

A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo

ANGELA PRYSTHON

Resumo Usando como referencial teórico os estudos culturais, este artigo analisa o cinema novo brasileiro como parte de uma estratégia terceiro mundista de conceber a cultura. A partir da emergência do conceito de terceiro mundo e das lutas de descolonização nos anos 1950 e 1960, a ideologia cosmopolita foi sendo vista pelos intelectuais de esquerda como a versão cultural da aliança com as forças hegemônicas da Europa e dos Estados Unidos. O projeto do cinema novo chama a atenção por suas afinidades ideológicas com o terceiro mundismo, mas, paradoxalmente, trazendo à tona uma política cosmopolita da periferia.

Palavras-chave cinema novo, identidade, cultura brasileira, terceiro mundismo, estudos culturais.

Abstract Using the cultural studies theoretical framework, this paper analyzes the cinema novo movement in Brazil as a part of the Third World conception of culture. Following the creation of the term "Third World" and the international politics of colonial independence of the 1950s and 1960s, a cosmopolitan attitude was seen by the intellectuals of the left as a cultural version of the alliance with the hegemonic forces of Europe and North America. Even though the cinema novo project can be associated with the ideology of an united Third World ,it brings about, paradoxically, a very cosmopolitan politics of the periphery.

Key words cinema novo, identity, Brazilian culture, third world, cultural studies.

No foco de toda a reflexão sobre a subalternidade, suas relações com a identidade nacional e com as estratégias de comunicação ligadas à situação subalterna, vamos nos encontrar com a dualidade centro-periferia. Neste sentido, o debate sobre a comunicação e a cultura pós-modernas serve, apesar da multiplicidade de “encarnações”, propósitos e definições, fundamentalmente para designar a crise de *centralidade* pela qual passa o Ocidente. Insistimos que tal crise é a pedra de toque da teoria contemporânea, que vai repensar as “regras do jogo” da diferença cultural a partir do descentramento. O descentramento vai ser muitas vezes tomado como uma inversão de valores. De repente, as margens passam ao centro e o centro à margem, numa celebração catártica das diferenças em desfile.

A singularidade cultural é o campo utópico do subalternista. O subalternista por definição deixa-se permanecer preso à condição problemática básica de, ao mesmo tempo, afirmar e abandonar a singularidade cultural. O subalternista precisa afirmar e, em seguida, encontrar e representar – isto é, precisamente não “construir” – a singularidade cultural do subalterno, tida como diferença positiva diante da formação cultural dominante (Moreiras, 2001: 198).

Os estudos culturais contemporâneos apontam para um entrelaçamento entre experiência cultural, campo midiático, a prática da crítica e o terreno da política, para um transbordamento da cultura para fora do campo estético. Vão sugerindo, assim, um campo fortemente marcado pela utopia: a utopia dos discursos da heterogeneidade, dos sonhos singulares, de um entrelugar complexo e híbrido. Ou seja, discursos que, num paradoxo sempre intrigante, almejam uma certa harmonia nas diferenças.

Neste artigo pretendemos focalizar justamente o entrelugar representado pelo cinema novo na cultura brasileira dos anos 60. Vamos tomar o cinema novo como exemplo (mais problemático e polissêmico do que paradigmático) de uma estratégia comunicacional subalterna (ou subalternista – pois não estritamente do subalterno nem para o subalterno). A idéia é partir do conceito de terceiro mundo e de um breve panorama histórico do movimento para constatar como o cinema novo vai simultaneamente se alinhar a certos padrões ideológicos do terceiro mundismo e do nacionalismo de esquerda e estabelecer caminhos alternativos de concepção da identidade nacional, marcados por uma atitude profundamente cosmopolita. Vamos refazer o percurso do cinema novo a partir da moldura teórica dos estudos culturais: um percurso que tem certamente a história como eixo, mas que quer deixar entrever a vida subjetiva das formas sociais e culturais contidas no movimento.

A expressão *terceiro mundo* começa a ser utilizado por demógrafos e geógrafos

franceses nos anos 50 como a outra peça no quebra-cabeças do mundo pós-Segunda Guerra Mundial em relação a um primeiro mundo capitalista e ocidental e um segundo mundo socialista.

We speak all too willingly of two worlds and their possible wars, their co-existence, etc, often forgetting that there exists a Third , more important, world, one which in terms of chronology comes first... (Sauvy *apud* Harlow, 1987:5). (“Nós falamos, muito à vontade, de dois mundos e suas possíveis guerras, sua co-existência etc, frequentemente esquecendo que existe um terceiro mundo, mais importante até; um que, em termos de cronologia vem primeiro...)

Nesta época, talvez com o valor de eufemismo, ele substitui a idéia mais difusa, menos organizada e mais traumática de “países pobres”. A partir das lutas de independência das colônias européias na África e na Ásia, o termo adquire um certo prestígio. A unidade pretendida por ele traz, pois, em seu bojo, uma dimensão revolucionária. A dimensão de relevar as diferenças em prol de um ideal libertário legitimaria então a noção de *terceiro mundo*. Na conferência de Bandung, em 1955, o termo tem a sua primeira expressão política oficial, quando se reúnem todas as nações “não-alinhadas” nem ao primeiro mundo nem ao segundo. Ou seja, por um lado a criação do termo se deve a propósitos “cosméticos” em relação aos *subdesenvolvidos, pobres, famintos, wretched of the earth*, por parte do “mundo ocidental”. Por outro, define ou tenta definir, uma consciência comum para todos os países incluídos neste “terceiro mundo” — consciência esta que *deve* ser, portanto, a da luta revolucionária contra a hegemonia “ocidental” e o poder socialista soviético. Claro, nesta condição terceiro mundista deve estar embutido o não-alinhamento a nenhum dos outros dois blocos. Se este não-alinhamento significa também a exclusão dos privilégios, serve, no entanto, e principalmente na década de 60, como bandeira libertária não só aos países que estão se tornando independentes como aqueles que já são ex-colônias há mais de um século.

A concepção libertária de terceiro mundo foi favorecida por paradigmas apresentados nos séculos e, principalmente, nas décadas anteriores: pelo existencialismo sartreano e pelo próprio declínio do humanismo.

However, at the dawn of the 60s, the Sartrean paradigm of the Look and the struggle for recognition between individual subjects will also be appropriated dramatically for a very different model of political struggle (Jameson, 1987:187-188). (Entretanto, na aurora dos anos 60, o paradigma sartreano do Olhar e da luta pelo reconhecimento entre sujeitos individuais também será apropriada dramaticamente para um modelo de luta política muito diferente).

Jameson se refere aí ao modelo colocado por Frantz Fanon, em *Les damnés de la terre*, de 1961, obra precursora, em certa medida, dessa unidade, desse “chama-

mento” ao terceiro mundo. Um chamamento de luta, de violência, de uma relativa rejeição dos cânones “ocidentais”: uma tentativa de livrar-se de certas concepções de cultura, sociedade, história, política... A principal proposta (a que abre o livro, inclusive) de *Les damnés de la terre* é o ato consciente de violência do Escravo contra o Senhor, violência que se opõe ferozmente à violência do colonizador e constrói a utopia através da revolução e da união em torno do ideal “terceiro-mundista”. Porque

the unity of the Third World is not yet achieved. It is a work in progress(...). This is what Fanon explains to his brothers in Africa, Asia and Latin America: we must achieve revolutionary socialism all together everywhere, or else one by one we will be defeated by our former masters (Sartre in Fanon, 1990:10). (A unidade do Terceiro Mundo ainda não foi alcançada. É um trabalho em andamento (...). É o que Fanon explica para seus irmãos na África, Ásia e América Latina: precisamos chegar ao socialismo revolucionário juntos em todos os lugares, do contrário seremos derrotados um por um pelos nossos antigos senhores.)

O impacto da visão de Fanon é notável por sua disseminação em todo(s) o(s) mundo(s) (especialmente no “terceiro”, obviamente). A sua influência deve-se tanto à sua teorização sobre descolonização e violência, à sua apreensão do espírito da época e à denúncia antiimperialista que ele inspira como à sua capacidade de pensar essa descolonização como construção violenta sim, mas com fins utópicos por meio de um trabalho que

fende-se entre uma análise hegeliano-marxista, uma afirmação fenomenológica do Eu e do Outro e a ambivalência psicanalítica do Inconsciente (Bhabha, 1998:71).

Além disso, o seu projeto é para todo o Terceiro Mundo (ou para todos os povos oprimidos, já que Fanon analisa o mundo colonial sem distinções entre Primeiro e Segundo):

The colonial world is a world cut in two(...) The zone where the natives live is not complementary to the zone inhabited by the settlers. The two zones are opposed, but not in the service of a higher unity. (...) No conciliation is possible, for the two terms, one is superfluous (Fanon, 1990: 29-30). (O mundo colonial está seccionado em dois. (...) A zona onde vivem os nativos não é complementar à zona habitada pelos colonos. As duas zonas são opostas, mas não a serviço de uma unidade maior. (...) Não há conciliação possível, porque para os dois termos, um é sempre supérfluo.)

Uma unidade terceiro mundista possibilitaria a atuação destacada do terceiro mundo no “mundo”, na ordem internacional. A voz coletiva desse legado de pobreza e exploração se fez ouvir mais forte durante os anos 60 e com as revoluções vencedoras e também as fracassadas que assustam e maravilham este “mundo”. O

“mundo” viu Cuba, as guerrilhas, Che, a Revolução Cultural chinesa; parte desse mundo reage: os estudantes em Maio de 1968, o movimento norte-americano contra a guerra do Vietnã, a *nouvelle vague* francesa revolucionando esteticamente o cinema e o neo-realismo italiano — mostrando uma Europa quase terceiro-mundista, os *hippies* americanos “instituindo” uma contra-cultura. A cultura mundial sendo influenciada e influenciando os movimentos políticos simultaneamente.

No curso histórico do conceito de terceiro mundo, ora se viu a sua ligação com idéias conservadoras (que no melhor dos casos chegavam a ser reformistas e desenvolvimentistas), ora se detectou movimentos libertários e utopistas revolucionários. Neste primeiro momento (anos 60 e 70), a segunda opção é a mais importante e profícua que o terceiro mundo escolhe, inclusive em relação às alternativas culturais advindas desta “atitude”. Ao contrário dos terceiro mundistas “complexados e entreguistas”, os terceiro-mundistas “revolucionários” trouxeram à tona os movimentos pelas culturas nacionais e populares, os novos movimentos de cinema nacional (como no Brasil o *cinema novo* e o manifesto da *estética da fome* de Glauber Rocha, visivelmente inspirado por Frantz Fanon), a literatura de resistência, o *boom* latino-americano, a música de protesto.

Ou seja, o conceito de terceiro mundo serve, a partir dos anos 60 — para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea —, para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista. Os processos de descolonização, de conscientização social e de luta política desencadeados no globo ao longo desse período não se esgotam em si mesmos: eles fazem parte da grande crise da modernidade que implica também numa reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo. Uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas as suas implicações) na produção cultural brasileira foi a fundação e o desenvolvimento do cinema novo, um dos principais movimentos artísticos surgidos no Brasil dos anos 60.

Se antes do cinema novo, os esforços cinematográficos brasileiros estavam marcados pela descontinuidade dos ciclos regionais ou de autores isolados (como a partir da década de 20, com o ciclo do Recife, o de Cataguases — Humberto Mauro — e o cineasta Mário Peixoto, realizando um dos mais “festejados” filmes da história do cinema brasileiro, *Limite* de 1930) ou pela tentativa de imitação de Hollywood (com as chanchadas), a partir de filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, o cinema brasileiro renova não só as suas próprias temáticas e técnicas, como também revoluciona a cultura brasileira como um todo, justamente após um longo período de conformismo e estagnação. O que se vê, durante os anos 40 e 50 em geral, são os princípios vanguardistas do modernismo sendo quase que esqueci-

dos; o romance regionalista repetindo sua fórmula à exaustão — com a importante exceção de Guimarães Rosa; a ideologia nacionalista-desenvolvimentista dos anos JK de certa maneira camuflando uma dívida externa gigantesca.

Embora os anos JK tenham visto um aumento considerável na produção cinematográfica brasileira e conseqüentemente um aumento da diversidade de temas e abordagens, com diretores como Nelson Pereira dos Santos realizando *Rio Zona Norte*, em 1957, pode-se dizer que o período inicial do cinema novo vai ser inaugurado com *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, no governo de João Goulart, herdeiro do populismo getulista (e, apesar disso, considerado “radical” pela direita). O conturbado período da presidência de João Goulart (1961-1964) trouxe à tona a extrema polarização entre as demandas populares por reformas mais profundas na sociedade e política brasileiras e as forças conservadoras do país. O surgimento do cinema novo deve-se a este contexto e à reação da intelectualidade de esquerda, que mantinha altas expectativas de real mudança em relação a este mandato. Jango não conseguiu levar a cabo o seu programa de reforma agrária nem todos os outros planos relativos a mudanças sociais e políticas. Mas nos três anos da sua gestão, o cinema novo teve condições de consolidar-se como um dos movimentos culturais da esquerda terceiro-mundista de maior projeção internacional.

Como concebido por cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Carlos Diegues, entre outros, o cinema novo é o fruto da necessidade da consciência terceiro mundista, mais do que uma estética fechada. Os jovens cineastas brasileiros dos anos 60 entoam o lema “com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” e acreditam que, com isso, será possível despertar nas grandes massas essa consciência. Em 1962, escrevendo no jornal da União Nacional dos Estudantes (UNE), Carlos Diegues recusa o esteticismo de uma herança modernista e afirma o cinema novo como ato político:

“Cinema Novo has no birthdate. It has no historic manifesto and no week of commemoration. It was created by no one in particular and is not a brainchild of any group (...) Cinema Novo is not novo merely because of the youth of its practitioners. Nor does novo, in this context, suggest novelty or modishness. Cinema Novo is only part of a larger process transforming Brazilian society and reaching, at long last, the cinema (Diegues in Johnson e Stam, 1980: 65)”. (O Cinema Novo não tem data de nascimento. Não tem manifesto histórico nem semana de comemoração. Não foi criado por ninguém em particular e não é fruto de nenhum grupo específico (...). O Cinema Novo não novo apenas pela juventude de seus praticantes. Nem Novo, nesse contexto, sugere “novidade” ou modismo. O Cinema Novo é parte de um processo maior de transformação da sociedade brasileira que finalmente chegou ao cinema.)

De acordo com a idéia de transformação da sociedade pela conscientização, os

principais temas dos filmes dessa primeira fase do Cinema Novo vão ser a pobreza nordestina, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis. *Barravento*, contando a história de uma comunidade de pescadores na Bahia marcada pelo misticismo. *Vidas Secas*, de Néelson Pereira dos Santos, adaptando o clássico romance de Graciliano Ramos sobre os flagelados da seca nordestina. *Os Fuzis*, de Rui Guerra, narrando as tensões e estabelecendo paralelos entre vítimas da seca e um grupo de soldados enviado para proteger os galpões de um latifundiário. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, denunciando a mistificação tanto dos cultos milenaristas, como da violência dos cangaceiros.

Como foi visto acima, o surgimento do cinema novo se dá num período de transição, num governo democrático que até estimula e subvenciona a cultura na direção do nacionalismo desenvolvimentista. Os filmes produzidos nessa época são pontilhados pela síntese entre dois sentimentos opostos: tanto pelo otimismo herdado dos anos JK, como pela mais violenta negação dessa ideologia. Ou seja, eles ainda revelam a crença no futuro baseado na conscientização popular. O cinema é visto, neste momento, como um instrumento indispensável de educação para a liberdade, o primeiro passo para a resolução dos problemas sociais. O cinema vai, assim, mostrando ao Brasil e ao mundo uma imagem que desafia a utopia modernista e nacionalista de Brasília e a ideologia desenvolvimentista, mas sem deixar de acreditar numa redenção que viria a partir da consciência política e social (característica, aliás, de outra ideologia hegemônica na época, a do ISEB). Os intelectuais de esquerda se colocando no papel de promotores dessa consciência.

Ou seja, mais do que uma estética, o cinema novo se pretende uma proposta política e social não só para o Brasil como para o terceiro mundo como um todo. Glauber Rocha, no texto "A Estética da Fome" (1965), deixa bem claro as pretensões internacionais do projeto:

"Cinema Novo is an ongoing process of exploration that is making our thinking clearer, freeing us from the debilitating delirium of hunger. Cinema Novo cannot develop effectively while it remains marginal to the economic and cultural process of the Latin American continent. Cinema Novo is a phenomenon of new peoples everywhere and not a privilege of Brazil (Rocha in Johnson e Stam, 1980:70)". (O Cinema Novo é um processo contínuo de exploração que está fazendo o nosso pensar mais claro, liberando-nos do delírio debilitante da fome. O Cinema Novo não pode se desenvolver eficazmente enquanto permanecer marginal em relação aos processos culturais e econômicos do continente latino-americano. O Cinema Novo é um fenômeno de novos povos em todo o mundo e não um privilégio do Brasil.)

O texto (que, paradoxalmente, tem semelhanças com um manifesto e deixa entrever a influência de Frantz Fanon e seus *damnés de la terre*) é apenas mais um

indício do direcionamento que se dá à cultura no Brasil (e no Terceiro Mundo em geral) do início dos anos 60.

Se fundamentalmente os adeptos do cinema novo recusam adotar um modelo único de estratégias formais ou transformar-se em um “estilo”, isto não significa que eles estejam alheios ao cinema mundial e à idéia de um modelo, se aberto, ao menos em linhas gerais unificador.

“The model that was to emerge, of low production costs, location filming and use of non-professional actors received its theoretical justification in the examples of Italian neo-realism and the French New Wave (King, 1990, 107)”. (O modelo que estava por emergir, de baixos custos de produção, filmagens em locação, e o uso de atores não-profissionais, recebeu sua justificativa teórica a partir dos exemplos do neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa.)

Ou seja, além de buscar os temas nas esferas marginalizadas da sociedade brasileira, estes jovens cineastas demonstram laços estilísticos estreitos com o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Tais influências vão ser sentidas em dois níveis principais: o neo-realismo italiano serve como proposta similar de abordagem formal que pode ser aproveitada por sua simplicidade, baixo custo de produção, linguagem direta; e a *nouvelle vague* (especialmente para um cineasta como Glauber Rocha) enquanto afirmação do “cinema de autor”, o que possibilita a consolidação das linguagens individuais dos principais expoentes do movimento. A partir desses elementos, emerge um conjunto de procedimentos mais ou menos comuns à maioria dos diretores brasileiros engajados na denúncia social.

Por um lado, técnicas abertas e simples (em contraste com sofisticação tecnológica do modelo de estúdios hollywoodianos), por outro, a veiculação de idéias complexas e revolucionárias, como a liberação terceiro mundista, as teorias do subdesenvolvimento etc. O cinema novo pode ser visto, assim, como um *statement* sobre o cosmopolitismo de duas vias: primeiro, como interpretação latino-americana das últimas tendências estéticas européias (cosmopolitismo “à moda antiga”), como o neo-realismo e a *nouvelle vague*, segundo, como negação desse cosmopolitismo tradicional onde existe um *centro* metropolitano definindo o que os povos subalternos devem fazer. No cinema novo, os destituídos do terceiro mundo são colocados no *centro*. Assim, o cosmopolitismo é invertido à maneira de um Oswald de Andrade (esteticamente), com a criação dessa atitude internacionalista pela cultura terceiro mundista. Nesse cosmopolitismo brasileiro dos anos 60, continua sendo importante estar “ligado” em vários lugares ao mesmo tempo, estar em sintonia com o mundo, mas, diferentemente de épocas anteriores, o cinema novo quer estar em sintonia com o mundo dos miseráveis e resgatá-los dessa miséria,

sem subserviência e sem reverências à cultura metropolitana do Primeiro Mundo. Ao contrário, a atitude é de rebeldia e não só a rebeldia estética (como os modernistas), mas a rebeldia política e de ação social.

A partir de 1964, com o golpe militar, muda a situação tanto das esquerdas, como da sua produção intelectual e cultural. A segunda fase do cinema novo reflete a crise das esquerdas ou as dificuldades trazidas à tona pelo regime militar. As ilusões e esperanças do período imediatamente anterior são substituídas por uma refração dos sujeitos, pela perplexidade diante da nova conjuntura. Os filmes ganham uma dimensão analítica muito mais acentuada e a política é trabalhada de maneira bem mais sutil. Nessa etapa, não vai ser mais necessário ser tão didático e realista em relação aos problemas da miséria nordestina ou uma denúncia tão direta das injustiças sociais. E, pelo menos até 1968, as pressões da censura não vão ser tão fortes a ponto de impedir a predominância de uma intelectualidade de esquerda no país. O cinema novo tem espaço, portanto, para evoluir do esquerdismo reformista e do terceiro mundismo engajado e maniqueísta para uma crítica marxista mais elaborada e para uma estética ainda mais radical. Alguns dos filmes mais importantes deste período são: *O Desafio* (1966), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, e *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos.

"In *O Desafio*, in *Land in Anguish*, and in *The Brave Warrior*, there wanders the same personage – a petit-bourgeois intellectual, tangled up in doubts, a wretch in crisis. He may be a journalist, a poet, a legislator, in any case he's always perplexed, hesitating, a weak person who would like to transcend his condition (Dahl *apud* Johnson e Stam: 35)" (Em *O desafio*, *Terra em transe* e *Bravo Guerreiro*, sempre perambula o mesmo personagem – o intelectual pequeno-burguês, emaranhado em dúvidas, um desgraçado em crise. Ele pode ser um jornalista, um poeta, um legislador, mas ele vai estar sempre perplexo, hesitante, uma pessoa frágil que gostaria de transcender sua condição.)

A figura mais proeminente, cosmopolita (nessa operação às avessas do internacionalismo terceiro mundista) e polêmica do grupo do cinema novo (grupo heterogêneo, vale lembrar) é, de certo modo, Glauber Rocha. Primeiro porque ele nunca se limitou ao realismo didático da primeira fase do cinema novo, também por ir além do cinema e tentar realizar, por meio de diversos meios e linguagens, uma teorização e prática para a liberação do terceiro mundo e de superação do subdesenvolvimento. Durante os anos 60 e 70, Rocha vê-se envolvido em diversos projetos, que vão além de simplesmente dirigir, produzir ou escrever roteiros para filmes. Depois de *Barravento*, o cineasta começa a escrever sistematicamente sobre cinema e termina, em 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um dos filmes mais premi-

ados de sua carreira. Em 1965, é preso, juntamente com outros cineastas e intelectuais, num protesto contra o regime militar brasileiro. Entre 1965 e 1966, além de dirigir um curta-metragem sobre o Estado do Maranhão (para o então governador José Sarney, seu amigo), Glauber co-produz filmes de Walter Lima Jr. (*Menino de Engenho*) e Carlos Diegues (*A Grande Cidade*).

Em 1967, é lançado o filme de maior polêmica política até então no Brasil: *Terra em Transe*. O filme é inicialmente proibido em todo o território nacional por ser subversivo e irreverente com a Igreja Católica. É liberado logo depois que Rocha aceita a condição imposta pela censura de dar um nome ao personagem do padre no filme. *Terra em Transe* leva a extremos o que vem a ser considerada a segunda fase do cinema novo. Nesse filme, Glauber usa primordialmente uma linguagem alegórica para elaborar sua teoria da política terceiro mundista.

Convulsão, choque de partidos, de tendências políticas, de interesses econômicos, violentas disputas de 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. (Rocha, 1997)

O filme é, sobretudo, a alegoria do golpe militar de 1964 e das reações, dúvidas e agonia do intelectual de esquerda que se vê impotente diante desse contexto. *Terra em Transe* é o auge do cinema político no Brasil e o ápice da estética terceiro-mundista de Glauber Rocha. Aí, Rocha consegue elaborar de maneira mais sofisticada e com a linguagem mais vanguardista o que ele teorizou como projeto tri-continental (usando o termo de Che Guevara): o cinema como força didática e revolucionária, o cinema como guerrilha internacional. Num texto publicado originalmente nos *Cahiers du Cinéma*, Glauber Rocha explicita seus objetivos, suas aspirações políticas e estéticas para o cinema novo e para o cinema do terceiro mundo em geral. Há um trecho particularmente relevante em relação ao predomínio da ideologia em relação à técnica, e como o cinema combativo é um projeto internacional:

Cinema is an international discourse and national situations do not justify, at any level, denial of expression. In the case of Tricontinental cinema, esthetics have more to do with ideology than with technique, and the technical myths of the zoom, of direct cinema, of the hand-held camera and of the uses of color are nothing more than tools for expression. The operative word is ideology, and it knows no geographical boundaries. (...) I insist on a "guerrilla cinema" as the only form of combat: the cinema one improvises outside the conventional production against formal conventions imposed on the general public and on the elite (Rocha in Johnson e Stam: 80). (O cinema é um discurso internacional e situações nacionais não justificam, em nenhum nível, a negação da expressão. No caso do cinema Tricontinental, a estética tem mais relação com a ideologia do que

com a técnica, e os mitos técnicos do zoom, do cinema direto, da câmera na mão e dos usos da cor são nada mais que instrumentos de expressão. A palavra operativa é ideologia, e ela não conhece fronteiras geográficas. (...) Eu insisto num "cinema de guerrilha" como única forma de combate: o cinema que se improvisa fora da produção convencional contra as convenções formais impostas tanto no público em geral, como na elite.)

Além de representar uma evolução no conjunto da obra de Glauber Rocha e no sentido de sua teorização de um cinema terceiro-mundista e internacionalista, *Terra em Transe* prefigura esteticamente a chamada terceira fase do cinema novo por uma inclinação alegórica ainda mais explícita que nos filmes anteriores de Rocha (além de servir de inspiração direta para o movimento tropicalista na música).

Este é o cenário varrido pela câmara de Glauber, em que os "flashback" se embutem, o tom e a pose shakespearianos se misturam à batucada de morro, o hino fascista e o ruído de tiros disputam espaço com Villa-Lobos, Verdi e "O Guarani", e o cinismo acanhado do burguês cruza com o desespero do revolucionário- tudo isso em lugares recorrentes, nos quais a esculhambação dos dirigentes no trato com o povo corre paralela à consciência culpada do intelectual, os excluídos dão a medida áspera da sua presença, e o amor coexiste com a desfaçatez e a traição (Carone, 1997).

Terra em Transe transforma a angústia e a revolta do intelectual de classe média brasileiro (representado no filme pelo personagem Paulo Martins) em carnavalização. Além do tratamento alegórico e violento sobre a política brasileira (ou terceiro-mundista em geral), o filme também é uma reflexão sobre as relações entre arte e política, na medida em que delinea e questiona o papel transformador da poesia na sociedade (Paulo Martins, sendo poeta, é utilizado no filme como sinédoque de todos os artistas).

A terceira fase do cinema novo vai ampliar a carnavalização do final de *Terra em Transe* para transformá-la no tropicalismo e revisitar a antropofagia. Isso acontece primordialmente pela conjuntura: em dezembro de 1968, com o AI-5 e a intensificação da censura e da repressão, tudo muda mais uma vez. Outro ponto a ser levado em consideração é o público do cinema novo, que com os filmes da segunda fase ficou cada vez mais reduzido à classe média intelectualizada de esquerda. Fica impossível ser tão direto e didático como na primeira fase por causa da censura, e tão crítico como na segunda. Os cineastas optam pela carnavalização tropicalista e uma retomada estética antropofágica de Oswald de Andrade e os modernistas, que podem ser interpretadas como estratégias para atrair o público e driblar a censura, simultaneamente. O Tropicalismo (não os estudos de "tropicologia" ligados a Gilberto Freyre e desenvolvidos no Nordeste, mas a estética inicialmente lançada pela música popular, profundamente influenciada, aliás, pelo cinema novo, e que será

comentada em seguida) pode ser definido como a mescla livre do arcaico e do moderno, uma revisão da história da cultura brasileira, que procura resgatar origens e a tradição, sem, entretanto, esquecer dos processos contemporâneos de internacionalização da cultura.

Estilisticamente, a fase tropicalista/antropofágica do cinema novo refere-se, fundamentalmente, à inclusão de elementos *kitsch* aliados a uma roupagem moderna, a uma sofisticação tecnológica — inspiração que vem mais propriamente da atitude dos músicos tropicalistas e suas performances repletas de “cafonic”, luzes coloridas, roupas de plástico e guitarras elétricas; mais o primitivismo e a idéia da deglutição e do sincretismo cultural — quando os tropicalistas reclamam para si a herança modernista da antropofagia. Não que o tropicalismo (e o cinema novo nesta sua fase tropicalista) seja apenas uma repetição de alguns lemas e procedimentos modernistas. Celso Favaretto diz que:

“O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito (Favaretto, 1996:49)”.

Uma cultura urbana e mais diversificada (quando antes predominavam os filmes de temática nordestina ou alusões diretas à política) vai predominar nestes filmes pós-AI5, assim como na segunda fase, embora com uma ênfase mais carnavalesca e alegórica e, naturalmente, menos introspectiva. *Os Herdeiros* (1969) e *Quando o Carnaval Chegar* (1971), de Carlos Diegues, são alguns dos filmes “assumidamente” tropicalistas do movimento (embora *Os Herdeiros* tenha sido filmado em 1967 e concluído em 1968), com referências à *chanchada* e a Carmem Miranda. *Azyllo Muito Louco* (1969), de Nelson Pereira dos Santos, inspira-se em “O Alienista”, conto de Machado de Assis, para sutilmente ridicularizar o regime militar.

Glauber Rocha não se alinha tanto a essa tentativa mais “comercial” do cinema novo e continua o seu projeto de cinema revolucionário com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), onde retoma o personagem Antônio das Mortes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para voltar a comentar o milenarismo e a alienação, desta vez com referências à cultura afro-brasileira e com uma alegoria mais complexa que no primeiro filme. Em 1970, Rocha vai mais além na sua convicção internacionalista e realiza *Der Leone Have Sept Cabeças*, ou *O Leão de Sete Cabeças*, história sobre o colonialismo africano filmada no Congo e atuada por um elenco internacional; e *Cabeças Cortadas*, desta vez na Espanha, com um personagem

que seria “um encontro apocalíptico de Perón com Franco”. Neste filme, Rocha procura alinhar alegoria e delírio audiovisual com teoria política:

“Glauber Rocha fala da história da América Latina, de Perón, dos ibéricos, mouros e cristãos, mostrando a Espanha como uma ruína, como um louco que na hora de morrer reestabelece a monarquia. (...) Uma cabeça grega, a cabeça de uma civilização, a greco-romana-cristã, apareceu na lama, cortada. Glauber constrói uma hipérbole (Gerber, 1980:36)”.

Entretanto, os filmes que melhor exemplificam essa terceira fase do cinema novo, com sua inclinação para a carnavalização, o canibalismo cultural e alegoria *kitsch*, são *Macunaíma* e *Como Era Gostoso o Meu Francês*. *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, recorre diretamente às fontes modernistas e a elementos das *chanchadas kitsch* dos anos 40 e 50 (inclusive na escolha do ator principal, Grande Otelo, um dos mais recorrentes intérpretes das *chanchadas*) para ser um dos filmes mais populares do cinema novo, juntando as características mais marcantes do tropicalismo com as diretrizes estéticas mais básicas do modernismo brasileiro. É, contudo, *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Pereira dos Santos, que vai encarnar mais literalmente a antropofagia oswaldiana, com a história do explorador francês ligeiramente inspirada nas aventuras do explorador alemão Hans Staden, que foi cativo dos tupinambás no século XVI. Entretanto, sem a mesma sorte de Staden, o francês acaba sendo canibalizado pelos tupinambás. *Como Era Gostoso o Meu Francês* também acrescenta uma dimensão importante à discussão sobre o terceiro mundo e o neocolonialismo: o filme é quase totalmente falado numa língua próxima ao tupi com legendas em português:

(...) a splendid inversion of normal commercial cinema, where the dominant metropolitan languages are subtitled for Third World consumption (King, 1990:114): (uma esplêndida inversão do cinema comercial normal, nos quais as línguas metropolitanas dominantes são subtituladas para o consumo do Terceiro Mundo.)

O cinema novo tem objetivos que ultrapassam os propósitos estéticos: politicamente, é como uma série de manifestos e denúncias sobre o terceiro mundo. O cinema novo põe em questão e elabora a própria condição do subdesenvolvimento no Brasil. Ou seja, estamos diante de um conjunto de práticas culturais que, além de cumprirem sua função artística, têm o papel metalingüístico de “explicar” histórica e socialmente o seu próprio país. O cinema novo pretende que seus filmes, mais do que meros artefatos cinematográficos, façam parte da teoria e da práxis política do terceiro mundo.

Talvez precisamente por essa natureza polissêmica e auto-referencial o cinema novo não consegue conquistar um público maior. Mas seguramente uma das outras

razões é o divórcio entre o que é retratado na tela e a linguagem e a estrutura dos filmes. Os filmes dessa época retratam o povo, comunidades pobres, subúrbios e favelas, mas a forma, as vozes narrativas e os pontos de vista são próprios da classe média intelectualizada, que, por sua vez, forma o grosso do público desses filmes. Vai-se difundindo, portanto, uma imagem idealizada e mistificada da pobreza e do atraso terceiro-mundistas. Paulo Emilio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, texto que aponta questões da teoria pós-colonial mais de dez anos antes dela formar-se “oficialmente”, afirma que essa dificuldade deriva do não-reconhecimento por parte dos realizadores da sua própria origem colonizadora, criando como consequência a impossibilidade deste cinema ultrapassar seu caráter mítico:

“Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do cinema novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. (...) A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada (Gomes, 1996:102-103)”.

Por outro lado, sabe-se que mesmo essa visão imprecisa (e, por vezes, demasiado maniqueísta) da sociedade brasileira teve um impacto muito grande na vida política brasileira, especialmente para os realizadores (muitos tiveram que deixar o país por serem considerados “subversivos”). A própria idéia de Brasil mudou depois do cinema novo, principalmente no exterior. Através de um meio que supostamente atinge mais gente que a literatura, por exemplo, pôde-se contar ao mundo (de novo está-se referindo ao círculo restrito de festivais internacionais e ciclos fechados a um público intelectual que chegaram a exhibir estes filmes) o abismo cada vez maior entre as classes no país e as dificuldades de mudar esta situação com um regime autoritário. Numa análise da estética terceiro-mundista, Roberto Schwarz localiza a importância geral do intelectual terceiro-mundista mais num momento de extrema esperança (anos 60 e início dos 70) que como presença perene e duradoura no contexto internacional:

Ao público patricio, provinciano pela natureza das coisas, estes artistas deram o espetáculo importante do intelectual que se debate no coração da atualidade mundial. E à intelectualidade do primeiro mundo, paralisada pelo auge capitalista da época e pelas sucessivas revelações sobre a vida soviética, davam o espetáculo grato de uma sociedade em movimento, onde a audácia, a improvisação e sobretudo o próprio intelectual podiam alguma coisa (Schwarz 1987: 108).

O cinema novo não apenas durou pouco (o “movimento” durou mais ou menos dez anos) — por razões que vão desde a falta de subsídios financeiros (ou a abundância deles de forma condicional, através das “diretrizes” da Embrafilme) à censura, perseguição política pelo governo militar e posteriormente exílio de grande parte dos cineastas — como também se pode falar numa espécie de fracasso desses filmes, não só por sua limitada exibição, mas especialmente enquanto projeto teórico e político. Um fracasso que tem menos a ver com o resultado estético dos filmes em si do que com a própria desilusão mundial com as potencialidades do terceiro mundo unido e livre e com o discurso utilizado para expressar estas potencialidades. O terceiro mundismo começa a desarticular-se nos anos 70 e, como consequência, vê-se a derrocada dos movimentos que mais diretamente inspiraram-se nele.

O cinema novo brasileiro faz parte da tendência internacional de se transferir para a cultura características do movimento histórico terceiro-mundista, entre elas, o antiimperialismo, o anticolonialismo, o anti-stalinismo, a inclinação por “líderes” carismáticos (como Castro, Nehru, Perón, Lumumba, Nasser), uma interpretação alternativa do marxismo e o anti-racismo. No panorama dos movimentos culturais brasileiros surgidos nos anos 60, o cinema novo é um dos mais ortodoxamente terceiro-mundistas (e dentro desse quadro tanto a primeira fase do movimento em geral, como a obra de Glauber Rocha se sobressaem como as mais conscientes dessa filiação). A estética terceiro mundista aposta no “atraso” como valor e está muitas vezes na fronteira dos elementos mais retrógrados do nacionalismo. Fazendo parte desta estética que se enraizou a partir da política dos anos 60, o cinema novo acabou (como tática de ação e linguagem política) tornando-se, como ela, datado.

Convém lembrar que o cinema novo (o movimento) não se desarticulou apenas por fazer parte de uma estética diretamente ligada ao terceiro mundismo ou porque simplesmente “passou de moda”, mas porque aumentava no Brasil dos anos 70 o terror da censura, da perseguição política, e do patrulhamento ideológico feito pela própria esquerda. Entretanto, os filmes dessa época perduram por suas qualidades intrínsecas e também porque souberam equacionar uma imagem mais definida e real (e não apenas e nem sempre realista) do país e suas contradições através de uma linguagem profundamente vanguardística.

Os cineastas que fizeram parte do cinema novo prosseguem suas carreiras, a partir da segunda metade dos 70, já desligados do movimento (embora para alguns, especialmente Glauber Rocha, seja difícil afastar-se do rótulo). O cinema novo é substituído como “o” cinema alternativo pelo movimento *udigrudi*, o cinema-lixo de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, entre outros, que aparece como, simultanea-

mente, uma rejeição (principalmente do intelectualismo e das opções estéticas alinhadas ao cinema europeu) e uma radicalização do cinema novo. Sem pretensões tão internacionalistas e sem uma política tão definida para o terceiro mundo, o cinema *udigrudi* (a suposta pronúncia brasileira de *underground*) ainda assim faz sua afirmação sobre como deve ser a estética terceiro-mundista: a partir do lixo, das sobras podres (que pode ser tanto lixo cultural, lixo midiático, como lixo tecnológico) do primeiro mundo, o terceiro mundo tem que fazer um cinema necessariamente precário, mal-acabado, violento, iconoclasta e antiburguês.

O cinema novo, assim, perde sua posição como único discurso cinematográfico alternativo — na verdade, muitos viam o movimento como o cinema *mainstream* brasileiro — e sua razão de ser como movimento. A direita ou censurava e punia impiedosamente ou cooptava e tolhia. A esquerda efetuava um frustrante patrulhamento ideológico. Em meados dos anos 70, era prática e teoricamente impossível continuar sendo um “membro” do cinema novo. Contudo, o seu valor histórico vai-se confirmando ao longo do tempo: o cinema novo talvez tenha sido o mais bem realizado prolongamento do discurso e da estética terceiro-mundistas no Brasil (junto com a *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, o subsequente *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal e o trabalho dos CPCs — que talvez tenham tido um impacto até maior no cenário internacional). Junte-se a isto o fato de o cinema novo assumir bravamente a herança modernista de reabrir a questão da identidade nacional e do cosmopolitismo da cultura brasileira justamente num dos seus momentos mais críticos: onde se via a cultura brasileira na encruzilhada entre nacionalismos exaltados e redutores e um cosmopolitismo limitado e entreguista.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- CARONE, Modesto (1997). “Alegorias do caos”, *Folha de São Paulo*, 23 de fevereiro de 1997.
- DAHL, Gustavo *apud* JOHNSON, Randall & STAM, Robert. “Introduction” in JOHNSON, Randall & STAM, Robert (eds) (1980). *Brazilian Cinema*. Rutherford/ Madison/ Teaneck/ London/ Toronto: Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Presses, pp. 11-37.
- DIEGUES, Carlos. “Cinema Novo” in JOHNSON, Randall & STAM, Robert (eds) (1980). *Brazilian Cinema*. Rutherford/ Madison/ Teaneck/ London/ Toronto: Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Presses, 64-67.
- FANON, Frantz (1990). *The Wretched of the Earth*. London: Penguin. (Tradução de FANON, Frantz (1961). *Les damnés de la terre*. Paris: François Maspéro)
- FAVARETTO, Celso (1996). *Tropicália. Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.

- GERBER, Raquel (1980). Morte do Patriarcado, *Filme e Cultura*, nº34, jan./fev./mar, pp.32-41.
- HARLOW, Barbara (1987). *Resistance Literature*. London/New York: Methuen.
- JOHNSON, Randall & STAM, Robert (eds) (1980). *Brazilian Cinema*. Rutherford/ Madison/ Teaneck/ London/ Toronto: Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Presses.
- KING, John (1990). *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London/New York: Verso.
- MOREIRAS, Alberto (2001). *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- ROCHA, Glauber. "An Esthetic of Hunger" in JOHNSON, Randall & STAM, Robert (eds) (1980). *Brazilian Cinema*. Rutherford/ Madison/ Teaneck/ London/ Toronto: Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Presses, 67-74.
- _____. "Glauber Rocha, Terra em Transe", *Tempo Glauber* (<http://www.ibase.org.br>). Acessado em agosto de 1997.
- _____. "The Tricontinental Filmmaker : That is Called the Dawn", in JOHNSON, Randall & STAM, Robert (eds) (1980). *Brazilian Cinema*. Rutherford/ Madison/ Teaneck/ London/ Toronto: Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Presses, 76-80.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- SARTRE, Jean Paul. "Preface" in FANON, Frantz (1990). *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.
- SCHWARZ, Roberto (1987). "Existe uma estética do Terceiro Mundo?". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras.

ANGELA PRYSTHON é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Doutorou-se em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos e Latino-Americanos pela Universidade de Nottingham, Inglaterra, em 1999, com a tese "Peripheral Cosmopolitanisms: Aspects of Brazilian Postmodernist Culture – 1980-1999". É co-autora de *Brazil and the Discovery of América – Narrative, History, Fiction* (Edwin Mellen Press, 1996), *Identidade (s)* (Editora da UFPE, 1999) e *Um projeto inacabado: identidades latino-americanas no ensaio do século 20* (Bagaço, 2001).

prysthon@uol.com.br