

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

JULIA RIGUEIRO

**“UMA ARMA CARREGADA DE FUTURO”
AS CÂMERAS DE GLAUBER ROCHA E RAYMUNDO GLEYZER NOS
FILMES *MARANHÃO 66* (1966) E *LA TIERRA QUEMA* (1964)**

**Niterói
2016**

R572 Rigueiro, Julia.

“Uma arma carregada de futuro” : as câmeras de Glauber Rocha e Raymundo Gleyzer nos filmes Maranhão 66 (1966) e La Tierra Quema (1964) / Julia Rigueiro. – 2016.

144 f. : il.

Orientadora: Juniele Rabêlo de Almeida.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

Bibliografia: f. 122-131.

1. Cinema. 2. Política. 3. Cinema latino-americano. 4. Cineasta. 5. Rocha, Glauber, 1939-1981. 6. Gleyzer, Raymundo. I. Almeida, Juniele Rabêlo de. II. Universidade

JULIA RIGUEIRO

**“UMA ARMA CARREGADA DE FUTURO”
AS CÂMERAS DE GLAUBER ROCHA E RAYMUNDO GLEYZER NOS
FILMES *MARANHÃO 66* (1966) E *LA TIERRA QUEMA* (1964)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: Classes, poder e manifestações culturais. História Contemporânea III.

Bolsista: OEA PAEC/GCUB

Orientadora: Juniele Rabêlo de Almeida

Niterói

2016

**“UMA ARMA CARREGADA DE FUTURO”
AS CÂMERAS DE GLAUBER ROCHA E RAYMUNDO GLEYZER NOS
FILMES *MARANHÃO 66* (1966) E *LA TIERRA QUEMA* (1964)**

Julia Rigueiro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Banca examinadora

Profa. Dra. Juniele Rabêlo de Almeida (orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Carlos Eduardo P. de Pinto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rodrigo de Almeida Ferreira (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar as relações entre cinema e política na década de 1960. Buscamos, a partir do Novo Cinema Latinoamericano, discutir dialogicamente, as abordagens de dois cineastas: Raymundo Gleyzer (1941-1976) e Glauber Rocha (1939-1981). As trajetórias de vida, motivações e convicções, foram tratadas por meio da análise de dois curtas-metragens documentários. Analisamos *La tierra quemada*, que o cineasta argentino terminou em 1964, e *Maranhão 66*, dirigido pelo brasileiro no ano de 1966. Ao longo dos capítulos, nos aproximamos da relação entre esses cineastas e a política, indicando a forma encontrada por cada um para pensá-la e fazê-la. Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha foram intelectuais comprometidos, formadores de opinião tanto para seus contemporâneos quanto nas seguintes gerações de cineastas e intelectuais de esquerda.

Palavras-chave: cinema e política; Novo Cinema Latinoamericano; cineastas; Glauber Rocha; Raymundo Gleyzer.

AGRADECIMENTOS

O estudo que se materializa nesta dissertação de mestrado resulta, em parte, da minha relação particular com a temática do cinema na Argentina e no Brasil. Nessa afinidade estão contidos os meus interesses desde o começo da vida universitária: o curso de Artes Combinadas, que comecei e não concluí, na Universidad de Buenos Aires, e o de História (esse sim, encerrado, no ano 2012) na Universidad Nacional de Mar del Plata. Também, meu vínculo profundo com o Brasil, que me levou a fazer um intercâmbio na Universidade de São Paulo no ano 2011 – bolsa de mobilidade estudantil do Programa Escala AUGM – onde me aproximei da obra de Glauber Rocha.

Alguns anos depois, já formada, desenvolvi um projeto inicial de pesquisa que tinha como uma das suas premissas a relação entre história e cinema, ou mais precisamente, cinema e política nas décadas de 1960/70. Inicialmente propunha investigar a obra de Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha, de forma comparada, e atendendo às questões caras a sua participação política em um momento carregado de esperança, heroísmo, mitos e violência política na América Latina. O projeto foi apresentado para uma bolsa de estímulo às vocações científicas, sendo beneficiário da mesma durante o ano de 2013. O que me une ao Brasil, minha segunda pátria, é um forte sentimento de amor.

No ano 2014 ingressei no Programa de Pós-Graduação em História da UFF, graças a uma bolsa da OEA PAEC/GCUB. Ao longo desse ano realizei as disciplinas ofertadas para o mestrado e encontrei grande estímulo nos debates com minha orientadora, com a incorporação de nova bibliografia. A partir dessas contribuições, fui encurtando o ângulo de delimitação da pesquisa. O trabalho, finalmente, delimitou dois curtas-metragens significativos para compreensão do vínculo entre cinema e política – desenvolvido tanto por Glauber Rocha quanto por Raymundo Gleyzer:

Maranhão 66 (1966) e *La tierra quema* (1964).

Após esses anos de estudo, de leituras apaixonadas e outras não tanto, de páginas e páginas xerocadas que nos acompanham no caminho universitário, tenho lido vários “agradecimentos”. Porém, é a minha primeira vez em escrevê-los. Eis aqui apenas algumas palavras especiais para aqueles que me acompanharam no trabalho e nas viagens dos últimos dois anos.

Em primeiro lugar, a minha mãe Cristina, por estimular, com uma persistência e um amor de outro mundo, minha curiosidade e sede de conhecimento todos os dias da vida, desde que nos conhecemos. A minha irmã Laura por ser um dos melhores presentes da vida: ter uma irmã para partilhar de uma forma que não se parece com nenhuma outra. E a meu pai Ramiro pela confiança e o olhar atento desse processo.

Ao Piro, companheiro de tantas coisas novas e maravilhosas que temos vivido juntos e pelas que virão, uma peça insubstituível do meu coração.

Às amigas e aos amigos, de cá e de lá, pelos abraços e os chimarrões, pela companhia, em suma, o amor. Graças às Princesas, que são muito mais do que amigas nessa altura da vida. A Bren, Ori, Hugo, porque sem eles teria sido não só muito mais difícil, senão também muito mais chato. Parabéns por esse caminho percorrido juntas, meninas. Aos meus companheiros e companheiras de militância, pelo projeto que amamos construir e pelas relações humanas que formamos, também.

E no âmbito acadêmico, que para isso estamos aqui, ao grupo de pesquisa de Mar del Plata com o qual me formei e me iniciei, a todas e todos seus integrantes. Muito obrigada: Juniele Rabêlo por ter sido uma orientadora perspicaz e estimuladora; Carlos Eduardo Pinto pelo saber e a alegria; Ana Mauad pela agudez, que não é dom de muitos. Finalmente, agradeço á Norberto Ferreras e Verónica Secreto por serem parceiros tão dispostos, com experiências na Argentina e no Brasil; a Silvana, pela ajuda que agradecei várias vezes.

*Considerar em todos os níveis, que o Cinema, sendo o
mais poderoso instrumento de comunicação existente
(seja divulgado em salas ou em televisão) é uma arma
indispensável e fundamental na luta contra o
imperialismo.*

(Glauber Rocha, 1967)

*Nosotros no hacemos films para morir, sino para vivir,
para vivir mejor. Y si se nos va la vida en ello, vendrán
otros que continuarán.*

(Raymundo Gleyzer, 1974)

Sumário

ÍNDICE DE IMAGENS.....	9
LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES.....	11
LISTA DE ANEXOS	12
APRESENTAÇÃO: “UMA ARMA CARREGADA DE FUTURO”	13
CAPÍTULO I.....	24
Os cineastas – conjunturas e diálogos em seu tempo	24
1964: Raymundo Gleyzer na arena da “semidemocracia” argentina.....	30
1966: Glauber Rocha na ditadura brasileira	34
CAPÍTULO II	39
Análises fílmicas e uma interpretação possível.....	39
Maranhão 66 face à ditadura.....	41
La tierra [siempre] quema	73
CAPÍTULO III	104
Um movimento unificado e duas experiências cinematográficas.....	104
Estética e ideologia nos primeiros filmes de Glauber e Raymundo	107
Alcances e limitações de duas experiências cinematográficas	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS DE PESQUISA.....	123
Referências bibliográficas	123
Filmes analisados	132
Documentários sobre os cineastas	132
ANEXOS.....	133

ÍNDICE DE IMAGENS

Maranhão 66

Imagem 1. Plano de uma rua em São Luís de Maranhão. 00'17''	48
Imagem 2. Músicos da banda da Polícia Militar do Maranhão executando os trombones. 01'00''	49
Imagem 3. José Sarney chegando à praça onde pronunciará o discurso de posse. 01'03''	50
Imagem 4. A Polícia Militar formada para o recebimento. 01'09''	51
Imagem 5. Sarney entre a multidão. 01'15''- 01'26''	52
Imagem 6. Plano geral das escadas e Sarney, abrindo-se caminho entre a multidão. 01'31''	53
Imagem 7. O palco pronto e o povo à espera. 02'00''	54
Imagem 8. A praça lotada; se exibem algumas faixas em apoio à Sarney. 02'07''	55
Imagem 9. Acompanhado pela equipe de governo, Sarney sobe as escadas do palco. 02'11''	56
Imagem 10. O novo governador cumprimenta o povo reunido na praça. 02'26''	57
Imagem 11. Os casebres de São Luís. 03'59''	58
Imagem 12. Sala do hospital. 04'07''	60
Imagem 13. Os homens presos no pátio, descansando. 04'49''	61
Imagem 14. Menino na cama do hospital. 05'36''	62
Imagem 15. Reportagem n.1. 06'04''	63
Imagem 16. Reportagem n.2. 06'34''	64
Imagem 17. Menina na cama do hospital. 06'50''	66
Imagem 18. O aterro sanitário de São Luís	67
Imagem 19. Plano contrapicado de Sarney terminando o discurso. 09'11''	68
Imagem 20. A equipe política de Sarney no palco. 08'47''	69
Imagem 21. O povo na praça, ouvindo o trecho final do discurso. 08'53''	70
Imagem 22. Samba e festa no final do dia. 09'49''	71

La tierra quema

Imagem 23. A preparação da comida, com escassas gotas d'água. 00'24''	80
Imagem 24. O camponês descarrega sua força sobre a terra seca. 00'46''	81
Imagem 25. A mulher, carregando sua enxada, em direção ao trabalho diário. 01'04''	82
Imagem 26. O casal trabalhando junto. 01'14''	83
Imagem 27. Os restos ósseos de uma rês em dois planos. 01'52'' - 01'57''	84
Imagem 28. Juan Amaro sentado na sombra da sua casa, em roupas andrajosas. 02'17''	85
Imagem 29. Juan Amaro na procura infrutuosa d'água. 03'09''	87
Imagem 30. A seca. 03'20''	88
Imagem 31. A mãe levando em braços ao caçula da família. 03'28''	89
Imagem 32. O menino abraça sua mãe enquanto ela cozinha. 04'19''	90
Imagem 33. Juan Amaro percorrendo o milharal seco. 04'30''	91
Imagem 34. Planta seca de milho. 04'49''	92
Imagem 35. O cachorro da família. 05'16''	92
Imagem 36. A filha carregando uma vasilha vazia. 05'37	93
Imagem 37. Os irmãos almoçando. 07'19''	94
Imagem 38. O menino dormindo numa caixa de papelão. 08'52''	95
Imagem 39. O menino acordando e saindo da caixa. 09'03''	95
Imagem 40. O menino sai da casa levando a caixa consigo.	97
Imagem 41. "Nonfat dry milk". 09'48''	98
Imagem 42. "Alianza para el Progreso". 09'55''	99
Imagem 43. O menino correndo solto uma vez que a corda rompe-se. 10'03''	100
Imagem 44. A família na feira do povoado. "- Moço, o sinhó é daqui? Moço! Por favor, moço, me diz onde é que tem água?" 11'27''.	101
Imagem 45. O quadro de Jesus. 11'54'' - 12'00''	102
Imagem 46. Jesus de costas fica ausente da cena. 12'02''	103

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

CGT: Confederación General de Trabajadores (Argentina)
CN: Cinema Novo
CPC: Centro Popular de Cultura
ET: Esquerda Tradicional
FATRAC: Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura
FJC: Federación Juvenil Comunista (Argentina)
ICAIC: Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos
INC (AR): Instituto Nacional de Cinematografía (Argentina)
INC (BR): Instituto Nacional de Cinema (Brasil)
INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina)
LTQ: *La tierra quema*
M66: *Maranhão 66*
NCA: Nuevo Cine Argentino
NCL: Nuevo Cine Latinoamericano
NE: Nova Esquerda
OEA: Organização dos Estados Americanos
PC: Partido Comunista (Argentina)
PRT-ERP: Partido Revolucionario de los Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo
PSD: Partido Social Democrático
UDN: União Democrática Nacional
UNE: União Nacional de Estudantes

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1: La poesía es un arma cargada de futuro (Gabriel Celaya, 1955).

ANEXO 2: Fichas técnicas *Maranhão 66* e *La tierra quema*.

ANEXO 3: Discurso de posse de José Sarney.

ANEXO 4: Roteiro da voz over em *La tierra quema*.

ANEXO 5: *Eztétyka da fome* (Glauber Rocha, 1965).

APRESENTAÇÃO: “UMA ARMA CARREGADA DE FUTURO”¹

O objetivo desta pesquisa é analisar as relações entre cinema e política na década de 1960, entendendo que o período estudado manifesta esse vínculo com especial transparência e ímpeto. Dentro do movimento chamado Novo Cinema Latinoamericano (NCL), trataremos de dois cineastas: Raymundo Gleyzer (1941-1976) e Glauber Rocha (1939-1981). Trajetórias de vida, motivações e tensões, serão abordadas através da análise de dois curtas-metragens documentários. Analisaremos *La tierra quema*, que o artista argentino terminou em 1964, e *Maranhão 66*, dirigida pelo brasileiro no ano de 1966. Os filmes nos permitirão acessar ao universo de cada cineasta, às suas ideias e convicções. Paralelamente, o estudo desses dois curtas-metragens permitirá abordar as tensões presentes no discurso fílmico e as dimensões significantes que escapam às intenções dos autores.

Ao longo dos capítulos, pretendemos nos aproximar da relação entre esses cineastas e a política, suas formas de pensá-la e de fazê-la. Consideramos que ambos foram intelectuais engajados, formadores de opinião tanto para seus contemporâneos quanto para as seguintes gerações de artistas e intelectuais de esquerda. Finalmente, consideramos que o período e os filmes escolhidos podem nos ajudar na compreensão do momento de formação do Novo Cinema Latinoamericano.

Nosso intuito primordial com esta dissertação é compreender o vínculo que unia tanto a Glauber Rocha quanto a Raymundo Gleyzer com a política e a sociedade que pretendiam transformar; o vínculo vê-se nesses dois curtas. A análise visa identificar as particularidades (portanto, diferenças) e as confluências entre os cineastas, já que ambos integraram uma geração de diretores latinoamericanos que

¹ O título se refere ao poema “*La poesía es un arma cargada de futuro*” (1955) do escritor espanhol Gabriel Celaya (anexo).

vislumbraram um horizonte revolucionário e continental. Tratou-se da geração que deu força ao cinema político e militante na América Latina.

Pretendemos observar a visão continental que os cineastas propunham junto com uma busca de criação que se expandia além das fronteiras nacionais. Tomaremos especial cuidado com as possibilidades e os condicionamentos que essas fronteiras dos estados nacionais impunham aos realizadores, não as considerando como limites para nossa pesquisa, mas também não desconsiderando sua importância. Não nos fecharemos no Brasil e na Argentina como unidades isoladas de análise. Entendemos o subcontinente latino-americano como o espaço de ação política e artística de Glauber e Raymundo, pois suas intervenções estavam voltadas para essas realidades – de maneira integrada.

Ambos os cineastas começaram suas carreiras no início da década de 1960, finalizando-a em 1976 no caso de Raymundo e em 1981, no de Glauber. Filmaram longas e curtas, documentários e filmes de ficção, com maior ou menor sucesso. O nome de Glauber Rocha ressoou e ressoa no âmbito internacional, enquanto o de Raymundo Gleyzer teve um passo muito menos espetacular, olhando superficialmente, na história do cinema e dos intelectuais latino-americanos. Esse fato, ao invés de nos incomodar, constituiu um alicerce para a pesquisa.

Os dois cineastas partilhavam fortes convicções acerca da renovação do cinema do Terceiro Mundo e o seu papel na emancipação dos povos diante do chamado colonialismo norte-americano. Todavia, não coincidiam nas táticas, nas formas de se fazer política usando a ferramenta do cinema, essa “arma carregada de futuro”. Como relacionar aquilo que eles pensavam e aquilo que faziam? A partir das reflexões sobre essa pergunta que guia nossa pesquisa, procuramos demonstrar a pertinência e contribuição da investigação aqui proposta. Cada um deles participou, desde a trincheira cultural, da força política popular durante as décadas de 1960 e 1970. Momento chave da luta de classes no continente, que virou uma página para

começar os mais duros anos de repressão e ofensiva do capital e as classes dominantes em América Latina. Os cineastas estiveram insertos num duplo sentido: como trabalhadores da cultura, e como produtores de conhecimento, discursos e sentidos voltados para a sociedade.

Sustentamos a escolha dos filmes *Maranhão 66* e *La tierra quema*, primeiramente, pelas possibilidades que oferecem para o diálogo entre a obra de Raymundo Gleyzer e a de Glauber Rocha, com o objetivo de enriquecer os estudos que relacionam o Nuevo Cine Argentino - NCA² com o Cinema Novo – CN.

Tomaremos as palavras da historiadora Lucília Neves Delgado quando afirma que “a prevalência da rememoração ou do esquecimento apresenta ressonância significativa no conteúdo da produção historiográfica, que se entrelaça à memória coletiva” (DELGADO, 2011: 1). Trabalhos na interface história e cinema (XAVIER, 2005; TAL, 2005) comparam ou relacionam o Cinema Novo com o Grupo Cine Liberación da Argentina, mas há um “esquecimento”³ quando se trata de uma relação sincrónica entre filmes de outros coletivos ou cineastas argentinos com o Cinema Novo ou algum dos seus representantes. Esse esquecimento tem dificultado a observação dos aspectos semelhantes, cenários, diálogos e convergências, assim como a uma atitude enviesada por parte de pesquisadores e acadêmicos sobre o Novo Cinema Latinoamericano da primeira metade da década de 1960. Buscamos ampliar o conteúdo da nossa própria memória histórica sobre o Novo Cinema Latinoamericano e as relações entre cinema e política, incorporando a ela produções cinematográficas até agora menos conhecidas.

A escolha dos curtas se apoia na descoberta da sua importância apesar da escassez de pesquisas e trabalhos sobre eles. *Maranhão 66* é um filme fundamental para compreender os possíveis vínculos do cinema brasileiro da década de 1950 com

² O *Nuevo Cine Argentino* também foi chamado *Nueva Ola* del Cine Argentino.

³ Pollak (1989) discute as formas de “esquecimento” na interface memória e silêncio.

o início do Novo Cinema Latinoamericano. Esse filme apresenta, também, o percurso da obra do baiano Glauber Rocha, ao indicar aspectos do seu grande projeto seguinte, *Terra em Transe*.

Em relação a Raymundo Gleyzer, seus primeiros curtas-metragens documentários não contaram com quase nenhuma dedicação por parte de historiadores. Da obra de Gleyzer são geralmente destacados os comunicados do Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT-ERP) ou o seu longa-metragem de ficção, *Los Traidores* (1973); quer dizer, a sua fase mais *militante*⁴. Dentro da totalidade da obra cinematográfica de Gleyzer e Rocha, a eleição das mencionadas películas responde aos seguintes critérios principais: por uma parte, trata-se de filmes pouco estudados e que, pensamos, iluminam as produções que seguiram a essas; também, achamos que possibilitam reflexões acerca das especificidades de cada contexto nacional – no que se refere as relações entre cineastas de esquerda e o poder político em meados da década de 1960; e, finalmente, entendemos que permitem uma melhor compreensão do Novo Cinema Latinoamericano como um movimento heterogêneo.

De forma inegável, esses dois diretores viveram sua juventude profundamente comprometidos com os problemas do seu tempo. Glauber filmava e escrevia pela liberdade, contra o autoritarismo e o imperialismo. Raymundo fazia filmes pela revolução, contra o capitalismo e o imperialismo. O desejo de transformação estava na base do engajamento artístico e político desses cineastas. Os intelectuais de esquerda da década de 1960 – pertencentes à denominada “nova esquerda”⁵ - se preocuparam, mais do que seus predecessores, em conquistar grandes audiências, em serem

⁴ Conferir o texto de Paula Halperin.(HALPERIN, 2004) que elabora uma interessante distinção entre cinema político e cinema militante

⁵ Conjunto heterogêneo composto por agrupamentos políticos que se desprendiam dos partidos de esquerda tradicionais (principalmente o Partido Comunista e o Partido Socialista). Conferir, por exemplo: LONGONI, 2014; PUCCIARELLI, 1999; TORTTI,2005.

acessíveis ao povo.

A tentativa de relacionar aquilo que os cineastas pensavam com aquilo que eles faziam foi realizada por meio da análise das obras fílmicas selecionadas: *La tierra quema* (1966) e *Maranhão 66* (1964). Sobre a análise fílmica e o seu uso por historiadores, corroboramos a afirmação de Eduardo Morettin:

Trata-se de apreender os sentidos produzidos pela obra na tentativa de refazer o caminho trilhado pela narrativa, reconhecendo a área a ser percorrida para compreender as opções feitas e as deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Com este movimento, evitamos o emprego do cinema como ilustração de uma bibliografia selecionada, anterior ao filme. Desta forma, impedimos que as imagens e os sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica. [...] O esforço reside em desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito (MORETTIN, 2013:1).

Para além dos filmes utilizamos cartas, manifestos e entrevistas publicadas dos cineastas⁶. Uma grande parte das correspondências que Glauber Rocha trocou com amigos e colegas foram publicadas na compilação de Ivana Bentes (1997), e na recopilação de cartas entre Glauber e Alfredo Guevara publicadas na Espanha graças ao trabalho do ICAIC (2002). Sobre Raymundo Gleyzer, a disponibilidade de fontes é menor; contamos com algumas notas e missivas recompiladas e publicadas por Fernando Peña e Carlos Vallina (2006), e outras publicadas pela cinemateca uruguaia (1985), em Montevideu, numa edição esgotada, mas achável na Biblioteca

⁶ Ver a listagem de revistas especializadas nas referencias de pesquisa.

do INCAA⁷. Ao falarmos de manifestos nos referimos somente a Glauber Rocha, cujo papel na vanguarda do Cinema Novo teve na escrita e divulgação de textos uma plataforma importante. Foram utilizadas entrevistas publicadas em revistas especializadas, como a *Revista Cine Cubano*, *Kilómetro 111*, *Revista Causas y Azares*.

As fontes audiovisuais são, principalmente, os filmes realizados por Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha que serão (em maior ou menor medida) considerados, assim como as entrevistas filmadas que estão disponíveis; Contamos também com a filmagem do depoimento de José Sarney no Congresso Nacional em referência a M66. Existem vários documentários realizados recentemente sobre a vida dos cineastas⁸, e eles foram consultados em caráter de complemento às fontes.

No decorrer da pesquisa realizada, e, sobretudo, na escrita dessa dissertação, temos tido o cuidado de evitar certos problemas metodológicos que podem prejudicar os estudos sobre cinema e política. Em primeiro lugar, o chamado *nacionalismo metodológico*, que podemos definir como a tendência dos historiadores de se fechar dentro das fronteiras dos Estados-Nação modernos na hora de analisar determinadas relações sociais de produção, algum setor da economia, um coletivo artístico ou produção cultural, um protesto, etc. (LINDEN, 2009). Em segundo lugar, a cisão que é plausível de existir entre uma análise cinematográfica e a sociedade da qual surgiu o filme estudado. Embora saibamos que a cultura está intrinsecamente vinculada à estrutura de classes de uma sociedade; ela aparece às vezes cindida da mesma como se sobrevoasse as desigualdades e conflitos sem dificuldade. Portanto, não focaremos nossa atenção exclusivamente nos aspectos formais e estéticos das obras

⁷ Biblioteca y Centro de Documentación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Capital Federal, Argentina.

⁸ *Raymundo* (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2002); *Rocha que voa* (Eryc Rocha, 2002); *Glauber o filme, labirinto do Brasil* (Sílvio Tendler, 2003); *Memória Iluminada* (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2012).

de arte, nas representações e na leitura do texto fílmico. As superestruturas tem um carácter ativo que modela também os grandes conflitos humanos e a ação prático-política; afirmação que, com diferentes palavras, tem expressado muitos dos artistas que procuraram ampliar a função social da arte. Nesse sentido cobra importância o conceito gramsciano de *bloco histórico*: “a realização a cada momento da totalidade constituída pela interação entre a infra e a superestrutura” (KONDER, 2013: 107). Em terceiro lugar, incorreríamos num problema se adotássemos uma visão *eurocentrista* da história. Segundo a mesma, o Novo Cinema Latinoamericano é um reflexo terceiro-mundista daquelas inovações e modernizações que o cinema europeu vinha experimentando. Existia, na época que estamos analisando, uma crença empírica (LINDEN, 2009) compartilhada pela maioria dos cineastas e críticos europeus que consistia em acreditar que o debate estético/formal era mais avançado do que o debate sobre as questões de produção/distribuição, e, portanto, que o cinema *deles* era mais avançado do que o dos *outros*⁹. Esse curtocircuito coloca sobre a tela a oposição ao cinema industrial que os realizadores latino-americanos do período e do movimento tentavam visibilizar.

A aparição de uma rede regional de cinema foi promovida e alentada por Cuba desde começos da década de 1960, e a partir da criação do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Intercâmbios materiais e simbólicos foram produzidos nos festivais, encontros e publicações. Foram realizados três importantes encontros no final da década de 1960: Festival de Viña del Mar (Chile) em 1967, Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano em Mérida (Venezuela) em 1968, Encuentro de Realizadores de Viña del Mar em 1969. O período mencionado tem como resultado o aparecimento no cinema de um setor social que não tinha sido antes retratado: a classe trabalhadora. As preocupações essenciais desses

⁹ Alexandre Figuerôa (2004) chega a uma conclusão semelhante, analisando as revistas especializadas.

realizadores estavam orientadas a construir um movimento e uma indústria contra-hegemônicas. Foi no final da década de 1960 quando “en el mismo momento de emergencia de un cine militante mundial, cristaliza en el Nuevo Cine Latinoamericano una suerte de Movimiento regional” (MESTMAN, 2001: 11).

Em síntese, acreditamos que os dois filmes escolhidos estimulam a nossa aproximação da história da década de 1960 na América Latina, e do vínculo entre cinema e política. Constituem, além do mais, uma janela ao pensamento e à ação de dois intelectuais representativos de uma geração com ambições revolucionárias. Procuraremos problematizar esses temas no decorrer do trabalho.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. Cada um deles se dedica a um eixo de análise, sendo as considerações finais uma tentativa de sintetizar o fenômeno estudado e apresentar novas perguntas a serem pesquisadas.

O **primeiro capítulo**, intitulado “Os cineastas: conjunturas e diálogos em seu tempo” analisa as formas de ação política tanto de Glauber Rocha quanto de Raymundo Gleyzer. Utilizamos como fontes os escritos biográficos, cartas e entrevistas publicadas. Nesse capítulo contextualizamos histórica e politicamente a Argentina e o Brasil da década de 1960. A proposta artística e política dos cineastas não buscavam somente transformar o cinema, buscavam também a transformação radical da sociedade. Patrícia F. Moreno (2011) analisa como foi construído o engajamento do Novo Cinema Latinoamericano com os problemas da América Latina. O engajamento, segundo a autora, se explicaria como fruto da relação de um determinado grupo que se fortaleceu por meio da construção de uma rede de sociabilidades. Propomos aqui acrescentar, às suas considerações, a dimensão das diversas formas nas quais os cineastas se envolveram com as lutas da classe subalterna e com as organizações políticas de esquerda, como alimento para seus filmes – e como via de circulação dos mesmos. A criação de um grupo, com reuniões e encontros, deram coesão ao Novo Cinema Latinoamericano, sob o apoio facilitador do Instituto Cubano del Arte y la

Industria Cinematográficos (ICAIC). As trajetórias individuais dos cineastas podem nos revelar aspectos importantes das suas identidades expressas nas produções artísticas e nas convicções políticas. Observamos os diálogos que os cineastas mantinham com outros colegas ou personagens do mundo intelectual, bem como as formas e definições das suas formas de participação política.

O **segundo capítulo**, “Análises fílmicas e uma interpretação possível”, constitui o corpo central desse trabalho. Apresenta reflexões sobre os filmes *La tierra quemada* (Gleyzer, 1964) e *Maranhão 66* (Rocha, 1966), problematizando as relações que podemos estabelecer entre as películas, os cineastas, e os contextos de produção. Para além da análise fílmica, apresentamos as condições que levaram os cineastas a dirigir os filmes. Ambos os filmes são curtas-metragens documentários, cujas tramas se desenvolvem no nordeste brasileiro. Quais motivações levaram cada um dos cineastas a fazerem um filme sobre o povo nordestino? Como analisar a confluência do cenário para esses dois cineastas? Problematizam-se os dois filmes no que se refere: 1) ao projeto de Raymundo Gleyzer ao filmar numa terra distante e desconhecida para os cineastas do Nuevo Cine Argentino; 2) ao projeto de Glauber Rocha ao aceitar a proposta do político José Sarney, ligado à ditadura militar brasileira, para filmar sua posse no governo do Estado de Maranhão. As fontes utilizadas neste segundo capítulo são os próprios filmes descritos, e as menções sobre os mesmos (tanto em depoimentos quanto em entrevistas publicadas), feitas ora pelos diretores, ora por pessoas também envolvidas com a produção dos curtas¹⁰.

La tierra quemada estabelece um jogo entre o real e o ficcional ao encenar personagens “reais” (uma família camponesa) no seu drama cotidiano e partilhado por milhares de famílias: a necessidade de alimentação e de água que os obriga a

¹⁰ Em cada capítulo são abordadas diferentes referências fílmicas que o leitor encontrará com mais detalhe no anexo de fichas técnicas. O trabalho analisa, em profundidade, um filme de cada cineasta (Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha). Foi necessário mencionar e dialogar com uma produção cinematográfica mais ampla, tanto dos cineastas selecionados quanto de outros cineastas da América Latina e do mundo.

migrar. O filme foi resultado de um projeto com financiamento de uma instituição do estado argentino; cujo idealizador era Jorge Giannoni, cineasta que no meio da filmagem viaja para trabalhar com Ruy Guerra na produção de *Os fuzis* (1964). Já o filme *Maranhão 66* foi encomendado ao jovem (porém já reconhecido) Glauber Rocha, pelo governador recém-eleito do estado de Maranhão, José Sarney. Glauber tinha estreado com grande sucesso a sua obra-prima *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no ano de 1964, e se encontrava com pouco dinheiro para iniciar o próximo projeto; decidiu então filmar dois curtas por encomenda, um documentário sobre a Amazônia e a posse do governador José Sarney em São Luís de Maranhão.

Finalmente, o **terceiro capítulo** se intitula “Um movimento unificado e duas experiências cinematográficas”. Ele tem como eixo os coletivos artísticos dos quais Raymundo e Glauber participaram ao longo das suas trajetórias de vida; abordamos a relação com o Novo Cinema Latinoamericano e a sociedade receptora e transformadora das obras. Dentro desse último capítulo nos aproximaremos à estética e à ideologia dos primeiros filmes de Raymundo e Glauber, buscando as relações e os diálogos possíveis. Logo, a atenção será colocada nas formas e canais de distribuição dos filmes na Argentina, no Brasil e no mundo, as repercussões e as relações entre os cineastas e os governos locais. Consideramos a produção e a distribuição cinematográficas, bem como a atuação da censura sobre os cineastas e suas obras. Entendemos que nas iniciativas de política cultural situadas convergem múltiplos fatores e interesses, e se manifestam conflitos próprios da sociedade. Ressaltamos os esforços dos cineastas para alcançar os mercados internacionais, intercâmbios fundamentais para o cinema político latinoamericano.

Cabe ainda lembrar que os diretores de filmes documentários não são retratistas da realidade, mas precisos manipuladores do tempo e do espaço na tela. Seus filmes revelam muito mais do que os realizadores se propuseram mostrar. Ali, na descoberta e interpretação do que eles revelam, está embasado o trabalho do historiador.

CAPÍTULO I

Os cineastas – conjunturas e diálogos em seu tempo

Está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. [...] Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma.
(Jorge Gianonni, 1971)¹¹

O trabalho de Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha enquanto cineastas, formadores de opinião, implica pensá-los como sujeitos que se constituíram em um tempo histórico a partir de suas práticas, representações e discursos autênticos, buscando atingir posições centrais em disputas com outras práticas e discursos; sendo condicionados e, ao mesmo tempo, condicionantes do seu meio político-social, num movimento dialético. São sujeitos que pensam e dão forma a uma interpretação própria do mundo e que buscam agir sobre a sociedade provocando reflexões e gerando uma quantidade de informação contrária à dominante; contribuindo, nas trincheiras, com a grande batalha dos povos latino-americanos frente ao imperialismo¹².

A importância de Raymundo e Glauber reside no fato de eles terem sido potentes divulgadores de uma série de significações acerca da história e do presente dos seus países e da América Latina; seus filmes foram, também, vias de comunicação de teorias desenvolvidas em outros âmbitos como o intelectual

¹¹ Ref.: PEÑA e VALLINA, 2006: 124.

¹² Decidimos manter o uso da palavra imperialismo porque sintetiza o alvo das lutas revolucionárias das décadas de 1960 e 1970 cujo norte era a liberação, e porque continua sendo o fator determinante da dependência dos países latino-americanos.

acadêmico: por exemplo, a teoria da dependência¹³. No começo da década de 1960, apresentaram um olhar crítico sobre o rumo autoritário dos governos latino-americanos e uma possibilidade alternativa de compromisso, conhecimento e ação sobre a realidade. Assim, distanciavam-se daquele cinema que constituía, segundo eles, o “inimigo”: a indústria cinematográfica dominante, principalmente a de Hollywood. Raymundo e Glauber participaram da linha de pensamento crítico que trabalhava pela unificação e integração da América Latina. Silvana Flores (2013) argumenta que:

Los films y las reflexiones que se registraron en manifiestos, ensayos, e incluso las teorías sobre la creación y la difusión de las películas, aportaron nuevos puntos de vista sobre los problemas y los cuestionamientos que marcaron la época: en especial, el subdesarrollo, la reivindicación de la cultura popular, el auge del intercontinentalismo. (FLORES, 2013: 13).

Esse trabalho se sustenta na dimensão do cinema como fonte e objeto para a história, largamente argumentada e, em grande parte, legitimada no campo acadêmico. Os filmes são vestígios de uma época e, também, se constituem como objetos de estudo para problematizar essa mesma época. Seguindo a ideia de Marc Ferro, consideraremos os filmes como ponto de partida da pesquisa, e não apenas como ilustração daquilo que outras fontes (principalmente escritas) já mostravam (FERRO, [1977] 2000). Os estudos sobre cinema e política são, há mais de quatro décadas, pensados nas ciências sociais. Na França, Marc Ferro foi pioneiro em abordar a utilização da arte cinematográfica como uma fonte para a história. A compilação *Historia contemporánea y cine*, publicada originalmente em 1977, ofereceu uma série de considerações teóricas e metodológicas que até hoje influenciam as

¹³ Especialmente a original contribuição latino-americana à teoria social contemporânea. Conferir: CARDOSO, Fernando Henrique e FALETTO, Enzo. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1969; GUNDER FRANK, André. *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*. México, Siglo XXI editores, 1967.

investigações sobre a temática. Os principais eixos por ela assinalados são: a consideração de que o cinema intervém na história como agente, por meio de determinados modos de atuação, convertendo-se assim numa arma de combate; e o cinema visto como um produto que permite uma aproximação sócio histórica da realidade passada. Emerge, assim, a necessidade de se praticar uma leitura histórica do filme e uma leitura fílmica da história. Dessa forma um filme (seja ele um documentário ou uma ficção) é história, porque “Aquello que no ha sucedido [...], las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia” (FERRO, [1977] 2000: 38).

É importante destacar que em América Latina, na década de 1970, geraram-se contribuições fundamentais para o pensamento sistemático e a pesquisa acadêmica sobre o cinema, que continuaria crescendo: trata-se, principalmente, dos trabalhos de Ismail Xavier (1977, 1993, 2001). Entre seus trabalhos analíticos, destaca-se a distinção entre os estilos de composição da imagem e do som, por uma parte, e a definição da estética cinematográfica como a somatória de uma ideologia de base e uma proposta prática sobre como organizar a imagem e o som, por outra. Ele afirmava que “O problema essencial não está no dilema ideologia/não ideologia, mas na forma como cada ideologia (e cada estética) particular estabelece seus vínculos e define os interesses com os quais ela assume compromisso” (XAVIER, [1977] 2005: 67). Na Argentina e no Brasil, então, as reflexões teóricas acerca do fenômeno cinematográfico se enriquecem com os estudos de Paulo E. Sales Gomes, Fernando Solanas e Octavio Getino. Contudo, para Clara Kriguer (2011), somente a partir dos anos noventa se multiplicam as investigações e se ampliam os debates sobre o cinema político argentino. O mesmo pode se dizer para o caso brasileiro (CAPELATO et. al., 2007), onde os ensaios teóricos acerca do cinema local e regional começaram a aparecer contemporaneamente aos argentinos, dando conta de um movimento de

renovação cultural de dimensões continentais.

Marcelo Ridenti (2000; 2005) recorre a periodizações e conceitos que ajudam a compreender sociologicamente a relação entre cultura e política no Brasil das décadas de 1960 e 1970, e o mesmo pode se dizer de Ana Longoni (2014) para os artistas argentinos daquele período. Marcos Napolitano (2001) tem pensado uma forma de entender o público dos artistas engajados, possibilitando reflexões sobre os estudos de Clara Krieger (2005; 2009) e Mariano Mestman (1999; 2008) para o público do cinema na Argentina.

Desde começos da década de 1990 os estudos de história e cinema, no Brasil e na Argentina, constituem um campo em plena expansão. Todavia, ainda existem múltiplos espaços por investigar. Para os casos que pretendemos analisar destacamos a observação do *Grupo Cine Liberación* e do *Cinema Novo* realizada por Tzvi Tal (2005), que analisa de forma paralela o surgimento, desenvolvimento e as características da produção cinematográfica político-militante das décadas de 1960 e 1970 na Argentina e no Brasil, observando os movimentos mencionados, mas sem se limitar exclusivamente a eles. O livro que Tzvi Tal publicou em 2005, *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, apresenta diversas considerações que nos servem como ponto de partida para formular novos problemas. Como hipótese central, o autor propõe que não existiu tal “movimento continental” chamado NCL, senão que se tratou de:

Particularidades con que los procesos sociales nacionales dejan su impronta en los productos culturales, haciendo de la historia del cine y del análisis textual de las películas, un testimonio de los modos de participación de las elites intelectuales y creativas en las luchas sociales por mejorar la vida de los pueblos, y en las batallas simbólicas por la construcción de la identidad. (TAL, 2005: 12; grifo nosso).

Propomos, pelo contrario, que essas *élites intelectuais e criativas* (para nós, simplesmente os cineastas) não só participaram das batalhas simbólicas pela construção das identidades nacionais sempre em conflito, mas também batalharam na disputa pela construção de uma identidade latino-americana popular. Além do mais, Tal se propõe estudar os aspectos relativos à construção da identidade nos filmes, e utiliza a visão comparativa para estabelecer semelhanças e diferenças, e, às vezes, juízos de valor.

Finalmente, essa pesquisa se apoia necessariamente nas biografias e documentários biográficos sobre Glauber Rocha (TEIXEIRA GOMES, 1997; BENTES, 1997) e Raymundo Gleyzer (PEÑA e VALLINA, 2005; CINEMATECA URUGUAYA, 1985). Essas obras, junto com outras, percorrem vida e obra dos artistas inserindo trechos de memórias, cartas, notas que resultam indispensáveis para entrar no seu mundo.

O cinema chegou aos países latino-americanos quase de forma simultânea ao seu lançamento em Europa. Argentina, Brasil e México conseguiram criar uma indústria cinematográfica nacional pequena. Cinquenta anos depois, pós-segunda guerra, a concorrência dos filmes que provinham de Hollywood ameaçava as produções cinematográficas locais e esmagou as indústrias nacionais (KARUSH, 2013). As mudanças que começam na década de 1950, um salto criativo que desenvolveu uma diferente forma de olhar do cineasta para o mundo em frente, respondia, também, a um imperativo próprio das crescentes dificuldades de trabalho combinada com as melhorias tecnológicas existentes.

Com a vitória da Revolução Cubana, a ideia de revolução foi incorporada ao projeto dos cineastas latino-americanos que se propunham fazer um cinema comprometido com a realidade social na qual viviam. A revolução se converteu num horizonte não só desejável, mas também, e principalmente, possível (inclusive, para

alguns, inevitável), e cada um lutaria dentro da sua própria trincheira. Tanto o NCA quanto o CN formaram parte de uma renovação cultural e estética continental. Tratou-se também de uma renovação nas formas em que o cinema era produzido e recebido: uma renovação tecnológica e industrial, por um lado, e do público que consumia esse entretenimento que tinha passado a ser o preferido da sociedade de massas, antes do sucesso da televisão.

Dentre as inspirações artísticas do NCL encontramos a *nouvelle vague* francesa, o neorrealismo italiano, os soviéticos Sergéi Eisenstein e Dziga Vertov, o holandês Joris Ivens, entre outros. Os cineastas latino-americanos aproveitaram tudo aquilo e, com esforço material e originalidade intelectual, *antropofagicamente*, criaram um movimento que começa a se ativar em princípios da década de 1960 – bastam lembrar *Vidas Secas*, *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* -, e se encerra nos anos próximos ao final da década de 1970, asfixiado pelo peso da repressão e a censura na América Latina. O cinema político, como vertente do cinema moderno, sofreu importantes mudanças a partir de então.

Sinteticamente, o NCL pode ser definido como “uma série de realizadores, grupos e instituições que renovaram a cinematografia de alguns países da América Latina ou fizeram uma contribuição substancial ao seu surgimento em outros” (MESTMAN, 2001: 8). Entendemos o NCL como um *movimento* por se tratar de um grupo de artistas que, durante um determinado período de tempo (anos 1960 e 1970) e num determinado lugar (América Latina), desenvolveu algumas pautas estéticas, temáticas e ideológicas a partir das quais fazer cinema. Também, o consideramos um movimento por abrigar individualidades que mantiveram um alto nível de independência e autonomia na hora de trabalhar, conformar suas equipes, eleger atores e atrizes, editar suas películas.

As propostas cinematográficas inovadoras de Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha foram propulsoras de um processo de luta, de um povo em permanente

estado de alerta e mobilização, e de uma conjuntura e correlação de forças que permitiu o avanço das ideias e das organizações políticas, elas sim, revolucionárias. Insisto em observar o NCL, e principalmente às películas de Glauber Rocha, como um cinema de linguagem revolucionária (e não um cinema revolucionário), principalmente, pelo uso da montagem fragmentada, a câmera na mão, e os ângulos pouco usuais. Os cineastas não surgem por fora dos movimentos populares e o clima revolucionário da época se inscreve nele (como sugere Tzvi Tal, 2005), senão emergem das próprias lutas sociais como parte delas, combatendo o inimigo comum.

1964: Raymundo Gleyzer na arena da “semidemocracia” argentina

Sobre Raymundo, podemos começar esboçando uma pequena biografia. O nome dele foi escolhido por seus pais e remetia a um revolucionário comunista francês do começo da Segunda Guerra Mundial: Raymond Guyot. Nasceu num hospital israelita do bairro de Villa Santa Rita, muito próximo de Caballito, em setembro de 1941. Tinha uma irmã de sete anos, Greta. Família de imigrantes, judeus, comunistas, artistas. Sua mãe Sara Aijen, argentina descendente de poloneses, e seu pai Jacobo Gleyzer, ucraniano, tinham fundado o Teatro IFT¹⁴ dentro da própria casa. Apresentavam obras de conteúdo social e político, e a companhia que se formou ali era o núcleo de ativismo e amizade da família. Quando criança, Raymundo passava muitas horas no teatro, e às vezes fazia parte das obras como ator. Raymundo, Greta, Sara e Jacobo moravam perto da escola e do teatro, que alguns anos depois do nascimento do menino tinham conseguido instalar num outro local. Em 1948, sob o

¹⁴ O Teatro IFT (*Idisher Folks Teatre*, “Teatro Popular Judeu”), emblemático local de arte na capital argentina, continua funcionando na atualidade, sendo um dos teatros independentes mais antigos da América Latina. Desde 1952 se estabeleceu num edifício próprio no bairro Balvanera da Cidade de Buenos Aires (zona mais popularmente conhecida hoje como “Abasto” por rodear o antigo mercado central de abasto da cidade). Em 2012, comemorando 80 anos, foi declarado pela Legislatura da Cidade como sítio de interesse cultural.

primeiro governo de Perón, o teatro foi fechado sob a acusação de ser comunista¹⁵. Aos treze anos de idade de Raymundo, seu pai abandonou o lar e a família, de forma que o menino começou a trabalhar para ajudar a Sara. Um emprego com um familiar, trefilando alambre de cobre, foi o primeiro que conseguiu.

Por aquele tempo viajou à Europa, junto com a mãe, que participou no Primeiro Congresso Mundial de Partidários da Paz (1954)¹⁶. Do “velho” continente voltou com um objeto muito valorizado: uma *Leica*. O menino Raymundo começou então a tirar fotografias de tudo o que tinha por perto. Aos poucos se fez uma clientela e registrava para o bairro casamentos, noivas, aniversários, etc. No ano de 1960 terminou o colégio e, depois de um ano de estudar Ciências Econômicas na Universidade de Buenos Aires, largou o curso e se matriculou na Escuela Superior de Cinematografía, que pertencia à Universidade Nacional de La Plata.

Todos os dias ele pegava o trem para assistir as aulas, junto com mais quatro ou cinco companheiros, e com eles fez amizade. Raymundo estudava de segunda a sábado e também trabalhava, portanto não tinha muito tempo livre. No entanto, participava de vez em vez das atividades da “Fede” – a Federação Juvenil Comunista (FJC)¹⁷, agrupação juvenil do Partido Comunista. No ano de 1963, alguns dos seus colegas de cinema, admirados pela Revolução Cubana e a larga onda de mudanças e de renovação da esquerda na América Latina, rompem com o Partido Comunista e viajam à província de Salta para conformar uma guerrilha rural. Raymundo também queria ter ido, afirmou Humberto Ríos¹⁸, mas não lhe foi possível

¹⁵ Conferir: KRIGUER, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011.

¹⁶ Conferir: RIBEIRO, Jayme Lúcio Fernandes. *Guerra e paz: a trajetória dos comunistas brasileiros nos anos 1950*. Niterói, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008. Tese de doutorado.

¹⁷ Conferir: GILBERT, Isidoro. *La Fede. Alistándose para la revolución; la Federación Juvenil Comunista 1921-2005*. Buenos Aires, Sudamericana: 2009.

¹⁸ Diretor de cinema e documentalista boliviano, que trabalhava como professor na Escuela de

porque por aqueles meses ele estava filmando no Brasil, justamente *La tierra quema*. Uma ilusão e um desejo de vitória da opção revolucionária invadiam a todos aqueles jovens que, ademais, se transformavam num sujeito político em si mesmo.

Uma parte da historiografia argentina tem identificado o período 1955-1973 como uma “semidemocracia” (CAVAROZZI, 2002). O conceito faz referência à alternância entre governos de fato e governos eleitos com a proscricção do partido majoritário, o Partido Justicialista liderado por J.D. Perón. Durante esse período a tutela das Forças Armadas sobre a política argentina era permanente; os canais parlamentares e partidários foram sempre retirados de cena; perseguições, censura e repressão ocorriam diariamente. No plano econômico foi um período de crescimento e de auge do consumo. No ano de 1963 o país saía de um interregno militar para eleger um novo presidente constitucional, que resultou ser Arturo Illia, da Unión Cívica Radical del Pueblo. A hostilidade peronismo-antiperonismo se mantinha acérrima.

No ano de 1968, Raymundo participou da filmagem da obra-prima do NCA: *La Hora de los Hornos*, do Grupo Cine Liberación. Fernando “Pino” Solanas, entrevistado por Ernesto Ardito no filme *Raymundo* (ARDITO; MOLINA, 2002) explicou a necessidade de contar com Raymundo no seu filme:

Y era mi primera película así que lo menos que me exponía era a una detención. Teníamos una necesidad de contestarnos todos los interrogantes que teníamos con el país, con su historia, salir de la confusión, para acercarnos a una contribución real al cambio de la situación. Lo asumíamos nuestro trabajo y el film como un instrumento de combate. Vino Raymundo a trabajar a *La Hora de los Hornos*, era un gran cameraman. La cámara y toda la larga secuencia de la primera parte del *happening* del DiTella es de Raymundo.

Raymundo avaliou essa experiência pela importância que teve na decisão de fazer cinema político: “Impactado pelo filme de Solanas, compreendia que devia fazer um cinema mais próximo do combativo, continuar como até então mostrando as causas, mas tentando chegar mais longe” (*Raymundo*, ARDITO e MOLINA, 2002). Foi então que se aproximou da militância orgânica no Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) ¹⁹. Junto com a filmagem do seu único longa-metragem de ficção (*Los Traidores*, 1973) ²⁰ cria o *Grupo Cine de la Base*²¹. O coletivo cinematográfico trabalhou durante alguns anos dentro da órbita do PRT-ERP, mas mantendo um apreciável nível de autonomia. Mantinha relações de colaboração com outros grupos de artistas de diferentes correntes da esquerda, como o peronista *Grupo Cine Liberación* liderado por Fernando Solanas e Osvaldo Getino, com os quais, por exemplo, organizavam as projeções dos filmes nos bairros, sindicatos e centros acadêmicos.

Os filmes que Raymundo Gleyzer dirigiu como militante do PRT-ERP são: os *Comunicados* (1971), sobre o sequestro do Cônsul britânico e gerente do frigorífico Swift na Argentina; *Ni olvido ni perdón* (1972), sobre o chamado “Massacre de Trelew” (ver nota de rodapé n.54); *Los Traidores* (1973), que trata do movimento operário na Argentina entre 1955 e 1973, e desenvolve reflexões sobre uma

¹⁹Nos primeiros anos da década de 1970, a organização dirigida por Mario Roberto Santucho começa a estabelecer vínculos mais claros com outras organizações revolucionárias latino-americanas (MIR chileno, ELN boliviano e Tupamaros de Uruguai) e o PRT consolida sua posição internacionalista e anti-imperialista. Ao mesmo tempo, começa a pensar na importância da dimensão cultural da revolução e desenvolver ações nesse sentido, como a formação do FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) em 1972.

²⁰ Conferir o trabalho de MESTMAN, Mariano (2008): “Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los traidores (1973)”. Em: *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, París, diciembre 2008.

²¹ O *Grupo Cine de la Base* foi promovido inicialmente por Raymundo Gleyzer, Juana Sapire, Álvaro Melián, e Nerio Barbieris. Criaram *Grupos* nas cidades de Buenos Aires, La Plata, Bahía Blanca (essas três cidades na província de Buenos Aires), Trelew (Chubut), Córdoba, Santa Fe, Rosario (ambas na província de Santa Fe), Paraná (Entre Ríos), Corrientes, Resistencia (Chaco).

burocracia sindical traidora versus o sindicalismo classista, combativo e revolucionário; já o curta-metragem *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), observa uma greve operária em Buenos Aires. Logo depois, entre 1974 e 1975, a opção pela luta armada e a primazia do ERP sobre o PRT, entre outras razões, levaram ao afastamento do *Grupo Cine de la Base* e do próprio Raymundo do partido.

O recrudescimento da repressão e da tortura sistemática antes do golpe de estado de 1976 obrigaram a toda aquela rede de cineastas, amigas e amigos, e companheiros, a se esconder ou se exilar. Em maio desse ano o escritor uruguaio Eduardo Galeano escreveu: “Raymundo Gleyzer ha desaparecido. La historia de siempre. Lo arrancaron de su casa, en Buenos Aires, y no se sabe más. Había hecho películas imperdonables” (GALEANO, 1988:).

1966: Glauber Rocha na ditadura brasileira

De forma semelhante à que começamos a falar sobre Raymundo, podemos descrever parte da biografia do *vulcânico* Glauber Rocha. Primeiro filho da família, Glauber nasceu na cidade de Vitória da Conquista, sudeste do Estado de Bahia, no ano de 1939. Seu nome é uma homenagem ao cientista alemão do século XVII, Johann Rudolf Glauber. Foi criado na religião protestante como sua mãe, Lúcia Mendes de Andrade Rocha. Um momento importante para a família foi a mudança para Salvador em 1948, onde Glauber seguiu os estudos numa das principais escolas da cidade, o Colégio Dois de Julho. Ali participou da sua primeira peça teatral, interpretando um príncipe espanhol. Em 1955 integrou um grupo que seria de grande importância para o decolar criativo de Glauber, o *Grupo Jogralesca Teatralização Poética*, que encenava poemas brasileiros. Também inicia sua colaboração em diversos meios gráficos como jornalista e crítico de arte: jornal *O momento*, revistas

Mapa e Ângulos, semanário *Sete Dias* e *Jornal da Bahia*.

A atividade pública de Glauber era intensa, e decidiu iniciar o curso de Direito na Universidade de Bahia, onde estudaria até o terceiro ano. Em 1959, com escassos recursos, filmou seu primeiro curta-metragem intitulado *Pátio*. Junto com Helena Ignez, atriz de *Pátio* e sua companheira, teve sua primeira filha, Paloma, em 1960. No ano seguinte filmou *Barravento*, que finalizaria em 1962; esse seu primeiro longa-metragem recebeu o prêmio Ópera Prima no XIII Festival Internacional de Cinema Karlovy Vary, na Checoslováquia. Muito ativo intelectualmente, Glauber publicou no seguinte ano o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*²², pela Editora Civilização Brasileira, e também em 1963, inicia a filmagem de *Deus e o diabo na Terra do Sol*²³. Exibido em 1964 no Festival de Cinema de Cannes e no Rio de Janeiro, o filme foi um sucesso e significou um salto na popularidade do jovem Glauber. O baiano contava com 25 anos, três filmes, um livro, e um considerável número de artigos em jornais e revistas.

O ano de 1964 encontra Glauber Rocha e Raymundo Gleyzer no mesmo país, sem se conhecer. Enquanto Glauber exibia *Deus e o Diabo...* no Rio de Janeiro, Raymundo dirigia *La tierra quema* no nordeste. Na conjuntura política nacional e regional aumentavam os embates entre as classes sociais, tanto que, sem entrar numa enumeração de fatos, o golpe do marechal Castelo Branco, que derroca o governo constitucional de João Goulart o 31 de março²⁴. coincide com um plano de luta da CGT argentina que ocupa milhares de fábricas, realiza imensas mobilizações, atos e comícios públicos, e com a tentativa de do exilado Juan D. Perón de voltar ao seu

²² Sobre a importância dessa obra, ver: FONSECA, Jair Tadeu Da. A escrita crítica de Glauber Rocha: escrita artista. In: Pós-crítica. Org. Raul Antelo e Maria Lucia de Barros Camargo. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

²³ Diferentes obras analisam o filme; por exemplo: XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁴ Um balanço historiográfico recente sobre 1964 pode ser visto em: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo; (org.). A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

país; o chamado “Operativo Retorno” é frustrado pelo próprio Castelo Branco. O Cinema Novo despontava e Glauber Rocha começava a sinalizar o caminho de um cinema latino-americano.

Já instalado no Rio de Janeiro, Glauber sentia que as possibilidades de concretar suas ousadias eram maiores, e ele tinha se constituído no “elemento de aglutinação de todo o grupo, seu eixo, sobre ele exercendo a capacidade de liderança que lhe parecia congênita” (TEIXEIRA GOMES, 1997: 143). Em janeiro de 1965 Glauber apresenta, durante uma retrospectiva organizada na Resenha de Cinema Latino-americano em Gênova, seu famoso manifesto *Eztetyka da fome*²⁵. O conteúdo do manifesto é de marcada importância para a consolidação das ideias do movimento e para entender a perspectiva latino-americana que Glauber sinalizava.

A consideração dos problemas que os países de América Latina tinham em comum como resultado da dependência em que se achava o subcontinente é uma das ideias centrais do texto, a partir das teorias que os cientistas sociais estavam desenvolvendo. A defesa que realiza da legitimidade da violência revolucionária²⁶ revelava a influência exercida por Frantz Fanon e *Os condenados da Terra* em todos os movimentos de liberação nacionais do Terceiro Mundo.

O otimismo da vitória e a escala internacional que Glauber ofereceu ao Cinema Novo como movimento, expressaram uma utopia política em construção e as tarefas futuras, sendo necessário este tipo de manifestos de afirmação de uma identidade²⁷.

²⁵ O manifesto foi publicado na compilação de escritos de Glauber que leva o título de *Revolução do Cinema Novo*, pela Editorial Alhambra em coedição com a Embrafilme, no ano de 1981. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981. (Ver Anexo 6).

²⁶ “O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência” (ROCHA, 1981: 29).

²⁷ “Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um

Outro passo importante na consolidação do movimento foi dado quando vários representantes do Cinema Novo (entre eles Glauber Rocha, Zéito Viana e Paulo Cesar Saraceni) criaram a companhia Mapa Filmes. A iniciativa visava produzir, editar e distribuir (juntamente com a criação da distribuidora Difilm), os filmes do Cinema Novo.

Naqueles primeiros anos que seguiram ao golpe, a resistência à ditadura era realizada por várias frentes. Em novembro de 1965 organizou-se um protesto nas portas do Hotel Glória, no Rio de Janeiro, onde se realizava uma reunião da OEA. Um grupo de intelectuais reclamava contra o regime militar quando alguns deles foram presos: Glauber, Joaquim Pedro de Andrade, Mario Carneiro, entre outros. Naquele tempo Glauber buscava apoio financeiro para a realização do filme que queria começar a produzir: *Terra em Transe* (1967). Realiza, então, duas películas por encomenda: primeiro um documentário com fins turísticos para o Estado do Amazonas (*Amazonas Amazonas*, 1965), e em seguida a filmagem da posse do governador José Sarney no Estado de Maranhão (*Maranhão 66*, 1966). Em entrevista realizada por Michel Ciment para a revista francesa *Positif* em 1967, Glauber falou sobre o processo de realização dos dois filmes:

Entre *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*, fiz dois documentários, um em cores sobre o Amazonas (em dez. de 65) e outro com som direto

primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.” (ROCHA, 1981: 31-32, em itálica no original).

“O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. *Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo*”. (ROCHA, 1981: 32, grifo nosso).

sobre as eleições políticas no Maranhão, que é também uma região do Amazonas (em fev. de 66). O filme sobre o Amazonas é meu primeiro ensaio em cores. Cheguei no Amazonas com uma ideia preconcebida e descobri que não existia a Amazônia lendária e mágica, a Amazônia dos crocodilos, dos tigres, dos índios etc... O outro filme é uma reportagem sobre as eleições de um governador do Maranhão, José Sarney, e muito importante para mim porque foi filmado com som direto e foi uma experiência vívida para *Terra em Transe*, pois eu participei das etapas de uma campanha eleitoral, podemos ver trechos desse material em *Terra em Transe*: um carro preto que entra no meio da multidão no momento da eleição de Vieira, um comício de jovens... (ROCHA, 1981: 78-79).

Alfredo Guevara²⁸ foi um grande amigo de Glauber Rocha. Conheceram-se primeiro por correspondência, e quando Glauber viajou a Cuba, o abraço postal virou abraço físico. O cubano é uma das figuras imprescindíveis do NCL, principalmente por ter sido fundador e durante trinta anos presidente do ICAIC; foi uma das pessoas que dedicaram sua vida ao projeto de um cinema que acompanhasse o caminho da liberação dos povos latino-americanos. Alfredo, nas primeiras linhas do livro que compila as cartas que se intercambiaram, dedica a Glauber as seguintes palavras:

Glauber Rocha que estás en los cielos, bendecida sea tu obra, bendito el desenfado de tus versos, [...]. Amigo de mis años juveniles, hermano de mi vida y de mis sueños, hacedor de los sueños que forjamos, era tu sueño el mío y resultaba el mismo. (GUEVARA, 2002: 7).

²⁸ Cineasta e ensaísta que nasceu em La Habana no ano de 1925 e morreu na mesma cidade em 2013. Fundador do ICAIC em 1959 e presidente do organismo durante trinta anos, sua atividade foi sumamente destacada no desenvolvimento do cinema cubano. Como funcionário público dirigiu a elaboração teórica e instrumentalização prática do mesmo, seu desenho cultural, organizativo e tecnológico. Foi gestor e presidente do *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* de La Habana e da revista *Nuevo Cine Latinoamericano*. Fundador e membro do *Comité de Cineastas de América Latina*.

CAPÍTULO II

Análises fílmicas e uma interpretação possível

La tierra quema e *Maranhão 66* constituem o tema central desse capítulo, onde apresentaremos uma interpretação de ambos os filmes estabelecendo quais os pontos que existem em comum entre eles, assim como também as relações entre os curtas e os seus contextos de produção. Buscaremos as condições e motivações dos cineastas para a direção dos filmes. Problematizam-se os dois filmes no que se refere: 1) ao projeto de Raymundo Gleyzer ao filmar numa terra distante e desconhecida para os cineastas do Nuevo Cine Argentino; 2) ao projeto de Glauber Rocha ao aceitar a proposta do político José Sarney, ligado à ditadura militar brasileira, para filmar sua posse no governo do Estado de Maranhão.

Estudamos dois filmes que representam momentos iniciais no trabalho desses dois artistas, servindo para experimentar ideias e formas de trabalho para os seus filmes seguintes; foram filmados no meio, ou antes, de obras mais longas e complexas; não foram muito difundidos e vistos-; não tiveram grande repercussão à época e não são conhecidos na atualidade. Porém, ou talvez por isso mesmo, consideramos que são curtas que podem nos ajudar a responder algumas perguntas, desvelando novas questões para os estudos de cinema e política sobre a década de 1960. Também, são dois filmes excepcionais, no sentido de que diferem dos outros trabalhos de Raymundo e de Glauber, e porque não encaixam nas categorias de análise que têm sido adotadas desde uma perspectiva homogeneizadora do Cinema Novo e do Nuevo Cine Argentino, inclusive no sentido político-ideológico. *Maranhão 66* foi de grande importância para Glauber pelas razões que ele mesmo exprimiu, e constitui um filme que chama a atenção sobre as relações entre artistas de esquerda e o governo ditatorial. *La tierra quema* teve repercussão e ganhou prêmios

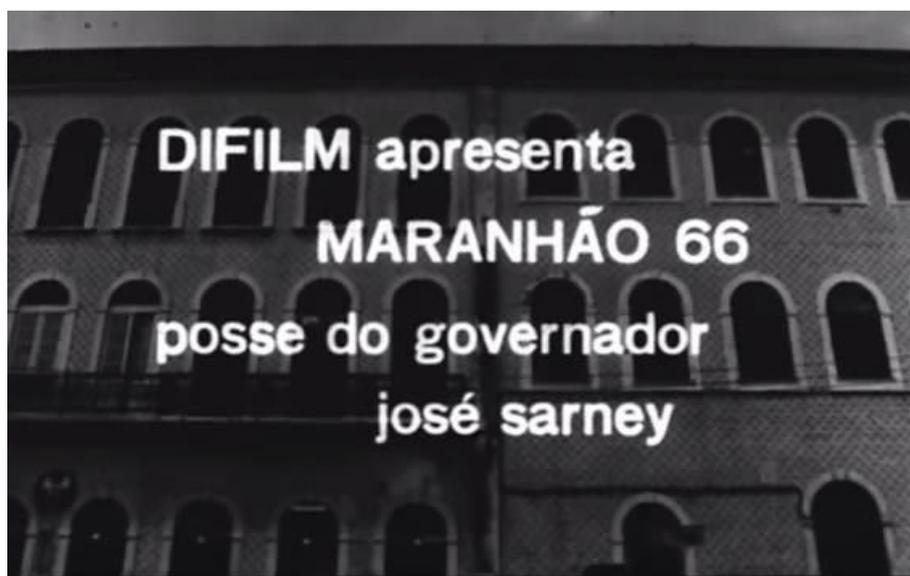
em quase todos os festivais onde foi apresentada²⁹, e para Raymundo significou o filme que marcou a sua dedicação ao cinema como forma de vida.

A análise fílmica a seguir inclui a consideração da relação entre imagem e som para estabelecer novos significados, mostrando o exemplo de algumas cenas paradigmáticas. Por sua vez, nos interessarão os aspectos formais dos filmes, que dizem respeito a sua especificidade dentro da obra geral de Raymundo e Glauber.

Apresentaremos alguns depoimentos que foram feitos sobre os filmes: sobre *Maranhão*, de Glauber e José Sarney; sobre *La tierra*, de Juana e Jorge Giannoni. Discutiremos também as reverberações na imprensa para o estudo do curta de Glauber Rocha. Buscaremos os indícios que vinculam esses filmes com os seguintes de cada um dos cineastas; e, finalmente, forneceremos uma interpretação possível, que delimite quais as ideias proclamadas pelo autor, quais as realizadas na obra, e quais as potenciais.

²⁹ Os prêmios são: Medalha de Ouro da cidade de Génova na 5ª Resenha de Cinema Latinoamericano, (1965), Prêmio "Forestier" por melhor fotografia em branco e preto no 3º Festival de Viña del Mar, (1965), Prêmio do Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, Argentina (1965).

Maranhão 66 face à ditadura



Maranhão 66. Documentário, curta-metragem, 35 mm, preto-e-branco, 11 minutos. Rio de Janeiro, 1966. Companhia produtora: MAPA filmes. Produtores: Luís Carlos Barreto e Zelito Viana. Diretor: Glauber Rocha. Diretor de fotografia e câmera: Fernando Duarte. Som direto: Eduardo Escorel. Montador: João Ramiro Melo. Laboratório de imagem: Líder Cine Laboratório.

1966. São Luís de Maranhão. José Sarney acaba de ser eleito governador. O documentário apresenta o ato público de posse numa praça lotada, com um palco limpo e à espera do protagonista da tarde. O governador chega de carro e é escoltado; ao subir começa o discurso. Durante o discurso de posse as imagens mostram as casas pobres e os hospitais públicos em péssimas condições. Dezenas de rostos e corpos doentes, expressões da miséria. Duas reportagens curtas interrompem o discurso do governador, e denunciam desde o viver cotidiano a situação da saúde pública e dos trabalhadores do hospital. Imagens do imenso rio. A fala de Sarney

acaba com um “obrigado amigos” e a noite se fecha com tambores e festa entre a multidão.

Podemos dizer que esse filme foi o começo – em Glauber Rocha e outros artistas do Cinema Novo – de uma lucidez pessimista sobre o sentido histórico do golpe militar (NAPOLITANO, 2001). Trata-se de um filme *dilemático*, pois apresenta ao espectador o dilema da veracidade das promessas do novo governador frente à realidade de pobreza estrutural³⁰ do Maranhão. Apresenta, também, o dilema que interpela os intelectuais de esquerda no Brasil perante a crise do sistema político e a interrupção violenta da democracia e do processo de reformas: tanto por parte do governo João Goulart quanto por parte dos movimentos populares e partidos políticos de esquerda (sindicatos, movimento estudantil, Ligas Camponesas).

A posse de Sarney – momento chave na história política do Estado do Maranhão, por mais de vinte anos governado pelo chamado *vitorinismo*³¹ -, contou com um espectador especial e nada passivo: o famoso e jovem cineasta baiano que estava revolucionando o cinema brasileiro. As eleições estaduais de outubro de 1965 deram a vitória à oposição, agrupada na aliança denominada Oposições Coligadas, sob a direção do deputado José Sarney³². A ditadura recém-instalada no poder do Brasil dava o beneplácito ao novo governador e o apoio à era política que começava no

³⁰ Pensamos aqui no conceito desenvolvido por Milton Santos no qual categoriza a pobreza ou dívida social em três tipos diferentes: pobreza com inclusão, marginalidade e pobreza estrutural. Essa última seria produto da divisão internacional do trabalho, é globalizada e, portanto, se encontra em toda parte do mundo. Conferir: SANTOS, Milton. “As formas da pobreza e da dívida social”. Em: *Momento Nacional*. Terceira Semana Social Brasileira, Secretaria Nacional, Brasília, 1999; SANTOS, Milton. *Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2003.

³¹ *Vitorinismo* é a expressão utilizada para designar a dinâmica política, no estado do Maranhão, sob o domínio do então senador Vitorino Freire. O jogo político no Maranhão, de 1946 até aproximadamente 1965, foi articulado pela ação clientelista *vitorinista*. Conferir: PINTO, Maria Nubia Bonfim. *Do velho ao novo: política e educação no Maranhão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1982.

³² Conferir: BARBOSA, Zulene. *Maranhão, Brasil: lutas de classes e reestruturação produtiva em uma nova rodada de transnacionalização do capitalismo*. Tese de (Doutorado). São Paulo, PUC/SP, 2001.

estado do Amazonas. No dia 31 de janeiro de 1966, muito próximo ao carnaval, se realizou o ato da posse do novo governador e houve, na cidade capital, atividades variadas ao longo de todo o dia. Wagner Cabral da Costa (2001; 2003) rastreou os jornais do Maranhão entre a posse e a estreia do documentário, e não achou mais do que uma menção ao filme que estava sendo editado nos primeiros meses de 1966. Porém, conseguiu reconstruir as atividades programadas e realizadas naquele, para alguns, dia de festa:

Com Missa em Ação de Graças na Catedral Metropolitana; jogo de futebol com portões abertos no estádio Santa Izabel, o clássico Seleção de Ribamar x Ícaro Sport Club (da Base Aérea). E ainda, “cinema para o povo”, com sessões gratuitas em todos os cines da capital; abertura dos portões do Palácio dos Leões (sede do governo) para visita pública; almoço de confraternização, com um churrasco oferecido pela diretoria do Clube Jaguarema. À tarde, houve o compromisso de posse perante a Assembleia Legislativa (à época funcionando no prédio da Biblioteca Pública, na Praça Deodoro), seguido de revista das tropas da Polícia Militar do Estado, parada e desfile militar. Logo após, a população desceu em passeata até a Avenida Pedro II, onde houve comício de posse, encerrado com o desfile das Escolas de Samba e dos Blocos Tradicionais do carnaval maranhense. (CABRAL DA COSTA, 2001: 18).

Parte de toda aquela programação foi registrada pela câmera de Glauber Rocha e a equipe da companhia MAPA filmes, encarregados de fazer um documentário que deveria tratar do Maranhão que deixava o *vitorinismo* e apresentava uma nova era que seria iniciada com o governador recém-eleito. A equipe de campanha de Sarney, graças à recomendação do próprio deputado, havia contratado Glauber para essa tarefa. O resultado, veremos, não foi exatamente aquilo que foi encomendado.

No dia 3 de abril, no grande Cineteatro Éden³³ da capital maranhense, foi apresentado *Maranhão 66. Posse do governador José Sarney*. Podemos considerar esse filme como um híbrido, no sentido de que articula objetivos muito diferentes, aparentemente excludentes. No âmbito deste trabalho, o hibridismo refere-se especialmente à articulação entre objetivos econômicos de cumprir com o trabalho encomendado, e propósitos de engajamento político, em geral críticos da própria indústria cultural, e do regime militar que possibilitou a filmagem.

O propósito de Sarney não era o mesmo do Glauber: para o político, obter um registro audiovisual da posse a ser utilizado como propaganda política; para o cineasta, obter experiência e financiamento mostrando, ao mesmo tempo, quão esquecido e oprimido permanecia o povo naquele canto do país. Os objetivos contrapostos se manifestam explicitamente quando, poucos meses mais tarde, o cineasta utilizou os aprendizados e as cenas filmadas em *Maranhão 66* para a produção da sua principal obra, *Terra em Transe* (1967), apologia da luta armada em tempos de ditadura. *Maranhão 66* desvelava, em tom de denúncia, o Maranhão que o poder não queria mostrar. Na própria escritura fílmica, a montagem fez com que a encomenda fugisse dos desejos do encomendador; trata-se de um filme desobediente.

Reproduzimos aqui parte das palavras que o senador José Sarney dedicou, em 2011, ao filme *Maranhão 66*:

Não sei se devo contar aqui a história do filme que ficou célebre e que hoje faz parte de uma discussão nacional sobre cinema que é o *Maranhão 66* quando ele, atendendo a um pedido meu, “-Glauber, você poderia, queria filmar a minha posse?”, era uma ousadia para com ele, mas que a amizade permitia. E para surpresa minha, ele

³³ O teatro ficava na Rua Grane, no centro da cidade. O prédio é atualmente uma loja de conhecida marca de roupa.

disse que ia fazer. E fez um filme que ele em vez de filmar ele filmou a miséria, filmou, ele filmou o Maranhão, os casebres, seus tipos humanos, e quando esse filme foi apresentado num cinema de arte da Rua Paissandu do Rio de Janeiro e que apareceu “posse do governador Sarney”; era 1966, e calcule que num cinema de arte alguém aguentasse assistir a uma posse de quem quer que fosse. E ouve de certo modo uma reação muito grande do público. Mas depois que o filme, seus dez minutos terminaram a plateia levantava-se e aplaudia; porque ele tinha tido inclusive a genialidade de pegar a minha voz e mudar a ciclagem de 50 pra 60 de 60 pra 50 de tal modo que ela parece uma voz de fantasma no meio de toda aquela beleza que ele conseguiu fazer do filme³⁴.

O processo por meio do qual Glauber e Escorel³⁵ mudaram a ciclagem da voz do governador para conseguir um efeito fantasmagórico e, portanto, de irrealidade, constitui uma das características salientes da edição do documentário. A montagem, pela sua parte, trabalha a sucessão de planos intercalando as imagens em movimento com enquadramentos instáveis e movimentos bruscos. Isso provoca o efeito de uma autoconsciência narrativa, onde o relato é dinâmico, mas, à mesma vez, deixando transparecer os cortes. A câmera na mão e essa narrativa diferente da que propunha o cinema industrial são duas das mais salientes características de M66. Glauber Rocha afirmou que “o documentário facilitava a experimentação e oferecia os meios de dominar a técnica e ousar a criação sem o risco do cinema comercial” (apud.

³⁴ Transcrição do vídeo da *TVSenado* de 23 de agosto de 2011, numa sessão plenária do Congresso, onde o senador José Sarney explicou a sua visão sobre o filme *Maranhão 66*. (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jPFScPg4xGE>).

³⁵ Eduardo Escorel nasceu em São Paulo, no ano de 1945. Ele é montador, roteirista, diretor e produtor de cinema, além de professor. Participou em mais de quarenta filmes, ganhando vários prêmios. Sem contar aqueles em parceria com Glauber Rocha (tratados mais adiante no capítulo), podemos destacar: *O padre e a Moça* (1965), *Macunaíma* (1969) e *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade; *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970); *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981); *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1985). A parceria que integrou durante muitos anos com Glauber Rocha tem sido uma das mais frutíferas do Cinema Novo.

FIGUEIRÔA, 2004: 31).

Glauber desprezava o *continuum* tradicional da narrativa, e por essa razão considerava fundamental a montagem. A importância dada por ele à montagem cinematográfica como parte essencial do processo de criação constitui a característica que mais o afastava do neorealismo no estilo italiano³⁶. Seus filmes, portanto, contêm muito mais cenas do que sequências, e isso aparece em M66: um curta de 11 minutos com 64 cenas.

Logo no início do filme o tópico do curta-metragem deixa de ser o que nos foi anunciado no subtítulo (“Posse do governador José Sarney”), para passar a ser a “crise política brasileira”. A causalidade narrativa que esperávamos aparece como supraindividual: não vemos só a posse senão tudo o que está por baixo por trás e pelos lados, vemos o povo maranhense. E, mais longe ainda, o povo brasileiro. Ainda mais longe, o povo latino-americano. Fica clara a função de contrainformação, mas não tão claro o apelo à ação.

O som é um elemento fundamental na análise fílmica desse curta-metragem. Bem como a figura de Eduardo Escorel no processo de criação e edição dos filmes de Glauber. No caso de M66, Escorel trabalhou com o som direto (sincronizado) do curta. Já em 1967, ele ficou encarregado da montagem do filme *Terra em Transe* quando o antigo montador (o argentino Nelo Melli) se retirou da filmagem. João Teixeira Gomes (2004) assinala que a parceria Glauber-Escorel teria começado naquele filme, e rendido muitos frutos ao cinema brasileiro. A partir da análise de M66 e da importância que teve o primeiro trabalho de som direto realizado pela MAPA filmes, podemos afirmar que a destacada parceria tinha começado antes, precisamente no ano de 1966 em São Luís de Maranhão.

A obtenção do som direto, afirma Teixeira Gomes, constitui “uma das mais importantes conquistas do Cinema Novo”. A técnica se popularizou a partir da década

³⁶ Explicitar as relações entre as sequências e a impressão de realidade.

de 1960, graças ao desenvolvimento de gravadores analógicos portáteis. A possibilidade de gravar o som e as imagens de forma sincronizada dá um papel fundamental ao técnico de som, o responsável por garantir que a proposta de áudio do filme seja respeitada. O conhecimento que Escorel teve da proposta, somado ao entendimento fílmico de Glauber, são componentes essenciais do produto final que é M66. Segundo os manuais de métodos de trabalho audiovisuais, a técnica do som direto se define como o som captado em sincronia com as imagens numa realização cinematográfica; e, no caso do filme que estamos analisando, está condicionado pelos seguintes fatores:

A realidade orçamentária, o objetivo do projeto audiovisual e as demandas do roteiro condicionam a configuração dos equipamentos e a constituição da equipe responsável pelo registro do som sincrônico. Além desses fatores, o tipo de suporte escolhido para o registro da imagem é também determinante. Quando se trabalha captando a imagem em película usando câmeras cinematográficas, obrigatoriamente o registro sonoro será feito separadamente, em um gravador de som independente, numa configuração denominada de *double system*. (GODOY, 2014: 3).

Quais as vantagens que o som direto proporcionou à M66? A utilização dessa técnica gerou uma experiência de trabalho muito valorizada por Glauber, que foi reproduzida nos seus próximos filmes. Mas, em particular, Maranhão 66 se beneficiou em grande parte do trabalho feito por Escorel. O resultado apresenta: 1) O isolamento dos ruídos alheios à voz de José Sarney e dos entrevistados; 2) A manipulação da metragem no discurso de Sarney na pós-produção do filme; 3) A limpeza do som; 4) O respeito da proposta original.

Em síntese, a personalidade desse filme está intimamente ligada ao seu som. Ao acrescentarmos alguns aspectos da linguagem técnica, poderíamos dizer que:

A singular circunstância da captação do som em sincronia com a imagem, subordinado às necessidades da composição visual e do enquadramento da cena, cria um vínculo de dependência entre o som direto e as demais áreas técnicas da realização. Somente o trabalho conjunto da equipe, assumindo o som direto como parte integrante do processo de realização e respeitando as particularidades físicas da matéria sonora, possibilita a superação dos inerentes obstáculos ao processo de captação e registro do som direto. (GODOY, 2014: 36).



Imagem 1. Plano de uma rua em São Luís de Maranhão. 00'17''

Maranhão 66 começa com uma música em alto volume, e depois de um plano da fachada de um prédio o céu irrompe. A câmara desce até que percebemos que se encontra numa rua estreita que desemboca no rio (*Imagem 1*). Vemos, num plano de conjunto, as casas que encerram a rua. A roupa pendurada atravessando a rua, de janela a janela, os fios de energia e o rio, que tem um lugar preponderante. São as linhas no céu as que guiam o movimento da câmera. Observamos também

crianças brincando na rua, assim que a câmera desce como se fosse o nosso próprio olhar.

Os tambores continuam tocando. A angulação é normal, porém, vemos o cenário do alto da rua. Onde está a festa? Vemos prédios, partes da cidade, ouvimos a música, mas o motivo da comemoração ainda não aparece em cena. Essas primeiras imagens do curta nos advertem: o filme cujo título diz “posse do governador José Sarney” não vai ser uma propaganda política convencional.



Imagem 2. Músicos da banda da Polícia Militar do Maranhão executando os trombones.
01'00''

A batucada para de repente; um instante de silêncio dá passo à música marcial. Trombones e trompetes executados pela banda da Polícia Militar do Maranhão anunciam o esperado ato de posse (*Imagem 2*). Está tudo pronto. O plano médio nos permite ver que a banda está na rua, formada e vestida segundo os cânones militares, e que todos os músicos que aparecem em cena são negros (em contraste, veremos seguidamente que todos os políticos que aparecem acima do cenário são brancos). A

cena dura apenas seis segundos e consiste num movimento lateral da câmera, de esquerda à direita, de um primeiro plano de um trompete até o plano médio da banda.

É de dia, a luz é forte e os movimentos da câmera são rápidos, as cenas são curtas e se sucedem de forma tal que não temos muito tempo para parar a pensar. O relato é dinâmico, mas percebemos os cortes. Os créditos já foram apresentados. O filme começa.



Imagem 3. José Sarney chegando à praça onde pronunciará o discurso de posse. 01'03''

Eis aqui o nosso personagem principal. Eis aqui o governador eleito. Um jovem acadêmico, com uma carreira política promissória, que vem das letras. Terno claro, camisa branca e gravata escura; cabelo curto e penteado com gel, bigode prolixo. Esse primeiro plano e a câmera horizontal que o segue por perto, nos mostram um rosto satisfeito, sorridente e sério ao mesmo tempo, consciente da importância do acontecimento (*Imagem 3*). José Sarney sobe as escadas do palco acompanhado por companheiros de fórmula e futuro gabinete. Chove na manhã maranhense. Vários guarda-chuvas aparecem, mas ele não leva, caminha e avança com segurança. A música marcial também nos acompanha. A tomada, novamente muito breve (uns cinco

segundos), vai nos levando ao que será o clímax do curta –o momento do discurso do governador. No meio de tantas pessoas, ele se aproxima do palco principal.



Imagem 4. A Polícia Militar formada para o recebimento. 01'09''

A Polícia Militar formada e armada, o povo ao redor, assistindo ao espetáculo do dia (*Imagem 4*). O enquadramento realista –lembramos que se trata de um documentário- provoca no espectador a sensação de “estar aí”. Mais uma vez, a câmera percorre, num ângulo horizontal e num movimento de esquerda à direita, a formação dos policiais: os rostos sérios, o uniforme impecável, a postura firme.



Imagem 5. Sarney entre a multidão. 01'15''-01'26''

As pessoas ao redor permanecem numa atitude relaxada, olhando para frente em aparente silêncio. Os rostos evidenciam uma manhã quente do verão maranhense. Percebemos a montagem realizada, também, porque ora chove, ora não. O lugar onde a câmera está é o foco do olhar, o acontecimento está passando ali mesmo, no meio da rua. A câmera continua se deslocando de esquerda à direita, seguindo o percurso do personagem principal.

Sarney entre todos, cumprimentando as pessoas que estão por perto, numa situação supostamente livre, mas efetivamente controlada. Muitas pessoas o circundam e a angulação alta focaliza-o debaixo da câmera. O recurso vai ser usado várias vezes: vemos um primeiro plano de um objeto ou pessoa – nesse caso o próprio Sarney -, e o zoom da câmara vai se afastando para, aos poucos, passar a um plano de conjunto, e logo terminar num plano geral (*Imagens 5 e 6*).



Imagem 6. Plano geral das escadas e Sarney, abrindo-se caminho entre a multidão. 01'31''

A chuva recomeçou e a música parou: agora ouvimos o ruído ambiente, as pessoas falando alto, o barulho da multidão reunida na praça, nas escadas e na plateia. Essa é uma das cenas mais significativas e bem-feitas do filme. O momento esperado está próximo, a multidão está à espera, o clima não vai impedir o ato. José Sarney dirá seu primeiro discurso como governador eleito do Estado de Maranhão, o *vitorinismo* morreu nas urnas e a “nova política” chega à mão do jovem impulsionado e apoiado pela ditadura de Castelo Branco. O aspecto popular desse acontecimento está fora de dúvida, e assim, o cineasta nos incomoda, nos pergunta e perturba: qual a crise da política brasileira? Qual a vantagem de trocar um governo por outro? O que vai melhorar na vida dessas pessoas? Todos eles o elegeram? Quem votou? Quanto de sátira há nesse ato? Quanto de hipocrisia? O momento político é chave. O cineasta registra o momento, o acontecimento; mas adverte. O filme constitui uma grande advertência política, tanto para quem o viu naquele momento, quanto para os espectadores de hoje. Não casualmente, essa cena foi utilizada para *Terra em Transe*, no momento da vitória do personagem Felipe Vieira como governador de Alecrim no

Eldorado³⁷. O personagem de Paulo Martins se pergunta em *Terra em Transe*: “Como responderia o governador eleito às promessas do candidato?”.



Imagem 7. O palco pronto e o povo à espera. 02'00''

Centro da cidade de São Luís de Maranhão. Tudo pronto: palco, palanque, microfone, bandeiras, bandeirolas, pessoas na plateia e nas varandas. Plano de conjunto, câmera horizontal. O contraste entre o palco limpo e minimalista, e a plateia lotada e barulhenta (*Imagem 8*). Um detalhe que, pela qualidade da imagem, não chegamos a distinguir de forma nítida: o símbolo de Mercedes Benz acima de um prédio, a única publicidade que veremos ao longo do filme (acima à direita do frame). A câmera se desloca de direita à esquerda mostrando o povo reunido e alguns cartazes (porém não tão de perto como para que possamos lê-los); o ruído se transforma em cântico. As vozes gritam “Sarney, Sarney”, esperando que apareça logo.

³⁷ A partir de 25'00'' (*Terra em Transe*, Glauber Rocha, 1967) vemos o plano geral das escadas lotadas, e seguidamente o carro que leva o novo governador rodeado das pessoas que vão acompanhar o ato de posse.

Essa cena vai ser utilizada quase completa em *Terra em Transe* (no minuto 27'12''), onde até podemos ler as faixas para Sarney.



**Imagem 8. A praça lotada; se exibem algumas faixas em apoio à Sarney.
02'07''**

A câmera do o palco foca o público, a praça lotada (*Imagem 9*). Pela rapidez com que ela se desloca de direita à esquerda, lamentavelmente, não conseguimos ler as faixas. O plano general apresenta os rostos expectantes de quem veio ouvir o novo governador, a vista dos prédios e palmeiras que circundam o espaço aberto habitado, naquela tarde, pelo povo de São Luís. Esse frame que destacamos pertence à mesma cena do anterior: o movimento da câmera na mão de Glauber permite abranger 180 graus ao redor do cineasta. O som, agora, é só o barulho da multidão, que aos poucos se transforma no cântico único que, em uníssono, clama: “Sarney, Sarney”.



Imagem 9. Acompanhado pela equipe de governo, Sarney sobe as escadas do palco. 02'11''

Uma ótima tomada: de frente, subindo as escadas do palco, o novo e reluzente governador junto ao sua equipe de governo, prontos a dar começo oficial à “era Sarney” na política maranhense. Num plano conjunto, o enquadramento oferece ao espectador uma boa percepção do espaço filmado (*Imagem 10*), contudo a perspectiva se fecha nos personagens principais da história que está sendo contada. Até agora. O cântico continua, Sarney esboça uma saudação endurecida e passa na frente da câmera, que se encontra em posição normal, em direção ao palanque.



Imagem 10. O novo governador cumprimenta o povo reunido na praça. 02 '26''

Um primeiro plano nas costas de Sarney, que deixa ver a plateia. A câmera com angulação horizontal nos situa, como até agora, na mesma linha do protagonista, como se estivéssemos aí (*Imagem 11*). O som se compõe das vozes eufóricas da multidão. Chamou a minha atenção que não aparecesse nenhuma bandeira do Brasil, mas somente aquelas do Estado de Maranhão. Eis aqui onde o cineasta coloca em jogo, de forma abrupta, o tópico do populismo na política brasileira e latino-americana.

Essas imagens, e a experiência de trabalhar filmando a posse de Sarney, serão habilmente utilizadas para *Terra em Transe*, onde Glauber desenvolve de forma mais acabada sua ideia do populismo latino-americano. Um governador eleito pela ditadura que levaria a frente políticas altamente impopulares, apoiado por uma praça lotada o que é, na sociedade de massas moderna, praticamente um sinônimo visual do conceito de *povo*³⁸. A cena apresenta ao governador vitorioso,

³⁸ Já em *Terra em Transe*, Glauber inseriu um trecho de uma canção popular que,

cumprimentando e agradecendo, e ao povo, batendo palmas e aclamando. As luzes da praça vão se acendendo na medida em que a tarde cai.

Logo após cumprimentar os presentes, com os braços para o alto e uma visível alegria no rosto, Sarney começa seu discurso. Aqui se dá início a segunda parte do filme (02'48''). O recurso sonoro de modificar a ciclagem da voz é utilizado do princípio ao fim do discurso. Resulta interessante que, enquanto Sarney pronuncia as palavras rigorosamente escolhidas para fazerem parte do ato de posse, a câmera sai fora, numa montagem sem transição, para mostrar outra cidade de São Luís. A voz de Sarney retumba e quica nas paredes desses galpões e fábricas vazios; um ruído de explosão (fogos de artifício e aplausos em cada pausa) marca o passo das palavras e a mudança de cena.



Imagem 11. Os casebres de São Luís. 03'59''

Uma distinção conceitual que explica o conceito de polifonia pode nos ajudar

parafraseando Castro Alves, diz: “A praça é do povo como o céu é do condor. Já dizia o poeta dos escravos, lutador” (35'24'').

aqui: a diferença entre a heterogeneidade constitutiva – onde diversas vozes estão falando numa voz, sem identificação de autoria -, e a heterogeneidade mostrada – a palavra dos outros é identificada e explicitada (AUTHIER, 1982). No caso do curta, a palavra de José Sarney é identificada enquanto a palavra do *povo* fica num estado de heterogeneidade constitutiva. Logo depois da cena que já foi descrita, o discurso de Sarney se detém para dar passo às reportagens cinematográficas do curta (*minuto 06'05''*). São entrevistados: um homem doente que espera uma operação, e uma mulher negra trabalhadora do hospital que reclama da falta de pagamento do salário e do salário familiar; depois das suas palavras, a voz fantasmagórica de Sarney retorna.

Quase cinquenta anos depois, podemos afirmar que aquele momento político marcou o começo do poderio da família Sarney sobre o Maranhão. Somente em 2014 o governo do Estado mudou de cor política. Nessa breve cena, portanto, podemos apreciar a inteligência e visão política de Glauber Rocha.

Havíamos dito, em parágrafos anteriores, que o tema que nos era anunciado (*Posse de governador José Sarney*) seria logo trocado por outros: a crise política brasileira e a miséria das condições de vida na região de Maranhão. Esse plano médio oferece um panorama de um conjunto de moradias pobres, precárias e carentes dos serviços básicos, enquanto continuamos ouvindo o discurso (*Imagem 12*). O governador nos afirma que:

O Maranhão não suportava mais nem queria o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais, com a miséria, com a angústia, com a fome, com o desespero, das políticas que não levam a lugar nenhum, senão, ao estágio em que o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso...

Entre essas duas imagens em contraposição, Glauber escolhe nos mostrar o

segundo grupo de coisas: afinal, o que ele queria mostrar ao público, é que de terras férteis e povo pobre está composta a condição da dependência econômica da América Latina. A agressão ao público consiste em lhe perguntar: para que servem as “fabulosas riquezas potenciais” se elas pertencem a tão poucos? Vejamos como era necessária a reforma agrária que não foi.



Imagem 12. Sala do hospital. 04'07''

Assim que a voz de Sarney pronuncia as palavras “o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso”, a câmera oferece um plano conjunto de uma sala do hospital público (*Imagem 12*). O deslocamento da câmera começa do o teto da habitação, em más condições, e logo passa pelas paredes e as camas num movimento para abaixo e para a esquerda. Um novo significado é criado pela conjunção de imagem e som: não se trata de uma mera descrição em palavras do que estão vendo nossos olhos, mas de uma contraposição entre o que está sendo dito e o que está sendo mostrado. O choque ressoa na cabeça do espectador como uma batida de carros, e o objetivo de contrainformação se projeta na contradição gerada nos espectadores.



Imagem 13. Os homens presos no pátio, descansando. 04'49''

O plano médio apresenta os rostos e corpos duros, com o olhar fixo na câmera, sérios e numa postura tranquila, porém desafiante (*Imagem 13*). A angulação continua horizontal, de câmera na mão. Os presos aparecem numa sequência muito breve, menos de dez segundos, mas que basta para mostrar que os cidadãos que estão na prisão também são sujeitos de direito (“dos mais sagrados da pessoa humana”), que eles são vítimas da violência institucional e política de um sistema. O público de M66, sabemos, não estava acostumado a ver nas telas dos luxuosos cineteatros das cidades os presos, os criminosos, as crianças famintas e doentes. Pois bem, aqui estão eles também, que não perdem a “festa” que está sendo proposta na praça pelo novo governador, porque também a eles interessa.

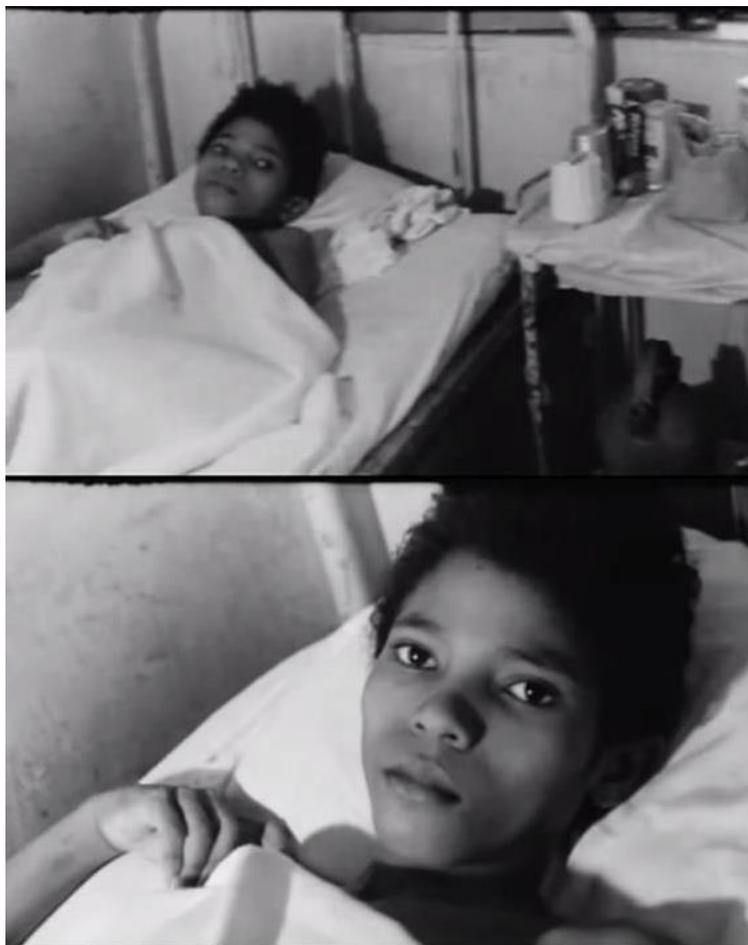


Imagem 14. Menino na cama do hospital. 05'36''

A câmera, fixada num canto de uma sala do hospital, começa a se deslocar rapidamente para a esquerda, na altura que corresponde às mãos do cineasta. Vira e chega numa cama, encontrando um menino tapado com os lençóis que olha direto à lente (*Imagem 14*). Os seus olhos e a expressão do rosto são dados privilegiados captados por Glauber assim que ouvimos Sarney falar em mortalidade infantil. De um plano médio se aproxima até um primeiro plano perturbador e triste do rosto infantil que, sabemos pelo que estamos ouvindo, tem mais probabilidades de morrer do que de viver.



Imagem 15. Reportagem n.1. 06'04''

Essa imagem (*Imagem 15*) mostra o plano da primeira reportagem cinematográfica do curta. Ela aparece no minuto 06min04seg e é feita por Glauber e Fernando Duarte. O entrevistado é um homem doente que se encontra internado no hospital, do qual não sabemos seu nome, idade, nem muito mais do sofrimento e vontade de viver que conta para a câmera. Um primeiro plano que favorece a aproximação do espectador com aquilo que está sendo filmado, e a percepção das expressões do rosto. Enquanto Glauber sustentava a câmera, Fernando mantém o microfone perto do homem; é o único que nos é permitido ver dos entrevistadores. O homem de cabeça baixa manifesta humilhação, necessidade de sentir-se digno e lutar por uma vida melhor. Ele escreveu na parede o nome do seu leito: “Leito luz de Oriente”. Como já tínhamos dito, o momento em que as reportagens são feitas é o único no qual a voz de Sarney se interrompe para dar vez à voz dos homens e mulheres do povo maranhense; ouvimos as suas vozes limpas de outros ruídos do ambiente (produto da tecnologia do som direto). O homem de voz triste e derramando lágrimas enquanto fala, diz:

Me deu alta como “curado”. Então agora próximo há seis meses derramei quase a minha última gota de sangue. E como prova ontem também todos meus colegas riram, se eu derramar até a última gota de do meu sangue seria esperança sem nada. Estou esperando por Deus. Esperava uma operação, mas estou vendo que me acabo sem fazer essa operação. Como hoje estou trémulo sem ter um pouco de sangue na minha veia.



Imagem 16. Reportagem n.2. 06'34''

Segunda reportagem cinematográfica, entre o 06min34seg e o 06min47seg, apresenta uma trabalhadora do hospital em companhia de colegas (*Imagem 16*). Novamente somente vemos parte do microfone do entrevistador, a câmera está em posição horizontal, o plano escolhido é o primeiro plano, e ouvimo-la dizendo: “Então o caso é o seguinte, que nós aqui os funcionário nós nunca recebemos o salário. Ganhamos vinte cinco conto. E o salário de família nós nunca recebemos.” A máscara médica cobre parte do seu rosto, como assim também o de vários colegas que a acompanham na reportagem, mostrando uma reclamação coletiva e a vontade de ser

vistos por parte dos enfermeiros e enfermeiras do hospital. O ato político de evidenciar a situação de vida e trabalho no hospital público de São Luís de Maranhão constituiu uma forma de interpelar de forma direta o recém-governador.

As duas reportagens contemplam o discurso de Sarney (entre o 02min50seg e o 09min12seg) como uma sequência, por ser uma unidade coerente convertida numa ação dramática pelo recurso de modificação da ciclagem da voz do orador. Assim sendo, as reportagens significam uma ruptura, uma interrupção da voz de Sarney. Entendemos que num discurso político de importância como foi aquele, e sendo o filme um encargo do próprio político ao cineasta, Glauber comete uma irreverência ao deixar falar acima da voz do protagonista, dois personagens “menores” e “pouco relevantes”: estamos caracterizando-os dessa forma por serem eles sujeitos cujas vozes não eram corriqueiras no cinema, por serem eles parte do povo sem outra característica salientada no filme além da sua dignidade humana e seu trabalho, por outra parte, solidário. O filme permitiu interromper o novo governador com falas dissonantes; o cinema fez o que a formalidade política de um governo autoritário não permitia: deu importância às vozes populares.



Imagem 17. Menina na cama do hospital. 06'50''

Os olhos fixos na câmera, fixos nos próprios olhos do espectador, resultam impactantes. O braço e as mãos, em carne e osso, da menina raquítica, talvez sejam o segundo lugar onde o nosso olhar se foca (*Imagem 17*). No som, o discurso de Sarney reaparece igualmente fantasmagórico. O plano dura apenas uns poucos segundos, mas permanece na memória muito mais do que isso. O movimento da câmera na mão é rápido e se desloca se aproximando da menina, sem utilização de zoom, até atingir os seus olhos.



Imagem 18. O aterro sanitário de São Luís e seus habitantes. 06'58''-07'10''

O aterro sanitário da cidade em cena. Existem poucas *paisagens* mais feias (no sentido estético da palavra, como ausência de beleza) do que um aterro sanitário. Sim, um aterro sanitário com pessoas que vivem dele e nele; famílias inteiras que se alimentam do que outros descartam, que moram na imundície e convivem com o perigo permanente de contrair doenças mortais.

A cena começa com um plano geral, de angulação normal. Continua com um plano médio no qual a câmera se desloca de baixo para acima e da direita para a esquerda, mostrando homens e crianças na procura de comida entre o lixo (*Imagem 18*). A voz do Sarney fala, neste exato momento, se pergunta: “Como poderemos

industrializar o Maranhão e criar novos empregos? Como iremos mudar a face 100% pobre do Maranhão quanto à habitação, vestiário e alimentação?” O enquadramento nos permite ver o rio, e, portanto, podemos afirmar que as condições ambientais também não são boas.



Imagem 19. Plano contra-plongée de Sarney terminando o discurso. 09'11''

O microfone de Fernando Duarte aparece na tela no canto esquerdo; até mesmo toca o microfone com a outra mão provocando o típico som de quando se está testando o funcionamento do aparelho. Sarney está acabando o discurso e Glauber decide fazer essa tomada com câmera baixa, a única vez no curta. Também, escolhe por única vez o plano americano, mostrando o governador da cintura pra cima (*Imagem 19*). A sensação da câmera baixa para o espectador é a de situar-se num lugar inferior ao do homem filmado, de sentir-se um subordinado. Certamente, como Sarney estava parado encima de um palanque, Glauber não poderia ter filmado ele de outro jeito.



Imagem 20. A equipe política de Sarney no palco. 08'47''

Nesta tomada a imagem é capturada com a câmera de angulação horizontal, e nos mostra as pessoas que seguem na segunda linha no palco: aqueles que assistem e escutam, com atenção ou não, o discurso. A câmera vai se deslocando da esquerda para a direita e não se detém quase nos rostos (*Imagem 20*). Porém, o pequeno homem de óculos que olha para Glauber em vez de fazer o que a maioria faz (que é, logicamente, olhar para Sarney), nos chama a atenção: parece hipnotizado. E na ponta, o último homem do palco antes de passar ao público na praça, é um homem mais velho e de cabelos brancos, que também usa óculos, e que possui um rosto misterioso.



Imagem 21. O povo na praça, ouvindo o trecho final do discurso. 08'53''

Continuando com o movimento que descrevemos para o anterior frame, a câmera chega a estar de frente para a praça: lotada, uma pessoa colada à outra, o ponto de fuga atravessa um rio de homens e mulheres que olham pra frente, em silêncio, que já desceram suas faixas por respeito aos que estão atrás. Foi utilizado um plano geral, que nos permite ver quase todo o que há e o que está acontecendo na frente do governador (*Imagem 21*). O enquadramento favorece a percepção da multidão como ator político. Nessa cena, assistimos ao encerramento do discurso de posse:

Vamos com os olhos desvendados para a realidade, viver a paixão deste governo novo. Viver todas as horas, todos os minutos, todos os dias. Paixão que hoje é alegria e é sorriso e amanhã trabalho e perseverança para construir o Maranhão da liberdade e do progresso, da grandeza e da felicidade. Muito obrigado meus amigos.

Seguem aplausos e vivas, e as vozes começam a gritar novamente, como antes

do começo do ato, “Sarney, Sarney, Sarney”.



Imagem 22. Samba e festa no final do dia. 09'49''

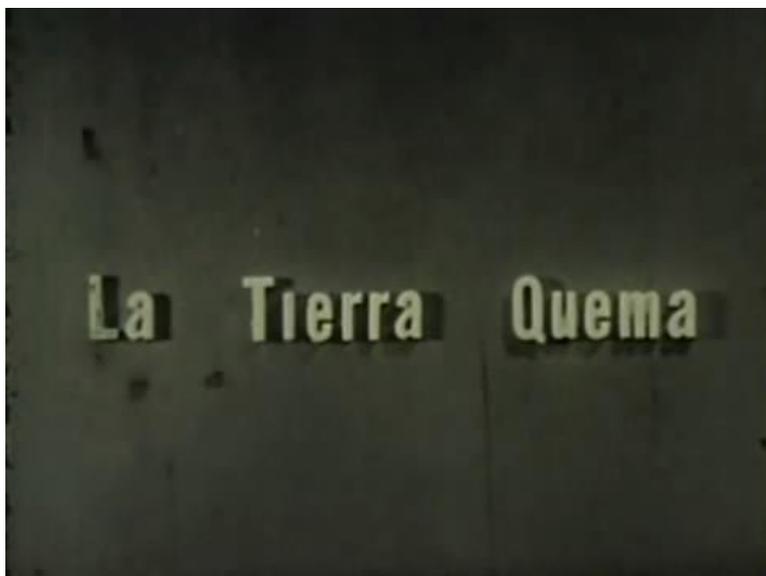
Chegamos ao final do filme, o momento em que a noite cai e a festa se acaba (*Imagem 22*). A iluminação da cena não é boa, por razões técnicas óbvias, mas podemos identificar uma multidão dançando e cantando ao ritmo das escolas de samba da cidade³⁹. Vê-se uma faixa com o sobrenome do governador eleito, e as luzes da praça que adornam mais do que iluminam. Temos um plano médio, e uma câmera que, dessa vez, se posiciona acima da linha de visão normal e que, portanto, focalizamos a festa de cima pra baixo. Temos então a sensação de mergulho naquele carnaval adiantado. A câmera se desloca de um lado ao outro de forma tranquila até que a imagem se vai, a música, no entanto, permanece, e a tela completamente preta nos indica o fim do filme.

Podemos pensar que Glauber foi, por um momento, o personagem do poeta

³⁹ Conferir: RÖHRIG ASSUNÇÃO, Matthias. "Resgatando o carnaval de rua: A fuzarca maranhense contra a homogeneização nacional-global" *Revista USP*, n. 48, pp. 159-178, dec. 2000 – feb. 2001.

Paulo Martins do filme *Terra em transe?* O intelectual, orgânico à classe trabalhadora, mas sempre tentado, requerido, pelo poder para realizar o trabalho que melhor sabe fazer. Chamado pelo Diaz, quer dizer pelo Sarney, pela ditadura recém-instalada, para fazer um curta de propaganda política sobre sua posse como governador. O produto final ridiculiza o poder instituído e coloca num lugar preponderante aqueles que não são donos de nada, exceto da sua força de trabalho.

La tierra [siempre] quema



La tierra quema. Documentário, curta-metragem, 35 mm, preto-e-branco, 12 minutos. Buenos Aires, 1964. Produtor: Rodolfo Goldschwartz. Diretor e câmera: Raymundo Gleyzer. Diretor de fotografia: Rucker Vieira. Texto e Música original: Víctor Proncet. Som: Estudios Antártida. Locutor: Rudy Carrie. Laboratório de imagem: Tecnofilm. Assistência do Centro de Estudos Brasileiros.

No ano de 1963 um amigo e colega de Raymundo ganhou o prêmio que o Instituto Nacional Cinematográfico (INC) outorgava para a realização de curtas-metragens. Ele, Jorge Giannoni⁴⁰, o convida para filmar juntos já que Raymundo

⁴⁰ Jorge Giannoni foi um cineasta independente argentino, que nasceu no ano de 1939 e morreu em 1995. Talvez, poderíamos defini-lo como um homem itinerante do cinema, já que seu percurso de vida como diretor o levou a viajar ao redor do mundo. Seus inícios foram junto com Raymundo Gleyzer, logo colaborou com Ruy Guerra na filmagem de *Os fuzis* (1964), também com Glauber Rocha em *Terra em Transe* (1967). Durante a autodenominada “Revolução Argentina” (1966-1972) se exiliou na Itália, onde trabalhou junto com Federico Fellini em *Roma* (1972). Voltou à Argentina e criou o Instituto de Cine del Tercer Mundo, logo integrou o *Grupo Cine de la Base*. Durante o terceiro governo peronista e sob ameaça de morte da organização paramilitar “Alianza Anticomunista Argentina” (AAA ou “Triple A”) voltou a se exilar, desta vez em Cuba. Retornou à Argentina junto com a democracia, em 1983, e ali viveu até 1995. Entrevistado por Gabriela Jaime para o documentário sobre a vida do cineasta (*NN, ese soy yo*, Gabriela Jaime, 2000), ele disse: “nosotros somos de la generación para la cual el cine es un arma [...], una película podía cambiar el modo de ver de la gente, e inclusive podía contribuir a la revolución”.

estava acostumado a trabalhar com a fotografia e tinha uma câmera própria. Conhecendo da existência e da luta das Ligas Camponesas⁴¹ no nordeste brasileiro, eles dois decidem utilizar o dinheiro para fazer uma viagem ao país vizinho e documentar a vida ali “donde la esperanza de todos es que no llegue la seca, pero inexorablemente llega” (*voz over, 01’50’’*). Toda a equipe com as câmeras nas costas, pouco dinheiro e muita vontade de filmar, empreendem a viagem e chegam à locação escolhida em 1964. Alguns problemas entre os dois amigos culminaram no afastamento de Jorge do projeto:

Yo había estudiado acá en una cosa que se llamó Asociación de Cine Experimental, en Capital, y Raymundo iba a La Plata. [Era] la época en que el Instituto hacía concursos para guiones de cortometraje. Presenté [un proyecto], un tema sobre la tierra, la sequía, la emigración de campesinos y todo eso, y como él tenía cámara y estaba en eso de la fotografía, lo busqué para que lo hiciéramos juntos. Nos dieron el premio, que consistía en dinero para la producción, y nos enteramos de que en el nordeste de Brasil estaban las ligas campesinas. Dijimos: “En vez de hacerla en Argentina, aquí no dice que no podemos hacerla en Brasil”. Entonces nos fuimos a la aventura en Brasil. Aventura que fue neurótica, costosa. Y terminamos neuróticos los dos, separándonos, porque era difícil, un país distinto, lengua distinta, cultura distinta. Lograr hacer una síntesis de todo el problema campesino allá, el éxodo, la sequía... Fue difícil. Y yo me separé, porque Ruy Guerra estaba preparando *Los fusiles* y me fui con él. Raymundo se quedó e hizo *La tierra quemada*, que fue prácticamente su primera obra. (PEÑA e VALLINA, 2006: 36-37).

Gleyzer continuou sozinho e, ao terminar, regressou a Buenos Aires levando todas as fitas na mochila. Assim que voltou, começou a edição do documentário. A falta de alguns recursos técnicos fez com que tivesse que agregar posteriormente as

⁴¹ Conferir: MONTENEGRO, Antonio Torres. “Ligas Camponesas e Sindicatos Rurais em tempo de revolução”. Em: *História, Metodologia, Memória*. São Paulo: Ed. Contexto, 2010.

vozes e a música. Pediu ajuda a algumas pessoas da embaixada brasileira, em Buenos Aires, para que fizessem as vozes das personagens, conseguindo também, a música para o filme.

O argumento do curta consiste em uma família, em “algum lugar” do nordeste brasileiro, sofre a seca e decide se retirar. Tornam-se *retirantes* mais uma vez. A história começa com a confirmação da impossibilidade de continuar morando na casa que habitavam, continua com a partida e o caminho a pé, e finaliza com a chegada num povoado próximo onde funciona uma feira. A família vê-se obrigada a mendigar nas ruas do povoado um pouco de comida e água.

Podemos ver a miséria estrutural dessa família. A família de Juan Amaro ou “Juan sin Tierra” é, ao mesmo tempo, uma representação das famílias pobres do nordeste brasileiro. Sem esperanças, dizimadas pela fome e pela sede. Sem recursos chegam num povoado onde também não existem oportunidades de trabalho, nenhuma outra coisa a fazer exceto mendigar. A narração da *voz over* vincula essa miséria à estrutura econômica que impede a distribuição da riqueza ou da renda fundiária. O resultado: uma profunda desigualdade interpretada como uma “dívida interna” da América Latina. A causa: a ação imperialista dos Estados Unidos em conivência com a classe dominante local e regional. Um agravante: a hegemonia ideológica de um pensamento religioso que estimula a resignação dos fieis frente aos obstáculos do lugar que ocupam na ordem social existente.

Os recursos técnicos do filme são escassos, devido às difíceis condições nas quais foi realizado. A viagem foi muito comprida e por terra, Jorge e Raymundo tinham pouco dinheiro, e logo após começar a filmagem houve uma cisão dentro da equipe de trabalho e Jorge foi embora. O retorno à Argentina de Raymundo foi novamente por terra com os rolos nas costas, não houve gravação do som pela falta de um gravador. Trata-se de um curta em preto-e-branco, com relato por uma voz over masculina (Rudy Carrie), com utilização do recurso de *fade out* e *fade in* para passar de

uma cena à outra, montagem horizontal fragmentada. A fotografia é um aspecto para destacar no filme, já que a câmera foi realizada por Raymundo, e tanto os planos gerais quanto os primeiros planos estão muito bem cuidados e conseguem *enquadrar o drama* da seca. A angulação utilizada é normal, exceto numa onde o diretor prefere um plano contra-plongée⁴² e outra onde elege um plano plongée⁴³. A escolha do preto-e-branco (apesar de ser uma escolha sem opções) salienta a sequeidão e a escassez.

A voz *over* masculina apresenta dados econômicos⁴⁴ como uma estratégia para dar sentido de veracidade e força argumentativa às imagens que denunciam aquela realidade. Os dados são apresentados como uma verdade indiscutível, sem citar fontes ou metodologias de pesquisa. Essa modalidade foi recorrentemente utilizada nos documentários da época e popularizada com a trilogia do *Grupo Cine Liberación*, *La Hora de los Hornos* (1968).

A primeira tomada do filme é uma tigela sem água. A segunda, o camponês tentando capinar a terra seca, a terra que queima. As pessoas parecem estar secas também e se confundem com a paisagem. A falta de vida é quase total: vê-se nas plantas, nos animais, nas pessoas; as imagens e o som não deixam lugar a dúvidas: tudo está morrendo, é hora de fugir. A montagem é horizontal e a maioria dos planos é de conjunto. A trilha sonora se interrompe e se corta ao longo do filme; a qualidade das imagens também não é boa, devido ao estado de conservação da fita original e das cópias existentes. Mesmo trabalhando sem gravador (e, portanto, sem som direto), Raymundo fez um esforço para apontar o som da colher raspando a tigela na cena

⁴² O plano contra-plongée é utilizado na cena na qual os filhos voltam à casa depois de buscar, sem sucesso, água na caatinga. Também se utiliza o *fade out* e *fade in* para a transição entre as cenas (Imagem 36, 05'37').

⁴³ Juan Amaro sentado do lado de fora da casa, encostado na parede, a roupa esfarrapada, na atitude de quem já não espera mais nada (Imagem 28, 02'17').

⁴⁴ Econômicos: população, superfície do território nacional, concentração da propriedade da terra; desigualdade, desenvolvimento econômico no Litoral em contraste à miséria do Nordeste, esperança de vida, êxodo, mortalidade infantil.

onde ela cozinha para a família; o significativo criado da carência de água e alimentos se fortalece.

Um único personagem é apresentado pelo seu nome próprio: Juan Amaro, pai de família, 11 filhos dos quais somente 4 sobreviveram. A família é acompanhada por um cachorro. O diretor se esforça por relacionar a realidade dos nordestinos à Argentina, para trazer a problemática aos olhos e aos corações dos espectadores do outro lado da fronteira – de fato, o nome do personagem está em espanhol, para prestar uma homenagem ao cinema latino-americano. As relações são múltiplas, iremos descrevê-las no decorrer das seguintes páginas.

Observamos dois planos sequenciais que funcionam como uma história dentro da história: a do filho mais novo com sua caixa de papelão (ver imagens 41, 42 e 43), e a do terceiro filho com o quadro de Jesus (ver imagens 45, 46 e 47). A primeira delas é uma pequena história de “libertação” das correntes do imperialismo, metaforicamente contada através de um brinquedo que leva inscrita a frase “Alianza para el Progreso”. A segunda delas simboliza um repúdio à religião dominante.

O ponto de sincronização e desenlace do relato leva a música de “Jesus de Nazareth” e a imagem do quadro virado de costas (um novo final para *La Terra Trema*, de Visconti); Juan Amaro é, novamente, um “Juan sin tierra”, é ele e são todos. O único dado apresentado ao espectador sobre a localização do filme é um indefinido “nordeste brasileiro”, e, portanto, se reforça a ideia de que se trata de uma família qualquer, de todas as famílias camponesas do nordeste “descalzo para vergüenza de América”.

O financiamento necessário (porém insuficiente) para a realização de *La tierra quem* foi obtido graças a um prêmio do Instituto Nacional de Cinematografía. O fato de o dinheiro provir de uma instituição pública, com as características do INC, deu maior liberdade de criação aos cineastas, que tinham apresentado um projeto para filmar o trabalho rural sem especificar onde, e puderam filmar no Brasil, sem prejuízo de enfrentar

gastos maiores. Mas os gastos foram maiores, e ainda sofreram dificuldades políticas no retorno ao país de origem, causadas pelo começo da ditadura.

Vários elementos que aparecem nesse filme se relacionam com as influências que o cinema soviético da década de 1920 teve no cinema político da década de 1960:

La frontalidad de las figuras – en alguna medida, la frontalidad se convierte en una apelación directa a la cámara. Los personajes giran hacia la cámara sin ninguna motivación realista –; el uso constante del montaje; una narración enjuiciadora, satírica e irónica; y por último el esfuerzo cognitivo por parte del espectador. En el cine político de los años sesenta se retoman estos postulados y se incorpora la pregunta por cuestiones políticas y la interrogación sobre la representación cinematográfica.” (COSSALTER, 2012: 4-5).

A importância de Juan Amaro está no fato de que sua história é a mesma história de tantos outros “Juan sin tierra”, cujo destino está marcado pela crueldade de um sistema econômico que exclui às maiorias. O relato da *voz over* não deixa dúvidas acerca dos tópicos que interessam ao diretor e sua visão a respeito deles; a narração emite um juízo acerca de quem é o culpado pela situação de pobreza e miséria, tanto de forma direta (relato da *voz over*) como indireta (cena da caixa de papelão). O final é, ao mesmo tempo, incerto e dramático: qual é a saída possível para essas famílias? Como poderão mudar a situação em que se encontram?

O ritmo do documentário nos parece lento, tranquilo e sem muita ação. Como expressa Fernando Martín Peña, “en los films de este período, el registro acepta sensiblemente el ritmo narrativo que le imprimen las criaturas observadas” (PEÑA, 2000: 229). A função informativa do filme estava focada na contrainformação, mas o apelo à ação não fica claro. No entanto, o curta-metragem está na busca de uma

efetividade, da conscientização de um público que não se pretende passivo, assim como a própria câmera:

La cámara actúa como testigo, observa a cada uno de los personajes en su vida cotidiana, durante el trabajo y el descanso. Pero no se trata de un testigo pasivo, que pretende mostrar la totalidad de la escena, en plano secuencia, sino que selecciona, recorta la porción de realidad que quiere presentar. Dos ejemplos son claros al respecto: en toma cenital, la cámara fragmenta las manos del niño y el plato de comida; el recorte de los pies descalzos del nene caminando. La autonomía de la cámara [...] se completa con paneos a los niños que miran a cámara, *travelling* y contrapicados. Es decir que, si bien hay cierta relación con el neorrealismo, Gleyzer al igual que Álvarez se oponen a este en un marcado cuidado estético. El trabajo de fotografía –el claroscuro y el contraluz también da cuenta de ello. (COSSALTER, 2012: 10).

O curta-metragem de Raymundo Gleyzer começa com uma música. Na tela, completamente preta, surge a voz de homem que começa a entoar uma canção. O ruído do ambiente é notável, e não foi possível eliminá-lo na edição do filme; além do mais, a cópia que sobreviveu até nossos dias não foi conservada da melhor forma. A canção do homem fala da seca e da necessidade da chuva. Um violão surge para acompanhar a canção e a imagem mostra duas peças de louça de argila, com míseras gotas de água. O significado criado entre a imagem e o som em vinte segundos nos faz identificar a escassez da água. Observamos um filme sobre as terras secas, sobre a escassez, filmado no nordeste brasileiro. Tentaremos analisar o curta a partir dos frames selecionados, descrevendo e interpretando aquilo que se mostra e, quando for possível, aquilo que não é visível nem audível, mas que, apesar disso, também existe.



Imagem 23. A preparação da comida, com escassas gotas d'água. 00'24''

Primeiro plano da louça de argila, uma sobre a outra com míseras gotas d'água (*Imagem 23*). A câmera está fixa e capta os objetos por cima. A imagem em movimento se intercala com os créditos do filme. A voz do homem cantando nos acompanha. Essa cena funciona como uma apresentação do filme, e voltará a aparecer na narrativa fílmica (04'00''), quando a mulher preparará a comida da família; o feijão e a farinha feitos com pouquíssima água, e servidos para o marido e os filhos.

A canção vai baixando lentamente o volume para dar vez ao som da enxada caindo, pesada, sobre as plantas e a terra secas. A montagem, como recurso para construir a narrativa, é brusca e não deixa o espectador assistir ao filme de forma tranquila; indica o drama de uma família camponesa. A força do plano médio e do enquadramento que vemos na (*Imagem 24*) surge da centralidade do homem na imagem, e do movimento pendular do seu corpo que descarrega todo o seu peso na enxada – que se encontra bem alta, sobre a terra. O trabalho, a força, o sacrifício,

todos sinônimos metafóricos e em forma de sinédoque do camponês. Outra característica da imagem é que não se distinguem as facções do rosto do homem, e, portanto, pode ser qualquer um, pode inclusive ser todos. Ele veste sua camisa, seu chapéu, e carrega sua ferramenta de trabalho. Com a mesma angulação de câmera normal, a montagem oferece de forma sucessiva: plano da terra, plano americano do camponês, plano conjunto dele e seu redor – não se utiliza o zoom senão o corte e o passo rápido à seguinte tomada.



Imagem 24. O camponês descarrega sua força sobre a terra seca. 00'46''

Enquanto o homem trabalha e o som da enxada começa a parecer um ruído ambiente, ouvimos, nítida e forte, a voz do narrador dessa história. Trata-se de uma voz *over*⁴⁵, o recurso narrativo utilizado nesse documentário, que descreve a situação

⁴⁵ O termo técnico designa a fala que está posta sobre as imagens e se encontra fora do campo visual. Existe uma diferença com o termo *voz off* (talvez mais comumente utilizado) que define a voz de um personagem que não se encontra no campo visual, mas conhecemos sua procedência. No caso do documentário latino-americano moderno, tem sido um recurso utilizado a

fundiária do Brasil:

Brasil: 80 millones de habitantes se reparten un territorio de 8.500.000 kilómetros cuadrados, pero no muy equitativamente. El 80% de las tierras cultivables pertenecen al 2% de los brasileiros. Siendo el segundo país de América y con la capital más moderna del mundo, Brasil tiene una faja de olvido y de muerte a la que se conoce por Nordeste: polígono de secas.

A câmera se mantém fixa enquanto o relato continua, e novamente a partir de um corte abrupto, vemos à mulher, caminhando no sol e carregando a sua própria enxada em direção às terras do trabalho (*Imagem 25*).



Imagem 25. A mulher, carregando sua enxada, em direção ao trabalho diário. 01'04''

Câmera fixa numa angulação normal, a contraluz, produz um efeito de exaustão e impessoalidade; semelhante ao produzido com a imagem do homem. Dois seres exaustos e impessoais, que poderiam ser qualquer um. O plano conjunto deixa ver o céu e as nuvens, algumas plantas secas. O que dessa

incorporação de uma voz como narrador onisciente. Conferir, por exemplo: ROCHA MELO, Luís Alberto. "A voz do filme". Em: *Contracampo Revista de Cinema*, núm. 85. s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/artavozdofilme.htm>; consultado em 15/01/2016.

imagem podemos analisar, também, é a qualidade de Raymundo como fotógrafo e a importância que dá a esse aspecto do filme. A luz e a esperança estão no céu, enquanto o calor e o trabalho exaustivo representam a ausência de luz e estão na terra. O polígono de secas ao que o narrador chama “faixa de esquecimento e morte”.



Imagem 26. O casal trabalhando junto. 01'14''

Percebemos os dois, homem e mulher, trabalhando juntos (*Imagem 26*) e percebemos que, aos poucos, o curta nos apresenta seus personagens principais. Não há movimento da câmera, a posição é normal e fixa, mas atípica. Ainda não deixado é possível ver os rostos dessas pessoas. São camponeses, homens e mulheres esquecidos e pobres, antes mesmo de serem sujeitos proprietários de uma identidade. O plano poderia ser descrito como um plano americano do avesso: do peito para abaixo. O enquadramento não permite ver outra coisa que terra seca ao redor dos

dois. Quem são eles? O narrador continua:

Aquí, donde la media de vida humana alcanza los 27 años, el latifundio y la seca obliga el éxodo de los campesinos.

Aquí, donde se espera continuamente una lluvia que no llega. Aquí, donde fecundar la tierra es entregar la vida.

Aquí, donde la esperanza de todos es que no llegue la sequía, pero inexorablemente llega.

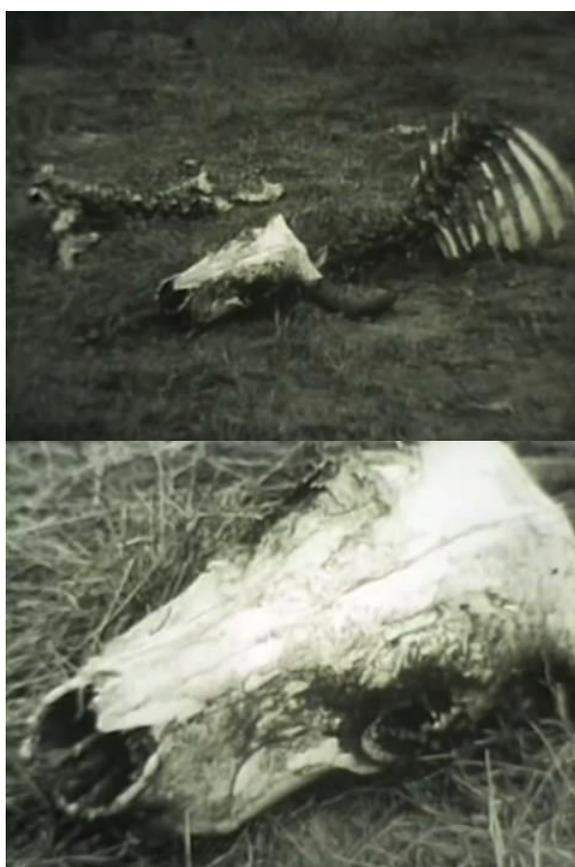


Imagem 27. Os restos ósseos de uma rês em dois planos. 01'52'' - 01'57''

O recurso da montagem paralela se utiliza aqui para criar no espectador o espanto produzido pelo cadáver da rês como símbolo da extinção da vida, incluída a humana. Vemos um plano americano da mulher, e pela primeira e única

vez seu rosto (cansado, com rugas e marcas da vida trabalhosa do campo), e, seguidamente, o esqueleto da rês (*Imagem 27*). Novamente mediante um corte brusco, passamos de um plano conjunto a um plano detalhe do crânio. Trata-se de planos curtos, o que reforça a consciência da montagem e o papel ativo do diretor na edição do documentário. Porém, o ritmo do filme é lento. O som da enxada caindo sobre a terra não se interrompeu, e se junta agora ao som de um vento intenso. A música muda para instrumentos de sopro e de cordas, de cadência sossegada e desanimada. O protagonista dessa história, até agora sem rosto nem nome, é apresentado pela voz over (*Imagem 28*):

Juan Amaro, 35 años. Hace 6 años encontró este rancho abandonado. Llegó con su mujer y 11 hijos de los que sólo sobreviven 4. En este lugar ya soportó varias sequías, pero ésta parece ser la más dura. Seis meses sin lluvia.



Imagem 28. Juan Amaro sentado na sombra da sua casa, em roupas andrajosas. 02'17''

Um primeiro plano frontal, de angulação horizontal e câmera fixa, nos oferece a expressão de desassossego no rosto de Juan Amaro. Aos poucos, a câmera começa a girar sobre seu eixo primeiro, verticalmente, e vemos os pés do homem; assim que ele se levanta, o deslocamento passa a ser horizontal seguindo os passos do caminhante, por enquanto, sem rumo. Por que Raymundo escolheu um nome em espanhol para esse camponês brasileiro? Muito provavelmente, seu verdadeiro nome fosse João, e o diretor do filme tenha decidido trocar para o mesmo nome, mas na língua que tanto o narrador quanto o público do filme conheciam melhor. Juan é considerado pelo sentido comum, o nome masculino mais corriqueiro: para falar em ninguém, ou em todos, diga “Juan Pérez”.

Queremos inserir aqui uma consideração de gênero: o único personagem apresentado como portador de uma identidade é Juan Amaro, o homem da família. O restante é apresentado como “sua mulher” e “seus filhos”, “mãe” ou “menino”. Aliás, nem sequer se faz uma distinção entre filhos e filhas, senão que eles são agrupados sob o genérico masculino de “filhos”. O fato de que ninguém tenha nome na história, exceto Juan, constitui uma negação (determinada pelos baixos níveis de alcance da perspectiva de gênero na época, porém, em crescimento) do papel da mulher na sociedade. É considerado que dentro dos filmes argentinos que responderam ao *ethos militante* nas décadas de 1960 e 1970, o papel da mulher continuava sendo representado como subordinado ao do homem e os papéis heteropatriarcais e tradicionais não eram discutidos (NAVONE, 2010).

Voltando para a imagem, a roupa vestida por Juan Amaro e as condições edilícias da sua casa dão conta da pobreza na qual vive a família. Tanto as imagens quanto o som (seja ele relato ou música) nos aproximam à ideia de uma situação sem-saída, estrutural, definitiva.



Imagem 29. Juan Amaro na procura infrutuosa d'água. 03'09''

Juan Amaro é captado num plano médio frontal, com a câmera levemente posicionada acima do seu objeto (*Imagem 29*). Com suas roupas esfarrapadas e carregando uma vasilha inevitavelmente vazia, retorna à casa. A câmera vai se deslocando para trás, mantendo a distância com o personagem e acompanhando-o, num *travelling* horizontal. A música de sopros e cordas que ouvíamos nas cenas anteriores continua. Cabeça baixa, vemos a copa do seu sombrero. As imagens não surpreendem ao espectador, mas buscam despertar indignação a partir das péssimas condições de vida de tantas famílias no nordeste brasileiro. Como já dissemos, o diretor pretende mostrar a família de Juan Amaro como um arquétipo da grande maioria das famílias nordestinas: tanto faz se é essa ou alguma outra, o fato é que essa maioria morre de fome, sede, doenças e que tanto o latifúndio quanto a seca são causas desta situação.



Imagem 30. A seca. 03'20''

Na *Imagem 30* a seca é protagonista, e o homem é sua vítima pequena e indefensa, diante das condições naturais e econômicas. De câmera na mão, mas jogado na terra, Raymundo capta um plano conjunto onde vemos Juan de lado, caminhando. O olho da câmera o segue, se deslocando da direita à esquerda sobre seu próprio eixo.

Nas cores, na fotografia, Raymundo Gleyzer escolheu mimetizar as pessoas com a paisagem. Lembrando que sua primeira profissão foi a de fotógrafo, e que a partir daí começou a estudar cinema, consideramos que ele dava especial importância ao trabalho feito por Rucker Vieira⁴⁶⁴⁷.

⁴⁶ Conferir: FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste. *Revista Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 8, p. 50-53, ago. 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/778/589>>. Acesso em: 8 jun. 2012.

⁴⁷ Não encontramos depoimentos de Raymundo nem de Vieira sobre o assunto em particular, o cuidado com que a fotografia é considerada em LTQ nos faz pensar assim.



Imagem 31. A mãe levando em braços ao caçula da família. 03'28''

Plano médio, lateral, da casa e a mulher que, carregando um filho de um lado e um cesto do outro, olha para trás assim que caminha (*Imagem 31*). Ela vai entrar pela outra porta, sem deixar de olhar para algo que não vemos, mas que intuimos que ela esteja esperando ver o marido chegar. Talvez tenha esperança de que ele traga um pouco d'água. A música revela os mesmos sopros e cordas desanimados de antes, que, por outro lado, também desejam se mimetizar com a paisagem e as pessoas. O plano é curto, apenas uns dois ou três segundos e a câmera gira para a esquerda, muito levemente, para que possamos vê-la entrando na casa.



Imagem 32. O menino abraça sua mãe enquanto ela cozinha. 04'19''

A câmera se coloca por fora da casa, fixa, de frente para a porta aberta (*Imagem 32*). O plano médio nos faz sentir como intrusos olhando para dentro de uma casa que não é a nossa. Vemos a mulher cozinhando, e o pequeno que a abraça à altura das pernas. Trata-se de um plano traseiro e por isso também sentimos estar observando a intimidade de um lar não sendo convidados: a criança sem roupas que abraça a mãe. É a primeira e única vez que veremos, no filme, uma manifestação de amor de família, porque tudo parece tomado pela extrema pobreza que os afeta.

Numa postura corporal semelhante a que víamos na *Imagem 29*, aqui Juan Amaro percorre o milharal completamente seco levando uma vasilha vazia na mão (*Imagem 33*). Seco, vazio, isolado, são todas imagens que falam do significado que a obra quer transmitir ao espectador. A câmera frontal e fixa, capta um plano médio onde percebemos a extensão da seca e o isolamento de nosso personagem. A angulação é normal, e o plano dura aproximadamente de 12 segundos, tempo no qual Juan Amaro se aproxima da câmera, agarra uma planta seca e sai pelo lado esquerdo

do enquadramento. É importante mencionar aqui que os personagens de LTQ nunca olham para a câmera; o diretor assume o papel de antropólogo como “observador participante”⁴⁸, mas não rompe essa parede para interpelar de forma mais direta ao espectador. Essa é uma das maiores diferenças entre LTQ e M66.



Imagem 33. Juan Amaro percorrendo o milharal seco. 04'30''

A partir da saída de Juan Amaro do campo visual captado pela câmera, ela começa a girar para a direita mostrando uma visão panorâmica do milharal. A música de sopros já é parte integrante da composição imagem-som. A visão é monótona: por todo quanto lugar vemos milho seco e terra seca. Um corte brusco e logo depois, um plano detalhe de uma planta (*Imagem 34*), igual a todas, como os homens e as mulheres pobres do nordeste. O plano fixo permite perceber o vento que faz vibrar as pequenas folhas secas da planta.

⁴⁸ Reflexões sobre “observação participante” em: GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.



Imagem 34. Planta seca de milho. 04'49''

Estamos aproximadamente na metade do filme e é agora que se desenvolve o nó da narração. Até esse momento, fomos testemunhas da situação de miséria e desesperança, mas ainda não o ouvimos da boca dos personagens. O diálogo começa entre Juan e a mulher:

Juan: E agora mulhé, que vamo fazê? Caatinga seca, tudo seco, vamo embora mulhé.

Ela: Acho que os menino vão trazê água.

Juan: Cadê água?



Imagem 35. O cachorro da família. 05'16''

A *Imagem 35* mostra um plano picado tomado da altura de Gleyzer parado, com a câmera na mão; nela vemos um primeiro plano do cachorro da família de Juan Amaro, sofrendo sede. Essa é a segunda vez que aparece no filme, e faz lembrar à cadela Baleia do filme fundante do CN. Ele respira com dificuldade e podemos ouvir o som sincronizado da sua respiração, efeito que deve ter sido difícil de alcançar se levarmos em conta que Raymundo não trabalhou com som direto.



Imagem 36. A filha carregando uma vasilha vazia. 05'37

O primeiro plano da *Imagem 36* é parte de uma das cenas com melhor fotografia do filme. O peso abrasador do sol cai sobre a menina, e sua sombra se aproxima cada vez mais do espectador até ocultar o céu e o sol.



Imagem 37. Os irmãos almoçando. 07'19''

Após preparar a comida, a mãe senta seus filhos para esperarem o prato. Ela vai distribuindo um prato de feijão e farinha a cada um e, sentados no chão, todos os integrantes da família comem juntos. Os dois filhos mais novos aparecem um ao lado do outro (*Imagem 37*) comendo com muita vontade. Vemos um plano médio e lateral dos dois; a angulação é normal e, portanto, pensamos que Raymundo estivesse também sentado no chão para filmar. O jogo de luzes criou um efeito de preto e branco com muito contraste e nitidez. A família come, a música triste invade a cena. O nó da história já foi exposto, nas palavras da filha mais velha, que resume a necessidade da família de se retirar, da mesma forma que todas as famílias que moravam por perto. É somente questão de tempo que a decisão seja tomada e levada adiante.

Filha: Tem água não. Caatinga tá seca, torrada. Mãe, em toda a caatinga tem criatório morto. O povo se retira mãe, abandona as terra mãe.

A luz do sol entra pela janela ou pela porta, vemos o filho mais novo dormindo, com sua chupeta dentro de uma caixa de papelão, que faz de berço (*Imagem 38*). O plano médio oferece uma vista completa da caixa, o menino, o gatinho do lado, o chão e as paredes da casa. Interpretamos que é de manhã, bem cedo, e ouvimos logo a voz de Juan Amaro:



Imagem 38. O menino dormindo numa caixa de papelão. 08'52''

Juan: Vamo! Todo mundo de pé para viagem. Nesta terra não se pode mais viver não. Vamo! Vamo gente! Vamo que temo que viajar muito.



Imagem 39. O menino acordando e saindo da caixa. 09'03''

Vamo menino! Sai daí, menino! Vamo que temo que viajar e o sol já tá levantando. Vamo gente!

Como sabemos, a voz de Juan Amaro foi gravada em Buenos Aires, na Embaixada do Brasil, por algum funcionário que conhecia ambas as línguas. Dá para perceber que ele pronuncia o português de forma tal que, ao chegar à palavra “viajar”, deixa escapar um som da letra “J” como o que se utiliza na língua espanhola, e não na portuguesa; o som forte e vibrante da fonética se destaca entre as outras palavras por ele pronunciadas.

Assim que o menino acorda, começa a se levantar e sair da caixa, lentamente e com cuidado (*Imagem 39*). Completamente nu, ele possui unicamente uma chupeta. O plano médio e fixo capta a imagem numa angulação horizontal de $\frac{3}{4}$, enquanto a angulação vertical continua normal; vemos assim uma imagem terra da criança acordando. Um atrás do outro, todos os integrantes que restam vivos na família vão saindo da casa para abandoná-la, começando uma longa viagem a pé até o povoado mais próximo.

O menino fica por último, olhando para seus irmãos, mãe e pai – não querendo ir embora. E, antes de começar a viagem, ele volta para dentro da casa e quando sai pela última vez, sai arrastando a sua caixa-berço-brinquedo (*Imagem 40*). Como já dissemos anteriormente, aqui voltamos a confundir os seres humanos com a paisagem, e a fotografia consegue mimetizar objetos e fundo numa mesma gradação de cores. Portanto, é difícil distinguir (saiba desculpar o leitor a qualidade da imagem que tem nas mãos) a corda que fecha a caixa a que menino a arrasta levando. A criança não quer deixá-la. No plano de conjunto, de angulação horizontal lateral e de angulação vertical normal, a câmera gira sobre seu eixo para a direita seguindo o menino, mas se fixa até o momento que ele desaparece do enquadramento.



Imagem 40. O menino sai da casa levando a caixa consigo.
09'40''

A câmera se aproxima e começamos a enxergar as palavras impressas na caixa, em inglês: “Nonfat Dry Milk” (*Imagem 41*). Temos um primeiro plano do objeto, sendo arrastado pelo menino que já não aparece no campo visual. O plano lateral que víamos na *Imagem 40*, de angulação normal e fixo, pretende chamar nossa atenção sobre o fato de que essa talvez não seja uma caixa qualquer. Então, a câmera se foca em seguir a caixa como se fosse mais um personagem, e nos leva até um plano detalhe (*Imagem 42*). Esse plano detalhe é traseiro, a diferença dos anteriores que eram laterais, e graças a ele lemos (não sem surpresa), a impressão em espanhol: “Alianza para el Progreso”. Efetivamente, trata-se de mais um personagem, onipresente e incorpóreo, mas que momentaneamente se materializa na caixa: o imperialismo norte-americano.

Dentro da ótica de Raymundo Gleyzer, e em geral do NCL, o imperialismo dos Estados Unidos é interpretado como uma força que mantém a América Latina no subdesenvolvimento, e que tem se manifestado ao longo da história em diferentes formas – golpes de estado, intervenções militares, planos de ajuda econômica. Nesse caso, Raymundo quis representar a ingerência dos Estados Unidos na vida dos latino-americanos através de um dos planos chamados de “ajuda econômica”. Assim que as guerrilhas e a esperança da luta revolucionária cubana espalhavam-se por toda

América Latina, Kennedy desenvolve o programa para fazer frente à situação, com o objetivo de demonstrar que a democracia no Terceiro Mundo só era possível com desenvolvimento econômico (MORENO, 1994); afirmação que é, em si mesma, uma tautologia liberal.



Imagem 41. “Nonfat dry milk”. 09’48”

Quem sabe Raymundo tivesse levado a caixa de Buenos Aires até aquele lugarzinho no Nordeste brasileiro, levando dentro dela os materiais para de filmagem. Digo quem sabe, porque resulta pelo menos curioso que essa caixa, procedente dos Estados Unidos, esteja impressa em espanhol.



Imagem 42. “Alianza para el Progreso”. 09’55”

O plano da *Imagem 42* dura 4 segundos, e no último deles acontece uma transformação que muda o sentido do que até agora era a tristeza da música de cordas e sopros: a música dá uma virada repentina para um ritmo mais rápido e animado tocado com violão. A corda que sujeitava a caixa e que o menino agarrava do outro lado era, metaforicamente, uma sujeição da família ao imperialismo. Ao romper-se, liberaram-se e a música muda em sinal de despertar, de novas esperanças, de libertação. Não é difícil interpretar a mensagem: a libertação da América Latina virá somente quando conquistarmos nossa soberania econômica e política em detrimento da dominação imperialista dos Estados Unidos. E, ainda mais: a revolução não significa felicidade e prosperidade imediata para os povos, mas sim liberdade de construir seu próprio futuro. Vale lembrar que toda a geração do NCL cresce iluminada e inspirada pela experiência da Revolução Cubana que, no momento em que Raymundo filma *LTO*, já tinha se declarado uma revolução de caráter socialista.



Imagem 43. O menino correndo solto uma vez que a corda rompe-se. 10'03''

Plano traseiro das pernas e os pés do menino caminhando com a corda, mas já sem a caixa (*Imagem 43*). Esse plano detalhe deixa ver a sombra dele e da corda, enquanto a música alegre de violão acompanha seus passos. Trata-se, também, de um plano picado, tomado da altura da câmera na mão de Raymundo.



Imagem 44. A família na feira do povoado. “- Moço, o sinhó é daqui? Moço! Por favor, moço, me diz onde é que tem água?”11’27”.

23 millones en un polígono. Nordeste descalzo para vergüenza de América. Generador de ejércitos de *retirantes* que llegan diariamente a estas ferias donde nadie compra ni vende, porque nada hay ni para comprar ni para vender.

Donde cada sombrero es un campesino muerto. Y cada campesino, un catálogo de enfermedades.

Donde cada 42 segundos, muere una criatura. Es decir, 85 por hora, y 2040 por día.

El camino se alarga cuando la tierra quema, y este Juan sin Tierra continuará buscando un lugar en el mundo para conservar los cuatro hijos de los once que tenía.

A mudança na música já vem nos anunciando o final dessa história; um final que não é feliz, e sim triste e urgente. A música para subitamente e a voz over reaparece, para relatar qual o destino de Juan Amaro e sua família. Plano de

conjunto: a família sentada no sol “esperando a Godot”, assim que Juan Amaro pede ajuda aos que passam por perto (*Imagem 44*). Calor, fundição das pessoas na paisagem, silêncio exceto pela voz over que não está ali, senão aqui. Plano frontal e fixo, de angulação normal.



Imagem 45. O quadro de Jesus. 11'54'' - 12'00''

Cena final, de duração 20 segundos (11'50'' - 12'10''). Nas imagens 45 e 46 podemos apreciar a sequência: a mãe deixa acima dos sacos de roupa da família um quadro de Jesus, que é virado de costas por um dos seus filhos assim que ela sai da cena. Dentre os pouquíssimos pertences da família, está este quadro, que se transforma num objeto de luxo quando comparado com a pobreza geral da família.



Imagem 46. Jesus de costas fica ausente da cena. 12'02''

Plano médio, lateral e fixo que enquadra apenas o menino, dois sacos de roupa, a mãe, e o quadro de frente. A música de violão e uma voz feminina que canta “Jesus de Nazareth” acompanha a cena. Quando a mãe aparece em cena acomoda o quadro com muito cuidado e logo sai, provocando no filho uma reação rápida: ele se levanta e vira o quadro de costas, para não olhar para Jesus ou não ser olhado por ele (*Imagens 45 e 46*).

A irreverência do diretor pela imagem cristã (aparentemente tomada de uma cena no filme *La Terra Trema* de Luchino Visconti, de 1948) gerou polêmica nos festivais e cineclubes onde era apresentado, e segundo Juana Sapire “la gente decía sí, está muy bien, pero ¿por qué da vuelta el Cristo?” (PEÑA e VALLINA, 2006: 38).

CAPÍTULO III

Um movimento unificado e duas experiências cinematográficas

*Dónde radican los valores (nuevos o no tanto)
que nos permiten encontrar la unidad, la confluencia,
la coincidencia, esa intersección gloriosa, ese aleph,
donde pode(a)mos reconocernos como
latinoamericanos, hijos legítimos de esa inmensa
nación que soñaron los patriarcas, más allá de
diferencias y singularidades locales.*

Frank Padrón, 2004

O escritor cubano se pergunta sobre o “Cinema Nuestramericano”, não só para falar do seu passado, mas para pensar o seu futuro (PADRÓN, 2004). A importância, para ele, está em saber quanto o cinema nos faz sentir e ser irmãos e irmãs na mesma nação.

Por que falamos em um “movimento unificado”? Por que problematizar algumas teses⁴⁹, que criticam o movimento unificado, e observar como os diversos coletivos cinematográficos tomaram a iniciativa de constituir um movimento que, para além das diferenças estéticas, compartilhavam um horizonte político? Justamente porque consideramos uma série de elementos para além das especificidades de cada país. Esses elementos são: uma *rede de sociabilidad*e (MORENO F., 2011) composta por intercâmbios epistolares, festivais de cinema e encontros particulares; uma *rede de financiamento* (FIGUERÔA, 2004) - específica para esses cineastas - por não estarem inseridos no aparato cultural hegemônico industrial; uma *rede de publicações* que sustentava teoricamente aquelas posições levadas ao suporte

⁴⁹ No Capítulo 1 esboçamos um estado da arte onde damos conta das diferentes interpretações existentes sobre o NCL como movimento artístico e político. Particularmente, o pesquisador Tzvi Tal critica a ideia dele constituir um movimento unificado. Conferir: TAL, Tzvi. *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires, Lumiere, 2005.

audiovisual; e, finalmente, uma *rede de distribuição e exibição* regional e internacional. Todas essas “redes” descritas funcionaram com múltiplas dificuldades e obstáculos materiais e organizacionais. Não formaram um todo homogêneo; porém, constituíram uma tentativa real e considerável, dentro da história das artes e da cultura latino-americanas, de organização artístico-política (em um mesmo tempo em diferentes espaços).

Existe outra razão para considerar o NCL como um movimento unificado, e ela diz respeito às lutas políticas que partilhavam seus diferentes componentes, relacionadas ao horizonte político de uma possível revolução nos países latino-americanos e uma união sucessiva desses povos. Nos anos 1960 e 1970 aquele objetivo era discutido em amplos setores da sociedade, e a cultura não foi a exceção; foram anos de ofensiva dos movimentos, ligas, partidos e sindicatos que lutavam por esses ideais de libertação anti-imperialistas. A esse respeito, nos parece que a seguinte afirmação de Gramsci indica por que devemos entender o NCL como um movimento continental e não apenas como particularidades desconexas:

A história dos grupos sociais subalternos é, necessariamente, desagregada e episódica. Não há dúvida de que, na atividade histórica desses grupos, existe a tendência à unificação, mesmo que seja em níveis provisórios. Essa tendência, porém, é continuamente rompida pela iniciativa dos grupos dominantes e, portanto, só pode ser demonstrada depois de um ciclo histórico consumado, se este se encerrar com sucesso. Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e se insurgem: apenas a vitória “permanente” destrói, e não imediatamente, a subordinação (citado em SADER, 2012: 132-3).

Esses autores pensaram tópicos comuns, formularam discursos semelhantes e, inclusive, tinham um mesmo inimigo; contudo, apresentaram linguagens

cinematográficas independentes e conservaram um alto nível de autonomia para fazer filmes. Essa percepção de “experiência comum” foi fundamental para analisar os cineastas estudados indicando aspectos de um mesmo movimento com suas múltiplas influências. Glauber Rocha, por exemplo, foi “um dos principais responsáveis pela divulgação e consolidação da ideia de um cinema latino-americano” (MORENO F., 2011: 33). Junto com a autora, entendemos a existência de um projeto político-social comum – apesar de ter uma formulação difusa e fragmentada e não representar uma opção política única, dadas as diferentes condições nacionais que constituem o movimento. Discordamos das posições de Tzvi Tal (2005) quando privilegia as divisões jurídicas dos estados-nação latino-americanos desconsiderando as convergências culturais e políticas.

Conforme já esboçamos, diferentes *redes* nos levam a pensar o NCL como um movimento. Tal como foi estudada por Patrícia Moreno F., a *rede de sociabilidade* foi composta por intercâmbios culturais entre os cineastas que geraram uma intensa troca de experiências que foi capaz de articular propostas políticas, estéticas, e “projetos de memória” comuns (MORENO F., 2011: 27-8). Os artistas-intelectuais se encontravam durante viagens pessoais ou de trabalho, filmagens comuns, festivais e encontros de cinema que favoreciam o fortalecimento da rede. Todos eles sofriam a escassez de recursos financeiros para a realização dos filmes e recorriam a variadas opções para gerar ou conseguir dinheiro; portanto, eram conscientes da necessidade de uma *rede de financiamento* capaz de modificara situação desfavorável. Segundo Alexandre Figuerôa, a intenção e característica distintiva dos cinemanovistas (que diferiu também dos cineastas argentinos) “não era colocar-se à margem da indústria já estabelecida, mas se tornar dona da indústria cinematográfica brasileira, criando-a.” (FIGUERÔA, 2004: 24-5). Nos dois filmes que estudamos nessa dissertação, o financiamento foi de caráter público, já que proveio do INC para LTQ e do Banco do Estado de Maranhão para M66. Em outras ocasiões, os cineastas utilizavam seus

próprios recursos financeiros ou recorriam à ajuda de amigos, colegas e instituições estrangeiras. O Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos colaborou decididamente no financiamento do NCL. Existia, também, uma larga *rede de publicações* formada por uma série de revistas e suplementos dedicados ao cinema (*Filme&Cultura*, *CineCubano*, *Nuevo Cine Latinoamericano*, *Cinétique*, *Cahiers du Cinema*, etc.) que, em maior ou menor medida, se focaram no NCL nas décadas de 1960 e 1970.

Finalmente, buscaram criar uma *rede de distribuição e exibição* de escala regional e internacional. Mesmo fraca, perseguia o objetivo de resistência frente ao oligopólio gerado pelas distribuidoras norte-americanas que dividiam o mercado latino-americano, abarcando os maiores ganhos da indústria. Alguns festivais bem sucedidos (Viña del Mar e Mérida, principalmente), e outros que não chegaram a ser realizados (como o Primer Encuentro Cinematográfico del Tercer Mundo, planejado para o ano de 1974 na cidade de Mar del Plata, Argentina), a atividade dos cineclubes, os bons resultados da Difilm (como rede nacional brasileira de distribuição de filmes), o trabalho conjunto dos diferentes grupos cinematográficos para exibir os filmes, e as conexões regionais das organizações políticas que apoiavam a iniciativa, dão conta dos esforços feitos nesse sentido.

O Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos funcionou, na prática, como um “lócus privilegiado de discussão sobre os caminhos que o cinema latino-americano deveria tomar” (MORENO F., 2011: 26) - como uma instituição aglutinadora e convergente de todas essas redes acima mencionadas.

Estética e ideologia nos primeiros filmes de Glauber e Raymundo

Ao nos aproximar das primeiras produções de dois cineastas, temos o risco e a

vantagem, como historiadores, de saber como a história continuou depois. Risco porque é tentador ver em *La tierra quemada* os germes da produção posterior de Raymundo, voltada completamente para um olhar da política e da sociedade latino-americanas; vantagem porque também podemos pesquisar no curta as especificidades que tem no conjunto da obra. O mesmo acontece com *Maranhão 66*. Os dois acentuam a complexidade da política e resgatam o papel ativo dos sujeitos históricos na produção de significados.

Ambos os filmes trazem algo a se pensar sobre as relações sociais e a produção cultural na Argentina e no Brasil daquele período. As interconexões e vínculos entre os temas e os artistas chamam a atenção para a construção de uma identidade regional ligada aos posicionamentos de intelectuais e militantes de esquerda. Nesse sentido, entendemos que a interpretação da história da América Latina como região capitalista dependente, e a encenação de uma utopia concreta sintetizada no conceito de “revolução” são traços específicos dos trabalhos de Glauber Rocha e Raymundo Gleyzer no campo artístico da América Latina. Ambos os filmes ampliaram a função social da arte.

Estudar esses cineastas, entendendo-os como formadores de opinião, implica a tarefa de observar as discussões teóricas e estéticas nas redes de sociabilidade estabelecidas à época. Nesse sentido achamos outro termo de relação entre *Maranhão 66* e *La tierra quemada*. Ambos os filmes contém, pelo menos, os seguintes elementos: 1) Constituem um teste da linguagem cinematográfica; 2) Realizam uma crítica da forma hegemônica do cinema documentário; 3) Materializam a estratégia de *agredir*⁵⁰ ao público.

A experimentação de uma nova linguagem era um dos objetivos principais tanto de Raymundo Gleyzer quanto de Glauber Rocha; eles procuravam se diferenciar do

⁵⁰ O conceito é definido por Xavier (2005) como uma particular forma de interpelar o público; implica impactar com a violência das imagens, obrigar a um distanciamento e tomada de posição por parte do espectador.

documentário tradicional que não revelava, segundo eles, a autenticidade dos povos latino-americanos. Uma nova estética que, de maneira simples, tivera a força de se livrar dos padrões estabelecidos. Incluía a utilização da montagem fragmentada como ferramenta discursiva, a câmera na mão como metodologia de trabalho e como forma particular de aproximação à realidade, e a voz-over (LTQ) ou a reportagem (M66) como intervenções do diretor que o fizessem aparecer como sujeito ativo na história que está sendo contada.

Negaram o noticiário plano, o modo habitual do registro do cotidiano num documentário, o informe com pretensões de objetividade que garantisse a verdade dos fatos. Contra tudo isso, preferiram construir uma continuidade assinada pela “fatalidad de los ciclos de opresión, sea a través de la tierra, las artesanías, las fábricas, las instituciones, las personas” (PEÑA e VALLINA, 2006: 226). A inserção do ponto de vista conscientemente ideológico satura as possibilidades da estética dominante. Os primeiros planos, as angulações pouco usuais, o olhar carinhoso do observador-diretor quando se aproxima do homem, da mulher, dos meninos e meninas, são também característicos dessa crítica ao documentário tradicional.

O uso da agressão ou da violência como recurso para interpelar ao público se refere a “uma violência do estilo, que rompia com as expectativas do espectador concernentes à representação da miséria” (FIGUERÔA, 2004: 34). A busca da consciência do público, e não do mero entretenimento, sobre a problemática social urgente da América Latina reclamava, tanto para Glauber quanto para Raymundo, de um tratamento especial, violento, de choque, que pusesse em xeque a ordem social. O texto-manifesto de Glauber Rocha “Eztétyka da fome” (em anexo) explica essa relação cinema e política.

A maioria das opiniões da época partilhava ainda, apesar do relativo sucesso do

cinema-verdade⁵¹, a convicção segundo a qual o filme documentário seria ou deveria ser uma expressão legítima da realidade. No entanto, Glauber e Raymundo estavam discutindo essa convicção (vários latino-americanos já tinham iniciado esse debate), ao fazerem documentários que propunham o distanciamento, o choque, a problematização, os incômodos. Como podemos observar pelo interesse de cineastas que vinham de fora (no caso de Raymundo, por exemplo), a seca e os problemas do binômio campo-cidade não eram debates com limites provincianos, senão de dimensões regionais. Qual a identidade daquele povo? Ela também entra na disputa política, e os cineastas se encarregaram de expô-la em forma de dor, fome, sede e lixo. A relação entre imagem e som nesses filmes apresenta aspectos particulares para a investigação histórica. O objetivo da imagem passa a ser não *mostrar*, mas *significar*: “o que implica na apresentação do fato, não como um ato de testemunho (eu denuncio que tal situação particular existe), mas em nome de uma compreensão do seu significado histórico” (XAVIER, 2005: 67).

Os primeiros filmes de Raymundo foram catalogados por seus primeiros biógrafos como a “fase da terra”, que foi influenciada tanto pela *Terra Trema* quanto pelas *Vidas Secas*, e por “ese obsesivo presente de la diáspora nacional argentina que es el *Martín Fierro*” (PEÑA e VALLINA, 2006: 225). Tratou-se de curtas-metragens documentários em preto-e-branco ou coloridos. Nessa fase Raymundo filma, também, *Ceramiqueros de Tras la Sierra* e *Pictografías del Cerro Colorado* em 1965 na província de Córdoba (Argentina) e *Quilino* em 1966. E na província de Catamarca, *Ocurrido em Hualfín* em 1965. Se, como dizíamos, *Maranhão 66* teve uma significação particular para os seguintes trabalhos de Glauber e para uma nova fase dentro do CN, com *La tierra quemá* ocorreu algo similar. O curta foi, para o seu diretor, o encerramento de uma etapa mais sócio-atropológica (representativa dos

⁵¹ O “cinema-verdade” (“kino-pravda”, formulado por Vertov) buscava “captar as ocorrências espontâneas no mundo e registrar a verdade na película” (XAVIER, [1977] 2005: 120).

méritos da Escuela Documental de Santa Fe⁵²) e o começo de outra mais focadamente política, com temática claramente anticapitalista e denunciativa da dependência da América Latina. Achamos interessante uma linha de pesquisa que recupere a visão da religião nos filmes de Raymundo e Glauber; porém, ela ultrapassa os nossos objetivos e capacidades atuais,.

Os primeiros filmes de Glauber foram ficções, com exceção dos dois que filma no ano de 1966: *Maranhão 66* e *Amazonas Amazonas*. Ivana Bentes (1997) caracteriza os filmes de Glauber, da década de 1960, como pertencentes a sua fase de “cinema guerrilha”, onde a esperança da revolução do cinema e da política movia o espírito de Glauber a iniciar uma enorme quantidade de projetos. A autora define essa caracterização:

A logística do Cinema Novo tem muito da guerrilha: poucas pessoas em pontos cruciais, revezando-se nas funções (produção, direção, distribuição, articulação teórica, agitação política) e formando uma rede que potencializa esforços isolados (BENTES, 1997: 24).

LTQ e M66 são filmes nos quais ora encontramos vínculos claros com o cinema do quinquênio anterior a sua aparição, ora achamos neles as sementes do que explodirá apenas alguns anos depois já definitivamente como NCL. Diante dessa disjuntiva devemos ressaltar, primeiramente, a importância do que vinha se desenvolvendo desde meados da década de cinquenta na Argentina e no Brasil; as figuras (e as obras) de Fernando Birri e Nelson Pereira dos Santos resultam instituintes e de grande inspiração tanto para Raymundo quanto para Glauber, respectivamente, e talvez vice-versa.

⁵² Criada por Fernando Birri, essa escola de cinema propunha filmes de conteúdo social e denunciativo, à maneira do neorealismo italiano, e significou uma enorme influência para aqueles jovens que, como Raymundo, não queriam fazer filmes de ficção.

Ambos os filmes podem ser inseridos no grupo que compõem os primeiros curtas-metragens modernos latino-americanos, realizados no começo da década de 1960 e com forte influência do neorrealismo italiano. Aquele cinema de temática social partilhava um conjunto de tópicos tais como: críticas ao sistema capitalista, ao imperialismo como forma de dominação, denúncia das más qualidades de vida e trabalho, etc. Dentro de um clima geral de inovação artística, se combinaram com uma renovação formal. O curta-metragem, ao transitar, majoritariamente, em um circuito de distribuição e exibição marginal, gozava de uma maior flexibilidade temático-estética. O curta se tornava, assim, um “refugio de nuevas ideas, resistencia a la convención, [...] abre camino hacia el campo de la experimentación y la libre creación” (COSSALTER, 2012:3).

Alcances e limitações de duas experiências cinematográficas

O começo da década de 1960 foi particularmente diferente na Argentina e no Brasil no que se refere à censura. No Brasil vivia-se um momento de abertura e de confluência entre o governo desenvolvimentista e as aspirações de modernização e renovação da arte cinematográfica nos primeiros cinemanovistas, na Argentina foi um período de crescimento da discriminação censória devido a motivos estéticos e ideológicos. A partir do ano de 1959, ainda durante o governo de Arturo Frondizi – coincidentemente com a Revolução Cubana e o pavor dos Estados Unidos a que se expandisse a onda revolucionária, intervindo com políticas reformistas tais como a “Aliança para o Progresso” -, as forças conservadoras lograram o retorno da militância católica no sistema argentino de censura. Com a ajuda de vários decretos, reinstauraram um sistema de censura por sobre uma Lei anterior que a proibia (INVERNIZZI, 2014). O cinema passava a ser considerado como uma arte “capaz de influir en mentalidades y conciencias anulando los valores éticos y culturales que

hacen a la esencia de una comunidad nacional” (Decreto 5797/61, citado em: INVERNIZZI, 2014: 202). A Doutrina de Segurança Nacional já começava a penetrar as diversas instituições estatais nos países latino-americanos, e o cinema não foi uma exceção. Segundo um decreto de 1963, a censura imposta aos filmes devia considerar o:

Resguardo de la seguridad nacional, que en el mundo contemporáneo se ve amenazada, no ya exclusivamente por la fuerza de las armas, sino por la penetración y las maniobras de rodeo que pretenden la infiltración ideológica y el ablandamiento del propio frente interno mediante la corrupción de las costumbres, el menosprecio de las tradiciones, el debilitamiento de la institución familiar y el descreimiento y olvido de los valores espirituales que hacen de vínculo de fortalecimiento y cohesión social. (Decreto 8205/63, citado em: INVERNIZZI, 2014: 204).

Apesar das diferentes situações políticas observadas no começo da década, o avanço autoritário não demorou a chegar ao Brasil⁵³, manifestado por exemplo nas censuras prévias ao golpe que foram impostas aos filmes *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962). A partir de 1964 o país iniciou um processo ditatorial e o governo desenvolveu suas próprias pautas de censura oficial e perseguição que atingiram os artistas combativos. Mesmo com os avanços no terreno das leis de proteção do cinema brasileiro, as consequências do golpe no cinema foram prejudiciais: desenvolveu-se uma política repressora, sobretudo nos meios intelectuais e nos setores de criação artística nacional. Fecharam os espaços para o debate público, por exemplo, as universidades; eliminaram o circuito dos cineclubes. Foi criado o Conselho Superior de Censura (em 1968, baseado no modelo estadunidense) e, finalmente, implementado o Ato Institucional Número 5 (AI-5/68).

⁵³ Conferir: FICO, Carlos [et.al] Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

Para além das limitações, e como forma de resistência, a arte se manifestou em “lutas culturais” (NAPOLITANO, 2011). Na Argentina, o golpe contra o presidente Arturo U. Illia se deu em junho de 1966 (autodenominado “Revolução Argentina”) e significou um recrudescimento da censura e da perseguição. No ano de 1968, regulamentações selaram a falta de democracia já instalada: o AI-5, que se sobrepunha à Constituição brasileira e fechava o Congresso Nacional, reforçava a censura sobre o cinema; e na Argentina uma nova Lei de Cinema (Lei 18019/68, inspirada num código espanhol sob do franquismo) (INVERNIZZI, 2014), estabelecia o sistema de cortes e proibições mais rigoroso jamais aplicado no país.

O papel do estado autoritário e a instrumentalização da censura limitaram as experiências cinematográficas. Porém, as estratégias que Glauber Rocha e Raymundo Gleyzer assumiram foram distintas e tiveram, por conseguinte, resultados diversos. Glauber forjou um coletivo que trabalhou ativamente visando atingir objetivos tais como: montar um laboratório de edição próprio (MAPA filmes, 1965), negociar com o governo ditatorial a criação de uma empresa que favorecesse o cinema nacional (Embrafilme, 1969⁵⁴), alcançar um meio de distribuição que resistisse às distribuidoras comerciais (Difilm, 1966), propender à sindicalização dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura (atores, técnicos, fotógrafos, diretores, etc.). Raymundo trabalhou quase sempre na clandestinidade, e decidiu se aproximar de uma experiência organizativa e política que lhe permitiu estender uma importante rede de distribuição e exibição no país (em sindicatos, bairros, universidades e fábricas).

Os integrantes do *Grupo Cine de la Base*, e em geral os cineastas do NCA, foram vítimas de perseguição, repressão e tortura por parte dos sucessivos governos ditatoriais que, em alguns casos, chegaram ao assassinato. Raymundo Gleyzer integra desde 1976 a triste e comprida lista de desaparecidos da Argentina.

⁵⁴ Conferir: AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

Segundo Antonio Moreno, na vigência do regime de exceção no Brasil (aplicável no caso argentino), os cineastas dependiam de uma luta mais persistente, de maior coesão e esforço para defender seus interesses e ideias, para conseguir a promulgação de leis favoráveis à proteção de suas realizações, ou simplesmente, para poder trabalhar sem serem perseguidos e presos. Seus objetivos eram gozar de liberdade de criação e ter o direito de participar nos rumos políticos do país (MORENO, 1994).

Os estudos históricos sobre obras culturais e sua influência naqueles homens e mulheres que foram atravessados por determinada experiência artística e política sofrem, todos, de uma mesma doença: a recuperação da voz daquela experiência se torna a maior dificuldade das pesquisas e, com ela, se perde uma fonte de grande valor para compreender qual o alcance real da arte. O público se escorrega entre a multidão e a interpretação do que sentiu, pensou ou fez uma pessoa após ir ao cinema numa sessão onde exibissem *Maranhão 66* ou *La tierra quema* aparece, aos meus olhos, quase insondável. A maior dificuldade da pesquisa reside em achar e tornar visíveis, como dizíamos, as vozes dos espectadores que assistiram tanto LTQ quanto M66. Elas permanecem escondidas nas palavras ditas pelos cineastas, quando eles contam as sessões de debate que se realizavam depois das exibições em sindicatos ou locais de bairro. O artista-intelectual que analisamos busca se realizar como ser humano através do diálogo entre as suas obras e o público; a expressão dialógica é sempre incompleta, sempre ligada às conexões no passado e às orientadas no futuro, numa corrente infinda. LTQ e M66 podem ser consideradas, também, como obras do chamado “cinema militante” ou “cinema-guerrilha”. Existem diferentes definições sobre o conceito, e elas constituem um ponto de diferença entre os trabalhos de Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha em vários períodos da sua biografia. Como fonte vinculada a Raymundo podemos citar as palavras de Álvaro Melián, integrante do *Grupo Cine de la Base*:

Nosotros pensábamos en la necesidad de construir un discurso cinematográfico que estuviera ligado a las luchas sociales más que a una propuesta de creación de una estética individual. Ese sometimiento ante el mandato político se resolvía solamente trabajando, e incluso haciendo productos cinematográficos ligados a las propias experiencias políticas organizadas. Creo que era eso, más que la pretensión de que la película en sí misma pudiera cambiar algo. (PEÑA e VALLINA, 2006: 94).

Um dos alcances mais significativos de ambos os autores de cinema que estudamos nessas páginas é a intervenção na batalha simbólica pelos usos da geografia latino-americana. Partiam das contra-imagens criadas por seus predecessores: *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, *Tire Dié* (1960) e *Los inundados* (1962) de Fernando Birri, *Cinco vezes favela* (1962) de Miguel Farias, Paulo Cesar Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, por mencionar somente algumas das películas que formavam parte do acervo do NCA e o CN no momento em que Raymundo e Glauber filmaram LTQ e M66. A pré-história do NCL se remonta à década de 1950. Assim,

El paisaje en las películas se convirtió en campo de batalla simbólico en la lucha por la descolonización de la cultura. [...] En su intento de crear una alternativa tanto al cine hollywoodense como al europeo, los hombres del cine político diseñaron una metáfora geográfica basada en ideas del Tercer Mundo. (TAL, 2005: 86).

As experiências cinematográficas de Glauber e Raymundo, no entanto, participaram da disputa pela imagem que América Latina oferecia de si mesma; e trabalharam pela construção de uma realidade humana e geográfica contrahegemônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa problematizou as relações entre cinema e política na década de 1960 latinoamericana. Observamos especificamente: *Maranhão 66* (1966) de Glauber Rocha e *La tierra quema* (1964) de Raymundo Gleyzer. Os diálogos entre as diferentes e, também, confluentes trajetórias política de cada um nos levou a considerar que ambos foram intelectuais comprometidos com a realidade social da América Latina, e influentes no âmbito cultural de seus países. A partir dos contextos políticos e cinematográficos, empreendemos a análise dos filmes no intuito de identificar os propósitos e as significações das películas. Tendo em vista que os produtos finais são duas obras cinematográficas que excedem aquilo que Glauber e Raymundo tinham se proposto, foi possível identificar traços da estética e da ideologia dos filmes iniciais dos dois cineastas.

Não é menor aclarar que uma das dificuldades que tivemos é causada pelo inevitável conhecimento diferencial dos dois fenômenos que pretendemos relacionar. Tendo em vista que procuramos fontes em dois países diferentes, nem sempre o local de moradia coincide com a cidade onde se encontra a maior quantidade e melhor qualidade de acervos úteis para as pesquisas sobre cinema e história. Lamentavelmente, na Argentina e no Brasil a ciência continua tendo um caráter muito centralizado –“Dios está en todas partes pero atiende en Buenos Aires”, diz um provérbio popular.

O contexto no qual Glauber começou a trabalhar em cinema coincide com o contexto de Raymundo em vários aspectos: chegando à década de 1960 os países da América Latina se inseriam na Guerra Fria com a aplicação da Doutrina de Segurança Nacional; o desenvolvimento da juventude como novo ator social, fundamental no mercado de consumo; as inovadoras formas de fazer arte, e de relacioná-la com a

política; a necessidade de uma maior integridade entre os países subdesenvolvidos ou dependentes. O Novo Cinema Latinoamericano emergiu nessa realidade, alcançando notoriedade internacional, e permaneceu na memória social como um momento de auge do cinema tanto na Argentina quanto no Brasil.

O estudo do Novo Cinema Latinoamericano desvelou a abrangência cinematográfica no que refere à quantidade de cineastas, temas e estéticas experimentadas. E, paralelamente, pela unicidade de formulações sobre a importância de dar fôlego a uma arte comprometida com a realidade e a história latinoamericanas, e de construir um futuro de liberação dos povos. Com a revolução cubana como utopia e baluarte, em maior ou menor medida, o Cinema Novo e o Grupo Cine de la Base (a despeito de certa defasagem temporal), Glauber Rocha e Raymundo Gleyzer, *Maranhão 66* e *La tierra quema*, nos indicam que existiu um movimento cinematográfico de dimensões continentais diverso, porém coeso. A unidade na diferença caracterizou o Novo Cinema Latinoamericano.

A análise dos filmes que esboçamos nessa dissertação foi um árduo, porém, prazeroso trabalho. Antes de começar a fase da escrita pretendíamos nos dedicar mais rigorosamente aos cineastas (capítulo 1) e aos movimentos (capítulo 3), mas na medida em que avançávamos tornou-se necessário hierarquizar às análises fílmicas (capítulo 2). Por esse motivo o capítulo 2 se converteu no corpo central desse trabalho. Os dois curta-metragens abriram portas do mundo dos cineastas que corroboraram e derrubaram hipóteses.

O caminho dessa pesquisa foi marcado por inúmeras bifurcações e indagações. Uma delas, por exemplo, é a pergunta sobre o aspecto religioso nas obras de Raymundo e Glauber. Apenas esboçada nos filmes que analisamos, nos parece um interessante tópico a ser explorado. Surgiu, também, a curiosidade de considerar o cinema político da década de 1960 sob a lente da perspectiva de gênero; tendo em vista a explosão no cenário político das lutas de caráter feminista e as formas como

o movimento se inseriu ou não no NCL.

Porém, a pergunta que mais incomodou e apareceu de forma permanente como um pêndulo transitando essa dissertação, é a pergunta sobre os públicos dos filmes. Aquela que não fomos capazes de responder frente às dificuldades para catalogação das fontes necessárias para perscrutar esse tema. Quem viu essas curtas? Que pensaram depois? Gostaram ou não? Fantasia de historiador seria pensar em uma máquina do tempo que nos levaria à porta da sala do Cine Teatro Éden, naquele 3 de abril de 1966, onde se projetou *Maranhão 66*; e ao apartamento de Jorge Prelorán, em Buenos Aires no ano de 1964, quando o grupo de amigos assistiu *La tierra quema*. Permanece aberta, para trabalhos futuros, a possibilidade de realizar entrevistas com participantes da produção dos filmes e com representantes do público espectador.

Emergiram, também, questionamentos sobre as possíveis relações pessoais entre Glauber e Raymundo. Conversei várias vezes com a companheira de Raymundo, Juana Sapire⁵⁵, informalmente por meio das redes sociais. Numa destas conversas, em agosto de 2014, perguntei para ela se Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha haviam se conhecido pessoalmente. Tratava-se de uma pergunta que rondava minha cabeça fazia tempo, e que não conseguia responder com as fontes disponíveis. Pois bem, também não consegui respondê-la naquele bate-papo informal com a mulher que tinha sido sua companheira de vida e militância, mas compreendi que, nesse caso, estar mais próxima da verdade não significava conhecer os dados históricos. Quer dizer, continuo sem saber se eles dois se conheceram em algum bar de Buenos Aires ou Pesaro, porém, entendi que isso pode permanecer como um mistério dessa história. Segue o meu diálogo com Juana, sobre o possível encontro de Raymundo e Glauber

⁵⁵ Juana Sapire mora em Nova Iorque desde que se exilou, junto com seu filho Diego, trás o assassinato de Raymundo em 1976. Desde ali, continua trabalhando em cinema, colaborando com organizações e coletivos artísticos que perseguem objetivos comuns aos que buscava o *Grupo Cine de la Base*. Muito recentemente tem publicado um livro biográfico sobre Raymundo (SAPIRE, Juana e SABAT, Cynthia. *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: INCAA ediciones, 2015).

em 1975:

Julia: ¡Hola Juana! Aprovecho este breve momento de contacto entre nosotras (¡el facebook es así!) para presentarme. Me llamo Julia y soy marplatense y profesora de historia. Actualmente estoy cursando una maestría en historia en Brasil y mi tema de investigación es una comparación entre Raymundo (en particular utiliza *La tierra quema*) y Glauber Rocha (*Maranhão 66*). Desde ya mi objetivo va más allá de lo académico y como militante deseo que la cultura y el arte siempre sean vías de liberación de nuestro pueblo. Te saludo con mucho cariño y admiración aunque no nos conozcamos.

Juana: muy gratificante ésto, en este día tan triste. Es que somos lo mismo “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”. Y si necesitas algo, pedime.

Julia: ¡Muchas gracias! De verdad te lo agradezco mucho. Tengo una pregunta que me da vueltas hace rato: Raymundo y Glauber se conocieron en Buenos Aires en 1975? Solamente?

Juana: ¿De dónde viene ese dato?

Julia: Mirá, yo andaba queriendo saber si se habían conocido, y en un libro editado por el MALBA sobre Rocha hay un artículo (no me acuerdo de quién, lo tengo anotado por acá), que dice eso.

Juana: Puede ser, en todo caso, lo que nos hermana es la obra y la ideología.

Julia: ¡Sí! Sin duda, de hecho es un detalle de menor importancia.

Juana: Estamos en contacto, sigo trabajando, saludos.

Essa breve troca de ideias, uma conversa ligeira e rápida, em 22 de agosto de 2014 que, como Juana diz, é um “dia tão triste”⁵⁶, podemos observar a importância do

⁵⁶ O 22 de agosto, na Argentina, se rememora o aniversário do chamado “Massacre de Trelew”. O acontecimento ocorreu no ano de 1972 e consistiu no assassinato de dezesseis militantes peronistas e de esquerda, pertencentes a diferentes organizações políticas. Capturados após uma tentativa de fuga do penal de Rawson, foram brutalmente metralhados na madrugada do dia 22, numa Base Militar próxima à cidade patagônica de Trelew. O massacre significou uma perda gigantesca para a luta popular e a organização da resistência à ditadura. Raymundo Gleyzer dirigiu um media-metragem documentário que dá conta dos fatos e atingiu certa relevância e difusão para os setores militantes. Ref.: *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de*

que Patrícia Ferreira chamou de “percepção de uma experiência comum” (MORENO F., 2011). A experiência comum, segundo quem fora a companheira de vida de Raymundo, estava formada pela obra e a ideologia comum; hajam Raymundo e Glauber partilhado um café ou não, a obra está aí para nos convidar a pensar na magia do Nuevo Cine Latinoamericano.

O eixo da nossa pesquisa esteve ancorado na história social e política da América Latina contemporânea. A interpretação dessas experiências e os diálogos possíveis entre elas permitiu problematizar a natureza unificada do Novo Cinema Latinoamericano, para além dos seus aspectos heterogêneos.

O vínculo que se estabelece entre os homens e mulheres e a arte é tão vital, que constitui uma força insubstituível na tarefa de entender a história. Nesse sentido, pensamos que a análise e interpretação de *Maranhão 66* e *La tierra quema* colabora com o desenho de um panorama mais acurado do movimento que recebeu o nome de Novo Cinema Latinoamericano.

REFERÊNCIAS DE PESQUISA

Referências bibliográficas

AAVV. *Hacia la Revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: FCE, 2007.

AAVV. *Raymundo Gleyzer*. Cinelibros vol.5. Montevideo: Cinemateca uruguaya, 1985.

AGUIAR, Ana Lígia Leite. *Glauber em crítica e autocrítica*. Tese (Doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2010.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

ALTAMIRANO, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE, 2013.

AUTHIER, Jacqueline. "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: elements pour uma approche de l'outre dans le discours". Em: *DRLAV. Revue de Linguistique*, núm. 26, pp.91-151, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. "Art and Answerability". Em: HOLQUIST, Michael e LIAPUNOV, Vadim (Eds.). *Art and answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1990.

BARBOSA, Zulene. *Maranhão, Brasil: lutas de classes e reestruturação produtiva em uma nova rodada de transnacionalização do capitalismo*. Tese (Doutorado). São Paulo: PUC/SP, 2001.

BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo: Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARD-DONALS, Michael. "Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism". Em: FARMER, Frank (Ed.). *Landmark Essays. On Bakhtin, Rhetoric and*

Writing. New Jersey: Hermagoras Press, 1998.

BERNINI, Emilio. "Un cine *latinoamericano*. Los nuevos cines y los cines políticos ante los estados (Argentina, Brasil, México)". Em: *Revista Kilómetro 111*, n. 9. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, março 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

BRASIL, Marcus Ramusyo de Almeida. "Imagem, poder e "momentos de perigo" em *Maranhão 66* revisitado". Em: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUH*. Natal, 2013.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CABRAL DA COSTA, Wagner. "O Diabo na terra onde até o sol mente': história e estética no cinema documentário de Glauber Rocha". Em: *Anais do XXII Simpósio Nacional de História, ANPUH*. João Pessoa, 2003.

CABRAL DA COSTA, Wagner. *Sob o signo da morte: decadência, violência e tradição em terras do Maranhão*. Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2001.

CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, y SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Ciro F. *Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Mimeo.

CARDOSO, Ciro F. y PÉREZ BRIGNOLI, Héctor. *Los métodos de la historia. Iniciación a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*. Barcelona: Crítica, 1976.

CARDOSO, F. H. e FALETTO, Enzo. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1969.

CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

COSSALTER, Javier. "Innovación formal y politicidad en el cortometraje latinoamericano moderno: Santiago Álvarez, Raymundo Gleyzer y Mario Handler", Em: III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios del Cine y Audiovisual. Buenos Aires: 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/cossalterjavier-ponencia.pdf> (consultado em 16/09/2015).

DE AMÉZOLA, Gonzalo. "Historia del tiempo presente: cine y enseñanza". Em: *Revista Novedades Educativas* 202, Año VII, Nº 317. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 2007.

DE VITO, Christian. "New perspectives on global labour history. Introduction". Em: *Workers of the World*, v. 1, n. 3, 2013.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. "Brasil: 1954 – Prenúncios de 1964". Em: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.484-503, Julho 2005.

-----". "O filme Jango: memória e história". Em: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

SCOREL, Eduardo. "Los adivinadores del agua". Em: *Revista Causas y Azares*, Buenos Aires, nº6, primavera 1997.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: FCE, 1963.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. "Produção Cinematográfica e História Pública (Chico Rei, 1985)". Em: *Anais do 7º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha*. Ouro Preto: EdUFOP, 2013.

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

FIGUERÔA, Alexandre. *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

FLORES, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo:

Associação Editorial Humanitas, 2006.

GALEANO, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Montevideo: Ediciones del Chanchito, 1988.

GETINO, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1998.

----- . *Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. México: Trillas, 1990.

GODOY, João. *O método de trabalho do som direto: manual para captação de som direto em produções audiovisuais*. Salto: MnemoCine Editorial, 2014. ISSN: 1980-6590.

GOMES LISBOA, Fátima. “O movimento de cineclubes na América Latina: civilizacionismo e engajamento político. Argentina e Brasil (1940-1970)”. Em: *Anais da ANPUH*, XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina: 2005. Disponível em <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0354.pdf>

GONZÁLEZ, Horacio. “El pensamiento de Glauber Rocha: las contigüidades de la memoria”. Em: *Revista Kilómetro 111*, Buenos Aires, nº2, págs. 31-40, septiembre 2001.

GUEVARA, Alfredo. *Un sueño compartido. Alfredo Guevara – Glauber Rocha*. Madrid: Iberautor, 2002.

GUNDER FRANK, André. *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*. México, Siglo XXI editores, 1967)

HALPERÍN, Paula. *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.

HANAGAN, Michael. “An agenda for transnational labor history”. Em: *International Review of Social History*, n. 49, 2004.

HARVEY, David. “O trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas”. Em: *Espaço & Debates*, São Paulo: n. 06, ano II, 1982.

- . *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume editora, 2005.
- HERMETO, Miriam. “*Olha a gota que falta*”. *Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- HILB, Claudia e LUTSZKY, Daniel. *La nueva izquierda argentina, 1960-1980. Política y violencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- HOLQUIST, Michael e LIAPUNOV, Vadim (Eds.). *Art and answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.
- KARUSH, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- KRIGER, Clara. “Cine y política”. Em: *PolHis. Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*. Mar del Plata, nº8, segundo semestre de 2011. Disponível em: http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis_8.pdf
- . *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro editora, 2011.
- LINDEN, Marcel van der. “Editorial”. Em: *International Review of Social History*, vol. 38/supplement 1, Abril 1993.
- . “História do trabalho: o velho, o novo e o global”. Em: *Revista Mundos do Trabalho*, vol.1, n. 1, janeiro-junho de 2009.
- LONGONI, Ana. “‘Vanguardia’ y ‘Revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”. Em: <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/>, publicado em 8 de julho de 2007. Consultado no 3-4-15.
- . *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

MALLIMACCI, F. y MARRONE, I. (comps.). *Cine e imaginario social*. Oficina de publicaciones del CBC. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

MAUAD, Ana Maria e CARDOSO, Ciro F. "História e imagem: os exemplos da fotografia e o cinema". Em: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

MESTMAN, Mariano y VARELA, Mirta (coords.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

----- "Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los traidores (1973)". Em: *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, París, diciembre 2008. Disponível em: URL:<http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>.

----- "Postales del cine militante argentino en el mundo", *Revista Kilómetro 111*, n. 2, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, septiembre 2001.

MONTENEGRO, Antonio Torres. "Ligas Camponesas e Sindicatos Rurais em tempo de revolução". Em: *História, Metodologia, Memória*. São Paulo: Ed. Contexto, 2010.

MORENO, Antônio. *Cinema Brasileiro. História e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

MORENO, Patrícia F. *América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. Tese (Doutorado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

MORETTIN, Eduardo V. "Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método". In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, agosto 2014.

----- "Cinema como documento patrimonial". Disponível em: <http://contraplano.sesctv.org.br/2013/09/05/eduardo-morettin-cinema-comodocumento-patrimonial/>, consultado no dia 12 de março 2015.

----- "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro". Em: *História: Questões & Debates*, n. 38, p. 11-42. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

MORRIS, Pam (Ed.). *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev*

and Voloshinov. London: Arnold, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar. Cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações’: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. Em: ROLLEMBERG, Denise e VIZ QUADRAT, Samantha (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

----- . “A arte engajada e seus públicos (1955-1968)”. Em: *Estudos Históricos*, n.28, FGV, Rio de Janeiro: 2001.

----- . “Em busca do tempo perdido: utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil”. Em: *Revista de Sociologia e política*, jun. 2001, n.16, p.149-152.

----- . “Engenheiros de alma ou vendedores de utopias?”. In: 1964- 2004: 40 anos do golpe. Rio de Janeiro: FAPERJ / 7 Letras, 2004. PP-309-320.

NAVONE, Santiago. *Masculinidades fílmicas. Un rastreo de las representaciones masculinas de la década del 70 dentro del cine Argentino*. Tese (Licenciatura). Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010.

NEVES, Lucilia de Almeida. “Brasil: 1954- prenúncios de 1964”. Em: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.484-503, Julho 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

----- . *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PADRÓN, Frank. *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine “nuestramericano”*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011.

PEÑA, Fernando M. y VALLINA, Carlos. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006 [2000].

PESSOA DE BARROS, Diana Luz e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

PINTO, Maria Nubia Bonfim. *Do velho ao novo: política e educação no Maranhão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1982.

POLLACK, Michael. "Memória e identidade social". Em: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, núm. 10, 1992, pp. 200-212.

POZZI, Pablo. *El PRT-ERP. La guerrilla marxista*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2004.

PUCCIARELLI, Alfredo (ed.). *La primacía de la política. Lanusse, Perón, y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

RIDENTI, Marcelo. "Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60?". In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo e ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais, sociedade e política*. Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003. P. 197-212.

----- . "Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: entre a pena e o fuzil". In: ArtCultura, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 9, n. 14, jan./jun. 2007. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. Pp. 185-195.

----- . "Que história é essa?". Em: AAVV. *Versões & Ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

----- . *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

----- . *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 2 ed. 324 p.

ROCHA MELO, Luís Alberto. "A voz do filme". Em: *Contracampo Revista de Cinema*, núm. 85. s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/artavozdofilme.htm>; consultado em 15/01/2016.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

ROTHSCHILD EWALD, Helen. "Waiting for Answerability: Bakhtin and Composition Studies". Em: FARMER, Frank (Ed.). *Landmark Essays. On Bakhtin, Rhetoric and Writing*. New Jersey: Hermagoras Press, 1998.

SADER, Emir (org.). *Gramsci, Antonio. Poder, política e partido*. São Paulo: Expressão popular, 2012.

SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SALLES, Severo. *Lucha de clases en Brasil (1960-2010)*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2013.

SANTOS, Milton. "As formas da pobreza e da dívida social". Em: *Momento Nacional*. Terceira Semana Social Brasileira. Brasília: Secretaria Nacional, 1999.

----- . *Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHWARZBÖCK, Silvia. "La posibilidad de un arte sin Estado. El cine después de internet". Em: *Revista Kilómetro 111*, n. 9. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, marzo 2011.

SOLANAS, Fernando E. y GETINO, Octavio. *Cine, Cultura y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

SOUZA PINTO, Leonor. "O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964/1988". Março de 2006. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf

TAL, TZVI. *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere, 2005.

TEIXEIRA GOMES, João. *Glauber Rocha, esse vulcão*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2013.

TORTTI, M. Cristina. "Las divisiones del Partido Socialista Argentino y los orígenes de la Nueva izquierda argentina". Em: CAMARERO, H. e HERRERA, C. *El partido Socialista en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

TRAVERSO, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: FCE, 2012.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: CosacNaify, 2013 [1993].

----- . *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

----- . *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3ra edição, 2005 [1977].

Filmes analisados

(Fichas técnicas em anexo)

MARANHÃO 66. Direção e produção: Glauber Rocha. Som direto: Eduardo Scorel. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

LA TIERRA QUEMA. Direção e edição: Raymundo Gleyzer. Produção: Rodolfo Goldschwartz. Fotografia: Rucker Vieira. Buenos Aires: Tecnofilm, 1964.

Documentários sobre os cineastas

RAYMUNDO (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2002).

ROCHA QUE VOA (Eric Rocha, 2002);

GLAUBER O FILME, LABIRINTO DO BRASIL (Sílvio Tandler, 2003);

MEMORIA ILUMINADA (Ernesto Ardito e Virna Molina, 2012).

ANEXOS

La poesía es un arma cargada de futuro

Gabriel Celaya

(De "Cantos iberos", 1955)

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas,
cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.
Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.

Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.

Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos, y
calculo por eso con técnica, qué puedo.

Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.

Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.

No es un bello producto. No es un fruto perfecto.

Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.

Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.

Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

Ficha técnica: *Maranhão 66*

<i>Maranhão 66. Posse do governador José Sarney</i> 1966. Preto e Branco. 11 minutos	
Direção	Glauber Rocha – Fernando Duarte
Produção	Luiz Carlos Barreto – José Viana Companhia produtora Mapa
Edição	João Ramiro Mello
Fotografia	Glauber Rocha – Fernando Duarte
Som (direto)	Eduardo Escorel
Laboratórios	Mapa Filmes
Prêmios	-

Ficha técnica: *La tierra quemada*

<i>La tierra quemada</i> 1964. Preto e Branco. 12 minutos	
Direção e edição	Raymundo Gleyzer
Produção	Rodolfo Goldschwartz
Fotografia	Rucker Vieira
Texto e música	Víctor Proncet
Som	Estudios Antártida
Laboratórios	Tecnofilm. Assistência do Centro de Estudios Brasileiros em Buenos Aires
Prêmios	Medalha de ouro da cidade de Génova na 5ta Resenha de Cinema Latinoamericano, Itália (1965). Prêmio “Forestier” por melhor fotografia em branco e preto no 3ro Festival de Viña del Mar, Chile (1965). Prêmio do Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, Argentina (1965).

Discurso de posse de José Sarney

Recebo na praça pública o direito de governar o Maranhão. Direito que me foi dado pela vontade soberana do povo.

O nosso céu e a nossa terra testemunharam os longos, trabalhosos, ásperos e heroicos caminhos que nos conduziram a esta tarde, a esta solenidade e a este instante. O mandato que venho que receber tem a marca da luta; tem a chama da mais autêntica vontade popular; da liberdade de escolher e de preferir; da consciência das opções.

O Maranhão não suportava mais nem queria o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais, com a miséria, com a angústia, com a fome, com o desespero, das políticas mudas que não levam a lugar nenhum, senão, ao estágio em que o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso. [*Aplausos*].

O Maranhão não quer a desonestidade no governo, a corrupção nas repartições e nos estágios.

O Maranhão não quer da violência um instrumento da política para banir direitos os mais sagrados, que são os da pessoa humana, com a impunidade dos assassinos garantida pelos delegados [*Aplausos*] e a liberdade reduzida apenas a uma oportunidade para bastardear os homens. [*Aplausos*].

O Maranhão não quer mais a coletoria como uma caixa privada a engrariar dízimos inexistentes para inexistentes arcas reais, que não são inexistentes porque se pode pronunciar os nomes dos beneficiários e identifica-los ao longo desses anos de corrupção.

O Maranhão não quer a miséria, a fome, o analfabetismo; as mais altas taxas de mortalidade infantil, de tuberculose, de malária, de Schistosoma como interstício do cotidiano.

O Maranhão não quer e não quis morrer sem gritar, não quis morrer estático de olhos parados e ficar caudatário marginal do progresso, olhando o Brasil e o Nordeste progredir enquanto nossa terra mergulhava na podridão e não podia marchar nem caminhar.

Como iremos abrir novas estradas?

Como iremos formar os nossos técnicos?

Como iremos construir os nossos portos?

Como poderemos industrializar o Maranhão e criar novos empregos?

Como iremos mudar a face 100% pobre do Maranhão quanto à habitação, vestiário e alimentação?

Temos uma reserva humana e uma força muito grande; temos nossos olhos, nesta tarde no começo do governo, voltados para aquela barragem de cimento que atravança o Parnaíba e que nos acena com uma mensagem de progresso, e que se chama Boa Esperança. O Parnaíba domado para que o Piauí e o Maranhão possam transformar aquele castelo no deserto, como os técnicos chamavam à Usina da Boa Esperança, é a zona mais próxima do nosso nordeste, onde será o maior campo para investimentos.

Temos as nossas palmeiras aqui plantadas pela natureza, e no Maranhão está a maior reserva de gordura vegetal; os 150 mil quilômetros quadrados cobertos de babaçu e que cada vez mais iremos exportar, valorizar, industrializar e mostrar ao Brasil que ele pode ser, em vez de um problema, uma solução para todos nós.

O Marquês de Pombal, em carta que fez ao governador de Maranhão Melo e Póvoas, dizia que dois deuses antigos se representavam de olhos fechados: a Deusa da Justiça e o Deus do Amor; prova de que eles não eram cegos, porque Justiça cega e Amor cego são grandes perigos para quem governa nestas paragens. E advertia que não se deviam erigir aqui templos a estas divindades.

Vamos com os olhos desvendados para a realidade, viver a paixão deste governo novo. Viver todas as horas, todos os minutos, todos os dias. Paixão que hoje é alegria e é sorriso e amanhã trabalho e perseverança para construir o Maranhão da liberdade e do progresso, da grandeza e da felicidade.

Muito obrigado meus amigos. [*Aplausos*]

São Luís de Maranhão, 31 de janeiro de 1966.

Roteiro da voz over em *La tierra quema*

Brasil: 80 millones de habitantes se reparten un territorio de 8.500.000 kilómetros cuadrados, pero no muy equitativamente. El 80% de las tierras cultivables pertenecen al 2% de los brasileiros. Siendo el segundo país de América y con la capital más moderna del mundo, Brasil tiene una faja de olvido y de muerte a la que se conoce por Nordeste: polígono de secas.

Aquí, donde la media de vida humana alcanza los 27 años, el latifundio y la seca obliga el éxodo de los campesinos.

Aquí, donde se espera continuamente una lluvia que no llega.

Aquí, donde fecundar la tierra es entregar la vida.

Aquí, donde la esperanza de todos es que no llegue la sequía, pero inexorablemente llega.

Juan Amaro, 35 años. Hace 6 años encontró este rancho abandonado. Llegó con su mujer y 11 hijos de los que sólo sobreviven 4. En este lugar ya soportó varias sequías, pero ésta parece ser la más dura. Seis meses sin lluvia.

23 millones en un polígono: Nordeste descalzo para vergüenza de América.

Generador de ejércitos de *retirantes* que llegan diariamente a estas ferias donde nadie compra ni vende, porque nada hay ni para comprar ni para vender.

Donde cada sombrero es un campesino muerto. Y cada campesino, un catálogo de enfermedades.

Donde cada 42 segundos muere una criatura. Es decir, 85 por hora, y 2040 por día.

El camino se alarga cuando la tierra quema, y este Juan sin Tierra continuará buscando un lugar en el mundo para conservar los 4 hijos de los 11 que tenía.

Eztétyka da fome

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

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

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do

mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço de superar a impotência: e no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De *Aruanda a Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que fez do Cinema Novo um fenômeno

de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porta das Caixas*), ao social (*Vidas Secas*), ao político (*Deus e o Diabo*), ao poético (*Ganga Zumba*), ao demagógico (*Cinco vezes Favela*), ao experimental (*Sol Sobre a Lama*), ao documental (*Garrincha, Alegria do Povo*), à comédia (*Os Mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de *Porta das Caixas* é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência

do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino.

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

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido, a Dandara de *Ganga Zumba* foge de guerra para um amor romântico; *Sinhá Vitória* sonha com novos tempos para os filhos, Rosa vai ao crime para salvar *Manuel* e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O Desafio* rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A.* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome.

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.

A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da América Latina.

Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: *não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.*

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência.