



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE SÃO PAULO - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

FABIO DE FREITAS LEAL

O BARROCO NO CINEMA LATINO AMERICANO
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
(BRASIL) E LA ÚLTIMA CENA (CUBA)



São Paulo
2016

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE SÃO PAULO - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO**

FABIO DE FREITAS LEAL

**O BARROCO NO CINEMA LATINO AMERICANO:
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
(BRASIL) E LA ÚLTIMA CENA (CUBA)**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

L435b Leal, Fabio de Freitas, 1985-

O barroco no cinema latino americano: O dragão da maldade
contra o santo guerreiro (Brasil) e La última cena (Cuba) / Fabio de
Freitas Leal. - São Paulo, 2016.
107 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981. 2. Gutierrez Alea, Tomas, 1928-
1996. 3. Cinema - America Latina. I. Nascimento, José Leonardo do.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.43098

FABIO DE FREITAS LEAL

**O BARROCO NO CINEMA LATINO AMERICANO:
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (BRASIL) E LA
ÚLTIMA CENA (CUBA)**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Data da aprovação: 20/05/2016

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profº. Dr. José Leonardo do Nascimento

Profº. Dr. Percival Tirapeli

Profº. Dr. João Eduardo Hidalgo

São Paulo
2016

Para a mulher, Maria, mãe, pelo amor incondicional, suporte e ensinamentos que não cessam.

Agradecimentos

Ao meu orientador, José Leonardo do Nascimento, inicialmente por acreditar nesta pesquisa e principalmente pelas valiosas contribuições que não caberiam todas em uma pesquisa.

Aos docentes do Instituto de Artes, em especial, Milton Sogabe, Omar Khouri e Agnus Valente. Ao Prof. Dr. Percival Tirapeli, por ter me acolhido como aluno especial e ter dado o “pontapé inicial” desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Eduardo Hidalgo, pelas contribuições sobre cinema e ao Prof. Dr. Norval Baitello Jr, por desconstruir tudo o que eu entendia por comunicação.

Aos parceiros do grupo de pesquisa LABDIC, em especial Débora Sanchez, pela parceria nestes dois anos de mestrado.

Aos amigos que ajudaram imensamente no desenvolvimento deste projeto, Cristiana Cavaterra, Fabiola Alves, Thaís Angélica, Danielle Pereira e Viviane Comunale.

Aos amigos especiais, Rosana Moraes, Larissa Mendes, Léo Felipe, Giovanni Fernandes, Pepita Saloti e Juliana Miyazaka, que proporcionaram encontros transformadores nestes 24 meses, sinto-me um ser humano melhor ao lado de vocês.

Aos funcionários do setor de Pós-Graduação do IA, em especial Ângela Lunardi e Gedalva Rodrigues, pelo cuidado e carinho com que sempre me atenderam.

À CAPES, pelos recursos financeiros.

A todos, que de alguma forma, estiveram comigo nesta “jornada”, tornando-a muito mais viva e agradável.

“Um pouco de ostentação vale mais do que muita realidade escondida”

(Germain Bazin)

Resumo



Esta dissertação investiga se o barroco, comumente definido como a arte do bizarro e que teria entrado em declínio há mais de dois séculos, influenciou o cinema latino-americano nas décadas de 60 e 70, momento em que o *nuevo cine* latino-americano e o *cinema novo* brasileiro dialogavam em várias instâncias. O recorte para esta análise são duas obras dos mais renomados diretores deste momento: “*O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*”, de Glauber Rocha (Brasil - 1969) e “*La última cena*”, de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba – 1977). A pesquisa discutirá tanto os aspectos visuais do barroco quanto as narrativas deste estilo. As obras em questão são extremamente importantes para o cinema de seus respectivos países e foram reconhecidas mundialmente com vários prêmios, inclusive direção em Cannes para “*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*”.

O diálogo com as artes plásticas é comum desde os primórdios do cinema, porém, quando Glauber e Tomás exprimem o drama do barroco, seus filmes aludem além de uma estética outrora chamada de bizarra, questões da América Latina, que teria sido moldada por séculos pelos colonizadores, pela igreja e por todos os artifícios artísticos que ela impunha.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha; Tomás Gutiérrez Alea; Barroco; Cinema Latino-Americano.

Resumen



Esta disertación investiga si el barroco comúnmente definido como el arte del extravagante y que habría entrado en declinio hace dos siglos, influenció al cine latinoamericano en las décadas de 60 y 70, momento en que el *nuevo cine* latinoamericano y el *Cinema Novo* brasileño dialogaron en varias instancias. El retazo para este análisis son dos obras de los más renombrados directores de este momento: “*O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*”, de Glauber Rocha (Brasil - 1969) y “*La última cena*”, de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba – 1977). La investigación discutirá tanto los aspectos visuales del barroco como las narrativas de este estilo. Las obras en cuestión son extremadamente importantes para el cine de sus respectivos países y fueron reconocidas mundialmente con varios premios, incluso dirección en Cannes para “*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*”. El diálogo con las artes plásticas es común desde los principios del cine, pero cuando Glauber y Tomás revelan el drama del barroco, sus películas aluden además de una estética antes la llamada estravagante, cuestiones de América Latina que habrían sido moldeadas por siglos por los colonizadores, por la iglesia y por todos los sacrificios artísticos que ella imponía.

PALABRAS CLAVES: Glauber Rocha; Tomás Gutiérrez Alea; Barroco; Cine Latinoamericano.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Che e Titón nas filmagens de rebelde, um dos contos de <i>Historias de la Revolución</i>	25
Figura 2 - São Jorge lutando com o dragão	38
Figura 3 - Quadro popular - São Jorge matando o dragão	39
Figuras 4, 5, 6 e 7 - Antônio mata o cangaceiro	40
Figura 8 - O Professor dando aula de história	41
Figuras 9, 10 e 11 - Procissão sincrética	42
Figuras 12 e 13 - Yansã e seus acessórios	43
Figuras 14 e 15 - Yansã/Santa Barbara em <i>O dragão da maldade</i>	44
Figura 16 - Igreja de São Francisco - Salvador – BA	45
Figura 17 - Coirana rompe com a "quarta parede"	46
Figura 18 - Elementos modernos	47
Figura 19 - Antônio das crianças	47
Figura 20 - Discurso de Antônio sobre a morte de Lampião	48
Figura 21 - Panorâmica de Jardim das Piranhas	49
Figuras 22, 23, 24 - mise-en-scène teatral	50
Figura 25 - figurino de Horácio	51
Figura 26 - “Explosão” de canto nas montanhas	53
Figura 27 – Quadros de São Jorge formando cruz. Melancolia dos personagens	54
Figura 28 – Coirana novamente rompe a “quarta parede”	55
Figura 29 – Laura e Matos cantam <i>Carinhoso</i>	55
Figuras 30, 31 e 32 – Confronto entre Coirana e Antônio	56
Figura 33 – Contra-plongée de Antônio intrigado com a Santa	57
Figura 34 – Coirana agoniza	58
Figura 35 – Coirana é devolvido aos beatos	58
Figura 36 - <i>Deposition from the cross</i>	58
Figura 37 – Antônio beija o pé da Santa	59
Figuras 38, 39 e 40 – O encontro de Antônio com a Santa e Coirana	59
Figura 41 – Antônio ajoelhado em um altar com santos barrocos	60
Figura 42 – Laura tenta convencer Matos a matar Horácio	61

Figura 43 – Mata vaca e cenografia com elementos inusitados	61
Figuras 44, 45 e 46 – Laura mata Matos	62
Figura 47 – A Pietà	63
Figura 48 – O êxtase de Laura	63
Figura 49 – Antônio em frente ao Barravento Bar	64
Figura 50 – Coirana como Cristo crucificado	65
Figura 51 – Passagem da espada/cruz	65
Figura 52 – Discurso do Professor revolucionário	66
Figura 53 – Horácio, o incontestável Dragão da maldade	67
Figura 54 – O Professor e Antônio, representantes da razão e da fé	67
Figuras 55, 56 e 57 – Ataque dos santos guerreiros	68
Figuras 58, 59 e 60 – Massacre dos seguidores do dragão	68
Figura 61 – Santos guerreiros de peito aberto	69
Figura 62 – São Jorge mata o Dragão da maldade	69
Figura 63 – O Professor beija Laura morta	70
Figura 64 – Trilha de Antônio	71
Figura 65 – Passagens bíblicas em <i>La última cena</i>	72
Figuras 66, 67, 68 – São Francisco de Assis	73
Figuras 69 e 70 – Quarta-feira Santa contrasta com a brutalidade do capataz	74
Figura 71 – Quadros no estilo Barroco	75
Figura 72 – Claro/Escuro	75
Figura 73 – Cristo crucificado	77
Figura 74 – O Conde como Cristo crucificado	77
Figura 75 – Escravos trabalham no engenho	77
Figuras 76 – Escravo fugitivo tem a orelha cortada	78
Figura 77 – Quinta-feira Santa	79
Figura 78 – Lava-pés	79
Figuras 79, 80, 81 e 82 – A última ceia	80
Figura 83 – Santa Ceia	80
Figura 84 - Michelangelo Merisi da Caravaggio. <i>The Supper at Emmaus</i> , 1601	80
Figura 85 – Escravo come sem talheres	81
Figura 86 - O Conde em acesso de fúria	82
Figura 87 – Escravo dança em seu “monólogo”	83

Figura 88 – Fim da Última Ceia	84
Figura 89 – Sexta-feira Santa	84
Figura 90 – O Conde acorda	85
Figuras 91, 92, 93 e 94 – Rebelião dos escravos	85
Figura 95 - Dom Manuel com o estigma de Cristo	86
Figura 96 – VELÁZQUEZ, DIEGO. <i>Cristo Crucificado</i> (1660)	86
Figuras 97 e 98 – O Conde arranca a peruca	87
Figura 99 – Sábado Santo	87
Figura 100 – Domingo da ressurreição	88
Figuras 101, 102, 103 e 104 – Tragédia X Esperança	88

Sumário



INTRODUÇÃO	13
1. Revisão acerca do declínio e pervivência do barroco.....	17
2. Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea: relações entre o cinema do Brasil e Cuba em tempos de revolução	23
2.1 O nascimento de duas lendas.....	24
2.2 Alegorias, Sincretismos, Santeria e Candomblé.....	31
2.3 Posicionamento estético e político	33
3. Decupagem do Dragão e da Ceia.....	36
3.1 O Dragão e o barroco.....	38
3.2 La última cena e o barroco.....	72
3.3 Comparações: O Dragão e a Ceia.....	90
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
5 REFERÊNCIAS	95
5 FILMES	98
6 ANEXOS	100

Introdução



Pretende-se investigar as influências do barroco em duas produções cinematográficas latino-americanas, a primeira é o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha e a segunda, *La última cena* (A última ceia - 1977), do diretor cubano Tomás Gutiérrez Alea. Várias são as semelhanças entre as duas obras, a iniciar pelo teor político e nacionalista que o “Cinema Novo/Nuevo Cine” carrega e, apesar do objetivo central da pesquisa ser a discussão sobre a possível presença do barroco na obra dos dois cineastas, a similaridade entre eles não será descartada.

O barroco chegou ao Brasil e em Cuba quando ele já havia entrado em declínio na Europa, porém foi muito importante no processo introdutório do catolicismo nestes países e é principalmente nas manifestações religiosas que sua presença se faz mais latente. No filme de Titón (como Tomás Gutiérrez era chamado por seus amigos), toda a trama se desenvolve na semana santa. O nome do filme refere-se à santa ceia, que é comemorada sempre na quinta-feira da semana que celebra a paixão, a morte e a ressurreição de Cristo. Se passa em uma fazenda colonial do século XVIII e narra a busca de um conde em se aproximar de Cristo. Na encenação da semana santa os escravos são os apóstolos e o conde “encarna” Cristo. Os escravos são vítimas de violência física e cultural, pois a fé cristã imposta não é compreensível para a maioria deles, o que ocasiona uma rebelião dos negros que logo é punida pelo conde.

Tomás Gutiérrez Alea foi o primeiro diretor cubano a ter um filme indicado ao Oscar. Esta afirmação poderia não ter tanta relevância se Tomás tivesse nascido em outro país. Titón fazia cinema em tempos de revolução, mesmo com as dificuldades impostas pela ditadura, um de seus primeiros filmes, o documentário *El Megano* (1955), foi confiscado pelos agentes de Batista e além deste, vários outros episódios interessantes marcaram a obra do diretor que teve quase 50 anos de carreira cinematográfica.

Glauber viveu bem menos do que Titón, em seus 20 anos de carreira dirigiu menos de 10 longas, porém estes bastaram para o tornar o diretor mais importante do Brasil e isto deve-se principalmente a três filmes: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Nascido na Bahia em 1939 (Vitória da Conquista), uma de suas grandes preocupações, claramente explorada no manifesto de sua autoria, *Eztetyka da Fome*, era a pobreza no terceiro mundo e este tema foi abordado na maioria de seus filmes, inclusive em *O dragão da maldade* que continua a história de Antônio das Mortes, matador de cangaceiro introduzido no filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, também do diretor Glauber Rocha. Após ter assassinado Corisco, o último cangaceiro, Antônio vive uma vida sem sentido, até que na pequena cidade Jardim das Piranhas surge o cangaceiro Coirana, que se intitula reencarnação de Lampião e traz consigo uma Santa e o nego Antão, filho de Oxóssi, divindade de origem africana análoga a São Jorge. Antônio das mortes é contratado pelo coronel Horácio para matar Coirana e cumpre sua tarefa, porém após intervenção da Santa, o jagunço passa a questionar quem é o verdadeiro “Dragão da maldade” e muda de lado. Glauber usa de iconografia sincrética para contar a história da conversão de Antônio.

Por outro lado, como a linguagem barroca, que entrou em declínio há mais de um século, ressurgiu na obra de dois dos diretores mais importantes da América Latina?

Muitos estudiosos observam uma persistência do barroco, inclusive, tal fenômeno foi comumente chamado de Neobarroco. Grande parte da bibliografia utilizada para a decupagem dos filmes são de autores latino-americanos, que perceberam um espírito barroco na contemporaneidade, não sendo propriamente o barroco histórico da contrarreforma, desta forma, salvo alguns apontamentos, buscou-se analisar o barroco não como categoria histórica, mas estética, que é passível de atualização de tempos em tempos.

O primeiro capítulo propõe justamente uma reflexão sobre o declínio e revalorização do barroco, que na segunda metade do século XX é analisado através de novos olhares.

Affonso Ávila, fundador e diretor da revista *Barroco*, lançada no mesmo ano de *O Dragão da maldade* (1969), foi um importante autor utilizado nesta pesquisa, principalmente pelas indicações de pesquisadores que lançavam olhares inovadores sobre as problemáticas do barroco, um destes autores é Otto Maria Carpeaux. Ávila o reconhece como um precursor na reflexão acerca do barroco, por se destacar como um autor embasado e consciente, desta forma, o texto *Teatro e estado do barroco*, foi largamente utilizado. Trata-se de um manuscrito de dezenove páginas encontrado no acervo da Fundação Casa Rui de Barbosa, escrito em francês na década de 40, traduzido e publicado pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

Carpeaux afirma que a alma da vida barroca é de substância latina e, acredita-se, que ao usar o substantivo “vida” o autor está propondo um olhar que extrapola as questões estilísticas, pois, assim como outros autores, percebe que o tema barroco vai muito além das volutas e do chiaroscuro, trata-se, acima de tudo, de um fenômeno católico, porém, como o próprio autor afirma, de caráter universal.

Um dos autores utilizados que reflete sobre a pervivência do barroco através da expressão popular e do fervor religioso é Rodrigo Gutiérrez Viñuales. A palavra pervivência (Fortleben) é um termo largamente utilizado por Walter Benjamin no texto *Die Aufgabe des Übersetzers* (A tarefa do tradutor), para se referir às obras que sobrevivem para além do tempo que nasceu.

Outro importante pesquisador no Brasil a perceber esta constante barroca é Leopoldo Castedo, que atribui ao brasileiro algumas características herdadas do barroco, como a universalidade, a intimidade com o divino, a sensualidade e a audácia.

Em Cuba, assim como no Brasil e na maior parte da América Latina, o barroco foi o estilo predominante no período colonial e contemporaneamente, também foi resgatado por autores cubanos, como Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, sendo o último, um dos precursores no uso do termo Neobarroco e seu texto *Barroco*, foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Tão importante quanto Sarduy para o entendimento do espírito barroco na contemporaneidade é Omar Calabrese que na década 80 lança a importante contribuição *A idade Neobarroca*.

Vale ressaltar a importância do pesquisador Percival Tirapeli na composição desta dissertação, tanto pelos eventos organizados, como o I e II seminário internacional do Patrimônio Sacro, possibilitando o intercâmbio com muitos pesquisadores contemporâneos que também refletem sobre a influência do barroco no mundo contemporâneo, como a coordenação de visitas técnicas realizadas em São Paulo e Minas Gerais e também as aulas ministradas sobre o barroco contemporâneo e os paradigmas europeus.

No segundo capítulo optou-se por analisar a filmografia de Glauber e Tomás Gutiérrez Alea de forma dialética, explorando as similaridades e diferenças entre os diretores bem como os câmbios de Glauber com o Instituto de cinema cubano (ICAIC). Construiu-se desta forma uma biografia/filmografia em conjunto e que antecipa ao leitor as reflexões estéticas de ambos os diretores para melhor entendimento da decupagem que segue no terceiro capítulo.

A decupagem dos filmes teve como prioridade a análise da estética barroca que, muitas vezes foi mencionada na produção destes diretores, porém raramente foi esmiuçada na análise de um filme.

1. *Revisão acerca do declínio e pervivência do barroco*

O barroco é um dos movimentos artísticos e históricos mais controversos da história da Arte. Existem incontáveis estudos sobre o seu declínio e também sobre sua permanência ou como prefere chamar Haroldo de Campos e outros pesquisadores, uma pervivência deste estilo. Boa parte desta controvérsia se dá pelo fato do barroco não ter sido uma escola ou sequer foi pensado como estilo, o primeiro sinal de pré-conceito é a atribuição do nome deste fenômeno:

Ao contrário da Renascença, o barroco não foi acompanhado de uma teoria. O estilo se desenvolve sem modelos. Ao que parece, em princípio, não havia um desejo de seguir novos caminhos. Por isso também não surgiu um nome preciso para este estilo[...]. A expressão “barroco”, como se usa hoje, e que os italianos igualmente adotaram, é de origem francesa. A origem é incerta. Alguns sugerem a figura lógica baroco, que resulta em algo absurdo; outros sugerem um tipo de pérola “não totalmente redonda” que é designada com esse nome. (WÖLFFLIN, 2012, p. 34).

O intuito em dedicar um capítulo para esta revisão é o de ampliar o entendimento das escolhas estéticas dos cineastas analisados, bem como fazer uma revisão bibliográfica dos autores utilizados para tal análise. Não é pretendido desta forma, ser uma referência para o entendimento da evolução/declínio do barroco, estudo este já realizado por diversos pesquisadores, muitos dos quais dialogam neste capítulo.

Faz-se necessário esclarecer novamente que o barroco como categoria histórica interessa menos a esta pesquisa do que a categoria estética, que é passível de atualização de tempos em tempos, desta forma, um texto que não poderia ser esquecido é o celebre *Renaissance and Baroque* (Renascença e Barroco – 1888) de Heinrich Wölfflin, apontado usualmente como a mais importante obra na revalorização do barroco.

Wölfflin entende o barroco como um fenômeno que independe da contrarreforma, teoria defendida por muitos estudiosos, trata-se além do comumente

lembrado “esgotamento das formas do estilo que o precedeu”, um fato psicológico do homem, como ser corporal. Wölfflin explica esta afirmação com base na arquitetura:

[...] E é claro que ela, como arte de massas corporais, só pode ter relação com o homem enquanto ser *corporal*. Ela é a expressão de uma época, na medida em que, como grande corpo monumental, faz aparecer a existência corporal dos homens, seu porte e andar, sua atitude leve e jovial, sua natureza febril ou calma, onde revela, em suma, o *sentimento vital de uma época*. (WÖLFFLIN, 2012, p. 91).

Muitos elementos dessa síntese do barroco proposta por Wölfflin são resgatados por outros pesquisadores na modernidade e pós-modernidade, principalmente a ideia de um sentimento vital de uma época, que por alguns foi chamado de espírito de um tempo, porém, antes de apresentar uma conclusão com base nesta teoria, faz-se se necessário averiguar as especificidades do barroco, que na América Latina possui um contexto e expressão muito peculiar.

Uma curiosidade nas investigações sobre a revalorização do barroco é identificar que, apesar da famosa contribuição de Wölfflin para a história da Arte, sendo o texto *Renascença e Barroco* de 1888, no Brasil, não houve tal revalorização e até a década de 40, não existiam escritos que refletissem sobre a transcendência do barroco para além da colonização.

Guilherme Simões Gomes Jr., em seu texto *Em torno da Noção de Barroco no Brasil*, indica, a partir de textos de renomados autores, que o barroco mais do que estigmatizado, foi apagado da história da arte, com pouquíssimas menções a este estilo. Um destes autores foi Araújo Porto Alegre, principalmente quando ocupava o cargo de diretor da Imperial Academia de Belas Artes, sobre Porto Alegre, Guilherme aponta:

Porto Alegre prognosticava, portanto, um destino ático para as artes no Brasil, e coordenava todos seus esforços para estirpar as influências amaneiradas que poderiam levar os artistas brasileiros para o caminho das “doutrinas errôneas” [...]. (1996, p. 19)

Uma das críticas ao barroco neste momento de revisão da história da Arte no Brasil é o que Duque-Estrada chama de falta de inteligência. A irracionalidade é principalmente atribuída ao barroco devido os seus excessos, misticismos e

deformações, o que vai contra um pensamento que valorizava, segundo Guilherme, ordem, clareza, simplicidade, portanto razão. Mesmo Mário de Andrade, considerado um dos responsáveis pela revalorização da arte nacional e que, em viagem a Ouro Preto na década de 20 com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade o poeta franco-suíço Blaise Cendrars entre outros, ajudou na redescoberta do barroco mineiro, é analisado por Guilherme Simões como um crítico que optou pelo silêncio, já que, quando avalia a obra de Aleijadinho não o chama de um artista barroco e sim expressionista.

Outro caso interessante no estudo das negligências cometidas contra o barroco é o texto de Haroldo de Campos *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos* (2011), em que Antônio Candido é acusado de ter “esquecido” do barroco no célebre livro *Formação da Literatura Brasileira*, com o estudo de caso de Gregório de Matos.

Muito das alegações contra o barroco é o da irracionalidade, o que Riccardo Averini entende como um equívoco:

A arte destes países deve ser vista, portanto, como expressão duma cultura “primitiva”, quer dizer, como uma “arte popular”, não no sentido para o qual o romantismo tendia, de arte espontânea, nascida do nada, florescida imprevistamente, mas sim no outro, mais exato, no qual já Bédier tinha enquadrado as manifestações da poesia popular medieval, de vulgarização de temas e motivos transmitidos por uma tradição culta, e tornados aderentes sintaticamente e morfologicamente a uma sensibilidade popular: quer dizer extraídos da convenção duma elite, e rebaixados – se assim se quer dizer – ou “exaltados” como seria mais justo exprimir-se, ao plano duma sociedade heterogênea em expansão. (1997, p.29)

Esta vulgarização que “rebaixa as convenções de uma elite” anunciada por Averini é uma das teorias neobarrocas defendidas pelo cubano Severo Sarduy, um dos pesquisadores mais importantes a refletir sobre o neobarroco, sendo também o precursor na década de 70 a usar este termo:

Que significa hoje uma prática do barroco? Qual o seu sentido profundo? Tratar-se-á de um desejo de obscuridade, de um gosto pelo esquisito? Arrisco-me a defender o contrário: ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada numa administração avarenta dos bens; ameaça-la, julgá-la e parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem,

suporte simbólico da sociedade e garantia do seu funcionamento através da comunicação. (1989, p.93)

Sarduy se ampara na ciência para averiguar o barroco como categoria histórica, porém, diferente das teorias sobre a contrarreforma, o autor propõe uma análise de ordem cosmológica, sendo o estopim para o barroco a descoberta de Kepler de que Marte descreve em torno do sol uma elipse e não um círculo conforme se acreditava¹, a partir daí, surge uma crise que extrapolará para as manifestações artísticas. O círculo é considerado uma “forma natural e perfeita” (SARDUY, 1989, p.57), desta forma, antecipando o alarde que tal descoberta poderia acarretar, Kepler tenta negar o que viu.

A perda de fé e certezas a partir das leis das órbitas elípticas dialoga com o “sentimento vital de uma época” que Wölfflin atribui as transformações nas formas artísticas e outro autor fundamental para o entendimento do barroco como o espírito de um tempo, é o cidadão austríaco e brasileiro Otto Maria Carpeaux. Sobre o intelectual, Affonso Ávila afirma:

Quem na verdade logrou afinal abrir clareira iluminadora e de horizonte no âmbito do problema², e no bojo da geração anterior a 50, não foi outro senão o abasileirado humanista Otto Maria Carpeaux, mestre então da informação nova no país, ao enunciar pioneiramente, ainda que ao relance de pequenos mas sábios ensaios fortuitos, a sua ideia sintetizadora de um barroco ao mesmo tempo universal e americano, um barroco propensor de espírito e amplificador de história. (ÁVILA, 1997, p.10).

Carpeaux em *Teatro e estado do barroco* inicia seu texto com a afirmação de que “a alma da vida barroca é de substância latina” (1990, p. 7). Este é um dado importante para esta pesquisa, pois avalia-se justamente duas produções latino-americanas. Vários são os fatores que propiciaram o reflorescer do barroco na América Latina, a iniciar pelo novo mundo não ter tido um estilo anterior ao barroco,

¹ Este estudo foi publicado em 1609 com o título de *Astronomia Nova*. As três leis de Kepler são descritas em nota do livro *Barroco* de Sarduy: As leis de Kepler: 1 – Os planetas descrevem elipses onde o centro do sol ocupa um dos focos; 2 - O raio que une o círculo do Sol ao centro do planeta percorre, ao longo do movimento, áreas iguais em tempos iguais; 3 – A relação do cubo do semieixo maior com o quadrado do período é a mesma para todos os planetas. (Nota 42, p. 133)

² Ávila afirma que um dos problemas nas “leiturais” sobre o barroco é a falta de informação e formação para tratar da linguagem ou das linguagens do estilo.

desta forma, conforme reflete Rodrigo Gutierrez Viñuales³, quando se constrói uma arquitetura neoclássica ou neogótica é o mesmo que buscar por um passado que a América não teve.

Muito mais radical e categórico do que Carpeaux, o cubano Lezama Lima, na década de 50 afirma que o barroco é “coisa” do latino-americano, renega Wölfflin com o já citado “cansaço das formas” e defende que o barroco é o espaço do encontro de línguas, culturas, tradições etc., sendo este antropofagismo barroco observável principalmente em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Omar Calabrese em *A idade Neobarroca*, já aponta no primeiro capítulo que seria impossível haver apenas uma especificidade de determinada época, sendo que as várias características também podem existir de múltiplas maneiras, desta forma, foram selecionadas características neobarrocas mais evidentes na produção cinematográfica, já com o intuito de direcionar esta pesquisa para a “sétima arte”.

Há um capítulo em *a Idade Neobarroca* intitulado “Quase e não-sei-quê” em que Calabrese reflete sobre o prazer que a produção contemporânea tem pela imprecisão, sendo observável que em outras épocas, nem sempre foi assim, quando se valorizava a exatidão pautada na racionalidade científica. Seria um longo percurso buscar as causas para tal mudança de pensamento, porém, Germain Bazin simplifica a questão: “Na época barroca, o homem, perdendo as esperanças de atingir a “identidade”, vê na mesma ocasião furtar-se a objetividade.” (1997, p.90). Elementos como desordem e caos, obscuridade, vago, indefinido, indistinto, aparecem no texto de Calabrese e algumas destas características serão exploradas na decupagem dos filmes.

Para encerrar esta revisão, não poderia faltar a reflexão sobre o uso do barroco no cinema, pois, se o barroco ou neobarroco é o espírito de um tempo, que extrapola para as manifestações artísticas e culturais, o cinema é a melhor “plataforma” para expressá-lo, já que é a linguagem artística mais importante e revolucionária a se

³ Palestra *El barroco nunca muere. Pervivencias y resignificaciones del barroco entre los siglos XIX y XX*, proferida em 1 de julho de 2015 no II Seminário internacional do Patrimônio Sacro, evento organizado por Percival Tirapeli.

desenvolver no século XX, assim como a arquitetura e a escultura o foram em séculos passados.

A partir da década de 40 o cinema passa por sua modernização e até a década de 70 várias foram as inovações e reflexões sobre o papel do cinema e do “realizador” de cinema. Muito desta “evolução” inicia na Europa, mais especificamente Itália e França, um destes revolucionários foi Alain Resnais, que em 1961 lança *O ano passado em Marienbad*, um filme declaradamente barroco:

[...]Alain Resnais conseguiu dar forma plástica a essa expressão através dos meios próprios ao cinema. Não foi por acaso, aliás, que se escolheu para a filmagem de “L’Année Dernière à Marienbad” uma mansão barroca na Europa Central. O jogo proposital entre o ontem e o amanhã; o simbolismo duma estátua dinâmica cujos traços serpenteados são acentuados pela câmara; a concentração no detalhe e o deslocamento no mesmo sentido; o valor plástico da sombra – tudo é uma série de elementos barrocos que o criador reúne em seu filme, para lhe permitir escapar ao fator tempo. (CASTEDO, 1980, p. 25).

Outro diretor que merece destaque pela estética barroca é Federico Fellini, que em seu *8 ½* (1963), traz a alegoria máxima do filme sobre o filme, do processo criativo do diretor mesclado aos excessos do onírico. Glauber, que além de barroco também é surrealista, muito foi influenciado por esta “estética do sonho”, em que o êxtase e a loucura barroca se expressam sem filtros.

[...]Fellini filma seu interior refletido no espelho de sua encenação. Todo cineasta filma a si mesmo, neste processo de materialização, mas Fellini é o único que ultrapassa as “ruínas historicistas”, projeta seu êxtase, é um cineasta sem culpa de loucura e beleza, é mágico pagão, gênio capaz de fazer o público conviver com o sonho, revelar através do cinema a maravilhosa estética do ser Fellini. (ROCHA, 1985, p. 191).

A América latina, por sua vez, a partir da década de 60, se libertou cada vez mais das bases europeias do cinema moderno e inovou com o nuevo cine e cinema novo brasileiro, eis que o barroco pôde se manifestar com toda sua especificidade e crítica latina, que serão analisadas nas duas importantes obras que dão o título a esta pesquisa.

2. Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea: relações entre o cinema do Brasil e Cuba em tempos de revolução

Não havia indústria cinematográfica em Cuba antes de janeiro de 1959, quando o regime de Batista foi derrotado. Este ano marcou a criação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), o primeiro curta metragem pós triunfo da Revolução de Alea *Esta tierra nuestra* e o primeiro curta de Rocha *Pátio*.

Pretende-se neste capítulo, explorar as relações entre o cinema do Brasil e Cuba, comparando a produção cinematográfica de Glauber Rocha com a de Tomás Gutiérrez Alea, bem como os escritos destes diretores, que, contemporâneos, retrataram como poucos o “espírito” revolucionário das décadas de 60 e 70, com seus filmes e reflexões acerca da função social do cinema. Os dois diretores analisados promovem uma reflexão ainda em voga, que é o papel social do artista perante seu tempo, já que poucas vias são tão contundentes quanto o cinema e a arte.

Em meados da década de 50, percebe-se no Brasil uma crise do cinema nacional, marcado principalmente pela falência da companhia cinematográfica Vera Cruz em 1954. A tentativa de se criar um cinema similar ao *hollywoodiano* no Brasil não foi bem-sucedida e não havia público o suficiente para quitar os gastos exorbitantes das produções deste estúdio. Em Cuba, a situação era ainda mais drástica, não havia indústria cinematográfica, o que existia eram jovens querendo fazer cinema e mesmo com todas as restrições, em 1955 é lançado o documentário *El Mégano*, de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa. O filme foi exibido apenas uma vez, pois foi confiscado prontamente pela polícia de Fulgencio Batista, isto devido à temática do documentário, que retrata o sofrimento dos trabalhadores carvoeiros. Trata-se de um marco para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, devido ao seu baixo custo, temática revolucionária e censura, características estas que estariam presentes em quase todas as produções do movimento mais representativo do cinema latino-americano.

Já estava em voga na Europa o *neorealismo italiano*, maior inspiração para o cinema marginal da América Latina, devido ao baixo custo das produções, a ausência de estúdios, já que boa parte da obra é filmada nas ruas, a proposta de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça proclamada por Glauber já se fazia antes de sua incursão no cinema. Titón, depois que terminou o curso de Direito⁴, em 1951, passou dois anos estudando cinema em Roma, desta forma, pôde assistir de “camarote” o apogeu do *neorealismo* e também, ser tremendamente influenciado por ele.

No Brasil, a estética do cinema novo está intrinsecamente ligada à falência da Vera Cruz, o filme considerado o precursor do movimento é *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Lançado em 55, com baixíssimo orçamento, causou polêmica e foi censurado. Glauber Rocha que já participava de cine clubes em Salvador, protestou contra a proibição do filme.

Os caminhos de Titón e Glauber já começavam a se desenhar nos primórdios de suas incursões no cinema, porém, percebe-se que na trajetória cinematográfica de ambos, com o passar do tempo, foram assumindo posições muito peculiares sobre o papel do cinema e principalmente do artista/diretor. Estas posições serão avaliadas no decorrer do texto, tendo como “pano de fundo” a relação entre o cinema do Brasil e Cuba, que se deu principalmente pelo fascínio de Glauber pela revolução Cubana, o que o fez manter uma longa correspondência com Alfredo Guevara, criador do ICAIC.

2.1 O nascimento de duas lendas

Em janeiro de 1959 o Regime de Fulgencio Batista é derrotado e a revolução cubana entra para a história. O primeiro investimento no âmbito das artes e cultura foi o de criar o ICAIC e Alfredo Guevara, que já havia trabalhado como assistente de direção de Buñuel e, antes da revolução, era militante do Partido Socialista Popular (PSP) assume a presidência do instituto.

Em seu discurso sobre a política cultural, o governo instituído com a Revolução anunciou, assim que conquistou o poder, pretender

⁴ Uma curiosidade na formação de Glauber e Titón é que ambos cursaram Direito, Tomás concluiu, porém Glauber, como muitos outros projetos iniciados, não.

direcionar esforços para duas metas principais, segundo os preceitos definidos por Lênin: a democratização da herança cultural burguesa – levar a arte e a educação às massas – e a criação de veículos e expressões que servissem à propaganda ideológica. Tais metas sinalizavam para uma das principais funções da política cultural em Cuba, uma vez que “A cultura deve ser uma atividade dirigida à formação do homem novo na sociedade nova. (VILLAÇA, 2010, p. 23).

O primeiro filme encomendado pela revolução foi *Historias de la Revolución* (1960), dirigido por Tomás Gutiérrez Alea. Trata-se de três contos sobre a luta contra a ditadura e que Titón idealizou a partir de algumas histórias narradas por Che:



Figura 2 – Che e Titón nas filmagens de rebelde, um dos contos de *Historias de la Revolución*
Fonte: <http://www.che80.co.cu/galeria.html> - Acesso em 15/08/2015

Apesar de ser um filme ficção, *Historias de la Revolución* aparenta ser um documentário, já que muitos dos “atores” envolvidos no filme viveram realmente aquelas situações que são encenadas.

Um ano antes do lançamento de *Historias de la revolución*, em 1959, Glauber lança seu primeiro curta *Pátio*, destituído de qualquer reflexão política, não deixava de ser revolucionário através da forma. Trata-se de uma experiência concretista em que um homem e uma mulher se expressam corporalmente em um terraço que remete a um tabuleiro de xadrez e no mesmo ano, Glauber lança um outro curta, *Cruz na*

Praça, sobre ele, pouco se tem a dizer, já que se trata de um filme perdido, o que sobreviveu é uma detalhada crítica de Clarival do Prado Valadares para o jornal do Brasil em 08/1959:

Assim como no primeiro ("Patio"), este filme não tem história, ou melhor, não tem roteiro discursivo. Surpreende um problema humano, expressa-o em vocábulos fílmicos e plásticos, até transferi-los para uma inequívoca simbolização. Glauber tomou as cenas do Cruzeiro de São Francisco, dos ornatos barrocos da nave, da escadaria da Igreja do Paço, das grades, das ruas e sobretudo da cruz. De uma cariátide obteve o símbolo do Bem, de outra o do Mal. Abel e Caim, porventura. De uma a outra a objetiva vai e volta, em velocidade crescente, como um pêndulo, até que se transfere para a ocorrência humana. Esta se processa no movimento circular das duas figuras em torno do cruzeiro, exaustivamente, e por fim da própria câmara que, girando, faz a cruz flutuar e andar como um andor. Os sobrados do Terreiro de Jesus assumem fisionomia de gentes, em sua candura, indagação, condenação e cinismo. Dentro da nave a lente voeja como um morcego em busca dos detalhes que se transformam em símbolos. Serafins e querubins, anjos da primeira hierarquia em sua macia nudez, monstros das colunatas, caras de demônios de baixaza talhadas nas grades de jacarandá, ao rés-do-chão. Ventres protusos, mamas de mamilos eretos, braços, pernas, nádegas e volutas. De novo a luz da praça e o reencontro das duas figuras nos degraus da imensa escada da Igreja do Paço. Súbita deflagração do Mal, incontido, agredindo. Luta. Fuga. Perseguição. Grades. Pedras roliças de rua antiga. Casas de duas janelas, sobrados, fios e postes. Fuga, cariátides, anjos desnudos, ventres, peitos, volutas. A figura do jovem desvairado de dor correndo, correndo até encontrar a cruz da praça em torno da qual circula indefinidamente. E mais nada. Transpondo tais símbolos para uma linguagem diagnóstica, dois temas se situam nesse roteiro fílmico: a existência inexorável do Bem e do Mal projetada num episódio de homossexualidade. A revelação. O trauma. A mutilação. A fuga. A seqüência final da figura do jovem mutilado correndo sem parar é simbolização do complexo de castração. Isto é, de todos aqueles para quem o sexo se revelou mediante sofrimento, dor, decepção e para sempre se condenaram. A figura gravitando, sem parar, em torno da cruz.

A partir do relato acima, percebe-se que Glauber ainda estava experimentando o formalismo, porém, pela primeira vez emerge a estética barroca, assim como temas polêmicos, no caso de *Cruz na Praça*, a homoafetividade é julgada a todo momento pela Cruz da Praça e pela própria fuga do personagem. Mas é a partir do primeiro longa-metragem de Glauber, *Barravento* (1961), um filme de clara influência marxista, que o diretor dá indícios do caminho que seguirá sua estética, como relata o próprio Glauber: "Uma linguagem você pratica, uma linguagem você não fabrica. Uma

linguagem você encontra. Através de um processo cultural, um trabalho de vários artistas determina essa linguagem a partir de um processo muito longo”⁵.

O primeiro contato de Glauber com Alfredo Guevara se dá pouco antes do lançamento de *Barravento*, iniciando desta forma o intercâmbio entre Brasil e Cuba no âmbito do audiovisual, através de uma carta enviada em 27/12/1960⁶:

Hoje os problemas estão mais acentuados e acreditamos que nosso filme seja a primeira grande denúncia já realizada no cinema do Brasil. Ao lado disto, o espetáculo da bela paisagem e a trilha sonora de músicas regionais enriquecem o trabalho com um contexto puramente popular. As fotografias que seguem podem dar uma ideia do ambiente, do dinamismo e das características particulares de *Barravento*, cujo significado é “transformação”, revolução. Fala alto pela necessidade das classes negras e exploradas levantarem um grito contra a exploração dos industriais. Por isto, oferecemos este filme para, em breve, ser exibido em Havana, pelo menos em sessão especial, embora tivéssemos interesse num intercâmbio que permitisse exibir comercialmente em Havana, desde quando nossos filmes são difíceis de serem distribuídos devido à concorrência americana.”

“Poderíamos, inclusive, fazer um intercâmbio: Poderíamos trocar *Barravento* por *Histórias de la Revolución*, o filme de vocês.”

“Gostaria de receber uma carta sua, explicando quais possibilidades de maior intercâmbio entre o cinema brasileiro e o novo cinema cubano (ROCHA, 1997, p. 132-133).

Não é de se surpreender que a proposta de “troca” de *Barravento* ocorra com o filme de Titón, pois este foi exibido em um momento em que Cuba estava sedenta por *Histórias da revolução*, nas primeiras exhibições, as salas ficavam lotadas e com imensas filas.

Pode-se imaginar, a partir de *Historias de la Revolución* que Tomás Gutiérrez Alea fosse militante do partido comunista, o que não procede. Mariana Villaça chama Tomás de “hábil negociador”, pois, apesar de divergir muitas vezes do ICAIC e de Alfredo Guevara, pelas regras impostas pelo governo Fidel, não o impediu de se tornar o mais celebre diretor de ficções de Cuba. Sobre as regras impostas pelo ICAIC, não é pretendido neste texto uma reflexão mais aprofundada⁷, porém, vale ressaltar, que neste sentido, Glauber e Tomás se aproximam pela rebeldia e por não tomarem um

⁵ Fala de Glauber disponível na edição especial do DVD *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

⁶ Carta disponível na íntegra em Anexos.

⁷ Como sugestão para um aprofundamento neste tema, o livro de Mariana Villaça *Cinema Cubano*, é uma ótima referência tanto como guia de cinema cubano, quanto como “bastidores” do ICAIC.

partido específico, já que Glauber percebia equívocos tanto da esquerda quanto da direita e criticava ambas, o mesmo fazia Tomás, como se perceberá mais adiante.

Glauber recebe o retorno de Guevara, que demonstra entusiasmo com a situação do cinema na América Latina e em exibir *Barravento*, que ainda estava em processo de montagem. Indica Titón como um dos melhores diretores cubanos:

En estos días iniciaremos la filmación de El joven rebelde, sobre um argumento de Cesare Zavattini y con la dirección de Julio García Espinosa. El y Tomás Gutiérrez Alea, director de Historias de la revolución, son nuestros mejores y más completos realizadores pero toda una nueva generación de documentalistas se forma en el cortometraje, los noticieros y la enciclopedia popular (fílmica) (GUEVARA, 1997, p 137).

Glauber por sua vez, além de ressaltar a emoção que sentia pela revolução e instauração da nova República Socialista Cubana, se prontifica a cuidar dos negócios referente a distribuição de filmes cubanos no Brasil⁸:

“Farei no Rio de Janeiro, nos próximos dias, algumas reportagens sobre o cinema cubano, alertando o público e procurando despertar o interesse dos distribuidores. Se vocês me autorizam, poderei cuidar diretamente dos seus negócios com os distribuidores daqui. Nossos filmes, por falta de dinheiro, ficarão mais atrasados. Só estarão prontos agora em setembro ou outubro. Espero então visitar Cuba para conhecer de perto todo o trabalho de vocês. Isto se houver tempo aqui. Por que Cuba não organiza um Encontro Internacional de Cineastas Independentes da América Latina, com exibição de filmes e discussão dos nossos problemas comuns? Seria uma forma de organizarmos uma liga internacional latino-americana de cinema revolucionário”. (ROCHA, 1997, p 153)

É interessante notar que em 1961, Glauber não tinha lançado sequer um longa-metragem e ainda estava longe de se tornar o grande diretor do cinema brasileiro, o que ocorrerá somente em 1964, quando é lançado *Deus e o diabo na terra do sol*, porém, já é perceptível a sua vontade em ser um porta voz do cinema nacional e latino-americano, de um cinema revolucionário, como era Cuba neste momento histórico.

⁸ Carta disponível na íntegra em Anexos.

Em 1962 Titón se aventura em um território que Glauber nunca pisou, a comédia. *Las doce sillas* é baseado no romance soviético de Ilf e Petrov e conta a história de um jovem que busca uma fortuna escondida em uma cadeira por sua sogra, o maior problema é o fato das cadeiras terem sido confiscadas pela Revolução. O ambiente é a Cuba em transição, antecipando desta forma o que se vê em *Memórias do subdesenvolvimento*. Apesar de evidentes críticas a ideia de consumo é possível também observar irônicas representações do revolucionário, muitas vezes caricato e autoritário. Neste momento Titón afirma que a realidade é muito mais complexa do que um discurso faz supor, talvez por este motivo tenha abandonado o tema imediatamente revolucionário e optado por uma comédia. Glauber novamente demonstra interesse pelo filme de Tomás: “Doze Sillas, de Alea, é um filme que nos interessa e talvez fosse possível um “câmbio” por outro filme brasileiro - por que também temos dificuldades em ter dólares, que estão quase mil cruzeiros cada!” (1997, p 184).

1964 é um ano muito lembrado na historiografia brasileira, trata-se do ano em João Goulart é deposto, sendo substituído pelo General Humberto Castelo Branco, é instaurado desta forma, o regime militar, que duraria mais de 20 anos. Este também é o ano de lançamento da mais importante obra cinematográfica brasileira: *Deus e o diabo na terra do sol*.

A ditadura está toda em *Deus e o diabo*, que parece ter previsto o golpe, a ditadura do mais rico, a ditadura da fome, a ditadura do desespero, a ditadura do fogo do sol. O filme conta a história de Manoel, um vaqueiro que se vê obrigado a fugir por ter matado o coronel para quem trabalhava. Em sua busca, o vaqueiro passa a servir o líder messiânico Sebastião que é assassinado por Rosa, esposa de Manuel, após a tentativa fracassada junto aos beatos, vai tentar a vida na ilegalidade do cangaço, se juntando a Corisco, porém novamente terá que fugir após Antônio das Mortes matar o diabo louro.

Deus e o diabo na terra do sol, segundo José Carlos Avelar⁹, proporciona um inusitado diálogo do neorrealismo com Eisenstein e também é o filme que melhor “ilustrará” o manifesto escrito pelo próprio Glauber em 1965, a “Eztetyka da Fome”:

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. (1996, p. 126)

Coincidência ou não, também em 1964, Titón lança *Cumbite*, filme menos comentado do que *Deus e o diabo*, porém esbarram em um tema comum, a seca. O personagem é outro, substitui-se o sertanejo pelos haitianos, porém as danças representadas em *Cumbite* muito lembram a herança africana que Glauber filmou em *Barravento*. Outra curiosidade é o nome do personagem central do filme que também se chama Manoel.

Glauber não lançará longa-metragem até 67, por sua vez, em 66, Tomás tem êxito com o filme *La muerte de um burócrata*, que novamente no gênero comédia, será mais explícito na crítica às burocracias do sistema político atual. Mariana Villaça explica como Titón driblava o controle exercido pelo governo em várias instâncias de Cuba:

[...] o Icaic, organismo plenamente vinculado ao programa do novo governo, que instituiu um regime autoritário, pôde funcionar por um longo tempo com certa autonomia em relação à política administrativa e é política cultural estabelecidas, na condição de instituição privilegiada. Essa relativa autonomia – relativa, uma vez que estamos tratando de um contexto onde toda a sociedade é tutelada pelo Estado - foi contestada e minimizada em determinados momentos de crise e mudanças políticas e econômicas [...] (VILLAÇA, 2010, p. 26)

Os anos de 67 e 68 são dos mais representativos para Glauber e Titón. 67 é o ano de lançamento de *Terra em transe*, um dos filmes mais famosos e controversos de Glauber e, em 68, Titón lança *Memórias do subdesenvolvimento*:

⁹ Extraído da edição especial do DVD de *Deus e o diabo na terra do sol*.

O melhor filme cubano, e esta é a opinião mundial unânime, é *Memórias*, por que é a execução do intelectual burguês com o rigor antimoralista capaz de convencer os inimigos do comunismo à revolução. O êxito de *Memórias* nasce desta independência intelectual que permite, como Brecht, a destruição ideológica do inimigo pela superioridade cultural da comunicação¹⁰.
(ROCHA, 1997, p 465-466)

Os filmes são semelhantes na estética, abusam dos *flashbacks*, planos repetidos, confusão temporal e também os personagens centrais, o alienado Sérgio de *Memórias* remete ao delirante Paulo Martins, apesar do último estar intrinsecamente ligado a política, ambos estão perdidos e não conseguem se posicionar frente ao turbulento momento em que vivem.

2.2 Alegorias, Sincretismos, Santeria e Candomblé

Em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber não só retorna ao personagem Antônio das Mortes, como ao retrato do povo oprimido, que em desespero, recorre ao beatismo, porém, desta vez, toda a influência das crenças africanas é ressaltada, a ponto de Glauber chamar o mesmo personagem de São Jorge e Oxóssi.

O Dragão da maldade é o filme mais popular de Glauber, no sentido daquele que mais se apropriou da cultura popular, com cantos, contos, crenças, músicas e é neste cenário que surge toda a alegoria a Cristo, a São Jorge e a luta do bem contra o mal. Menos de uma década após o lançamento do manifesto popular de Glauber, Titón apresentava sua versão para a Última Ceia de Cristo no filme com o previsível título *La última cena*. Titón se apropria vastamente da iconografia cristã, o que provavelmente não foi uma tarefa complexa, devido a formação católica do diretor:

Fiz primeira comunhão, tive aulas de catecismo, na minha casa havia um Sagrado Coração e outras imagens e minha mãe fazia novenas A São João Bosco, que parece que era um santo muito forte, muito influente. Quando tinha uns 15 anos eu ia à missa com bastante frequência e por minha própria vontade, me atraíam o cheiro incenso, o canto gregoriano, os mistérios, os evangelhos...mas sobretudo a

¹⁰ Carta disponível na íntegra em Anexos.

figura de Cristo me parecia – e ainda me parece, mesmo que em outro sentido – algo infinitamente grandioso e belo. (ALEA, 2011, p. 17)

Panofsky afirma que a familiaridade com os temas é importante para o entendimento das alegorias e, tanto Titón quanto Glauber, além da formação Cristã, foram muito influenciados pelos sincretismos com as religiões africanas.

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. Nosso bosquímano australiano não seria capaz de reconhecer o assunto da Última Ceia; esta lhe comunicaria apenas a idéia de um jantar animado. (PANOFSKY, 1976, p. 59)

Na análise iconográfica dos filmes citados, existem muitos “pontos de encontro” nos temas escolhidos pelos diretores, inclusive nos sincretismos. Um exemplo é Oxóssi, que no candomblé é análogo a São Jorge, representando desta forma no filme de Glauber, o Santo Guerreiro. No clímax do filme, Oxóssi, o Nego Antão, mata o Coronel, alegoria do Dragão da Maldade, ao perfurá-lo com uma lança. Já no filme de Titón, Sebastián é o único escravo que consegue fugir, saindo vitorioso da caçada ordenada pelo Conde. São Sebastião, no candomblé, também é análogo a Oxóssi em algumas regiões.

O que pode parecer inusitado é explicado por Hernández, que percebe uma formação comum entre os povos brasileiro e cubano.

Vale recordar que, desde el inicio, la formación de los pueblos cubano y brasileño fue condicionada por los diferentes y variados componentes culturales que europeos y africanos trajeron consigo. De África sobresalió, por la magnitud y alcance de sus valores espirituales y materiales, el componente cultural yoruba, del cual procede el culto a los orishas, que, de inmediato, se encontró conviviendo con el catolicismo. Ambos pensamientos religiosos pasaron por un proceso de transculturación, de encuentro y extrañamiento, primero, y de choque, fusiones, aislamiento y renovaciones, después. Surgieron, entonces y hasta nuestros días, acompañando los procesos de formación y consolidación de sus respectivos pueblos, la santería cubana y el candomblé brasileño. (2008, p. 143)

2.3 Posicionamento estético e político

Glauber e Titón finalizam a década de 60 como duas grandes referências do cinema “engajado” latino-americano, porém, ressaltadas as semelhanças no percurso cinematográfico e estético, a partir da década 70, ambos se posicionaram quanto ao papel do diretor e do cinema de forma muito diversa.

Glauber em 1969 está em seu melhor momento financeiro, vence o prêmio de direção em *Cannes* pelo *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e recebe constantemente propostas para filmar fora do Brasil, conta-se inclusive até convite de *Hollywood*, porém, sua vontade estava bem distante do cinema comercial, como é perceptível em carta para Alfredo Guevara:

Como lhe considero um velho amigo, quero lhe dizer que o artista ou o intelectual desapareceram completamente e eu hoje sou uma pessoa disposta a trabalhar revolucionariamente, sendo revolucionariamente. Para mim isto é mais do que uma declaração ideológica – e por isto Cuba me atrai e eu achava que só poderia ir a Cuba depois que estivesse à altura de ir a Cuba, não como um artista revolucionário, mas como quem não acredita que sacrifícios sejam sacrifícios porque aceita as condições da revolução. Este é meu estado de espírito e lhe digo para você ficar tranquilo sobre qualquer decisão que possa tomar diante de meu trabalho aí.

Gostei muito de conhecer Titón e acho que o cinema cubano foi a melhor ofensiva político-cultural de Pesaro, na vanguarda do cinema latinoamericano. (ROCHA, 1997, p 347)

Em 1970 Glauber volta as origens africanas com o longa *Der leone has sept cabezas* (O leão de sete cabeças), porém este foi assistido por poucos e compreendido por menos ainda, como observa Paulo Emílio Sales Gomes: “e de repente assistindo O leão de sete cabeças constata-se que foi até boa a espera de alguns anos para ver esse filme: salta ao espírito a certeza de que ao ser completado ainda não havia público para ele.” (1975, p. 9). Glauber vai ficando cada vez mais incompreendido e incompreensível, tanto que, como observa Sylvie Pierre: “a partir dos anos 70, com exceção de seu curta metragem *Di Cavalcanti*, os filmes de Glauber Rocha não vão mais ser sucesso de público no exterior e menos ainda no Brasil (onde não são nem ao menos exibidos)” (1966, p.67).

Não poderia ser esquecida a estadia de Glauber em Cuba de 71 a 72, que turbulenta, mais serviu para separar do que para unir o cinema dos países. Não é pretendido um aprofundamento nesta questão, mas Glauber, sempre lembrado por seus excessos, acabou por se tornar em Cuba *persona non grata*.

Titón também enfrentava problemas criativos no início da década, o longa *Una pelea cubana contra los demonios* (1972) é provavelmente o filme mais alegórico de Tomás e muito próximo dos filmes de Glauber, inclusive no título, porém, segundo o diretor, trata-se de uma experiência fracassada, pela sua incomunicabilidade, o fracasso se refletiu nas bilheterias.

Glauber e Titón passam a defender posicionamentos estéticos antagônicos, o primeiro desconsidera o espectador e o segundo acredita em um cinema com função social, mas que também é um espetáculo:

O problema do espectador na obra de arte é um problema que não levo em consideração, digo-lhe com a maior sinceridade, pois creio que a obra de arte é produto da loucura, no sentido em que diz Fernando Pessoa, em que o diz a Erasmo, quero dizer, a loucura como lucidez, como liberação do inconsciente. É por essa razão que não me considero um cineasta profissional, pois, se fosse, teria de agir segundo o ritual da indústria cinematográfica. Considero-me um amador, como Buñuel, alguém que ama o cinema. (ROCHA, 1996, p.207).

“O que faço é, fundamentalmente, um produto estético que cumpre com uma função social. O cinema é um espetáculo, as pessoas querem se divertir com ele. Se esquecemos isso e o pensamos simplesmente, ou somente, como uma arma de transformação da realidade, estamos também hipertrofiando sua apreciação, já que há instrumentos de transformação mais eficazes”.
(ALEA, 1985, p. 17-18)

Apesar de Glauber defender a sua expressividade no cinema e Tomás a diversão, não se deve acusá-los de alienação, pois o pensamento político nunca foi abandonado, mesmo quando Glauber se aprofundava no onírico e Titón no espetáculo, como o próprio Glauber proclama: “É uma pequena e insignificante revolução mas é mais positivo fazer estes filmes do que falar de revolução nos bares e nas praias.” (1997 p. 308).

Um ponto em comum entre os dois diretores, a estética barroca, é esmiuçada nos capítulos seguintes, porém, não se pretende provar que são obras parecidas, talvez a motivação seja similar, mas, os produtos finais, são obras autorais, como quase tudo que os diretores filmaram.

3 Decupagem do dragão e da ceia

Na evolução do cinema como linguagem é possível observar relações que se estreitam com expressões artísticas já consagradas, como a música, o teatro, a literatura, a pintura etc. Em parte, isso se dá para legitimar o cinema como arte, porém, nesta busca, é possível que a relação ocorra de forma superficial. O oposto ocorre em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *La última cena*. Este capítulo propõe um debruçamento sobre as obras desta pesquisa, tendo como foco a influência do barroco, no entanto, outras características e curiosidades não serão descartadas, até porque, podem indicar novos caminhos e olhares, não sendo esta decupagem unilateral.

Outra característica da decupagem é não seguir o padrão clássico de analisar “plano por plano” ou “cena por cena”. Acredita-se que o método clássico vai contra o objeto desta pesquisa que é averiguar a pervivência de um espírito barroco no fazer cinematográfico destes dois diretores, bem como a impressão barroca decorrente deste fazer, desta forma, alguns planos podem ser melhor explorados e outros descartados.

A análise é linear e poderá facilmente ser acompanhada com os filmes, em alguns momentos usou-se a transcrição dos diálogos, para que as indicações sobre as cenas sejam melhor compreendidas.

Para quase todas as cenas analisadas, optou-se por usar uma imagem extraída dos filmes, isto se deve pela força imagética que as obras possuem e boa parte das referências ao barroco se dá no campo das imagens.

Quando Jacques Aumont analisa a influência da pintura no cinema, ele reflete sobre o poder visual que escapa do domínio da linguagem e, apesar da importância que Glauber e Titón atribuem ao texto, entende-se nesta pesquisa que o legado de ambos os diretores está principalmente na “Forma” como fizeram seus filmes.

Por isso o valor de ruptura do filme está, antes de tudo, para mim, nesse esforço incessante para produzir imagens, para escapar do domínio da linguagem, para levar o máximo possível o cinema para

esfera do visual, da visualidade. “Você não quer escrever, quer ver”, e: primeiro vemos o mundo, em seguida o escrevemos [...] (AUMONT, 2004, p.219).

Na decupagem de *O dragão*, é comum a indicação da trilha usada na cena, pois, apesar das músicas não fazerem parte de um repertório propriamente barroco, como ocorre em *Deus e o diabo na terra do sol*, quando Glauber usa a Bachiana nº5 de Villa Lobos, acredita-se que a alternância entre trilhas muito diferentes em melodia, pulso, gênero musical etc., causa uma dissonância que é muito comum na composição barroca e, conforme o próprio Glauber relata, *O dragão* possui uma estrutura muito peculiar e pouco conhecida¹¹:

O Dragão por exemplo tem uma comunicação sobre a música que ninguém conhecia na verdade até ali a música barroca jesuítica infiltrada a música que o povo canta, uma música negra, uma música índia é uma música que me interessa, tem uma estrutura bachiana infiltrada de palavras.

¹¹ Depoimento de Glauber retirado de um extra da edição especial do DVD – *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

3.1 O Dragão e o Barroco

Ficha técnica¹²:

1969 - **O dragão da maldade contra o santo guerreiro** (Antônio das mortes no exterior)
 35mm, colorido (Eastmancolor), 95min. Filmado em Milagres, estado da Bahia. Produção: Mapa Filmes.
 Produtores: Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine. Diretores de direção: Demerval Novais de Carvalho e Agnaldo Azevedo. Produtor executivo: Zelito Viana. Assistentes de direção: Antônio Calmon e Ronaldo Duarte. Roteiro: Glauber Rocha. Fotografia: Affonso Beato. Operador de câmera: Ricardo Stein. Operador assistente: André Faria. Som direto: Walter Goulart. Mixagem: Carlos dela Riva. Efeitos sonoros: Paulo Lima. Montagem: Eduardo Escorel. Assistente de montagem: Amauri Alves. Cenário e figurino: Glauber Rocha, Paulo Lima e Paulo Gil Soares. Créditos: Roberto Lunari. Música "Umkrimakrimkrim" e "Rhythmetron" de Marlos Nobre, "Coirana" de Walter Queiroz, "Antonio das Morte" de Sérgio Ricardo, e canções do folclore da Bahia e de Minas. Elenco: Maurício do Valle (Antônio das Morte), Odete Lara (Laura), Othon Bastos (Professor), Jofre Soares (Coronel Horácio), Lorival Pariz (Coirana), Hugo Carvana (Delegado Matos), Rosa Maria Pena (Santa Bárbara), Emanuel Cavalcanti (o padre), Mário Gusmão (Antão), Vinicius Salvatori (Mata Vaca), Sante Scaldaferrri (Batista) e os habitantes de Milagres.

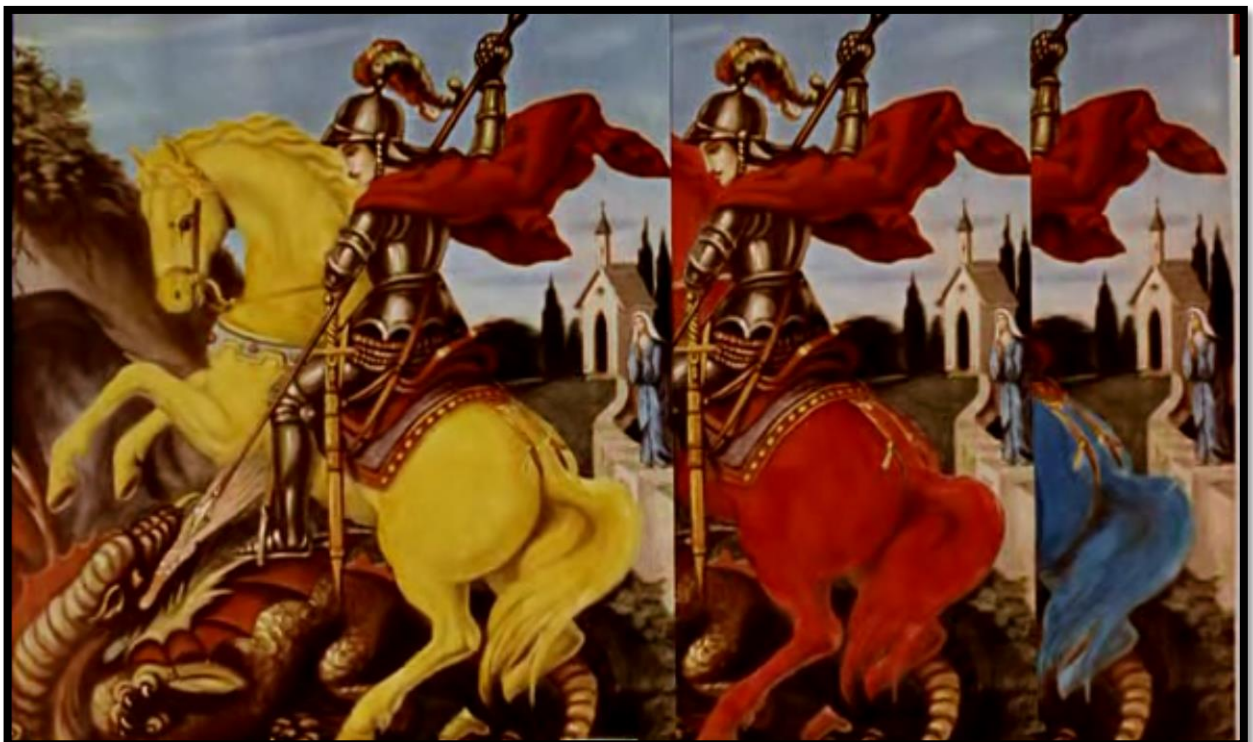


Figura 2 - São Jorge lutando com o dragão

¹² Disponível em: PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha. P.254

O plano inicial de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é de uma imagem extremamente popular para o brasileiro, a luta de São Jorge contra o dragão, porém, há uma especificidade nesta foto, ela é repetida três vezes, não por completo, na primeira (a esquerda) é possível ver o quadro completo, com o cavalo na cor amarela, diferente do branco usualmente utilizado nesta pintura (figura 3), no segundo



último fragmento, apenas metade da ação do quadro anterior é apresentada, desta vez o cavalo está na cor azul. Como *O dragão da maldade* é permeado por alegorias, pode-se especular que a repetição aluda a trindade¹³, uma vez que, várias são as referências ao catolicismo e ao sincrético nesta produção. Pai, Filho e Espírito Santo são um só no ensino da trindade e como poderá ser observado nesta análise, os personagens passam por mudanças constantes, podendo assumir a luta e o discurso de um personagem morto.

Figura 3 - Quadro popular - São Jorge matando o dragão

Fonte: <http://choferdemadame.com.br/datas-comemorativas/internet-comemora-o-dia-de-sao-jorge/>

Rodrigo Gutiérrez Viñuales é um dos estudiosos contemporâneos a refletir sobre a persistência do barroco nos países latino-americanos:

[...]respecto de la necesidad de hacer hincapié en la pervivencia contemporánea y en la existencia actual de las expresiones barrocas en las distintas naciones americanas, que no son más que la reconfirmación de un espíritu y una cultura que, aun con sus lógicos cambios, ha mantenido como una de sus raíces innatas el fervor religioso y la expresión popular. (2004, p.89).

Iniciar *O dragão da maldade* com uma imagem que representa ao mesmo tempo o fervor religioso e a cultura popular, indica os caminhos que o filme irá percorrer. Há uma sensação de movimento nesta imagem estática, quase como se

¹³ Em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier percebe a estrutura de um tríptico, que é uma provável invenção cristã.

Glauber anunciasse para o público que a famosa pintura ganhará movimento através do audiovisual.

O silêncio do plano pintura é “quebrado” com sons de tiros de espingarda.

O segundo plano é de uma externa, a câmera estática apresenta uma paisagem desértica, ouve-se som de tiros e alguns segundos depois surge Antônio das Mortes pelo lado direito atirando com uma espingarda para o lado esquerdo, o alvo é apresentado inicialmente por seu grito, para depois surgir pelo lado esquerdo, quando Antônio das Mortes já havia sumido do plano. Trata-se de um cangaceiro que agoniza de forma dramática e teatral no centro da tela, roda e grita até cair e calar.

Quando Otto Maria Carpeaux analisa o teatro barroco ele afirma que “o barroco é o estilo - e o tempo - da “representação” por excelência”

A representação se dá no forte caráter teatral que o filme possui, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, assim como *Deus e o diabo na terra do sol*, possui clara influência da estética brechtiana, pois Glauber distancia os personagens do espectador, o intuito não é causar imersão, percebe-se que se trata de um filme, de uma encenação. Esta teatralidade fica evidente nos planos em que Glauber opta por não usar cortes deixando a câmera captar toda a manifestação gestual e vocal (trata-se do primeiro filme de Glauber a usar o som direto) do ator.



Figuras 4, 5, 6 e 7 - Antônio mata o cangaceiro

O terceiro Plano também é de uma externa, onde um Professor leciona para os alunos. A locação utilizada é o “clássico” quadro colonial, com a inclinação da rua de pedras e as casas coladas umas às outras, com suas janelas e portas gigantes e coloridas.



Figura 8 - O Professor dando aula de história

O Professor revisa com os alunos importantes momentos da historiografia brasileira, passa pela data do descobrimento, independência, abolição da escravatura e termina com a morte de Lampião, o que Ismail Xavier percebe como: “A data histórica de 1938 é digna de registro, de mesmo estatuto que as outras lembradas, momento simbólico de fim de uma etapa que situa Lampião como herói a ser nomeado nas lições de história” (2012, p.268).

Novamente o silêncio do plano, que não possui trilha é contrastado com a cena seguinte, em que, como numa procissão carnavalesca, os personagens entram na cena cantando, dançando e carregando bandeiras com santos representados. Há uma característica muito latina nestas cenas, já que Glauber, nascido na Bahia, carrega a herança de um catolicismo muito específico, que se mescla com as religiões pagãs africanas, tanto que, Mario Gusmão, o Nego Antão, representa tanto São Jorge quanto Oxóssi, que é seu correspondente no candomblé da Bahia.

Quando Glauber escolheu Milagres como locação para todo o filme, além do aspecto cinematográfico que a cidade possui¹⁴, há uma inusitada mistura cultural do

¹⁴ *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra já havia sido filmado em Milagres.

povo, em que, principalmente nas músicas populares, é perceptível o convívio entre o folclore branco do sertão com o negro do litoral.



Figuras 9, 10 e 11 - Procissão sincrética

Não é pretendido neste texto um aprofundamento em teorias sobre o sincretismo entre o catolicismo e os deuses da África, porém, para melhor entendimento da iconografia usada por Glauber, principalmente nos personagens da Santa Bárbara e São Jorge, que também representam Yansã e Oxóssi, recorreu-se ao celebre texto *Orixás da Bahia* de Pierre Verger:

É difícil precisar o momento exato em que o sincretismo pode se estabelecer. Parece ter-se baseado, de maneira geral, sobre detalhes das estampas religiosas que poderiam lembrar certas características dos deuses africanos.

Pode parecer estranho, à primeira vista, que Xangô, deus do trovão, violento e viril, tenha sido comparado a São Jerônimo, representado por um ancião calvo, estudioso e inclinado sobre velhos livros mas que é frequentemente acompanhado, em suas imagens, por um leão docilmente deitado a seus pés. E como o Leão é um dos símbolos de realeza, entre os Yorubas, São Jerônimo foi comparado a Xangô, o terceiro soberano desta nação[...]. Oyá-Yansã, primeira mulher de

Xangô, ligada às tempestades e aos relâmpagos, identificou-se com Santa Bárbara. Segundo a lenda, o pai desta santa sacrificou-a devido à sua conversão ao cristianismo sendo, ele próprio, logo em seguida, atingido por um raio e reduzido as cinzas [...]. Na Bahia, São Jorge é identificado com Oxóssi¹⁵, deus dos caçadores, mas, no Rio de Janeiro, é ligado a Ogum, deus da guerra, o que é compreensível em relação aos dois Orixás, pois São Jorge é apresentado nas gravuras como um valente cavaleiro, vestido em brilhante armadura, montado sobre um cavalo ricamente ajaezado em ferro, que bate no chão com as patas e caracola. (1980, p.250).

Os santos Católicos, ao se aproximarem dos deuses africanos, tornavam-se mais compreensíveis e familiares os recém convertidos. É difícil saber se esta tentativa contribuiu efetivamente para converter os africanos, ou se ela os encorajou na utilização dos Santos para dissimular suas verdadeiras crenças. (1980, p. 251).

A pesquisa iconográfica que Glauber fez, fica evidente no figurino utilizado pela Santa, que carrega muita semelhança com as vestes e acessórios utilizados por Yansã:



Figuras 12 e 13 - Yansã e seus acessórios.

Fonte: Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia, São Paulo: Raízes, 1980.

¹⁵ Verger afirma que o culto de Oxóssi está quase extinto na África, porém é muito difundido no “Novo Mundo”, tanto no Brasil, quanto em Cuba. No segundo capítulo é apontada a similaridade entre a formação cultural do Brasil e Cuba.



Figuras 14 e 15 - Yansã/Santa Barbara em *O dragão da maldade*

Na figura 12, Yansã usa a espada e o Adé (espécie de coroa usada pelo Orixá no Candomblé) símbolos da santa guerreira, também é possível identificar os braceletes que são usados pela Santa em *O dragão da maldade*.

O barroco, conforme Carpeaux analisa, ao mesmo tempo católico e universal, no Brasil, ganhou características das quais pode-se chamar de barroco tropical, um dos exemplos em Salvador e, que Glauber filmou no curta *Cruz na praça*, é a igreja de São Francisco, em que os santos católicos convivem com negras com seios à mostra, sereias, anjos mulatos etc.:



Figura 16 - Igreja de São Francisco - Salvador – BA

Fonte: Acervo pessoal

Por vezes, olhando-se mais atentamente a talha dos interiores das igrejas, deparamos com figuras femininas, de busto nu, sustentando púlpitos que lembram figuras de proa de barcos ou sereias dos rituais afro-brasileiros. Basta lembrar o púlpito da Igreja de São Francisco de Assis, da Bahia. Ou, então, o mesmo tema no púlpito da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, onde vemos, ao lado, uma coluna cujo fuste é um índio, tendo um colar com um muiraquitã e cujo capitel é um cocar que graciosamente tomou o lugar de um capitel coríntio. (TOLEDO, 2012, p.37)

Após a triunfal entrada dos personagens com música e dança, segue-se um plano com trilha de Marlos Nobre “*Rhythmtron*”, em que um círculo se forma com a população de Jardim das Piranhas assistindo os impetuosos guerreiros Coirana, a Santa e Antão. Após um giro da câmera e foco no rosto do coronel Horácio, há um corte para um plano teatral, em que Coirana se apresenta, olhando para a câmera e rompendo com a quarta parede¹⁶ do cinema.

¹⁶ A quarta parede é uma parede imaginada pelo ator no teatro, trata-se de não olhar para os espectadores, criando desta forma um distanciamento que causa maior imersão para o público.



Figura 17 - Coirana rompe com a "quarta parede"

O discurso de Coirana carrega a herança do cordel:

“Eu vim aparecido. Num tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ve aparecer os home dessa cidade, o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. Hoje eu vo embora mas um dia eu vo voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz. A cruz do ódio e a cruz do amor. Três vezes reze o padre-nosso, Lampião nosso, Senhor!”

Até então o que Glauber apresenta nos primeiros planos é um mundo arcaico e distante. Há um brusco rompimento deste arcaísmo no plano do desfile. É possível identificar vários elementos do mundo moderno, como uma câmera fotográfica (modelo popular nas décadas de 60 e 70) e os próprios uniformes escolares com o padrão de saia pregueada azul marinho e camisa branca que foram popularizados na Era Vargas. O desfile de 7 de setembro era obrigatório na ditadura militar, desta forma, Glauber faz alusão a este período com uma cena considerada pelo cinema clássico como descartável.



Figura 18 - Elementos modernos

Em um celebre texto de *O dragão da maldade*, Ismail Xavier analisa justamente a reflexão de Glauber acerca da modernização do país e suas consequências:

A alegoria de Glauber é a expressão do descompasso entre a teleologia da história, que se queria, e o fluxo do tempo que se impôs. O real, modernizante, é ilegítimo; o passado é força simbólica, fonte da revolução, mas sua eficácia está comprometida porque não pode agir sem se contaminar com o presente, essa engrenagem a reduzir o sagrado a simulacro (2012, p.310).

O Delegado Matos avista Antônio das Mortes cercado por crianças, sendo que esta visão do jagunço é totalmente contrastante com o cruel matador de cangaceiros



introduzido em *Deus e o diabo na terra do sol*. Esta antítese no comportamento de Antônio é uma das características do homem no teatro barroco, que possui tanto partículas do bem quanto do mal, conforme afirma Carpeaux.

Figura 19 - Antônio das crianças

Outras afirmações que Carpeaux faz acerca do homem barroco, o pessimismo e a melancolia, não serão características analisados neste capítulo¹⁷, porém são

¹⁷ Está análise é detalhada no personagem do Conde em *La última cena*.

facilmente identificadas no primeiro discurso de Antônio, que afirma não ter sobrado nada após ter assassinado Lampião, bem como em seu semblante.



Figura 20 – Discurso de Antônio sobre a morte de Lampião

A chegada de Antônio das mortes em Jardim das Piranhas é anunciada através de uma panorâmica em plano geral ao som do famoso tema de Antônio das Mortes, composta por Glauber e musicada/cantada por Sérgio Ricardo:

*“Jurando em dez igrejas
Sem santo padroeiro
Antônio das Mortes
Matador de cangaceiro
Matador, matador
Matador de cangaceiro”*



Figura 21 - Panorâmica de Jardim das Piranhas

A Câmera passeia pela cidade até terminar na igreja de Milagres/Jardim das Piranhas, Glauber conota a importância da igreja como ponto de chegada e partida, já que no clímax do filme, quando ocorrerá a derradeira batalha entre o dragão da maldade e os santos guerreiros, é da igreja que surgirão Antônio e o Professor “convertido”.

Novamente a teatralidade fica evidente quando Antônio das Morte vai ao encontro do Coronel. Os personagens surgem da escuridão da casa de Horácio, primeiro Laura, mulher do Coronel, seguida por Matos, seu amante e contratador de Antônio, e por fim Horácio que por ser cego está sempre de braços dados com algum serviçal. É quase como os atores que saem da coxia e passam a fazer parte da cena em uma peça.

Vale aqui ressaltar que *O dragão da maldade* foi um filme realizado com o intuito de ser um sucesso de bilheteria, como o próprio Glauber afirmava tê-lo lançado para ganhar dinheiro.¹⁸ Desta forma, apesar de possuir inúmeras alegorias, não se repetiu a incompreensão geral dos espectadores quando assistiram ao *Terra em Transe*, longa metragem anterior de Glauber, que mesmo Jean-Claude Bernadet, revelou não ter entendido¹⁹ de imediato. Usar a alegoria da cegueira no vilão, que além de desconsiderar a pobreza de seu povo não compreende as mudanças do mundo rural/arcaico, pode parecer uma saída fácil e cômoda, mas a complexidade de *O dragão* não está na superfície, como tenta provar todo este capítulo.

O coronel afirma ao ser apresentado a Antônio: “este cangaceiro é puro teatro”, Glauber



Figuras 22, 23, 24 - mise-en-scène teatral

¹⁸ Em carta para Cacá Diegues de 1969 Glauber demonstra indignação por ser elogiado com um filme de estrutura comercial pelos mesmos “caras” que “esculhambaram” *Terra em transe*.

¹⁹ Em 1967 Jean-Claude envia carta para Glauber explicando que na primeira projeção de *Terra em transe* achou uma “bruta confusão” e não entendeu muita coisa.

desta forma brinca com o conteúdo e a forma do filme, a forma é teatral e o roteiro faz alusão a esta escolha estética.

As alegorias que saem da casa escura são a adúltera e o opressor do povo em Jardim das Piranhas, pode-se avaliar na aparição destes personagens um simbolismo da Luz: “A bíblia identifica Deus, Cristo, a verdade, a virtude e a salvação com a luz, e o ateísmo, o pecado e o diabo com a obscuridade” (ARNHEIM, 1980, p. 313).

A fala de Matos neste plano, sobre a industrialização de Jardim das Piranhas, novamente coloca a discussão do arcaico versus moderno. Quando Matos menciona a reforma agrária, o coronel demonstra incompreensão, são duas faces de um “vilão” o agrário e o desenvolvimentista, ambos desconsideram as necessidades do povo.

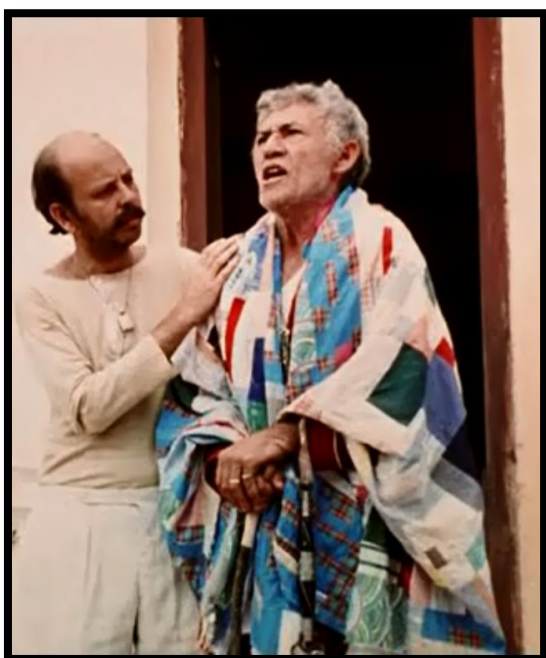


Figura 25 - figurino de Horácio

O figurino é um importante dado acerca do filme, como já citado na pesquisa iconográfica sincrética e a manta usada pelo coronel, que remete a uma colcha de retalhos pode aludir a estrutura de *O dragão da maldade*, são vários elementos juntos que, muitas vezes antagônicos, tornam a obra peculiar e única.

Em a Idade Neobarroca, Omar Calabrese observa duas características antagônicas mas que são usadas constantemente no mundo pós-moderno e exemplifica tais manifestações também no audiovisual, são o pormenor e o fragmento.

Em pormenor, exemplifica com os constantes replays e retardadores da cena, o famoso *slow motion* (câmera lenta), porém, a característica que interessa para esta análise é o fragmento: “a estética do fragmento é um espalhar evitando o centro, ou a ordem, do discurso.” (1987, p.101) e continua defendendo duas maneiras de fragmento como material criativo o “Formal” e o “De conteúdo”: “Formal: Expressar o caos, a casualidade, o ritmo, o intervalo da escrita. De conteúdo: evitar a ordem das conexões, afastar para longe <<o monstro da totalidade>>” (Ibid).

É possível a partir destes dois conceitos de fragmento um melhor entendimento da montagem de *O dragão da maldade*, ressaltando o caos criado pelos silenciosos planos trocados abruptamente por uma “explosão” de sons e a falta de conexão entre uma cena e outra.

A força do figurino também é acentuada devido ao uso da cor, trata-se do primeiro filme colorido de Glauber Rocha, que antes de filmar *O dragão*, procurou o fotógrafo Affonso Beato para tirar algumas dúvidas sobre efeitos especiais, já que Beato havia ganhado prêmios importantes por seu trabalho no cinema. Beato assumiu a fotografia do filme e fez vários testes, pois Glauber não gostava de como a cor era utilizada nos filmes brasileiros. O que foi feito em *O dragão da maldade*, Glauber chamou de Trópicolor, nunca antes havia se visto tanto contraste e saturação em um filme colorido no Brasil. Esta saturação faz com que “salte aos olhos” a indumentária de Laura e o lenço de Antônio das mortes, um inusitado rosa, assim como o vermelho das vestes de São Jorge e do sangue.

Germain Bazin conta sobre a surpresa de Napoleão ao entrar em Chartres: “Emocionado pela luz colorida resplandecente que vinha dos vitrais, quando entrou em Chartres, Napoleão não disse: “Um ateu deve se sentir pouco à vontade aqui”?” (BAZIN, 1997, p.90). Talvez o público ao assistir *O Dragão da maldade* em seu lançamento tenha sentido emoção similar.

O texto de Horácio dá o tom da cena seguinte, já que ao dizer Bomba atômica, “explode” o som do plano com os beatos cantando e dançando.



Figura 26 – “Explosão” de canto nas montanhas

Na cena do diálogo entre o Professor e Antônio é possível identificar que o primeiro é aquele que faz alegoria ao intelectual, tanto que não é atribuído nome ao personagem. Trata-se daquele que carrega, assim como Paulo de *Terra em transe*, a dura luta entre o consciente e o inconsciente²⁰. O Professor em uma das primeiras cenas é apresentado como aquele que ensina, pois está lecionando para crianças, nas cenas seguintes, está sempre bebendo e com uma postura cínica, porém nesta conversa com Antônio das Mortes revela toda sua angústia. Cederá novamente a “Dionísio” na forte cena com Laura, para no clímax do filme, assumir o papel de líder que luta contra as injustiças praticadas em Jardim das Piranhas.

O pessimismo e melancolia novamente ficam evidentes no diálogo dos personagens:

“Antônio: Antes do ano de 1945 o Brasil entrou numa guerra nas Oropa distante... O Brasil ganhou uma, não ganhou?

Professor: Eu por mim já perdi todas. De medo, covardia. Até o inimigo já perdi de vista.

Antônio: Professor, tá vendo essa mão? Já matou mais de cem cangaceiros. Agora só vivo na tristeza da lembrança. Por isso é que eu tive de arranjar um outro inimigo, pra ter uma outra vida [...]”

²⁰ Glauber, assim como outros diretores da época, bebeu da fonte da psicanálise, como afirma Raquel Gerber em *Cinema, política e a estética do inconsciente*, principalmente o famoso texto de Freud *A interpretação dos sonhos*. Inclusive na década de 70, Glauber escreve o manifesto *Eztetyka do sonho* em que vai afirmar: “O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário.”

Chama a atenção o uso do ator Othon Bastos, que havia interpretado Corisco no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, sendo *O dragão da maldade* uma possível continuação, trata-se novamente do caráter Brechtiano em Glauber, já que não será incomodo para um público que não está avido por imersão ver o mesmo ator interpretando dois personagens diferentes.

Nesta cena é possível identificar 5 quadros de São Jorge matando o dragão, formando uma cruz, no canto superior esquerdo da tela:



Figura 27 – Quadros de São Jorge formando cruz. Melancolia dos personagens.

Os beatos caminham para a cidade e Coirana interrompe o andar, olha para a câmera e arruma o chapéu, como se olhasse o seu reflexo, o público passa a ser nesta metalinguagem o espelho, quase como se Coirana convidasse o espectador para a luta.



Figura 28 – Coirana novamente rompe a “quarta parede”

Matos e Laura cantam *Carinhoso* de Pixinguinha, na cena que revela a infidelidade da “*Femme Fatale*”. Trata-se provavelmente da melodia mais famosa do Brasil e no filme de Glauber, cumpre com duas funções, a de reforçar o “manifesto da cultura popular” que é *O dragão da maldade contra santo guerreiro* e o de ironizar a relação dos personagens, que nada tem de romântica. Laura quer sair de Jardim das Piranhas e usa Matos neste propósito e o delegado por sua vez, não possui força ou coragem para enfrentar o coronel.



Figura 29 – Laura e Matos cantam *Carinhoso*.

A iluminação da cena reforça os “claros e escuros” e a cenografia possui vários elementos das composições barrocas, como a natureza morta, santos e o excesso de elementos.

Carinhoso cede espaço para o canto do povo em transe. Evocam Cosme e Damião que são santos populares tanto no catolicismo quanto no candomblé.

Vale esclarecer que os cantos populares inseridos no filme foram cantados pelo próprio povo de Milagres. Glauber levou as mulheres para a igreja e pediu que elas cantassem músicas populares, desta forma, não ocorreu como em *Deus e o Diabo* em que Glauber escreveu as letras e pediu para Sérgio Ricardo musicar.

Uma das cenas mais marcantes em *O dragão da maldade* é a luta de Coirana com Antônio das Morte. Trata-se novamente de um plano sequência extremamente teatral, onde os personagens lutam com o lenço de Antônio entre os dentes, percebe-



Figuras 30, 31 e 32 – Confronto entre Coirana e Antônio

se a espada de Coirana deformando a cada novo golpe, a ponto de, no final da luta, estar totalmente curvada. Esta fragilidade da espada aponta para a impossibilidade da vitória de Coirana.

O corpo e a pantomima dos personagens nesta cena é de uma expressividade muito barroca. Germain Bazin em “Barroco e Rococó” (1993, p. 28) afirma que as “paixões da alma” se exteriorizavam no movimento de corpo e rosto, sendo esta uma das características mais importantes do barroco

Antônio das Morte sai vitorioso, porém a Santa intercede por Coirana. O olhar da Santa para o jagunço fará com que ele questione a sua postura e inicia-se neste momento a conversão de Antônio das Morte.

Apesar de Coirana ter perdido a batalha, os beatos que o seguiam continuam cantando, quase como se estivessem em transe. O coronel suplica para que parem

com a cantoria ensurdecedora e os alimenta com farinha e carne seca tentando convencê-los de que é um homem bom.



Figura 33 – Contra-plongée de Antônio intrigado com a Santa

Em um contra-plongée²¹, olhando para a câmera, Antônio reflete sobre a aparência física da Santa:

“Ela me lembra uma menina que eu conheci lá no Pernambuco. Foi dormir com o filho do coronel, acabou prenha. Aí ela foi fazer a vida lá na beira do rio São Francisco. Ficou tuberculosa, caiu no rio e as piranha comeu tudo ela, não se viu nem osso”

É muito comum no mito dos santos uma morte trágica antes da beatificação e a morte da personagem se deu em um rio com nome santo.

A morte da menina também alude a Jardim das Piranhas, em que a população enferma, vive até ser devorada, sem deixar rastros de sua existência, pois são esquecidos.

²¹ Câmera filma em um ângulo de baixo para cima

Coirana agoniza teatralmente e em seus devaneios chama por Corisco, segura sua espada em forma de cruz com as fitas coloridas que lembram as “fitinhas” do Bonfim.



Figura 34 – Coirana agoniza

A devolução do corpo de Coirana aos beatos é muito similar a descida de Jesus da Cruz, como pode ser observado na obra de Caravaggio:



Figura 35 – Coirana é devolvido aos beatos



Figura 36 - Michelangelo Merisi, called the (Milan 1571 - Porto Ercole 1610) Deposition from the cross, circa 1600-1604
Fonte: Vatican Pinacoteca – Extraída do site: http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala12_01_049.html - Acesso em 23/08/2015



Figura 37 – Antônio beija o pé da Santa.

Na mesma cena Antônio tenta olhar o rosto da Santa que está coberto com o Adé de Yansã. Antônio beija o pé da Santa e este ato marca a sua conversão. Os beatos continuam entoando seus cantos.

Novamente um plano silencioso segue após o frenesi da cena anterior. Antônio tenta uma aproximação com a Santa que o repele, o proibindo de falar o nome de Deus, por ser um assassino de cangaceiros e beatos, no fim ordena que Antônio vá embora e cruze os caminhos de fogo pedindo perdão pelos crimes que cometeu.

Segue-se um plano musical em que os personagens estáticos posam como num quadro e Coirana canta a sua história



Figuras 38, 39 e 40 – O encontro de Antônio com a Santa e Coirana.

Após o encontro com a Santa, Antônio fica cada vez mais confuso e melancólico, desce com o Professor o morro para ir a uma igreja, se ajoelha perante

um altar com santos barrocos e pede para o padre chamar o doutor Matos, para interceder pelos beatos.



Figura 41 – Antônio ajoelhado em um altar com santos barrocos.

Paralelamente Laura tenta convencer Matos a matar Horácio, acentua-se a característica de *Femme Fatale* da personagem, muito comum nos filmes da década de 40 e 50, que muito foram influenciados pela iluminação barroca. Pode-se afirmar que o *Dragão da maldade* é um filme antropofágico, já que não se encontram apenas elementos nacionais, os gêneros do cinema Norte Americano, como o *Western* e o *Noir* são de grande importância para a construção do filme e novamente utilizando Calabrese, a citação é um artifício comum na literatura e em qualquer manifestação artística de vários tempos e estilos, porém, no neobarroco, ocorre uma perversão da citação, analisando *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, o autor exemplifica:

A citação será, pelo contrário, suspensa, ou *distorcida* e pervertida. O caso mais clamoroso é talvez o episódio em que Guilherme de Baskerville resolve o pequeno enigma do desaparecimento de um cavalo preto na aproximação da Abadia. O todo surge como um normal excursão narrativo. E, no entanto, trata-se da citação da novela *Zadig*, de Voltaire, em que o cavalo é branco. E não só: trata-se também da autocitação de um ensaio de Eco sobre esta mesma novela a propósito da pesquisa dos indícios. Mas o todo aparece condimentado de invencibilidade, de ucranização, de suspensão da etiqueta de propriedade do texto aproveitado. (1987, p. 192).

Apesar de Laura possuir características das *femme fatales*, loira, sedutora, aparece em algumas cenas fumando com o uso de um suporte para cigarro, trai o marido e o amante, o uso do roxo disfarça esta característica e principalmente o ambiente de Jardim das Piranhas. Laura é um personagem extremamente deslocado no universo arcaico de *O dragão da maldade*.



Figura 42 – Laura tenta convencer Matos a matar Horácio.

A composição cenográfica na cena da chegada do jagunço de confiança do coronel, Mata Vaca, novamente possui elementos populares do catolicismo como os quadros do sagrado coração de Jesus e de Maria e um inusitado buquê de flores artificiais, que destoa dos demais elementos do plano e que marca presença em várias cenas.



Figura 43 – Mata vaca e cenografia com elementos inusitados

Outra curiosidade neste plano são as badaladas do relógio após Horácio receber a notícia do adultério de Laura, apesar do relógio marcar 15 para às 12h. Trata-se de uma incoerência se o plano for analisado de forma literal, porém o tempo em Jardim das Piranhas é um mistério, pois todas as cenas se passam a luz do dia, sendo a maior parte de externas, desta forma, não se tem a sensação do passar do tempo. Trata-se novamente de uma terra do sol, em que ele nunca se põe.

Uma das cenas mais famosas de *O dragão da maldade* é o assassinato de Matos. Laura se dispõe a matar o amante que não possuía coragem para protegê-la e o faz com várias punhaladas. Apesar da dramaticidade da cena, um julgamento de adultério em público, há a inserção da música *O cheiro da Carolina* de Luiz Gonzaga, que animada, é no mínimo inusitada.

Laura repete as punhaladas até suas vestes roxas se mancharem com o vermelho do sangue. Há novamente uma teatralidade nesta cena, que apesar de violenta não choca pela falta de realismo.



Figuras 44, 45 e 46 – Laura mata Matos

Outra famosa passagem bíblica apropriada por Glauber é a *Pietà* em que a Virgem Maria coloca em seu colo o corpo de Cristo e em *O dragão*, Coirana alude a Jesus morto:



Figura 47 – A Pietà

Após a morte de Matos, sucede o seu sepultamento, ocorre que Laura e o Professor em êxtase se beijam e rolam no chão por cima do corpo do doutor, ato que o Padre tenta a todo custo separar. A música escolhida por Glauber nesta cena é a experimental *Umkrimakrimkrim* de Marlos Nobre, que destoa do repertório popular da trilha.



Figura 48 – O êxtase de Laura

O êxtase é um estado de espírito muito comum no repertório barroco, vale ressaltar a famosa escultura *O êxtase de santa Tereza* de Bernini, que é analisada por Claudete Ribeiro através da psicologia:

O êxtase configura-se numa possessão, quando algo toma a posse de um corpo, sem que este corpo possa emitir qualquer reação. É como se a pessoa passasse por um transe, de um estado para outro, sem qualquer participação.

Acontece neste momento uma dissociação da personalidade, quando a pessoa deixa de produzir ações voluntárias para incorporar uma nova personalidade, como se vivenciasse um estado hipnótico induzido por outrem. (2000, p.15)

Mata Vaca recebe de Horácio a missão de matar todos os beatos, porém, quando chega no morro com seus jagunços, os beatos não reagem, pois estão como Laura e o Professor, em um transe, não há resistência. Apenas a Santa e o Nego Antão saem vivos e isto devido ao olhar da Santa que afugenta o inimigo.

Ao se deparar com o massacre, o Professor tenta fugir de Jardim das Piranhas, Antônio das Mortes vai atrás e novamente o mundo arcaico cede espaço para a modernidade. É possível encontrar uma auto referência na cena da busca, o bar que Antônio passa em frente tem o nome do primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Barravento*:



Figura 49 – Antônio em frente ao Barravento Bar

Antônio encontra o Professor caído de bêbado e o resgata ao som de *Volta por cima* (composição de Paulo Vanzolini). Carpeaux afirma que no teatro barroco, muitas vezes a ironia se manifesta através do cômico e a escolha de Glauber em inserir tal música é de extrema ironia, pois toda a oposição de Jardim das Piranhas foi executada.

Ao voltar para Jardim das Piranhas, Antônio e o Professor se deparam com Coirana preso a uma árvore, aludindo a Cristo crucificado, provavelmente o símbolo mais marcante do cristianismo e novamente citando Carpeaux “A apoteose é a verdadeira conclusão do teatro barroco” (1990, p.20):



Figura 50 – Coirana como Cristo crucificado

O Professor retira o revólver de Coirana e aponta para a garganta, porém não cede a tentação do suicídio e pega a espada do cangaceiro. A partir deste momento, da passagem da espada, que também representa uma cruz, o Professor passa por uma transformação, quase como se tivesse renascido como o revolucionário Coirana.



Figura 51 – Passagem da espada/cruz

A música usada para compor a cena é um cordel sobre Lampião.

A cena seguinte é o clímax do filme, que, neste sentido, usa a estrutura do cinema clássico hollywoodiano em que o grande confronto entre as forças do bem e do mal se resolvem nos últimos 15 minutos de filme. Glauber era um fã assumido dos *westerns* norte-americanos e esta influência fica clara, de forma muito peculiar no famoso *bang bang* de *Dragão da maldade*.

Antes da derradeira luta, os personagens proferem diálogos interessantes que merecem atenção:

“Professor: *Coronel! Coronel! Está chegando a hora. Agora a cidade vai começar a enxergar... sabe quem está falando? É um homem que nunca derramou sangue de ninguém, mas que agora está disposto a derramar o sangue dele para vingar a metade deste sertão injustiçado. É conforme as palavras da Bíblia: olho por olho e dente por dente.*

Coronel: *Então você é o Anjo da Peste! É a besta fera que tava esperando. Não é aquele cangaceiro vagabundo não. Só podia ser um homem como você, um daqueles errante desgraçado que vêm da cidade pra semear a ideia de destruição.*



Figura 32 – Discurso do Professor revolucionário

No diálogo do Professor é possível identificar palavras de Coirana, como o “olho por olho, dente por dente” usado na cena do debate com nego Antão. Já Horácio, um dos poucos personagens que não passa por transformação alguma, sendo o mal incontestável desde sua primeira aparição, continua com o discurso retrógrado que não aceita transformações em Jardim das Piranhas, ostenta inclusive chifres formados por seu cabelo.



Figura 53 – Horácio, o incontestável Dragão da maldade.

Antônio aparece no plano seguinte sem que sua entrada seja marcada, porém se encontra no mesmo lugar que o Professor, em frente à igreja.

Antônio: *Professor, eu tenho mais umas coisa pra dizer pro senhor. A gente briga junto nessa briga mas que de um modo diferente. Os negócios de política é com o senhor. Meus negócio é só com Deus.*

Professor: *Tá bem Antônio. Eu divido o inimigo contigo. Só que você briga com a sua valentia e eu brigo na sua sombra.*

Antônio: *Isso não Professor. Lute com as forças das suas ideias, que elas valem mais do que eu.*



Figura 54 – O Professor e Antônio, representantes da razão e da fé.

Quando afirma que toda política barroca é de inspiração religiosa “um campo de batalha, em que os exércitos de Deus e do diabo se combatem” (p. 25), Carpeaux poderia facilmente estar anunciando *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o próprio título da obra anuncia esta batalha e Antônio reforça em suas palavras, quando afirma que seus negócios “é só com Deus”.

O canto popular age como o coro grego que antecipa a vitória de Antônio na luta com Mata Vaca:

Misericórdia, meu Deus / Misericórdia, meu Deus / Antônio das Mortes chegou/ Mata vaca correu / Com medo de seu facão. / Misericórdia, meu Deus...

Há uma brusca mudança na estética de todo o filme na cena do *bang bang*, os planos anteriores que eram longos, mesmo nos momentos de disputa, passam a ser curtos, como o são no cinema clássico norte americano, principalmente nas cenas de ação, porém há uma especificidade em *O dragão*, a troca de tiros não acontece de forma convencional, com o herói atirando e acertando ou não seu alvo e o consequente revidar do inimigo. Inicialmente mostra-se Antônio e o Professor atirando em vários ângulos e posições, já que a teatralidade continua presente apesar dos cortes rápidos, posteriormente os jagunços são mostrados sendo atingidos e o revidar é ineficaz, pois os heróis são intocáveis neste momento, tanto que, em um dos planos, eles caminham de peito aberto, atirando sem preocupação alguma.



Figuras 55, 56 e 57 – Ataque dos santos guerreiros



Figuras 58, 59 e 60 – Massacre dos seguidores do dragão



Figura 61 – Santos guerreiros de peito aberto

Martin Scorsese é um fã declarado de Glauber Rocha e conta uma interessante história da época do lançamento de *O Dragão da Maldade*. Afirma que estava obcecado com o filme e levou um amigo, crítico de cinema para avaliar a obra, ao término do filme questionou o que o amigo tinha achado e a resposta foi: muito excessivo (*Over*). Sendo uma das principais características do barroco, o excesso, a cena final é a que mais incorpora este espírito, em que sons de tiros se juntam com os gritos e a voz do cantador, os personagens rodam, caem e eis que chega montado num cavalo branco São Jorge e a Santa. Nego Antão porta uma lança com fitas verdes e amarelas e atinge o Coronel Horácio:



Figura 42 – São Jorge mata o Dragão da maldade

Ao fim da batalha, Laura jaz morta e o Professor a beija, sendo mais uma reviravolta no comportamento do personagem: “E o espectador maravilhado é levado por uma espécie de jogo poético sem fim, que consiste em se aproximar de uma coisa através de outra, sem jamais atingir o âmago do



Figura 63 – O Professor beija Laura morta

assunto, nem do objeto” (BAZIN, 1997, p.90). Não se vê desta forma transformação real no personagem, que novamente cede a tentação, como o fazem os personagens no teatro barroco.

Na cena final, Antônio das Mortes caminha em uma estrada ao som de seu tema, porém a luta maior é anunciada através de uma alegoria, a placa do posto de gasolina Shell, podendo esta, aludir à dominação imperialista que sempre revoltou Glauber. Sylvie Pierre, biógrafa e amiga de Glauber, interpreta o símbolo do posto Shell, que é uma concha, como: “uma longa peregrinação, cansativa para o corpo, em busca da salvação da alma” (1996, p. 256), já que a concha também é o símbolo do caminho de Santiago de Compostela, provavelmente a trilha mais famosa para peregrinação Cristã.

Acentua-se neste final alegórico, tanto o caráter revolucionário da obra quanto o popular e sincrético e por consequência, barroco.



Figura 64 – Trilha de Antônio

3.2 *La última cena e o Barroco*

Ficha técnica²²:

1977 – **La última cena** (A última ceia)

35mm, colorido, 130min. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Roteiro: Constante Diego, Tomás Gutiérrez Alea, Moreno Fragnals, María Eugenia Haya. Produção: Camilo Vives, Santiago Llapur. Fotografia: Mario García Joya. Montagem: Nelson Rodríguez. Música: Leo Brouwer. Som: Germinal Hernández. Elenco: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez.



Figura 65 – Passagens bíblicas em *La última cena*

O primeiro plano de *La última cena* é similar ao de *O dragão da Maldade*, ambos os diretores optaram por usar como “cortina” uma pintura. Nesta escolha, há uma valoração da imagem estática, que antes do cinema era a principal responsável por materializar e contar histórias, inclusive aos iletrados. Reforça-se desta forma, o caráter popular presente na obra de ambos os diretores.

Titón explora passagens bíblicas em temperas, do rosto do anjo, a câmera

²² Disponível em: MONASSA, Tatiana. *La última cena*. In: *O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Catálogo da mostra da Caixa Cultural Rio de Janeiro, p. 75.

em *zoom out*²³ enquadra Cristo, o anjo e Maria. A trilha sonora é do compositor Cubano Leo Brouwer, que clássica, não encontra ponto de encontro com a experimentação de Glauber Rocha, se aproxima muito mais do repertório sacro, ambientando o filme na temática religiosa.



A câmera continua a passear pelas histórias bíblicas, porém não em plano sequência, mas com cortes em fusão²⁴. O segundo plano enfatiza São Francisco de Assis, em *zoom in*, se aproxima do estigma em sua mão, inicia-se uma explícita referência ao personagem do Conde, que tentará, com muitos equívocos reprisar a Santa Ceia. São Francisco de Assis, fundador da Ordem religiosa conhecida como Franciscana, pregava viver como Cristo, abdicando de bens materiais e adotando uma vida de “pobreza absoluta”. Tornando-se uma das figuras mais importantes da fé cristã, São Francisco é comumente representado com os estigmas do filho de Deus, por ter se aproximado tanto da vida santa, acabou por receber as chagas da crucificação de Jesus.

Os planos introdutórios terminam com a falsa indicação que se trata de um filme baseado em uma história real:

Figuras 66, 67, 68 – São Francisco de Assis

²³ Movimento de afastamento da lente com o intuito de enquadrar mais motivos na cena.

²⁴ Plano em que uma imagem dá lugar a outra, porém neste processo as duas imagens coexistem por alguns fotogramas.

Los hechos que aquí se relatan tuvieron lugar en un ingenio de la Habana durante una Semana Santa a finales del sigló XVIII

Realmente na história de Cuba houve um Conde que imitou Cristo:

El Jueves Santo de 1789 el Conde de Casa Bayona efectivamente lavó los pies a doce esclavos de su ingenio azucarero, y se reunió con ellos emulando la Ultima Cena de Cristo y sus apóstoles, explicándoles qué es la “perfecta felicidad” y ofreciéndoles un futuro mesiánico. (FIORANÍ, 2011, p.87)

Apesar da proximidade entre o filme de Titón com a história do Conde em 1789, não existem registros de uma rebelião dos escravos, desta forma, uma linha muito tênue separa a ficção da realidade, assim como acontece com as passagens bíblicas, muitas das quais são contadas como verdadeiras apesar da carência de fatos. Fiorani afirma que a rebelião alude a Cuba revolucionária, ressalta-se desta forma um anacronismo que não é incomum ao cinema, principalmente com o advento da modernidade, vários diretores romperam com a ideia de linearidade, sendo provavelmente o nome mais relevante do cinema moderno Alain Resnais, que em um dos mais radicais experimentos, *O ano passado em Marienbad*, também se apropriou da estética barroca.



Figuras 69 e 70 – Quarta-feira Santa contrasta com a brutalidade do capataz

A abertura do filme se dá com a indicação da quarta-feira santa, porém o plano seguinte é antagônico ao anúncio, onde Dom Manuel hostiliza escravos, pois está em busca de um “negro fugido”.



O Conde chega alegando ter “projetos importantes” a tratar com Don Gaspar Duclé, mestre de açúcar. A direção de arte nas internas acentua os quadros com estilo barroco e estes são evidenciados em várias cenas.



Figura 71 – Quadros no estilo Barroco

Em uma das cenas que mais evidenciam a iluminação dramática, mostra-se o



padre na escuridão, ocupando metade da tela e na outra parte está o Conde sendo banhado por um escravo. O conflito “luz versus trevas” é reforçado pelo diálogo entre os personagens.

Figura 72 – Claro/Escuro

Segundo Carpeaux, o homem barroco é sempre pessimista e melancólico, além de possuir partículas do bem ou do mal.

O tirano da tragédia barroca tem quase os traços de um santo, desesperado de sua salvação. É profundamente melancólico, pois conhece a maldade do mundo. Perde-se em sua melancolia, debate-se entre a incapacidade de decisão e tempestades afetivas. (CARPEAUX, 1990, p.17)

Esta descrição do tirano resume muito bem o personagem do Conde no filme de Titón:

Conde:

— Mas padre, eu não encontro paz.

— Vivo continuamente inquieto.

— E todo dia ando perdido como numa caverna de escuridão.

— Onde posso encontrar a paz Padre?

Padre:

— Em Deus, e apenas em Deus.

A partir do trecho acima, extraído de um diálogo entre o Conde e o Padre, é perceptível a angústia do “vilão”, não só na fala, pois o Conde também aparece cansado e curvado nas primeiras cenas. A tentação, que segundo Carpeaux é um elemento presente no teatro barroco, aparece como reprovação na fala do Padre, que aconselha o Conde a não passar tanto tempo bebendo ou com as negras escravas.

Ao questionar onde encontrar a paz e o padre afirmar em Deus, a câmera faz um *zoom in* na escultura de Cristo crucificado:



Figura 73 – Cristo crucificado

É a melancolia e confusão do Conde que o levará a imitar Cristo:

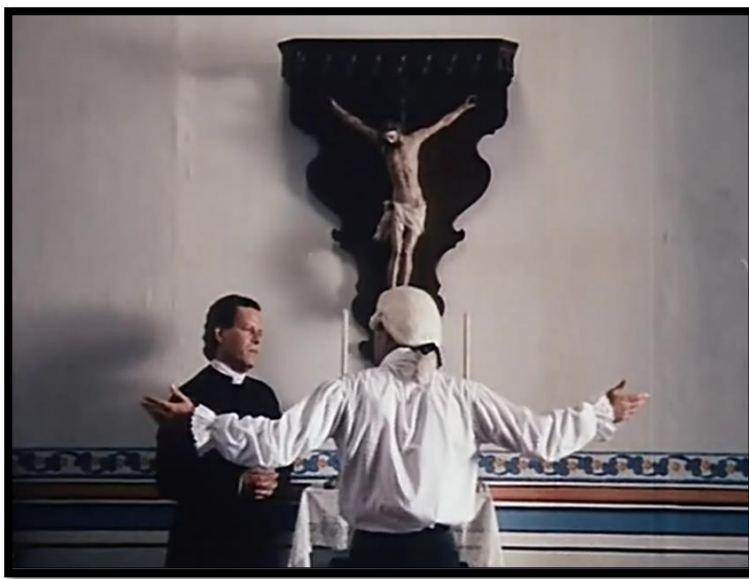


Figura 74 – O Conde como Cristo crucificado

O Conde visita o engenho de açúcar liderado pelo francês Don Gaspar Duclé, nesta cena, importantes diálogos adiantam o desfecho do filme, pois o Conde reforça a necessidade de aumentar a produção do açúcar a partir de uma nova prensa



inglesa, desta forma, apesar de não se aprofundar no assunto como Glauber Rocha, a modernidade já está em pauta em Titón. O mestre do engenho responde com inquietação, pois será necessário aumentar a mão de obra escrava, adiantando a rebelião dos negros escravos:

Figura 75 – Escravos trabalham no engenho

- *Chegará a hora em que terá mais negros que brancos.*

A afirmação de Duclé está amparada historicamente conforme Carpentier expõe em *La musica en Cuba*: “En 1774, la isla de Cuba contaba con una población de 96,430 habitantes blancos y 75,180 pardos, de los cuales 44,633 eran esclavos”. (1946 p.72)

É interessante notar as metáforas utilizadas entre o branco e o negro a partir do processo desenvolvido no engenho. O açúcar é escuro e após o término do processo, torna-se branco:

La “regeneración” del azúcar suena como metáfora de la incorporación de los esclavos a un sistema de producción que, al incluirlos en una organización productiva más racional, por fin disuelva la heterogeneidad étnica en el proceso integrador y homogeneizador de la transculturación. El discurso es una clara referencia intertextual a los procesos de mestizaje tal como los ha planteado Fernando Ortiz al afirmar que “el azúcar cambia de coloración, nace parda y se blanquea; [...] es almibarada mulata [...] y luego se refina para pasar por blanca” (Ortiz 1973:24). Desenmascarando de tal forma la fusión racial y cultural como mito fundacional conciliador y manipulador y como proceso integrador que resultaría de una cocción capaz de normalizar la heterogeneidad de los cubanos: las diferencias étnicas y culturales, así como los conflictos planteados por los sectores negros, irían a parar a um mismo “caldero” adonde se “cuecen” versiones cohesivas de la pluralidad nacional. (FIORANÍ, 2011, p.87)



Figuras 76 – Escravo fugitivo tem a orelha cortada

A terça-feira santa termina com o negro Sebastián sendo capturado e Dom Manuel cortando sua orelha, ao assistir tal brutalidade o Conde passa mal.



Figura 77 – Quinta-feira santa

Iniciam os preparativos para o Conde “reviver” a semana santa. A cena da escolha dos 12 negros é uma externa em plano sequência com a câmera na mão, lembrando desta forma as raízes do cinema moderno em Titón. Don Manuel é quem faz a escolha, porém o último negro, quem escolhe é o Conde, trata-se de Sebastián.

O primeiro rito bíblico a ser praticado pelo Conde é o Lava-pés. Os 12 escravos



selecionados têm seus pés lavados e beijados pelo Conde, porém após o beijo, imediatamente o Conde limpa a boca em sinal de nojo. Os escravos riem não com desrespeito, mas por não entenderem o ritual.

Figura 78 – Lava-pés





Figuras 79, 80, 81 e 82 – A última ceia

A cena da ceia inicia com o Conde em primeiro plano em posição de meditação, a câmera vai abrindo em *zoom out*, até que todos os escravos/apóstolos são captados pela câmera. Há em alguns enquadramentos, bem como na iluminação, exclusivamente à luz de vela, uma clara referência às pinturas barrocas do século XVII, em especial *A Ceia em Emmaus*:



Figura 83 – Santa Ceia.

Figura 84: Michelangelo Merisi da Caravaggio. *The Supper at Emmaus*, 1601.

Fonte: The National Gallery, London.

Extraída do site: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da-caravaggio-the-supper-at-emmaus>. Acesso em 27/03/2014.

Em meio a dramaticidade da iluminação, toda a contradição do Conde se desvela, sem pressa, nos quase cinquenta minutos da cena. Inicialmente já explica

aos escravos que Cristo havia praticado ato similar, ao convocar os apóstolos, que eram como escravos de Jesus para cear.

Há de se imaginar que a morosa cena da ceia estaria fora dos padrões cinematográficos de Titón, que defende um cinema como espetáculo²⁵, ou seja, leva em consideração a apreciação do público, porém, por mais que tal cena não se ampare no cinema de ação hollywoodiano, há muito humor nos diálogos, amenizando e popularizando a densa e sorumbática ceia. Um desses diálogos é do escravo Banbuché, quando o Conde pergunta se o negro gosta de se sentar ao lado direito do senhor, a inusitada resposta do escravo é de que sentou por não ter outro lugar disponível. Trata-se de uma alegoria à Cristo, comumente representado ao lado direito de Deus. Banbuché continua sua fala afirmando que possui nome de rei, porém é satirizado pelo Conde, que questiona como um rei pode ser escravo. Banbuché responde que reis também perdem guerras.

Prevalece na cena uma relação confusa entre emissor e receptor, as alegorias do Conde não são compreendidas pelos escravos e em suas longas falas, não há muito espaço para interação, o mesmo ocorre com os escravos, que pouco a pouco são apresentados, através de suas crenças, cantos ou gestos.



Figura 85 – Escravo come sem talheres

O Conde solicita que Banbuché ceda lugar Sebastián, o escravo demonstra não ter medo ou respeito ao cuspir no Conde, que quase o golpeia em um acesso de

²⁵ Titón era um crítico do espetáculo Hollywoodiano, que tem seus alicerces nos clichês. Boa parte de sua teoria de cinema está concentrada na obra *Dialética do espectador*.

fúria, porém se contém e utiliza o ato do escravo para pregar a humilhação que Cristo sofreu e aguentou, compara o escravo a figura de Judas, o apóstolo que traiu Cristo.



Figura 86 - O Conde em acesso de fúria

Um dos momentos mais cômicos da ceia é a partilha do pão e vinho, pois, para os escravos é muito difícil compreender a metáfora do pão como corpo e o vinho como sangue de Cristo, o que gera equívocos de acharem que deveriam comer o Conde e inclusive entre os escravos, há um canibal. O Conde tenta explicar a alegoria do pão sem sucesso, porém a oferta da felicidade no sofrimento, onde não há espaço para a liberdade não convence a todos. Fiorani observa todo o antagonismo presente nos discursos da última ceia:

En la alegorización del tiempo mesiánico que se lleva a cabo en la cena, los símbolos del catolicismo (el sacramento de la eucaristia, el sacrificio de Jesucristo, la salvación, los apóstoles, el Padre y el Hijo) pronto devienen espacio de negociación entre el amo y sus esclavos. La cena produce el enfrentamiento entre la libertad (ansiada por los esclavos) y la felicidad (ofrecida por el Conde). A culminación de la larga secuencia central de la película se perfila la línea divisoria entre dos saberes, dos maneras de discursivisar la polarización entre lo sagrado y lo profano, lo permitido y lo prohibido, verdadero y lo falso, lo imaginado y lo vivido. (FIORANÍ, 2011, p.92)



Figura 87: Escravo canta e dança em seu “monólogo”

Como no Teatro barroco, Titón monta sua Ceia mesclando tragédia e comédia. Um a um são apresentados os escravos “apóstolos” de forma muito teatral, alguns cantam e dançam e deixam sua cultura e crenças aparecerem. Um dos escravos conta a história do negro que vendeu o pai para colocar “comida na mesa”, afirma que quando um escravo está rindo, outro está chorando. Segundo o Conde a natureza fez o negro mais resistente que o branco, por isso cantam enquanto sofrem.

Ao dormir os escravos começam a debater sobre a bondade ou não do Conde, alguns estão convencidos de que Senhor nenhum chamaria escravos para sua mesa, porém outros reforçam, a partir de alegorias e mitos do Yoruba as mentiras do senhor branco.

Um dos contos mais interessantes é de que Olofi, criador do mundo, também criou a Verdade e a Mentira, em uma disputa entre ambas, a Verdade perde a cabeça e na procura por colocá-la novamente no lugar, arranca por engano a cabeça da Mentira, eis que o escravo conclui, desde então a Verdade anda com a cabeça da mentira.

Sebastián faz um encanto para fugir enquanto o Conde dorme, afirma ter poderes, podendo se transformar em pedra, árvore ou pássaro, sendo que ninguém pode matá-lo. Tira de um saco uma espécie de pó branco e o sopra no rosto do conde que ainda dormia.

No mesmo plano vê-se o Conde acordar e enquanto a câmera se afasta em Zoom Out, é possível ver a passagem de tempo pois todos os escravos estão dormindo. A ceia tem seu fim, após 47 minutos de cena.



Figura 88 – Fim da Última Ceia



Figura 89 – Sexta-feira santa

Titón ironiza o personagem do Conde na sena seguinte a ceia, após acordar, aparentemente irá se ajoelhar para rezar, porém apenas queria pegar um sino para chamar seu mucamo.



Figura 90 – O Conde acorda

Nas sequencias seguintes a estética do filme muda bruscamente. A iluminação dramática das velas dão espaço para a luz do dia. A conservadora câmera em tripé é substituída pela oscilante e frenética câmera na mão. Trata-se de um outro filme, onde não há espaço para o humor ou naturezas mortas cuidadosamente organizadas.

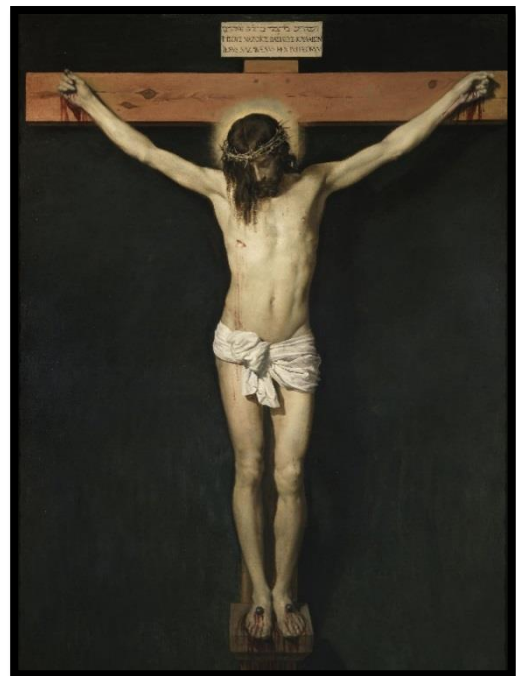
Os escravos se recusam a trabalhar na sexta-feira santa, pois o Conde havia prometido descanso, porém Dom Manuel ignora tal promessa e tenta coagir os escravos. Sebastián e Banguché conseguem render Dom Manuel e inicia-se a rebelião dos escravos. Casas são queimadas e senhores presos.





Figuras 91, 92, 93 e 94 – Rebelião dos escravos

Antes que o Conde, avisado pelo Padre, pudesse chegar com seus soldados, Dom Manuel é assassinado e, na última das alegorias a semana santa, sua posição é a de um Cristo crucificado, com um corte abaixo do peito, na mesma posição em que Jesus recebeu a lança misericordiosa, pondo fim ao seu sofrimento:



Figuras 95 - Dom Manuel com o estigma de Cristo – 96 – VELÁZQUEZ, DIEGO. *Cristo Crucificado* (1660) Fonte: Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-crucificado/72cbb57e-f622-4531-9b25-27ff0a9559d7> - Acesso em: 12/10/15

O padre afirma neste momento, que Dom Manuel morreu no mesmo horário que Cristo.



Figuras 97 e 98 – O Conde arranca a peruca.

A peruca arrancada pelo Conde tem uma função de máscara e ao arrancá-la, não há mais espaço para encenações. O Conde não consegue escapar da maior das tentações do teatro barroco, que é tornar-se um tirano:

Quando, no teatro barroco, a vontade humana é quebrada, isto significa, cada vez que Deus ou o demônio venceu, mas pela livre decisão humana. Não é a escravidão da vontade, mas simplesmente a dependência religiosa do homem. (CARPEAUX, 1990, p.18)

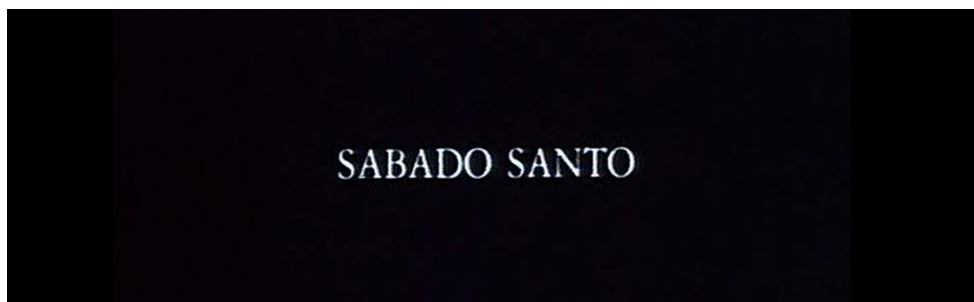


Figura 99 – Sábado Santo

No sábado santo os escravos que participaram da Santa Ceia são caçados e assassinados sob ordens do Conde.

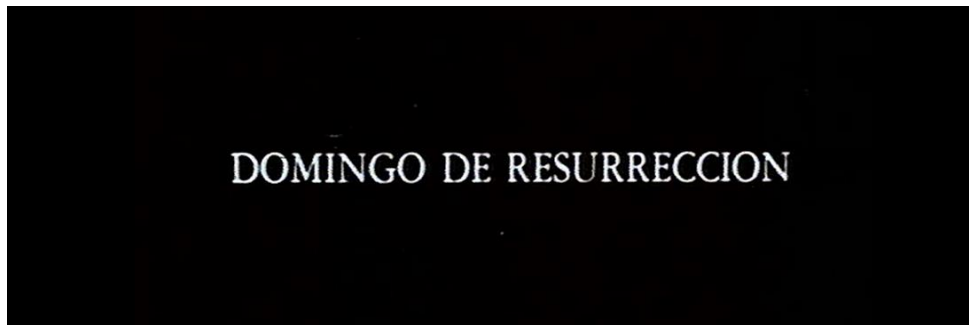


Figura 100 – Domingo da ressurreição



Figuras 101, 102, 103 e 104 – Tragédia X Esperança

Carpeaux conclui seu texto acerca do teatro barroco com a reflexão de que apesar de toda melancolia, o barroco não se desespera, pois neste teatro, o símbolo da vida é o sonho. O mesmo ocorre em *La última cena*, que anuncia a esperança quando, apesar da crueldade praticada pelo Conde em assassinar brutalmente os escravos que participaram da ceia, existem apenas onze cabeças fincadas nas estacas, a décima segunda está vazia, o filme termina com a fuga do escravo Sebastián e toda a sua vivacidade. Não se vê mais sinais de tortura, como São Sebastião, que dado como morto após várias flechadas é encontrado vivo e se apresenta ao imperador após se recuperar.

3.3 Comparações: *O Dragão e a Ceia*

Comparar *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* com *La última cena* não é uma tarefa fácil, pois como já exposto no segundo capítulo, são diretores autorais que possuem posicionamentos estéticos muito distintos, desta forma, optou-se por analisar as obras separadamente, porém é possível encontrar inúmeros pontos de encontro, que muitas vezes são abordados de forma antagônica. Um exemplo é a fome, sendo uma questão extremamente importante para ambos os diretores, é abordada por Glauber em *O dragão da maldade* através da escassez e isto fica evidente na cena em que oferece farinha e carne seca para o povo, o que causa um frenesi. Já em *La última cena*, a fome dos escravos é explicitada a partir dos excessos da ceia, que, como em um quadro barroco, preenche toda a mesa do banquete e surpreende os escravos que comem e escondem comida para uma próxima ceia, que não terá vez.

O universo de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é similar ao de *La última cena*, convivem as alegorias bíblicas com contos Yoruba e personagens fazem referência a santos católicos e sincréticos, além de conterem personagens extremamente ambíguos, onde ora são vilões, ora heróis, muitas vezes melancólicos e perdidos.

Abaixo um quadro com as principais cenas alegóricas, sincretismos, santos e os personagens barrocos.

Filmes	Cenas alegóricas	Sincretismos	Santos	Personagens ambíguos e barrocos
O dragão da maldade	Pietà Descida da Cruz Cristo Crucificado São Jorge Matando o Dragão	Oxóssi Yansã Cantos do povo de Milagres	São Jorge Santa Barbara	Antônio das Mortes Professor

La última Cena	Lava-pés	Sebastián	São Sebastião	O Conde
	Santa Ceia	Cantos dos escravos		Don Gaspar Duclé
	Eucaristia	Conto sobre Olofi e a criação da verdade e mentira		Dom Manuel
	Estigmas de Cristo			

O excesso de ambos os diretores não fica restrito às referências bíblicas e sincréticas, preenche *O dragão da Maldade* com cores, cantos, gritos, tiros e, em *La última cena*, este excesso fica evidente na cena da ceia, que ocupa metade do longa, porém, diferente de um altar barroco, há espaços a serem preenchidos pelo espectador, que instigado a decifrar os enigmas narrativos e alegóricos pode se desesperar ou renovar as esperanças. “Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar o seu objeto” (SARDUY, 1989, p.96).

Os filmes foram dirigidos e lançados em décadas diferentes, quase 10 anos os separam, porém, é possível identificar que Glauber e Titón tinham preocupações similares tanto na concepção de roteiro quanto em relação a produção dos filmes. O Brasil de 1969 ainda estava assimilando o AI-5, através de repressões e censuras, Glauber deixa registrado em carta a Claude Antoine de 1968 o interesse em abandonar o país:

Eu me sinto mal se as coisas não funcionam como queremos. Por isso vou deixar o país. É impraticável, a crise é muito profunda. Devo ir a Paris. Talvez eu fique na Europa por longo tempo. Ainda pensei em tentar alguma coisa, mas é impossível. Eles querem impedir o meu direito de filmar durante três anos; existem músicos e escritores já proibidos e no cinema ainda não começou por causa do Festival Internacional do Filme, em março, para evitar repercussões. Depois, as punições. Quero partir antes do processo. (ROCHA, 1997, p. 329).

O *Dragão da maldade* representa este “grito” de Glauber Rocha. Trata-se de uma estridente denúncia a este momento histórico em que um artista podia ser proibido de produzir. Em Cuba, apesar do triunfo da revolução, a censura não era menos implacável, como relata Mariana Villaça em *Cinema Cubano*, muitos diretores que não compactuavam com o regime Castrista eram marginalizados em Cuba o que resultava muitas vezes na saída do País:

O período compreendido entre 1971, ano de desfecho do caso Padilla²⁶ e da realização do I congresso Nacional de Educación y Cultura (23 a 30 de abril de 1971), e 1975, ano do I Congresso do Partido Comunista de Cuba, é chamado de “quinquênio gris” (quinquênio cinza). Este termo foi cunhado pelo crítico literário cubano Ambrósio Fornet para denominar uma fase marcada pelo acirramento do controle sobre a produção artística e pela maior cobrança de padrões e fórmulas do realismo socialista soviético em Cuba. (VILLAÇA, 2010, p. 267).

É neste cenário que surge a motivação maior de Glauber e Titón, de produzir um cinema nacional que refletisse as questões da América Latina, seja no século XVIII ou em um tempo que não se sabe. A revolução é a estética maior de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *La última cena* e, o barroco, está a serviço dela.

Barroco que pela sua oscilação, a sua queda, a sua linguagem pinturesca, estridente, variada, caótica, é a metáfora da contestação da identidade logocêntrica: contestação da própria ordem que até aí o estruturava com seu afastamento e a sua autoridade; barroco onde se recusa qualquer instauração, onde o que se metaforiza é o fato da ordem ser discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução. (IBID, p. 97)

²⁶ Heberto Padilla foi um poeta e jornalista cubano acusado de colaborar com a CIA e de atividades subversivas, foi detido juntamente com sua esposa em 1971.

Considerações Finais

Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea tiveram importância sem igual na história do cinema de seus respectivos países e no mundo, porém, seria reduutivo afirmar que suas contribuições ficaram restritas ao campo do audiovisual, ambos, através de seus filmes e escritos, expuseram realidades e fantasias de um latino-americano, onde a dureza e a beleza caminham de mãos dadas, ora em paz, ora em guerra, quase como uma poesia barroca, em que o antagonismo é tão presente.

O barroco é um dos estilos artísticos mais controversos e com inúmeras teorias a respeito, foi necessário recorrer a vários críticos para desconstrução deste estilo apenas como um fenômeno da contra-reforma e de sua reputação de grotesco. A partir dos autores selecionados, pôde-se compreender o barroco como o sintoma de um tempo, muitas vezes revolucionário, que recusa as formas simples e se ampara no excesso para falar da falta.

Acredita-se, que o minucioso trabalho de identificação das características que permeiam este fenômeno artístico no cinema é de suma importância, pois, conforme estudos de Arnheim acerca da percepção, determinada forma, fora de contexto, pode ser de improvável apreensão, desta maneira, entender o barroco desligado das instituições religiosas, dos livros, dos quadros, da arquitetura e escultura onde é facilmente reconhecido, pode não ser uma tarefa tão simples. O desligado nesse sentido, ganha apenas um caráter provisório, quase como um interruptor, que a qualquer momento trará, através da luz ativada, a presença do barroco. Apesar do espaço de excelência do filme ser a sala escura do cinema e não o altar-mor de uma igreja barroca, percebeu-se que a referência ao sacro e ao sincrético pode estar tanto em um quanto no outro.

Julga-se que outro importante pilar desta pesquisa seja a relação entre Brasil e Cuba nas décadas de 60 e 70, pois ambos os países possuem similaridades em sua formação e, nos posicionamentos políticos e estéticos de grandes diretores, percebe-se uma empatia que não deve ser descartada e ainda pode ser largamente explorada.

Percebeu-se em palestras, simpósios e seminários, ao expor uma amostra da pesquisa, o desconhecimento de Tomás Gutiérrez Alea por grande parte do público e, no caso de Glauber Rocha, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, está longe de ser lembrado como *Deus e o Diabo na terra do sol* ou *Terra em Transe*. Entende-se tal desconhecimento, como um preocupante sinal de desvalorização da memória latina, desta forma, espera-se que esta pesquisa tenha cumprido e cumpra com o papel de difundir a arte destes dois diretores, bem como fomente o interesse pelo cinema e arte latino-americana.

Não é o intuito deste texto, nem acredita-se que seja possível, afirmar que as obras de Glauber e Titón sejam similares. Como exposto, tratam-se de direções, montagens, iluminação e roteiros bem diferentes, porém, através das alegorias, dos sincretismos, do pensamento revolucionário de ambos os diretores, desvela-se um barroco, ou neobarroco, que não renega suas origens, mas as subverte, ressaltando a potência deste fenômeno artístico, ou melhor espírito, que pervive e não dá sinais de esgotamento.

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

ALEA, Tomás Gutiérrez. Nem sempre fui cineasta. In: *O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Catálogo da mostra da Caixa Cultural Rio de Janeiro, p. 19.

ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual – Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AVERINI, Riccardo. Tropicalidade do barroco. In: ÁVILA, Affonso (ORG). *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 29.

ÁVILA, Affonso (ORG). *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 28.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português* (tradução Fernando Camach), Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTES, Ivana (Org). *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CARPEAUX, Otto Maria. *Teatro e Estado do Barroco* (tradução e comentários de Zenir Campos Reis), Estudos Avançados 4/10, São Paulo: USP, 1990.

CARPENTIER, Alejo. *La musica em Cuba*. México: Pánuco, 1946.

CASTEDO, Leopoldo. *A constante barroca na arte brasileira*. Rio de Janeiro: MEC - Conselho Federal de Cultura, 1980, p. 25.

FIORANÍ, Flavio. Sentarse a la mesa del Señor. Metaforizaciones y conflictos en La última cena de Tomás Gutiérrez Alea. In *Altre Modernità, Università degli Studi di Milano*, N.6 – 11/2011, p. 85-96.

GASPARINI, Graziano. A arquitetura barroca latino-americana: uma persuasiva retórica provincial. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 44.

GERBER, Raquel. *Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Em torno da noção de barroco no brasil. In: MELO, Eliana Maria de Melo (Org.). *Cultura Brasileira – figuras de alteridade*. São Paulo: Hucitec. 1996, p.11.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. O Dragão e o Leão - *Elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado em teoria literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HERNANDÉZ, José Luiz. *La santería y el candomblé: dos universos semejantes*. Revista encuentro 48/49 primavera/verano 2008.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARCONDES, Neide. Bernini... *O êxtase religioso em Dobras e Catástrofes*. São Paulo: Arte & Ciência, 2000.

MONASSA, Tatiana. La última cena. In: *O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Catálogo da mostra da Caixa Cultural Rio de Janeiro, p. 75.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume, 2006.

OROZ, Silvia. Gutierrez Alea – *Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

SENNA, Orlando (org). *Roteiros do terceyro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1985.

PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996.

RIBEIRO, Claudete. O êxtase - uma leitura psicológica. In: MARCONDES, Neide. Bernini... *O êxtase religioso em Dobras e Catástrofes*. São Paulo: Arte & Ciência, 2000, p. 15.

ROCHA, Glauber. Cartas. In: BENTES, Ivana (Org). *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997

ROCHA, Glauber. Trópicos da fome e do sonho. In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996, p. 123 – 137.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

SENNA, Orlando. O dragão da maldade contra o santo guerreiro. In: ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985, p. 349.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1989.

TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra Colonial – Barroco Memória Viva*. São Paulo: UNESP, 2005.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Esplendor do Barroco Luso-brasileiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

VERGER, Pierre. Orixás da Bahia. In *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, São Paulo: Raízes, 1980.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano – Revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. Pervivências Barrocas en el arte contemporáneo Latino Americano. In *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*, fundación Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p 89.

XAVIER, Ismael. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Filmes

8 ½ . Direção: Federico Fellini, Itália: 1963. (138 min) P&B. Versão restaurada digitalmente, 2013.

ANO PASSADO EM MARIENBAD, O. Direção: Alain Resnais, Itália/França: 1961. (94 min) P&B. Título original: L'Année dernière à Marienbad.

A IDADE DA TERRA. Direção de Glauber Rocha. Produção: Embrafilme, CPC (Centro de Produção e Comunicação), Glauber Rocha Comunicações Artísticas e Filmes 3. Brasil: 1980. Rio de Janeiro. Versão restaurada digitalmente, 2008. [DVD]. (160 min), colorido.

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Produção: Iglu Filmes. Brasil: 1961. Bahia. Versão restaurada digitalmente [DVD]. (95 min), P&B.

CUMBITE. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1964. (82 min) P&B.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes. Brasil: 1964. Bahia. Versão restaurada digitalmente [DVD]. (125 min), P&B.

DI CAVALCANTI. Direção de Glauber Rocha. (18 min), colorido.

AS DOZE CADEIRAS. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1962. (97 min) P&B. Título original: Las doce sillas

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção de Glauber Rocha. Produção: Mapa filmes. Brasil: 1969. Bahia. Versão restaurada digitalmente, 2008. [DVD]. (95 min), colorido.

HISTÓRIAS DA REVOLUÇÃO. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1960. (81 min) P&B. Título original: Historias de la Revolución.

O LEÃO DE SETE CABEÇAS. Direção de Glauber Rocha. República popular do congo. (95 min), Colorido. Título original: Der Leone has sept cabezas.

MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1968. (85 min) P&B. Título original: memorias del subdesarrollo.

A MORTE DE UM BUROCRATA. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1966. (85 min) P&B. Título original: La muerte de un burocrata.

O PÁTIO. Direção de Glauber Rocha. Brasil: 1959. Bahia. (11 min), P&B.

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. Produção: Mapa filmes e Difilm. Brasil: 1967. Bahia. Versão restaurada digitalmente, 2006. [DVD]. (115 min), P&B.

ÚLTIMA CEIA, A. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1977. (130 min) color. Título original: La última cena.

UNA PELEA CUBANA CONTRA LOS DEMONIOS. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1972. (130 min) P&B.

Anexo 1

Carta a Alfredo Guevara - Salvador, Bahia, 27 de dezembro de 1960

Companheiro Alfredo Guevara

Segue uma reportagem que escrevi sobre o cinema cubano baseada na revista Cine Cubano, que recebi de um amigo e também um artigo sobre o primeiro filme de longa-metragem que terminei aqui no Brasil, Barravento.

É grande meu entusiasmo não só pelo movimento cinematográfico de Cuba como também pela revolução, o que é mais importante. O seu editorial na Revista é o verdadeiro plano para um novo cinema latino – autêntico, revolucionário e independente. Gostaria de receber novos números da revista, para distribuí-los com outras pessoas de cinema no Brasil. Onde mostrei a revista no Rio e São Paulo, houve muito sucesso. Várias pessoas, inclusive, ficaram de escrever para você.

O nosso filme, Barravento, versa sobre o problema social dos negros pescadores do litoral da Bahia, que é uma situação terrível de exploração igual a muitas outras classes do Brasil. É uma produção independente, rodada por uma equipe jovem que pretende desenvolver um cinema verdadeiro e nacional, seguindo aquela linha política que foi inaugurada com Rio, 40 graus. Hoje os problemas estão mais acentuados e acreditamos que nosso filme seja a primeira grande denúncia já realizada no cinema do Brasil. Ao lado disto, o espetáculo da bela paisagem e a trilha sonora de músicas regionais enriquecem o trabalho com um contexto puramente popular. As fotografias que seguem podem dar uma ideia do ambiente, do dinamismo e das características particulares de Barravento, cujo significado é “transformação”, revolução. Fala alto pela necessidade das classes negras e exploradas levantarem um grito contra a exploração dos industriais. Por isto, oferecemos este filme para, em breve, ser exibido em Havana, pelo menos em sessão especial, embora tivéssemos interesse num intercâmbio que permitisse exibir comercialmente em Havana, desde quando nossos filmes são difíceis de serem distribuídos devido à concorrência americana. Poderíamos, inclusive, fazer um intercâmbio: Poderíamos trocar

Barravento por Historias de la Revolución, o filme de vocês. O título deve ser Cuentos de la Revolución, não? Distribuiríamos o filme de vocês no Brasil e vocês distribuiriam o nosso em Cuba. Se isto não for possível, poderíamos estudar outra fórmula. Temos grande interesse de exhibir Barravento em Cuba, pois este filme é um retrato do Brasil que sofre, muito parecido com Cuba antes da revolução. E mostra também em nossa pátria a juventude está alerta para tomar posições definidas em relação ao sofrimento de nosso povo.

Gostaria de receber uma carta sua, explicando quais possibilidades de maior intercâmbio entre o cinema brasileiro e o novo cinema cubano

Espero o mais breve possível, as revistas e fotos do filme Cuentos de la Revolución. É melhor mandar pelo correio aéreo, pois por via pessoal a alfandega pode apreender, pelo fato de vir de Cuba. Meu endereço é: Glauber Rocha – Diário de Notícias – Rua Carlos Gomes, 57 – Salvador – Bahia.

Receba as minhas saudações para você e para todos os companheiros do cinema Cubano,

Glauber Rocha

Anexo 2

Carta a Alfredo Guevara - Salvador, Bahia, 4 de maio de 1961

Prezado companheiro Guevara e Companheiros do ICAIC

Saúdo a nova República Socialista Cubana, não somente eu mas todos os jovens universitários, operários, artistas e brasileiros que também iniciam a grande luta contra o colonialismo e a opressão americana. Durante os dias amargos da vergonhosa agressão, estivemos aqui no Brasil protestando em praça pública lutando contra os reacionários, enfrentando aqueles que, comprometidos, queriam lançar calúnias contra o líder Castro.

Estivemos sofrendo pelos patriotas que aí morreram e mesmo chegamos à campanha do voluntariado, pois era grande o número de jovens em todo Brasil dispostos a morrer por vosso país. Felizmente vocês venceram e proclamaram o que significa esperança para o nosso futuro latino: a República Socialista é uma bofetada corajosa nos imperialistas, é um desafio glorioso de um povo pequeno e pobre contra o monstro de Mr. Kennedy.

Aqui também temos horas incertas, pois as massas capitalistas dominam e o país é um gigante incapazes de se articular numa revolução como a cubana. Cada estado (e são 21) é maior do que Cuba dez vezes (a Bahia é maior do que a França). O Brasil é do tamanho quase da Europa e a nossa tradição de luta é uma vergonhosa história de quarteladas levadas a cabo por parafascistas ou semi-heróis conservadores. Somente agora é que nossa juventude começa a ganhar consciência e organizar uma parede de protesto contra esta democracia escrava dos EUA.

A nossa situação não é muito diferente da cubana, pois o Nordeste é um vasto território seco (cabem dez Itálias dentro) onde milhões de pessoas morrem de fome. Somente o banditismo (CANGACEIROS) e o messianismo (Canudos: Antônio Conselheiro) foram manifestações de protesto social mas sem doutrina, sem preparação e antes desviados para o crime, o marginalismo e a barbárie. Agora é que, em Pernambuco, um líder inspirado por Castro, Francisco Julião (esteve em Cuba há pouco tempo) está levantando os camponeses em ligas revolucionárias. Todavia, cresce ameaça policial e não será surpresa se forem exterminados de um dia para o

outro. Bem, a situação político-social do Brasil é um assunto para um livro e não uma carta. Esperamos que o inesperado presidente Quadros continue simpático ao governo de Cuba, ao Novo Estado. Pelo menos, até agora, tem apoiado Cuba em todos os seus movimentos. Isto evitou uma manifestação mais violenta dos reacionários.

Espero, com expectativa, que vocês continuem agora na obra de construção social e também deste cinema livre da América Latina. Nossas telas aqui são na maioria Panorâmicas. Não acredito que a Censura aprove Histórias de la Revolución, porque o censor, Ascendino Leite, é anticomunista, fascista, católico e tem proibido filmes. É um terror. Somente o presidente Quadros poderia liberar no Brasil um filme sobre a revolução cubana.

Farei no Rio de Janeiro, nos próximos dias, algumas reportagens sobre o cinema cubano, alertando o público e procurando despertar o interesse dos distribuidores. Se vocês me autorizam, poderei cuidar diretamente dos seus negócios com os distribuidores daqui. Nossos filmes, por falta de dinheiro, ficarão mais atrasados. Só estarão prontos agora em setembro ou outubro. Espero então visitar Cuba para conhecer de perto todo o trabalho de vocês. Isto se houver tempo aqui. Por que Cuba não organiza um Encontro Internacional de Cineastas Independentes da América Latina, com exibição de filmes e discussão dos nossos problemas comuns? Seria uma forma de organizarmos uma liga internacional latino-americana de cinema revolucionário. Fica a idéia e aqui no Brasil estou disposto a trabalhar por isto. Receba um abraço fraternal e solidário.

Glauber Rocha

Rua General Labatut, xxx, Barris-Salvador-Bahia. Brasil

Anexo 3

Carta a Alfredo Guevara – Roma, setembro 1973

Querido Alfredo

Aproveito o Titon para lhe enviar notícias. Como você já deve ter sabido deuse a separação com Tereza e só não lhe comuniquei diretamente porque estas situações sentimentais não se resolvem rapidamente. Tereza ficou em Paris com dinheiro suficiente para viver e com dinheiro para comprar a passagem de volta. Também ficou com o apartamento e com muitos amigos, sobretudo a família de Miguel Arraes. Não houve nenhuma ruptura política entre eu e ela. As crises de inadaptação de temperamentos se agravam e a separação nestes casos é a melhor solução. Tereza é uma mulher muito inteligente, culta e de grande sensibilidade. É uma revolucionária e encerra as grandes contradições de uma mulher cubana de sua geração. Esta experiência comigo ampliou sua atividade intelectual para todos setores da cultura. É uma mulher aterrorizada pelo machismo como a maioria das mulheres cubanas. Como é uma mulher forte preferiu viver sua experiência de cubana a viver a minha de brasileiro. Gosto dela mas acho que foi a forma dela ser independente. As mulheres não podem ser escravas dos homens mesmo que isso destrua família, e você bem sabe que enquanto existir relações sexuais proibidas existirá competição pela tomada do poder, que é a única maneira de se permitir a realização dos desejos. Hoje o amor romântico morreu e as relações materialistas não perdoam as fraquezas da neurose. A neurose só é superada pela revolução sexual liberatória: esta só pode ser produzida pela sociedade sem estado e sem classes. A organização é a ideologia que reprime o desejo. Existe uma luta entre as classes atravessada por outra entre os sexos. Enquanto a mulher for olhada como objeto sexual o homem continuará lutando pelo poder para fazer triunfar a ditadura do caralho. A mulher, tratada como animal, continua reprimindo principalmente os filhos machos e criando legiões de impotentes delirantes. É a esquizofrenia que destrói tragicamente o Ocidente. É o apocalipse da cultura burguesa.

Tereza lhe contará os detalhes das nossas relações se você quiser ouvi-la. E como devo você ter ido a Cuba e a conhecido, é normal que ela lhe conheça através

de nossas relações, quererá por isto lhe encontrar e conversar. Seria uma forma de você conhecer a pessoa que melhor me conhece.

Em Pesaro os debates foram fortes. Dentro do caos ideológico Europeu aponta uma tendência de aprofundar o materialismo histórico dialético a um nível de abstração capaz de absorver as diferenças culturalistas.

É a morte definitiva do barroquismo. Um cinema materialista histórico dialético é uma representação épica das articulações da natureza e da sociedade. Neste sentido é necessário radicalizar a necessidade de um cinema que sintetize revolucionariamente novas realidades. As teses gerais do Cinema Novo e do cinema latinoamericano são a mais avançadas nesse sentido mas é necessário que, em nosso cinema, o rigor científico substitua cada vez mais a fenomenologia metafórica idealista. A mágica história de Carpentier é a fonte mais rica da dramaturgia latino-americana. A discussão entre a ficção e o documentário, entre a metáfora idealista e a metáfora materialista, entre a ideologia e a língua, entre a cultura e o ego – e muitas outras oposições que surgem na estrutura bioquímica –, tudo isto fica maior que o cinema. Para que o cinema esteja à altura da mente é necessário que reaplique seus meios em função da verdade que liberta. O ICAIC é o único laboratório experimental de cinema do mundo, a usina de vanguarda. O homem de maisinicu é um excelente novo filme cubano justamente pelos motivos que irritaram aos críticos da extrema esquerda europeia: o filme de Manoel Perez é uma desconstrução e reconstrução do cinema americano estruturado nas contradições políticas da própria revolução, o que fica evidenciado nas palavras de Fidel no final do filme. O filme é um excelente modelo do neo-realismo socialista tropical e aí reside sua originalidade. Porque a experiência do cinema soviético fracassou, a crítica européia pensa que a de Cuba fracassará. Não contam a diferença cultural: a Rússia é velha e tem um inconsciente ligado no modelo burguês: são asiáticos em busca da França. Cuba é nova, é uma civilização jovem, capaz de produzir a cultura mais desenvolvida do mundo. A China é velha, o modelo chinês é a formalização de um modo austero de tribalismo que tende a transcendência pela cordialidade. Os chineses sabem que as armas são instrumentos das ideias mas não reprimem a dialética, sem a qual o homem não pode se libertar da alienação produzida pela repressão do poder. O melhor filme cubano, e esta é a opinião mundial unânime, é Memórias, por que é a execução do intelectual burguês com o rigor antimoralista capaz de convencer os inimigos do comunismo à revolução. O êxito de Memórias nasce desta independência intelectual que permite, como Brecht,

a destruição ideológica do inimigo pela superioridade cultural da comunicação. Os filmes de Santiago agitam mas não informam: a ideologia, sendo repetitiva, diminui o interesse dos filmes. Apesar disto Santiago é quem mais está perto de um cinema materialista. Viva la Republica tem os defeitos de Santiago superados pelo rigor intelectual. Abre uma perspectiva. Não vi Giron. O filme de Humberto Solás não é bom porque é reprimido. Humberto Solás é o único cineasta cubano que pode filmar mulheres, mas para isto é necessário que o moralismo jesuítico seja atacado de frente. O cinema é a materialização histórica e dialética das realidades e por isto não pode se desenvolver senão à vanguarda do pensamento. Manuel Pérez é um cineasta que pode filmar o Gramma, em cores, cinemascope – um filme para o mercado internacional que poderia ser co-produzido com a Mosfilm. Neste sentido o ICAIC deve se afirmar exportando sobre os mercados possíveis um modelo que conteste Hollywood a partir do centro mais avançado terceiro mundo.

História do Brasil, que reflete estas preocupações, ficará pronto nos próximos três meses, pois durante todo este tempo estive viajando em busca de produção para meu próximo filme e as propinas econômicas me deixaram em dificuldades que atrasam. Agora estou terminando filme ajudado pelo Renzo, vivendo com pouco dinheiro, trabalhando dia e noite sem parar, graças a hospitalidade de Barcelloni. ficarei na Itália trabalhando com Renzo e tentarei produzir meu próximo filme o mais rápido possível. O filme se chama A idade da terra, deve ser filmado na África, Ásia, América e Europa. É um projeto de grande ambição, o maior que já saiu da minha cabeça mas custa um milhão de dólares, nem produtor daqui se arrisca. Tentarei uma co-produção com a Argélia, mais ou menos no esquema de Z, embora meu filme não seja comercial, porque é proposto como uma informação revolucionária. As dificuldades são grandes mas estou mais forte do que nunca. Marcos continua trabalhando comigo, separado parece definitivamente da mulher, e acompanhamos a história dia-a-dia ligados na questão chilena e suas repercussões para o Brasil. Como prevenimos aí a você [_] subiu o Geisel e o Albuquerque Lima soltou um manifesto nacionalista semiperuano no dia 24 de agosto. Como sabíamos, o cabo Anselmo era da CIA e foi responsável pela destruição da guerrilha no Brasil. Vocês deviam investigar Kátia Valadares. Em Pesaro como Titon explicará ataquei as posições anticubanas dos esquerdistas europeus, o que provocou grande escândalo. Como a campanha anti-soviética é grande as pessoas ficam indecisas sobre as posições de Cuba. Evidentemente a situação do Chile radicalizou ainda mais posições no terceiro

mundo e por isto estamos preparados para as guerras que hão de vir. Antes de morrer quero sempre voltar a Cuba e espero ser sempre digno de ser convidado. Quando o filme ficar pronto lhe mando uma cópia urgente. Quanto a Cabeças preciso de dinheiro para pagar ao produtor e pagar a cópia. Ainda estou atrasado e é difícil estudar e produzir sem dinheiro. No Brasil vamos lançar uma revista: LUZ E AÇÃO, que pretende reorganizar as ideias revolucionárias, isto se houver “liberalismo” no governo de Geisel, a partir do próximo março. Mas é difícil que se passem grandes coisas nos próximos meses. Estamos cada vez mais fodidos. Mas esta crise será superada. Temos de trabalhar para isto.

O artigo que lhe prometi virou um texto do filme. E um livro que será dedicado a você.

Abraços em Júlio e diga que recebi o livro. É necessário que Júlio escreva uma informação sobre cinema cubano a fim de esclarecer coisas que não foram discutidas em Pesaro.

Um abraço fraternal do seu

Glauber.
