria a ser, portanto, a forma da exceção permanente do sistema capitalista na sua periferia. Como disse Walter Benjamin, os oprimidos sabem do que se trata.” (Oliveira, 2003, p. 85-86).

Sob este argumento, quando se trata de justificar ou atenuar a barbárie, sempre será incontornável a disputa pelos modelos de representação e narração da história. Em nosso caso, a cultura e o povo que se querem livres se deparam com o ofício permanente de fundamentar sua razão e digladiar por espaço na hegemonia do pensamento democrático. Glauber inaugura, na dialética de nossa sociologia e história, duas estéticas que, na verdade, compartilham o mesmo corpo. Uma quer destruir a miséria e a fome, a outra quer crer no sonho. Uma finca-se na bruteza do mundo; a outra plana, vislumbrando mais longe para reconhecer e inventar novos mundos que interessem.

4. O CINEASTA

4.1. A revolta sensível: a linguagem da fome ao sonho

O manifesto *A estética da fome*, lido por Glauber em julho de 1965, no congresso do “Terceiro Mundo e Comunidade Mundial”, em Gênova, discute a função fenomenológica da violência na América Latina. Nele, o cineasta reconhece tanto o desejo político quanto as condições do estado da arte, ambos assujeitados ao contexto do Terceiro Mundo. Glauber Rocha não diagnostica uma identidade ontológica e definitiva para nossas artes, artistas e todo o povo, mas expressa o existencialismo desconcertante que estrutura e rege as circunstâncias de produção nos países subdesenvolvidos. Essa preponderância contextual, por sua vez, pode levar a uma prevalência de determinados conteúdos filosóficos nos signos e formas de nossa arte.

O segundo manifesto de Glauber, *A estética do sonho*, lido em janeiro de 1971 no congresso da Columbia University, propõe novos pactos para a arte nacional, impulsionados pela transformação da mentalidade do cineasta. Nesse momento, sua visão se aproxima mais da liberdade irracional e mística, definindo instâncias que defendem a autonomia da arte e do artista diante das implicações que estruturam o mundo e a sua sociedade. Por essa razão, radicaliza a noção de liberdade política e de anarquia composicional embrionárias no primeiro manifesto. Essa radicalização pode soar polemista, ou mesmo desesperada. Talvez o seja, mas essa segunda sentença exprime também o desejo e o sonho mais recôndito do artista.

Essa guinada de um ponto a outro, a partir de ideias que muitas vezes se anulam, sendo muitas delas, inclusive, nominalmente contraditas de um manifesto a outro — como explicaremos adiante —, no fim, revelam as contorções e desdobramentos profundos do pensamento. A intimidade do pensamento de Glauber se conecta ao movimento da arte, mas principalmente ao fenômeno da inconstância de projetos brasileiros. Isto não significa que os textos de Glauber são menos precisos, ou menos importantes para se ater ao contexto dos sentimentos nacionais e identidades díspares das tantas comunidades.

A inconstância do projeto, seja ele pessoal e criador ou, ainda, seja ele o Cinema Novo — cuja pertinência é muito inferior às demandas da nação —, apesar do desejo dos cineastas de interiorizar na obra de arte as complexidades nacionais, escrutina os sentimentos e anseios mais complexos do futuro e, em última instância, da utopia. O que faz desse processo a performance da euforia e da disforia coletivas — às vezes coexistindo em um discurso só, com crença e descrença caminhando juntas —, que organizam a fisionomia da transformação material e existencial da nação. Esse sentimento inconstante sintetiza os procedimentos de

transformação não apenas pessoal, mas também coletiva, no turbilhão da história, onde o artista, no olho do furacão, se digladiava para compreender a si mesmo, sua expressão e o mundo.

Dado o conteúdo dos manifestos, o que nos interessa ver nesta seção são as possíveis pontes a serem conectadas entre os pensamentos elucidados nos capítulos anteriores e o texto-manifesto propriamente dito. Esse gênero de escrita — o manifesto — cria encruzilhadas entre a poesia e o chamamento político, entre a crítica heterodoxa da descrição sociológica e a lógica da carta-aberta, que expõe as intimidades mais recônditas ligadas à expressão coletiva e à experiência individual. Desde o princípio, destacamos que ambos os manifestos traduzem uma relação de pleno sentimentalismo de Glauber com o Brasil e a América Latina — síntese do estado da arte e do Estado político que ele vislumbra.

Apesar de diferentes, os dois textos estão ligados por intermédio de um elo análogo. Ambos se posicionam em torno da realização ou irrealização das utopias que prometem ou, ao menos, esperam. No entanto, se o faminto é frequentemente separado do sonho, domado pelo medo e pelo controle, na busca pela utopia, sua única possibilidade no horizonte — praticamente irrefreável — acaba por ser a violência, em suas diferentes formas: a linguagem, o músculo, a escopeta, a retórica, a inteligência, a revolução, a revolta, o poema, a imagem. Enfim, Glauber sintetiza em seus personagens o que considera ser esta resposta, basta assistir à tela.

A violência, assim como o sonho que a acompanha, retoma símbolos éticos basilares da experiência humana. Projetar a violência na tela diagnostica a relação do espectador com a crueldade, mas também com a coragem daquele que a enfrenta, ou a covardia daquele que se corrompe facilmente. Os personagens são a alegoria de uma constelação oprimida, seja por um ou por outro. E a violência quer saber do espectador se não é ele que está em transe. Ivana Bentes (2002) resume melhor em seu ensaio, *Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*, o que significa essa estética:

Glauber vai dar um sentido estético, ético e místico à palavra Revolução. Transe e crise são condições de um cinema diferencial que nasce dos impasses diante do que é “terrível demais, belo demais, intolerável”. Algo que excede nossa capacidade de reação: uma beleza ou uma dor, fortes demais. Ao invés de um pensamento ou de um cinema que tolera e suporta praticamente qualquer coisa, do exercício da crise, nasce sua pedagogia ou estética da violência. Nos seus filmes, o povo é chicoteado, espancado, amordaçado, fuzilado. Ao invés de condenar “moralmente” a violência e exploração, representa essa violência com tal radicalidade e força que ela passa a ser um intolerável para o espectador. (Bentes, 2002, p. 5)

4.1.1. Estética da Fome

O primeiro argumento no manifesto *A Estética da Fome* evidencia a tensão entre os tópicos civilizacionais (a cultura da riqueza x a cultura da pobreza) como elemento estruturante de nossa identidade ou, ao menos, da expressão e leitura que se tem da nossa identidade, praticamente incomunicável. Afinal, a miséria não pode ser explicada, apenas sentida, segundo Glauber. O cineasta ironiza: “Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria [...]” (Rocha, 2004, p. 63).

A incapacidade ou a lentidão para se atribuir uma definição verdadeira de nossas culturas fundou problemas estruturais sérios que afligem, de formações de identidade a formulações artísticas e políticas variadas. “Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade” (Glauber, 2004, p. 63).

Obviamente, grande parte da confusão delimitativa da cultura é sintoma do idealismo reducionista ou do logocentrismo restritivo colonizador, que contaminaram a forma de ver e representar as Américas ao longo dos séculos:

Eis — fundamentalmente — a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os exotismos formais que julgariam 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, 2004, p. 63).

Somos alfabetizados no paradigma da dependência cultural, nas filosofias e na “álgebra” ocidental que defende que “a unidade é a única medida que conta” (Santiago, 2000, p. 14). No entanto, o nascimento da colônia é, por excelência, ambivalente, ambíguo, diríamos, mestiço, “meio lá e meio cá”:

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (Santiago, 2000, p. 16)

Certamente o problema perdura e os próprios nacionalismos e práticas políticas internas muitas vezes reproduzem esses estigmas, que leem as Américas abaixo do signo da

mediocridade (a tal síndrome do vira-lata, cunhada por Nelson Rodrigues, se é que o termo pode ser levado a sério).

De todo modo, tanto o elogio exacerbado quanto a execração desmedida provêm do mesmo ponto: o mito da terra e do tempo primordiais. Isto é, o tempo antes do tempo, lugar incógnito ou, ao menos, assim o era antes da globalização marítima. Nesse sentido, a formação social do Brasil, nesses domínios, satisfaz a vontade arqueológica do colono e a sua entusiasmada “nostalgia do primitivismo”.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. (Rocha, 2004, p. 63-64)

E se este problema fundamental de determinação da cultura segue latente, passando pelo modernismo, a tropicália, o Cinema Novo etc., quiçá o tenhamos perdido ou atenuado devido à globalização e ao internacionalismo radicalmente à vista. No entanto, as contradições do contexto geopolítico geralmente recordam ao Itamaraty e às instituições diplomáticas — logo, o povo e toda a conjuntura social — que o país, hora ou outra, pode ser violentamente impactado pelas consequências e modismos imperialistas além-mundo. Isto é, vivemos o eterno “caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência” (Rocha, 2004, p. 64).

Em meio a esta difícil compreensão da existência como periferia do capitalismo, Glauber enumera duas práticas distintas, igualmente condicionadas por imposições geográficas, raciais e econômicas. São elas a esterilidade e a histeria. A primeira, atrelada à alienação da arte e suas qualidades, “onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente”, num exercício que prima por uma posição que integre a forma particular do colonizado à hegemonia do ocidente, o tal

mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos. (Rocha, 2004, p. 64)

Os nossos arcadismo e pré-romantismo, quando não o próprio romantismo são algumas das escolas devedoras desse regime frustrado de criação, que mesclava, por exemplo, filiações árcades à botânica tropical, erigindo, nas cores da fauna e da flora locais, figuras mitológicas de influência greco-latina, que teriam sido responsáveis pela invenção das terras e montes esverdeados do Brasil — do Pão de açúcar ao Monte Roraima (o que não seria problema, caso as obras tivessem fôlego internacionalista ou qualidades inventivas na forma). No fim, sobre a influência do iluminismo, “algumas posições da nossa Época das Luzes” foram: “Sobretudo a noção de que o nosso futuro dependia duma incorporação da tradição europeia ao ritmo do novo mundo, dum esforço para transfundir nas nossas veias a virtude mágica daqueles ‘dons’, que contemplávamos deslumbrados ‘junto dos mares’, mal saídos do confinamento colonial” (Candido, 2017, p. 286).

A segunda prática, a histeria, condiz com uma arte criada pelos sentimentos mais indignados do artista e, por isso, também inconscientes, que, no fundo, expressam “discursos flamejantes” que evidenciam, por intermédio de um esforço “a fórceps”, a assimetria social; mas se não forem concebidos com a devida atenção, podem recair em um sentimento de mera empatia paternalista ou humanitarismo colonial, que consegue, somente pela piedade, contemplar a verdadeira razão da desigualdade e do maniqueísmo. Segundo Glauber,

nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento. (Rocha, 2004, p. 64)

No entanto, se avançarmos pela índole cinemanovista, veremos que, no fenômeno dessa arte, os cineastas fizeram um apelo igualmente sentimental pela revolta — sem serem piedosos, claro —, mas praticamente entregues a um significado existencialista, que compunha o espírito de sua criação crítica. Por isso, “ao invés de trabalhar no campo da razão e da consciência [...] procura mostrar que toda ordem, estrutura ou indivíduo poderá ser submetida, confrontada a um transe ou crise radicais, capazes de despertar um pensamento que nasce dessa violência” (Bentes, 2002, p. 5).¹⁷ O compêndio de elementos que nasce desse significado de crise está na

¹⁷ Como já dito em capítulo sobre o *direito ético à violência*, nota-se a analogia inspirada de Glauber no modelo de análise fanoniana. Para o psicanalista: “A violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referências da economia, os modos da aparência e do vestuário, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas. Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado” (Fanon, 1968, p. 30).

imagem e na forma elaboradas pelo Cinema Novo, que dão sentido trágico à história narrada por meio de

personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. (Rocha, 2004, p. 65)

Mas se existe revolta contra a melancolia e o brutalismo da miséria, existe também o espectador conformado com o discurso “grande”, que exalta exclusivamente a beleza das selvas virgens e as supostas democracia e harmonia nacionais — olhos bem acostumados ao ritmo dos *happy ends*, em busca de céu aberto e água fresca. Ora, uma providência sem reflexão sociológica representa, tão-somente, o conformismo com desfechos pacatos proporcionados pelo cinema industrial — ou *digestivo*, segundo Glauber Rocha.

De todo modo, o que se nota relativamente ao cinema da indústria é que a estética do Cinema Novo se propôs tanto a formalizar as diretrizes para superar esses conformismos formais, quanto a identificar o legado material de sua própria produção, à época, já encarnada no mundo. Após *Cinco Vezes Favela*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Sol sobre a lama*, *Porto das Caixas*, *O Desafio*, *Os Fuzis*, *Vidas Secas*, *Rio*, *40 graus*, *Barravento*, etc. estava rascunhado já o retrato deste cinema.

E tal como fez a retórica machadiana, o Cinema Novo escrachou a incoerência fundamental de nossas cínicas pretensões nacionais — em uma proposta certamente mais enérgica, mas não menos responsiva. No fim, em um ou em outro, estamos diante das mesmas mazelas, a sentença comum enraizada de nosso patronato bacharelesco e conservador. Sejam os coronéis e capitães do sertão, a ditadura do exército nacional, os golpes parlamentares contra a democracia, os excessos dos poderes moderadores no império, o que for, os radicais do autoritarismo e da miséria são os mesmos.

Afinal, como analisa Silviano Santiago, se Machado de Assis pretendeu “desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica — hábitos, mecanismo e benevolência que estão para sempre enraizados na cultura brasileira, na medida em que foi balizada pelo ‘bacharelismo’” (Santiago, 2000, p. 46), o Cinema Novo escrutina nossas perversidades e agonias, mas também as graças e os deleites. Em suma, Machado de Assis e o Cinema Novo assinalam “ironicamente nossos defeitos” (Santiago, 2000, p. 46) e ressaltam nossas mazelas, sejam elas públicas ou privadas.

Não à toa, a fome, no Cinema Novo, significa, em nível existencial e criativo, tanto uma recuperação materialista da antropofagia de Oswald — no sentido daquele que devora os fortes (o *paideuma* mundial artístico) para aprimorar-se com o melhor do ímpeto — quanto, e principalmente, no sentido telúrico, expressa exatamente aquilo que a fome representa: a miséria.

Principalmente nos filmes de 60 e 70, a ruína brasileira se expandiu, simbolizada pelas muitas personagens do cinema nacional “à procura de uma grande luta” (Rocha *apud* Gerber, 1982, p. 50). E, desta imagem, reviveram-se exemplos de alguns de nossos maiores romancistas, muitos deles próximos do universo de Glauber. Escritores como Jorge Amado, Guimarães Rosa — este posterior — e José Lins do Rego são alguns dos nomes citados pelo próprio cineasta como influências para a criação do seu “realismo, romantismo e lirismo” cinematográfico (Gerber, 1982, p. 50). Poderíamos, inclusive, traçar o existencialismo do cangaço como lastro comum — encruzilhada — de *Grande Sertão e Deus* e *o Diabo*.

Mas, de acordo com Glauber, José Lins do Rego, com os livros *Pedra bonita* e *Cangaceiros*, foi um afluente definitivo para a criação de seus filmes, ao menos aqueles sobre a expiação do cangaço. Há semelhança nas personagens, na concepção messiânica, nas tramas dos enredos e na densidade da forma e do ritmo, há semelhança em praticamente tudo:

do Santo e do Cangaceiro, na definição dos personagens, na visualização das cenas de maior dramaticidade, na composição do filme em partes, na concepção dos cenários, na concepção mítica dos heróis, na introdução do monólogo ou do diálogo pesado, na concepção sonora e rítmica, na presença de Deus e do Diabo, da tristeza e da loucura, no clima de alucinação. É como se falando dos romances falasse de seu próprio filme que nele então surgia povoado por santos, beatos e cangaceiros. (Gerber, 1982, p. 54)

Certamente, a preocupação sociológica em nossas obras de arte é também resultado de um extenso panorama de análises, realizado pela tradição dos clássicos do pensamento crítico do Brasil, que, uma ou duas décadas depois, alcançaria seu apogeu no campo da sociologia e da política. Mas o movimento que deu origem a essa mescla de realismo brutalista e psicologismo existencial, que Glauber Rocha absorveu como pedra angular, provém, seguramente, dessa longa tradição do romance social.

Esse realismo literário, produzido em diferentes regiões brasileiras, trouxe consigo o dever de uma literatura como missão — com toda a carga positiva e negativa que a palavra pode sugerir. Diríamos que o Cinema Novo “herdou” essa necessidade dos seus “conterrâneos” de 30.

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de **compromisso com a verdade** [leia-se verdade como sinônimo de ética, moral ou história nesse contexto]; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porto das Caixas*), ao social (*Vidas secas*), ao político (*Deus e o diabo*), ao poético (*Ganga Zumba, Rei dos Palmares*), ao demagógico (*Cinco vezes favela*), ao experimental (*Sol Sobre a Lama*), ao documental (*Garrincha, alegria do povo*), à comédia (*Os mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. (Rocha, 2004, p. 65 - grifo meu)

Exatamente por conta dessa influência, os filmes do Cinema Novo tornaram-se, gradativamente, registros ou documentos sobre as distorções sociais mais profundas; por isso, fizeram

estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (Rocha, 2004, p. 66)

A arte passava a se tornar uma espécie de dispositivo de autonomia, uma ferramenta de aspiração libertadora. Existe no cineasta a crença de que a linguagem, ao comunicar as contradições do que nos conduz à nossa tragédia, produz interjeições no tecido social. Assim como Oswald, Glauber rompe com o estereótipo concebido pelo colono, que considera os povos dos países subdesenvolvidos representantes do barbarismo e do incivilizado, para propor um imaginário outro, no qual a ideia de “delinquência” torna-se atributo para a formação de um espírito social inconformado, romântico, “surrealismo tropical” e lírico — a depender de quem vê.

Neste sentido, assim como o modernismo de 1922 — ou melhor, radicalizando a proposta da Semana de 22 —, o Cinema Novo demonstra o reducionismo psicológico e a incoerência antropológica que condenaram as Américas ao atraso devido a um pretense histórico de “violência”, motivado pelos primitivos incivilizados daquelas novas terras. No entanto, Glauber recupera essa violência, retira-lhe o estigma do barbarismo e a transforma em reflexo adquirido durante a formação traumatizante do Estado:

Pelo *cinema novo*: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de *Porto das Caixas* é primitiva? Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (Rocha, 2004, p. 66)

A engenharia colonial molda um pacote de ilusões sobre o Terceiro Mundo — a ponto de um violentado ser descrito como violento. Por isso, há um apreço pela verdade sociológica, geralmente alcançada por meio do realismo e da exuberância passional. Em suma, o cinema glauberiano busca tornar reconhecíveis as formas alienantes¹⁸ da vida, seja ao comparar a prática do cinema industrial à revolucionária, seja ao discutir a situação dos personagens mergulhados nos “segredos” de sua própria história.

A concepção de uma criação ética, um estado da arte moral, fica explícita nesta próxima e longa citação do manifesto:

Já passou o tempo em que o *cinema novo* precisava explicar-se para existir: o *cinema novo* necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O *cinema novo* não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o *cinema novo* é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil; onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do *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, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*. A definição é esta e por esta definição o *cinema novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do *cinema industrial* é com a mentira e com a exploração. (Rocha, 2004, p. 67 – grifo meu)

A verdade da qual fala Glauber não significa certeza simplista, presunção dogmática ou ignorância convicta, alijada da matéria. O compromisso ético diz respeito à seriedade e ao comprometimento do artista com a análise sociológica e a condição existencial daqueles que compartilham o instante da história. Sem distinção entre linguagem e experiência — estética e política —, o cinema nasce do íntimo encontro com essa verdade e, apesar de tudo, pode

¹⁸ Glauber sobre a disputa frente à alienação: “Foi Leon quem me falou que a melhor forma de causar impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo, e por esse impacto criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens” (Rocha, apud Bernardet, p. 43).

acanhá-lo em seus desdobramentos e falhar miseravelmente em seus propósitos. Afinal, é com essa descrição final que o cineasta encerra seu primeiro manifesto:

É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: *não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público*, a consciência de sua própria existência. Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial. O *cinema novo* é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência. (Rocha, 2004, p. 67)

4.1.2. Estética do Sonho

A questão revolucionária da geração de 1960 acumulava diferentes ânimos — pessoais e coletivos, sociais e artísticos —, envoltos por sentimentos inconstantes, que oscilavam da euforia à disforia, do desejo de reencantamento do mundo à desilusão resignada diante do fracasso da proposta revolucionária. Afinal, enquanto na Europa efervescia o pensamento das manifestações de *Maio de 68*, com a retomada do socialismo filosófico e social, no Brasil e na América Latina o que se percebia no horizonte era o prelúdio de um mal-estar generalizado, em que as ditaduras de extrema direita minavam qualquer possibilidade embrionária do sonho.

Entretanto, mesmo enclausurados pela restrição das liberdades, pela morte e pela perseguição, certamente houve incidências filosóficas do Maio francês reverberando em parte do cenário brasileiro e vice-versa. O próprio manifesto do sonho ressalta a influência da inquietude social da época. Diz o cineasta: “1968 foi o ano das rebeliões da juventude. O maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais brasileiros manifestavam no Brasil seu protesto contra o regime militar de 1964” (Rocha, 2004, p. 248).

Se analisarmos a produção cinematográfica de Glauber imediatamente subsequente à consolidação da ditadura militar — como no caso de *Terra em Transe* —, notamos que as palavras do futuro mais prevalentes eram a tragédia e o fracasso da revolução. Ora, pairava no ar a restrição geográfica, física e mental dos sentidos políticos avessos à norma.

No filme, a cidade de Eldorado — terra desgobernada pelos intensos sentimentos de agonia de Paulo Martins — simbolizou no cinema a dessemelhança triste e desesperada dos trópicos, antes cantados na história pelas belas e reconfortantes palavras de, por exemplo, um Gonçalves Dias. A histeria de *Terra em Transe* é uma alegoria de todo um estado melancólico e existencial da esquerda brasileira, que experimentava a derrota para a extrema direita no amplo cenário político nacional e, por que não, continental.

O filme tornou-se praticamente um documento abstrato da ânsia e da aspiração de um jovem sonho geracional interditado pela velha máquina de controle do nosso Estado. O confronto ideológico nacional (conservadores × progressistas) ilustra um embate de escala global entre direitas e esquerdas pivotantes dessa guerra cultural e política cujos efeitos atingiram seu auge em meados do século XX. Uma espécie de reformulação discursiva dos signos da morte que simplesmente aliviava uma pretenciosa consciência global, largamente traumatizada pela segunda grande guerra.

No entanto, a reformulação desses signos não passou de fachada para a diplomacia internacional. No contexto da disputa ideológica entre os blocos capitalista e sovieta, como, por exemplo, no Cone Sul das Américas (Brasil, Argentina, Paraguai e Chile) (LESSA, 2021; QUADRAT, 2002), prevaleceram os acordos estabelecidos pela Operação Condor, que transformaram o continente das Américas em *playground* estadunidense para incorporação do neoliberalismo, perseguição de opositores além-fronteiras e contenção de quaisquer projetos socialistas.

Afinal, a história desse século “poderia [muito bem] ser contada a partir do ponto de vista de suas bifurcações, ou seja, do ponto de vista da alternativa entre máquinas de liberação do desejo e dispositivos de controle sobre o imaginário” (Berardi, 2019, p. 84). No caso, a trajetória do Cinema Novo representa exatamente a dicotomia expressa por Franco Berardi. Entretanto, o futuro mediado pelas coerções das marchas militares desautorizou o desejo (mantendo-o encarcerado em segredo) e, assim, a melancolia prevaleceu como sintoma de uma organização estética e política que se viu violentamente derrotada — esvaziada de todo e qualquer símbolo de prazer, restando-lhe a persistência do desaparecimento físico e simbólico de seus ideais.

O filósofo italiano nos elucida sobre este abatimento político que se sobrepôs à euforia dos utopistas do século:

o século XX ensinou uma amarga lição aos seus utopistas. Milan Kundera diz que é necessário mudar radicalmente a crença comum sobre o passado e o futuro. Segundo esta, o passado é imutável e o futuro é o mundo que nossa vontade pode mudar. Nada mais enganador. Como um casaco de tafetá, de fato, o passado muda, à medida que, ao nos distanciarmos dele, mudamos a perspectiva. Ao passo que o futuro vem em nossa direção cegamente, impossível conhecê-lo, impossível modificá-lo. Na segunda parte do século que acreditou no futuro, o imaginário utópico se transformou cada vez mais em distopia, pesadelo da consciência. (Berardi, 2019, p. 95)

No Brasil de Glauber, as alianças nacionais e internacionais selaram os acordos para o golpe que interromperia o mandato de Jango e, assim, inauguraram a vitória política da extrema direita, que se estenderia por quase três décadas de ditadura. A própria cinematografia de Glauber esquadrinha o sentimento do golpe. *Terra em Transe* significou exatamente o balanço político que formou este período de virada da década de 60 para a década de 70.

Terra em transe, por seu lado, acrescenta um marco, ou, melhor dizendo, demarca fronteiras na arte brasileira. É um filme político — bastante e intensamente político — mas inovador esteticamente. Realizado pós-64, ele expressa a reação da geração diante do triunfo da direita. A revolução socialista não ocorreu, muito pelo contrário; *Terra em transe* exprime a sensação do que ficou: a frustração pela vitória da direita. O que fazer quanto a isso? Que país é esse? O filme procura um retrato metafórico mas concreto da nação, suas imagens têm nervos e sangue nas veias. (Maciel, 1996, p. 113)

Terra em Transe flertou com a descrença, e, se Glauber continuasse a acompanhar a situação política mundial contemporânea (a ascensão massiva das extremas direitas), quiçá a consumasse como tragédia anunciada. Mas a impressão de Glauber sobre as artes de sua era não era a da exaustão e da inércia: as novas condições políticas exigiram novos potenciais do espírito artístico. Segundo ele, a “*Arte revolucionária* foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década [1970]. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de *arte revolucionária*.” (Rocha, 2004, p. 249).

O lastro das mudanças fica explícito, inclusive, nos símbolos e temas dos filmes do cineasta. Por exemplo, a figura do mar se transforma completamente na cinematografia de Glauber entre 1964 e 1967. Se, em *Deus e o Diabo* (pré-golpe militar), a imagem marítima encerra o filme instigando o imaginário de uma revolução popular — a imagem messiânica do sertão que vira mar —, em *Terra em Transe* o mar que abre o filme, circundando as imediações da costa de Eldorado, representa uma figura de outro tipo; no caso, um mar que isola o sujeito em agonia, feito uma ilha. Além disso, o mar de *Deus e o Diabo* surge, em *Terra em Transe*, como reminiscência de um legado interditado na história, um índice do pensamento em suspensão.

Note-se que o percurso inscrito na linha dos manifestos de Glauber reflete exatamente a crise que solapa as esquerdas nacionais *lato sensu*. Se o primeiro manifesto defendia a análise exclusivamente racionalista para a depuração da sociologia e da identidade da arte (no Terceiro Mundo) como um fato de linguagem e história apreensíveis, o manifesto seguinte, o do sonho, defende uma relativização dos mecanismos de análise ortodoxa do cinema, que devem agora

perseguir novos modos de linguagem, superando os anteriores por meio de práticas menos racionalizantes, apresentando o fato também pelo aspecto sensível que dele emana. O que evitaria, teoricamente, que a inércia numérica e a reificação filosófica fossem incorporadas à prática da arte.

Em virtude da disposição do cineasta em inovar nas linguagens cinematográficas, o personagem escolhido como protagonista de *Terra em Transe* foi justamente um narrador com graves feições de poeta: Paulo Martins,¹⁹ representante do sonho infernizado de Eldorado.

Afinal, a linguagem do filme, ao assumir a inconsciência desesperada do personagem, sintetiza, no foco narrativo, o sentimento resignado — de difícil e contraditória apreensão — que acomete o sonhador derrotado pelo autoritarismo, ao mesmo tempo em que permite ao cinema apreender a expressão da agonia e do desespero mental, completamente alheios ao discurso palatável da comunicação coloquial ou apelativa.

“O poeta Paulo Martins, logo no início do filme, é fuzilado pela polícia: enquanto morre, num delírio, grita tragicamente um longo poema: este poema é o filme. Através da visão atormentada de um poeta, Eldorado explode nas telas.” Clara também a câmera na mão independente da cabeça: “nossa cultura começa do zero. Começa da histeria gerada pela fome”. (Rocha *apud* Avellar, 1995, p. 39)

Percebe-se, desde logo, que a linguagem dessa estética representa uma tentativa de se desvencilhar, pelo avesso da forma, da propaganda ufanista motivada pela ascensão da publicidade oficial dos anos 70, que buscava belas imagens, músicas rápidas e cenas de heroísmo cinematográfico para bendizer o regime do Estado militar. Tendo produzido *slogans* tão sintomáticos quanto a campanha promovida pelo governo Médici: “ame-o ou deixe-o”, frase diretamente traduzida das propagandas estadunidenses de incentivo à prolongação da guerra no Vietnã “*love it or leave it*” (Bucci, 2016, p. 189).

Dentro deste escopo propagandista, “[o]utro bordão nacional [...] embalou o clima do Brasil tricampeão de futebol: ‘Este é um país que vai pra frente’. Eram ‘90 milhões em ação’, felizes, enquanto a tortura, dentro das repartições públicas, dizimava cidadãos que discordavam” (Bucci, 2016, p. 189).

São esses os exemplos de publicidade, televisão e cinema que Glauber denominava “produção digestiva”. *Slogans* como aqueles que projetam o propagandismo como chave interna do discurso do Estado nacionalista, conduzindo o telespectador em direção a uma

¹⁹ A figura do poeta Paulo Martins será analisada mais atentamente na próxima seção do capítulo, enfocando a relação de inconstância das forças revolucionárias diante dos obstáculos para a consolidação do projeto glauberiano de interpretação e transformação do Estado brasileiro.

unidade abstrata, completamente desatrelada das condições sociais e subjetivas do povo. No fim, os convencidos por essa estética *kitsch*, mas verdadeiramente massificante, acreditavam que o Estado nacional conservador lhes entregaria a civilização do futuro, a terra incógnita prometida.

Em *Terra em Transe*, o cineasta discute, propriamente, os efeitos dessa propaganda populista, quando atrelada à estrutura das campanhas partidárias nacionais. Seja na figura da extrema-direita, representada por Porfírio Diaz, seja na centro-esquerda, figurada pelo candidato popular Felipe Vieira, ambas se utilizam da propaganda para delinear uma pretensa união violenta, mas paternalista, entre o povo e o representante, enquanto a verdadeira miséria persiste e a transformação se arrefece.

Ora, dos arranha-céus nas avenidas aos milagreiros do Ministério da Fazenda, a publicidade tende a capturar, além dos convictamente conservadores, os famintos, os desesperados, os desiludidos e os que acreditam que a engenharia social não tem solução — esmorecendo os signos da insurgência e da invenção, deixando-os crer que o fascismo e o conservadorismo liberal representam a verdadeira restituição da nação. Não coincidentemente, no Brasil, as incursões da extrema direita no século XXI se maximizam a cada ano, devido tanto à falta de projetos utópicos socialistas imediatamente realizáveis quanto à propensão histórica do Estado à conciliação e à anistia aos projetos autoritários do passado que formaram a nação.

Nesse horizonte de mal-estar civilizatório, Ivana Bentes estipula de que maneira a prática artística de Glauber arejou — ou como assim esperava fazer — o campo da mentalidade revolucionária:

A impotência e a perplexidade com os rumos políticos do Brasil pós-golpe de 64, a exacerbação da repressão política no país, na década de 70, a tragédia e opressão das ditaduras latino-americanas, o transe político e de consciências, a fragilidade de intelectuais, militantes, estudantes e artistas; o conformismo popular, levam Glauber a uma nova questão. Lutar não no campo da razão opressora, mas nos territórios da desrazão e do mito. (Bentes, 2002, p. 2)

Se observarmos desatentamente o argumento de Ivana Bentes, talvez possamos achar que sua afirmação crítica desarticula algumas propostas sobre a estética de Glauber estabelecidas por este trabalho. Afinal, como pode o artista ser, contiguamente, materialista (histórico) e onírico (mitológico ou místico)?

Primeiramente, é preciso compreender que o misticismo glauberiano não se manifesta de forma implícita — em outras palavras, seu universo místico não pretende ser verossímil ou publicitário. Além disso, os territórios da desrazão representam, na verdade, a radicalização da

experiência existencial do sujeito, que, em meio à sua miséria e à dos outros, vivencia a brutalidade que o acompanha na história. Dessa forma, reverbera, por meio do onírico e do psicológico, a condição existencial real no Terceiro Mundo, que elabora no sonho e no inconsciente a medida verdadeira para a sua liberação. Talvez, em vez de falarmos em mito, devêssemos falar em uma prática da imaginação, a de confeccionar uma utopia realizável.

Sob esse aspecto, o cinema nacional tornou-se profundamente onírico e experimental. De algum modo, poderíamos dizer que se tornou ensimesmado na linguagem. Ao fim e ao cabo, deve-se ressaltar que, neste processo de experimentalismo radical — a exemplo dos filmes de Rogério Sganzerla e outros expoentes do cinema Marginal proveniente da Boca do Lixo — o cinema engajado se segregou e diferenciou ao máximo de todo e qualquer código de linguagem relacionado ao propagandismo simplista dos verbetes nacionalistas.

Pois, nessa década de 1970, as obras do cinema nacional, principalmente as de Glauber, — por mais que bem-humoradas (sarcásticas) ou regidas pelo signo da malandragem — incorporaram determinado grau de *pessimismo revolucionário* (particularmente aquele atrelado ao movimento surrealista, a exemplo do teórico Pierre Naville, que, além de atuante surrealista, teria sido um destacado trotskista, membro da Internacional Comunista). O termo alcançou proporções filosóficas mais pungentes ao integrar a obra do filósofo Walter Benjamin e, segundo explicação do sociólogo Fábio Mascaro Querido (2016), compreende um espírito crítico de inconformidade transformadora, que, tal como a estética do sonho, se atrela aos universos do onírico, da invenção e da manufatura de realidades alternativas, contrárias à expressão negativa da realidade observada.

Retomo a explicação do sociólogo para elucidar o termo, segundo ele:

Neste último texto [sobre o pessimismo revolucionário de Pierre Naville] — talvez o mais límpido testemunho do seu “marxismo libertário” —, Benjamin saúda os surrealistas por seu “pessimismo integral”, “sem exceção”, quer dizer, por sua “desconfiança acerca do destino da literatura”, “da liberdade”, “da humanidade europeia”, e, “principalmente, desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos”. Tal defesa de um “pessimismo revolucionário”, em contraposição ao otimismo beato dos apologistas marxistas das “ideologias do progresso”, explica, em grande medida, a hesitação (e posterior negativa) de Benjamin em aderir ao Partido Comunista, hesitação que se intensificaria — como resistência instintiva à emergência de uma nova razão de Estado — após a visita de alguns meses à União Soviética em 1926/1927, e que o incitaria, anos depois, à admiração pela figura de Leon Trotsky. (Querido, 2016, p. 350)

Em entrevista à pesquisadora Raquel Gerber, Glauber sugere alguns dos aspectos que compõem seu *pessimismo revolucionário*, que, assim como o de Benjamin, hesita diante dos

dogmas catedráticos dos partidos e das crenças. Por isso, reinterpreta se as características revolucionárias são, definitivamente, tão fixas e racionalistas como a cartilha exige. Neste momento, o cineasta discute se a obra do artista engajado afeta verdadeiramente a economia do mundo político e chega à seguinte conclusão.

“Há quem defenda o artista engajado, a arte dirigida para mudar a sociedade. Eu não acredito nisso. Não acredito que a arte possa mudar nada. Já acreditei, hoje acho bobagem. A arte influencia uma elite e as pessoas que se deixam realmente influenciar são os artistas. Disso estou plenamente convencido. Porque o artista vive uma vida social propriamente dita e vive todo um mundo intelectual. É um processo de comunicação de artista para artista, de intelectual para intelectual. A massa se influencia pela comunicação de determinadas idéias que não são arte, nesse sentido. O cinema americano, por exemplo, teve uma indústria de pressão de opiniões que conseguiu, a longo prazo, moldar uma consciência. Preparou inclusive uma consciência das civilizações. Toda a classe média da América Latina é formada pela mentalidade do cinema americano. É difícil convencer que o americano espolia a sociedade brasileira. Só se consegue isso nas camadas mais intelectualizadas. A massa mesmo tem o mito do John Wayne, dos caras que guerrearão pela liberdade. O artista engajado não resolve.” (Rocha *apud* Gerber, 1982, p. 89)

(Vale lembrar que esse depoimento de Glauber é posterior à publicação de seu manifesto *Estética do Sonho*; no entanto, o excerto demonstra bem a função do pessimismo na mentalidade do cineasta). Mas, de todo modo, se o artista não crê na transformação por meio da arte, mas sim por meio de ideias mais facilmente comunicáveis, talvez acredite na possibilidade de transformações mais ortodoxas e racionalistas, como as tantas experiências já desenvolvidas pela economia e pela administração política. No entanto, Glauber observa com igual desconfiança e desprezo os tantos racionalismos analíticos que simplesmente contabilizaram o povo como categoria adjacente à multidão, tão inexpressivo subjetivamente quanto os números dispostos num gráfico. Diz Glauber:

As conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado. E nos países socialistas observamos a permanente polêmica entre os profetas da revolução total e os burocratas que tratam o homem como objeto a ser massificado. (Rocha, 2004, p. 249)

Ainda assim, por mais que posteriormente o artista tenha renegado a potencialidade da arte como meio de persuasão por considerar o sistema de soluções ortodoxas precário e insuficiente, nos inícios da década de 70 ele enxergava o artista, ao menos, como um sujeito privilegiado para interpretação e experimentação da realidade. Talvez a arte não revire, tectonicamente, o chão, mas as trincas e as rachaduras — as velhas e as novas — seriam todas

sabidas e anotadas cautelosamente. Ou seja, a economia, a linguagem, a textura e a forma da obra equivaleriam, abstratamente, à economia sociológica e existencial do fato apreendido. Uma chance de recobrar as condições materiais e imateriais para repeti-las na tela, infinitamente, até compreendê-las melhor. “*A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas. São pessoas que têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres*” (Rocha, 2004, p. 249).

Na estética do sonho, Glauber prioriza a criação imaginativa e transformadora do artista, como se este representasse um estado de liberdade plena, não muito diferente das experiências de revolta que englobam o inconsciente, semelhantes às dos simbolistas da virada do século, assim como dos modernistas, surrealistas e situacionistas, que também descreveram o doce e o amargo da existência na civilização, a partir do estado da arte:

Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância. Somente assim estaremos livres de um tipo muito original de empobrecimento: a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas. (Rocha, 2004, p. 248)

O cineasta reconheceria de longe a falência ética de seu tempo, que se crê universal e democrático, mesmo quando mais da metade do mundo é ostracizada pela outra parte que vigora. Ora, segundo Raquel Gerber, “o Cinema Novo faz aquilo que chamo de uma arqueologia do sujeito, na tentativa de avisar o ‘ser colonizado’ culturalmente. Essa é a essência do *cinema de autor*, manifestação do inconsciente do autor” (Gerber, 1982, p. 25). A partir desse regimento de liberdade criativa e exploração da singularidade poética, o cineasta — ou o artista de outra ordem — teria, por meio de sua experiência individual, a analogia mais precisa para significar a vida coletiva, atrelando a existência metafísica de um indivíduo à existência concreta de uma classe ou estrato histórico bem definidos na realidade.

Glauber rejeita as categorizações fixas e os métodos de cristalização da realidade, priorizando, assim, um modelo estético dinâmico capaz de abarcar as contradições da revolta e da tragédia. Fez das ranhuras do Novo Mundo e da modernidade sua principal disputa no campo da cultura e do imaginário: “*a libertação através da fantasia do artista*” (Gerber, 1982, p. 29). Um salto no ar em voo livre, um complemento às importantes ciências rígidas da sociologia das décadas que analisaram a complexa formação da fome e do sonho no Estado brasileiro. Mesmo quando a arte não transformou, sugeriu o caminho das ideias.

A arte, na estética do sonho, define-se, agora, menos pela compreensão absoluta e mais pela criação de novos modos de pensar:

Assim se exprimiria Glauber sobre o artista: “[...] a arte, o artista é o lado maldito do cientista que não se arrisca: o artista demonstra o Improvável, a Eternidade, e sua Estética — seu espírito sobrevive ao corpo, sem idade, enquanto a Ciência, apesar de seus fundamentos, é temporal, não mantém a permanência lacunar da transcendência [...]” (Rocha *apud* Gerber, 1982, p. 29)

Neste sentido, Raquel Gerber (1982, p. 85) destaca o caráter da abstração no processo de codificação de símbolos que organizam o discurso no campo da cultura — a linguagem do inconsciente, que afeta espontaneamente a matéria da história e altera a realidade. Ora, o artista cria, a partir da linguagem individual, códigos que, por meio de metonímias e metáforas do inconsciente, sublimam-se, apontando para códigos mais gerais, vinculados às ideias históricas e materiais compartilhadas sensivelmente pela cultura. Se bem notarmos, Glauber valoriza o irracionalismo (inconsciente) como novo método do pensamento, e Gerber (1982, p. 85) enfatiza que, quando averiguada pelos modelos da psicanálise, a linguagem artística tende a alcançar o aspecto do sonho. Isso significa aceitar que a consciência do artista, mesmo no nicho específico de sua obra, pode tornar-se estranhamente familiar, portanto, paradoxalmente universal e compreensível (no sentido, social e histórico do termo).

O tempo dos sentidos da obra de arte, quando bem arregimentado na forma e no conteúdo, aponta para todos os tempos da humanidade. Em *Terra em Transe* e em *A Idade da Terra*, por exemplo, o tempo da história pode ser condensado como um único conjunto na tela, como se os anos de 1960 e 1980 estivessem a um dia de distância um do outro. A imagem nos filmes de Glauber funciona como um sonho — ou um pesadelo — partilhado em praça pública:

E Glauber busca o caminho da eternidade. Mas como se trata de cinema, surge uma dialética neste processo — a dialética *eterno-histórico* que permeia toda sua obra. Por meio da sublimação estética o poeta materializa a história através do cinema, ao mesmo tempo que a sacraliza, projetando-a através do espaço. Mas o filme atuará em termos presentes, históricos, porque o filme é ação na história sempre que é projetado. (Gerber, 1982, p. 86-87)

Neste sentido, o manifesto *A Estética do sonho* funciona como um modelo para a superação das categorizações e dos reducionismos metodológicos da ortodoxia, propondo-se como um paradigma de anarquia da linguagem, no qual se conjugam participação política e espontaneidade estética. Trata-se de uma utopia afeita à revolução copernicana, ou seja, promovendo novas formas de cultura, política e partilha estética, mas discordante do racionalismo cartesiano ou, em outras palavras, da lógica e da unidade matemática como centralidades absolutas para a apreensão da vida e dos fenômenos. A estética do sonho, pois,

se define como irracional e sem centro. Uma nova estética que dá sentido a um mundo novo, mas que não se equivale aos valores de uma colônia nova. Glauber afirma:

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. 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* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*. (Rocha, 2004, p. 250)

Deste modo, o pensamento que provém da razão filosófica, social e econômica que produziu os alçózes do povo, faz da imagem desse povo um mero “mito da burguesia”, conduzindo-o a converter-se em mera “razão da burguesia sobre o povo” (Rocha, 2004, p. 250). Para ressaltar o caráter de partilha do inconsciente, Glauber “começa a articular a relação entre misticismo, mito, religião e revolução, um movimento extremamente original no pensamento latino-americano”, que reforça a natureza metafísica, mas histórica, da revolta, e por isso, “nesse movimento, parte para uma desidealização do povo e, ao mesmo tempo, para a construção de uma mitologia popular poderosa, capaz de fazer frente a um imaginário colonizado ou colonizador”²⁰ (Bentes, 2002, p. 3-4).

Isto é, “nem a fome pode ser ‘compreendida’, nem a revolução pode ser ‘racionalizada’”. A um intolerável da experiência, Glauber responde com uma rebelião igualmente ‘irracional’, mística e apocalíptica. Apta a desestabilizar toda ordem, estrutura ou sujeito” (Bentes, 2002, p. 3). Entretanto, é importante avaliar que essa estética do sonho não significou o abandono ou o desmantelamento do *factual* (isto é, do dado confirmado a partir do conhecimento e da análise científica). O sonho significou a incorporação de metafísicas e modos de pensamento considerados, pelo colono, mero folclore de segunda ou terceira categoria, como se a natureza de suas filosofias fosse “moeda de latão” comparada ao “ouro” da filosofia apolínea dos centros ocidentais:

²⁰ Glauber Rocha ratifica a presença de metafísicas não ocidentais como propostas alternativas para levar a cabo a revolta genuína do povo, ao passo que ironiza a metafísica e a razão colonizadoras: “Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos.” (Rocha, 2004, p. 251). E, subsequentemente, o cineasta complementa: “As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário” (Rocha, 2004, p. 251).

A *razão* dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime à bala. Para ela tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda *acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta. Na medida em que a *desrazão* planeja as revoluções a *razão* planeja a repressão. As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário. (Rocha, 2004, p. 250)

Ao final do manifesto, o cineasta indicaria, propriamente, um sentimento mais global de dúvida e reinvenção revolucionária ao revisitar alguns dos princípios estético-políticos que haviam sido desenvolvidos por ele próprio, ainda à altura de seu primeiro manifesto, durante sua fase da fome. Neste novo momento, o cineasta não deixa de reconhecer a limitação e o reducionismo do período predecessor, em que almejou racionalizar a fome no ofício do cinema. Glauber não ignora os limites da palavra teórica para abarcar a palavra da arte:

A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. (Rocha, 2004, p. 251)

Note-se que o sonho não significa idealismo; portanto, não estamos diante de uma torre de marfim, de um mausoléu isolado no deserto ou de um castelo no meio da mata, onde a realidade do mundo não governa. Na verdade, se observarmos bem, o sonho de Glauber é consequência de uma revolta ainda mais latente, mais profunda, conectada aos espaços mais recônditos de nossa psicologia e existência. Esse germe faz nascer uma oposição ainda mais radical à mentalidade que delegava — e ainda delega — aos países periféricos a função exclusiva de serem a lima que afia o fio da espada que degola a própria cabeça.

Esse sonho glauberiano é o de que seja possível enfileirar todas as revoltas num mesmo tempo e num mesmo espaço simbólicos. A eternidade e a livre associação do sonho permitem colocar lado a lado as revoltas e revoluções mais canônicas da humanidade, uma iluminando a outra para se aperfeiçoarem. Como se fosse possível vislumbrar, ao mesmo tempo, a Comuna de Paris paralela à revolução haitiana de *Saint-Domingue* — colono e colonizado digladiando-se pelos sentidos mais profundos da liberdade. Suspeitando, no final, que o colonizado enxerga com maior clareza o que talvez signifique o cerne das palavras *serventia* e *liberdade*. Afinal, como enfatiza ironicamente Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*: “Sem nós a

Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.” (Andrade, 2011, p. 68)

E, nesse sentido, a visão estética glauberiana, embora absorva parte da resignação contextual da virada de 1960 para 1970, não está completamente descrente da transformação. A trajetória das ideias expostas nos manifestos simboliza ela mesma a síntese do sentimento inconstante do intelectual revolucionário que oscila entre euforia e disforia, vivenciando, por meio da criação e da teoria, a mescla de sensações tempestivas e díspares que se agregam ao mesmo corpo real que reflete sobre sua condição.

Esta transição de fato reflete a predileção do Cinema Novo por uma comunicabilidade menos objetiva, que, por vezes, redundou em uma baixa comunicabilidade com o público, apesar dos ganhos conceituais, artísticos e políticos. O que dificultou, de vários modos, a proposição defendida nos tempos do primeiro manifesto, quando o movimento se via como um bloco coletivamente organizado, ao ponto de se imaginar um levante da consciência da sociedade de massas mediado pelo cinema. No entanto, a baixa comunicabilidade revelava um próximo encantamento: místico, filosófico e absolutamente experimental, tornando-se, no fim, um reduto marginal.

O sonho de Glauber é a liberdade infinita, incompreensível, mas tenaz, que desobstrui os engodos da história e a unilateralidade da razão do velho mundo. A sentença final do manifesto sobre a estética do sonho reflete essa difícil compreensão. O cineasta afirma: “Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida” (Rocha, 2004, p. 251).

4.2. O inconstante espírito brasileiro

Para concluir as seções deste trabalho, incidiremos sobre a ideia e o conteúdo da confiança de Glauber, que assim encerra o manifesto *A estética do sonho*: “meu sonho [...] nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema dos meus filmes, sentido natural da minha vida” (Rocha, 2004, p. 251). Em consonância com a afirmação e o desejo do cineasta, encerraremos nosso exercício de interpretação analisando a inconstância sentimental de Paulo Martins e Antônio das Mortes. O primeiro, o narrador cósmico de *Terra em Transe*; o segundo, a supernova do caos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e de *O Dragão da Maldade contra O Santo Guerreiro*.

Como discutido ao longo dos capítulos anteriores, a cultura é a categoria responsável por imaginar utopias que transcendem os obstáculos de outrora. Para firmar um pacto de esperança com o horizonte, a cultura exercita seus músculos, mesmo nos tempos mais

inóspitos, para formular um projeto novo — seja cinematográfico, como o de Glauber; urbanístico, como o de Lúcio Costa; ou literário, como o de Alencar. No entanto, no Brasil, o projeto para o futuro nacional só nos parece convidativo quando se apresenta como profético e messiânico, correspondendo à sua visão emergente no cenário econômico mundial.

Agora, independentemente da validade dos projetos criados e de seus usos históricos, é pertinente não esquecer que o espírito utópico está sempre à mercê da queda trágica. E, neste caso, como já dito antes — mas não custa relembrar —, o limite trágico da geração de 60 foi marcado pelo período de ascensão dos anos de chumbo, momento que também assinalou a transição e radicalização estética de nosso cinema.

Afinal, como nos lembra o poeta Octavio Paz (1982), os períodos de crise tendem a gestar ao menos um grande poeta hermético. No caso brasileiro, o avanço das forças conservadoras, pelo enclaustramento e pesar do instante, deu origem a uma série de movimentos artísticos e experimentais de suma importância, como Cinema Novo mais radical, o cinema e a poesia Marginal, Teatro Oficina, entre outros.

Deste modo, os cineastas e artistas da época, que antes consideravam uma revolução teleológica, definida pelas condições da história, alteraram o curso da crença. Neste novo momento, passaram a negar “horizontes de salvação” e a afirmar “uma anti-teleologia como princípio organizador da experiência” (Xavier, 1993, p. 13). Em outras palavras, o chão sólido, por onde antes caminhavam as aspirações, se desmancha. E, no entanto, esta marcha sem resolução aparente ainda assim desejou, de algum modo, compreender e dar vazão ao trajeto ainda inapreensível.

Após uma série de viradas políticas do período Jânio-Jango, culminando com a consolidação do golpe militar de 64, irrompeu o desencanto dos socialistas e de outras vertentes políticas, que compunham organizações partidárias e autônomas, diante do que era creditado pela teoria como o lugar da revolução e do revolucionário. Se a massa seria a grande responsável pela erupção social nos meandros da luta de classes, esse signo teórico — o povo idealizado pelo estereótipo intelectual — não se confirmou na prática. Ou seja, se na teoria o povo é descrito e definido com base em determinados comportamentos revolucionários, não foi assim que aconteceu na história nacional.

O povo não devia nada ao intelectual distante que observava, denunciava e analisava, em panorâmica, o retrospecto do lastro de classes. Enquanto isso, vertentes conservadoras da classe média — *la petite bourgeoisie* —, em busca de conforto e conformismo, scandalizaram-se com os contos revolucionários sensacionalistas das últimas décadas divulgados pela propaganda anticomunista e, imersos neste imaginário, convenceram-se das benesses de

concordar com a repressão militar da ditadura. A melancolia e a resignação política nasceram do fracasso dos projetos socialistas — obviamente, não apenas por isso, mas também por isso.

Face aos protocolos da cultura de massa, de um lado, e a tradição das vanguardas históricas de outro, tais experiências dos anos 60 requerem um regime de leitura original, atento a seu processo específico. [...] tal justaposição de esferas da cultura articula um projeto dotado de um *pathos* muito peculiar, próprio a quem, naquele momento, estava empenhado na alteração das relações entre vida e linguagem, arte e cotidiano. Há um mal-estar na bem-humorada coleção de citações godardianas, um traço romântico (aqui observado no sentido contrário ao da razão cínica atual) que se torna mais nítido quando observado a partir dos desdobramentos posteriores do cinema. O mal-estar que não está ausente do bem-humorado filme de Sganzerla e se mostra com toda nitidez nos filmes de Júlio Bressane realizados em 1969. Acentuo esta ideia de *pathos*, de dilaceramento de uma geração corpo-a-corpo com a mídia, porque estas são as densidades de experiência e expressão menos evocadas na consideração de 68 e, em particular, da produção brasileira em torno e posterior à Tropicália. (Xavier, 1993, p. 23 - grifos do autor)

Frederico Coelho, em seu ensaio *O Brasil como frustração*, elabora algumas reflexões variadas no campo da cultura e da arte brasileiras, que investigam, no plano da formação nacional, os limites que frustraram a crença coletiva em um futuro próspero, digno de uma “grande civilização” prometida.

Segundo o historiador, além dos óbvios Mário e Oswald de Andrade e do jovem e esperançoso Glauber, outros nomes foram responsáveis por inflar nossas expectativas em um país verdadeiramente novo: os intelectuais Mário Pedrosa e o austríaco, naturalizado brasileiro, Stefan Zweig. Dentre esses dois, o primeiro considerou o seu país uma terra condenada à modernidade (da estética às soluções políticas). Para ele, o Brasil seria moderno de nascença, como consequência do desenvolvimento de uma nação formada de maneira tão tardia na história. Complementando o ponto de Pedrosa, o austríaco Zweig certamente somou à fé e ao otimismo com a formação de uma esplêndida civilização brasileira, um sentimento de esperança, que nutriu ao longo de quase toda a sua estada nestas terras.

No entanto, triste e ironicamente, a esperança austríaca não se confirmou. O estranho suicídio de Zweig, junto da esposa, Elisabeth Charlotte Altmann (Lotte), em fevereiro de 1942, na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro,²¹ representaria a fase desesperançosa de Zweig em relação ao futuro. Afinal de contas, o suicídio do austríaco e da esposa teria sido provocado, ao menos em teoria, pela ascensão do nazismo na Europa, o que teria conduzido Zweig à

²¹ Para saber mais sobre a controversa morte de Zweig, ler Ponzio (1999).

dramática solução encontrada para escapar do cruel desencanto do mundo. No entanto, algumas fontes fomentam a hipótese de que Zweig e Lotte possam ter sido assassinados, em retaliação, pela Gestapo.

Nossos projetos nacionais realçam definitivamente a condição de país do futuro, prelúdio para a crença da modernidade límpida e radiante no horizonte:

Apesar de elaboradas em contextos bem diferentes, as duas afirmações se entrelaçam de forma engenhosa. Ao produzir, em tom imperativo, uma sentença que parece inexorável, Zweig condena o país ao ímpeto projetivo e etapista que Pedrosa chama de “moderno”. Ao afirmar que o Brasil “está destinado a ser um dos mais importantes fatores do desenvolvimento futuro do mundo”, o escritor austríaco dobra a aposta ao fazer de nosso progresso local o dínamo de um progresso mundial. (Coelho, 2019, n.p.)

Entretanto, o devir futurista, como bem definimos, será o da frustração, reverberando um sonoro lamento em nossa existência, também muito melancólica, diferentemente do que ditam as marchinhas e os oráculos nacionais; afinal, somos também lugar do gênero do choro. Frederico Coelho inclusive ressalta essa perspectiva triste, que toma conta da alma brasileira, impedida, pelas pressões internas e externas, de ser algo a mais:

sugiro que tal perspectiva projetiva de um “moderno brasileiro”, ou seja, todo o léxico cronológico vinculado ao futuro, ao progresso e ao desenvolvimento, gerou como resíduo existencial em muitos intelectuais e criadores o que chamarei de *frustração*. A frustração é, e aqui cito dicionários, sentimento que se manifesta pela ausência de um objeto almejado. É também quando o indivíduo é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade por um obstáculo externo ou interno. Partindo dessa perspectiva projetiva acerca do progresso brasileiro como condição inexorável de modernidades e solução teleológica dos problemas estruturais da sociedade, quantos intelectuais e criadores que viveram no Brasil viram seus sonhos de futuro frustrados? Quantos confrontaram – ou temeram – obstáculos externos ou internos nesse desejo? Com a derrota de seus projetos políticos e estéticos, com a interrupção de suas ambições vivenciais, quantos morreram sem ver o país que imaginavam no que falaram e escreveram? Ou quantos morreram exatamente por não cessarem de aspirar a tal ideia? Projetar o Brasil foi por décadas o prato do dia para pensadores e intelectuais, homens e mulheres que articularam reflexão e ação, crítica e prática. Afinal, como não pensar o país como redenção de um sonho em aberto no Terceiro Mundo em transformação? Como não crer que, como diria a canção, é aqui “que o novo sempre vem”? (Coelho, 2019, n.p.)

E assim as utopias nacionais sempre abriram alas na avenida, aos poucos se tornando melancólicas e desmotivadas pelos obstáculos. Em momentos de desestímulo, quando os imperialismos puxam com mais força suas rédeas e a dependência nacional se explicita no

terreno, o artista e o intelectual que aspiravam ao mundo novíssimo sofrem recaídas que os fazem reviver seu trauma primevo: a frustração da colônia que não abandona suas terras.

Trata--se de observar o saldo negativo do que Eduardo Giannetti chamou de *anatomia do impasse*, momento em que “a impossibilidade intelectual de crer não suprime a necessidade emotivo--existencial da crença”. Por muito tempo e para muitos, o Brasil foi uma crença, mesmo com todas as impossibilidades intelectuais postas de muitas formas. Tais impossibilidades, porém, nunca impediram que sujeitos de diferentes formações sociais e regiões almejassem, nos campos da arte e das ideias, um país que fizesse jus ao seu destino. Mais do que as utopias, foi a possibilidade concreta do novo que mais produziu frustração. (Coelho, 2019, n.p.)

A frustração de não ter dado vazão às revoluções desejadas, aos socialismos projetados e às revoltas contidas no corpo enclausura a perspectiva política criadora. Nas décadas de 1960 e 1970, o país estava nas mãos de quem mais sonhava em restituir as antigas zonas de controle e de restrição. Na verdade, na grande maioria das vezes, em níveis burocráticos e administrativos do Estado, tudo o que se tem são regimes atrelados a essa velha face autoritária, convicta ou representativamente. O sonho da autonomia está sempre relegado aos espaços paralelos, alternativos e “subterrâneos”, às heterotopias que vivem na sombra, prospectando para que se tornem, um dia, o sonho das massas.

E, no que diz respeito à história do desenvolvimento nacional, são as palavras de Mário de Andrade sobre o balanço de 1922 que assinalam o impasse de nossa modernidade ambígua; segundo ele, trata-se “[d]a frustração derivada de uma ‘ilusão vasta’” (Andrade *apud* Coelho, 2019, n. p.). Ora, desde a *Paulicéia Desvairada*, a obra do escritor simboliza mais os paradoxos e os fragmentos da desigual urbanidade brasileira do que propriamente o elogio ao desenvolvimento da metrópole. Afinal, seja qual for a forma e o período, o progresso foi sempre a pedra de toque deste Estado, inebriado pelo desejo de se radicalizar no capitalismo por meio da tecnologia, a qual faria tudo, exceto superar os arcaísmos e misérias de nossa formação:

Dentro de uma história que ao longo de séculos nos empurrou constantemente para as luzes da razão e do progresso ocidental, o futuro foi muito mais do que uma possibilidade entre muitas dentro do tempo e do espaço. O futuro, aqui, foi salvação e maldição. Só podemos aspirar a futuros, pois precisamos nos equiparar ao que já está “na frente”: a Europa, a história da arte, a democracia, a economia liberal, as vanguardas etc. Isso funcionou muito bem quando o futuro da civilização ocidental brilhava como garantia hegeliana de progresso inexorável rumo à liberdade e à plena felicidade iluminista. E hoje? Pode a civilização ocidental prometer ainda um futuro para o mundo e os países que vivem ao seu redor? Pelos últimos eventos, não. Pode, finalmente, o Brasil abrir mão dessa promessa cosmopolita e pleitear seu próprio futuro por meio de um desrecalque do Ocidente? Ou isso seria, de alguma forma, o “fim do mundo” como o entendemos? Ainda somos uma nação dependente

de grandes centros irradiadores de ideias ou já somos independentes e universais? Em suma, somos já parte das grandes nações do mundo ou seguimos frustrados com os futuros prometidos? (Coelho, 2019, n.p.)

A obra de Glauber Rocha não tem apenas uma dimensão estética-representativa das contradições sociais; ela comunica a complexa inconstância de nossas esperanças, das crenças que se mostram ora mais incandescentes e famintas, ora mais distantes e imaginativas. Não à toa, selecionamos os dois manifestos como objetos privilegiados para a observação da mudança conceitual da utopia. As estéticas da *fome* e do *sonho* sintetizam indiretamente esse pêndulo de expectativas experienciado pela intelectualidade artística que queria projetar, no horizonte do Brasil, um novo rumo. No fim da vida, a própria insatisfação pessoal de Glauber refletiria as perturbações da classe artística mais experimental, completamente ostracizada:

É marcante o tom das últimas cartas de Glauber após o ápice da frustração representado por *A idade da terra*. Para além do aspecto financeiro, o pedido de salvação simultânea dos filmes e do seu cineasta produz uma demanda existencial frente ao país que ele tanto acreditou poder mudar. A reivindicação de serviços prestados (“dei o máximo ao cinema brasileiro”) como justificativa pela compra de sua obra aperta o nó górdio entre o artista e sua doação a algo que considerava maior – não apenas ao cinema brasileiro, mas ao Brasil, ou pelo menos ao Brasil projetado em seus escritos e filmes. A falência de um pensamento sobre cinema em seu derradeiro filme é também a falência de uma visão de futuro – e de uma vida. (Coelho, 2019, n.p.)

A falência de Glauber Rocha com a produção de seu *A idade da terra* talvez represente para nós uma espécie de profecia — ou projeção — do artista em estado apocalíptico. Afinal, já em *Terra em Transe* o cineasta externalizou as exatas contradições na vida e na obra de um artista e intelectual de esquerda, que, no caso do personagem, era também afeito à política partidária.

Logo após a abertura do filme, com a filmagem panorâmica do mar que banha a cidade fictícia de Eldorado, entram em cena o poeta e o candidato à presidência pela esquerda popular, Felipe Vieira. Na laje de pedra de uma bela casa, acompanhados por alguns apoiadores, todos discutem fervorosamente sobre a validade de entrarem para a luta armada agora que nada mais parecia fazer sentido. A cena funciona como prelúdio dos sentimentos do filme — uma espécie de *in media res* narrativo.

Em seguida, Paulo Martins surge dirigindo um fusca ao lado de Sara, militante ligada ao político de esquerda (Figura 7). Os dois estão fugindo dos motociclistas da polícia, que os perseguem atirando contra o carro. A velocidade e o movimento serpenteante pela estrada resumem o tom psicológico e associativo que se estenderá até o final do filme. A direção de

Paulo sintetiza, para o espectador, a inconstância psicológica e o discurso suntuoso, praticamente romântico, que se apossa da língua desesperada do poeta.



Figura 7 - Cena de “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967)

O filme ilustra, como um todo, os sonhos e projetos destroçados em um futuro de incertezas *in continuum*. No contexto do enredo, os fascistas ganharam tanto notoriedade na mídia quanto influência internacional, ao passo que a esquerda popular tornou-se cada vez mais demagógica e desconectada dos verdadeiros assuntos do povo, a intelectualidade revolucionária permaneceu inerte, como um cão perdido na chuva, e o povo, se e quando teve direito à opinião, foi silenciado pelas mãos do próprio intelectual, Paulo Martins, que pressupunha saber o que estava fazendo, mas, na verdade, estava completamente sem rumo e, no âmago, considerava a massa inapta para traçar suas próprias análises e considerações pertinentes sobre o poder fascista.

A disputa política pelo governo de Eldorado suscita uma intensa aproximação das assimetrias e, a partir de um jogo retórico de ordem maneirista e barroca, no qual assistimos ao conflito entre teses e antíteses (jogos herméticos e bem ajustados), o filme de Glauber analisa a inoperância e a expectativa quase hamletianas de Paulo Martins, que nutre um vínculo fraternal contraditório com o seu principal antagonista político, o fascista Porfírio Diaz. Para trabalhar a intimidade do vínculo, Glauber Rocha reúne os personagens em uma longa conversa sobre o relacionamento amistoso que Paulo cultivava com Diaz, antes de sua adesão às políticas de esquerda. No palácio de Diaz, o diretor reforça uma similitude indesejável entre ambos, como ressalta o teórico e crítico de cinema Robert Stam (1976).

Em uma das cenas, que acrescenta ainda mais complexidade a essa estranha relação, Paulo Martins produz *A biografia de um aventureiro*, um trabalho de publicidade negativa contra a campanha de candidatura de Porfírio Diaz. Enquanto a propaganda, ou minidocumentário, roda na tela, vemos imagens de Diaz andando em um belo jardim, como se estivesse posando para uma revista. Em um corte ou outro, ele aparece segurando um revólver como expressão de seu “poderio” político (figura 8). Enquanto as imagens seguem, escutamos a voz de Paulo *off-screen*, narrando ironicamente a farsa e a galhofa em torno da trajetória de um candidato claramente autoritário, corrupto e despreparado como Diaz.



Figura 8 - Cena de “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967)

Durante a cena, “uma montagem paralela justapõe a verdadeira agonia de Paulo com a agonia imaginada de Diaz” (Stam, 1976, p. 171). No ápice da cena, escutamos os pensamentos mais recônditos e íntimos dos dois envolvidos. De um lado, Paulo enfatiza sua preocupação com os sentimentos do adversário devido à campanha negativa que elaborou; de outro, vemos o temor no olhar de Diaz, como se soubesse que a propaganda traria sérias retaliações à sua candidatura. Nessa abertura de intimidades, escutamos a voz *off-screen* de Paulo tornar-se abruptamente mais piedosa. Paulo diz sobre o adversário: “Ele estava morrendo como eu, estávamos ambos sofrendo” (Stam, 1976, p. 171).

Ao encontrar Porfírio, Paulo escuta seu solilóquio, enquanto está deitado feito uma estátua desolada, uma criança malcomportada, sobre uma espécie de divã dentro do palácio de Diaz. Paulo escuta, enquanto Diaz fala andando de um lado para o outro, inquieto, como se estivesse em um palco de teatro clássico:

Eu te entreguei as primeiras oportunidades. Eu, que tantas vezes fui traído pelos mais sórdidos e desprezíveis. Eu... eu não poderia ser traído!

Logo por você! Como você me agradeceu, como?! Com a baixa linguagem dos interesses políticos. O que são os interesses políticos diante da amizade? Diante da amizade não existe nada! Um amigo aceita... sempre aceita o outro, na mais absoluta degradação, um amigo sempre aceita o outro!

Você não se lembra de nada, de mais nada, e não me pede perdão, nem me beija os pés?! Quem senão eu pra salvar Eldorado?!

Você age em nome de quem, do quê, que ideais absurdos são esses os seus, que geram tanto ódio contra mim? O que você quer: dinheiro? Eu lhe dou todo o dinheiro que você quiser... Poder? Venha comigo e terá todo o poder... [Porfírio Diaz tira dos meandros do roupão que veste o revólver e segue falando, ensandecido]. Se eu quisesse... ah, se eu quisesse agora... A política é uma arte para os eleitos, para os deuses!

Os extremistas criaram uma mística do povo, mas o povo não vale nada, o povo é cego e vingativo! Se derem olhos ao povo, o que fará o povo? Onde está sua consciência? [Porfírio Diaz, nesse instante, está com a arma apontada, praticamente colada à cabeça de Paulo, que grita em resposta] (Rocha, 1967)

Paulo responde como que acordando de um sonho petrificante, levantando-se num salto e gritando: “Nem que você me desse todo o ouro do mundo”. Após gritar por duas vezes, os dois personagens se encaram silenciosamente, como num duelo existencial, envoltos pela penumbra, o mármore e o concreto das estruturas do palácio. Depois de algumas outras trocas de palavras e tiros no ar, os dois se engalfinham numa luta corporal escada abaixo. Paulo derruba Porfírio e vai embora (Figura 9). No final da cena, Porfírio grita repetidamente, caído e desolado na escada “Sozinho, Paulo? Sozinho!”



Figura 9 - Cena de “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967)

Como vemos, a índole de Paulo Martins é transitiva, e os caminhos pelos quais ele cogitou a transformação corromperam sua ética e sua política. Nesse sentido, o espírito pessimista — “esta ideia de *pathos*, de dilaceramento de uma geração [...]” (Xavier, 1993, p.

23) — surge como palco da tragédia social, uma massa de contradições inegáveis que dificultou a realização do projeto socialista da época. A condição resignada do poeta criou a genealogia do transe que percorre toda a obra de Glauber, retratando a consciência cindida das classes brasileiras (no contexto do filme, especialmente a classe intelectual), naquele contexto, divididas entre manter-se na relação retórica com as elites ou irromper na luta armada, num destino trágico, mas revolucionário.

O retrato do artista titubeante, perdido na verve do desencanto, representa com exatidão sentimental a melancolia ruminante que toma de assalto os intelectuais da esquerda na virada do golpe. Metaforicamente, era como se no final do túnel a luz se apagasse e, então, se percebesse que as paredes desse mesmo túnel são móveis e que crescem adiante: sufocando, criando fundos e mais fundos que atordoam e borram qualquer sinal de fresta ou escape da claustrofobia social. O mundo visto através das lentes da descrença de Paulo Martins não tem espaço para imaginar a fuga com clareza. O mundo bipartido da personagem a impossibilita de vislumbrar a transformação ou a conduz a uma última expectativa trágica para superar este impasse. Neste sentido, Paulo Martins representa tanto o lastro complexo do intelectual utópico quanto o realismo pessimista latino-americano que vigorará após meados da década de 1960 e por quase toda a década de 1970. Uma síntese do passado que, infelizmente, retrata com certa precisão o sentimento geral das esquerdas mundo afora na contemporaneidade.

Paulo Martins ilustra com clareza a contradição não apenas de um grupo, mas de toda uma estrutura de ideias que permeia a noção de projeto nacional. Na clássica cena de *Terra em Transe — Encontro de um Líder com o Povo* — Paulo organiza um carnaval de comício para a candidatura do populista de esquerda Felipe Vieira. Na ocasião, um dos homens que anda pelo desfile, Jerônimo, é agarrado pela comissária de campanha, Sara, para que fale ao público; enfim, para que profira um discurso. Ouvem-se tiros para o alto, dados pelos seguranças, e o silêncio toma conta da cena. Um homem, vestido de terno preto e óculos arredondados, aponta para Jerônimo e lhe concede tapinhas de estima nos ombros, dizendo: “Não tenha medo, meu filho! Fale! Você é o povo.” Com o enquadramento posicionando Jerônimo bem ao centro, todos se concentram para escutar atentamente o pronunciamento do homem.

Ele olha ao redor, como quem procura ternamente por ajuda. De todo modo, recobra a coragem, olha diretamente para a câmera — ou seja, para o espectador — e, assim que começa a articular algumas poucas palavras: “Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do sindicato. Estou na luta das classes. Acho que tá tudo errado... e eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente...”, tem o seu pronunciamento interditado por Paulo Martins, que tapa a boca do representante sindical

(Figura 10). Enquanto tapa a boca do homem à força, ele diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram em Jerônimo no poder?”.



Figura 10 - Cena de “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967)

Em ampla medida, as estruturas de comício tornam-se alegorias para a dúvida na convicção partidária presente na engenharia populista. No caso, o marqueteiro ou jornalista Paulo Martins mergulha no transe das disputas políticas entre Porfírio Diaz, líder fascista, e Felipe Vieira, representante demagógico. A consciência do poeta, formada por este pêndulo de desejo e abnegação, ora integra o projeto particular de um, ora de outro. Paulo Martins vive em torno de um complexo de Édipo, sempre atraído pela sua autodestruição — ou, no caso, pela autodestruição de seu sonho: a utopia política.

Jean-Claude Bernardet (2007) comenta sobre esse tipo de bipolaridade, ou ainda, de contradição, que afeta grande parte dos personagens complexos e psicológicos criados pelo cinema nacional. Como um todo, segundo o crítico, o cinema brasileiro é banhado por essa simetrização em polos, fisionomia alcançada em diversos filmes, pelos quais o crítico se questiona se o fato teria qualquer relação mais pertinente com a composição da estrutura sociológica brasileira. Bernardet argumenta que a bipolarização descrita talvez se vincule, espontaneamente ou inconscientemente, à lógica da mentalidade política das classes médias nacionais, muitas vezes volúveis e erráticas.

Agora, talvez pudéssemos extrapolar o argumento do crítico para outros níveis analíticos, se pensarmos na fisionomia das bancadas partidárias nacionais, formadas,

principalmente, por extensas cadeiras do “centro”, o popularmente chamado “centrão” — representantes de uma classe política amorfa e nebulosa, geralmente, quando não sempre, associadas a vertentes ideológicas tradicionalistas e conservadoras, enraizadas nos mais antigos pilares de controle e poder da nação.

[...] essa simetria não seria o reflexo, no nível da estrutura (independente dos enredos, dos conteúdos, das posições ideológicas), da situação daquelas personagens que vimos divididas entre dois pólos, situação essa em que localizamos a expressão de hesitações, da incapacidade da classe média brasileira. Ou melhor, se a classe média - sem projeto próprio, vinculando-se por motivos diversos, tanto à burguesia quanto ao povo - não expressaria essa bipolaridade através de estruturas simétricas. É uma pergunta. É cedo demais para responder afirmativa ou negativamente, mas parece ser uma linha de pesquisa válida. (BERNARDET, p. 128)

Talvez o que Jean-Claude Bernardet buscava neste excerto não correspondesse estritamente à fisionomia da classe média moderna, e sim a algo ainda mais intrínseco ao modo de agir, impregnado no corpo social brasileiro, desde a formação mais basal de nossas classes sociais. Segundo Roberto Schwarz (2000, p. 16), quando comenta a gênese de nossa estratificação social moderna, isto é, a que se cristaliza durante os começos do século XIX, ela se subdivide em três grandes grupos: o *latifundiário*, o *escravizado* e o *homem-livre*.

A hedionda relação entre as duas primeiras classes era praticamente imutável, fixa; ou seja, a serventia e suas implicações não permitiam qualquer tipo de mobilidade na rede das funções sociais. Obviamente, tem-se aí o pilar exploratório da formação do Estado brasileiro. Entretanto, o terceiro grupo, que corresponde ao dos *homens-livres*, possui outra chave de funcionamento nesta estrutura. Eles integram o posto de sujeitos dependentes do favor. “Nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande” (Schwarz, 2000, p. 16).

Deste modo, a demanda pelos favores, segundo o crítico, constrói grande parte dos costumes e comportamentos que compõem nossas formas de organização societária. “*O favor é a nossa mediação quase universal*” (Schwarz, 2000, p. 16). E essas relações, pois, permeiam todo o tecido social, de modo a conviver bem com as marcas mais hediondas de nosso autoritarismo. O Brasil, nos meandros de sua ordem burocrática, empilha no sistema de soluções dos conflitos a lógica do favor. O “toma lá, dá cá” das partes beneficiadas e/ou comprometidas busca nivelar, insuficientemente, a assimetria e o sofrimento frente aos donos da terra.

Segundo Schwarz, essa dinâmica de organização das lógicas sociais não funciona apenas como garantia de vantagem para os participantes dos acordos de favores, mas, fundamentalmente, pontua uma distinção social entre aqueles que adquirem a mobilidade social e aqueles que não. Em outras palavras, o acordo e o favor tornam-se fortes fatores de distinção, uma espécie de conto dos bem-favorecidos para demonstrarem-se livres. Ora, “o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma” (Schwarz, 2000, p. 20).

Nota-se que Paulo Martins é conduzido a uma extensa relação de favores, pelas quais “confrontam-se um demagogo fascista e um político reformista que pretende uma renovação social sem revolução, sem romper com o *status quo*, por vias legais e conchavos”. Durante este embate, o jornalista busca dar sentido e distinguir-se do meio para demonstrar-se uma persona livre e desalienada. No entanto, o jornalista “é vencido por politicagem, entendimentos, conciliações e capitais estrangeiros; e ele próprio, apesar de suas atitudes e sua pureza, pertence ao meio dos políticos corruptos ou impotentes” (Bernardet, 2007, p. 152).

Quando o personagem percebe a fragilidade ética e a impotência transformadora envolvidas em seu antigo trabalho partidário, parte rumo à luta armada. Neste instante, Paulo já está sozinho, completamente isolado de suas antigas alianças, que não concordam ou não se comovem o suficiente para pegar em armas. Este isolamento existencialista do revolucionário é muito bem representado por Glauber na lenta movimentação de Paulo Martins segurando a metralhadora como se fizesse delicadas posições de dança. A imagem, em plano aberto, captura Paulo Martins de pé em uma duna da praia segurando sua arma (Figura 11). Ao fundo, escutamos barulhos de tiro intermitentes, ressoando feito a trilha sonora de sua derrota.



Figura 11 - Cena de “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967)

Paulo Martins certamente é o retrato canônico da inconstância social. Sua expectativa hamletiana o conduz a uma trilha incerta, profundamente interiorizada, onde procura concretizar sua busca pelos sentidos da liberdade. O personagem representa o espírito oscilante de nossas classes “livres” ou, mais ainda, representa a mentalidade contraditória de Glauber. Através dele, o cineasta pôde desenvolver os intensos e verticais sentimentos de um artista que sonhava com a concretização de um ideário que o conduziu até o pessimismo. Paulo Martins enxerga a injustiça, mas não consegue alterá-la. Enfim, como visto antes durante o cotejo dos manifestos, este mesmo pessimismo se adequaria a Glauber quando desacreditou do potencial de libertação por meio de medidas de revolução ortodoxas. Paulo Martins é o emblema de sua transformação da fome para o sonho.

São muitos os traços na obra do cineasta que demonstram a abordagem tensiva do substrato brasileiro em seus personagens. As origens são díspares e não se restringem ao personagem Paulo. Jean-Claude Bernardet dimensionou bem essa característica no caráter contraditório de Antônio das Mortes. A começar pelo juízo maior que abarca o filme, Deus e o Diabo, o bem e o mal, como supostas influências enviesadas que atrasam a verdadeira transformação do sertão; segundo ele, um assunto humano que só pode ser logrado a partir de uma resolução humana: a guerra, ou a luta.

No entanto, a tomada de decisão de Antônio das Mortes não ganha semblante revolucionário em nenhum aspecto. Sua índole não é “dedicad[a] à causa: para matar fanáticos e cangaceiros, é pago por aqueles que oprimem o vaqueiro. Ele é um sicário, é vendido ao inimigo” (BERNARDET, 2007, p. 96). O matador de aluguel, de corpo fechado, coberto por capa e chapéu, carregando a carabina, leva o mistério do destino nas mãos. Vive sob a égide

da própria ética e apaga tudo aquilo que considera um desvio à norma verdadeira. Segundo Ismail Xavier (2007), Antônio das Mortes considera o percurso do beato e do cangaceiro irresolutos:

Sebastião e Corisco, direito e avesso de uma determinada metafísica do Bem do Mal, vêm discutidos seus méritos e equívocos na condução de sua rebeldia. Como sugere Antônio das Mortes, estão presos à ‘cegueira de Deus e do Diabo’, sofrendo a derrota que lhes impõem o poder dos homens e os limites de suas consciências. Nesse trajeto, ficou clara a diferença entre a alienação radical do santo e a derrota consentida de Corisco, cujo elogio da violência como que o coloca em maior sintonia com as forças que comandam o destino ou a história. (Xavier, 2007, p. 126)

Isto é, o juízo de Antônio das Mortes considera tanto o beato quanto o Lampião emblemas de uma falsa justiça, mas, ainda assim, sabe que ambos partem de uma pré-revolução necessária, embora farsesca (em sua convicção), e por isso precisa ser extinguida o quanto antes para que a preparação do solo se adiante no tempo, permitindo que a verdadeira e final revolução ocorra; o que, de acordo com o matador, deveria se dar sem a presença do dilema de Deus e do Diabo, do bem e do mal. E sob este véu de contradições, Antônio segue seu itinerário anárquico, pavimentando com a morte de Corisco e dos fanáticos de Monte Santo novos caminhos para longe da alienação messiânica de grandes líderes. O guerreiro de corpo fechado deixa viver somente o homem e a mulher comuns, Manuel e Rosa, que seguem caminho no sertão.

Essa situação apresenta elementos antagônicos: se ele mata a saldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo; se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo ao inimigo. Antônio das Mortes é essa contradição. Não é que ele viva essa contradição, que ela seja um dos momentos de sua vida: ela constitui seu próprio ser. A personagem de Antônio reduz-se a essa contradição. Quando Antônio das Mortes, antes de matar Corisco, anda em ziguezague para escapar às balas, a direção concretiza com grande força a contradição da personagem. (Bernardet, 2007, p. 96)

Neste mesmo *Deus e o Diabo*, a própria trilha sonora adensa a dialética e a simetria das formas para abarcar a ambiguidade das forças. Para isso, o filme une o violeiro da tradição repentista às sinfonias de Villa-Lobos. O que, segundo Ismail Xavier (2007, p. 114-117), abarca no filme tanto a reelaboração das lendas populares, cantadas cordelisticamente, quanto a citação erudita exposta através das partituras de Villa-Lobos, como em o “*Canto do Sertão*” das Bachianas Brasileiras nº 5, que abre e encerra a obra, enquanto o violeiro cego nos brinda com seu cordel, cantando o destino das personagens sertanejas, fazendo a vez de coro da tragédia, acrescentando níveis interpretativos e narrativos ao miolo do filme.

Essa predileção pela dualidade, já anunciada em *Deus e o Diabo*, será levada adiante quando Glauber produzir sua ópera-filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), obra que retoma a personagem de Antônio das Mortes para conduzi-la a uma reelaboração de sua consciência. Se, no primeiro filme, a personagem representa o agente do caos contratado pela igreja e o Estado para arrefecer as revoltas populares, caçar os cangaceiros e apaziguar a onda de transformação da história, no segundo, Glauber redime a personagem, remontando sua trajetória.

Em *O Dragão da Maldade*, Antônio das Mortes inicia o filme enunciando, a partir de um longo monólogo sentado à mesa do bar, sua trajetória como matador de cangaceiros, especialmente como responsável pela morte de Corisco em *Deus e o Diabo*. Ou seja, estamos diante da continuidade ou prolongamento dos temas e aflições interiores da personagem, que tiveram prelúdio no primeiro filme. No entanto, logo nesse monólogo de apresentação, já notamos o efeito de preparação para reordenação dessa figura matadora. Durante sua fala, Antônio das Mortes se equipara moralmente aos cangaceiros que mata. Ele relata que, quando o conhecido cangaceiro Lampião o convidou para integrar o cangaço, viu nele um reflexo de si mesmo e afirma: “era meu espelho”.

Neste sentido, para que o matador gire ao outro lado da moeda, ainda precisará cumprir um último trabalho como agente do conflito. Ele deverá matar quem acredita ser o último cangaceiro ainda vivo no sertão: Coirana. O cangaceiro invade o vilarejo de Jardim das Piranhas junto ao povo e acompanhado de Santa Bárbara, considerada protetora dos guerreiros e sinal de boa ventura nas guerras. As terras pertencem ao autoritário Coronel Horácio e, em menor medida, ao servilíssimo Mattos, delegado da cidade, que sonha com o conchavo financeiro do latifúndio para acender na política do município. Com a chegada de Santa Bárbara e Coirana, tanto o coronel quanto o delegado temem a ascensão da revolta popular e da reforma agrária. Para apaziguar os ânimos do coronel, Mattos contrata Antônio das Mortes para afugentar o povo recém-chegado.



Figura 12 - Cena de “O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro” (Glauber Rocha, 1969)

Neste primeiro momento, Antônio das Mortes e Coirana se arremedam em um duelo de facões (Figura 12), uma espécie de ritual em que seguram, com a boca, um pano que os conecta ao palco da guerra. Ambos parecem dançar, como em uma performance, sua luta a dois. No fim, Antônio desfere o golpe derradeiro, que não mata, mas faz o cangaceiro agonizar como moribundo entre as pedras, no meio dos rochedos. O sofrimento de Coirana se alia ao forte julgamento de Santa Bárbara, que condena Antônio das Mortes como traidor do povo (Figura 13). Este limbo existencial impõe ao matador a dúvida necessária para reordenar sua consciência.

O coronel, com medo de perder as terras, orchestra seu teatro de bom samaritano, distribuindo doações irrisórias de comida para manter o povo ao seu lado. Enquanto isso, Antônio das Mortes, com a consciência lúcida, já não vê sentido em continuar matando os condenados daquela terra. Diante da revolta à espreita, o coronel, tomado pelo desespero, contrata novos jagunços (cães de guarda do coronel) para ceifar os seguidores de Coirana e Santa Bárbara, mas, sobretudo, para impedir qualquer movimento de transformação impulsionado pela novíssima consciência de Antônio.



Figura 13 - Cena de “O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro” (Glauber Rocha, 1969)

Após longos diálogos com Santa Bárbara e logo depois de levar o corpo morto de Coirana para ser enterrado no meio do sertão, Antônio decide unir-se definitivamente ao povo. Junto ao professor da cidade — antes igualmente aliciado pelo coronel, numa alegoria da *intelligentsia* tomada da cidade —, responde à guerra, desta vez contra os jagunços de Horácio. Em outras palavras, Antônio das Mortes reorganiza seu caminho: continua a ser agente do conflito, mas agora em prol da revolta popular.

Antônio das Mortes e Paulo Martins, por medidas e caminhos diferentes, sintetizam a preocupação de Glauber com a contradição da existência. Ambos os personagens, ao perfazerem seu itinerário, são conduzidos por uma visceral dialética que os move de um polo a outro. Nesse sentido, as personagens representam a profunda tensão da história daqueles que, ou se alienam diante da realidade, ou se libertam para traçar novos caminhos no escuro das narrativas. Porém, nos filmes, tal como na vida, estes polos guardam um vínculo estreito, e muitas vezes é por intermédio de um que se liberta do outro e vice-versa.

A pluralidade de referências interpostas e elaboradas carrega consigo a dificuldade de se criar firmes pontes sobre os terrenos da ambiguidade. Glauber retoma, em seus filmes, principalmente em seu western sertanejo, a tensão e o conflito que foram, por exemplo, largamente elaborados em romances do tipo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Nesse caso, a ambiguidade existencial das personagens reflete a convivência desigual entre as classes e a difícil conjugação entre universo rural e universo urbano — o bonde e a carroça, o celeiro e a serralheria — que se mesclam intensamente na rotina de cada dia.

Essa densidade psicológica, presente na estrutura dos enredos e das personagens, é uma tentativa de não deixar escapar do filme os elementos mais particulares de nossa ambiguidade social e política. Ou seja, levar em conta tudo: a contradição e a coerência, em uma abordagem que maximize a contradição do todo.

Voltamos mais uma vez ao exemplo conceitual do *ornitorrinco* de Francisco de Oliveira (2003). A melhor definição para nossa ambiguidade estética é, de fato, a desigualdade. A ambiguidade do espírito brasileiro molda nossos ideários mais íntimos, de José Alencar a Glauber Rocha, do Romantismo à Tropicália, da Bossa Nova ao Concretismo, do Samba-Choro ao Funk, do carnaval de rua ao comício. Enfim, somos desiguais, contraditórios e “bipolares”. Antônio das Mortes e Paulo Martins são emblemas de nossa compreensão coletiva volátil. Esta nação, no fim do dia, ou não dorme frustrada com as notícias de um futuro sem salvação, ou sonha com os melhores sonhos, onde a ressurreição de amanhã é tudo o que realmente importa, mesmo quando este amanhã não chega.

Neste sentido, encerremos este último capítulo com a nota de Frederico Coelho (2019), em que o historiador deixa claro o impacto da ambiguidade política que forma o imaginário brasileiro, sempre oscilando entre o desejo genuíno de conquistar a liberdade e a frustração que sempre nos abate quando o plano fracassa. Diz o historiador:

Lembrar que somos fundados em matrizes messiânicas, na utopia do Quinto Império, na mitologia sebastianista. Esperar a salvação futura é uma prática cotidiana nossa. Talvez a frustração também seja. Lembrar que “o dia de amanhã” como esperança transformadora é uma perspectiva arraigada em nosso imaginário, do mais popular ao mais complexo. Lembrar que nas passeatas de 2013 um dos lemas era “Amanhã vai ser maior”. O futuro, além de obstáculo, ainda é salvação? (Coelho, 2019, n.p.)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrar as ideias discutidas neste ensaio, proponho uma síntese cuidadosa, mas modesta da obra, articulando as diferentes imagens e temas abordados ao longo deste percurso investigativo. No entanto, cabe ressaltar que não me estenderei em revisões detalhadas de cada singularidade ou ponto mencionado anteriormente. O objetivo final desta seção textual é demonstrar a conexão simbólica mais profunda entre os argumentos considerados mais pertinentes para a compreensão da estrutura conceitual proposta neste trabalho.

A palavra que definirá o cerne — o âmago analítico deste percurso — é *inconstância*. Afinal, se observarmos atentamente, o dilema da ambiguidade política, da tensão utópica e das ambivalências representativas do Estado permeou todo o imaginário que constituiu o argumento central deste texto. No fim, a inconstância da mentalidade nacional está visceralmente integrada a cada uma das concepções mais concretas que ilustraram as tensões estético-políticas. Essas concepções estão figuradas — praticamente rasuradas — no cerne das utopias, dos novos mundos e dos projetos nacionais brasileiros, que se configuram nessa complexa disputa das formas de ver e conceber os fatos da vida e da história.

Desde o primeiro capítulo, abordamos a teia de contradições e embates que, em grande medida, formam parte de nossa mentalidade. Certamente, não acreditamos que a inconstância e a ambiguidade de nossa formação se limitem aos poucos exemplos aqui apresentados. No entanto, a comparação dualista de nossos ideários nos facilita, por contraste, visualizar o esboço de, ao menos, duas formas de representação influentes de nosso espírito inconstante ou de nossa razão dualista, emprestando, em outro contexto, o termo de Francisco de Oliveira (2003) referido em um dos capítulos acima.

A análise dos ideários revelou nuances imaginativas e estéticas presentes nos focos interpretativos dos fatos e eventos que simbolizam o Estado. A opção por uma dualidade de visões (conciliadora x revolucionária), além de demonstrar a retórica discursiva e ideológica das imagens conceituais e figurativas, aponta para fundamentos particulares de nossa formação contraditória. Da farsa e do engano sociológico à elucidação crítica e formal, ambos impactam a construção de nossas identidades nacionais, independentemente de essas versões compactuarem ou não com a ética da verdade. Essa complexa trajetória, como bem acompanhamos ao longo do primeiro capítulo, nasce com os primeiros relatos dos europeus ao se depararem com o que acreditaram ser a sagração de uma natureza nova — um mundo recém-substanciado — diante de seus olhos, tanto empiricamente quanto metafisicamente.

Quando as Américas ainda representavam o paraíso perdido e encontrado na terra, a mentalidade sobre a “essência” nacional se subdividia em duas grandes interpretações: a

mitológica — aquela dos registros inebriados dos colonizadores maravilhados com as novidades da terra — e a histórica — aquela atrelada aos diversos discursos críticos que interpretam esse mesmo período com o realismo necessário para compreender, com rigor, nossa formação.

Nota-se logo que o preâmbulo das nações latino-americanas se apresenta, desde a origem, com a tensão entre o sagrado e o profano da história. Parecem desconectadas dos propósitos históricos, no fim, tudo parece estar carregado com fábulas e artifícios narrativos que camuflam o realismo das coisas. No entanto, ambas as mentalidades, a fabular e a realista, são dependentes uma da outra nesta trajetória dialética.

Afinal, a busca pela verdade gera novas imagens e modelos estéticos — isto é, novos regimes de partilha (textos, imagens, comunicados, discursos oficiais etc.) — fatalmente atrelados à necessidade de desconstrução da fábula para elucidação da história. Das obviedades que este trabalho propôs, mas que ainda assim nos parece legítimo relembrar: a imagem do jardim das delícias e a abundância infinita das terras foi trocada pela imagem de hectares e mais hectares de *plantations* e devastações ambientais em nome do desenvolvimento comercial. As fontes da juventude e as águas que curavam os corpos doentes, tornaram-se, aos poucos, sintoma de nossa ineficiente universalização dos recursos para o acesso ao saneamento básico e à água potável. Enfim, os trópicos sagrados em festa deram vez e lugar aos tristes trópicos desenganados, desfazendo a paisagem idílica anterior.

A condição idealista evocada como mito fundador da pátria forja tanto grandes ilusões quanto decisivas frustrações no que se refere à disputa de representações para a solução simbólica desta origem. Por essa razão, a noção dualista volta a aparecer no contraste de duas filosofias estético-políticas preponderantes em nosso contexto: as mentalidades alencariana e glauberiana. Enquanto a primeira favorece a conciliação idílica da elite com o povo e inventa a fábula de integração e união desenvolvimentista do Estado, a segunda desarticula o idealismo do projeto, revelando a degradação das éticas e das verdades na formação dessas narrativas e modelos de ver e fazer arte no Terceiro Mundo.

As duas estéticas representam dois argumentos distintos sobre o que significa o paraíso na terra. Os romances alencarianos — sua Ceci e seu Peri — são fruto da administração conciliadora com o assassinato, afinal, mediada por uma lógica cristã. Sua noção de cultura não reconhece genuinamente o apagamento e a aculturação dos povos, pois suas narrativas fomentam a ideia de reconciliação e ressurreição após a morte. José de Alencar herda o liberalismo conservador que resgata as paisagens turísticas e os bons trópicos como emblema

de redenção, criado exclusivamente para apaziguar as baixíssimas reticências de uma elite escravocrata.

Por outro lado, a arte de Glauber representa a liberação do trauma do império, que responde à violência da história e das classes com equivalente violência, recobrando os músculos da criação para tomar para si a liberdade, a nível simbólico e mental. Seu Manuel e sua Rosa recobram um paraíso telúrico, atrelado às condições da matéria e da vida, um sonho que, portanto, não pode esperar pelas fábulas do além-vida.

Estas duas faces de nossa arte representam o que demonstramos ser os dois tipos distintos de utopia que concebem a nação. O primeiro, atrelado ao desenvolvimentismo e ao mercado das publicidades de todo o nosso fascismo e autoritarismo, é a grandiosidade da natureza, a expectativa da promessa vindoura, a conciliação ilusória das classes, a falsa dignidade entregue ao povo pelo Estado e a pretensa esperança em um futuro próspero, baseado em uma modernidade descompassada, que foi, muitas vezes, o embrião simbólico de nossas autocracias veladas.

Os *jingles* e os *slogans* de nossos cartões postais, que saudaram a paisagem e a beleza da nação em plena represália aos direitos humanos durante nossas ditaduras, são o fim trágico desta composição cínica. Enfim, nossos militares e o ufanismo romântico-conservador apreendem das telas de Pedro Américo e Victor Meirelles, e dos romances de Alencar, mas também da fundação de Brasília — por mais democrática que tenha sido a intenção de Lúcio Costa ao planejar a construção da cidade — exatamente esse modo de representar a barbárie da história com serenidade e ingenuidade.

O segundo representa a face revoltada e inconformada com a comunicação farsesca de nossa identidade de Estado. Glauber inaugura, no cinema, a marca antes deixada pelos nossos romances de 1930, que demonstraram a brutalidade e a agonia de nascer e estar na linha de artilharia da periferia do capitalismo. Estes trópicos tornam-se, naquele momento, agonizantes e ressentidos, revelando o que, na seção seguinte, demonstra ser a tragédia do desenvolvimento, que tem como sintoma o transe social e filosófico — uma utopia que, para se consumir, deve antes solucionar seus “trejeitos” distópicos.

Contraditoriamente, ambos os ideários convivem como modelos de interpretação dos fatos da vida que formam a complexa identidade nacional. Entretanto, o mito sacrificial alencariano atenua a distopia de nosso “realismo” para simular um ideal, de maneira nenhuma realizável na história, enquanto o direito ético à violência de Glauber coteja, em nossa tragédia, a aspiração para superá-la; isto é, almeja uma utopia verdadeiramente concretizável — uma espécie de *sebastianismo fisicalista* —, real. Se um concilia a aniquilação da verdade como

elemento que se incorpora à sua utopia, o outro supera esta aniquilação para elaborar uma ética mais verdadeira, atrelada aos fatos ambíguos de nossa identidade.

Agora, se bem notarmos, a *inconstância* e a disputa por esses projetos não estão incluídas exclusivamente na análise dos temas e formas da arte brasileira. Essa ambivalência e inconstância integram, inclusive, a intimidade do pensamento do artista — ao menos um deles, o que nos compete analisar com maior propriedade. A ambiguidade coletiva da nação está retratada, neste trabalho, também na ambiguidade individual de Glauber, a qual acompanhamos devido aos objetos de análise desta pesquisa: os manifestos que se tornam índices para interpretação deste problema fundamental. A inconstância de Antônio das Mortes e Paulo Martins, por exemplo, aponta também para a “dialética” do cineasta. Esses personagens sintetizam tanto uma reflexão externa da realidade social brasileira, quanto uma autoanálise existencial proposta pelo cineasta, se é que é possível determinar isso devido às limitações para conjugar obra e pensamento teórico de artistas. De todo modo, está feito.

Para Glauber, o trânsito abrupto entre a estética da fome e a estética do sonho não esquadrinha a incoerência ou a autodestruição das suas ideias predecessoras. Na verdade, esse movimento de mutação do artista é um emblema do metabolismo filosófico que ferve em seu interior até o momento em que a morte lhe diga que basta. E essa ambiguidade, essa forma de quem “diz e desdiz” as mesmas afirmações — que se negam — não significa necessariamente o fracasso de suas ideias anteriores, mas a renovação dialética dessa compreensão.

As mudanças filosóficas e estéticas sobre o seu cinema e a arte latino-americana nos apontam para o perpétuo movimento de transformação do artista. Glauber, como o *Aleph* de Jorge Luis Borges, é, a um só tempo, o cineasta da fome e do sonho.

Por fim, sempre que tempos inóspitos fizerem reinar as autocracias que devastam suas populações, talvez nos seja interessante apreender do artista sua capacidade de continuar, em meio à tragédia, a lançar novos mundos no mundo, sonhando com a insurgência dessa linguagem que tomará o pensamento, a imagem e a letra, para que a palavra de ordem do futuro não seja somente essa partícula inerte de um amanhã que nunca vem.



Figura 14 - Cena de “A Idade da Terra”, (Glauber Rocha, 1980)

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Resumo de Lucio Costa. *Folha de São Paulo*. 24 de fevereiro de 2002. (Endereço eletrônico). Disponível em: <<https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/view/114/102/247>> Acesso em: 11/02/2024.
- ASSIS, Machado de. *Relíquias da casa velha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro- Editor, 1906.
- AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BENTES, I. *Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*. Biblioteca online de ciências da comunicação (BOCC), p. 1-10, 2002. Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>>. Acesso em: 14 de agosto de 2024.
- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRANCO S., S. O cavaleiro de bronze - uma tradução. *Slovo - Revista de Estudos em Eslavística*, V. 5, N.6, p. 8-25, 2023. DOI: <https://doi.org/10.29327/2202316.5.6-3>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/60601/33042>. Acesso em: 24/05/2025.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUCCI, E. Televisão brasileira e ditadura militar: tudo a ver com o que está aí até hoje. *RuMoRes*, [S. l.], v. 10, n. 20, p. 172–193, 2016. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2016.117685. Disponível em: <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/117685>. Acesso em: 14 ago. 2024.
- CARVALHO, José Murilo de. Nação imaginária: memória, mitos e heróis. In: Novaes, A. (org.). *A Crise do Estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 395-418.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. Editora Perspectiva, 1992. p. 231-255.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Ed. 16. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antônio. Literatura, espelho da América?. *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária*, p. 105-113, 1999.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: Candido, A. *Educação pela Noite*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989, p. 140-163.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Profecias e tempo do fim. *Artepensamento (IMS)*, 1998. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/profecias-e-o-tempo-do-fim/>>. Acesso em: 26 de junho de 2024.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COELHO, Frederico. Brasil como frustração. *IMS Blog*. 2019. Disponível em: <<https://revistaserrote.com.br/2019/03/serrote-31/#>>. Acesso em: 09/01/2025.

COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. *Artepensamento (IMS)*. 1998 Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/primeira-missa-e-invencao-da-descoberta/>>. Acesso em: 26 de junho de 2024.

DIEGUES, Carlos. *Bye Bye Brasil*. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1980. Filme.

DIEGUES, Carlos. Gente é feito roda só se equilibra em movimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 00299b(1), 3 de fevereiro de 1980, p. 24.

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

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão: Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaio sobre arte*. 2. ed.-. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 2. ed., rev. ampl.-. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.

HORKHEIMER, Max. *Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'Histoire*. Paris: Payot, 2001.

LESSA, Francesca. 2021. Remnants of Truth: The Role of Archives in Human Rights Trials for Operation Condor. *Latin American Research Review* 56(1), pp. 183–199. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.769>

LÖWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, 16(45), maio de 2002, p. 199–206. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000200013>>. Acesso em: 17 de setembro de 2024.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

OLIVEIRA, F. de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PASSETTI, Edson. Heterotopia da vida sem punição. *Verve*. n. 31. 2017.p. 155-172. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/37011>>. Acesso em: 17/12/2024.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PONZIO, Ana Francisca. Controvérsia sobre a morte de Zweig é reaberta. *Ilustrada - Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 de março de 1999.

QUADRAT, Samantha Viz. Operação Condor: o “Mercosul” do terror. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 28, n. 1, p. 167-182, 2002.

QUERIDO, Fábio Mascaro. O espectro dissidente. Walter Benjamin à esquerda do possível. *Estudos avançados*, 30(87), maio de 2016, p. 347–356. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142016.30870021>>. Acesso em: 16 de setembro de 2024.

RIDENTI, M. *Intelectuais e romantismo revolucionário*. São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, p. 13–19, abr. 2001.

ROCHA, Glauber. *A idade da terra*. Brasil: Embrafilme, 1980. Filme.

ROCHA, Glauber. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Brasil: Herbert Richers, 1969. Filme.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. Filme.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Brasil: Saga Filmes, 1967. Filme.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed.-. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed.-. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 9-31.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Franklin Leopoldo e. História e Utopia. *Artepensamento (IMS)*, 2017. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/historia-e-utopia/#post-3635-endnote-ref-2>>. Acesso em: 16/12/2024.

SUBIRATS, Eduardo. O mundo, todo e uno. *Artepensamento (IMS)*, 1998. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/o-mundo-todo-e-uno/>>. Acesso em: 26 de junho de 2024.

STAM, Robert. Terra em transe. *Discurso*, v. 7 n. 7, 1976, p. 169-182.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno:(1880-1950I)*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

TAVARES, Paulo. A capital colonial. *Revista ZUM* (Instituto Moreira Salles). 28 de julho de 2020. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>>. Acesso em: 11 de setembro de 2020.

VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Ilustrações de Paul Klee; ensaio de Italo Calvino; tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2021.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Posfácio: SARAIVA, Leandro. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

Anexo A

Manifesto “A estética da fome”

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis — fundamentalmente — a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os exotismos formais que julgariam 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.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Este 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.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente.

Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e auto devastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De *Aruanda a Vidas Secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do *cinema novo* opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na

própria noção de progresso aglutinador civilizacional. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porto das Caixas*), ao social (*Vidas secas*), ao político (*Deus e o diabo*), ao poético (*Ganga Zumba, Rei dos Palmares*), ao demagógico (*Cinco vezes favela*), ao experimental (*Sol Sobre a Lama*), ao documental (*Garrincha, alegria do povo*), à comédia (*Os mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o *cinema novo*.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede; o *cinema novo*, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em 22 festivais internacionais.

Pelo *cinema novo*: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de *Porto das Caixas* é primitiva?

Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.

O *cinema novo*, por isto, 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; a Dandara de *Ganga Zumba*, foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O desafio* rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A.* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

Já passou o tempo em que o *cinema novo* precisava explicar-se para existir: o *cinema novo* necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O *cinema novo* não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o *cinema novo* é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil; onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do *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, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*. A definição é esta e por esta definição o *cinema novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do *cinema industrial* é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do *cinema novo* depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o *cinema novo* empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes.

É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: *não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.*

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial.

O *cinema novo* é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência.

Anexo B

Manifesto “A estética do sonho”

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 liberação.*

Dizia que nossa pobreza era compreendida mas nunca sentida pelos observadores coloniais.

1968 foi o ano das rebeliões da juventude.

O maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais brasileiros 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 dos grupos sectários da esquerda.

Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância.

Somente assim estaremos livres de um tipo muito original de empobrecimento: a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas.

Este congresso em Colúmbia é outra oportunidade que tenho para desenvolver algumas idéias a respeito de arte e revolução. O tema da pobreza está ligado a isto.

As Ciências Sociais informam estatísticas e permitem interpretações sobre a pobreza.

As conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado. E nos países socialistas observamos a permanente polêmica entre os profetas da revolução total e os burocratas que tratam o homem como objeto a ser massificado. *A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas.* São pessoas que têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres.

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 muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de *arte revolucionária*.

Primarismo muitas vezes se confunde com os manifestos ideológicos. O pior inimigo da *arte revolucionária* é 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. E, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é *arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte*

revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita.

No primeiro caso eu cito, como homem de cinema, o filme de Fernando Ezequiel Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. É um típico panfleto de informação, agitação e polêmica utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos.

No segundo caso tenho alguns filmes do *cinema novo* brasileiro entre os quais meus próprios filmes.

E por último a obra de Jorge Luis Borges.

Esta classificação revela as contradições de uma arte expressando o próprio caso contemporâneo. Uma obra de *arte revolucionária* deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica.

A existência descontínua desta *arte revolucionária* no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do *racionalismo*.

Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.

O Povo é o mito da burguesia.

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.

As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.

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* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*.

Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza.

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa

à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística.

A *razão* dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime à bala. Para ela tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda *acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta.

Na medida em que a *desrazão* planeja as revoluções a *razão* planeja a repressão.

As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. *E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens.* Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora.

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa.

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário.

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965.

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda.

Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos.

Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida.