

**GLAUBER ROCHA E  
RUBEM FONSECA:  
UM NOVO MODO DE  
PRODUZIR CINEMA E  
LITERATURA NO BRASIL**

PIRES, Isabel Virginia de Alencar<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Brasileira. Autora do ensaio “Rubião: um excêntrico entre a província e a Corte”, publicado na coletânea *Ler e reescrever Quincas Borba*, organizada por Ivo Barbieri (EdUERJ, 2003).

**RESUMO:** Enfocando a época da ditadura militar no Brasil, o texto analisa alguns contos de Rubem Fonseca, publicados durante o período, bem como o movimento do Cinema Novo e a Estética da Fome, de Glauber Rocha, que revolucionaram o próprio modo de se fazer cinema no Brasil. Centrando a atenção na proposta cinematográfica de Glauber Rocha, o texto faz ainda uma aproximação entre os recursos utilizados por ele em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *Idade da Terra*, e o Teatro Épico, de Bertolt Brecht.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoritarismo; Literatura-Reportagem; Cinema Épico

**ABSTRACT:** Focusing the time of the military dictatorship in Brazil, the text analyzes some short stories from Rubem Fonseca, published during the period, as well as the movement of the New Cinema and the Aesthetic of the Hunger, from Glauber Rocha that had revolutionized the own way of making cinema in Brazil. Centering the attention in the cinematographic proposal of Glauber Rocha, the text still makes an approach between the resources used for him in films as *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *Idade da Terra* and the Epic Theater of Bertolt Brecht.

**KEY WORDS:** Authoritarianism, Literature - News Article, Epic Cinema

A ditadura militar que se instalou no Brasil durante os anos de 1964 a 1984 representa, sem sombra de dúvida, o período mais negro da história do país. Época traumatizante sob vários aspectos, suas origens remontam à própria formação da sociedade brasileira.

A partir da década de 1930, diversos estudiosos, sob enfoques variados, têm se ocupado do tema da formação da sociedade brasileira, calcada desde o início na diferença, na hierarquia, na violência e na dominação - do território e de uma raça sobre duas outras, como mostram estudos que já se tornaram clássicos, entre eles, os de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (*Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil*, respectivamente), Jacques Lambert (*Os dois Brasís*), e, mais recentemente, Roberto DaMatta (*Carnavais, Malandros e Heróis*) e Luiz Eduardo Soares (*A duplicidade da cultura brasileira*). Um dos consensos entre esses autores é o de que a formação da sociedade brasileira se deu sobre uma duplicidade estrutural, baseada em flagrantes oposições do tipo rico e pobre, moderno e arcaico, litoral e sertão, norte e sul, culto e inculto, civilizado e bárbaro, progressista e autoritário, público e particular, etc.

Tal duplicidade estrutural encontrou seu auge no século XIX, quando o Brasil proclamou a independência política de Portugal, tornando-se, em 1822, um Estado tão moderno quanto as recém-formadas nações européias, ao mesmo tempo em que preservava a sua condição de país escravocrata, baseando aí os pilares de sua economia.

A abolição da escravatura no Brasil, em 1888, não eliminou, porém, a duplicidade estrutural hierárquica e autoritária da ex-colônia portuguesa. Apenas trocou a relação senhor-escravo pela moderna relação patrão-empregado. A casa-grande e a senzala foram progressivamente substituídas pela sala-de-visitas e pelo quartinho-de-empregada dos “modernos” apartamentos da atualidade. O passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira tampouco foi soterrado com a instalação da República, em 1889. Nem pela onda de modernização que a seguiu, no período da chamada *Belle Époque* brasileira, que vai de 1889 até a segunda década do século XX. Ao contrário, a onda de modernização ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo no início do século XX, tão somente aprofundou a dualidade entre o “Brasil do litoral” e o “Brasil do interior”, entre o “Brasil moderno” e o “Brasil arcaico”. Enquanto o Rio de Janeiro, na condição de “Capital Federal da República”, passa, a partir de meados de 1904, por profundas reformas urbanísticas e sanitárias, durante o governo Pereira Passos, no restante do país, sobretudo no interior, há o predomínio da arquitetura colonial e a presença do latifúndio, denunciando a permanência de um passado oligárquico que insiste em não “passar”.

As duas décadas que antecederam o golpe militar brasileiro são sacudidas por descontentamentos populares, mascarados pela propaganda trabalhista do governo Vargas e pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, expresso no lema “Cinquenta anos em cinco”. Embora não seja propósito deste trabalho fazer uma análise das décadas de 1940 e 1950, cabe observar que, sem conseguir uma conciliação entre as exigências “modernizantes” dos governos Vargas e JK e a demanda popular por melhoria salarial e reforma agrária, o país passaria rapidamente de uma desejável “modernização” para uma “crise”

incontrolável e sem precedentes. Em agosto de 1961, a crise se acirra, com a renúncia de Jânio Quadros à presidência da República, que, como se sabe, ocorreu durante a estadia de seu vice, João Goulart, “que encontrava-se encarregado de uma missão econômica especial na China Comunista” (SKIDMORE, 1975: 254). Em setembro de 1961, o Congresso adota o parlamentarismo como solução para a crise política, mas em 06/01/1963, após um plebiscito popular, é obrigado a conceder plenos poderes a João Goulart. Visto com desconfiança pelas forças opositoras e conservadoras, que temiam o “perigo comunista”, o retorno de Jango à presidência culminou na tomada do poder pelos militares em março/abril de 1964.

Desde fins da década de 1950, acumulavam-se, no Brasil, os problemas gerados pelo modelo econômico adotado pelos chamados “países periféricos”, ou de “capitalismo dependente”, baseado na acumulação perversa do capital, em que o Estado tinha papel preponderante - o chamado “capitalismo monopolista de Estado”, característico da América Latina. Sobretudo de 1956 a 1961, no governo Kubitschek, o Brasil teve grande desenvolvimento econômico, com a expansão da indústria, mas, conforme observa Thomas Skidmore (1975: 210), ignorando áreas como agricultura e educação, relegadas a um segundo plano no Programa de Metas.

A intelectualidade brasileira do período vinha se voltando para essas questões estruturais, preocupação que passou a se refletir pouco a pouco na esfera cultural. Enfocando os problemas da América Latina e do Brasil, em particular, surge o movimento do Cinema Novo e a “Estética da Fome”, de Glauber Rocha. Na música, os festivais da MPB também se revestem dessa perspectiva crítica, assim como a produção docente das universidades, notadamente nas Faculdades de Filosofia. A segunda metade dos anos de 1960 e toda a década de 1970, no Brasil, caracterizam-se por um contexto de ditadura militar que, com o acirramento da censura, restringe o debate das questões sociais e econômicas do país ao âmbito intelectual, dentro ou fora das Universidades. No teatro, surgem as peças de Chico Buarque e Paulo Pontes, enquanto as teses de doutorado, na academia, tornam-se “forma insuspeitada de análise da sociedade” (BUARQUE e PONTES, 1978: xviii).

A repressão às críticas de cunho político culminam na deportação de políticos, artistas e intelectuais, com o estabelecimento do Ato Institucional nº 5, promulgado a 13 de dezembro de 1968.<sup>2</sup> O lema “Brasil, ame-o ou deixe-o” é amplamente divulgado nos meios de comunicação de massa, à essa altura já bastante desenvolvidos, enquanto ocorrem desaparecimentos “inexplicáveis”, cujo caso mais famoso é o do deputado federal Rubens Paiva.

Analisando a literatura brasileira da década de 1970, alguns estudiosos concluem que o contexto da ditadura militar, impondo forte censura aos meios jornalísticos, permitiu o florescimento do chamado “romance-reportagem”, ou seja, um tipo de literatura que, com acirrada objetividade, baseada em depoimentos e confissões, abria espaço à denúncia política e social, “preenchendo espaços jornalísticos, já que a imprensa, então amordaçada pela censura, deixava vácuos de informação” (BARBIERI, 2003: 81). Desse contexto, fariam parte livros como *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão. Inegavelmente, porém, a obra de Rubem Fonseca, que já possui uma considerável fortuna crítica, seria o grande destaque do período, não somente devido à polêmica em torno da censura que lhe foi imposta, em 1976, mas por todo um “universo literário específico” (SILVERMANN, 1981), que lhe garante um público fiel e seguidores do seu estilo, como Patrícia Melo, autora de *O matador*. Este romance, publicado em 1995, conta a trajetória de Máiquel, um jovem de periferia que se envolve com uma série de crimes brutais, tornando-se um matador profissional.

---

<sup>2</sup> Considerando a existência de “fatos perturbadores da ordem” e “no interesse de preservar a Revolução Brasileira de 31 de março de 1964”, o AI-5, como ficou mais conhecido, estabelece, em seus diversos artigos e parágrafos, coisas atualmente impensáveis, como a possibilidade do Presidente da República decretar: o recesso parlamentar, a intervenção nos Estados e Municípios, a suspensão dos direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos, a cassação de mandatos eletivos, a suspensão das garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, o estado de sítio e sua prorrogação, etc.

## A SUBVERSÃO DOS VALORES SOCIAIS NOS CONTOS DE RUBEM FONSECA

Tendo estreado em 1963, época de plena efervescência política, com o livro de contos *Os Prisioneiros*, Rubem Fonseca lançará, em 1975, ano marcado pela ditadura militar, *Feliz Ano Novo*, rechaçado pela censura do regime militarista no ano seguinte. Analisando os escritos de Rubem Fonseca, Luiz Costa Lima (1981) suscita a questão quanto a estes textos possuírem ou não um *status* de “literatura”. Para o teórico, “entre o desvio impraticável e a iminência da *trivial Literatur*, coloca-se a narrativa de Rubem Fonseca” (LIMA, 1981: 147). No entanto, essa questão, aqui, passa a ser vista sob nova perspectiva. Ou seja, não seriam, os textos de Rubem Fonseca, “desviados” de um padrão literário estabelecido, mas seria o próprio padrão da cultura brasileira do período que estaria em mudança, voltado para valores que se encontram na infra-estrutura social, econômica e política brasileira.

Sem concordarmos inteiramente com o conceito, um tanto reducionista, de “literatura-reportagem”, do qual alguns autores se servem para caracterizar a literatura produzida no período ditatorial brasileiro, chama a atenção, porém, o fato de que os contos de Rubem Fonseca reunidos no livro *Feliz Ano Novo*, de 1975, se revestem de uma violência e miséria que não são apenas sociais e econômicas, mas atingem o ser humano de forma tal, que sequer importa quem protagoniza essa violência: se os bandidos marginalizados do conto “Feliz Ano Novo” ou o alto executivo de “Passeio Noturno I” e “Passeio Noturno II”, cujo maior divertimento é sair à noite com seu carrão importado à procura de vítimas para atropelar, enquanto a família assiste à tevê. A violência e a miséria encerradas nos contos de Rubem Fonseca seriam, deste modo, inerentes ao próprio ser humano, não importando o posicionamento individual nos valores hierárquicos de uma sociedade alicerçada, ela própria, sobre bases econômicas perversas. Tal visão se evidenciará, mais tarde, também no conto “Onze de Maio”, da coletânea *O Cobrador*, de 1979. Este conto retrata, adicionalmente, a forma como a velhice é vista e tratada por essa mesma sociedade imbuída de conceitos “desumanos” - violentos e miseráveis -, pouco preocupada na valorização e reconhecimento da *pessoa* humana.

No conto “Feliz Ano Novo”, os valores da sociedade burguesa ficam “em suspenso”, para em seguida surgirem “de ponta-cabeça”. A hierarquia social rígida é ridicularizada na imagem de uma das anfitriãs - “Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado” (FONSECA, 1994: 369) -, enquanto a suspensão dos valores sociais é representada, no conto, pelos tiros dados nas vítimas (os ricos), com o objetivo de mantê-las em *suspenso* na parede. A reversão dos valores sociais, por sua vez, torna-se patente na seguinte passagem: “arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descii.” (*op. cit.*: 369). Em seguida, a comemoração de um “feliz ano novo”, que, nesse conto, era inicialmente privilégio dos ricos, subitamente torna-se parte da realidade dos marginais, numa caricatura dos valores burgueses: “Subimos. Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba. Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo.” (*ibid.*: 371).

Os valores sociais caricaturizados e subvertidos, no conto “Feliz Ano Novo”, apresentam a sociedade brasileira a partir de um ângulo de visão que expõe o ponto de vista dos marginalizados, dos desprivilegiados. Assim, o que Costa Lima descreve como mera “ampliação de um clichê descontextualizado” (LIMA, 1981: 150), é visto aqui como caricatura dos valores sociais subvertidos, numa perspectiva essencialmente crítica de uma determinada realidade social.

Essa ótica de subversão da hierarquia social estabelecida aparece ainda nitidamente, a partir do próprio título, no conto “Intestino Grosso”, que também integra a coletânea *Feliz Ano Novo*. Neste conto, a ótica subvertida da realidade se dá por meio de uma “paródia de entrevista”, em que o entrevistado é um escritor de sucesso, considerado pornográfico, e o entrevistador é um jornalista. A situação do conto, além de ironizar alguns aspectos sobre o jornalismo - como o fato de o entrevistador não ter lido o livro do entrevistado, objeto e

motivo da entrevista -, serve de pretexto para que o entrevistado revele o seu ponto de vista, colocando em cheque valores sociais até então inquestionáveis.

A resposta do escritor do conto à pergunta sobre se ele é pornográfico se revela subversiva, na medida em que enfoca o conceito de pornografia a partir de um ponto de vista bastante diferente do habitual, tornando-se necessariamente crítico: “Pornográfico? Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes” (FONSECA, 1994: 461). Ou seja, os conceitos do escritor-personagem parecem não coincidir com os conceitos estabelecidos de uma sociedade vista por ele como hipócrita e perversa. O retrato mais fiel desta sociedade pode ser apreendido, segundo ele, da “inocente” história de fadas *João e Maria*, cujo enredo se desenvolve a partir do tema do abandono, pelos pais, de crianças à sua própria sorte. Para o escritor do conto, esta “história infantil” é sintomaticamente conhecida “por quase todas as principais línguas do universo” (*op. cit.*: 463).

No conto “O Cobrador”, da coletânea de mesmo nome, publicada em 1979, o aspecto feroz do realismo é exposto, como observa Júlia Polinésio (s/d: 116), através da “fala magistral em primeira pessoa” do bandido e/ou marginalizado. No entanto, não é somente este “realismo feroz” que é mostrado. Idêntica subversão dos valores sociais, encontrada em “Feliz Ano Novo” e “Intestino Grosso”, também se evidencia neste conto, simbolizada no próprio nome da personagem Ana. Deste modo, Ana, a “palindrômica”,<sup>3</sup> conforme a nomeia “eruditamente” o narrador, subverte, ela própria, os valores da classe social a que pertence – a classe privilegiada social, cultural e economicamente – , aliando-se ao Cobrador e à sua visão de mundo.

A linguagem chula, recheada de palavrões, de “O Cobrador” e o largo emprego de contrastes - não só neste conto específico, mas ao longo de toda a obra de Rubem Fonseca publicada no período autoritário - nos remete diretamente às

<sup>3</sup> Palíndromo: palavras, números ou frases que podem ser lidas indiferentemente da esquerda para a direita e vice-versa, sem alteração do sentido (“osso”, “63736”, “orava o avaro”).

noções bakhtinianas de “alto” e “baixo material”. Analisando a rígida hierarquia dos valores da sociedade medieval, em cujo contexto surgiu a obra de François Rabelais, Mikhail Bakhtin (1987) conclui que a tal hierarquia corresponderia uma hierarquia do próprio corpo humano. Desta forma, a região corpórea se dividiria, na perspectiva dos valores da Idade Média, segundo o teórico russo, em “baixa” e “superior”, sendo a primeira referente à região do sexo, da comida e dos dejetos físicos, em oposição a uma região considerada “superior” e direcionada à elevação moral e religiosa, valores sociais de prestígio. Assim, ao retratar aspectos ligados a este “baixo material” corpóreo e social, os contos de Rubem Fonseca propõem uma nova perspectivização dos valores hierarquizados socialmente, que surgem às avessas da ordem estabelecida.

O par contrastante Ana-Cobrador faz lembrar ainda outro conceito bakhtiniano: o de “carnavalização da literatura”. Empregado por Bakhtin para analisar a obra de Dostoiévski, esse conceito é definido por seu autor como “uma transposição de elementos das festividades de tipo carnavalesco para a linguagem da literatura” (BAKHTIN, 1997: 122). Esta transposição tem origem, segundo Bakhtin, com a sátira menipéia herdada da Antigüidade, e consolidou-se como tradição literária sobretudo a partir do Renascimento até o século XIX. Sem pretender, nos limites deste trabalho, aprofundar este complexo conceito bakhtiniano, que merece uma análise à parte, lembro aqui que ele é, assim como o conceito de alto e baixo material, baseado em antíteses: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseiro, elogio-impropérios, que, aproximadas de uma maneira “carnavalizada”, permitem eliminar todo tipo de distância entre os homens. Vive-se assim, nesta “carnavalização” efetuada, “uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (*monde à l’envers*)” (BAKHTIN, 1997: 123). Ainda de acordo com Bakhtin,

o pólo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro” (BAKHTIN, 1997: 179).

Ora, não é outra coisa o que ocorre com Ana e o Cobrador. Embora haja abismos de toda sorte a separá-los, eles, como “cartas do baralho” - ou, neste caso, “cartas fora do baralho”, isto é, fora da ordem habitual do jogo social - “se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro”, realizando à sua maneira uma “carnavalização” específica, em que os opostos se tornam ambivalentes e as distâncias são completamente eliminadas.

### GLAUBER ROCHA: A DIMENSÃO ÉPICA DO CINEMA BRASILEIRO

O Cinema Novo, movimento cultural que revolucionou o próprio modo de se fazer cinema no Brasil, teve origem em 1952, com o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em que começavam a ser discutidas novas idéias para a produção cinematográfica brasileira. O filme *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1955, é considerado o fundador da nova forma de produção brasileira de filmes, que teve nomes como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto.

Dono de uma vasta produção teórica, em que expõe suas idéias sobre como fazer cinema no Brasil, Glauber Rocha surge como a figura mais representativa do movimento cinemanovista. Depois de atuar como crítico de cinema e ator de teatro universitário - quando participou da montagem de Eros Martim Gonçalves da *Ópera dos Três Tostões*, de Brecht - Glauber Rocha lança, em 1959, em Salvador, Bahia, os filmes curta-metragem *Cruz na Praça*, de acento surrealista, e *O pátio*, que se aproximava mais de uma proposta concretista. Com a adesão ao Cinema Novo, porém, Glauber abandona o esteticismo inicial, em favor da compreensão de uma “função social e humana do cinema” (ROCHA, 1968).

Em seus filmes “pelicularmente incorretos”, ensaísticos e experimentais ao extremo, fugindo aos padrões do cinema industrial, a imagem torna-se “invenção”, signo de uma forma lin-

güística nova. Para Glauber Rocha, o que importa é a afirmação de um cinema realmente brasileiro, um cinema que não represente um simples “udigrudi”<sup>4</sup> do “cinema industrial do colonizador”, como as pornochanchadas, duramente criticadas por ele:

Até quando o México vai insistir em conservar os mitos do cinema industrial? Quando os jovens diretores mexicanos vão inventar algo mais revolucionário e deixar de fazer películas corretas para incluí-las na indústria da mediocridade? (Glauber Rocha, carta a Alfredo Guevara, junho de 1967, citado por VENTURA, 2000: 252).

Em 1965, a partir de uma comunicação de Glauber no Seminário “Terzo Mondo e Comunità Mondiale”, realizado em Gênova, Itália, surge a *Estética da Fome*, que tornou-se, ao lado do lema “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, espécie de manifesto do Cinema Novo. Como parte do projeto de descolonização cultural, a *Estética da Fome* problematiza a relação entre estética e política no contexto de uma economia dependente, estabelecendo o conceito de “cinema ideogramático”. Segundo tal conceito, os elementos da cultura popular - vista como frente de resistência, ainda que pacífica e inconsciente, aos valores do imperialismo cultural e econômico - devem ser apropriados criticamente pelo cinema, para a recriação de uma nova linguagem, que expresse a “consciência em relação direta com a construção das condições revolucionárias” (ROCHA, 1982: 212).

Baseada na cultura épico-popular dos cantadores, na tradição de oralidade, na literatura de cordel, nas crenças populares e no misticismo, esta nova forma estética propõe ainda a transposição de um problema moral e político - que inclui a precariedade do cinema do Terceiro Mundo como reflexo das condições do subdesenvolvimento, tematizado por ele - para o campo estético. Como observa Ismail Xavier, “a fome como metáfora permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que permite redefinir a relação do cineasta

<sup>4</sup> Como observa Ronald Monteiro, “o termo udigrudi foi inventado, parece, por Glauber Rocha, numa invectiva aos filmes do ‘underground’ caboclo. E seu tom pejorativo foi devidamente invertido pelos divergentes do cinema novo, que dele se apropriaram, já que definia sua proposta” (MONTEIRO, 1979/80: 126).

brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante” (XAVIER, 1983: 10).

Com uma *praxis* essencialmente voltada para a luta do cinema latino-americano frente ao imperialismo cultural do “cinema industrial do colonizador”, seja ele “o americano” ou “o europeu”, Glauber Rocha revaloriza os trabalhos de Humberto Mauro, tomando-o como precursor de uma linguagem cinematográfica essencialmente brasileira, e também se apropria da música de Villa-Lobos, cuja proposta é sintetizar as dicotomias campo/cidade, civilização/barbárie, na busca de uma melodia própria para o Brasil.

Os projetos de Villa-Lobos e Humberto Mauro vêm ao encontro à pesquisa estética de Glauber, que se baseia em alguns conceitos dos quais se destacam: 1) o “específico fílmico”: busca de uma linguagem especificamente fílmica, que utiliza a montagem dialética como rompimento da montagem literário-teatral (ou seja, “narrativa”) do cinema contemporâneo; 2) o conceito de “cineação”: a possibilidade de “dominar o tempo sem a mínima discursividade” (ROCHA, 1959: 103); 3) o “cinema-testemunha”: “o cinema ainda não é arte e aqui no Brasil seria melhor chamá-lo de testemunho” (ROCHA, 1958); 4) a importância da linguagem do sertanejo como elemento de identidade cultural: “a fala do Terceiro Mundo, a fala secreta, a fala selvagem, a fala reprimida é uma fala antigramatical (...). A língua é forjada segundo todo um sistema de dominação preestabelecido” (ROCHA, 1978); 5) o conceito de autor: “o autor é o maior responsável pela verdade; sua estética é uma ética, sua *mise-em-scène* é uma política... O cinema não é instrumento, o cinema é uma ontologia” (ROCHA, 1963: 14).

Quanto aos recursos experimentalistas do cinema “peliculamente incorreto” de Glauber Rocha, destacam-se: 1) o gesto - simultaneamente “crítico” e “messiânico”, não tem “antes” nem “depois”, mas resultaria da “vivência do instante”. Este recurso aparece em várias cenas do filme *Terra em Transe* (1967), em que os personagens voltam os olhos diretamente para a câmera, quebrando, com esse *gesto*, a chamada “quarta-parede” do cine-

ma naturalista e invertendo a relação filme/espectador, uma vez que os personagens não são, nesta proposta, apenas “vistos” pelos espectadores, mas também “vêm” estes; 2) intervenções em *off*: numa das cenas do filme *Idade da Terra* (1980) o Cristo negro, vivido por Antônio Pitanga, desafia o americano John Brahm (Maurício do Valle) a “ouvir a voz do Terceiro Mundo”, e essa voz é a própria voz de Glauber, em *off* sobre a imagem de Brasília, discursando sobre o “mundo rico” e o “mundo pobre”; 3) desnaturalização das imagens: se contrapõe ao neo-realismo do cinema italiano; 4) destruição da montagem: a equipe técnica aparece durante algumas cenas dos filmes, recurso que dispensa os famosos “créditos” do cinema convencional; 5) utilização da música: “acho que o cinema brasileiro tem, nas origens de sua linguagem, um grande compromisso com a música: nosso triste povo canta alegre, uma terrível alegria de tristeza. O samba de morro e a bossa nova, o romanceiro do Nordeste e o samba de roda da Bahia, cantiga de pescador e Villa-Lobos - tudo isso vive dessa tristeza larga, deste balanço e avanço que vem do coração antes da razão” (ROCHA, 1964: III); e, por fim, 6) a quebra da noção de tempo e de espaço, o uso de luz indireta e a caracterização de personagens fragmentados, recursos largamente utilizados em praticamente todos os filmes de Glauber.

Para compreendermos melhor a utilização desses recursos no cinema de Glauber Rocha, se faz necessário lançar uma vista de olhos sobre o Teatro Épico, de Bertolt Brecht, de cuja proposta as concepções cinematográficas do cineasta brasileiro muito se aproximam.

Definido por Glauber como um “cinema épico e sagrado, dialético, produto brasileiro típico que encontra sua matéria-prima bruta na cultura popular do Nordeste, ligado ao projeto estético-político de descolonização”, o Cinema Novo rompe com o esquema da linearidade, por meio de imagens que não possuem necessariamente relações de causalidade. Tal proposta se aproxima do “salto dialético” do Teatro Épico de Brecht, que igualmente propõe a quebra da unidade da ação dramática e a retomada das tradições épicas da cultura popular. De caráter essencialmente experimental, a imagem do Cinema Novo propõe ainda uma desautomatização da consciência, provocan-

do no espectador uma reflexão que encontra correspondência no “efeito-V”, ou “efeito distanciamento” de Brecht.<sup>5</sup>

Outros pontos de contato entre as propostas brechtiana e “glauberrochiana” são a valorização do gesto, que surge como “atitude política”, e a quebra da quarta parede do teatro e do cinema naturalistas. Tanto para Brecht como para Glauber, a implosão da quarta parede tem o objetivo de estabelecer um diálogo direto com o espectador, opondo-se ainda à forma burguesa, e canônica, de fazer teatro e cinema. Esta oposição encontra na *praxis* política a sua própria razão de ser, pois, para Glauber, assim como para Brecht, como observa Walter Benjamin, “a literatura não é obra, mas aparelho, instrumento (...), e seria tolice calar-se sobre os perigos iminentes de sua obra, sobre sua postura política e mesmo sobre os casos de plágio” (BENJAMIN, 1986: 124).

No entanto, é justamente na *praxis* política que as propostas de Glauber Rocha e de Brecht parecem divergir. Enquanto para Brecht o homem, senhor não do seu “destino” mas de suas ações, é o agente social por excelência, capaz de forjar as suas próprias condições sociais, para Glauber, a cultura popular, vista por ele como espécie de “guardiã” dos valores tradicionais, que resistem à colonização “modernizante”, não é, porém, capaz de, efetivamente, agenciar uma ação política. Nesse paradoxo residiria, para o cineasta, todo o “impasse” e a “impossibilidade” do Terceiro Mundo: o “destino” do povo (sem identidade) brasileiro estaria irremediavelmente atrelado ao destino do colonizador, que conduz a cultura e a economia terceiro-mundista. Essa perspectiva trágica do pensamento de Glauber Rocha se acha presente em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), nos quais “o povo é visto como uma entidade abstrata, signo de um Brasil inculto, bárbaro, ressentido e faminto” (VENTURA, 2000: 210). Assim, enquanto no teatro brechtiano o determinismo, a fatalidade, o destino e o trágico não existem - e sim as ações concretas dos homens em sociedade, interagindo às circunstâncias -, em Glauber, a

<sup>5</sup> Para um estudo aprofundado do “efeito-V” e das principais características do Teatro Épico de Brecht, ver ROSENFELD (1977) e BORNHEIM (1992).

cultura popular, buscada por ele como “guardiã da nação”, não desafia - porque não tem forças suficientes nem consciência da sua posição de dominado - a dominação exercida pelo “complexo colonizador” do Ocidente.

Com as aproximações feitas aqui, não pretendo afirmar, porém, que o cinema de Glauber Rocha seja mera “importação” do modelo teatral proposto por Brecht. Muito ao contrário, a estética não apenas “experimental” mas sobretudo polêmica do cinema de Glauber Rocha, à maneira do teatro brechtiano, possui sua própria linguagem e sua própria proposta estética, permitindo repensar a questão da identidade cultural brasileira e, sobretudo, o modo de se produzir a cultura no Brasil.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. “O baixo material”. In: \_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec / Brasília: Editora da UnB, 1987, p. 323-383.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universtitária, 1997.

BARBIERI, Terezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80, 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BENJAMIM, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*, vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 78-90.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BUARQUE, Chico, PONTES, Paulo. “Prefácio”. In: \_\_\_\_\_. *Gota d’água*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. [1975]

FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LIMA, Luiz Costa. “O cão pop e a alegoria cobradora”. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 144 a 158.

MONTEIRO, Ronald F. “Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.

POLINÉSIO, Júlia. “O Realismo Feroz: Rubem Fonseca”. In: \_\_\_\_\_. *O conto e as classes subalternas*. Rio de Janeiro: Editora Anna Blume, s/d.

ROCHA, Glauber. “Cinema operação Nordeste”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ago. 1958.

\_\_\_\_\_. “Filme experimental: um tempo fora do tempo. Salvador, *Angulos*, n. 14, p. 103, maio 1959.

\_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. *Deus e o diabo na terra do sol* (roteiro). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. “Tout la vie on parle”. *Positif*, n. 91. Paris, jan. 1968.

\_\_\_\_\_. *Folha de São Paulo*, 30/05/1978.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SILVERMAN, Malcolm. “A sátira na ficção de Rubem Fonseca”. In: \_\_\_\_\_. *Moderna ficção brasileira II: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: NL, 1981.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo* (1930-1964). Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. Trad. Ismênia Tunes Dantas. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Cascavel

REVISTA LÍNGUAS & LETRAS

Versão eletrônica disponível na internet:  
[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)