

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E TEOLOGIA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

O POVO MESSIÂNICO
O MESSIANISMO POLÍTICO DE GLAUBER ROCHA

Sebastião Donizete de Carvalho

Goiânia / 2002

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E TEOLOGIA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

O POVO MESSIÂNICO
O MESSIANISMO POLÍTICO DE GLAUBER ROCHA

Sebastião Donizete de Carvalho

Orientador Prof. Dr. Sérgio de Araújo

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção de Título de Mestre em Ciências da Religião.

Goiânia / 2002

Minha gratidão à minha família: Rosa, Ana Clara e Felipe, presenças estimulantes na confecção deste trabalho.

Agradeço aos amigos que, direta ou indiretamente, colaboraram para com a construção desse trabalho, especialmente ao Prof. Leonardo Carmo.

Agradeço aos professores e amigos estudiosos da obra de Glauber Rocha.

Agradeço aos professores e amigos do Mestrado de Ciências da Religião.

Minha gratidão a Sérgio, pela orientação.

Dedicatória

À memória do Povo Messiânico morto em Eldorado dos Carajás.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – A AVENTURA DA MODERNIDADE	15
1.1 O Conceito de Modernidade e Pós-Modernidade.....	15
1.2 Imagem e Modernidade.....	18
1.3 O cinema, criação da Modernidade.....	28
1.4 O Cinema Novo no Brasil.....	30
CAPÍTULO II – GLAUBER	34
2.1 O Curso da vida.....	34
2.2 Os principais filmes de Glauber.....	39
CAPÍTULO III – O MESSIANISMO POLÍTICO	50
CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84

RESUMO

CARVALHO, Sebastião Donizete de. O Povo Messiânico: O Messianismo Político de Glauber Rocha. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002.

A questão central desse trabalho é a concepção do Messianismo explicitada pelos filmes de Glauber Rocha, revelando um esforço para compreensão da sociedade brasileira.

Partindo das discussões sobre a Modernidade e Pós-modernidade, procurou-se mostrar que o cinema é uma invenção da Modernidade e que o Cinema Novo, enquanto movimento de cineastas, está inserido neste tempo, com características precisas de cinema alternativo e militante.

Glauber deixa explícitos três pilares em sua obra: Possessão, Fé e Povo Messiânico. O Povo Messiânico é o Messias coletivo, redentor da nação, senhor de seu destino que carrega a sua cultura para fundar outra vez o povo novo brasileiro.

ABSTRACT

CARVALHO, Sebastião Donizete de. **Messianic People**: Glauber Rocha's Political Messianism. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002.

The central issue of this paper is the conception of Messianism shown in Glauber Rocha's films, revealing an effort for the understanding of Brazilian society.

From discussions about Modernity and Post-modernity, it intended to show that movie making is an invention of Modernity and that the New cinema, as a film directors' movement, is inserted on such period, with precise characteristics of alternative and militant movies.

Glauber explicitp three pillars in his work: Possession, Faith and Messianic People. The Messianic People are the collective Messiah, the nations, redeemer lord of their destiny that carries their culture to found the Brazilian new people again.

Introdução:

MAIORES SÃO OS PODERES DO POVO!

Glauber Rocha é um daqueles brasileiros imprescindíveis, hoje tão raros e alijados pelos grandes meios de comunicação de massa da discussão dos problemas nacionais.

Está na mesma linhagem de Câmara Cascudo, Gilberto Freire, Darci Ribeiro, Milton Santos, Leonardo Boff, Paulo Evaristo Arns, Villa Lobos, Machado de Assis, Paulo Freire, Jorge Amado, Ariano Suassuna, Patativa do Assaré, Guimaraes Rosa, Rui Mauro Marini. Todos esses de uma maneira ou de outra buscam ou buscaram um sentido para o Brasil de um jeito periférico, brasileiro, latino americano e nacional.

Machado de Assis em Memórias Póstumas de Brás Cubas fala que temos dois brasis: um real dos loucos, malandros, piedosos que é bom e outro oficial dos ricos, empolados e ilustrados europeus que é uma farsa burlesca.

Ao trabalhar com os filmes de Glauber me interessa na terminologia machadiana tratar do Brasil real. Esse caldo cultural imenso: transcendente, brilhante, fugaz, criativo, miserável, faminto, crente, malandro, alegre e único.

Glauber apresenta uma proposta ética-estético-política para o Brasil. Mostra em seus filmes que o povo brasileiro é responsável pelo seu destino e que o sentido

de nação deve ser forjado no meio geográfico árido e miserável que temos, acompanhados pelo sol inclemente e inebriados pela fé no Messias, Aquele que vem, como Emanuel, Deus Conosco, para libertar-se a si mesmo. É o povo messiânico, metáfora de uma nova nação – densa de sua história, carregando sua cultura, mas descobrindo nesse cipoal novos formatos de se viver.

Tenho por objeto analisar os filmes Barravento, Deus e Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, o Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro e a Idade da Terra. Que são para mim um conjunto da proposta ética-estético-política para o Brasil a partir do messianismo religioso e da mitologia popular, implícita e explícita, como representação, expressão, paradigma, reflexo da sociedade moderna brasileira, inserida em um mundo dito pós-moderno.

Vou investigar a simbólica religiosa nos filmes de Gláuber Rocha como reflexo real e invertido da realidade, como expressão da cultura popular, da ótica coletiva e do protagonismo messiânico coletivo.

São objetivos específicos deste trabalho:

- a) Analisar os filmes Barravento, Deus e Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, o Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro e a Idade da Terra como leitura da realidade brasileira a partir da construção de uma nova nação;*
- b) Traçar os perfis gerais do messianismo e da mitologia extraídos da análise dos filmes de Gláuber Rocha a partir da antropologia e das ciências da religião para compreender que paradigma de mundo e que religião é revelada pelo celulóide. Que mitos são reafirmados? Que ideologia prevalece? Que espécie de fenômeno messianismo é revelado?*
- c) Relacionar a teoria produzida com os fenômenos religiosos populares.*

d) Investigar a proposta político messiânica gerada pela filmografia de Glauber apresentada como saída para parte dos problemas nacionais.

A escolha se justifica. Durante o Mestrado as monografias que escrevi se referem ao cinema. Trabalhei com o Filme Clube da Luta de David Fincher (Fight Club – EUA 1999) e a trilogia Guerra nas Estrelas de George Lucas (Star Wars – EUA 1977). Em todas procurei evidenciar a relação cinema religião, ou seja, a mensagem religiosa transmitida por essas obras, mesmo que elas não tenham este objetivo explícito, mas trazem intrinsecamente, na minha opinião, uma linguagem religiosa. A partir dessas primeiras incursões percebi a riqueza do tema. Decidi que na dissertação do final do curso trabalharia com o mesmo assunto. Ao ser defrontado com o tema o meu mais recente orientador sugeriu que eu procurasse conhecer a filmografia de Glauber Rocha.

A partir daí comecei a percorrer o longo caminho de conhecimento dos filmes e da vida do cineasta.

Na caminhada percebi que tinha encontrado o que procurava. Trata-se do maior cineasta brasileiro que realizou filmes que retratam a realidade brasileira, através de uma estética peculiar com preocupações nacionalistas tendo por objetivo explícito buscar um sentido para o país. O que mais instiga na filmografia glauberiana é que o sentido dado ao país passa pela religiosidade. Em todos os seus principais filmes a religiosidade, em suas mais variadas formas, revela-se como a argamassa que dá norte ao povo brasileiro. É evidente, também, a linguagem messiânica. O messias se manifesta em todos os seus filmes.

O Messias segundo a concepção que aparece no Antigo Testamento da Bíblia é aquele que é enviado para ressaltar o bem e lutar contra o mal (Is. 7,14). Para o cristianismo Jesus era o messias. Aquele que retornaria na parusia para salvar os bons e

instaurar um Reino de Graça. Ao longo da história tivemos muitos movimentos messiânicos. Para ficar em dois exemplos o Sebastianismo em Portugal e Canudos no Brasil. Em Portugal a figura do Messias era Sebastião rei desaparecido em Alcazer Quibir na África e que um dia voltaria para restaurar o Império Lusitano. Em Belo Monte, Brasil, o Conselheiro representava fisicamente a salvação para os despossuídos contra a República nascente.

Nestes casos o messianismo revelava a face de uma pessoa, de um ser que encarna o desejo popular e o canaliza não necessariamente para as melhores saídas, mas que naquele momento representa o líder esperado e querido.

Trabalho em minha análise com aquilo que chamo de Messias Coletivo que suplanta e ultrapassa a figura tradicional do messias personificado em uma pessoa. Aqui o Messias é o povo, que vê em seu próprio coletivo o rumo da salvação.

De que forma isso pode aparecer nos filmes? Que concepção estética tem por base o messianismo? Isso é modismo ou revela uma concepção da religiosidade do povo brasileiro? Ao assistir o filme o espectador percebe esse messianismo?

Glauber, então, propõe um messianismo coletivo em que o transcendente é o povo com todas as suas mazelas, alegrias, misérias, bondades e maldades. Essa estética não é somente original é propositiva.

Para apresentar seu projeto para o Brasil o cineasta usa a Comunicação de Massa. A Comunicação de Massa como decorrência do conceito de indústria cultural é fundamental no mundo de hoje. Tudo em nossa sociedade tem a dimensão imagética. A imagem foi alçada à categoria imprescindível de revelação do mercado e da modernidade. A imagem traz em si uma carga simbólica, ela evoca um desejo, um passado, uma situação,

um sonho. Ela metaforiza o presente. A sociedade moderna é vista como racional, produtiva, burocratizada e secular. Em seus filmes Glauber trabalha um cinema para o terceiro mundo, é alternativo usando a mais eficiente técnica da comunicação de massa que é o cinema. O que esse cinema genuinamente brasileiro revela da sociedade produtora?

Para a análise da obra cinematográfica parto da seguinte questão: Glauber Rocha, no conjunto dos filmes analisados, propõe uma estética política de fundo messiânico para a compreensão da sociedade brasileira?

A princípio trabalhei com as seguintes hipóteses:

PRINCIPAL: *A filmografia de Glauber propõe um messianismo para o Brasil e este messianismo não é personificado, é coletivo. O povo brasileiro, ambíguo – miserável – religioso - é o verdadeiro messias é aquele que redime e redimirá a nação da estética da fome.*

SECUNDÁRIA: *A mensagem religiosa transmitida pelos filmes propõe uma nova mensagem religiosa e cultural para a América Latina e o Terceiro Mundo.*

No primeiro capítulo trabalharei os conceitos básicos de modernidade e pós-modernidade, indústria cultural e o cinema. No segundo traçarei um perfil da vida de Glauber e de seus principais filmes. No terceiro e último capítulo mostrarei a proposta estético política de Glauber para o Brasil.

CAPÍTULO I - A AVENTURA DA MODERNIDADE

1.1 O conceito de modernidade e pós-modernidade

Walter Benjamin alegoricamente compara o início da modernidade com o gesto de riscar um fósforo. Um pequeno gesto que desencadeia uma série de processos dos mais simples aos mais complexos:

“Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto.”

(Benjamin, 1995, p. 103).

A fagulha emanada do palito pode acender uma lâmpada e até provocar uma explosão nuclear.

Para a maioria dos autores a modernidade começa no século XVI e é caracterizada como a era da razão, da produção industrial, dos estados nacionais e da burocratização. Weber descreve-a como a época da secularização, da racionalidade e do desencantamento (Weber, 1995). Lyotard para analisar a pós-modernidade a define como a era das metanarrativas, onde seja, as grandes narrativas da História, do Estado, da Família, da Razão que eram grandes idéias seguidas pelos homens e que lhes davam referência para a vida. Na verdade o iluminismo, através da modernidade, fez grandes promessas – as metanarrativas - não cumpridas à humanidade, substanciadas nas idéias do progresso ilimitado, da família patriarcal, da pensamento racional, da história linear e inexorável, do estado promotor de bem estar social e neutro.

A modernidade foi uma época de mudanças econômicas, sociais, filosóficas, científicas, materiais e estéticas que acompanharam a revolução industrial e a implantação do capitalismo, gerando industrialização e urbanização.

Na verdade a modernidade apresentou dois modelos de sociedade. O capitalismo e o socialismo real. O capitalismo ainda não conseguiu resolver os grandes problemas sociais da humanidade e do meio ambiente. A busca incessante do lucro e controle absoluto do mercado provoca exclusão social e econômica e uma degradação vertiginosa da vida na terra. Por outro lado, o socialismo de modelo soviético esgotou suas potencialidades de aplicação social. As idéias socialistas, enquanto corpo teórico, radiografaram os mecanismos do capitalismo servindo como ferramenta para analisá-lo, mas as serem aplicados a partir de um modelo específico não logrou o êxito esperado.

A sociologia clássica – Durkheim, Weber e Marx – buscou compreender profundamente a modernidade ao analisar suas conquistas, contradições, fundamentos através do fato social, da racionalização e da luta de classes. Para eles a humanidade tinha criado as condições para sua emancipação e autonomia. A crença no homem racional, consciente, autônomo e trabalhador produziu, tendo por base a idéia do progresso, um certo determinismo favorável ao homem e ao futuro da humanidade.

Cada um dos clássicos tinha fantasmas para enfrentar, Durkheim a anomia, Weber a burocracia e Marx a burguesia. Sem dúvida sem o aporte teórico destes grandes cientistas conheceríamos pouco do mundo atual. Arrisco dizer que eles continuam sendo a base para as análises produzidas posteriormente.

O grande desenvolvimento técnico, o poder inquestionável do mercado, a ampliação da sociedade de consumo, as promessas iluministas não cumpridas, a difusão do conhecimento acirrou as condições sociais produzindo um novo conjunto de mudanças

denominado pós-modernidade. Chegou-se a falar em fim da história, sociedade pós-industrial, sociedade cibernética.

A modernidade, por sua radicalização, foi produzindo movimentos críticos. Um desses aconteceu na Escola de Frankfurt, lá promoveu-se uma crítica racional a razão através das teorias marxistas e cunhou-se a expressão Industrial Cultural. A intenção da Escola era revelar a estrutura ideológica típica da sociedade moderna. Para os frankfurtianos o conceito de Industria Cultural junta a adesão à concepção marxista de compreensão do processo produtivo com a difusão da cultura feita pela escola (Strinati, 1999: 65). Para eles a comunicação de massa feita pela Indústria Cultural exercia um controle absoluto sobre as pessoas.

Adorno, um dos principais membros da Escola, irá aplicar o teoria do fetiche da mercadoria à cultura, partindo desta famosa afirmação de Marx:

“Portanto, o mistério da forma da mercadoria é o fato de o caráter social do trabalho tornar-se uma característica objetiva, uma qualidade social natural do produto do trabalho. A relação dos produtores com o resultado de seu trabalho é apresentado como uma relação entre coisas, e não entre trabalhadores. Por meio dessa transferência, os produtos do trabalho tornam-se mercadorias, coisas sociais, cujas qualidades são simultâneas, perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos (...). É simplesmente uma relação social exata entre os homens, que assumem a fantástica forma de uma relação entre coisas (...). Denomino isso de fetichismo. Ao serem produzidos como mercadorias, o fetichismo fixa-se aos

produtos do trabalho, tornando-se portanto inseparável da produção (Marx, *apud Strinati, 1999: 66*)

Adorno estende essa teoria do fetiche da mercadoria aos bens culturais produzidos pela comunicação de massa, “pertencem totalmente ao mundo das mercadorias, são produzidas e direcionadas para o mercado” (Adorno, apud Strinati, 1999: 67). O fetiche da mercadoria cultural é trabalhado posteriormente por Benjamin, Debord e Jameson.

Me filio àqueles que compreendem a sociedade atual como pós-moderna. Mesmo porque não vejo contradição entre modernidade e pós-modernidade, mas sim complementaridade. O pós modernismo acirra as contradições da modernidade e reconfigura o capitalismo para o mundo atual.

1.2 Imagem e Modernidade

Analiso o cinema como fenômeno da comunicação na sociedade pós-moderna, capitalista e racional. Irei para isso trabalhar o conceito de modernidade, pós-modernidade e cinema trabalhando com Weber, Durkheim, Marx, Lyotard, Giddens, Bauman, Benjamin e Jameson. Logo após, passarei a analisar o cinema a partir de Benjamin, Jameson, Debord e Canevacci. Ao longo deste texto tenho usado todos eles.

A modernidade foi uma mudança de grandes proporções. O homem passou a ser o centro, a razão tirou o destino humano do espaço sideral, o poder passou a ter caráter secular, o mundo expandiu sua geografia, o estado nacional pôs ordem na sociedade nascente e a burguesia impôs sua lógica econômica.

Em síntese, a humanidade passou a ser secular e burocrática (Weber, 1999). A história previa um futuro de progresso linear e ininterrupto, a metafísica da

salvação religiosa foi substituída pela promessa de um futuro maravilhoso, desde que comandado pela inteligência do homem.

A sociedade moderna constituiu-se em idéias-força ou, conforme, Lyotard em metanarrativas: Estado, História, Justiça, Direito, Família, Religião. O homem moderno fez destes grandes relatos sua morada e amparo. Para Althusser, marxista francês, estes eram os aparelhos ideológicos de reprodução da sociedade capitalista, presentes na super estrutura social para defender os interesses econômicos da burguesia. As respostas às mazelas humanas eram encontradas nas idéias-força. Estas instituições são criaturas que ganharam vida própria, como se fossem sagradas e intocáveis. As metanarrativas deram à sociedade uma unicidade gerando segurança para as pessoas, tanto que a relação era entre as instituições mediadoras e o indivíduo.

Na sociedade ocidental os grandes relatos sempre funcionaram como mediadores entre o indivíduo e o aparelho. Atenuando a dureza da realidade e dando segurança às pessoas.

Por se basear em instituições estáveis e resolvidas a modernidade gerava segurança e previsibilidade.

Giddens afirma que esse período é de modernidade radicalizada. Ele traça um perfil da alta modernidade através do diagnóstico de que os indivíduos foram desincorporados dos contextos tradicionais de confiança, as famosas metanarrativas de Lyotard, sendo a modernidade a era da indagação racional permanente o que produziu um desencaixe dos seres humanos por causa da mudança de apropriação tempo e espaço. Para ele esse é o tempo do conhecimento onde o homem adquiriu capacidade de reflexividade na produção do resultado de suas ações.

A capacidade de reflexão que o ser humano adquiriu na alta modernidade pode ser assustadora ou liberadora. O que recoloca o problema do individualismo.

Giddens afirma que nos tempos modernos o homem carecia de relações sociais de fundo comunitário que vinculavam as atividades a um local e encontros pessoais. Hoje com a reflexividade perdeu-se essa mediação. O que substitui a relação é a confiança devotada aos peritos ou especialistas. Confiar nos sistemas peritos é um risco, mas torna o homem mais autônomo frente à vida e a moral de caráter religioso ou sideral (Giddens, 1991).

A pós-modernidade é face da mesma moeda mercadológica. Para Giddens (1991) é a alta modernidade. Para Lyotard é a era dos pequenos relatos. Jameson a trata como a fase do capitalismo tardio. Bauman a caracteriza como ambivalente.

A Pós-modernidade é a era do fragmentário, do diverso, da alteridade, do ambivalente, do fim dos grandes relatos. Mas, para surpresa de todos os teóricos da pós-modernidade vê-se o renascimento de mitos arquetípos, de busca do subjetivo, de uma nova espiritualidade.

Entender a comunicação de massa é fundamental para compreender a dimensão das mudanças e a nova faceta do controle social.

É era da imagem. Toda a relação social está mediada pela imagem que é o real invertido. A imagem é real, personificada, e aquilo que a criou torna-se coisa.

Para Jameson

“(...) com a pós-modernidade, (a globalização) finalmente dissolve o cultural no econômico – e o econômico

no cultural. A produção de mercadorias é agora um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato. Surgiu toda uma indústria para planejar a imagem das mercadorias e as estratégias de venda: a propaganda tornou-se uma mediação fundamental entre a cultura e a economia, e se inclui certamente entre as inúmeras nos levar a questionar nossas idéias a respeito da estética). A erotização é uma parte significativa do processo: os estrategistas publicitários são verdadeiros marxistas-fruedianos que entendem a necessidade de investimentos libidinais para realçar seus produtos.” (Jameson, 2001:22).

Ao comentar o cinema comercial norte americano Jameson, escreve esta pérola:

“Deve ficar claro que o triunfo do cinema hollywoodiano (a que se deve acrescentar o da televisão, que hoje é tão importante, se não for mais, quanto o do cinema), não é apenas um triunfo econômico, mas também um triunfo formal e político.” (Jameson, 2001: 53)

A Pesquisadora Malena Segura Contreta faz um exaustivo estudo sobre mito e mídia, enfocando a astrologia e aqui liga o mito ao cinema:

“O cinema (e o vídeo, nas últimas décadas) tem sido, em nosso século, um dos principais palcos deste embate, em que os mais atuais recursos tecnológicos se unem aos grandes

temas arquetípicos; e o tema do herói assume aqui o primeiro plano, em um diálogo perfeito entre mídia e mito.”
(CONTRERA, 1996: 95)

A modernidade aqui é entendida no sentido de Rouanet, se caracteriza pela dessacralização das visões do mundo tradicionais e sua substituição por esferas axiológicas, regidas pela razão e sujeitas à ação consciente do homem. Se caracteriza também por complexos institucionais autonomizados (o Estado e a economia), ou seja, o processo de burocratização (Rouanet, 1992:218).

Para Bauman a Modernidade é a busca da beleza, limpeza e ordem, no entanto as promessas feitas não foram cumpridas o que gerou insegurança, ambivalência e medo, ou seja, uma faceta da pós-modernidade para que isso seja superado e construída uma sociedade viável é preciso alargar os três princípios seguintes: liberdade, diferença e solidariedade (Bauman, 1998).

Debord cita Feuerbach ligando a imagem ao sagrado:

“E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser ... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado. Feuerbach – prefácio da segunda edição de Essência do Cristianismo.” (Apud Debord, 1998:13).

Debord dirá que a imagem-espetáculo é fundamental para compreender o mundo capitalista:

“Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, um decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita, e o consumo decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.” (Debord, 1998: 14-5)

Para Eliade a imagem é parte do inconsciente coletivo e está presente em toda a história humana, inclusive determinando toda a ação no mundo real.

“O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma

necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser.” (Eliade, 1996:09)

Campbell, na obra O voo do pássaro selvagem, trabalha com a concepção de que os mitos são idéias gerais da humanidade, presentes em toda a história por isso são recorrentes e encontram-se muito presentes na vida moderna (Campbell 1997). Canevacci estabelece o conceito de hipoeestrutura que revela mitos arquetipos do ser humano que o cinema incorpora (Canevacci 1990).

Benjamin cria o conceito de reprodutividade técnica, que o mundo atual imprimiu à arte. Nos primórdios a arte estava ligada ao culto, portanto era mítica e mágica. A arte ficou presa ao valor de culto até ser lhe conferida a aura de autenticidade. Com a reprodutividade técnica a cópia passou a ser mais importante que o original. O cinema se enquadra com perfeição neste esquema. Na reprodutividade técnica a arte perdeu toda a autonomia se libertou do culto e passou a fundar-se na política ao invés do ritual. Sendo política passou a influenciar e determinar comportamentos, chegando a ser expressão fantasmagórica do mundo atual e dado palpável do mercantilismo da cultura.

Para ele a arte não é a filmagem ou desempenho do ator mas a capacidade de montagem do cineasta: o corte, o recorte, o plano, a iluminação, a escolha de uma cena ao invés de outra (Benjamin, 1994:165-196).

Assim o cinema representa o homem através do aparelho (técnica) criando assim uma forma eficiente de alienação do criador pela criatura. Aqui Benjamin dá nova forma a idéia do fetiche da mercadoria de Marx, aplicando-a a industria cultural, posteriormente o mesmo é feito por Guy Debord e Fredric Jameson.

Marx diz que a relação entre as mercadorias toma uma forma fantasmagórica mas que não mais que uma relação entre os próprios homens.

«Por isso, se queremos encontrar uma analogia com este fenômeno, temos que remontar ao terreno nebuloso da religião, onde os produtos da mente humana são semelhantes a seres dotados de vida própria, de existência independente que mantém relações entre si e com os homens. Assim acontece no mundo das mercadorias com os produtos saídos da mão do homem. A isto é o que eu chamo de fetichismo... O mundo religioso não é mais do que o reflexo do mundo real. Para uma sociedade baseada na produção de mercadorias, na qual os produtos geralmente entram em relações sociais recíprocas ao tratar seus próprios produtos como mercadorias e valores, com o qual reduzem seu trabalho privado individual a nível de trabalho humano homogêneo; para uma sociedade assim, o cristianismo com seu cultus do homem abstrato – e mais especialmente em suas modalidades burguesas: protestantismo, deísmo, etc.- é a forma mais adequada de religião.» (Marx, 1982: 261, volume 1)

Fridman (2000: 33) ao analisar a comunicação de massa, escreve:

“Guy Debord, portanto, localizou um processo de amplas conseqüências que foi sendo explorado e nomeado aos poucos. Jameson assimila o conceito de sociedade do espetáculo ao qual adicionou os conteúdos da ‘dilatação da esfera cultural da mercadoria’ e ‘estetização da realidade’, em uma superação/assimilação da idéia de ‘indústria cultural’ de

Adorno e Horkheimer, que não lida com a dissolução das fronteiras entre cultura de massa e a alta cultura..”

Debord escreveu a obra A Sociedade do Espetáculo onde diseca a sociedade pós-moderna:

“A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo definir toda realização humana, uma evidente degradação do ser para o ter. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual.” (Debord, 1998:18)

Jameson descreve assim a sociedade da imagem:

“A sociedade da imagem e a propaganda sem dúvida comprovam a transformação gradual das mercadorias em imagens libidinais delas mesmas, ou seja, quase que em produtos culturais, enquanto que a dissolução da alta cultura e a simultânea intensificação do investimento em mercadorias da cultura de massas podem ser suficientes para sugerir que, qualquer que tem sido a situação em estágios e momentos anteriores do capitalismo (quando o estético era exatamente um santuário e um refúgio contra os negócios e o estado), hoje não sobrou nenhum enclave – estético ou não – no qual a forma mercadoria não reine suprema”. (*Jameson 2001:64*)

Falando exclusivamente da indústria de entretenimento, escreve:

“A questão é que, em combinação com a ideologia do mercado livre, o consumo das formas cinematográficas hollywoodianas é o aprendizado de uma cultura específica, de uma vida cotidiana como prática cultural – uma prática cuja expressão estética é a narrativa mercantilizada -, de tal forma que a população em questão aprende as duas coisas ao mesmo tempo. Hollywood não é apenas o nome de um negócio altamente rentável, mas é também o nome de uma revolução cultural fundamental do capitalismo tardio, na qual se destroem antigos modos de vida e se colocam modos novos em seu lugar.” (*Jameson, 2001:54-5*)

Para nossa análise todas estas contribuições são importantes. No mundo atual a relação entre as pessoas, torna-se mercadoria cultural. Uma das principais formas de reprodução técnica dessa imagem é o cinema que cria uma sociedade real dentro da realidade, o espetáculo, para tornar-se verossimilhante evoca arquétipos míticos que é um culto da pós-modernidade que influencia a cosmologia dos consumidores ou devotos da perícia e que pode ter desembocado no fenômeno da nova era ou de uma espiritualidade secular-mercadológica.

1.3 O cinema, criação da modernidade

O cinema é produto de uma época. Para que possamos situá-lo é necessário analisar toda a modernidade e sua radicalização.

A época atual é caracterizada como pós-moderna. Para uns como uma nova fase do capitalismo para outros o fim do industrialismo. Nos interessa aqui traçar o perfil de toda a época.

Para Everardo Rocha, “Indústria cultural, no seu sentido amplo, designa as produções simbólicas que circulam na Sociedade Industrial e são veiculadas pelos Meios de Comunicação de Massa” (Rocha, 1995:33). Para ele entender a cultura contemporânea passa por desvendar os conteúdos da indústria cultural.

O cinema se insere dentre os bens culturais mercantilizados pela Indústria Cultural.

O mercado, enquanto local da troca da mercadoria, é a plenificação do capitalismo. Hoje vemos o poder do mercado levado as suas mais fabulosas conseqüências. Tudo se tornou mercadoria, do produto alimentício a imagens e desejos.

A cultura também foi invadida por este viés econômico. Para Thompson “Cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças.” (Thompson, 1998:176). Neste sentido ele se apropria de Clifford Geertz para conceituá-la.

Já Strinati, ao discutir a cultura popular, a estabelece em três níveis: Cultura erudita (alta cultura), Cultura popular (folk) e Cultura de massa esta produzida pela indústria cultural com o objetivo de lucro – cultura popular produzida com objetivo de lucro comercial. (Strinati, 1999)

Mas, e o cinema? Para Jean-Claude Bernardet o cinema é a arte da burguesia. A primeira exibição pública foi feita em 28 de dezembro de 1895 em Paris feita pelos irmãos Lumière, começava o início do apogeu da comunicação de massa. Pela primeira era possível reproduzir o movimento e recriar o real a partir de imagens.

Um dos filmes apresentados emocionou o público. Um trem chegava a estação e invadia a tela provocando a impressão de que a imagem real iria massacrar a platéia.

Em um primeiro momento o cinema foi tratado como a arte da neutralidade em que a máquina ou a técnica retratava o que realmente acontecia, o que era filmado era visto pelo público. Na verdade a câmara era direcionada por alguém, o corte, o recorte e o plano eram determinados pela vontade de quem dirigia. (Bernardet, 1985).

1.4 O Cinema Novo no Brasil

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que provocou uma ruptura com o modo de fazer cinema até então. Busca juntar arte e realidade, não da maneira do realismo, como se o cineasta apenas mostrasse a realidade. A realidade 'é recriada pelo artista com objetivo político social.

Esse Movimento se caracteriza como moderno e pós moderno pois rompe com as tradições, volta para as realidades regionais, usa a técnica e a reprodutividade para se expressar.

O Cinema Novo se filia a movimentos similares que aconteciam no mundo então, especialmente o cinema revolucionário soviético e o neo realismo italiano.

Glauber entrevistado pela Revista Veja em Setembro de 1976 assim se expressa:

“Houve então a ruptura econômica, política e cultural dentro do cinema brasileiro com Nelson Pereira dos Santos realizando em 1955, no Rio, em regime de cooperativa, o filme “ Rio Quarenta Graus”, que colocava na tela pela primeira vez contradições da realidade brasileira daquela época. Sua proibição inseriu pela primeira vez o cinema brasileiro dentro de um debate ideológico dentro do país. Os intelectuais brasileiros de todas as tendências, os estudantes e a imprensa se movimentaram pela liberação do filme. A experiência de Nelson, que alias nada tinha de novo no plano internacional, porque ele apenas colocou em prática os métodos de produção do neo-realismo italiano do pós-guerra, ou seja, o cinema de Roberto Rossellini e de Vittorio de Sica,

constituiu de qualquer forma algo inédito no panorama do cinema brasileiro. O que por sua vez, provocou uma revolução na inércia cinematográfica em que o país vivia. Os jovens críticos daquela época e os cineastas que viviam em estado de permanente frustração viram no exemplo de “Rio, Quarenta Graus” uma oportunidade concreta não só de fazer cinema independente do ponto de vista intelectual como de concretizar isso em termos econômicos. Formou-se então em torno de Nelson um grupo heterogêneo de cineastas que nos quinze anos seguintes desenvolveram uma economia, uma técnica e uma estética do filme. E produziram 100 obras, entre curtas e longas metragens, sendo que delas pelo menos dez se tornaram célebres mundialmente. Daí a liderança que o cinema brasileiro passou a assumir.” (*Revista Veja, 1976:4*)

“Partimos de uma experiência de zero econômico e técnico com a ambição de construir um cinema internacional. Não no sentido de uma simples conquista de mercado econômico. Mas no sentido de conquistar uma independência cultural. Negamos a fórmula de Hollywood, a nouvelle-vague do cinema francês e partimos de três fontes: o cinema de Humberto Mauro, o cinema revolucionário soviético e o cinema neo-realista italiano. Dessas três influências nasceu um tipo de cinema novo para o Brasil, daí o nome. Novo,

independente de suas qualidades, radicalmente novo em sua natureza.” (Revista Veja, 1976:6)

Entre as características do Cinema Novo podemos destacar: descolonização da linguagem, autenticidade, não-alinhamento estético e diversidade expressiva. É um movimento plural:

“(...) o Cinema Novo foi carioca e paulista, mineiro e nordestino, épico e intimista, realista e alegórico, branco e mulato, índio e algumas vezes negro, literário e musical, teatral e poético, pessimista e eufórico, trágico e cômico, com algumas pitadas melodramáticas, engajado e alienado, totalizante e parcial, crítico e contemplativo, messiânico e agnóstico, fatalista e ingênuo, sutil e histérico, apocalíptico e integrado, revolucionário e reformista, elitista e populista, saudosista e profético, nacionalista e cosmopolita, desesperado e orgiástico, machista e feminino, dionisíaco e careta, local e universal. (...)” (Ramos et alli, 2000: 145)

Glauber Rocha é o grande nome do Cinema Novo. É um cineasta do terceiro mundo. Apropriou-se da técnica, percebeu o seu poder e produziu um cinema pós-moderno terceiro mundista. Entendeu o cinema como linguagem privilegiada para produzir um projeto estético político para os países subdesenvolvidos.

Os seus filmes são uma busca de uma linguagem nova, emancipadora, ligada profundamente à cultura brasileira. Foi buscar nos mitos religiosos mais profundos o sentido da miséria do povo, mostrando na película um cinema para se assistir de pé. Os filmes chocam, provocam e mostram uma realidade fragmentada, subentendida, mas

original. Nota-se que o povo é o autor e ator principal, neste sentido é moderno, mas a forma de contar a história é não-linear, densas do folclore, da literatura popular, da religiosidade afro-brasileira e latino americana.

O bem e o mal são relativizados, o ser humano busca a transcendência e a religião é vista como parte da cultura. Sem entendê-la não se entende o Brasil.

Trata-se a partir de agora analisar a leitura do Brasil feita por um cineasta terceiro mundista, pós moderno, portador de uma estética para o país, usando da linguagem descolonizadora, barroco e metafórico.

CAPÍTULO II – GLAUBER

2.1 O Curso da Vida

Em síntese o curso da vida de Glauber foi esse:

1939 - Nasce Glauber Pedro de Andrade Rocha em Vitória da Conquista, na Bahia, primeiro filho de Adamastor Bráulio Silva Rocha e Lúcia Mendes de Andrade Rocha.

1947/48 - Em agosto de 47, o pai, um comerciante, vai trabalhar em Salvador e muda-se para lá com a família. Em março de 48, Glauber passa a frequentar o colégio presbiteriano Dois de Julho, onde recebe intensa educação religiosa. Aos 9 anos, escreve, em espanhol, a peça *El hijito de orso*, que é encenada no colégio.



1956/57 - Glauber colabora em 56 no filme *Um dia na rampa*, curta-metragem de Luiz Paulino dos Santos. No ano seguinte entra para a Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, que cursaria até o terceiro ano. Participa do jornal de esquerda *O momento*. Com poucos recursos, filma o curta *Pátio*, utilizando sobras de material de *Redenção*, de Roberto Pires (o primeiro longa-metragem baiano).

1958/59 - Inicia carreira jornalística como repórter de polícia do *Jornal da Bahia*. Posteriormente, começa a publicar artigos sobre cinema e assume a direção do *Suplemento literário*. Em 59 monta e conclui *Pátio*. Em 30 de junho, casa-se com Helena Ignez, colega de universidade e atriz do curta-metragem. Inicia, logo após o casamento, as filmagens de seu segundo curta, o inacabado *Cruz na praça*. Inicia a publicação de artigos sobre cinema no **Jornal do Brasil** e no *Diário de Notícias*.

1960/61 - Nasce sua primeira filha, Paloma de Melo Silva Rocha, em 12 de junho de 60. No mesmo ano, trabalha como produtor executivo de *A grande feira*, longa de Roberto Pires, e inicia a produção executiva de *Barravento*, que começa a ser dirigido por Luiz Paulino. O trabalho conturbado leva Glauber a assumir a direção do filme. Em 61, Glauber e Helena se separam. Ele finaliza *Barravento* no Rio.

1963/64 - Publica *Revisão crítica do cinema brasileiro* pela Editora Civilização Brasileira em 63. Em junho, inicia as filmagens de *Deus e o diabo na terra do sol*. Em agosto, *Barravento* é selecionado para o Festival de Cinema de Londres e, em setembro, incluído entre os dez filmes do Festival de Cinema de Nova Iorque, que inaugura

o Lincoln Center. Em 11 de maio de 64, *Deus e o diabo na terra do sol* concorre à Palma de Ouro em Cannes. Perde para a comédia musical francesa *Os guarda-chuvas do amor*, de Jacques Demy.

1965 - Em janeiro, num vôo entre Los Angeles e Milão, Glauber escreve o texto-manifesto *A estética da fome*. Glauber cria a Mapa Filmes junto com Zelito Viana, Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni e Raymundo Wanderley Reis. Co-produz *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr., e realiza o curta *Amazonas, Amazonas*. seu primeiro filme colorido. Em novembro, é preso juntamente com outros intelectuais que protestavam contra o regime militar em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, sede de uma reunião da OEA.

1968 - Sem resposta do governo do Ceará, Glauber procura as autoridades baianas para filmar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que acaba sendo rodado em Milagres. Jean-Luc Godard convida Glauber para participar de *Vent d'est*, onde ele interpreta a si mesmo, um cineasta que aponta o caminho verdadeiro para o cinema político. Inicia, em julho, o filme *Câncer*. Co-produz *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr.

1969 - *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é exibido no Festival de Cannes, onde ganha o prêmio de direção (dividido com o tcheco Vobtech Jasný, realizador de *Crônica moravia*) e o da crítica internacional. Ainda em Cannes, Glauber recebe um telefonema do produtor espanhol Pedro Fages, que o convida para fazer um filme na Espanha. Em julho, em Paris, o produtor Claude Antoine também o chama para um filme. Em setembro, ele vai para a África escolher as locações de *O leão de sete cabeças*, que é rodado em apenas 22 dias.

1970/71 - Entre fevereiro e março de 70, roda na Catalunha o filme *Cabeças cortadas*, que é exibido no Festival de San Sebastian no mesmo ano. Em agosto, *O leão de sete cabeças* é exibido no Festival de Veneza. A prisão de Walter Lima Jr. faz Glauber desistir de voltar a filmar no Brasil. Em novembro ele passa a escrever para o *Pasquim*. Em janeiro de 71, ele apresenta, na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, a tese *Eztetyka do sonho*. No inverno, filma um documentário no Chile sobre os brasileiros exilados, *Definição*, que não chega a ser concluído.

1974 - Em março, a revista *Visão* publica a polêmica carta em que Glauber endossa a distensão e o projeto político do presidente Ernesto Geisel chamando o general Golbery do Couto e Silva, criador do Serviço Nacional de Informações, de "gênio da raça". Em Roma, Glauber conclui *História do Brasil*, filme em super-8.

1976/77 - Glauber vai para a Califórnia, levando dois projetos: *The age of Earth* e uma adaptação de *The wild palms*, de William Faulkner. Problemas com os produtores americanos o trazem de volta ao Brasil, onde chega em 23 de junho, depois de cinco anos de exílio. Em 27 de outubro filma o velório do pintor Di Cavalcanti. Em 77, o curta-metragem *Di Cavalcanti* ganha prêmio especial do júri do Festival de Cannes. Em 27 de março, morre no Rio Anecy Rocha, irmã de Glauber, ao cair no poço de um elevador.

1979/80 - Em junho, *Cabeças cortadas* e *Di Cavalcanti* estréiam no Rio, mas a exibição do curta é logo proibida pela filha do pintor. Além do *Pasquim* e do *Correio Braziliense*, passa a escrever regularmente para a *Folha de S. Paulo*, o **Jornal do Brasil** e *Enfim*. Fernando Barbosa Lima o convida para participar do programa de TV *Abertura*. Em

6 de junho de 80 morre seu pai, Adamastor Bráulio Silva Rocha. Em setembro *A idade da Terra* é exibido no Festival de Veneza, onde recebe críticas negativas.

1981 - Encontra-se com o presidente João Figueiredo em Sintra, Portugal. No Brasil, a Embrafilme e a Alhambra publicam *Revolução do Cinema Novo*, coletânea de artigos e entrevistas de Glauber organizada por ele. Doente desde março, Glauber é internado no início de agosto num hospital próximo a Lisboa para tratamento de problemas broncopulmonares. Em 21 de agosto é trazido de volta ao Rio. Morre logo depois de ser internado. (Fonte: Tempo Glauber).

2.2 Os principais filmes de Glauber:

Barravento



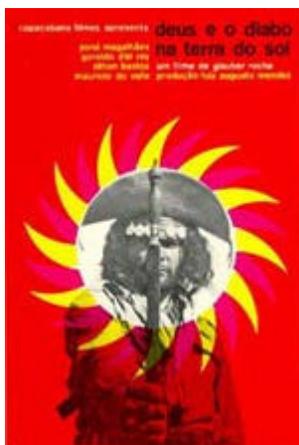
A história de **Barravento** é a de um grupo de pescadores pobres de uma região da Bahia. Um deles, já tendo vivido na cidade, esforça-se em livrá-los de suas velhas crenças e de sua escravidão, usando para isso os meios mais diabólicos. A presença do mar, considerado uma divindade, a música, a dança, as cerimônias e os sacrifícios rituais são os elementos essenciais dessa narrativa.

Com exceção de Firmino, o pescador que voltou da cidade, todos estão envolvidos com o cadomblé. A vida é regida por iemanjá e os orixás. Aliás, barravento significa a ansiedade que domina a filha de santo antes da chegada do orixá. Firmino ao longo da história tenta desacreditar os orixás e a cosmovisão dos pescadores dizendo que existe uma outra vida e novas formas de trabalho, que o dono da rede de pesca explora impiedosamente os trabalhadores e que cada um deve se libertar da exploração.

Glauber assim se expressa a respeito do filme:

"Alguns elementos do filme fazem parte de minhas preocupações: o fatalismo mítico, a agitação política e as relações entre a poesia e o lirismo, uma relação complexa num mundo bárbaro. Um ensaio cinematográfico, uma experiência de iniciante." (fonte: Tempo Glauber)

Deus e o Diabo na Terra do Sol



O filme Deus e o Diabo na Terra do Sol conta a estória de um camponês que, num momento de desespero, mata o patrão fazendeiro, por causa da exploração vil e escravista. Manuel, o camponês assassino, se embrenha na caatinga e se junta ao bando dos fanáticos seguidores do Santo Sebastião, um profeta negro que afirma que um dia o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar e que o sol choverá ouro e que, portanto, para provocar esse milagre, é preciso matar todos os que fazem o mal, isto é, principalmente os padres e as prostitutas, desse momento em diante, o filme conta algo de muito moderno: as alucinações, as visões, as práticas e os modos de conduta aberrantes que a fome, a miséria e a ignorância podem inspirar num povo desesperado.

O Santo Sebastião e seus seguidores mostram que a fome, a ignorância e a miséria fazem arder uma loucura que os impele até aos sacrifícios humanos. O relacionamento entre Sebastião e Manoel é caracterizado por uma total dependência – intelectual, sentimental, sexual – do segundo pelo primeiro. Rosa, a esposa de Manoel, é o elemento desestabilizador da relação, ela é crítica, racional e sensata. É a única a perceber que o fanatismo também é uma forma de exploração.

A igreja católica paga um mercenário para assassinar Sebastião e seus seguidores. O mercenário é Antônio das Mortes, depois da carnificina Antonio encontra o santo morto por Rosa.

Manuel na fuga se junta ao bando do cangaceiro Corisco. Fome, ignorância e miséria fomentam uma ferocidade insaciável, sistemática, demoníaca.

Assim, o Santo Sebastião e Corisco representam Deus e o diabo, ambos deformados e transtornados pela solidão do sertão. De maneira característica, a solução

do problema social representado por figuras como o Santo Sebastião e Corisco é confiada à carabina infalível de **Antônio das Mortes**, matador profissional, figura sinistra, melancólica e lógica de assassino visionário, o qual imagina que, uma vez eliminados o diabo (Corisco) e Deus (o Santo Sebastião), haverá então a guerra de libertação, ou melhor, a revolução, que redimirá o sertão. É assim que Antônio das Mortes fulmina o profeta e o bandido. Manuel, símbolo do povo brasileiro, escapa, testemunha viva da verdade das teses do filme.

Assim Glauber escreve sobre o filme:

"Eu parti do texto poético. A origem de Deus e o diabo é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A idéia do filme me veio espontaneamente." (Fonte: *Tempo Glauber*).

Terra em Transe

Glauber cria um país imaginário, Eldorado, em que convivem: **Porfírio Diaz**, napoleão de opereta, traiçoeiro e fariseu empunhando o crucifixo e a negra bandeira facista, é entreguista e serve de corpo inteiro à *Compañia de Explotaciones Internacionales*, como se estivesse servido a Cristo. Diaz é senador, pretende tornar-se imperador de Eldorado para impor aos sub-homens eldoradenses sua sanha de poder. **Felipe Vieira**, governador de Alecrim, província de Eldorado, é um populista que se elege à custa do voto dos camponeses e operários para depois, no poder, ordenar o fuzilamento

de seus líderes. **Don Julio Fuentes** é a expressão máxima da burguesia de Eldorado. Dono de tudo, minas, petróleo, siderúrgicas, jornais, revistas, televisão sente-se, em determinado momento, esmagado pela concorrência da *Compañia de Explotaciones Internacionales* e, num furor impotente, admite aliar-se às forças populares para chegar ao poder. Fuentes, entretanto, é branco, e com os brancos se entende. Ao frigir dos ovos, manda ao diabo suas boas intenções nacionalistas e se transforma em tapete para Diaz que usa de seu poder para impingir o imperialismo comercial em Eldorado. Nessa convivência profícua existe o poeta, sórdido, belo, generoso, ingênuo, puro e maculado, **Paulo Martins**, homem dividido e ambíguo. Martins é a consciência em transe de Eldorado. Ele, poeta e soldado, soldado e poeta, se degladia na tentativa de abraçar as contradições de Eldorado para, no escuro do caos, forjar o instrumento de luta capaz de redimir o país. Paulo Martins tenta confiar, tenta acreditar, tenta submeter-se aos esquemas burocráticos de uma dialética esvaziada de originalidade e de heroísmo. Tudo e todos falham, falha Diaz, de quem o poeta era amigo, falha Vieira, a quem o poeta procurou servir, falham os revolucionários que, em nome de velhas fórmulas esclerosadas, pretendem manipular a realidade, longe, muito longe de seu selvagem coração.

Há um momento em que Paulo Martins está só. Arma-se o golpe de morte nas derradeiras possibilidades democráticas de Eldorado, o imperialismo desfere sobre o crânio do país uma porretada que o fende. Todos o abandonam. Eis que o poeta decide assumir, ao preço da própria vida, a situação limite que o dilacera, dilacerando Eldorado. O poeta assume a luta e enfrenta a polícia e tomba com o corpo crivado de balas.

Assim Glauber fala de Terra em Transe:

"Convulsão, choque de partidos, de tendências políticas, de interesses econômicos, violentas

disputas pelo poder é o que ocorre em Eldorado, país ou ilha tropical. Situei o filme aí porque me interessava o problema geral do transe latino-americano e não somente do brasileiro. Queria abrir o tema "transe", ou seja a instabilidade das consciências. É um momento de crise, é a consciência do barravento." (Fonte: Tempo Glauber).

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro



A história é simples. Um dia, numa cidadezinha chamada Jardim das Piranhas aparece um cangaceiro que se apresenta como a reencarnação de Lampião. Seu nome é Coirana. Anos depois de ter matado Corisco, Antônio das Mortes vai à cidade para ver o cangaceiro. Não vem por dinheiro. Quer apenas comprovar se é verdade mesmo. É o encontro dos mitos.

Coirana:

"Tenho mais de mil

Cobranças pra fazer

Mas se eu falar de todas

A terra vai estremecer

Quero só cobrar as preferidas
Do testamento de Lampião:
Quem é homem vira mulher
Quem é mulher pede perdão
Prisioneiro vai ficar livre
Cangaceiro vai pra cadeia
E mulher dama casa na Igreja."

Antônio:

"Tu é verdade ou assombração
Diga logo, cabra da peste
Eu de minha parte não acredito
Nessa roupa que tu veste!"

E, assim, tem início o duelo entre o dragão da maldade contra o santo guerreiro. Mas esta história tem seus demais personagens que vão povoar o mundo de Antônio das Mortes. Entre eles, um professor desiludido e sem esperanças; um coronel com delírios de grandeza, voltado para um passado distante; um delegado com ambições políticas; e uma mulher, Laura, vivendo uma trágica solidão. Todos são envolvidos na ação dirigida por Antônio e seus contraditórios conceitos de moral e justiça. Antônio é o dragão da maldade que luta contra o Santo Guerreiro que é São Jorge, o cangaceiro Coirana. Antônio é dono de um misticismo próprio, nordestino, antes que os pobres morram de fome ele os mata. Aniquila qualquer misticismo como se quisesse dizer que é o povo que tem que tomar sua história nas mãos.

Assim Glauber sintetiza do filme:

"O Dragão é inicialmente Antonio das Mortes, assim como São Jorge é o cangaceiro. Depois, o verdadeiro dragão é o latifundiário, enquanto o Santo Guerreiro passa a ser o professor quando pega as armas do cangaceiro e de Antonio das Mortes. Em suma, queria dizer que tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais componentes de agrupamentos sociais solidamente conservadores, ou reacionários, ou cúmplices do poder, podem mudar e contribuir para mudar. Basta que entendam onde está o verdadeiro dragão." (*Fonte: Tempo Glauber*).

A Idade da Terra

O filme tem quatro Cristos: o militar, o guerrilheiro, o índio e o negro. É uma apologia do Cristo Ressuscitado. É um painel da América Latina, miscelânea musical. Neste sentido o filme se insere na tradição artística latino-americana. A proposta de aprisionar o espírito de uma nacionalidade numa só obra remete direto aos muralistas mexicanos. A imagem de Rivera - ou seria Siqueiros? - em cima de uma escada, pincel na mão, diante de uma superfície imensa que reduzia a bem pouco o tamanho do artista, compondo em figuras toda a história de seu povo evoca a de Glauber Rocha envolvido anos a fio nos quilômetros de fita que ele mesmo gerou na fadiga quixotesca de contar seu país. O exacerbamento nacionalista de sua obra, despido agora de qualquer compromisso narrativo, encontra enfim seu estado puro. Como se não existisse a dimensão do tempo "só o real é eterno". O filme pode ser dividido em partes: Nascimento de Cristo, Cristo-povo e

Cristo-Rei, Cristo guerreiro e Cristo profeta, o mundo sem Cristo e por toda a parte, Brahms, o anti-Cristo. Esta parábola, em si mesmo uma sucessão de parábolas, e disposta como num quadro de batalha em que há varias ações simultâneas e o olho passeia dentro dele, ordenando-as.

Glauber fala assim de seu filme:

"É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, anti-literário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo... fala do mundo em que vivemos. Não é para ser contado, só dar para ser visto. De Di Cavalcanti para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional." (*Fonte: Tempo Glauber*).

Os filmes messiânicos:

Todos os filmes trabalham com mitos, religião, poder, ritos, psicologia, política e ideologia. É criada uma sociedade dentro da tela que revela uma mensagem para o Brasil, sugerindo um sentido para o país.

Desde o primeiro dos filmes percebe-se a busca de um entendimento para o Brasil. O que é esse povo? Que tipo de nação somos? O que nos toca? O que nos fará livres?

O cinema glauberiano conseguiu como poucos descobrir a ambigüidade do país, a cultura do povo, a argamassa que nos une e nosso projeto como nação.

Para isso o cineasta bebeu da fonte cultural do nordeste: os mitos, a luta do bem contra o mal, o messianismo, a religiosidade popular, a natureza bruta, a terra concentrada, o desmando do coronel.

O principal traço de seus filmes é o messianismo cristão. A partir de agora vamos investigar este processo.

Glauber também foi um pensador das questões brasileiras. Era um intelectual inquieto e preocupado com seu povo, sua terra e o desenvolvimento do país.

Assim se expressa o Brasil:

“ Nós somos um povo novo, de quatrocentos anos, não temos nenhuma tradição atrás. A nossa moral é outra, o nosso misticismo é outro, o nosso nível de alienação é outro, nosso nível de contradição é outro. Eu fiz, então, agora, um filme sobre isso. O transe, a instabilidade das pessoas, a instabilidade ideológica, a instabilidade mesmo física das pessoas, e então o meu filme é instável. Eu não estou a fim de provar nada, eu quero descobrir as coisas, o que é muito diferente de provar. O cinema de que gosto é o cinema de ação, eu gosto de Buñuel porque é um cineasta ativo. Gosto de Godard porque é rápido, é moderno, fala do mundo de hoje; gosto de Howard Hawks porque é violento, fala de amor, fala de violência das pessoas. Eu gosto de um cinema direto. Bergman eu acho chato. Antonioni eu acho chato,

apesar de genial; acho Fellini um chato, um metafísico de segunda. _ Declarações prestadas a Geraldo Santos Pereira. (Rezende 1986, 50)

“Acredito que, no Brasil, empresários, operários, capitalistas, aristocratas, padres, índios, hippies, militares, marginais, prostitutas, virtuosos e pecadores, todos os seres humanos que compõem a sociedade brasileira estariam dispostos a entrar numa grande prática social nova para que possamos realmente sair da tensão destrutiva. Os brasileiros querem se reconciliar. O ESTADO DE SÃO PAULO, 13.11.1977. (Rezende, 1986,52).

A oposição a que pertenço é a oposição política. Porque sou marxista, materialista. Não pertenço a nenhum partido, a nenhuma organização política, mas filosoficamente sou um materialista dialético. O que, aliás, não é segredo. Tudo mundo sabe das minhas posições, que só variam naquilo em que não devem ser estáticas. O cinema é um meio de expressão, como jornalismo. E sempre fiz política através do cinema. Todos os meus filmes são de esquerda. Eu me dei o luxo de ser um intelectual dentro do cinema. E assumi minhas posições. Jamais aceitei qualquer privilégio, qualquer prêmio oficial. Estou em Paris na miséria, não tenho dinheiro, mas não faço filme comercial nem de publicidade. Não me lamento, compro a minha briga abertamente. O artista

revolucionário deve ir às últimas conseqüências e é descendo ao fundo do poço que se encontram as saídas. E quando declaro a minha pobreza, é inclusive para me identificar com a maioria do público brasileiro, que é pobre. Eu não quero acumular dinheiro com cinema. Se quisesse, estaria rico, estaria no Brasil, realizando um tipo de trabalho cinematográfico diferente daquele que faço hoje. Aliás, justiça seja feita, todos os cineastas do Cinema Novo continuam pobres. Jornal do Brasil, 13.12.1975. (Rezende, 1986, 62)

CAPÍTULO III – O MESSIANISMO POLÍTICO

Os filmes de Glauber são dialéticos. Apresentam o caos organizado, a situação de violência, a possessão e o transe. As personagens são tomadas, possuídas como num rito de passagem. A síntese disso é um povo novo, místico, autônomo, transcendente e livre. Cósmico no dizer do próprio Glauber (Gomes, 1997). A violência das pessoas, das instituições, das classes, do meio geográfico, da realidade, da miséria, da fome tem como antídoto à violência libertária baseada no assassinado, na traição, no cangaço, no messianismo autoritário. O povo messiânico, síntese, busca a fuga dessas duas violências sugere, insinua que a realidade está além da violência cotidiana e da libertária depois de passar pelo batismo messiânico, como em um parto, o povo carrega

consigo a cultura, as tradições, tendo por base que somente a força utilizada para produzir as violências anteriores pode liberta-lo. O messias é coletivo, o germe da liberdade está no próprio ser humano.

Os filmes de Glauber negam o misticismo tradicional e conservador. Os adeptos do candomblé em Barravento são vistos como inferiores, a sua visão de mundo é questionada. O elemento estranho fala de um novo mundo, mas não se desliga da fé. Dá um caráter novo à crença. É crer no humano transcendente. No humano metafórico, intergral, liberto.

No filme Barravento, vejamos o que diz a personagem Firmino:

Firmino: Trabalha, cambada de besta! Trabalha! Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu, que sou independente. Já larguei esse negócio de religião. Candomblê não resolve nada, nada não! Precisamos é lutar, resistir... Nossa hora tá chegando, irmão!
(ROCHA, 1985).

No filme Deus e o Diabo na Terra do Sol:

Violeiro (canta):

Sebastião nasceu do fogo/ no mês de fevereiro,/ anunciando que a desgraça/ ia acabar com o mundo inteiro,/ mas que ele podia salvar quem estivesse ao lado dele,/ que era, que era santo,/ era santo milagreiro.

“Sebastião:

Foi dom Pedro Alves quem descobriu o Brasil e fez a escola de pedra e sangue. Esse caminho no Monte Santo é pra levar até o céu o corpo e a alma dos inocentes... Meu povo... Andei por mais de cem lugares dizendo que o mundo ia acabar nesta seca, com o fogo saindo das pedras. Os prefeito, as autoridade e os fazendeiro disseram que eu estava mentindo. Mas o ano passado eu disse que ia secar cem dia e ficou cem dia sem chover! Agora eu digo: outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flor e os meninos bebendo leite nas águas do rio. Os homem come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água, comida. E todo dia, quando o Sol nasce, aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito. Então é preciso mostrar os dono da terra e a força do Santo. Eles tiraram Dom Pedro do trono e agora querem matar também quem ama o Imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação fica aqui comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer no Sol o sinal de Deus. Vão descer cem anjos com as espada de fogo anunciando o dia da partida e abrindo o nosso caminho nas vereda do sertão! E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão! O homem não pode ser escravo do homem! O homem tem que deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico no

lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do Inferno. E nós não vai ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigo.”

Corisco: Tira os fantasma da cabeça que eu num aguento mais ver você no sofrimento... Já faz três dia, é muito tempo pra quem viveu na guerra. (...) Virgulino acabou na carne mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois... Cangaceiro de duas cabeça, uma por fora e outra por dentro, uma matando e outra pensando! Agora é que eu quero ver se esse homem de duas cabeça pode consertar esse sertão. É o gigante da maldade comendo o povo pra engordar o Governo da República! Mas São Jorge me emprestou a lança dele para matar o gigante da maldade. Tá aqui! Tá aqui! Tá aqui o meu fuzil pra num deixar pobre morre de fome!

Antônio das Mortes: Sebastião também me perguntou. Eu não queria mais precisava... Eu não matei os beatos pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com essa miséria.

Cego Júlio: A culpa não é do povo, Antônio! Não é do povo!

Antônio das Mortes: Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão... Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo. E pra que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco....

Cantador (off): O Sertão vai virar mar/ e o mar vai virar sertão!/ Tá contada a minha estória,/ verdade, imaginação./ Espero que o sinhô/ tenha tirado uma lição:/ que assim mal dividido/ esse mundo anda errado,/ que a terra é do Homem,/ não é de Deus nem do Diabo.” (ROCHA, 1985).

As personagens ao evoluir na trama continuam carregando o lado místico, agora em nova roupagem. Se antes o místico é profundamente ligado a uma divindade, muitas vezes mediado por uma instituição e por um líder carismático, ao passar pela posse da realidade o personagem-povo crê em um ser coletivo, ambíguo, real, denso de misticismo. Isto é o que chamo de povo messiânico. No sentido que para Glauber o povo é que traz a mensagem da salvação, deve crer nele mesmo para ser reconhecido.

Para Norberto Bobbio em seu Dicionário de Política povo é:

“(...) considerado como agregado social homogêneo e como exclusivo depositário de valores positivos, específicos e permanentes. (...)” (Bobbio, 1992:980)

O povo é a maioria da população, tem valores positivos, e é aquele que sofre poucas contaminações externas, é um bloco e em seu nome se erigiu o conceito moderno de democracia. É genérico, indeterminado. Uma massa, às vezes, consciente, outras, conduzido.

O povo é nacional, sendo por isso incompatível com o internacionalismo. Como é o coletivo de uma nação, não é classe social nos termos que o marxismo compreende. Para as idéias socialistas o povo geralmente é conduzido por um salvador supremo, e é um mito da burguesia.

Esse mito burguês aparece em Maquiavel como “O Príncipe”, para Hobbes o “Soberano Absoluto”, para Voltaire o déspota esclarecido, para Rosseau o Legislador.

Para o Marxismo o proletariado é o promotor e o portador da nova sociedade. É uma classe social com interesses específicos de não possuidores dos meios de produção que através da luta social enfrenta os proprietários. O socialismo, então, a divisão primeira da riqueza social que culminará na igualdade plena do Comunismo. O povo não complementa o proletariado, antes, segundo os marxistas, é uma deturpação idealizada e conservadora da divisão social.

As experiências com o socialismo real soviético e todas as interpretações da obra de Marx mostram que o conceito de proletariado foi idealizado, sacralizado e as próprias idéias marxistas foram tomadas como uma religião. Tal processo empobreceu todo o instrumental marxiano qualquer crítica era vista como sacrilégio e traição isso não é assim. O instrumental é uma ótima ferramenta para entender o capitalismo e até para contrapor a sociedade que tem no mercado a sua estrutura. Entretanto todo o conjunto de idéias marxistas se pretendem dialéticas, por isso mesmo podem se abrir a novas facetas e apreciações.

O povo para Glauber vai além da concepção do mito burguês. Os líderes supremos, os chefes políticos, os líderes religiosos são negados, são rechaçados a solução para os problemas apresentados por eles não é adequado. Eles servem somente de

trampolim para criar o novo povo. Denso, místico, liberto, real, possuído pela idéia da nova nação.

Para Glauber o povo messiânico ultrapassa o sentido de classe social, ele agrega, junta, busca uma nova realidade trazendo consigo toda a história, cultura, culpas, dores, fracassos, esperanças e vitórias. Trata dos excluídos, dos oprimidos, dos descamisados. Daqueles que não podem ser considerados classe social: não têm salário, não têm emprego, não têm documentos, não têm carteira de trabalho, não têm acesso a escolas, hospitais, segurança, etc.

A tríade de defesa do liberalismo são as palavras chaves da Revolução Francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. A intenção do Socialismo como produto de sua época era ampliar essas idéias chaves com a idéia de auto-determinação dos trabalhadores. Essas são promessas não cumpridas pelo capitalismo e pelo socialismo.

Hoje ao pensar a sociedade é preciso agregar a análise que quatro quintos dos humanos vivem excluídos de todas as benesses da vida moderna, nem mesmo têm o direito de ser classe. Essa divisão é reproduzida em cada país e entre os continentes. Então além da necessidade do alargamento das idéias burguesas de liberdade, igualdade e fraternidade dando-lhe concretude para a maioria dos povos da terra e necessário trabalhar outras idéias força. No dizer de Bauman: liberdade, diversidade e tolerância (Bauman, 1999: 289).

Na concepção de povo entrevista nos filmes de Glauber essas idéias força estão presentes: o homem deve ser livre das violências cotidianas e institucionais, das categorias que o oprimem, da fé alienada, da prisão geográfica. Ele, o povo, é ambíguo, forte, fraco, doce, violento em outras palavras diverso. O povo messiânico é sobretudo tolerante: com a fé, com a realidade, com as diferenças.

No filme “Terra em Transe” põe na voz de Paulo a sua concepção de povo:

Paulo (off)

“Qual o sentido da consciência?/ Dizem que é prudente observar a História sem sofrer./ Até que um dia, pela coincidência,/ As massas tomem o poder.../ Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido,/ Este povo não pode acreditar em nenhum partido./ Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue/ Precisa da morte mais do que se pode supor/ O Sangue em seu irmão estimula a dor,/ O sentimento do nada faz nascer o amor,/ A morte enquanto fé e não como temor.” (ROCHA, 1985)

Paulo

*“Não é mais possível...
Somos infinita, eternamente filhos das trevas,
Da escuridão e da miséria!
Somos eternamente filhos do medo
Da sangria no corpo do nosso irmão!
Somos a morte no corpo do nosso irmão!
Nossas lutas, nossos ideais
Vendidos a Deus e aos senhores....
.... Uma passiva fraqueza típica dos indolentes!
Ah, não é possível acreditar que tudo isto seja verdade!*

Até quando suportaremos?

Até quando além da fé e da esperança suportaremos?

Até quando além da paciência e do amor suportaremos?

Até quando além da inconsciência?

Até quando suportaremos?...

Até quando? Até quando? Até quando, Sara?

Sara, foi tudo para amar você...” (ROCHA, 1985)

Até agora trabalhamos o conceito de povo e como ele é transparente nos filmes de Glauber. O cineasta faz uma intervenção no filme “A Idade da Terra” colocando com clareza a sua concepção do papel da religião e do que é o povo:

“Glauber Rocha (off): *No dia que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Passolini filmou a Vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo, e também em relação a Classe Operária européia. Foi o renascimento, a ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz. Mas um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização*

muito primitiva, muito nova. São vinte, trinta milhões, quarenta milhões, cinquenta milhões de anos. A ciência, a física ou a antropologia ou a arqueologia, todas essas ciências que materializam desejos. A língua mesmo se perde. O português é uma língua que não expressa bem os conhecimentos, que nós não temos, de um passado desmemoriado. São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa, européia misturada com índios e negros. E são milênios além da medida dos tempos aritméticos ou da loucura matemática, que não sabe de onde veio nem mesmo a nebulosa do caos, do nada. Ou seja: Deus ou nada. Quem não acredita em Deus, acredita no nada. Se o nada for Deus, então é muito... é muito rápida a história. É um desespero lisérgico. Já não se define nas palavras todas que poderiam definir o sentido da pirâmide. Aqui, em Brasília, este palco fantástico no coração do planalto brasileiro, fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na História mas preenche um sentimento de grandeza: A visão do paraíso.(...)

Um cristianismo que não se realiza somente na Igreja Católica, mas também em todas as outras religiões. Que encontram em seus símbolos mais profundos, mais recônditos, mais eternos, mais subterrâneos, mais perdidos, a figura do Cristo. Um Cristo que não está morto mas está vivo,

espalhando amor e criatividade. A busca da eternidade e a vitória sobre a morte. Porque a morte é uma estruturação determinada por um código fatalista, talvez de origens sexuais ou genéticas. Quién lo sabe? Pero se pode vencer a morte. Então a civilização é muito pequena, antes de Cristo e depois de Cristo. Um desenvolvimento tecnológico na Europa, econômico, o mercantilismo, o capitalismo, o neocapitalismo, o socialismo, transcapitalismo, transsocialismo, todo um desespero de uma humanidade em busca de uma sociedade perfeita.

(...)

Estou certo disso. E no terceiro mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos. Sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiura, tanta desgraça. Sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. O Brasil é um país grande. América Latina, África, não se pode pensar num só país. Temos que multinacionalizar e internacionalizar o

mundo dentro de um regime interdemocrático. Com a grande contribuição do Cristianismo e todas as religiões são as mesmas religiões. Entre o entendimento dos religiosos e dos políticos convertidos ao amor.”

A outra faceta do povo, categoria de Glauber é o messianismo por isso vamos trabalhar este conceito.

Messias e Messianismo:

O Rei Sebastião de Portugal em uma batalha em Alcazer Quibir no Norte da África desapareceu, foi dado como morto, mas não encontraram seu corpo. Era Jovem. 24 anos. A partir de seu ‘desaparecimento’ o povo português e aqueles povos gerados pela religiosidade lusitana passaram a aguardar sua volta como Messias, aquele que iria trazer novamente a glória para o Reino lusitano. O sebastianismo foi forte até no Brasil. Podemos afirmar que o messianismo e a figura do Messias são centrais para entender a concepção religiosa dos latinos americanos.

Na história do Brasil, tão utilizada por Glauber, existem inúmeros movimentos chamados messiânicos: Canudos, Caldeirão, Santa Dica, Contestado, etc.

No filme “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” Glauber através de diálogos fortes fala como se fosse o Conselheiro.

“Coirana: *Tenho mais de mil cobrança pra fazer, mas se eu falar de todas a terra vai estremecer. Quero só cobrar as preferida do testamento de Lampião. Quem é homem vira mulher, quem é mulher pede perdão. Prisioneiro vai ficar*

livre, carcereiro vai para cadeia. Mulher dama casa na igreja com véu de noiva na lua cheia. Quero dinheiro para minha miséria, quero comida para meu povo, se não atenderem meu pedido vou vortar de novo.”

(...)

“Antonio das Mortes: Deus fez o mundo e o Diabo o arame farpado. Se o coronel pecou, ele tem que pagar. Eu só sou lhe pedindo isso, doutor. Vai até ele é leva meu recado.”

A origem do termo é bíblica:

“O lobo seria hóspede do cordeiro... o touro e o leão comeriam juntos... um menino pequeno os conduziria... a vaca e o urso se confraternizariam” (Is. 11,4-8).

“Pois saibam que Javé lhes dará um sinal: A jovem concebeu e dará à luz um filho, e o chamará pelo nome de Emanuel. Ele vai comer coalhada, até que aprenda a rejeitar o mal e escolher o bem.” (Is. 7,14-15).

É tempo da realização plena do tempo de Deus, kairós. Jesus assume a identidade do Messias, do enviado, daquele que virá para dar vistas aos cegos, libertar os presos, acabar com a dor dos oprimidos e proclamar o ano de graça do Senhor (Lc 4, 16-21). No evangelho de Marcos Jesus admite: “Sim Eu o Sou.” (Mc. 14, 61-62)

“A concepção popular de messias deriva das palavras de Isaías: “O povo que andava nas trevas viu uma grande luz; os

que moravam em terra de sombras da morte, a luz resplandeceu sobre eles. Porque um menino nos nasceu, nos dado um filho; traz o governo em seus ombros. Seu nome será Conselheiro admirável, herói de Deus, Padre Eterno, Príncipe da Paz, nascido para restabelecê-la e afirmá-la através do Direito e da Justiça.” (QUEIROZ, 1965, p. 3)

O escolhido é alguém enviado pela divindade para vencer o mal, para consertar o mundo possibilitando a chegada do paraíso terrestre. A sua liderança advém de suas qualidades excepcionais, porque detém o carisma, neste sentido coloca-se acima de qualquer hierarquia estabelecida. Carisma para Weber é

“a qualidade extraordinária que possui um indivíduo (condicionada de forma mágica em sua origem, quer se trate de profetas, de feiticeiros, de árbitros, de chefes de bando ou de caudilhos militares); em virtude desta qualidade, o indivíduo é considerado ora como possuidor de forças sobrenaturais ou sobre humanas – ou pelo menos especificamente extra-quotidianas, que não estão ao alcance de nenhum outro indivíduo, ora como enviado de Deus, ora como indivíduo exemplar, e em conseqüência com chefe, caudilho, guia ou líder.” (WEBER, Max. Economía y sociedad, Fondo de Cultura, México, 1944, Vol. I, p. 252-3)

J.DAVIES analisa três tipos de crises como determinantes da eclosão carismática:

“1 – os sentimentos de insegurança e angústia, relacionados com as necessidades básicas;

2 – Frustração de certas expectativas, em vista de uma situação previsível;

3 – Persistência de conflitos sem solução imediata, entre forças internas ou externas.” (DAVIES, 1954, p. 1083-1102)

Se analisarmos o movimento messiânico de Canudos vamos perceber a ocorrência desses três tipos de crises: a situação do lavrador nordestino sob o jugo do latifundiário, a fome, a miséria, as expectativas de uma vida melhor frustradas e conflitos religiosos (igreja hierarquica), políticos (República), econômicos (Estrutura Agrária), etc. Tudo isso possibilitou o surgimento do Conselheiro, densificado pela mensagem religiosa, amparado na capacidade de liderar e oferecendo soluções imediatas para a fome e a falta de terra.

Ao verificarmos os movimentos messiânicos ou a concepção do Messias veremos que tratam de líderes fortes e bastante personificados. Afirmo que os filmes de Glauber analisados também tratam do messianismo, mas aqui não se trata do messias individual, personificado, mesmo que as películas apresentem figuras carismáticas e fortes, a proposta apresentada é a do povo como messias. O messias encarna-se no coletivo, dilui-se na massa de brasileiros e sendo coletivo apresenta uma proposta política de caráter estético, mas nacionalista e profundamente enraizada na cultura brasileira.

“Não se pode dizer que em sua filmografia exista o fatalismo divino do destino. Também a esfera mística não é concebida como esfera pré-política à espera de uma

conscientização marxista. No entanto, a manifestação mística está profundamente imbricada com as contradições sociais, como se fosse impossível entender a política sem a religião.” (Vasconcelos, 2001:15).

“A geopolítica de Cristo: do velho para o novo mundo. Cristo nascido no novo mundo, mas fora da cruz, e não dentro da Igreja. Sua existência tripartida não significa que a distinção dominante/dominado comprometa a absorção de Cristo na cultura popular, ou a persistência da mentalidade cristã no povo. O povo brasileiro é impensável sem a cruz trazida pelos colonizadores, portanto é dentro da esfera cristocêntrica – e não fora dela – que se deve buscar a solução para o enigma da polis brasileira.” (Vasconcelos, 2001: 53).

Segundo Kohn, messianismo “é, antes de tudo, a crença religiosa na vinda de um redentor que porá fim à presente ordem das coisas, seja universalmente, seja para um único grupo, instituindo uma nova ordem de justiça e felicidade.” (Kohn 1959: 356)

O redentor no caso é o povo, denso de fé e consciente de seu poder e prestes a instituir uma nova ordem social.

Glauber escreveu dois manifestos que são fundamentais para nossa análise.

O texto “A Estética da Fome” foi escrito em 1965 para a participação do Seminário do Terceiro Mundo em Gênova, Itália. Neste escrito ele detona a piedade com que os europeus tratam o latino. Enquanto a miséria causa dó nos colonizadores provocando ajudas humanitárias, os mandantes da América Latina se aproveitam disso para engordar suas verbas. Para Glauber a maior riqueza do latino é exatamente sua miséria é dela que ele tira a sua capacidade de resistência, e essa é violenta. Antes de tudo deve ser violenta. A fome, neste texto é metafórica. Vai além do sustento e da saciedade.

A fome é de tudo, no mesmo sentido de música “Comida” de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Brito:

“Bebida é água.

Comida é pasto.

Você tem sede de quê?

Você tem fome de quê?

A gente não quer só comida.

A gente quer comida, diversão e arte.

A gente não quer só comida,

A gente quer saída para qualquer parte.

(...) a gente quer bebida, diversão, balé.

(...) a gente quer a vida como a vida quer.

(...) a gente não quer só comer,

a gente que comer e quer fazer amor.

(...) a gente quer prazer para aliviar a dor.

A gente não quer só dinheiro,

A gente quer dinheiro e felicidade,

(...) a gente quer inteiro e não pela metade. (...).

Para Glauber:

“Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.”

“Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconscientes, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.”

“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 nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome sendo sentida não é compreendida.”

Para ele o cinema “holiudiano” é digestivo. Digere as misérias, mostra uma falsa realidade e provoca uma alienação nos cineespectadores. Ele é o Cinema digestivo. A oposição a esse cinema do sistema é o Cinema Novo.

“Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor

não escondem mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente; e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.”

“(…) Os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o alfabeto. (...)”

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

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

“(…) não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.”

*Glauber escreve outro manifesto em 1971 para apresentação na Columbia University, Nova York, o chama de “Estética do Sonho”. Neste texto ele trabalha o conceito de obra de arte revolucionária que deve gerar uma estética que busque integrar o humano no cosmo. Critica o conceito de povo no capitalismo e o coloca como mito da burguesia. Para ele este não é o verdadeiro povo. Na estética do sonho coloca os três pilares, a meu ver, de sua obra: **possessão (transe), mística (fé) e povo messiânico.***

Vejamos trechos do texto “Estética do Sonho”:

“Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica.”

“O povo é o mito da burguesia.”

“A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode aproximar o homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.”

“A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo.”

“O irracionalismo libertador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens.”

“Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade.”

“Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais de minha raça. Essa raça, pobre e aparentemente sem destino, elaborou na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos.” (*Gomes, 1997*).

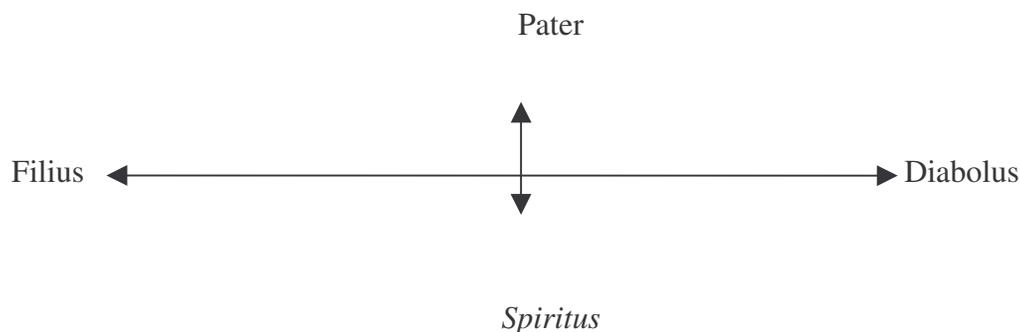
A Antropologia do Cinema

Para orientar teoricamente a análise me apoiarei em Massimo Canevacci (Antropologia do Cinema) e Henri Desroche (Sociologia da Esperança).

É ótima a análise feita por Massimo Canevacci no livro Antropologia do Cinema onde, através de uma antropologia radical, investiga o fenômeno do cinema como portador de um espírito de fundo cristão-mitológico que reproduz estereótipos presentes na hipoestrutura social. Para ele a hipoestrutura é anterior a infra e superestrutura, é como se fosse um espírito coletivo que geneticamente acompanhasse a humanidade. Canevacci diz «o espírito do cinema é a forma alienada através da qual se manifesta a nova ideologia do capital que põe a si mesmo como contingência, como aparição miraculosa, como parábola-fábula-mito. É espírito porque sua potência não é tanto de natureza físico-material imediata, porém mais insidiosa, impalpável, luminosa, como que transfigurada» (Canevacci, 1990:32).

Para Canevacci «um novo materialismo deveria entender o espírito não como verdade em-si e para-si, mas como coágulo ambivalente – assim como se formalizou na palavra e no significado – daquele impulso incessante do homem para superar a sua forma de existência dada, cuja resposta pode ser metafísica com apocalipse, social com a revolução, ou fílmica com o capitalismo pós-industrial, ou seja, o modo como essa civilização busca negar seus horrores apresentando-os como entertainment.» (Canevacci, 1990:33).

Canevacci ao tratar o cinema como espírito, propõe, baseado em Jung, não uma formação trinitária clássica (Pai, Filho e Espírito Santo) mas uma formação quaternária:



Cita Jung «Quando Deus revela seu ser e se torna algo determinado, ou seja, um homem determinado, então seus contrários devem se cindir: aqui o bem, lá o mal. Assim os contrários latentes da divindade separaram-se na geração do Filho e se manifestaram na antítese Cristo-Diabo.» (Canevacci, 1990:54).

« A simbólica da quaternidade, com muito maior força que a da trindade, volta a revelar a existência do diabo como verdade teológica originária: com efeito, o quarto é o duplo de dois e `Binarius é o diabo do dissídio e também o feminino`. O catolicismo oficial buscou atenuar essa sua verdade (utilizando a figura da Madona), ao passo que a concreticidade do modo de viver e de pensar cotidianos.» (Canevacci, 1990:55).

Canevacci define assim os quarto elementos da cruz arquetípica: Pater «é tanto a origem de todas as coisas (arquifálica) como a determinação histórico-social do ser, num contexto contemporâneo à ação.» Filius: «é a individualidade positiva, o Ego ou o herói.» Diabolus: « é contraponto a filius. É a individualidade negativa anti cristo e anti herói.» Spiritus: « a negação da negação. Alia-se com o filius para derrotar (negar) a negação e conduzi-lo à condição sintética de pai.» (Canevacci, 1990:56-7).

No caso dos filmes analisados o sistema político é República com uma divisão de micropoderes: o poder do fazendeiro, do intelectual, do homem, do empresário, do político. Todos esses pequenos poderes oprimem o povo, o tratam como alienígena. Suas aspirações são incompreendidas. A única forma possível de forçar a compreensão é a violência. A violência é mística, rendentora, libertadora, mesmo que não se saiba para onde ir. A única aliada do povo é a fé, uma fé inabalável que produz uma ligação do povo com a divindade. Toda a ação violenta tem por objetivo libertar da miséria, da fome, da opressão. Todas as referências a divindade a coloca próximo, perto, amiga.

A linguagem e a história dos filmes é densa de espiritualidade e mitos. No primeiro filme, Barravento, Glauber trabalha com as religiões afro-brasileiras, o fato desagregador é a volta de um antigo morador da vila de pescadores que ameaça e questiona o líder espiritual. A cosmovisão dos pescadores é regulada pela mediação dos orixás e seus cultos. Percebe-se nitidamente no filme Barravento que Glauber tateava a busca de uma síntese do Brasil, neste primeiro momento sua reação é negá-la apresenta como possibilidade de saída a negação da fé simples dos pescadores. Para negar a espiritualidade afro-brasileira ele a apresenta com todas as suas características, a trata como parte constituinte do povo brasileiro. Já neste primeiro longa ela trabalha duas idéias basilares para entender seu projeto: quem decide o destino é o povo, e este povo é específico, localizado, histórico e denso culturalmente; Não se entende a nação sem a compreensão da fé vivida pelo povo.

Os filmes 'Deus e o Diabo na terra do sol' e 'O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro' são a mesma história. Deus é o Santo Guerreiro (neste caso São Jorge) e o Diabo o dragão da maldade. Deus é personificado no primeiro como Corisco (Lampião) e o Santo Sebastião e no segundo como Coirama (reencarnação de Lampião). O

diabo é Antonio das Mortes e o fazendeiro ou coronel. A primeira vista pode parecer uma visão maniqueísta, e é. Mas se analisarmos a ação e método de cada personagem do bem e do mal se percebe que ambos usam da violência, do poder absoluto, da coação para cumprir o seu destino. Neste caso as personagens das divindades são humanas e respondem a realidade como ela se lhes apresenta. Nestes filmes é denso o messianismo. O Santo Sebastião é uma espécie de Antonio Conselheiro, Coirana no segundo filme é acompanhado por uma santa e seu séquito.

O filme 'Deus e o Diabo na terra do sol' conta a história de Manoel Vaqueiro, casado com Rosa, que após ser passado para trás por um fazendeiro, mata-o e parte para o mundo. Na sua saga encontra o Santo Sebastião e se entrega a proposta messiânica de forma absoluta. O santo popular incomoda a hierarquia da Igreja Católica que paga a Antônio das Mortes para matar o santo e sua gente. No ataque ao povoado muitos são mortos e após o sacrifício de um bebê, Rosa, esposa de Manoel, mata o Santo Sebastião. Após Manoel, resolve fugir e encontra Corisco, a este se entrega completamente também. De novo Antonio das Mortes mata o líder de Manoel. Ele escapa e inicia uma corrida redentora em direção ao mar. Com a visão ele encontra seu destino. Neste caso o homem do sertão nordestino e o mar são metafóricos. Nota-se mais uma vez que para Glauber messiânico é o povo com sua visão de mundo, com seu jeito, com suas fraquezas, seus erros e acertos, com sua religião e religiosidade. De novo é o povo metafórico que deve tomar o destino em suas mãos.

No filme Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro Glauber troca vertiginosamente de lugar os representantes do mal e do bem. Mas considera importante que se descubra a cada momento quem é o Dragão. Infere-se que o Santo Guerreiro é o povo, sagrado para buscar um destino coletivo, mas precisa ter sabedoria para descobrir

onde está a raiz de seus males. De novo o povo é que deve buscar seu destino. Essa busca, entretanto não deve abandonar aquilo que ele é culturalmente nem religiosamente.

Os dois filmes mostram um tempo árido, seco, uma natureza raquítica, campos amplos e desolados. A violência é uma constante. Aqui outro dos ingredientes dos filmes de Glauber as imagens chocam o cinéfilo como se quisesse dizer: levanta-te e anda! Toma em suas mãos a sua vida!

O filme Terra em Transe conta a história de uma republiqueta em pé de guerra onde a elite se divide fingindo estar ao lado do povo, para depois se aliar as empresas multinacionais. Aqui é retratada a religião do poder, aquela aliada e legitimadora do poder do capital. Glauber liga esse filme a Barravento. A palavra barravento significa o transe em que o cavalo de santo no cadomblé entra para ser possuído pela divindade, para ele a América Latina vive um barravento negativo pelo abuso de suas elites e que para se livrar disso é necessário perceber-se claramente quem está do lado de quem mesmo no momento de um transe vertiginoso.

A Idade da Terra é um painel latino americano em que convivem harmonicamente o Diabo de novo do lado do poder, do capital, da opressão e 04 Cristos que são densamente humanos. A principal mensagem é de que é o Cristo vivo que é importante e especialmente o lado que ele escolheu. Representa a maturidade do cineasta enquanto proposta para a América Latina, não só para o Brasil.

Podemos, com base no Antropologia do Cinema, fazer a seguinte cruz arquetípica para o filme Deus e o Diabo na Terra do Sol e o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro:

angústias. Tornou-se necessário reivindicar a superação de ambas, enquanto dois momentos separados e a separar, mesmo que se apresentem como cada vez mais mesclados entre si, porém nunca unificados – como ainda podia pensar Marx – pelo homem social.»
(Canevacci, 1990:71)

Os filmes de Glauber chocam, pois tratam de temas reais: da luta pela sobrevivência, da violência, da cultura popular, do sertão nordestino.

O cinema pertence a superestrutura capitalista. Pertence ao universo da indústria, do mercado. Inverte a realidade reconstruindo outra. Para superar esse vício de origem é preciso beber na fonte da cultura brasileira, utilizar o folclore, apropriar-se da religião popular, filmar a nossa geografia desoladora. Como se o homem brasileiro estivesse órfão da terra, do aparelho do estado, do trabalho e para deixar a orfandade é necessário aproveitar a seiva cultural e religiosa que lhe sustenta para buscar o transcendente, o poético. O povo de sua miséria produz o caldo fortificante que permite vislumbrar um povo denso, espiritualizado, consciente, tomada pela terra e na busca de um horizonte possível pois “maiores são os poderes do povo”.

Glauber articula a idéia de nação, política e linguagem na roupagem do cinema para teorizar sobre a sociedade brasileira. Seu cinema é uma intervenção no real. É um discurso de fundo libertário, bradando aos quatro ventos que aqui pode florescer um povo novo.

Ao investigar o universo mítico do povo nordestino Glauber o mostra em seu estado bruto para recriar uma nova realidade, possível pela técnica de filmagem, esse novo procura superar o atraso, o misticismo conservador e a miséria.

“(...) a única opção para o intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser ‘um esteta do absurdo’ e um

‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária. (...) A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que criar é revolucionar, em que criar é agir tanto no campo da arte como no campo político militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica, concretizando-se, no mesmo complexo, história e cultura.” (Rocha, 1981:36).

Para Glauber seus filmes se integram:

“(...) ao misticismo libertador latino americano. Apesar de o misticismo ser um fenômeno negativo em termos sociológicos, creio que ele é muito positivo de um ponto de vista subjetivo e inconsciente, porque significa uma permanente rebelião do povo contra a opressão que lhe é imposta.” (Rocha, 1981: 36)

Para Glauber o artista deve utilizar a arte para provocar a revolução. A revolução é, sobretudo estética. O artista é autor da revolução e da obra de arte, por isso a obra deve ser real como colasse obra e vida. Para a partir dessa colagem a revolução estético cultural estaria realizada.

Glauber buscou no marxismo uma reflexão filosófica para o terceiro mundo buscando fugir dos modelos do capitalismo existente e do socialismo real. Para ele o comunismo não passava de um capitalismo de estado. Para isso ele critica a visão cientificista do materialismo histórico, por isso a dialética não poderia ser somente materialista e científica, ela também é estética, emocional e metafísica.

“A metafísica, a etnologia, a lingüística e a estética (...) A redução do marxismo à filosofia científica do século XIX é

fundamental para se compreender o desenvolvimento da humanidade no século que se acaba. Ao materialista interessa a causa material e o efeito material.”

“o ser irracional produz o capitalismo e suas culturas, o estar racional subverte o ser capitalista pela força do ser proletário. (...) O fetiche é o capital materializado no sistema monetário. A alienação é a acumulação mítica do capital. Em torno do Deus dinheiro, todos lutarão.” (Manuscrito de Glauber, Fonte: Tempo Glauber).

O modelo de sociedade idealizado por Glauber é um anarquismo libertário, neste caso a mediação seria o povo messiânico místico, forte e libertador das mazelas sociais. Seus filmes mostram uma obsessão para encontrar o sentido do Brasil na cultura para daí construir um projeto de modernidade para o país que acontecerá de uma forma violenta.

“Nada mais insuportável para um artista do que uma ideologia que determina caminhos ou finalidades.” (Manuscrito de Glauber, Fonte: Tempo Glauber).

“O Brasil deve encontrar seu próprio modelo (...). A luta esquerdista aqui desde a fundação do PC foi absorvida pelas elites (...); o povo, a massa brasileira nunca foi força de esquerda organizada, nem ideológica (...), então a discussão deve ser colocada em nível de massa brasileira, em nível de construção de uma nova sociedade do ponto de vista

econômico e cultural, fora dos paradigmas das normas do imperialismo americano e do social-imperialismo soviético, ou do maísmo.” (Jornal Folha de São Paulo, 30 de Julho de 1978).

O sentido do Brasil, para Glauber, é revelado por um projeto estético revolucionário. A estética da fome faz o Brasil descobrir-se, compreender-se, chocar-se. Não se trata de apologia da violência, mas de compreender a violência como reação racional à conjuntura dada. No texto a estética do sonho o cineasta fornece elementos de seu projeto estético revolucionário. A conversão do homem ao homem na busca da integração cósmica. É uma obsessão pelo humano, mas não um humano qualquer, é aquele latino americano, pobre, nordestino, crente, místico, tomado por sua cultura, arte, religião e tradição. Trata-se da estética foi abortada em seu início. Aliás, o próprio projeto de nação foi interrompido, a ruptura provocada pelo Golpe Militar permitiu a divisão do país e um desenvolvimento dependente. A ditadura militar sobrepôs sua estética baseada na imagem televisiva censurada, portadora de conceitos, realidades e definições políticas. Há mais de 30 anos a população é domesticada pela TV, esse processo se aprofunda se considerarmos que o nosso contato com o mundo seria completamente diferente se a estética revolucionária de Glauber tivesse vingado.

IV – CONCLUSÃO

Na primeira projeção cinematográfica feita pelos irmãos Lumiere em Paris, foi gerado, junto com as imagens, um espanto enorme. As pessoas pensaram que a imagem do trem em movimento os esmagaria. Começaram a gritar, desocupar suas cadeiras e correr. Essa cena histórica ilustra bem o impacto que a imagem pode causar aos assistentes, coparticipantes dos fotogramas feitos.

O cinema é produto da sociedade moderna e é parte integrante da sociedade atual – chamada pós-moderna ou pós-industrial. Sem dúvida o mundo hoje é imagético, já que a informação e as comunicações se dão por meio e através de imagens. A imagem pode ao mesmo tempo prender, imobilizar e despertar. Como na cena descrita anteriormente em que as pessoas em contato com a imagem real passaram a ter um medo físico, concreto, real.

Normalmente os críticos dos Meios de Comunicação de Massa – incluem entre eles o cinema – vêem o instrumento de comunicação somente com arma de alienação ou conformismo. No máximo a comunicação pode servir para provocar reações violentas ou para propiciar uma visão distorcida do mundo. Nesse sentido, a imagem cinematográfica vista na forma da crítica tradicional vende um produto que é consumido passivamente pelos olhos ávidos do espectador o que produz, conseqüentemente uma postura diante das coisas e pessoas. Poderíamos englobar nessa análise boa parte do cinema hollywoodiano.

As teorias marxistas sempre trataram a comunicação, o direito, a família, as religiões, o estado e a educação como reprodutores fiéis da estrutura econômica da sociedade. Nesse sentido, haveria pouca margem de manobra para instituições diferentes. Isso foi na verdade uma redução ignóbil do pensamento marxiano.

No entanto Glauber provou com sua filmografia e com o Movimento do Cinema Novo que é possível pensar esteticamente um povo e dar a esse coletivo, um sentido de povo novo, autoemergente. Os filmes revelam a face de uma nação violentada, nascida em um meio árido que produz um povo festeiro, feliz, crente, místico que corre em busca do mar metafísico de sua liberdade.

O Messias-Povo Coletivo é o próprio responsável pela sua liberdade e libertação, sem buscar em experiências sociais alienígenas a saída, encontra-a em sua própria história e cultura.

O cinema, nesse caso, serve de grande instrumento de formação do povo que ao entrar em contato com sua vida estampada na tela reage e produz novas condições sociais de se viver.

Os anos 60 e 70 no Brasil fizeram surgir inúmeras formas e modelos de buscar o próprio caminho do país como nação auto determinada e com um projeto de desenvolvimento. De certa forma essa construção coletiva da consciência de nação foi interrompida pelo regime militar, mas de alguma forma foi forjada em surdina um projeto de Brasil ainda não concluído.

A filmografia de Glauber mostra um dos possíveis caminhos de construção da nação esse trabalho expressou que é conjunto da obra do cineasta.

V – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, de José Milton. **Imagens e sons: A Nova Cultura Oral**. Cortez Editora, SP, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Editora 70, Porto, s/d.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Editora Moderna, São Paulo, SP, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **O mal estar da modernidade**. Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar Editor, 1998.

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** Lisboa, Portugal, Livros Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas**. São Paulo – SP, Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. Ed. Brasiliense, SP, 1985.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, Paulus, São Paulo, SP, 2000.

BOBBIO, Norberto et alli. **Dicionário de Política**. Editora da UNB, Brasília, DF, 4ª Edição, 1992.

CAMPBELL, Joseph. **O vôo do pássaro selvagem – Ensaios sobre a universalidade dos mitos**. Rio de Janeiro, RJ, Editora Rosa dos Tempos – Record, 1997.

_____. **A Imagem Mítica**. Campinas, SP, Papirus Editora, 2ª Edição, 1994.

_____. **O Poder do Mito**. São Paulo, SP, Editora Palas Athenas, 1990.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema, do mito à indústria cultural**. Editora Brasiliense, 2ª Edição, SP, 1990.

CARMO, Leonardo César. **Cinema de massa e crítica da sociedade**. Tese de mestrado no curso de Mestrado em Educação Brasileira, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, 1995.

CONTRERA, Malena Segura. **O Mito na Mídia**. São Paulo – SP, Anna Blume, 1996;

COSTA, Cláudio da. **Cinema Brasileiro (anos 60-70) dissimetria, oscilação e simulacro**. Editora 7 Letras, Rio de Janeiro, RJ, 2000;

DANIEL, Francisco Daniel. **Cinema uma experiência mística**. Edusc, SP, 1998.

DAVIES, J. C. **Charisma in the 1952 campaign**. American Political Science Review, n° 48, 1954, p. 1083-1102.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DESROCHE, Henri. **Sociologia da Esperança**. Editora Paulinas, São Paulo, SP, 1985.

DURKEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo – SP, Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo - SP, Martins Fontes, 1999.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo, SP, Editora Perspectiva, 1998;

_____. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo, Martins Fontes, 1998, 2ª Edição.

_____. **Mito do eterno retorno**. São Paulo – SP, Editora Mercuryo, 1992.

_____. **Imagens e símbolos.** São Paulo – SP, Martins Fontes, 1996.

FRIDMAN, Luis Carlos. **Vertigens Pós-Modernas.** Rio de Janeiro, RJ, Relume Dumará, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro, RJ, LTC Livros técnicos e científicos Editora, 1989.

_____. **Nova Luz sobre a antropologia.** Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O Saber Local.** Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1997;

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade.** São Paulo – SP, Unesp, 1991.

GOMES, João Carlos Teixeira, **Glauber, esse vulcão!** Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 1997.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos.** São Paulo – SP, Companhia das Letras, 1994, 2ª Edição.

JAMESON, Fredric. **Reificação e Utopia na Cultura de Massa.** In: Crítica Marxista, Vol. I, n ° 1, Editora Brasiliense, SP, 1994.

_____. **A Cultura do Dinheiro.** Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2001.

_____. **Pós Modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo – SP, Editora Ática, 1997, 2ª Edição.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1999.

KOHN, Hans. **Messianism**. Encyclopaedia of the social Sciences, vol. 10, The Macmillan Company, New York, 1959.

LANTERNARI, Vittorio. **As Religiões dos Oprimidos**. Editora Perspectiva S. A., São Paulo, SP, 1974;

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro – RJ, Editora Tempo Brasileiro, 1996, 5ª Edição.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro, José Olimpo Editora, 1998, 5ª Edição.

MAGNANI, José Guilherme. **O Brasil da nova era**. Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar Editor, 2000.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Obras Escolhidas, volumes 1,2 e 3**. São Paulo, SP, Editora Alfa-Omega, 1982.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Sobre la religión**. Madrid, Espanha, Ediciones Sigueme, 1994.

MONTEIRO, José Carlos. **História Visual do Cinema Brasileiro**. Funarte, Rio de Janeiro, 1996;

MORENO, Antônio. **Cinema Brasileiro**. Editora UFG e Editora EDUFF, Niteroi, RJ e Goiânia, 1994;

MOREIRA, Alberto da Silva et alli. **Sociedade Global – cultura e religião**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998;

RAMOS, Fernão e MIRANDA Luiz Felipe (orgs.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. Editora do Senac, São Paulo, SP, 2000;

REVISTA VEJA, **Paginas Amarelas, Entrevista com Glauber**. Editora Abril, São Paulo, SP, 08 de Setembro de 1976.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **A sociedade do Sonho - comunicação, cultura e consumo**. 2ª Edição, Mauad, RJ, 1995.

_____. **Magia e Capitalismo – um estudo antropológico da publicidade**. 3ª Edição, Ed. Brasiliense, SP, 1995.

ROCHA, Gláuber. **A Revolução do Cinema Novo**. Editora Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, RJ, 1981.

_____. **Cartas ao Mundo**. Companhia das Letras, São Paulo – SP, 1997.

_____. **Roteiros do Terceiro Mundo**. Editora Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, RJ, 1985.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo – SP, Companhia das Letras, 1992.

SADER, Emir (org.) et alli. **Pós-neoliberalismo, as políticas sociais e o Estado Democrático**. São Paulo, Paz e Terra, 1995.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular – Uma introdução**. 1ª Edição, São Paulo, SP, Hedra, 1999;

TEMPO GLAUBER, **site oficial de Glauber Rocha: www.tempoglauber.com.br**;

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. 2ª Edição, Petrópolis, RJ, 1998.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo – SP, Summus Editorial, 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papirus Editora, SP, 1994.

VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. Editora Senac, São Paulo, SP, 2001;

VENTURA, Tereza. **A Poética Política de Glauber Rocha**. Funarte, Rio de Janeiro, RJ, 2000;

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O Messianismo – No Brasil e no Mundo**. Dominus Editora – Editora da Universidade de São de Paulo, São Paulo, SP, 1965;

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo - SP, Pioneira, 1999;

_____. **Economia e sociedade**. Vol. 1 Brasília – DF, UNB, 1995.

