

STUDIA IBERYSTYCZNE

**Portugalia, Brazylia, Afryka
Wokół Vergílio Ferreiry**

* * *

**Portugal, Brasil, África
Em torno de Vergílio Ferreira**

STUDIA IBERYSTYCZNE

nr 9

Redakcja pisma „Studia Iberystyczne”

Anna Sawicka (redaktor naczelny i sekcja katalońska)

Maria Filipowicz-Rudek (sekcja galicyjska)

Anna Rzepka (sekcja portugalska)

Ewa Nawrocka (sekcja iberoamerykańska)

Rosanna Krzyszkowska-Pawlik (sekretarz redakcji)

Rada naukowa / Comité Científico

Beata Baczyńska, Uniwersytet Wrocławski (Polska/Polonia)

Marek Baran, Uniwersytet Łódzki (Polska/Polonia)

Jerzy Brzozowski, Uniwersytet Jagielloński (Polska/Polonia)

Arturo Casas, Universidad de Santiago de Compostela (Hiszpania/España)

Ubaldo Cerezo Rubio, Universidad de Alcalá (Hiszpania/España)

Juan de Dios Luque Durán, Universidad de Granada (Hiszpania/España)

Silvia Kaul, Universidad Nacional de Rio Cuarto (Argentyna/Argentina)

Margarita Llitas, Universidad de Valladolid (Hiszpania/España)

Gilles Luquet, Université Paris III, La Sorbonne Nouvelle (Francja/Francia)

Wacław Nowikow, Uniwersytet Łódzki (Polska/Polonia)

Antonio Pamies Bertran, Universidad de Granada (Hiszpania/España)

Janusz Pawlik, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu (Polska/Polonia)

Ramon Pinyol, Universitat de Vic (Hiszpania/España)

Bogdan Piotrowski, Universidad de la Sabana (Kolumbia/Colombia)

Klaus Pörtl, Johannes Gutenberg Universität Mainz (Niemcy/Alemania)

Emilio Ridruejo, Universidad de Valladolid (Hiszpania/España)

Elżbieta Skłodowska, Washington University in Saint Louis (USA/EE.UU.)

Francisco Torres Monreal, Universidad de Murcia (Hiszpania/España)

Alejandro Veiga, Universidad de Santiago de Compostela (Hiszpania/España)

Joan Ramon Veny Mesquida, Universitat de Lleida (Hiszpania/España)

Joanna Wilk-Racińska, Uniwersytet Śląski (Polska/Polonia)

PORTUGALIA, BRAZYLIA, AFRYKA

Wokół Vergílio Ferreiry

*** * ***

PORTUGAL, BRASIL, ÁFRICA

Em torno de Vergílio Ferreira

Pod redakcją:
ANNY RZEPKI
NATALII CZOPEK



Księgarnia Akademicka
Kraków 2010

Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzenci:

prof. dr Regina Przybycień, Universidade Federal do Paraná, Brazylia
dr hab. Jerzy Brzozowski, prof. UJ

Konsultacja językowa: Ana Wąs-Martins

Korekta: Joanna Milek

Skład i łamanie: Małgorzata Manterys-Rachwał

Projekt okładki: Igor Stanisławski

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego
oraz Instytut Camõesa w Lizbonie

A publicação co-financiada pela Faculdade de Letras
da Universidade Jagellónica e o Instituto Camões em Lisboa



ISSN 2082-8594

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 012 431-27-43, 012 663-11-67
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

ÍNDICE

Od redakcji.....	7
Nota da redação.....	9

LINGUÍSTICA

Henrique Barroso: O <i>progressivo</i> no português europeu de hoje: expressão, combinatória e variação.....	13
Natalia Czopek: Algumas observações sobre o futuro do conjuntivo português e <i>futuro de subjuntivo</i> espanhol.....	35
Przemysław Dębowiak: As cores nos nomes de lugares habitados em Portugal	49
Denise Gomes Dias: Sobre artes, ofícios e linguagem: notas sobre uma abordagem etnolinguística.....	65
Barbara Hlibowicka-Węglarz: Para compreender a situação linguística em Moçambique	77
Edyta Jabłonka: Tempos futuros na língua portuguesa e os seus equivalentes em polaco	87
Justyna Wiśniewska: Os equivalentes polacos da perífrase verbal <i>estar+a+infinitivo</i>	101

LITERATURA

Mário J. Aires dos Reis: O tópico do <i>tempus fugit</i> em <i>Em Nome da Terra</i> de Vergílio Ferreira.....	115
Isabel Araújo Branco: A animalidade do homem em contos de Miguel Torga	127
Fabiane Renata Borsato: Morte na antilírica de João Cabral de Melo Neto.....	141

Robson Coelho Tinoco: Poesia brasileira (ex-cêntrica): marcas de um neorromantismo contemporâneo.....	155
Regina Dalcastagnè: A cor de uma ausência: representações do negro na narrativa brasileira contemporânea	169
Renata Díaz-Szmidt: O universo feminino na poesia das mulheres angolanas no início do século XXI	185
Anna Kalewska: Vergílio Ferreira, Camões, Platon i inni, czyli o odzyskiwaniu utraconych znaczeń w kulturze nowożytnej Europy	201
Violante F. Magalhães: Uma leitura de <i>Vagão 'J'</i>	221
Ana Bela Morais: Amor e violência na obra de Vergílio Ferreira	233
Jerusa Pires Ferreira: Fernando Pessoa e os Santos Populares	245
João Ribereite: Jogar a vida com a morte em <i>A Noite e o Riso</i> de Nuno Bragança, <i>Alegria Breve</i> de Vergílio Ferreira e <i>O Sétimo Selo</i> de Ingmar Bergman	251
Monika Świda: Fernando Pessoa e o saudosismo de Teixeira de Pascoaes.....	265
Anna Wolny: Passando pelas portas entreabertas – Jorge Barbosa: <i>Carta para Manuel Bandeira</i>	291

VARIA

Marcos Nunes de Vilhena: <i>Portugalczyk Osculati</i> – fazer um português ou <i>fazer de português</i> na Polónia?	307
Jolanta Rękawek: Mais perto do samba do que da valsa: Glauber Rocha e o Cinema Novo.....	327

Jolanta Rękawek
Universidade Estadual de Feira de Santana

Mais perto do samba do que da valsa: Glauber Rocha e o Cinema Novo

Resumo:

O legado artístico de Glauber Rocha se torna uma referência obrigatória quando se analisa a cultura contemporânea do Brasil. Profundamente comprometido com a perspectiva de transformação qualitativa da sociedade brasileira, o artista liderou a vanguarda dos cineastas brasileiros nos anos 50 e 60 do século passado que, inspirados pela onda dos cinemas novos no mundo, formularam uma proposta do cinema brasileiro descolonizado e soberano. Beneficiados com o avanço tecnológico, os membros do grupo de Cinema Novo contribuíram para modificar a linguagem cinematográfica filmando o Brasil com uma estética violenta e impudica na qual o cidadão comum poderia reconhecer a sua face, sentir as suas dores e ouvir a sua música. A estética da fome, elaborada por Glauber Rocha como uma ideologia legítima, não se limitava apenas à sua repercussão artística, mas tinha pretensão de induzir a um debate público no qual a realidade brasileira fosse discutida como um problema político. Da mesma forma que o Cinema Novo não se completou como fenômeno deixando as suas formulações em suspense, o debate inspirado pelo legado de Glauber Rocha está por acontecer ainda.

Palavras-chave: Cinema Novo, Glauber Rocha, estética da fome.

Abstract:**Closer to samba than to waltz: Glauber Rocha and the New Cinema**

The artistic legacy of Glauber Rocha is an essential point of reference for any analysis of contemporary Brazilian culture. With a deep commitment to the qualitative transformation of Brazilian society, this artist was at the forefront of the Brazilian cinematic *avant-garde* of the 1950s-60s, which – inspired by the wave of new cinema around the world – proposed a new Brazilian cinema, decolonized and sovereign. With the benefit of technological advances these film-makers changed cinematic language, filming Brazil with a violent aesthetic free of shame, in which the common citizen was able to see his own face, feel his own pain and hear his own music. The aesthetic of hunger, articulated by Glauber Rocha as a legitimate ideology, was not limited to artistic ends only, but intended to promote a public debate in which Brazilian realities would be debated as a problem of politics. In the same way that the *Cinema Novo* remained an uncompleted phenomenon, its formulations suspended, the debate inspired by Glauber Rocha's legacy has still to take place.

Keywords: New Cinema, Glauber Rocha, aesthetic of hunger.

Glauber Rocha (1939-1981) cineasta, crítico de cinema, jornalista, escritor é um artista fundamental para a cultura contemporânea no Brasil que até hoje não consegue digerir a sua complexidade e sua grandeza, catalogando freqüentemente o seu legado com uma palavra cômoda: “polêmico”. O cineasta brasileiro com mais projeção internacional, não poucas vezes acusado pelo sarcasmo dos críticos paulistas de representar a “estética da roça”, Glauber se lançou à fama com a *opera prima* *Barravento* (1961), com a qual ganhou o Festival de Karlove Vary em 1962. Dois anos depois deslumbrou com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), laureado com o Grande Prêmio Latino Americano no I Festival de Mar del Plata em 1966, e colocou o dedo nas feridas do seu país com *Terra em transe* (1967), prêmio FIPRESCI e prêmio Luis Buñuel no Festival de Cannes em 1967. Em 1969, Glauber voltava a Cannes ganhando o prêmio de melhor direção com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) no qual a personagem do matador profissional, Antônio das Mortes,

emergia desde o sertão brasileiro condensando toda a dor da tragédia clássica e ultrapassando assim os discretos contornos da “provincia” do mesmo modo que Maciek Chelmicki de *Cinzas e diamantes* (1957) de Andrzej Wajda, tinha ultrapassado com a sua dimensão trágica os meandros políticos da Polônia. Em 1976, penetrou como intruso no funeral e carnavalizou a morte do pintor Emiliano Di Cavalcante, documentário¹ que lhe valeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes em 1977. Convidado a filmar fora do Brasil, realizou *Der Leone have sept cabeças* (1970), no Congo, *Cabeças cortadas* (1970), na Espanha, e *Claro* (1975), na Itália. Teve uma breve passagem pela televisão com seu irreverente programa *Abertura* (1979 – 1980) na TV Tupi e, no final da trajetória, tentou “explodir” o cinema com o seu último filme *A idade da terra* (1980). Tendo como mestres Eisenstein e Brecht, entre outros, aliou-se com Jean-Luc Godard e apontou Luis Buñuel como o pioneiro do tropicalismo² no Brasil.

¹ A exibição do filme está interdita desde 1979 através de uma liminar que a filha adotiva do pintor ganhou na justiça.

² O tropicalismo era um movimento artístico, inspirado pelo pensamento de Oswald de Andrade, formulado e iniciado a partir do espetáculo *O rei da vela*, de Zé Celso Martinez, que dialogava com o filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, proibido pela censura. O tropicalismo significava uma nova proposta de cultura brasileira que rejeitava finalmente a sua condição de ser um museu de tendências importadas da Europa e dos Estados Unidos e se projetava reconhecendo as suas matrizes mestiças, o seu vigor e originalidade local capaz de instituir relações de igualdade com outros contextos e não de dependência. Zé Celso Martinez explicava que “o tropicalismo usava o clichê da leitura norte-americana do tropical para explorar, para se reconhecer numa cultura domiciliar do hemisfério sul que absorveu a cultura do hemisfério norte, para dar respostas, exportar e que realizava o caminho político que Oswald sonhava nos anos 30. Contracenar o pensamento selvagem com o pensamento tecnicizado, reforçando o pensamento selvagem que criaria uma cultura que devoraria a linha de montagem que nos estava imposta até então” (Martinez, 1990).

Glauber Rocha considerava o surrealismo como um elemento intrínseco da realidade brasileira e os filmes mexicanos de Buñuel como antecedentes ao tropicalismo no Brasil. “E o surrealismo é uma coisa latina. Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala do surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo

Ferozmente criticado pela esquerda brasileira que nunca lhe perdoou a profecia de uma abertura dentro da ditadura militar³, isolado no meio cinematográfico, morreu de uma maneira precoce aos 42 anos despertando polêmica inclusive com respeito à causa da sua morte. A mãe do cineasta, Dona Lúcia, quis encerrar aquelas especulações declarando que Glauber morreu de uma doença chamada... Brasil. De fato, a trajetória artística e o pensamento do cineasta refletem o seu amor profundo e trágico na sua dimensão performativa, pois era o amor que não se contentava apenas com a contemplação, tendo em vista a ação e a modificação qualitativa da sociedade brasileira. Esta mesma sociedade foi literalmente delatada por Glauber por sua “impotência”, “histeria” e “esterilidade”⁴, condicionadas pela dependência econômica e política comum entre as ex-colônias na América Latina (Rocha, 1981: 29). Por outro lado, esta mesma sociedade foi compreendida de uma maneira perspicaz pelo cineasta, que insistia num debate sobre a realidade do seu país, livre das limitações instituídas pela miséria e pela fome. No seu texto – manifesto *Eztetyka da fome*⁵, pronunciado durante a retrospectiva do Cinema Novo realizada em 1965, em Gênova, Glauber denunciava a hipocrisia implícita na partitura político-cultural no mundo no qual “nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino” (Rocha, 1981: 28). No mesmo texto, o cineasta adotava um tom contundente abordando a dicotomia histórica entre os colonizadores e os colonizados que, para ele, continuava sendo atual na contemporaneidade:

do sono, mas da realidade. Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia” (Rocha, 1981: 121).

³ Glauber vislumbrou uma possibilidade de abertura dentro do próprio regime militar (1964-1985) como uma via do regresso à democracia no Brasil (o que de fato aconteceu). O cineasta respondeu a um questionário do jornalista Zuenir Ventura, afirmando que o general Geisel era “um gênio da raça”. Suas palavras tiveram uma extensa repercussão: o cineasta foi criticado, sobretudo pela esquerda que o acusou de ser um traidor oportunista.

⁴ Termos usados no texto *Eztetyka da fome*.

⁵ Guardamos a grafia original.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem a sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado de tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista (Rocha, 1981: 29).

Hoje em dia, parece injusta a forma como o jovem Glauber generalizava a perspectiva do mundo ocidental, que contribuiu efetivamente para o sucesso do Cinema Novo, consagrado pela crítica e o público europeu, principalmente francês e italiano. O Cinema Novo, como se costuma chamar a vanguarda dos cineastas brasileiros, liderados por Glauber Rocha nos anos 50 e 60 do século passado, coincidia com a efervescência dos cinemas novos expandidos no mundo, inspirados pela *Nouvelle Vague* francesa, apoiada pelos críticos e intelectuais que se articulavam através da revista *Cahiers du Cinéma*. Os cinemas novos surgiram no Canadá, Polônia, Hungria, Tchecoslováquia, Holanda, Alemanha, Senegal, México, Geórgia, etc. Na sua *Eztetyka da fome*, Glauber afirmava que “onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e a sua profissão à serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo” (Rocha, 1981: 32). Naquela época surgia uma voz poderosa de “garotos da província” que revertiam a ordem convencional dos opostos entre o “centro” e a “periferia” e deslumbravam com a sua estética fulminante, oriunda da singularidade dos contextos políticos e culturais, que frequentemente exemplificavam umas complexas encruzilhadas entre diversas matrizes estéticas, filosóficas e religiosas.

O Cinema Novo no Brasil era uma alternativa ao modelo cinematográfico imposto até então, ou seja, copiado do padrão americano, significando uma proposta do cinema brasileiro original e autônomo. O grupo formado no final dos anos 50 do século passado surgiu entre os jovens cineastas comprometidos com a defesa do filme *Rio, 40 graus* (1955), proibido pela censura e banido da circulação oficial. Os universitários reunidos nos cines-clube, autores de documentários e críticos de cinema formaram uma frente de solidariedade

com o diretor Nelson Pereira dos Santos, escrevendo artigos e organizando manifestações públicas. Naquele panorama cristalizado pela figura de Nelson Pereira dos Santos, contracenaram com seus interesses artísticos: Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, David Neves, Arnaldo Jabor, entre outros. Entrevistado no documentário “Que viva Glauber!”, dirigido em 1991 por Aurélio Michilis, o cineasta Carlos Diegues, explica assim os objetivos a que se propunha o grupo:

O projeto do Cinema Novo era muito modesto, tinha só três pontos, modestíssimo: o primeiro era transformar o cinema brasileiro, o segundo transformar o cinema e terceiro transformar o mundo. [...] Acredito que os nossos filmes não modificaram a face da terra, mas modificaram a maneira de que as pessoas vêm o Brasil (Diegues apud Michilis, 1991).

A revolução “coperniana” do Cinema Novo visava a descolonização, a construção de uma nova perspectiva da cultura e do país como aquele que se pensa como um exportador de conhecimento, da arte recusando-se a seguir os moldes impostos pela herança colonizadora (inclusive aquela do cinema americano) e esculpindo tudo aquilo que lhe era estranho através de uma estética ostensivamente provocadora e destemida. Naquela época, o Cinema Novo, por um lado, que assumia o seu compromisso com a realidade brasileira, e o *tropicalismo*, por outro, significavam a eclosão da arte brasileira, nos anos 62-68, que expressava os novos desejos da sociedade.

A atitude renovadora do Cinema Novo consistia, basicamente, em retomar temas do contexto brasileiro de uma maneira responsável, não caricaturesca nem “folclorizada”, baseando a sua estética nas formas não tradicionais da narrativa e também na intenção de se aproximar do cotidiano com poucos recursos em termos de filmagem. A estética das imagens violentas, uma peculiar “galeria de famintos” constituía, para Glauber Rocha, a originalidade do novo cinema brasileiro. As seqüências eram registradas nos lugares escuros e sujos, com personagens que não pareciam em nada com Grace Kelly ou Gary Cooper, passavam fome, roubavam ou matavam para comer... Aquele mise-

rabilismo, que não podia ser confundido com o primitivismo, tinha como objetivo induzir a um debate no qual a realidade brasileira fosse discutida de uma maneira lúcida como um problema político.

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e 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 um francês percebesse um argelino. (Rocha, 1981: 31-32)

A mobilidade do Cinema Novo, em termos da filmagem, se beneficiou do avanço tecnológico no campo do cinema que levou ao uso das câmaras leves e do tipo de negativo que permitia filmar com pouca luz, e também da possibilidade de captação do som direto. Portanto, junto aos temas que tentavam refletir a sociedade brasileira de uma forma autêntica, o Cinema Novo optava pela nova linguagem cinematográfica que instituiu, por exemplo, um peculiar ritmo aos filmes, marcado pela montagem original e a descontinuidade dramática. “Os planos passaram a ser filmados no sentido de captar em cada um deles a síntese de um determinado fato. A conjugação destes planos provocou um ritmo muito mais próximo do samba do que da valsa” (Rocha apud Murano, Picchia, 1982).

A música popular brasileira adquiriu uma nova dimensão através do Cinema Novo, que a aproveitou não só como um elemento decorativo mas lhe atribuiu uma função ideológica, política. Igualmente, a vanguarda do cinema brasileiro liderada por Glauber Rocha provocou o surgimento de um novo tipo de ator que, longe dos padrões estéticos de Hollywood, encarnava a vida e as dores do povo brasileiro. Finalmente, na lista das propostas inovadoras dos cinemanovistas, cabe incluir a criação de um novo sistema de produção, distribuição e circulação dos filmes.

A experiência do Cinema Novo foi heterogênea e, por conseguinte, pode-se inclusive falar dos “vários cinemas novos” (Rocha apud Delahaye, Cast, Narboni, 1969: 38), incluindo entre as suas produções

os filmes que revigoraram a linguagem do cinema no Brasil, a exemplo de: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha; *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *Boca de Ouro* (1960), *Mandacaru Vermelho* (1961), *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *Caminhos* (1959), *Arraial do Cabo* (documentário 1960), *Porto das Caixas* (1961), *Integração Racial* (documentário 1964) de Paulo Cesar Saraceni; *O Poeta do Castelo* (1959), *Couro de Gato* (1961), *Garrincha Alegria do Povo* (1963) de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola de Samba Alegria de Viver*, um episódio em *Cinco Vezes Favela* (1961), *Ganga Zumba* (1963) de Carlos Diegues; *Os Cafajestes* (1962), *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra; *Cidade Ameaçada* (1960), *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), *Selva Trágica* (1963) de Roberto Farias; *A Grande Feira* (1960), *Tocaia no Asfalto* (1962) de Roberto Pires; *Pedreira de São Diogo* (1961), *Maioria Absoluta* (1963) de Léon Hirszman; *Bahia de Todos os Santos* (1961) de Trigueirinho Neto, entre outros.

Analisando o balanço do fenômeno artístico de maior referência na história do cinema brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes destacou o papel fundamental do Cinema Novo como alternativa ao cinema populista e comercial, criando a imagem visual da maioria absoluta dos brasileiros. O crítico explicou assim o papel dos cineastas que eram, para ele, o termômetro de uma juventude que “(...) se sentia representante dos interesses do ocupado e encarregada da função mediadora no alcance do equilíbrio social” (Salles Gomes, 1986: 96).

Contudo, a plena identificação com a sociedade brasileira não foi possível porque o Cinema Novo, como um glorioso episódio na história da cinematografia brasileira, não chegou a se realizar plenamente. Foi uma experiência que deixou algumas ideias e formulações em suspense, um fenômeno que oscilou entre a arte e a política e que, como afirma Raquel Gerber, não se completou:

É uma experiência inacabada para o grupo de pessoas que a gerou e para a sua própria sociedade. Depois de ter-se caracterizado como movimento político através de uma linguagem alternativa do cinema tradicional (colonizado) e ao aquele do colonizador, nem sempre teve condições plenas para se realizar (Gerber, 1975:19).

De fato, no começo da década de 70 do século passado, o Cinema Novo começou a sofrer desgastes próprios de um grupo de cineastas heterogêneos e se transformou num fenômeno cada vez mais vulnerável. Duas circunstâncias contribuíram para a dispersão do ideal cinemanovista, defendido fervorosamente por Glauber Rocha: por um lado, a criação do Instituto Nacional do Cinema e, por outro, as críticas dos cineastas emergentes, liderados por Rogério Sganzerla, aos que aderiu Júlio Bressane. “Apertado à sua direita e à sua esquerda, com dúvidas ao respeito da sua própria vitalidade, chocado com os acontecimentos que não controla, o Cinema Novo começa a decretar a sua própria morte, firmando o certificado de óbito preenchido pelas novas gerações” (Diegues, 1988: 22). Assim comentou a agonia do movimento dos cineastas liderados por Glauber, um dos cinemanovistas mais consagrados no Brasil e amigo de Rocha, Carlos Diegues. Para ele, o Cinema Novo foi um sonho feito realidade devido à excepcional criatividade e perseverança de Glauber que se negava rotundamente a aceitar a lógica imposta à uma sociedade que sofria efeitos colaterais da colonização. Diegues lembra que o Cinema Novo não era só “um delírio bem sucedido” de Glauber, mas o motivo das suas dores, a razão da sua vida: “De maneira que podemos dizer inclusive, agora sem equivocar-nos, Cinema Novo e Glauber Rocha são a mesma pessoa” (Diegues, 1988: 56). Como o líder inegável do Cinema Novo no Brasil, Glauber mostrou, em múltiplas ocasiões, ser um defensor “de carteirinha” das propostas ideológicas e estéticas dos seus colegas. Inclusive na época da dispersão do movimento, na metade dos anos sessenta, e após a sua extinção⁶, Glauber declarava solenemente a superioridade do Cinema Novo diante de outras manifestações da arte no Brasil: “(...) posso afirmar com serenidade que ‘cinema novo’, a pesar de ser destruído, é ainda a vanguarda cultural no Brasil, entendendo ‘cultural’ não como ‘culturalismo’ mas como uma linguagem que expressou linhas fundamentais de uma civilização colonizada” (Rocha apud Bentes, 1997: 408).

⁶ Para a qual contribuiu notavelmente o golpe militar em 1964.

O Cinema Novo ganhou um lugar incontestável na história do cinema brasileiro e o seu líder, Glauber Rocha, ainda hoje, constitui a maior referência do cinema brasileiro para o mundo. No entanto, os meios de comunicação no seu próprio país preferem não lembrar as idéias essenciais do seu discurso que, se levado a sério, contribuiria de uma forma substancial para uma transformação qualitativa da sociedade brasileira. Apesar de um volume massivo de trabalhos acadêmicos, de um valor inquestionável, dedicados ao cineasta, não é fácil encontrar indícios de um debate público, por ele inspirado, e sim, matérias onde proliferam anedotas a respeito do seu comportamento e modos irreverentes. Num debate sobre a realidade brasileira, que poderia ser induzido pela arte de Glauber Rocha e que não foi realizado até agora, caberia dar maior atenção à importância que o artista atribuía às matrizes negras e indígenas do Brasil e também à sua visão da “cultura popular”. No seu manifesto *Eztetyka do sonho*, pronunciado na Columbia University em 1971, Glauber apontava as matrizes indígenas e negras como a principal força motora da América Latina, pois “nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras” (Rocha, 1981: 221). Ele considerava que a “cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica” (Rocha, 1981: 221). Mesmo que a sua visão do Brasil como um país culturalmente soberano, gerador e não apenas importador do conhecimento, não tenha sido devidamente digerida nos ambientes intelectuais e políticos, pelo menos foi parcialmente retribuída por algumas mostras de afeto e orgulho por parte dos ambientes subalternos. Por isso, no final destas considerações gostaríamos de lembrar a homenagem prestada ao cineasta pela Escola de Samba Lins Imperial que, para o carnaval de Rio de Janeiro de 1983, escolheu como tema Glauber Rocha. A letra de um dos sambas, apresentados no concurso de samba enredo da escola, dizia o seguinte:

GLAUBER ROCHA
AQUI DEIXOU SAUDADE
CHEGOU A SER MALDADE

O QUE O DESTINO FEZ
NOS PRIVAR DE SUA INTELIGÊNCIA
DE TANTA COMPETÊNCIA
E GRANDE LUCIDEZ
MENINO DESTEMIDO DA BAHIA
FILHO DE VITÓRIA DA CONQUISTA
QUE NA CINEMATOGRAFIA
MOSTROU SEU TALENTO ALTRUISTA
REVOLUCIONOU O CINEMA NACIONAL
O PROJETANDO NO CENÁRIO NACIONAL
UM POETA INSPIRADO
ARROJADO, GENIAL.
CABEÇA DO CINEMA NOVO
QUE LEVOU AO POVO SUAS IDEIAS
MOSTRANDO SUA EXUBERÂNCIA
ATRAVÉS DE FILMES SENSACIONAIS
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
TERRA EM TRANSE, BARRAVENTO E OUTRAS MAIS
SÃO OBRAS LINDAS QUE FICARAM IMORTAIS.
AINDA ERA MUITO JOVEM
E TINHA MUITO PRA MOSTRAR
ATÉ A CULTURA FICOU A LAMENTAR
AI QUE VONTADE DE CHORAR
NO JARDIM DA ARTE ERA UMA FLOR
QUE PERECEU, MAS SEU PERFUME FICOU.
ELE ESTÁ PRESENTE NESTE CARNAVAL
HOMENAGEADO PELA “LINS IMPERIAL”. BIS⁷

⁷ Fragmento do samba apresentado no concurso de sambas, convocado pela Sociedade Recreativa Escola de Samba SRES, que homenageava Glauber Rocha como o tema do carnaval de Rio de Janeiro de 1983. Os autores Antero Marques, João Banana, Altair Marques apresentaram este samba pela Escola Lins Imperial. Documento doado para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, por João Luís Vieira, um dos jurados da Escola de Samba Lins Imperial, outubro de 1982.

Esta homenagem performática, pois visava uma ação espetacular de grande porte, foi articulada através de uma modalidade da música popular brasileira que, junto com o futebol, testemunham “uma das mais originais propostas do nosso esboço de civilização: a respiração fora do produtivismo sem trégua, a capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas, e a leveza profunda” (Wisnik, 2008: 430). Cabe esperar que nesse singular esboço de civilização que é o Brasil, o cinema de Glauber Rocha possa ser considerado não apenas como uma dolorosa profecia, mas principalmente como um convite irrecusável para o debate, a lucidez e a metamorfose.

Bibliografia

- BENTES, Ivana (ed.), (1997), *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*, São Paulo, Companhia das Letras.
- DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre, NARBONI, Jean, (1969), “Entretien avec Glauber Rocha”, *Cahiers du Cinema*, Paris, nº 214, pp. 23-40.
- DIEGUES, Carlos, (1988), *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, Porto Alegre, Ed. da Universidade /UFRGS; MEC/SESU/PROED.
- ESCOLA DE SAMBA LINS IMPERIAL, (s.d.), *Sambas – enredo com tema de Glauber Rocha, concorrentes ao carnaval de 1983*, Documento consultado na Cinemateca Brasileira, São Paulo, junho de 2004.
- GERBER, Raquel, (1975), *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*, Documento consultado na Cinemateca Brasileira, São Paulo, junho de 2004.
- MARTÍNEZ CORREA, José Celso, (1990), *Testemunho registrado pela ocasião do centenário do nascimento de Oswald de Andrade*, Documento consultado no Museu da Imagem e do Som em São Paulo, junho de 2004.
- MICHILIS, Aurélio, (1991), *Que viva Glauber!*, São Paulo, TV Cultura, documentário exibido no dia 27 de outubro.
- MURANO, Virginia, PICCHIA, Pedro del, (1982), *Glauber o leão da Veneza*, documento consultado em Cinemateca Brasileira, São Paulo, Editora Escrita, junho de 2004.
- REZENDE, Sidney (ed.), (1986), *Ideário de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Philobiblion.

ROCHA, Glauber, (1981), *Revolução do cinema novo*, Rio de Janeiro, Alhambra.

SALLES GOMES, Paulo Emilio, (1986), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

VENTURA, Zuenir, (1991), “Glauber Rocha: 10 anos sem a voz e o gênio do maior cineasta brasileiro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.08, p. 8.

WISNIK, José Miguel, (2008), *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.