

Bruna Carolina Carvalho*

Universidade do Porto

Ecos modernistas no Cinema Novo ou Glauber Rocha, leitor da Antropofagia de Oswald de Andrade

Resumo:

Em texto publicado em 1967, o cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939–1981) reage aos críticos de seu recém-lançado filme *Terra em Transe* e compara o movimento do Cinema Novo, no qual ele desponta como principal articulador e porta-voz, à Semana da Arte Moderna de 1922. Tal paralelo dispara, nesse artigo, a investigação das leituras e interpretações que Glauber faz do evento fixado como fundador do Modernismo no Brasil e de um dos seus principais desdobramentos, a Antropofagia de Oswald de Andrade. Essa análise concentra-se principalmente no já citado *Terra em Transe*, bem como no filme inacabado *História do Brasil*, além de percorrer textos críticos e manifestos escritos pelo cineasta. A Antropofagia é compreendida aqui, por um lado, enquanto uma teoria da leitura, conforme proposição do crítico Raúl Antelo, e, por outro, como define Benedito Nunes, enquanto uma condensação de uma metáfora, um diagnóstico e uma terapêutica.

Palavras-chave:

Glauber Rocha, Modernismo, Antropofagia, Oswald de Andrade, Cinema Novo

Abstract:

In a text published in 1967, Brazilian filmmaker Glauber Rocha (1939–1981) reacts to the critics of his recently released film *Terra em Transe* and compares the Cinema Novo movement, in which he emerges as the leading articulator and spokesperson, to the Semana de Arte Moderna of 1922. In this article, the parallel triggers the investigation of Glauber's readings and interpretations of the event established as the founder of Modernism in Brazil and one of its significant developments, Oswald de Andrade's Anthropophagy. This analysis focuses on the above-mentioned *Terra em Transe* and the unfinished film *História do Brasil*. Besides, it goes through the filmmaker's critical texts and manifestos. Anthropophagy is taken as a theory of reading, according to Raúl Antelo's proposition, and as a condensation of a metaphor, a diagnosis, and a therapy, as claimed by Benedito Nunes.

Keywords:

Glauber Rocha, Modernism, Anthropophagy, Oswald de Andrade, Cinema Novo

O cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) publica, na Revista *Visão*,¹ em 1967, uma peça teatral paródica para reagir às críticas dirigidas ao seu filme *Terra em Transe*, lançado naquele mesmo ano. O cenário dessa “ópera atonal-surrealista” é uma sala de cinema no Rio de Janeiro, cuja tela branca está “furada de bala e faca. Há manchas de ovos podres e tomates. Poetas, escritores, jornalistas, direita e esquerda festivas, com seus mais variados trajes espumam verde” (Rocha 1981: 54). Intitulado “Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva” – alusão à peça *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat pelos Loucos do Hospício de Cheraton sob a Direção de Marquês de Sade, ou Marat-Sade*, de Peter Weiss, levada aos palcos também em 1967 por Peter Brook – o espetáculo escrito para nunca ser encenado começa ao fim de uma projeção de *Terra em Transe*. Seu texto, em resumo, posiciona, de um lado, a vítima Glauber Rocha, autor e personagem principal, e, do outro, os seus detratores agrupados em uma série de personagens-tipo – um poeta, um estudante, um escritor, um concretista, um comunista, um burguês, um burguês progressista, entre outros –, liderados por Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000), crítico cinematográfico. Depois que os antagonistas disparam ataques ao filme, o protagonista Glauber Rocha toma a palavra em um longo monólogo. A certa altura, afirma: “*Terra em Transe*, e a maioria do Cinema Novo, até parece reedição semanal da Semana de Arte Moderna. A cada estreia novo escândalo, novo acesso de intolerância e primarismo da intelectualidade bem-pensante” (*idem*: 64).

Se este artigo considerasse a fala de Glauber isoladamente, concluiria que o paralelo construído pelo cineasta entre o Cinema Novo e a Semana de 22 restringir-se-ia à reação desperdada em parte do público e da crítica tanto pelos filmes do grupo cinematográfico quanto pelo evento fixado como mito fundador do Modernismo no Brasil. O objetivo, no entanto, é partir desse paralelo para captar nesse texto e na obra de Glauber Rocha ecos da Semana de 22 e de alguns de seus desdobramentos, com destaque para a Antropofagia de Oswald de Andrade. Tais ecos vêm à tona em filmes e textos em que Glauber ora afirma uma maior adesão ao programa antropofágico, ora um maior distanciamento crítico em relação ao mesmo. Para essa análise, detive-me principalmente nos filmes *Terra em Transe* (1967) e no inacabado *História do Brasil* (1974), além de cartas e textos críticos escritos pelo cineasta, bem como entrevistas concedidas à imprensa da época.

Começo pela resposta intolerante à Semana de 22 apontada por Glauber. Segundo artigo da investigadora Maria Augusta da Fonseca, a imprensa de São Paulo estava ansiosa pela Semana de Arte Moderna que aconteceria no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, com exposições de arte, recitais de piano, leituras de poemas, de excertos de romances e de textos críticos. Na data que marcou a abertura da Semana, Oswald de Andrade, um dos principais articuladores do evento, em artigo de jornal, caracterizava os seus participantes como “*boxeurs na arena*”, um indicativo da expectativa dele em relação à receptividade da plateia – que, de facto, fora confirmada. Ao romper, ainda que não completamente, com a tradição naturalista, parnasiana e simbolista anterior, a reação foi “para dizer o mínimo: xingamentos, vaias, pateadas. Mesmo assim, os participantes resistiram, seguindo até o último dia das apresentações” (Fonseca 2013: 13).

Também Glauber Rocha não teve com *Terra em Transe* a mesma aceitação de seu filme anterior, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Para ficar em um exemplo concreto, Salvyano Cavalcanti de Paiva, figurado no antagonista da peça, compara *Terra em Transe* ao filme *A Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, em crítica publicada no jornal *Correio da Manhã* em 25 de maio de 1967. Paiva escreve que *Terra em Transe* é “vaiado e repudiado” por um motivo que julga simples:

o povo não o entende. A confusão do conteúdo aliado à confusão da forma – de um rebuscamento rococó esteticamente ultrapassado e socialmente inútil – produz uma fratura irremediável na comunicação com a plateia. Daí as reações: alguns dormem, ressonam em meio ao berreiro sub-trágico dos personagens indefinidos; outros se retiram cansados e bestificados por não terem apreendido a “mensagem subliminar” tão sigilosa que permanece nos bestuntos privilegiados dos realizadores e dos mentecaptos da Censura, únicos capazes de recebê-la e decifrá-la. (1967: 2)

Paiva atesta que o excesso formalista do filme prejudica a comunicação com o público e torna pouco nítida a mensagem política que o animava: a crítica ao sistema capitalista, à burguesia e ao autoritarismo. Ao final do seu artigo, o crítico assegura ter aprendido a distinguir “a obra séria” (o filme de Jabor) da “mistificação” (o filme de Glauber). Curioso notar que, décadas antes, em 1917, a palavra “mistificação” foi também escolhida pelo escritor Monteiro Lobato para atacar a exposição da artista plástica Anita Malfatti. Em crítica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*,² tornada símbolo da reação conservadora à arte moderna brasileira, Lobato divide os artistas em duas espécies: os que “veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres” (Lobato 1917: 4) e os que “vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva” (*ibidem*). Lobato circunscreve Malfatti, artista com forte influência cubista, no segundo grupo, que produz uma “arte anormal”, nascida “com a paranoia e com a mistificação”. A reação virulenta de um escritor e crítico tão influente contribuiu para que a exposição de Anita Malfatti passasse a ser considerada como um disparador da Semana de 22, da qual ela também fez parte. Conforme resume Evando Nascimento em artigo, o fato de a exposição de 1917 “ser tomada como marco de articulação do movimento se explica por ter sido apenas nesse instante que um conjunto de obras sintonizadas com a modernidade europeia provocou uma resposta pública no Brasil” (2015: 319).

Um panorama do *Transe*

A recepção de parte do público e da crítica, no entanto, não é o único ponto de contato entre Glauber Rocha e o Modernismo dos anos 1920, como pretendo explorar neste artigo. Para prosseguir, no entanto, faz-se necessário tecer um breve panorama. No ano em que *Terra em*

Transe chega às salas de exibição brasileiras, o Cinema Novo era já um movimento internacionalmente reconhecido e tinha em Glauber seu principal articulador e porta-voz. Em 1954, com a falência da Vera Cruz, companhia cinematográfica construída no Brasil seguindo a cartilha de Hollywood, e a estreia do filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1955, alguns cineastas vislumbraram a possibilidade de criar um cinema independente no país. Um grupo de jovens principalmente inspirado pelo Neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa passa a realizar filmes politicamente comprometidos com a realidade social brasileira e com a invenção de uma linguagem estética própria do chamado Terceiro Mundo. Cineasta baiano de Vitória da Conquista, Glauber, aos 24 anos, realiza *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), longa-metragem que o leva ao Festival de Cannes, indicado à Palma de Ouro, no mesmo ano em que se instaura no Brasil uma ditadura civil-militar por meio de um golpe de Estado. Em 1967, o cineasta lança *Terra em Transe*, cuja exibição é proibida pela censura em todo território nacional em abril, por ser considerado ofensivo à Igreja Católica (Rocha 1997: 711). O veto provocou forte reação internacional e a longa foi liberada logo em 3 de maio, depois que o cineasta aceitou dar um nome à personagem do padre no filme (Prysthon 2002: 168). Em linhas gerais, a trama se passa na província de Alecrim, em Eldorado, república fictícia com clara inspiração latino-americana. Lá vive o poeta e jornalista Paulo Martins (Jardel Filho), ligado ao político conservador Porfírio Diaz (Paulo Autran). Quando Diaz é eleito senador, Martins afasta-se dele, conhece a militante comunista Sara (Glauce Rocha) e, junto a ela, apoia o populista Felipe Vieira (José Lewgoy) para combater a direita personificada em Diaz. Apesar da vitória eleitoral, o pacto entre a esquerda e o populismo rui, pois Vieira não é capaz de lutar contra os grandes grupos econômicos que financiaram sua campanha. Martins vê-se entre a revolução armada e o desespero, agravado por uma permanente angústia e sensação de impotência.

Em entrevista à revista francesa *Positif*, Glauber descreve que *Terra em Transe* foi filmado maioritariamente com a câmera na mão para produzir o efeito de um documentário. O cineasta defende a vocação realista da longa, apesar das acusações, como as que lemos na crítica de Paiva, de excessos formais e rococós. “Tudo o que pode parecer imaginário é de fato verdadeiro. Fui consultar arquivos de jornais para ver fotografias de políticos. Quando o Presidente Kubitschek chega a Brasília, os índios lhe levam um cocar de cacique” (Rocha 1981: 91). Nessa passagem, Glauber Rocha refere-se a uma das primeiras sequências do filme: vê-se uma praia, na qual está Porfírio Diaz, homem branco, carregando uma bandeira negra. Ele caminha a partir da beira do mar para a areia acompanhado de um padre e de um monarca – trata-se de Clóvis Bornay, conhecido carnavalesco brasileiro, trajado com uma fantasia de rei. Os três dirigem-se a um indígena parado ao pé de uma cruz com um vistoso cocar. Diaz finca a bandeira negra na areia diante do indígena, pega um cálice de vinho com as duas mãos e bebe seu conteúdo, retornando, alegoricamente, à Primeira Missa do Brasil, celebrada dias após a chegada dos primeiros invasores portugueses na costa baiana em 1500. Na banda sonora, ouve-se o ponto de candomblé Xirê Ewa-Ketu, referente à orixá feminina Ewa, cultuada pela nação Yorubá Ketu, cuja cultura foi levada ao Brasil pelos negros sequestrados em África para serem escravizados entre os séculos XVI e XIX. O espectador é confrontado, em pouco mais de um minuto, com o

construto identitário brasileiro a partir da fusão das três raças – a indígena, a branca e a negra.

O olhar para uma formulação identitária nacional é uma marca tornada ainda mais evidente nesse que pode ser considerado um segundo momento do Cinema Novo, após o golpe militar de 64. O teórico Ismail Xavier assinala que com a instalação da ditadura tornou-se urgente para esses cineastas compreender quem era o povo brasileiro. Mais especificamente investigar a mentalidade do oprimido e perceber as razões pelas quais o povo relutava em tomar a frente de um processo revolucionário contra o regime. Filmes como *Terra em Transe* e a adaptação do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, pelo cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, eram representativos desse momento de crise e de debate sobre formas de consciência e de alienação das camadas populares.

Escreve Xavier que o Cinema Novo se tornou, portanto, “uma instância peculiar de combinação de dois estilos de reflexão preocupados com visões sintéticas da questão da identidade da América Latina, estilos em geral tomados como antagônicos, incompatíveis” (Xavier 2001: 20). Esses dois estilos mencionados por Xavier seriam: 1) a compreensão identitária da América Latina por meio da economia e da política, considerando o continente como um território de espoliação que sofre as consequências da colonização europeia, e, posteriormente, da colonização estadunidense; e 2) a compreensão identitária de um caráter nacional, abordado de um ponto de vista culturalista, psicanalítico, inclinado a um relativismo histórico, que renega tanto o evolucionismo do século XIX, quanto a teleologia marxista. Dessa síntese de estilos contrários, seria produzida a análise da identidade nacional pelo Cinema Novo, afastada, segundo o autor, de qualquer idealização romântica de retorno a uma origem de pureza.

Reproduzo um longo excerto do manifesto “Tricontinental”, escrito por Glauber em 1969, para que fique mais evidente sua tentativa de explicar a identidade brasileira por meio da síntese de estilos de reflexão aparentemente opostos apontada por Xavier – o estilo da economia e da política e o estilo culturalista e relativista histórico. Nesse texto, baseado na “Mensagem à Tricontinental”, de Che Guevara, morto em 1967, Glauber decanta elementos que comporiam o caráter nacional brasileiro sem deixar de referir aos interesses econômicos de potências externas e sua interferência na política nacional.

Tupi é o nome de uma nação índia. Inteligência e incapacidade artesanal. *Cangaço* é uma espécie de guerrilha anárquica, mística e significa desordem violenta. *Bossa* é um estilo especial de estilo, de fazer que vai mas não vai, de ameaçar atacar pela direita e agredir pela esquerda, com muito ritmo e erotismo. Esta tradição, cujos valores são discutidos pelos filmes do Cinema Novo, traça, absurdamente, uma caricatura de tragédia numa civilização melodramática. Não há espessura histórica no Brasil. Há uma diluição desistórica, feita por golpes e contragolpes militares, direta e indiretamente ligados a interesses imperialistas e levando a reboque a burguesia nacional. (Rocha 1981: 75, grifos do autor).

Nesse trecho somos também confrontados com dois impulsos contraditórios presentes na obra de Glauber: o de lembrar, explicar, construir linhas de eventos coerentes a partir de

causas e consequências – ao reivindicar a ausência de “espessura histórica no Brasil –; e um outro de esquecer os eventos, destruir as cronologias, questionar a lógica, como veremos mais adiante – ao justapor “Tupi”, “Cangaço” e “Bossa”, instâncias de natureza e de localização histórica distintas.

Ainda de acordo com Xavier, o Cinema Novo engaja-se ao espírito combativo dos anos 1960, apresenta-se ao mercado cinematográfico, ao mesmo tempo em que se contrapõe a uma adesão acrítica à cultura de massas. Por isso, procura articular-se com a tradição erudita, colocando-se como o movimento estético mais apto “a dialogar de forma mais consequente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do Modernismo dos anos 20, movimento de atualização de arte brasileira” (2001: 22). A cena alegórica da Primeira Missa de *Terra em Transe*, descrita anteriormente, é uma imagem produtiva para pensar esse diálogo, pois nela ecoa um dos aforismos contidos no “Manifesto antropófago”, escrito por Oswald de Andrade e publicado em 1928: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval” (Andrade 1990a: 49).

A Antropofagia como leitura

Nesse ponto, volto à peça escrita por Glauber para responder aos críticos de *Terra em Transe*. No início do espetáculo, a personagem de Glauber repete o gesto do príncipe Hamlet e entra em cena lendo um livro:

O autor (a vítima) entra e se deita numa rede amazonense que foi armada no meio do palco. Discretamente, começa a ler um livro do crítico francês Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Tempo. Levanta-se, encara a massa e lê: “Há artistas que preferem o perigo do estilo à segurança da arte”. (Rocha 1981: 54)

A escolha de Glauber pela rede amazonense pode dever-se a pelo menos dois motivos. Primeiro, para responder ironicamente a Salvyano Cavalcanti de Paiva. No artigo anteriormente citado, o crítico faz uso de uma metáfora brasileira bastante usual para argumentar que, com *Terra em Transe*, Glauber aderiu ao posicionamento de artistas que se afirmam livres de pressões de classes e dedicados a valores estéticos puros. Paiva escreve que o cineasta “deixou-se embalar nessa rede” (1967: 2), ou seja, acomodou-se nesse posicionamento, deixou-se levar por ele. Na reação satírica, Glauber concretiza a conotação e deita-se literalmente em uma rede.

O segundo motivo relaciona-se ao diálogo com o Modernismo brasileiro que busco construir. Ao ler o francês Barthes, o autor opta por absorver em vez de recusar a cultura erudita e europeia, portanto, a cultura do colonizador, do opressor. Apesar dessa absorção, Glauber não adota a postura esperada de um intelectual, que lê concentrado, sentado em uma poltrona, ao pé de uma estante abarrotada de livros. Provocativo, ele deita-se confortavelmente para ler seu livro em um artefacto doméstico de origem ameríndia, e, em alguns momentos da peça, “dorme a sono solto” enquanto é atacado pelos seus detratores (Rocha 1981: 60-61). Nesse

gesto irreverente, Glauber sintetiza alguns dos elementos da Antropofagia, conceito-manifesto proposto por Oswald de Andrade em vários de seus textos, principalmente no já citado “Manifesto antropófago”, de 1928.

Nesse manifesto, Oswald atualiza e recria o ritual do canibalismo tupinambá, povo habitante da faixa litorânea que se estendia entre o que hoje chamamos de Bahia e São Paulo. De acordo com o crítico Benedito Nunes, o símbolo da devoração contido na Antropofagia condensa, ao mesmo tempo, uma metáfora, um diagnóstico e uma terapêutica. No que tange à metáfora, a Antropofagia retomaria o ritual canibal tupi de devorar o inimigo valente capturado após combate, englobando “tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual” (1990: 15). O diagnóstico, prossegue Nunes, seria a constatação de que a sociedade brasileira passou por um trauma, o da colonização, resumida, no “Manifesto antropófago”, na repressão jesuítica e no caráter censor da catequese. Por último, a terapêutica traduzir-se-ia na reação violenta contra as imposições culturais, sociais e políticas. “Sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a terapêutica empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberando numa catarse imaginária o espírito nacional” (*idem*: 16).

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro investiga, a partir de relatos de missionários e de viajantes, as práticas culturais dos povos tupinambás para tentar compreender justamente por que era tão difícil para os jesuítas da Companhia de Jesus, que chegaram ao Brasil em 1549, converter de facto os indígenas, apesar de esses apresentarem pouca ou nenhuma resistência em participar das pregações. Uma das hipóteses levantadas pelo estudioso é que a matriz de pensamento dogmática fundamental do Cristianismo era estranha aos povos originários. “A palavra de Deus era acolhida alegremente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo [dos jesuítas] aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma” (Castro 2002: 185). A leitura de Nunes do “Manifesto antropófago” é a de que o texto de Oswald compreende paradoxalmente a indiferença tupi ao dogma como uma religião natural dos convertidos. Portanto, sobreviveria no inconsciente da sociedade brasileira um direito de vingança (1990: 17). (“Tínhamos a justiça codificação da vingança” (1990a: 48), escreve Oswald em um aforismo do manifesto).

Outra instância que era indiferente e estranha aos tupinambás, segundo Viveiros de Castro, era a premissa da identidade. Para esses povos, não a identidade, mas a afinidade relacional era o valor a ser afirmado em suas práticas e trocas simbólicas (*idem*: 206). Esse aspecto relaciona-se ao canibalismo, uma vez que esse rito, assim como a guerra e a hospitalidade entusiasmada, seria uma manifestação do impulso centrífugo de ir alterando-se profundamente à medida em que se devora o outro. Oswald toca parcialmente nessa diluição identitária em um dos primeiros aforismos do manifesto, um dos mais citados: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade 1990a: 47). O crítico Raúl Antelo, no ensaio “Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético”, destaca a correlação íntima entre a antropofagia e a guerra. Porém, diferentemente da guerra de conquista territorial, o conflito antropofágico

volta-se à recuperação de um habitat e de uma história a partir de *confiscar valores da própria cultura ou de culturas outras*. Neste caso, em particular, estamos diante de exocanibalismo. Ora, a cultura tupinambá é, como sabemos, exocanibalista. Realiza, através da guerra, um fim político dúplice: restaurar o equilíbrio mágico-religioso da comunidade e, ao mesmo tempo, vingar a memória ultrajada dos ancestrais. (Antelo 2001: 265, grifos meus).

Esse caráter de confiscar os valores pertencentes à cultura do outro pode ser sintetizado, conforme sublinha Viveiros de Castro, na tradição dos guerreiros tupinambás de acumular, em seu nome próprio, os nomes dos inimigos por eles executados (2002: 228-229).

Atribuição identitária por excelência, o nome dispersa-se para tornar-se signo da honra e de uma memória coletiva de uma determinada comunidade.

Esse gesto de abrir-se à receção de um outro a ponto de anular a assinatura identitária é traduzido pelas vanguardas artísticas modernistas, no Brasil e na Europa,³ no sepultamento da figura do autor, conceituado por Barthes anos mais tarde. No ensaio “A morte do autor”, o filósofo francês reputa ao texto escrito o caráter de um neutro no qual escapam tanto o sujeito quanto a identidade daquele que o escreveu, o seu autor. Não há, segundo Barthes, uma produção de sentido unívoco, mas sim “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura” (2004: 62). Um dos primeiros a atestar o óbito do autor, segundo Barthes, foi o poeta Stéphane Mallarmé ao conferir à linguagem o lugar de destaque antes destinado ao autor. Os surrealistas, mais tarde, não admitiriam como fez Mallarmé o tamanho grau de importância a um sistema como o da linguagem. No entanto, a sua prática da escrita automática contribuiu para retirar do autor a sua marca romântica de gênio. Uma vez que não há autor, liberta-se do texto a necessidade de ser decifrado por quem o manipula. Barthes propõe, então, que, em vez de concentrarmo-nos na figura que produz o texto, o autor, deveríamos atentar para o vetor recetor, o leitor, essa personagem “sem história, sem biografia, sem psicologia” (*idem*: 64) que nasce da morte do autor. Curioso notar que, na peça que dispara este artigo, o autor Glauber é também um leitor, e um leitor de Roland Barthes.

De algum modo, a morte do autor e o consequente nascimento do leitor recuperam a diluição identitária da antropofagia, em que a existência aponta não para uma certeza (eu sou), mas para uma dúvida. Basta lembrarmo-nos de que, no “Manifesto antropófago”, Oswald parodia Shakespeare e a dúvida existencial de Hamlet no aforismo “Tupi or not tupi, that is the question” (Andrade 1990a: 47). Sobre essa relação entre a diluição do sujeito do autor pela leitura e a antropofagia, escreve Antelo:

A antropofagia nos propõe uma teoria da leitura e do texto, posicionada “contra a memória fonte do costume”. A partir dessa premissa, o sentido define-se como doação. Um texto nunca é a acumulação hereditária de valores; antes, pelo contrário, um texto demanda uma “experiência pessoal renovada”, uma experiência de choque, uma *Erfahrung*. Em última análise, um texto é a entrega à operação de leitura. (2001: 272)

Referindo-se ao trecho do “Manifesto antropófago” em que Oswald escreve: “Contra a memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada” (Andrade 1990a: 49), o crítico concorda com Barthes ao entender as dimensões múltiplas contidas no texto não como meras citações justapostas, mas como imagens disponíveis a entrarem em choque com outras imagens, outros textos. Tal disponibilidade dar-se-ia no encontro entre texto e leitor, na operação de leitura.

No entanto, Antelo alerta que um texto que fosse absolutamente contra essa memória, sem restrições no seu caráter destrutivo, seria ilegível. E o próprio Oswald afirma a importância da tradição em outro texto seu, menos conhecido, recuperado por Antelo nesse mesmo ensaio. Em “O antropófago”, Oswald afirma que “na tradição podem ser encontrados pontos de referência e apoio para o progresso” (*apud* Antelo 2001: 273). Negada em uma instância, afirma Antelo, a memória “fonte do costume” retorna como mimese não do produto, mas do processo. Em suas palavras, “nega-se a memória como fonte do costume, porém ela é reivindicada como mimese do processo, memória ativa de tal sorte, diríamos, que todo texto que se entrega à leitura anula *a priori* a verdade, mas oferece em compensação a chave de sua reconstrução *a posteriori*” (*ibidem*).

Décadas mais tarde, o próprio “Manifesto antropófago” e a obra de Oswald de Andrade retornarão não como mimese do produto, mas como mimese do processo. E quando me refiro ao processo, penso na especificidade da Antropofagia de Oswald no que há nela de violento, virulento e debochado, visando, simultaneamente, “à desmitificação da história escrita, à sociedade patriarcal e à cultura intelectual a que esta deu nascimento” (Nunes 1979: 36).⁴ Ainda que não seja o único, o Tropicalismo do final dos anos 1960 é o mais lembrado dos movimentos estéticos posteriores que usou a chave da reconstrução fornecida por Oswald, produzindo novos corpos a partir da Antropofagia. Em outras palavras, mimetizou procedimentos oswaldianos e fez da intertextualidade o seu grande programa estético, conforme resume Ismail Xavier no livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*. “A matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto antropófago, de 1928” (Xavier 2012: 28). O autor enumera entre as diferenças o advento da mídia eletrônica, o estabelecimento do cinema, o avanço industrial e mercantil da sociedade, que aprendeu que o progresso técnico não resulta em liberdade. Além disso, a indústria cultural, mais complexa, aprendeu a vacinar-se contra a paródia, absorver a subversão e torná-la norma. Um exemplo dessa adaptação é que a TV, meio comumente criticado como alienante e despolitizado, é aquele que organizará e transmitirá os festivais de Canção, um dos palcos primordiais do Tropicalismo. O movimento precisou de novas estratégias, mas seguiu próximo ao procedimento do jogo de contaminações entre nacional/estrangeiro, entre alto/baixo, e entre vanguarda/kitsch (Xavier 2001).

Glauber Rocha, leitor da Antropofagia

Não é objeto desse artigo abordar as complexidades e especificidades do Tropicalismo. Em síntese, trata-se esse movimento de um conjunto de criações ocorridas entre a metade de 1967

e o final de 1968, ano em que o regime militar decreta o Ato Institucional nº 5,⁵ dando início ao período mais autoritário da ditadura. Um dos seus marcos é o disco coletivo *Tropicália*, de 1968, cujo título parte de uma canção de Caetano Veloso, inspirada na exposição de Hélio Oiticica exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Xavier 2001). O músico, em *Verdade Tropical*, livro de memórias em torno do Tropicalismo, escreve: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7” (1997: 64).

Caetano passa a descrever, então, seu arrebatamento com a música de abertura (o ponto de candomblé anteriormente referido) e sua lembrança da onipresença da longa nos debates entre artistas e intelectuais cariocas, a despeito do seu relativo insucesso de bilheteria. Assim como Glauber discorre no texto “Perseguição e assassinato...”, o filme, segundo Caetano, provocou escândalo especialmente entre os grupos ligados à esquerda. A celeuma deveu-se principalmente a uma cena na qual a militante comunista Sara, em meio a um comício, dirige-se ao povo, personificado no operário e líder sindical Jerônimo, e convida-o a falar. Após um longo silêncio, Jerônimo passa a discorrer suas ideias de modo hesitante, quando é brutalmente interrompido pelo protagonista, o poeta Paulo Martins, que tapa sua boca. Olhando diretamente para a câmera – logo, para o espectador, em inspiração brechtiana – ainda com a mão sobre o rosto do operário, Martins brada: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil. Um analfabeto. Um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?” (Rocha 1967).

Segundo Caetano, naquele ano de 1967, a sequência causou tanto mal-estar que alguns líderes do teatro engajado chegaram a protestar na porta de um cinema onde *Terra em Transe* era exibido. Inclusive na peça destinada aos seus críticos, escrita por Glauber, o antagonista Salvyano Cavalcanti de Paiva enumera algumas das acusações feitas ao filme. Dentre elas: “É antipúblico. Logo, como bem observou um ilustre intelectual aqui presente, é antipovo. É artigo de torre de marfim. É decadente. É histórico” (Rocha 1981: 58).

No ano de 1967, há um outro marco do Tropicalismo. O Teatro Oficina, capitaneado pelo dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, recupera um esquecido texto de uma peça de Oswald, de 1933, para encená-lo. Foram necessários mais de 30 anos para que o público assistisse ao *Rei da Vela*, o que, para vários músicos, artistas plásticos, poetas e cineastas dos anos 1960, significava o primeiro contato com a antropofagia de Oswald. Renato Borghi, ator e autor do Teatro Oficina, em posfácio de *O Rei da Vela* publicado em livro em 2017, relembra que o espetáculo “foi dedicado a Glauber Rocha, por causa de *Terra em Transe*. A antropofagia oswaldiana ressurgia com força total no filme de Glauber e atingia seu ápice com a montagem de *O Rei da Vela*, numa genial direção de Zé Celso” (2017: 84).

A leitura da Antropofagia e a mimese de seu processo reconhecida no Tropicalismo teve em *Terra em Transe* um evidente anunciador. Em entrevistas concedidas por Glauber sobre *Terra em Transe*, e em textos publicados naquele ano e nos anos seguintes, é possível captar a influência do poeta modernista em seu procedimento artístico. Exemplifico com a já citada entrevista à *Positif*, na qual Glauber toca na questão da intertextualidade e da confluência entre

nacional e estrangeiro, tão cara aos tropicalistas. Quando questionado sobre a influência dos cineastas Luís Buñuel e Orson Welles em *Terra em Transe*, Glauber responde: “Da mesma maneira pode-se fazer um filme de *western* ou de cangaço tomando lições de Hawks ou de Ford, mas invertendo o conteúdo e forma: isto é antropofagia estética” (Rocha 1981: 92).

Mais nitidamente em 1969, ele escreve “Tropicalismo, antropologia, mito e ideograma”, ensaio no qual defende o Tropicalismo e a Antropofagia como os fatos mais importantes da cultura brasileira daquele momento. Na abertura desse texto, lê-se:

Consideramos como início de uma revolução cultural no Brasil o 1922. Naquele ano existiu forte movimento de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período, o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia de haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. Morreu com pouquíssimos textos publicados. (*idem*: 118)

Nesse momento, Glauber, influenciador e influenciado pelos tropicalistas, coloca-se também como herdeiro do processo antropofágico e, em seu já mencionado impulso de organizar a história e sistematizá-la, visando à coerência entre causas e consequências, desenha uma linha evolutiva da revolução cultural, cujo marco fundador é a Semana de Arte Moderna de 1922.⁶ Elege, então, como personagem principal desse evento, não Mário de Andrade, como era mais recorrente naquela época, mas Oswald, e como conteúdo estético primordial a Antropofagia. Autor e conceito haviam voltado à tona apenas recentemente por meio do teatro de Zé Celso, como já mencionei, e, alguns anos antes, pelas mãos dos poetas concretistas. Os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, desde o início dos anos 1960, vinham recuperando Oswald em artigos publicados em revistas especializadas.⁷ Em sua narrativa para o Modernismo, Glauber aponta como sua consequência natural o movimento tropicalista, reconhece um corte na história do cinema antes e depois do Tropicalismo, caracterizado por ele como uma “aceitação, ascensão do subdesenvolvimento” (*idem*: 119).

A designação do Tropicalismo proposta nesse ensaio carrega em seu bojo vestígios de um manifesto escrito por Glauber quatro anos antes, em 1965, intitulado “Estética da fome”, ao mesmo tempo em que antecipa a atualização desse texto que viria em 1971, no manifesto “Estética do Sonho”. No primeiro, tornado documento incontornável para se compreender o Cinema Novo e o seu programa formal,⁸ Glauber defendia que para se realizar um filme comprometido com a verdade seria preciso esquecer a perspectiva formal dos filmes comerciais e criar uma estética própria, na qual o subdesenvolvimento não fosse entrave a ser descartado do processo, mas fosse absorvido como elemento original. “A fome latina 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” (Rocha 1981: 30). A investigadora Ivana Bentes acrescenta que esse manifesto não romantiza a fome, mas parte dela para constituir

uma “cultura da fome, intolerável e explosiva, capaz de problematizar-se e superar-se. E a chave para essa virada [...] é constituir uma estética da violência” (2002: 91).

Não é somente por situar o mote desse manifesto no mesmo campo semântico da devoração antropofágica – a fome – que podemos considerar a existência de traços, ainda que fracos, do conceito de Oswald. Retorno à análise de Benedito Nunes, que afirma haver na antropofagia uma terapêutica de violência, com vistas a elaborar o trauma da colonização. Essa violência traduz-se em Oswald no ataque verbal, na sátira, no deboche. Glauber faz um diagnóstico semelhante em relação ao trauma da colonização, mas nesse momento, está muito mais interessado na materialidade das consequências desse trauma – a pobreza, a miséria, a fome, o analfabetismo. Tanto que, em “Estética da fome”, é a literatura regionalista da década de 30 (Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, entre outros), que será reivindicada como herança para o Cinema Novo, não o Modernismo de 20. Sob a influência de *Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, Glauber coloca a violência no centro dessa proposta estética que busca afirmar o oprimido, o subdesenvolvido, o colonizado. “Somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. [...] Foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (Rocha 1981: 32).

Mais do que referir à “Estética da Fome”, o ensaio “Tropicalismo, antropologia, mito e ideograma” parece antecipar o segundo manifesto, “Estética do Sonho”, de 1971. Nessa atualização do primeiro, também de acordo com Bentes, “Glauber vai da fome ao delírio do faminto, do realismo ao surrealismo, fazendo da brutalidade e do onírico a base de um novo pensamento” (2002: 90). Lido na Universidade de Columbia, nos EUA, “Estética do Sonho” atesta que o fracasso da esquerda na América Latina deveu-se em grande parte pela manutenção de uma “razão conservadora” em suas criações culturais e artísticas com a qual seria necessário romper. “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 à sua integração cósmica” (1981: 219).

O cineasta entende que muitos artistas de esquerda, ao tratar as “massas pobres” com paternalismo, somente inverteram o sinal, sem, contudo, alterar a lógica do mesmo pensamento colonizador e racionalista pregado pelas correntes mais conservadoras da sociedade. Escreve:

A razão de esquerda revela herdeira da razão revolucionária burguesa europeia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir. (*ibidem*)

Glauber defende que as vanguardas do pensamento não construam uma resposta baseada no racionalismo para combater o que considera uma razão opressiva: a revolução deveria basear-se no transe, no feitiço, na possessão, no caos que brota dos afetos, do inconsciente. Sua cruzada antirracionalista, que não se confunde com mero escapismo ou devaneio, retoma o

caráter surrealista de ao menos um aforismo do “Manifesto antropófago”: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (Andrade 1990a: 48).

Esse segundo manifesto traz uma maior consonância com o projeto tropicalista. O mesmo se pode dizer sobre os filmes de Glauber após *Terra em Transe*. Em 1969, o cineasta filmaria *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, caracterizado por ele mesmo como “uma revisão de *Deus e o Diabo* ‘atravessada’ por *Terra em Transe* e o contexto tropicalista” (Xavier 2012: 75). No já citado ensaio do cineasta sobre o Tropicalismo, Glauber apresenta o filme *O Dragão da Maldade* como a afirmação de uma relação antropofágica de liberdade entre os personagens, pois “o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro” (1981: 119). *Comer*, aqui, pode aludir tanto ao assassinato, quanto ao convencimento intelectual, à adesão política e à relação sexual. Em todos os casos, há uma abertura do si mesmo para o outro, identificado por Glauber no gesto antropofágico.

No mesmo ano da divulgação de “Estética do sonho”, depois de realizar *Der Leone Have Sept Cabezas* (1970), no Congo; e *Cabezas Cortadas* (1970), na Espanha, Glauber Rocha parte para o exílio, e retorna ao Brasil somente cinco anos depois, em 1976. Durante esse período entre Cuba, Itália e França, Glauber escreve roteiros e realiza filmes, dentre eles um que nunca chegaria a ser finalizado: *História do Brasil* (1974). Ao lado do militante Marcos Medeiros,⁹ também exilado em Havana, Glauber pretendia montar um filme com sete horas de duração, que atravessaria a história do Brasil desde a chegada dos portugueses em 1500 até o presente no qual estavam instalados os diretores.

Desse projeto ambicioso, restou uma longa-metragem que, em pouco mais de duas horas, apresenta fragmentos de imagens de arquivo, acompanhados pela narração de uma cronologia histórica de eventos considerados marcos importantes. Nos 27 minutos finais, depois da linha do tempo, emerge uma gravação em áudio de uma conversa entre Glauber, Medeiros e um terceiro homem não identificado, na qual abordam eventos políticos recentes e refletem sobre o papel da arte e da cultura (Carvalho 2021). Interessa especialmente para este artigo a apresentação que Glauber faz do Modernismo em *História do Brasil*, porque dá a ver uma interpretação mais afastada e crítica se comparada a dos textos analisados até aqui.

O Modernismo em História do Brasil

Na passagem de *História do Brasil* em que é abordado o Modernismo, afirma a narração após um longo silêncio – marcante, posto que raro no filme:

No dia 11 de fevereiro de 1922, um grupo de intelectuais liderados pelos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade encenam em São Paulo a Primeira Semana de Arte Moderna. Os modernistas combatem a cultura parnaso-simbolista da classe dominante, e *libertam a força revolucionária da mitologia popular*. A metáfora modernista se materializa na escultura de Vitor Brecheret, na música de Villa-Lobos, na pintura de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Emiliano

Di Cavalcanti, e na literatura de Guilherme de Almeida, Menotti del Pichia, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. (Rocha/Medeiros 1974)

A narração é entremeada por desenhos de personagens do folclore brasileiro, como o Saci-Pererê, o Lobisomem e a Mula Sem Cabeça; por uma fotografia posada de alguns dos modernistas citados; pelo cartaz da exposição da Semana de 22, sobreposto a letreiros nos quais se lê: “A Cultura (Inter)Nacional”, “A arte nacional e seus apoios estrangeiros” e “As metamorfoses de Oswald de Andrade”, título do livro do crítico Mário da Silva Brito.

À primeira vista, parece uma descrição burocrática do evento, orientada a listar seus principais participantes, entre pintores, músicos, escultores e escritores; e elogiosa, afinal, menciona o movimento como propulsor da “força revolucionária da mitologia popular”. Essa referência trata-se, aparentemente, de uma caracterização sintética do movimento modernista, que poderia ser resumida, como propuseram Antonio Candido e José Aderaldo Castello, no desejo de liberação da língua dos academicismos, aproximando-a do falar brasileiro; na predileção ao comezinho dos dias, ao prosaico e ao bom humor, em detrimento à grandiloquência da poesia anterior; e na primazia do nacionalismo centrado na potência do primitivo, valorizando as manifestações da cultura popular (1994: 9).

Chama atenção, contudo, a escolha pelo verbo encenar para referir-se à Semana de Arte Moderna, pois esse verbo, além de significar o ato de levar algo à cena, acumula os sentidos figurados ligados ao fingir, ao enganar, ao iludir. Somente a eleição do verbo *encenar* não seria suficiente para denotar uma visão de Glauber já não mais tão favorável em relação à leitura do Modernismo paulista – ainda mais pelo facto de a narração exaltar, na sequência, o valor de seu legado para a cultura. No entanto, a ambiguidade em relação à sua adesão ao Modernismo ganha contornos mais nítidos quando a narração volta a referir-se ao movimento artístico e decreta: “O povo não reconhece na revolução linguística modernista o espelho estético da sua inconsciência” (Rocha/Medeiros 1974). Aqui Glauber toca no que considera uma tarefa essencial dos artistas: a de integrarem-se a outros grupos sociais, como os trabalhadores, os camponeses, os estudantes, os setores militares, para, de facto, realizarem uma arte comprometida com mudanças estruturais – uma arte revolucionária.

A declaração acerca do Modernismo, presente na parte cronológica do filme, relaciona-se, mais adiante, com um raciocínio que Glauber expõe durante a gravação da conversa com Medeiros e o terceiro homem não identificado: “Não houve uma integração da Coluna [Prestes]¹⁰ com o PC [Partido Comunista] e o Movimento Modernista” (*ibidem*). Além disso, ele estabelece um contínuo entre a década de 20 e o ano de 1968 quando diz: “Houve [em 68] uma integração do movimento estudantil, do movimento dos intelectuais, do movimento de massa, mas não se integrou com o movimento militar, quer dizer, a síntese não se processou, porque o país não estava maduro, então foi aquele fracasso” (*ibidem*).

Essa narrativa mais pessimista coaduna-se também a uma análise que Glauber escreve já em março de 1971, em carta endereçada ao amigo e também cineasta do Cinema Novo Cacá Diegues. Como é comum ao longo da correspondência de Glauber, os assuntos técnicos relativos

ao Cinema logo transbordam para os afetivos, atravessando também reflexões poéticas e políticas, sem que uma frase prepare o seu leitor para o conteúdo do que virá a seguir. Escreve: “A escandalosa merda de inexistência do intelectual brasileiro é que a Coluna Prestes saiu em 24, dois anos depois da Semana, e ninguém viu: Oswald estava metido com os partidos liberais vigaristas e a única coisa política consequente que deu a Semana foi o integralismo”¹¹ (Rocha 1997: 393). Essa atenção de Glauber ao movimento militar da Coluna Prestes se devia em parte à sua opinião sobre quais deveriam ser as estratégias de combate à ditadura naquele momento. Tais estratégias, segundo ele, deveriam passar por uma integração com setores das Forças Armadas para derrotar a ala linha-dura que estava no poder desde 1967.¹² Essa responsabilização atribuída a Oswald por ter supostamente ignorado a Coluna Prestes, bem como a constatação de um fracasso após 1968 com o decreto do AI-5, revelam em Glauber a procura por uma síntese, por um resultado coerente dos processos históricos e artísticos. Como se os eventos visassem a um fim, um fim revolucionário, com profundas alterações nas estruturas sociais, que, se não alcançados, significariam uma derrota. Está-se mais uma vez diante do impulso que o acompanha em erigir uma história coerente e totalizante.

A frase utilizada no filme para se referir ao Modernismo, contudo, complica esse desejo por uma ordenação lógica. Repito-a: “O povo não reconhece na revolução linguística modernista o espelho estético da sua inconsciência” (Rocha/Medeiros 1974). O papel da produção intelectual e artística, segundo atesta o filme, não é o de compor com esse genérico “povo” pela via do consciente, pelos fatos e dados aparentes, racionalizáveis e lógicos, mas sim pelo inconsciente, pelo delírio e pelo sonho, conforme ele já havia elaborado no manifesto “Estética do Sonho”. Ao concluir que a “revolução linguística modernista” não soube ser “espelho estético” do inconsciente do povo, Glauber afirma que o movimento não foi plenamente capaz, a seu ver, de abandonar um padrão racionalista, ainda que tenha liberado a “força revolucionária da mitologia popular”.

No entanto, na parte de *História do Brasil* em que ele conversa com Medeiros e com o terceiro homem não identificado, Glauber, referindo-se ao romance de Mário de Andrade, de 1933, diz que “o herói brasileiro é o Macunaíma, herói sem caráter. Sem caráter não no sentido capanga. Sem caráter, porque ele não está caracterizado por nenhuma formação estrangeira. Como diz o Oswald de Andrade: da contribuição milionária de todos os erros e de todas as virtudes”¹³ (Rocha/Medeiros 1974). E acrescenta que “o único pensamento avançado que tem no Brasil, que eu conheço, é o de Oswald de Andrade, que é um homem que produziu ideologia” (Rocha/Medeiros 1974).

De difícil fixidez, o pensamento de Glauber Rocha acerca da arte e da política, do papel do intelectual e do artista, e do olhar para a história permaneceu, ao longo de seus 42 anos de vida, em constante inquietude, denotada em sua vultosa produção escrita,¹⁴ em sua correspondência e nas entrevistas concedidas à imprensa. Sua leitura da Semana de 22, mais especificamente de um de seus desdobramentos, a Antropofagia de Oswald, deixou vestígios nítidos em *Terra em Transe*, longa-metragem que explora as contradições de um país em convulsão política, social e cultural, que formula uma identidade aberta à constante diluição pelo outro, e que é um dos anunciadores do Tropicalismo.

Se a Antropofagia pode ser compreendida como uma teoria da leitura, como nos propõe o crítico Raúl Antelo, a memória de sua tradição fornece não o produto de uma verdade, mas um processo passível de ser reconstruído a posteriori. Essa reconstrução se verifica, por exemplo, no final dos anos 1960, com o próprio Terra em Transe e as criações tropicalistas subsequentes que reivindicam a intertextualidade como método.

Se a Antropofagia pode ser tomada como metáfora, diagnóstico e terapêutica, conforme sugere o teórico Benedito Nunes, Glauber, em alguns momentos, revisita a metáfora da devoração, interessando-se pelo que nela há de mágico e de delirante. Em outros momentos, embora ateste semelhante diagnóstico do trauma colonial verificado por Oswald no manifesto de 1928, ultrapassa o sentido de sua terapêutica ao propor uma estética da violência para combater a fome, a opressão e o colonialismo.

Glauber ora reivindica para o Cinema Novo uma articulação com o Modernismo dos anos 20, fazendo do movimento cinematográfico o continuador desse projeto de vanguarda e de atualização da arte brasileira (como indica, por exemplo, na peça “Perseguição e assassinato...”), ora atesta o fracasso da Semana de 22 e de seus desdobramentos em razão da ausência de consequências mais profundas do movimento estético na estrutura social do país. Tanto a aproximação quanto o afastamento crítico ao Modernismo paulista dão a ver o impulso do cineasta em construir linhas de eventos coerentes que culminem em um sentido unívoco e revolucionário. Porém esse mesmo impulso convive com o desejo também presente em sua obra de desmontar as cronologias, tocar o passado no presente e desconfiar da lógica e do racionalismo. Esses dois vetores aparentemente contrários são sintetizados por Glauber em seus filmes e artigos. Há uma frase paradigmática dessa síntese em “América Nuestra”, texto de 1969 fruto de anotações para um roteiro com esse título que nunca chegou a ser filmado: “É o Cinema Novo a pré-história da revolução brasileira, capítulo 2 depois da Semana de Arte Moderna” (1981: 135).

NOTAS

* Bruna Carolina Carvalho é estudante de doutoramento no programa de Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com dissertação acerca da obra do cineasta brasileiro Glauber Rocha. Licenciou-se em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (São Paulo) e estuda Letras na Unirio. É autora do livro *Glauber Rocha, Leitor do Brasil* (Coleção móbile, Lumme Editora, 2021) e tem artigos, poemas e ensaios publicados nas revistas *dobra*, *Nelic*, *Qorpus*, *Pessoa* e nas coletâneas *uma pausa na luta* (Mórula, 2020), *Volta para tua terra* (Urutau, 2021) e *Juventude, Alegria* (Mórula, 2021).

¹ O texto encontra-se na pasta de Glauber Rocha, nos arquivos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, consultado em 2018 pela autora, quando da sua investigação de mestrado. Porém não era possível, pelo recorte, precisar a data da edição ao certo. Em *Revolução do Cinema Novo*, livro de Glauber Rocha em que esse texto foi reproduzido, há somente a marcação do ano – 1967 – ao lado do título da peça.

² Refiro-me ao artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em 20 de dezembro de 1917, intitulado “A propósito da Exposição Malfatti”, mas que ficou mais conhecido como “Paranóia ou mistificação?”.

³ Raúl Antelo lembra nesse mesmo ensaio citado que o interesse moderno pelos rituais antropofágicos não se dá apenas na América Latina, com o exemplo paradigmático do “Manifesto antropófago”, de Oswald. Na França, por exemplo, o escritor Georges Ribemont-Dessaignes, o pintor Francis Picabia, e o surrealista Michel Leiris têm textos que retomam o canibalismo ameríndio nesse mesmo sentido (Antelo 2001: 265–266).

⁴ Ao final do “Manifesto antropófago”, vale salientar, Oswald cita o matriarcado de Pindorama, como contraponto à sociedade patriarcal. Escreve: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Andrade 1990a: 51).

⁵ O Ato Institucional nº 5 foi um decreto emitido em 1968 pelo governo do general Costa e Silva. Ferramenta de endurecimento da ditadura militar (1964–1985), o AI-5 permitia ao presidente da República, em caráter excepcional, que fechasse o Congresso, interviesse nos Estados e Municípios abandonando as limitações constitucionais; suspendesse por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão e cassasse os mandatos de qualquer político; decretasse o confisco de bens tidos como ilícitos e suspendesse a garantia de habeas corpus. Daqui em diante, sempre que eu me referir a este ato, usarei a sigla AI-5.

⁶ Glauber elabora essa mesma linha progressiva em “América Nuestra”, de 1969, fruto das reflexões de um roteiro com esse título que nunca chegou a ser filmado, incluído na coletânea *Revolução do Cinema Novo*. Nesse texto, ele afirma: “É o Cinema Novo a pré-história da revolução cultural brasileira, capítulo 2 depois da Semana de Arte Moderna” (1981: 135).

⁷ Em “Marco zero de Andrade”, publicado na revista Alfa, de 1964, Pignatari justifica o isolamento ao qual foi submetido Oswald por sua ambição de propor um roteiro radical de criação e de cultura para o Brasil – o que seria insuportável para a literatura enquanto sistema de acomodação de tradições. “Fragmentário e desigual do ponto de vista da língua, Oswald atrapalhava ‘o bom andamento evolutivo da nossa história literária’” (Pignatari 1964: 41).

⁸ “Estética da Fome” foi lido por Glauber Rocha em 1965, durante o congresso Terzo Mondo e Comunità Mondiale, realizado em Gênova, na Itália. Além da retrospectiva dedicada ao Cinema Novo, foram realizados outros eventos, entre eles, uma mesa de debates integrada pelos cineastas brasileiros Cacá Diegues, David Neves, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni; o cubano Julio Garcia; e o argentino Fernando Birri. Nessa mesa, Glauber apresenta o manifesto.

⁹ A questão autoral de *História do Brasil* foi descrita pelo próprio Glauber Rocha como “tumultuosa” em carta escrita para Marcos Medeiros (Rocha 1997: 615). Em setembro de 1975, o cineasta afirma à amiga e investigadora Raquel Gerber, que o livro italiano *Colezione Castoro Cinema*, de C. Bellumore, tem uma imprecisão, justamente porque “diz que eu abandonei o filme *História do Brasil*. O filme ficou pronto com o seguinte acordo: Produção e Roteiro de GR e Marcos Medeiros. Pesquisa: MM e GR. Texto e Montagem: GR” (*idem*: 527). Considerarei, portanto, que o texto do filme lido na narração é de autoria de Glauber Rocha.

¹⁰ A Coluna Prestes foi um movimento político e militar brasileiro ligado ao Tenentismo que se opunha ao então governo federal oligárquico, dominado por latifundiários de São Paulo e Minas Gerais. Liderado por Luís Carlos Prestes, foi uma longa marcha de 1.500 homens, finalizada em 1927, que tinha como principais demandas a adoção do voto secreto, escola pública para todos os brasileiros e o fim das desigualdades e da injustiça social. (Prestes 2009)

¹¹ Movimento nacional-fascista fundado em 1932 por Plínio Salgado, um discreto participante da Semana de Arte Moderna. Junto a Menotti del Pichia Cassiano Ricardo, alinha-se ao movimento Verde-Amarelo, em 1926, corrente nacionalista do Modernismo, nascida em reação ao “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924), de Oswald de Andrade. (Bernardo 2021)

¹² A posição de Glauber em relação à necessidade de uma integração com alguns setores das Forças Armadas foi explicitada de maneira contundente em artigo publicado em 1974 na revista *Visão*. Esse artigo foi escrito por Glauber do exílio em resposta ao amigo e jornalista Zuenir Ventura, que lhe pedira um depoimento acerca do estado da arte no Brasil na última década. No artigo, ele escreve: “Acho que o Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo, inclusive, de que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificação, moralismos bo-bocas, a evidência (...) Acho o General Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darcy (Ribeiro)” (Rezende 1986: 120).

¹³ A frase de Oswald, retirada de seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924, é alterada por Glauber, que acrescenta “e de todas as virtudes”. Ao escrevê-la, Oswald referia-se à busca por uma língua genuinamente brasileira: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (Andrade 1990b: 43).

¹⁴ Sem contar os escritos do período de atuação como jornalista profissional, Glauber colaborou, no Brasil, com textos para as revistas *Mapa*, *Pasquim*, *Ângulos*, *Senhor*, *Veja*, *Manchete*; nos jornais *Diário de Notícias*, *Folha de S. Paulo*, *Correio Brasiliense*, *Jornal do Brasil*, *Jornal da Bahia*, e em publicações europeias. Publicou também os livros *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, *Revolução do Cinema Novo*, *O Século do Cinema*, além do romance *Riverão Sussuarana*.

Bibliografia

- Andrade, Oswald (1990a), “Manifesto antropófago”, in *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Editora Globo, 47–52 [1928].
- (1990b), “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, in *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Editora Globo, 41–45 [1924].
- (2017), *O Rei da Vela*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Antelo, Raúl (2001), *Transgressão & Modernidade*, Ponta Grossa, Editora UEPG.
- Barthes, Roland (2004), *O Rumor da Língua*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes.
- Bentes, Ivana (2002), “Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”, in *Ressonâncias do Brasil*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 90–109.

- Bernardo, André (2021), “Quem são os integralistas, o fascismo brasileiro que mantém seguidores até hoje” < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-58205709>> (último acesso em 02 de março de 2022).
- Candido, Antonio/Castello, José Aderaldo (1994), *Presença da Literatura Brasileira – História e Antologia. Modernismo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- Carvalho, Bruna Carolina (2021), *Glauber Rocha, Leitor do Brasil*, São Paulo, Lumme Editor.
- Castro, Eduardo Viveiros de (2002), *A Inconstância da Alma Selvagem – E Outros Ensaios de Antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify.
- Fonseca, Maria Augusta (2013), “Rebeldia e sementeira (aspectos da Semana de 22)”, *Remate de Males*, nº 33, Unicamp, 11–22.
- Lobato, Monteiro (1917), “A propósito da exposição Malfatti”, *O Estado de S. Paulo*, 4.
- Nascimento, Evando (2015), “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo brasileiro: atualização cultural e ‘primitivismo’ artístico”, *Gragoatá*, nº 39, Universidade Federal Fluminense, 376–391.
- Nunes, Benedito (1990), “Antropofagia ao alcance de todos”, in *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Editora Globo, 5–39.
- (1979), *Oswald Canibal*, São Paulo, Perspectiva.
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de (1967), “A opinião não tem opinião”, *Correio da Manhã*, nº 22732, 1.
- Pignatari, Décio (1964), “Marco zero de Andrade”, *Alfa*, nº 5, FFCL, Departamento de Letras, 41–55.
- Prestes, Anita Leocádia (2009), *Uma Epopeia Brasileira – A Coluna Prestes*, São Paulo, Expressão Popular.
- Prysthon, Angela (2002), “A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do Cinema Novo”, *Galáxia*, nº 4, PUC-SP, 159–175.
- Rezende, Sidney (1986), *Ideário Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Philibiblion.
- Rocha, Glauber (1981), *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme.
- (1997), *Cartas ao Mundo*, organização de Ivana Bentes, São Paulo, Companhia das Letras.
- Veloso, Caetano (1997), *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Xavier, Ismail (2001), *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo, Paz e Terra.
- (2012), *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Cosac & Naify.

Filmografia

- História do Brasil*, dirigido por Glauber Rocha/Marcos Medeiros, 1974, Rossellini, ICAIC.
- Terra em Transe*, dirigido por Glauber Rocha, 1967, Difilm.