



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DENISE DE PAULA VERAS

**O PÊNDULO LOUCO,  
*RIVERÃO* EM PARALAXE**

Brasília

2022

DENISE DE PAULA VERAS

**O PÊNDULO LOUCO,  
*RIVERÃO EM PARALAXE***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UNB), como requisito essencial para a obtenção do grau de Doutora em Literatura. Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea. Eixo de interesse: Literatura e política: figurações da violência na contemporaneidade.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cintia Carla Moreira Schwantes.

Brasília

2022

Para Ana Maria Koch (*in memoriam*).

Ao querido amigo, Esdras Ayres (*in memoriam*).

Eles partiram cedo demais.

Quando Deus chegou à Terra do Sol em sua carruagem de luz, o diabo, com medo de Fausto, montou na sombra e aqui aportou em busca de sua nova pátria. E vendo que o Nordeste era o lugar que mais reverberava o “Não”, decidiu ali fundar seu templo. Mas ele precisava de um sacerdote, precisava de alguém para proferir as “velhas-novas” a nação. E, tal qual a lenda do padre que faz um pacto com um demônio para construir uma catedral, oferecendo ao “Cujo” a primeira alma que no templo entrasse, o diabo encontrou um jovem, de ambições tremendas, para dar cabo ao seu intento. Seu nome? Glauber de Andrade Rocha, aquele que construiria a catedral do diabo, não em terra firme, mas em movimento. E assim chegou “o Não-sei-que-diga” ao Brasil. Mas como o diabo é um macaco que tudo imita, ele também precisava de sua “bíblia”. E foi aí que surgiu *Riverão Sussuarana*, um título cheio de “ss” tal qual o “s” da serpente, tal qual a calda do dragão. (Vinícius Barreto, autor de Dom Ariano no palco dos urubus)

## À Louca, ao Velho e ao Pastor<sup>1</sup>

Quando da escrita de minha Dissertação, nos idos de 2014, eu não quis fazer dedicatória. Embora tenha tido ajuda de muita gente, apesar de muitos afetos terem dividido comigo essa dura fase de minha vida acadêmica, ainda assim optei por não fazê-la. Achava chato e maçante, bem como desnecessário ter que expor a quem quer que fosse ler meu texto aqueles que me auxiliaram durante a caminhada.

Agora, durante a escrita de minha Tese, me pego lembrando dessa época, dos pensamentos que deram voltas em minha mente durante o processo de escrita. Cheguei à conclusão de que eu não quis escrever agradecimentos porque eu simplesmente estava pensando nas pessoas erradas.

Os queridos amigos e familiares que me auxiliaram durante a escrita da Dissertação, espero não se sintam ofendidos por esses parágrafos iniciais e, se assim for, só posso lamentar. Quero mesmo oferecer esse texto a quem marcou minha vida definitiva e verdadeiramente, uma marca profunda e dolorosa, como corte de cicatriz latejante. *Lica*, aquela que amava Luciano, o *Velhinho da Casinha Bonitinha* e o *Pastor do Fripisa*. Essas *personas* foram, cada uma à sua maneira, essenciais à formação de meu caráter.

Quando eu era menina morava num bairro pobre, na periferia de Teresina, capital do Piauí. Perto da minha casa morava uma moça que não era bem moça, era uma criança mulher. Uma criança porque a demência da qual sofria a fazia se comportar como tal, mulher porque os traços prementes em seu corpo denunciavam. Os pelos pubianos exibidos inocente e despidoradamente todas as vezes que ela subia, de pernas abertas, no portão vazado e ficava a sacudir-se agressivamente. *Lica* fazia isso porque amava. O nome de sua paixão era Luciano e todas as vezes que ela o via passar na rua ou sentia sua presença iminente ela simplesmente destemperava-se, porque é isso que a paixão faz com as pessoas, torna-as insanas e as impele a fazer loucuras, mas ela também torna as pessoas mais sensíveis à condição do outro, a paixão nos torna solidários. E foi isso que *Lica* me ensinou, com toda a inocência que alguém no estado dela pode carregar, ela me fez compreender que na vida é preciso ter **paixão**.

Já adolescente eu costumava frequentar o “Teatro 4 de Setembro”, também em Teresina, bem como um auditório público chamado “Sala Torquato Neto”, que fica na rua Álvaro Mendes, no centro da capital do Piauí. Essa rua é movimentada, existem nela bastantes comércios e vendedores ambulantes. O *Velhinho da Casinha Bonitinha* era um

<sup>1</sup> O título deste elemento pré-textual é uma referência à apresentação do livro “Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura Militar”, do pesquisador Dr. Paulo César de Araújo.

desses ambulantes. Um senhor negro, malvestido e cuja voz irritantemente repetia aos berros: “Olha a casinha bem bonitinha, a casinha. A casinha é bem bonitinha, vamos levar a casinha...” o *Velhinho da casinha bonitinha* vendia casas feitas de madeira dos mais variados tamanhos. Eram como acessórios de bonecas, ou peças decorativas em madeira colorida. Um belo trabalho.

Esse senhor, cujo nome eu nunca soube, estava sempre lá vendendo suas casinhas e quando alguém questionava o preço do produto ele dizia o valor sempre arrematando com a seguinte sentença: “Vamos levar? Ela é bem bonitinha.” A falta de léxico daquele homem me tocava, ele não conhecia sinônimos para a palavra “bonitinha”, ao vender o fruto de sua arte ele não pensava que o sufixo “inha” poderia diminuir o valor de seus esforços. Para ele isso não fazia sentido porque ele simplesmente não pensava a respeito. O velhinho queria valorizar seu trabalho, queria mostrar que valia a pena adquirir seu produto, para tanto ele dizia “Compra, ela é bem bonitinha”.

A certeza do valor de sua própria obra foi o legado do *Velhinho da Casinha Bonitinha* para mim. Não importa o que os outros pensem ou digam, é preciso valorizar o que fazemos, o fruto de nossos esforços, ainda que não nos seja possível definir com palavras exatas ou quantificar a importância do que fazemos, é preciso ter **autovalorização**.

Ainda no centro da cidade de Teresina, por onde muito andei, existe uma praça chamada “Praça do Fripisa”, nessa praça existe uma parada de ônibus onde costuma ter muita gente, trabalhadores e estudantes em suas rotinas diárias. Em função da quase sempre grande concentração de pessoas nessa parada o *Pastor do Fripisa* tinha por hábito pregar lá, sozinho, ao ar livre. Fizesse chuva ou sol o Pastor estava lá, recitando a Bíblia com muito fôlego e dedicação. Não lhe importavam as caretas das pessoas incomodadas por seus berros evangélicos, o suor que lhe escorria a face em virtude do calor e das compridas mangas da camisa e pernas das calças. Nada disso o incomodava porque ele tinha um ideal maior, sua fé era provada diariamente. O Pastor ali, naquela praça, pregando para dezenas de pessoas diariamente, me mostrou que é preciso acreditar.

Por mais que desagradasse aos transeuntes, àqueles que estavam à espera da condução, não me passa pela cabeça que alguém duvidasse de sua fé. Aquele homem, louco para alguns, fanático para outros, acreditava no que dizia, convidava as pessoas a lerem o Evangelho com ele porque aquela era sua verdade e, esperava com isso, convencer às outras pessoas de que sua verdade era válida. O *Pastor do Fripisa* me mostrou a importância de **acreditar**.

Essas figuras marcaram minha vida, ajudaram a me tornar quem sou e, de alguma forma, estão presentes neste trabalho. Assim como as personagens centrais da literatura das margens, tal como os ídolos brega da década de 1960, essas pessoas foram marginais em seu tempo, estiveram à beira de uma sociedade que, para citar Marilena Chauí, sempre foi autoritária.

**RESUMO:** Esta tese busca, através de uma discussão sobre a múltipla natureza discursiva da obra *Riverão Sussuarana* (1978), de Glauber Rocha, distinguir para duas leituras possíveis do romance em questão. A primeira desvela os traços que fariam da obra um legítimo “romance tropicalista”, enquanto a segunda reconhece o texto como um “romance surrealista”. A fim de fundamentar este trabalho, foram selecionados os seguintes teóricos para nortear a pesquisa bibliográfica: Mikhail Bakhtin (2003), Homi Bhabha (2013), Ismail Xavier (2007), Raquel Gerber (1982), dentre outros. Com os resultados deste estudo espera-se acrescentar uma nova oportunidade de “consumir” (ler, interpretar) a produção literária de Glauber Rocha e que este seja (re)conhecido também no âmbito da literatura, devido à riqueza de linguagens que é possível extrair de sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Glauber Rocha; Riverão Sussuarana; Tropicalismo; Surrealismo.

**ABSTRACT:** This thesis seeks, through a discussion on the multiple discursive nature of *Riverão Sussuarana* (1978), by Glauber Rocha, to distinguish two possible readings of the novel in question. The former reveals the traits that would make the work a legitimate "Tropicalist novel", while the latter recognizes the text as a "surrealist novel". In order to ground this work, the following theorists were selected to guide the bibliographical research: Mikhail Bakhtin (2003), Homi Bhabha (2013), Ismail Xavier (2007), Raquel Gerber (1982), among others. It is expected that the results of this study in question can add a new opportunity to "consume" (read, interpret) the literary production of Glauber Rocha and for him to be (re)known also in the field of literature, due to the richness of languages that can be extracted from his work.

**KEYWORDS:** Glauber Rocha; *Riverão Sussuarana*; Tropicalism; Surrealism.

**LISTA DE FIGURAS**

<b>Figura 1</b> Contra os donos oficiais da cultura, Folha Ilustrada, 1978.....	17
<b>Figura 2</b> Glauber Rocha, o santo guerreiro, Caderno 2, 2014 .....	19
<b>Figura 3</b> Cena de O Pátio, curta metragem de 1956 .....	27
<b>Figura 4</b> Esquema do momento histórico-social em que a Tropicália surgiu ..	32
<b>Figura 5</b> Creche tropicalista .....	40
<b>Figura 6</b> O artista antropófago tropykal, de Antônio Amaral .....	44
<b>Figura 7</b> Relação entre o Eu e o Outro .....	55
<b>Figura 8</b> Ilustração da construção do Eu nacional.....	56
<b>Figura 9</b> Obra reunida de Campos de Carvalho .....	74

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO.....</b>	<b>11</b>
<b>UM SUBVERSIVO DE MUITAS FACES: APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 INTRODUÇÃO: TEORIA E FORTUNA CRÍTICA .....</b>	<b>14</b>
<b>2 RIVERÃO, UM MIX TROPYKAL.....</b>	<b>25</b>
<b>3 A ESTÉTICA DO SONHO.....</b>	<b>46</b>
<b>4 VITROLA DOS AUSENTES, GLAUBER ROCHA E A AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>51</b>
<b>5 SURREALISMO, UMA REVOLUÇÃO PERMANENTE .....</b>	<b>59</b>
5.1 A essência do Surrealismo em <i>Riverão Sussuarana</i> .....	64
5.2 Afinal, existiu Surrealismo no Brasil? .....	68
5.3 Escritores brasileiros e o Surrealismo .....	73
<b>6 À GUIA DE CONCLUSÃO .....</b>	<b>78</b>
<b>APÊNDICE – ROMANCE DO VIRA-MUNDO E A CONSTRUÇÃO DO BRASIL .....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXO – ROMANCE DO VIRA-MUNDO .....</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>88</b>

## PRÓLOGO

Quando dei início ao processo de escrita desta tese, recriminei-me por executá-la de maneira tão informal, fazendo uso de primeira pessoa e, mais que isso, em vários momentos saltando da primeira para a terceira pessoa do discurso como quem salta de uma pedra emergente para outra durante a passagem em um rio deveras fundo. A comparação pode parecer exagerada, mas em Glauber Rocha o que não é exagerado?

A produção deste trabalho foi assim: atravessada, cheia de altos e baixos, muitas vezes incompreensível, mas com uma ideia pululando no miolo de tudo. Em um dado momento acabei por ceder ao aceitar que o trabalho desse baiano é complexo, não é possível encaixotá-lo. Da mesma forma eu não daria conta de escrever uma tese sobre um projeto desse artista utilizando regras acadêmicas. Penso que, sobretudo na pesquisa, mudanças são necessárias, ainda que de formalismos viva a Academia, pois, tal como refletiram Macedo; Dimenstein (2009) a produção de narrativas deve prover “uma escrita que resista e insista na produção de conhecimentos que afirmem possibilidades de variação da vida”.

Assim, entendo que experienciar tais mudanças de rota se constitui uma forma de pensar a construção do ideário de Glauber dentro do texto ora estudado, pois se relacionarmos o formalismo acadêmico com a construção textual linear de boa parte dos romances de ficção, elaborar uma narrativa acadêmica, fora da objetividade que lhe é peculiar, parecerá não somente compreensível como também adequado, haja vista o teor inovador do texto aqui abordado.

Caso esses argumentos não sejam suficientes para justificar minha escolha, opto por fazer uso de uma carta perigosa: a verdade. Maior que todas as explicações que eu pudesse ofertar era a minha vontade de assim fazê-lo.

Não pretendo emular a escrita única do autor analisado neste trabalho, o que espero é tão somente ter alcançado um mínimo de liberdade na construção desta tese. Ainda que eu seja criticada por essa escolha, aceito o risco e vos convido a adentrar no estranho mundo de Riverão: um caboclo do sertão, uma ideia na cabeça e uma caneta na mão.

## UM SUBVERSIVO DE MUITAS FACES: APRESENTAÇÃO

*Tá contada minha história / verdade imaginação  
eu espero que o senhor / tenha tirado uma lição  
que assim mal dividido / esse mundo anda errado  
que a terra é do homem / não é de Deus nem do  
Diabo. (Glauber Rocha e Sérgio Ricardo)*

Nesta tese tenciona-se analisar o romance *Riverão Sussuarana* (1978), de Glauber Rocha, com vistas a responder à seguinte questão: ***Riverão Sussuarana* (1978) pode ser considerado um romance tropicalista e/ou surrealista?**

As décadas de 1960 e 1970 da história brasileira foram significativas no quesito produções artísticas e culturais no século XX. Variadas experiências estéticas foram praticadas por diversos segmentos artísticos, cujo interesse principal era esquadrihar as facetas derivadas do contexto.

O trato hermenêutico empregado no evidenciamento dos matizes dessa época<sup>2</sup> tem sido estimulado por múltiplas trilhas, indo de ensaios ou textos escritos por artistas e intelectuais da época até produções oriundas de investigações acadêmicas<sup>3</sup>.

São desse período o exemplar escolhido para objeto desta tese, decorrente do Tropicalismo e da Contracultura<sup>4</sup>, assim como da antropofagia de Oswald de Andrade. Com todos esses pontos de emergência, mais que a devoração de produtos culturais<sup>5</sup>, o que merece enfático destaque nesta tese são as ranhuras estabelecidas pelo autor em questão sobre o seu texto.

O esforço desta pesquisa será direcionado a um trabalho conjugado entre reflexão, imaginação e acesso a outras formas de saberes, chegando à sociedade e à cultura. Desta feita, a proposta ora apresentada é a princípio formular questionamentos que oportunizem um diálogo fecundo acerca das transformações na poética de *Riverão Sussuarana*, que Glauber Rocha possibilitou através do seu pensar político, para após mostrar as possíveis leituras que o seu romance pode desencadear, tais como o Tropicalismo e o Surrealismo.

<sup>2</sup> MACIEL, Luis Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

<sup>3</sup> PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.

<sup>4</sup> A influência desse movimento será debatida ao longo da Tese. A contracultura brasileira é em geral descrita como uma das duas vias pelas quais a rebeldia da juventude de classe média trafegou a partir do AI-5. [...] “os desbundados romperam com o sistema pela via comportamental, recusando-se a participar dos ritos sociais consagrados pela tradição ocidental.” (CAPELLARI, 2007, p. 44).

<sup>5</sup> BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996. 431 p.

Destarte, entende-se como válidas as seguintes questões: como os artistas envolvidos no cenário cultural do período, especialmente aqueles que se valeram da linguagem escrita, pensavam e representavam o mundo à sua volta? De que modo Glauber Rocha fez uso de seus textos nas disputas culturais de seu tempo frente ao particular contexto de redefinição da arte e do papel do artista nos anos 1970? O que Glauber experienciou em seus anos de exílio que propiciaram a mudança em sua ótica ideológica política? Quais eram os trilhos ideários por onde a sua nova proposta política social transitava? Quais eram as bases de sustentação desse novo paradigma? De que maneira a escrita de *Riverão Sussuarana* foi impactada por essas novas ideias?

Com esta tese objetiva-se responder a tais questionamentos, se não em sua integralidade, que seja tanto quanto possível, como o auxílio das análises e leituras realizadas para esta pesquisa. A apresentação teórica será desenvolvida no capítulo seguinte.

## 1 INTRODUÇÃO: TEORIA E FORTUNA CRÍTICA

*A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte. (André Bazin)*

Ao longo do século XX constatamos que a teoria literária, através de seus estudos, nos permitiu abordar as obras de literatura de acordo com algumas correntes. A imensa profusão de estudos na área possibilitou o surgimento da disciplina Teoria da Literatura.

Apesar da importância dos tradicionais estudos nessa área, não se pode negar a existência de outras correntes críticas que foram se desenvolvendo de acordo com a constituição da sociedade do século XX, sendo que estas não devem ser relegadas. De acordo com Terry Eagleton (2006) a teoria literária generaliza ao elaborar bases teóricas sem dar a devida atenção às especificidades dos fatores envolvidos na obra. “A teoria literária deve refletir a natureza da literatura e da crítica literária. Mas são muitos os métodos da crítica literária.” (EAGLETON, 2006, p. 297-298).

Ao analisarmos a questão pela perspectiva do pensador Mikhail Bakhtin (2003) compreendemos que os gêneros, enquanto componente da Teoria Literária, possibilitam diversas interpretações, de acordo com as delimitações clássicas. Ao enfatizar o estudo sobre os gêneros, constata-se que os escritos submetidos a essa análise adquirem contornos distintos, diferentes a cada escolha da vertente, o que nos possibilita vislumbrar as formas literárias em paralaxe.

Apresentar o marco teórico de um trabalho acadêmico é pôr em evidência a particularidade de uma leitura sobre os fenômenos em análise, assumindo, para isso, um arcabouço conceitual deixado por outros. Pode-se, portanto, afirmar que a reflexão a ser realizada sobre o objeto a ser elucidado prospera da interlocução com os trabalhos antecedentes.

Frente aos interesses de pesquisa, apresenta-se a delimitação teórica desta tese. Nesse sentido, teorias relativas à História Cultural<sup>6</sup>, aos estudos culturais pós-coloniais, de representações identitárias e de resistência<sup>7</sup>, constituem o ferramental de análise prioritária, sem, contudo, obstar vozes alternativas que possam vir a dialogar nesta pesquisa, a qual versa em torno da literatura, além de tatear elementos do cinema.

<sup>6</sup> A cultura é entendida “como uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica” (PESAVENTO, 2005, p. 15).

<sup>7</sup> BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2013. 441 p. (Humanitas). Tradução de: The Location of Culture.

Os fundamentos teóricos desta tese abarcam autores que privilegiam a obra do literato Glauber Rocha<sup>8</sup>, tendo em vista que a sua atuação no cinema nacional já possui vasta discussão acadêmica e o *corpus* ora proposto trata-se de sua produção literária. Além disso, pouco se conhece acerca dessa obra, que foi esquecida pela crítica e pelo público nos últimos anos.

Ademais, sabe-se que *Riverão Sussuarana* é um livro atípico, que pode desencadear diversas formas de leitura, como já mencionamos e trataremos mais a fundo a seguir, bem como apresenta fortes indícios de diálogos com demais autores. Sobre esse viés, é importante lembrar que na literatura, bem como em outros segmentos culturais de expressões artísticas, a intertextualidade<sup>9</sup> é recorrente. Nessa perspectiva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

O levantamento dos estudos realizados sobre o objeto deste trabalho aponta para pesquisadores como Marília Rothier Cardoso (2005), a qual buscou identificar as marcas impressas da inspiração em Guimarães Rosa que podem ser identificadas no trabalho de Glauber Rocha, pois, conforme a autora afirma, entre esses escritores podem ter existido encontros, reais ou fictícios de forma que *Riverão Sussuarana* é apontado como um pastiche-homenagem a Guimarães Rosa.

Na mesma esteira, Jair Tadeu da Fonseca (2008) localiza essa referência direta à Guimarães Rosa, a começar pelo título do livro, continuando na presença de um personagem com o nome do autor mineiro e ainda no tema abordado pelos romances de ambos os escritores, no caso de Rosa e seu *Grande Sertão: veredas*. Faz ainda menção à James Joyce e ao seu *Finnegans Wake*, visto que o título do romance de Glauber Rocha seria uma alusão ao *riverrun*, que inicia o romance de Joyce. Dessa forma, o autor identifica traços roseanos e joycianos no romance glauberiano, bem como a mesma marca registrada de descontinuidade que consagrou Rocha no cinema.

O próprio cineasta define o seu livro como um manifesto literário e estético, algo

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 232 p.; GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982. 287 p.; REZENDE, Sidney (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. 229 p. (Coleção visões e revisões, 7).

<sup>9</sup> O termo intertextualidade surgiu e foi reutilizado por Julia Kristeva 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado. Para Bakhtin a noção de que um texto não subexiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos. In: ZANI, Ricardo. **Intertextualidade**: considerações em torno do dialogismo. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, jan./jun. 2003, p. 122.

que rompe as barreiras estabelecidas e convencionalizadas. Acredita, pois, que a sua arte de experimentação poderia propor um novo modelo estético.

O livro é ao mesmo tempo um manifesto literário e estético. A teoria e a prática daquele livro são transferidas para a música, para o cinema, qualquer tipo de arte. [...] incorpora uma espécie de renovação, de desnovação, de recordel. É a história contada de um outro jeito, um jeito subjetivo, do inconsciente para a consciência, como um rio que fosse andando e arrancando coisas boas e más. [sic.] (ROCHA, 1981, p. 351)

Paulo Ribeiro (1993), ao analisar o romance de Rocha, considera que o autor buscou relacionar personagens que tradicionalmente não possuíam articulação na literatura brasileira. Segundo ele o cineasta, utilizando o seu livro como ferramenta, desmistifica alguns personagens da história do Brasil. Ao tentar recriar o sertanejo original, antes da subversão de sua língua natural, acabou por tornar a narrativa um “emaranhado gramatical”.

Com tantas análises possíveis de *Riverão Sussuarana*, pode-se depreender que as energias canalizadas por esse artista na feitura do seu romance possibilitaram que ele oferecesse ao mundo e à sociedade uma de suas mais consistentes obras de expressão artística. Mas antes de aprofundarmos nela, é necessário entender um pouco o contexto e o próprio autor.

Há exatos 49 anos, nos idos de 1973, um jovem apaixonado pelas artes e afetado pelas questões culturais de seu tempo, provocou o saber institucionalizado ao se posicionar sobre o *frenesi* da época que o acolheu. Retratado neste estudo, o baiano Glauber Rocha foi eleito em virtude de suas contribuições ao cenário cultural brasileiro.

O autor da obra escolhida para objeto desta pesquisa viveu a efervescência de uma época marcada pela rebeldia de muitos jovens de um lado e pelas interdições de outro. A construção desse indivíduo esteve calcada no enfrentamento do proibido e no desejo de construção de uma nova realidade política-cultural.

É preciso considerar em que medida os fenômenos sócio-culturais, aparentemente dicotômicos, incidem nas inovações e experimentações da arte literária da década e como a expressão dessas motivações e experiências individuais, enquanto categorias estéticas, adquirem participação no universal. [sic.] (CARDOSO, 2007, p. 8)

Publicado em maio de 1978, *Riverão Sussuarana* é o único romance do cineasta Glauber Rocha. Quando da publicação do livro, Glauber já era uma personalidade conhecida no Brasil, tendo o seu trabalho ultrapassado fronteiras e ganhado o mundo, fazendo com que o cineasta provasse o bônus e o ônus da fama. O texto em questão

configura-se em uma obra complexa, plural, de caráter fragmentado, com proximidade inclusive da literatura pós-moderna, que à época ainda não era tão discutida entre os intelectuais, tendo em vista que o próprio limiar temporal não permitia.

Portanto, pode-se dizer que *Riverão Sussuarana*, com toda a sua ruptura às regras narrativas e à própria linguagem, configura-se numa obra à frente do seu tempo, apresentando características do modernismo como também de literaturas que viriam a ser produzidas no século seguinte, antecipando o movimento estético do pós-modernismo. Todavia, essa amplidão foi bastante estranhada, mas não somente pelos leitores:

Os críticos estão chocados, eu sei. Somente Sérgio Santeiro, de O Globo, e Jorge Amado compreenderam e escreveram certo sobre ele [o romance]. Nossos críticos estão parados no século XIX. *Riverão* é também uma crítica literária, entupindo a boca de críticos. E eles ainda não digeriram. (ROCHA, 1979, p. 16-17, grifo nosso).

Algumas teses apresentam o posicionamento negativo da crítica no que concerne a esse livro. Uma delas versa sobre a unilateralidade atribuída a Glauber Rocha que, sendo um cineasta, não poderia assumir um posicionamento de crítico da cultura. Tal posicionamento dos críticos seria como uma espécie de grade de segurança, como uma tentativa de proteger o público da loucura do autor ou, ainda, de relacioná-lo aos seus filmes, já considerados insanos o suficiente.

Outra explicação para o aspecto negativo da apreciação crítica é a dificuldade de leitura que o texto apresenta, visto que a narrativa é uma prosa antigramatical (RIBEIRO, 2002, p. 84) e um inferno ortográfico. Em entrevista à Folha Ilustrada, suplemento do Jornal Folha de São Paulo, em 1978, Glauber falou longamente sobre questões editoriais e disputas culturais. Sobre a crítica da escrita de seu livro:

Aceito que neguem a validade do discurso sob esse ângulo não porque o livro está preso a Guimarães Rosa, porque é ou não é um romance, porque não está dividido em capítulos ou porque a linguagem não é racional. (ROCHA, 1978, p. 37)



apenas a frase, dita numa entrevista fora do Brasil, em Roma, 1974 (...) Admitamos que Glauber se equivocou quanto ao trêfego general, supondo que ele estivesse empenhado em realizar as reformas de base – agrária, moradia, educação, saúde – quando, na verdade, seu soldo vinha das multinacionais. O problema é que a frase de Glauber sobre Golbery é um tanto irônica, inclusive porque deve ser neutralizada em função do antropólogo Darcy Ribeiro, que era ideologicamente antípoda do general multinacionalizado”. (VASCONCELLOS, 2001, p. 143)

Em 1970, Glauber passou a assumir um posicionamento político perigoso que, apesar de polêmico, era lógico e coerente. Nesse momento boa parte dos intelectuais de esquerda passaram a odiá-lo.

Era um entendimento complexo, e pretendia revolucionar o país com uma esquerda à brasileira, uma espécie de revisão das ideias que os militantes de esquerda defendiam na época.

Na busca de compreender e explicar a versão militarista de Glauber Rocha, a pesquisadora Ivana Bentes (1997, p. 50) afirmou que o cineasta via numa elite militar esclarecida a possibilidade de uma mudança radical, acreditando que um militarismo revolucionário seria capaz de realizar as mudanças que a esquerda não fez.

Em 1977 houve um encontro entre quatro recém-chegados do exílio: Ferreira Gullar, Darcy Ribeiro, Mario Pedrosa e Glauber Rocha. Esse caloroso debate só foi publicado 20 anos depois, em fevereiro de 1997, no *Jornal do Brasil*. Na ocasião Glauber expôs detalhes sobre seu posicionamento político e rompeu com o Partido Comunista do Brasil:

Não afino com Partido Comunista, quero registrar isso historicamente [...] Eu quero aproveitar para romper aqui solenemente com esse partido. Ele provocou grandes erros políticos no Brasil. Tem uma política cultural desastrosa, fascista, limitativa, castradora. É colonizado pelo modelo soviético, nunca tentou uma crítica direta da realidade brasileira, esteve a reboque da burguesia nacional, sempre tentando o oportunismo político ou negociar os dissídios da classe operária no Brasil. (ROCHA, 1997, p. 7).

No filme *Labirinto Glauber, o filme do Brasil* (2004), Darcy Ribeiro, ainda sobre as declarações do cineasta publicadas na revista *Visão*, afirmou que Glauber tentava aproximar-se do General Golbery para tentar “colocar juízo na cabeça dos milicos”. É claro que a esquerda nunca entendeu isso e todos ficaram contra o artista. Mas havia alguma razão e logicidade naquela coisa aparentemente absurda que o Glauber estava fazendo.

Em recente artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, de 26 de agosto de 2014, Arnaldo Jabor também ensaiou algumas explicações ao comportamento “absurdo” e “incompreensível” do cineasta baiano:

Glauber sempre pensou em alternativas para a estupidez tradicional de dividir a vida em burguesia e proletariado. [...] Ele tinha esperança ingênua de que algum deles [intelectuais militares] pudesse se “conscientizar” e melhorasse o país porque o beco sem saída da luta armada e da incompetência ideológica não daria em nada. Aí, sempre nessa esperança, ele elogiou o super ministro general Golbery, que era intelectual e ‘poderia’ entendê-lo. [...] Glauber foi um dos primeiros nomes de uma nova esquerda no país. Glauber nos ajudou a compor um pensamento moderno. (JABOR, 2014, p. 43)

Figura 2 – Glauber Rocha, o santo guerreiro, Caderno 2, 2014

C8 | **Caderno 2** | TERÇA-FEIRA, 26 DE AGOSTO DE 2014

O ESTADO DE S. PAULO

**ARNALDO JABOR**

arnaldo.jabor@estadao.com.br



SEGUNDA-FEIRA LUCIA GUMARÊS VANESSA BARBARA	TERÇA-FEIRA ARNALDO JABOR	QUARTA-FEIRA ROBERTO DAMATTA	QUINTA-FEIRA LUIZ FERNANDO VERISSIMO	SEXTA-FEIRA IGNAZIO DE LOYOLA BRANZIO MILTON HATUUM	SÁBADO MARCELO RUBENS PIAVA SÉRGIO AUGUSTO	DOMINGO VERISSIMO HUMBERTO WERNICK FABIO PORCHAT
---	------------------------------	---------------------------------	--	--	---	---

---

## Glauber Rocha, o santo guerreiro

**G**lauber Rocha morreu exatamente no dia em que escrevo este artigo: 22 de agosto de 1981. A essa hora, eu estava na casa de saúde ali na rua Bambina com amigos, junto à sua cama, como em volta de um barco que ia partir. Glauber estava entubado, agonizante, de olhos fechados.

De repente, ele se ergueu, quase sentou, abriu os olhos e olhou em volta. Acharmos que era um milagre. Barretão segurou sua mão e falou animado: “Glauber, estamos aqui, pode acordar!”. Aí, ele deitou de novo e morreu.

O médico explicou que aquilo era uma espécie de falsa “visita da saúde”, uma complicação respiratória que provocava uma súbita aparência de ressurreição. E Glauber partiu assim, como quem toma “um trem em direção às estrelas”, como escreveu Artaud num texto genial sobre Van Gogh.

Muita gente fala: “Porra, vocês do Cinema Novo ficam só falando em Glauber, Glauber! Afinal de contas, qual é a importância desse cara? Vocês estão exagerando. “Não. A importância de Glauber não foi apenas no cinema, com qua-

tro obras-primas: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e o *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, além do curta-metragem sobre o enterro de Di Cavalcanti, que ganhou a Palma de Ouro de Cannes.

Parece mentira, mas Buñuel falou para mim, junto de Fritz Lang em Veneza, 1967, quando passou o *Belle de Jour*. Estavam na mesa, eu, Glauber e os dois gênios, tomando “aquavit”, sei lá o quê. Glauber se levantou para pedir uma “birra analcólica”, e Buñuel me disse: “*Deus e o Diabo* é belo e importante na história do cinema”. Fritz Lang concordou.

Aí, ele fez *Terra em Transe* e a esquerda odiou. Adiante, eu conto sobre esse filme.

Depois, quando fez o *Dragão da Maldade*, ganhou a Palma de Ouro de melhor direção e o Visconti deu uma festa para ele em Positano. Glauber estava com tudo em cima e foi convidado para filmar nos EUA, mas inventou um jeito de escharchar os produtores americanos, a quem ele jamais se submeteu.

Voltou para a Europa e fez dois filmes “*Cabeças Cortadas*” e *O Leão de Sete Cabeças*. Aí, a crítica europeia que o idealizava, caiu de pau em cima dele:

“Ahh... o Glauber já era, seus últimos filmes não têm lógica, etc...”.

Nunca tinha visto Glauber sofrer tanto. Ele engoliu o choro, mas, a partir daí, foi piorando da cabeça.

Glauber foi perdendo contato com a realidade, ou melhor, intuiu que talvez não houvesse mais lugar para seus sonhos intergalácticos de filmar a verdade do mundo.

**Um dos primeiros nomes de uma nova esquerda, ele ajudou a compor um pensamento moderno**

Seu narcisismo ‘do bem’ não aguentou. Hoje, Glauber estaria louco de vez, loucura que já se manifestava na *A Idade da Terra*, que é um filme de um homem doente. Alguns classificam Glauber como um “maluco beleza”, dadas as ousadias e contradições que ele assumia em sua arte/vida, que para ele eram a mesma coisa. Eu dei uma entrevista para um documentário que tendia a tratá-lo como um curioso caso de “piração genial”, quando ele na realidade estava perdendo a saúde física e mental. Eu falei sobre isso e o cara do documentário tirou minha fala porque ela atrapalhava o

sentido que ele queria dar ao filme: *Glauber, Maluco Beleza*. Fiquei puto. Tudo bem. Mas eu falava sobre sua importância para além do cinema.

No filme *Terra em Transe*, que é uma obra ainda mais esclarecedora para os outros cineastas e para os intelectuais, ele realizou a primeira análise profunda e profética para o pensamento da esquerda oficial. Trata-se da cena em que (para quem viu o filme) uma escollina de samba dança em volta de um demagogo populista (o genial Modesto de Souza) e o herói revolucionário do filme (Jardel Filho) agarra um sindicalista burro que falava sobre o Brasil, dizendo bobagens, tapa-lhe a boca e olhando para a plateia diz: “Este é o líder sindical Jerônimo; já imaginaram Jerônimo no poder?”. Não deu outra. Estamos vendo o resultado.

Essa mesma cena, para além da crítica aos dogmas da ‘luta de classes e motores da história’, abriu um pensamento que deu no tropicalismo, no teatro de Zé Celso (*Rei da Vela e Roda Viva*) e para a obra-prima de Rogério Sganzerla *O Bandido da Luz Vermelha*, que é uma derivação apocalíptica e “godardiana” de *Terra em Transe* que inaugurou nosso cinema contemporâneo.

Glauber e (justiça feita) Paulo Francis em seu artigo célebre *Tempos de Goulart* iniciaram a revisão das certezas da esquerda “soviética” e introduziram a dúvida em nossa reflexão política.

Glauber teorizou “Estética da Fome”, mas nunca utilizou a miséria como lamentação oportunista. Ele viu a dinâmica do atraso do País, mostrou

como a miséria e a loucura andam juntas, mostrou que apesar da sordidez política, havia e há uma estranha mutação promissora que se tece sozinha por baixo da terra brasileira. Nunca perdeu tempo com filmes que tinham o bem de um lado e o mal do outro, filmes para provar que a justiça é injusta.

Glauber sempre pensou em alternativas para a estupidez tradicional de dividir a vida em burguesia e proletariado. Ele falava num general que considerava ‘progressista’, que era o Euler Bentes Monteiro, e também no Geisel, que falava em ‘abertura gradual’. Ele tinha esperança ingênua de que algum deles pudesse se “conscientizar” e melhorasse o País, porque o beco sem saída da luta armada e da incompetência ideológica não dariam em nada.

Aí, sempre nessa esperança, ele elogiou o superministro general Golbery, que era intelectual e ‘poderia’ entendê-lo.

Por causa disso, inclusive para se vingarem de *Terra em Transe*, ele passou a ser o alvo demonizado pelos imbecis e canalhas que viviam à custa do impossível, que se enobreçiam na condição de ‘vítimas de ditadura’, que até hoje é um galardão, um estandarte para vanguardados. Mas isso já passou. Os mais jovens não lembram nem sabem, mas Glauber foi um dos primeiros nomes de uma nova esquerda no País. Glauber nos ajudou a compor um pensamento moderno. Há uma charada no ar que ele nos deixou.

Fonte: hemeroteca digital do jornal O Estado de S. Paulo.

Em função de tais acontecimentos, o cineasta havia cultivado muitos desafetos no meio intelectual brasileiro, o que contribuiu para o mau posicionamento da crítica e dos intelectuais a respeito de suas últimas obras:

Em 1981, ano em que morreu aos 42 anos, Glauber encontrava-se não só indisposto com a direita política por conta dos filmes e das declarações que havia dado na década de 1960 e 1970, mas havia despertado a inimizade da esquerda pelas declarações citadas com respeito aos generais no controle do país. (CORREIA, 2009, p. 3)

Houve uma série de condições que desfavoreceram as últimas produções de

Glauber Rocha, tais como a antipatia dos intelectuais de direita e, a partir de determinado momento de sua carreira, também dos intelectuais da esquerda brasileira. Além disso, as constantes polêmicas que causava no meio intelectual com seus posicionamentos políticos e culturais externados em conversas oficiais e/ou em seu programa *Abertura*, exibido na extinta TV Tupi, contribuíram igualmente para que Glauber sofresse o que hoje seria chamado de “cancelamento”.

Sobre suas ideias polêmicas no que se referia à política, o cineasta abordou o tema em entrevista concedida à Sheila Dunaevits, em julho de 1978: "Não sou homem de partido. Só poderia me identificar com o grande partido do povo brasileiro ou do povo latino-americano, inclusive, por causa disso, rompi minhas relações com os intelectuais. **Não gosto mais de intelectuais**" (ROCHA, 1986, p. 113, grifo nosso). O que se pode inferir é que o autor nutria pelos intelectuais da época a mesma antipatia que esses sentiam por ele. O autor considerava a existência de partidos políticos um obstáculo no caminho que levava a quem de fato o interessava, o povo.

À época do lançamento de seu livro, Glauber Rocha (1986, p. 143) viveu uma espécie de isolamento por falta de diálogo com os “donos oficiais da cultura” (ROCHA, 1986, p. 143), para usar a expressão do próprio cineasta.

Frente à demonstrada condição polêmica em que o autor se encontrava quando da escrita de seu romance, intenta-se dissipar a zona de penumbra que se impôs a essa produção, fomentando o debate a partir da resolução da questão proposta neste trabalho.

É importante frisar, ainda, que esta proposta é um desdobramento dos estudos realizados com vistas na elaboração da Dissertação do Mestrado em Estudos Literários, na Universidade Federal do Piauí (UFPI), entre os anos de 2013 e 2015. Nesse estudo a pesquisa abordou as questões estéticas presentes no romance e os relacionou com os 9 (nove) longas-metragens produzidos pelo autor, bem como as correspondências escritas por Glauber Rocha entre os anos de 1970 e 1980, período pré e pós publicação do romance.

Único romance de Glauber Rocha (1939-1981), *Riverão Sussuarana* foi lançado em 1978 e passou mais de trinta anos esgotado, tendo recebido nova edição apenas em 2011. Com esse lançamento, a UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), em parceria com o Instituto Itaú Cultural, possibilitou que o livro que estava há décadas fora de catálogo voltasse às estantes das livrarias brasileiras. É essa edição que utilizaremos nesta pesquisa.

No início do livro, Glauber transcreve a dedicatória de Guimarães Rosa ao jornalista e cineasta, datada de 1962, junto com um exemplar de *Primeiras estórias*, como também narra os contatos que teve com o escritor mineiro, como um encontro que teve com Rosa em Gênova, durante a Resenha do Cinema Latino-Americano, em 1965, durante o Congresso do Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, onde apresentou ao mundo seu ensaio *Estética da Fome*. Ainda no começo dois artigos de Glauber (verídicos e publicados) sobre a tradução das obras de Guimarães Rosa para o alemão. A partir daí tem início a narrativa fantástica da obra.

O ano é 1950 e o cineasta assegura ter recebido os originais de *Corpo de baile*, autografados pelo autor. A partir de então uma narrativa inflamada toma forma nas páginas seguintes. O autor insere-se numa travessia como jornalista convidado de um grupo comandado pelo Coronel Dermeraveldo de Olyveyra, que sai da Bahia em busca de cruzar o Rio São Francisco, conduzindo um rebanho tocado por jagunços. Fazem parte do grupo o escritor João Guimarães Rosa, Linda, a filha do Coronel, e o próprio Glauber, como repórter cronista. O objetivo deles é chegar à Minas Geras com as cabeças de gado.

Acompanhando o grupo segue o jagunço Riverão Sussuarana<sup>10</sup>, que se destaca dentre os outros em virtude de sua história pessoal demonstrar bravura. Ele matara um respeitado coronel no sertão baiano e fugira para não ser morto por assassinos de aluguel. Neste ponto é impossível não observar a alusão ao protagonista de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). No filme o vaqueiro Manuel se revolta contra a exploração imposta pelo Coronel Moraes e, em meio a uma briga, mata o fazendeiro. Manuel e sua esposa Rosa fogem dos assassinos de aluguel que passam a prosseguir-los após o ocorrido.

De volta ao romance, pela coragem demonstrada por tal ato criou-se uma mística em torno da figura de Riverão, fazendo com que ele se tornasse respeitado pelo grupo todo, o que vem a despertar a curiosidade do jornalista Glauber Rocha, que segue viagem tomando-lhe depoimentos sobre sua vida. Este relata a sua trajetória, desde a infância miserável em meio a cangaceiros e fazendeiros corruptos, até as lutas que enfrentou contra jagunços assassinos.

O personagem Riverão Sussuarana é também River, Rivo, Riverun, Riveran, Riverim, Riverin, Adeodato, Sussú e tantos outros. Ele tem sua história contada ao Major e Mestre Rosa pelo cine-repórter *Glauber Rocha*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ao nos referirmos ao personagem Riverão Sussuarana o nome virá grafado sem uso de recurso tipográfico, quando se tratar do romance será escrito em itálico.

<sup>11</sup> Ao nos referirmos ao personagem *Glauber Rocha* o nome virá grafado em itálico.

Esse jornalista apresenta formas variadas e responde pelo nome de Seu Grober, Seu Glôbe, Seu Grobe, Glaubiru, Seu Roxo, Gruber, Capitão Grobe, Glaudi e Burú. No final do romance mistura-se com "Embaixador Romancista" na personagem de Guimarães Rocha. Em seguida, torna a ser Jango Rosa e, por fim, desmembra-se em dois novamente.

O protagonista se apaixona por Linda, personagem apresentada como filha do Coronel, mas que na realidade é filha de Diadorim e Riobaldo, fato revelado no início da narrativa depois que ela tem relações íntimas com Major Rosa.

O personagem *Guimarães*<sup>12</sup>, mesmo depois de morto, é destinado a, junto com Riverão, lutar pela destruição do empresário Karter Bracker, que surge como alegoria do ocupante estrangeiro que invadiu o sertão e manteve seu povo como escravo nas minas de urânio<sup>13</sup>.

O empresário controla tais minas junto com o Senador Lima Ferraz. Nesse livro de viagem, retrata-se um país miserável. Com o uso da metalinguagem, o autor concebe sua crítica velada à dificuldade em dar voz aos sertanejos, pois Glauber acreditava que a literatura brasileira não emprestava a palavra a essa categoria cujo suor e lágrimas aguaram as terras de suas andanças.

Com seu romance, Glauber nos mostra que a figura do cangaceiro, embora romantizada e até mitificada pelo imaginário popular, não era, na verdade, ideal em padrões de moral e comportamento. O cangaceiro não é o *cowboy* hollywoodiano. São homens que, assolados pela miséria e falta de perspectiva, saem em bandos matando fazendeiros, saqueando vilarejos, estuprando mulheres e, num momento posterior, trabalhando como mercenários para políticos e poderosos (VERAS, 2021, p. 4-5).

Dessa forma, a complexidade da narrativa impossibilita a sua classificação em gêneros literários estabelecidos, pois o livro mistura narrativa, teatro, poesia, jornalismo, entre outras linguagens. De maneira engenhosa, com rompantes tropicalistas e antropofágicos, Glauber Rocha executa sua narrativa, absorvendo as contribuições dos grandes nomes do Modernismo e do Pós-Modernismo, inovando com neologismos e

<sup>12</sup> Ao nos referirmos ao personagem *Guimarães Rosa*, faremos uso do itálico, quando nos referirmos ao autor não será feito uso de nenhum recurso tipográfico.

<sup>13</sup> A transmutabilidade em *Riverão Sussuarana* pode ser identificada como um recurso do qual o autor se utiliza ao citar os personagens por diversos nomes diferentes. *Guimarães Rosa* é tratado por JGR, Seu Rosa, Guima, Mestre Guima, Tenente e Dotô Rosa. Os nomes das personagens *Glauber Rocha* e *Riverão Sussuarana* também apresentam variantes.

palavras-valise<sup>14</sup>, como se percebe em “[...] o discurso barroco contraditório a **dialectantropofágica** do corpus **brazylensys** [...]” [*sic.*] (ROCHA, 2012, p. 229, grifo nosso).

Relacionado às obras de James Joyce e Guimarães Rosa, conforme já foi apontado e explicitado, o livro é repleto de referências, além de contar com memórias familiares em fusão com elementos da ficção. Some-se a tudo isso uma alucinante experimentação verbal e ortográfica, o resultado é uma obra essencial para a compreensão da relação de Glauber com o Brasil, de modo que se pode afirmar que o cineasta, enquanto autor,

‘foi uma das glórias do Brasil e está sendo disponibilizado novamente para o Brasil inteiro’, [...]. ‘É importante publicar livros que tenham relevância para a cultura brasileira, que gerem interferência nacional’, acrescenta ele. [...] Na época, ‘*Riverão Sussuarana*’ teve um impacto estético e cultural silencioso, mas profundo. (MACÁRIO, 2012, grifo nosso, [*n.p.*])

Agora, com a sua reedição recente disponível para o público inclusive em plataformas digitais de leitura, será possível que os leitores adentrem no universo antropofágico e fragmentado da literatura de Glauber Rocha.

Fica então a reflexão: como se deve encarar a obra de um escritor que produz filmes ou de um cineasta que produz literatura? Quais são os verdadeiros vínculos entre a literatura e o cinema? No Brasil, é comum esse tipo de mesclagem artística, numa tendência que vem desde a Semana da Arte Moderna (1922), quando artistas visuais, músicos e escritores fundaram a Vanguarda Brasileira. Alguns exemplos, como o do músico Caetano Veloso, que dirigiu, nos anos 80, o filme *O Cinema falado*, e do cineasta Glauber, só comprovam a força dessa interação entre a literatura e o cinema. Percebe-se, portanto, que as manifestações artísticas desses criadores não são exclusivas de uma determinada linguagem a qual se propõe inicialmente, pois elas podem ser ramificadas e exploradas em outras vertentes. No caso do *corpus* em questão, apesar de poder ser associado ao seu trabalho cinematográfico em muitos aspectos, esta pesquisa irá mostrar que o romance dialoga com as seguintes correntes do conhecimento a partir da Literatura: Tropicalismo e Surrealismo, pois o recorte deste trabalho é orientado por uma análise da escrita literária de Glauber Rocha.

A seguir, a discussão da *Vanguarda Tropical*<sup>15</sup> e sua relação com o romance em questão.

<sup>14</sup> Aglutinação de palavras cujas combinações resultam em sons inventivos e de duplo sentido.

<sup>15</sup> Aqui me permito o uso dessa expressão como sinônimo de Tropicalismo.

## 2 RIVERÃO, UM MIX TROPYKAL

*Anos de chumbo, piração e amor.*  
(Lucy Dias)

Este capítulo pretende analisar o romance *Riverão Sussuarana* (1978), de Glauber Rocha, em sua relação com o Tropicalismo, uma das principais vanguardas do século XX, surgida no Brasil em 1967. O pensamento do autor era convergente com os ideais tropicais<sup>16</sup>, o que contribuiu com a sua formação intelectual e política e, conseqüentemente, para a produção da sua narrativa como um todo.

Quando se trata de Glauber Rocha, o aspecto político e ideológico é imanente, constante. *Riverão Sussuarana*, assim como todas as suas outras obras, é repleto dessa carga. A estrutura narrativa do livro será analisada paulatinamente ao longo da Tese, apontando caracteres de gênero. Todavia, antecipo o principal intento do autor quando da escrita de sua narrativa épica barroca tropical: recontar a saga do ser genuinamente brasileiro, fazendo isso à sua clássica maneira, com bastantes alegorias e mitos.

A herança totalitarista militar que afligiu o Brasil ao longo de 20 anos – de 1964 a 1984 – fez com que parte da classe artística se calasse<sup>17</sup> ou buscasse meios velados de criticar o sistema instaurado ou se opusesse abertamente ao regime. A partir desse conhecimento comum, busca-se reconstituir o cenário em que estavam inseridos artistas, compositores e teóricos, que buscaram saídas para as suas insatisfações através da criação de obras de arte politizadas e que dialogavam com as vanguardas da cultura ocidental da época.

Uma delas refere-se à vanguarda Concretista, que é um movimento bastante significativo quando se fala de *Riverão Sussuarana*, posto que se trata do primeiro movimento de vanguarda idealizado no Brasil, difundido mundialmente.

O questionamento à poesia dos primeiros modernistas no Brasil foi ascendendo no fim dos anos 1940, desse momento em diante houve uma ruptura com o Modernismo iniciado em 1922, tendo início a “Geração de 45”. Esse movimento rebatia e questionava a geração modernista anterior, além de impulsionar reflexões estéticas acerca do Parnasianismo que marcou o início daquele século.

Apesar disso, poetas mais ousados, como João Cabral de Melo Neto, já vinham mostrando sinais de transgressões em seus escritos. Outros poetas modernistas, como

<sup>16</sup> Relativo ao movimento.

<sup>17</sup> A perseguição política e o risco de morte causaram o autoexílio de Glauber Rocha a partir de 1970.

Oswald de Andrade, já estavam produzindo obras que não se encaixavam nos parâmetros dos Neoparnasianos, ou da Geração de 45.

Ezra Pound, com a sua máxima *Make it new*, e outros traços de renovação da literatura europeia, inspiraram os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, e Décio Pignatari — três jovens estudantes de Direito da Faculdade do Largo São Francisco — a se unirem para tentar reverter todo esse processo retrógrado que estava sendo instaurado. Em pouco tempo, os três, junto com outros artistas, formaram o grupo *Noigandres*, nome que também se tornou o título da revista na qual eles passaram a publicar e que serviu de símbolo para os novos ideais estéticos que os autores levantavam.

Consta no manifesto redigido pelo grupo, que a poesia concreta via a composição poética por outra ótica, buscando aproximar o poema aos ideogramas orientais e às artes plásticas. É importante ressaltar que as palavras na poesia concreta passaram a atuar como objetos autônomos, de uma maneira que houvesse ruptura com o retrocesso literário, que àquela altura era o principal objetivo do grupo. “Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão [...], as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos.” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 34)

Em seu artigo *Poesia Concreta*<sup>18</sup> Augusto de Campos afirmou que o movimento Concretista teve como base: o poema de Mallarmé, *Un coup de dés* (1897); os caligramas de Appolinaire; o método ocidentalizado de Pound de representar o ideograma na poesia, que foi usado para compor os seus *Cantos* ao longo de quatro décadas; e E. E. Cummings, que desintegrou a palavra, a fim de fazer com que o leitor tivesse um contato direto com a experiência que inspirava cada poema.

Numa outra vertente, a poesia concreta buscou orientar-se pela melodia de timbres, uma vertente dodecafônica de música que nasceu na Europa, através de artistas como Anton Webern, Arnold Schoenberg, Hans Stockhausen e John Cage. Em resumo, toda essa base completou-se a partir da Arte Concreta, que tem como seus maiores representantes as pinturas geométricas de Piet Mondrian.

Nesse ínterim de referências, vários artistas plásticos e músicos se uniram aos poetas concretos e realizaram uma reação de vanguarda, que contribuiu para formular o concretismo brasileiro. Nele imperava uma espécie de brincadeira com as palavras que Décio Pignatari chamou de oposição entre inspiração e transpiração. “Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planejada.” (CAMPOS; PIGNATARI;

<sup>18</sup> Publicação original em: **FÓRUM**. São Paulo: Centro Acadêmico 22 de Agosto, v. 1, n. 3, out. 1955. Faculdade Paulista de Direito.

CAMPOS, 1975)<sup>19</sup>

Lado a lado com essa mudança tão efusiva nas artes em São Paulo, algo curioso aconteceu em outro estado brasileiro. No final da década de 1950, Edgar Santos, Reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), resolveu modernizar as instituições culturais e artísticas daquela região, colocando vários artistas em cargos educativos e de fomento. O volume sobre a Poesia Concreta escrito por Gonzalo Aguilar relata que a montagem da *Ópera dos três tostões*, de Bertold Brecht, com cenografia de Lina Bo Bardi, representou o ápice do movimento de vanguarda na Bahia. Arquiteta modernista italiana, Lina Bo Bardi já havia participado da consolidação do MASP e, ao chegar à Bahia, influenciou toda a nova geração com conceitos estéticos e ideias revolucionárias que estavam em evidência na capital paulistana.

O papel decisivo de Bo Bardi foi apontado por Glauber como fator crucial para a formação da consciência artística de sua geração num dos primeiros textos em que o autor aborda a urgência de uma conscientização cultural.

A guerra que as novas gerações devem abrir contra a província deve ser imediata: a ação cultural da Universidade e do Museu de arte Moderna são dois tanques de choque (...), os clarins de batalha foram tocados pelas grandes exposições do Museu de Arte Moderna e pela montagem de *Ópera dos três tostões*, que provocaram grande excitação no pensamento pequeno-burguês. (ROCHA, 1961, p. 1)

O primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, chamado *Pátio*, que foi bastante influenciado pela exposição de Arte Concreta e por Bertold Brecht, é um filme indiscutivelmente inserido no movimento concretista, que metaforiza a busca de uma saída. O filme mostra um tabuleiro de xadrez nos moldes das formas geométricas tão valiosas para os artistas concretos. Ao centro, um casal rasteja entre os quadrados brancos e pretos avistando o horizonte tropical brasileiro. Buscam uma saída, um modo de descortinar o novo. Nesse curta-metragem de 12 minutos de duração, Glauber sintetiza as tentativas de se sair do provincianismo baiano.

<sup>19</sup> Depoimento de Décio Pignatari, presente no livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*.

**Figura 3** – Cena de O Pátio, curta metragem de 1956



**Fonte:** acervo pessoal.

Estabelecidas as devidas ligações entre a Poesia Concreta e Glauber Rocha, pode-se avançar neste estudo à luz do *Plano-piloto para poesia concreta*, manifesto escrito por Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. No entanto, vale esclarecer uma questão: Se *Riverão Sussuarana* é um romance, por que colocá-lo tão próximo de um movimento poético e utilizar um manifesto de poesia de vanguarda para analisá-lo?

Sobre isso podemos refletir que a literatura de vanguarda tem como uma de suas principais características a separação tênue que faz entre poesia e prosa, por isso a mistura entre conceitos poéticos de versificação, projeção de ícones sobre signos, e teorias relativas à prosa passam a ser um recurso muito utilizado. Sobre a suavidade com que a prosa se transforma em poesia e a poesia vira prosa, em *Galáxias*<sup>20</sup> – Haroldo de Campos – Caetano Veloso afirmou que se trata de um trabalho de “proesia”<sup>21</sup>.

Nas primeiras páginas do romance Glauber impacta o leitor com passagens como a seguinte:

[...] e pedi minha amiga Dale para encadernar o volume, surpreso pelo fato do Mestre **Brazyleyro** de Letras, **conhecendapenas** um artigo do **conquystense** que falava bem mas lera mal sua obra, expressar grande **sinceradmiração**. [*sic.*] (ROCHA, 2012, p. 9, grifo nosso)

<sup>20</sup> Obra experimental em que Haroldo de Campos fez registro de viagens. Por se tratar de um trabalho cuja proposta estilística é neobarroca, o texto apresenta alterações na forma. Seria algo que se poderia chamar de “prosa poética”.

<sup>21</sup> Em 1991 Caetano Veloso transformou alguns versos de *Galáxias* na música *Circuladô de Fulô*, presente no álbum *Circuladô*, do mesmo ano.

Observemos os recursos estilísticos utilizados pelo autor da obra em questão. São distorções na grafia das palavras, neologismos e aglutinações. Ferramentas que seriam usados pelos adeptos da poesia concreta em algum momento de suas carreiras.

Entretanto, uma ressalva faz-se necessária: mesmo apresentando um vínculo muito forte com a poesia concretista, Glauber Rocha vale-se de outras influências, como mostra o trecho acima. Isso remete ao caráter antropofágico e aglutinador, que aponta abertamente a Oswald de Andrade (1928) “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Os poetas concretos também se espelharam em Oswald para fazer sua revolução de vanguarda, afinal “Somos concretistas, as ideias tomam conta (...)”, afirma Oswald no mesmo manifesto. Mas os concretistas mostravam-se pouco interessados numa mera deglutição de tudo quanto fosse possível. Eles consideravam mais importante uma seleção criteriosa do que adotar como leitura de base. Nesse sentido, um fato interessante de narrar é o rompimento com o movimento concreto, por parte de Ferreira Gullar e Jorge de Lima<sup>22</sup>.

Para dar continuidade à análise ora apresentada, faz-se mister conhecer o entendimento do conceito de *estética* adotado pelo autor em questão.

## 2.1 Por uma Estética Tropycal

A palavra **estética** engendra muitos significados, por isso este tópico objetiva abrir a discussão acerca do tipo de definição que Glauber Rocha utilizava para esse termo. Conforme Suassuna (2008), a Estética era definida como a “Filosofia do Belo e da Arte”. À princípio relacionado com a beleza, depois com as sensações, o conceito de Estética foi sendo moldado de acordo com a disciplina que estuda o tema.

A expressão alemã *Zeitgeist*, “espírito da época”, está relacionada com a história que é marcada por fases e épocas em que se evidenciam a maneira própria daquele tempo de pensar e ver o mundo. Essa maneira de ver é internalizada na cultura dos sujeitos e se reflete na arte, já que esta é resultado de uma produção cultural.

<sup>22</sup> Em 1959 Ferreira Gullar rompeu com o movimento concretista e deu início ao Movimento Neoconcretista. No mesmo ano o poeta publicou no *Jornal do Brasil* – Suplemento dominical – o *Manifesto Neoconcreto*, em que expunha as bases da nova corrente artística e explicava as razões pelas quais o Concretismo não mais os representava. “Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um quasi- corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”. Jorge de Lima é autor do poema *Invenção de Orfeu*, cuja principal marca é a diversidade de formas. Esse trabalho foi desconsiderado pelos poetas concretos.

Ao aplicar essas teorias aos trabalhos desenvolvidos por Glauber Rocha, em que foram produzidas obras que têm ressonância com a de outros artistas do seu tempo, o cineasta atende ao espírito da época como um elemento culturalizado e partilhado por eles, ainda que de maneira inconsciente. São elementos culturais que estão imersos naquele tempo, fazendo com que os artistas partilhem e respirem tais características, o que acaba por ser incorporado ao seu fazer artístico que visa à produção de sensações em quem contempla o objeto de arte. Neste trabalho, vale ressaltar, compreende-se por Estética a definição apontada por *Zeitgeist*.

O sentido que o autor aplicou ao termo é restrito, sinalizando ao público a sua estilística, o seu modo de pensar questões relativas à arte e como assumiu a sua própria poética, o seu estilo de fazer arte. O olhar que o cineasta tinha sobre como a arte deveria ser produzida está presente em seus textos-manifestos: a *Estética da Fome* – nesse documento Glauber Rocha externou a sua não aprovação à maneira como o cinema era realizado até então, pois considerava que havia uma tendência à vitimização do povo colonizado, condenando-os à ridicularização frente aos estrangeiros; e a *Estética do Sonho* – nessa estética o autor opera com elementos místicos e oníricos. Essa nova proposta de Glauber Rocha foi taxada de hermética, haja vista os seus filmes produzidos nessa época terem sido considerados incompreensíveis.

O Ciclo de Cinema Baiano, como ficou denominado o movimento cinematográfico que surgia na Bahia no final da década de 1950 e início da década de 1960, buscava por temáticas sociais e nacionais que já vinham sendo representadas na música, nas artes plásticas e na literatura, por figuras como Dorival Caymmi, Pancetti e Caribé e Jorge Amado.

Glauber Rocha foi beneficiado por ter vivido em Salvador numa época em que a Universidade Federal da Bahia (UFBA)<sup>23</sup> teve um apogeu intelectual com o Reitor Edgar Santos<sup>24</sup>, que convidou grandes artistas e intelectuais de vanguarda do Brasil e do mundo a fazerem parte das atividades que lá aconteciam. Intelectuais de todas as áreas estavam juntos na Bahia na geração de Glauber Rocha, tais como Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves (cenógrafo e diretor pernambucano), Yanka Rudzka (bailarina polonesa), além de outros importantes nomes da época.

<sup>23</sup> A UFBA existe desde o século XIX, tendo seu início em 18 de fevereiro de 1808, porém, no final dos anos de 1940 para 1950 houve uma reestruturação que privilegiou predominância da cultura local.

<sup>24</sup> Edgar Santos foi Reitor da UFBA de 1946 a 1961.

É coerente considerar que ali se iniciaram os esforços em resgatar a cultura brasileira, pois a Bahia foi a primeira capital da República. Nesse sentido, o trânsito pelo qual o estado passou impactou todo o país, numa espécie de transição rumo à Antropofagia proposta por Oswald de Andrade, na década de 1920.

Sobre o que era Salvador nesse período e quais as iniciativas culturais tomadas para criar um ambiente intelectual favorável à cultura, Oliveira (1999) afirmou:

A Bahia vive desde meados da década de 40 a princípios dos anos 60 um momento de efervescência cultural extremamente denso e singular. Este período coincide com os anos da chamada experiência democrática no Brasil, que vai desde a queda de Vargas até o golpe de 1964. Um momento marcado pela invenção, o experimentalismo e pelo combate ao convencionalismo que imperava na Bahia desde o século passado. (OLIVEIRA, 1999, p. 17)

Glauber Rocha passou a fazer cinema com seus colegas de geração. Na Bahia daquela época acontecia um grande estímulo cultural, prosperou o cinema, a música, o teatro e a Academia. A respeito da turbulência criativa que se configurou no Brasil a partir do início dos anos de 1960, pontua-se que:

O termo “década de 60” costuma ser utilizado para referir-se a um período de grandes agitações sociais que inclui o predomínio das ideias de esquerda e o crescimento do Terceiro Mundo, a luta pelos direitos civis e o acesso de movimentos progressistas – por meios violentos ou eleitorais – ao poder. (AGUILAR, 2005, p. 117)

Nesse contexto, um movimento cultural desenvolveu-se no país a partir da segunda metade dos anos 1960, incorporando muito da Antropofagia Oswaldiana e do Concretismo, resultado de uma conjuntura sociocultural específica: o Tropicalismo. A maior parte dos tropicalistas era baiana, mas o movimento foi batizado no Rio de Janeiro. Sua busca era pelo resgate da identidade brasileira, numa tentativa de que a cultura nacional se firmasse sozinha, livre de colonos, fossem europeus ou norte-americanos.

O Tropicalismo não foi apenas um manifesto que sacudiu a música brasileira no final dos anos 1960, ele extraiu, reprocessou e transformou em música elementos da cultura pop, das artes plásticas, da literatura e do cinema nacional. Foi uma vanguarda que buscou fazer uma constelação de diálogos, pois seu intento não era conversar com apenas um ramo das artes, mas sim fazer ponte com tudo quanto possível, sobretudo com a cultura de massa.

O colapso político no qual o país ingressou a partir do golpe militar de 1964 e de outros golpes que abateram a democracia latino-americana gerou, a partir de 1966,

força por parte da resistência política. Essa situação fez do Brasil um *lugar sem orelhas*<sup>25</sup> para o que acontecia no universo do rock internacional. Os intelectuais engajados com os movimentos sociais, inclusive de esquerda, passaram a buscar respostas às suas angústias e inquietações através de manifestações artísticas, fosse no teatro, na literatura, na música ou no cinema.

Outro evento paralelo foi a crescente penetração da TV junto ao povo, o que consolidou, de vez, a televisão como meio de comunicação essencial para a circulação da informação e manutenção do controle sobre o povo. Esse meio de comunicação foi causador de grande polêmica, pois ao mesmo tempo em que parte dos intelectuais enxergavam nessa máquina um aparelho eficiente para aumentar a capilaridade de seus trabalhos, usando a tecnologia a seu favor, e não rivalizando com ela, outros a viam como ferramenta de dominação estrangeira, a favor da causa imperialista, utilizado para alienar as famílias brasileiras dentro dos seus próprios lares.

Com cerca de 39,7%<sup>26</sup> da população analfabeta no país, aquela foi a era de ouro da televisão brasileira, período dos famosos festivais<sup>27</sup> e dos programas populares como o Chacrinha e o Silvio Santos. Os intelectuais do momento que optaram pela resistência democrática utilizaram-se desse veículo de divulgação para suas ideias e muitos souberam aproveitar o potencial de alcance desse meio de comunicação de massa.

A televisão protagonizou um novo momento do país, essa tecnologia possibilitou a veiculação de informações e o longo alcance do conteúdo explorado. Todavia, o que as câmeras mostravam era uma imagem fantasmática do país, tendo em vista que se apresentava ao expectador um Brasil moderno e emergente, marcado pela euforia consumista das classes médias.

Trabalhando com a técnica mais recente, a TV constrói a imagem de um país moderno, Brasil Grande, de obras monumentais, signos de uma potência emergente. A atualização de padrões culturais internacionalizados dita novos hábitos de consumo e comportamento para burguesia e a classe média. (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 97)

Foi nesse contexto que nasceu a Vanguarda Tropical, uma encruzilhada que

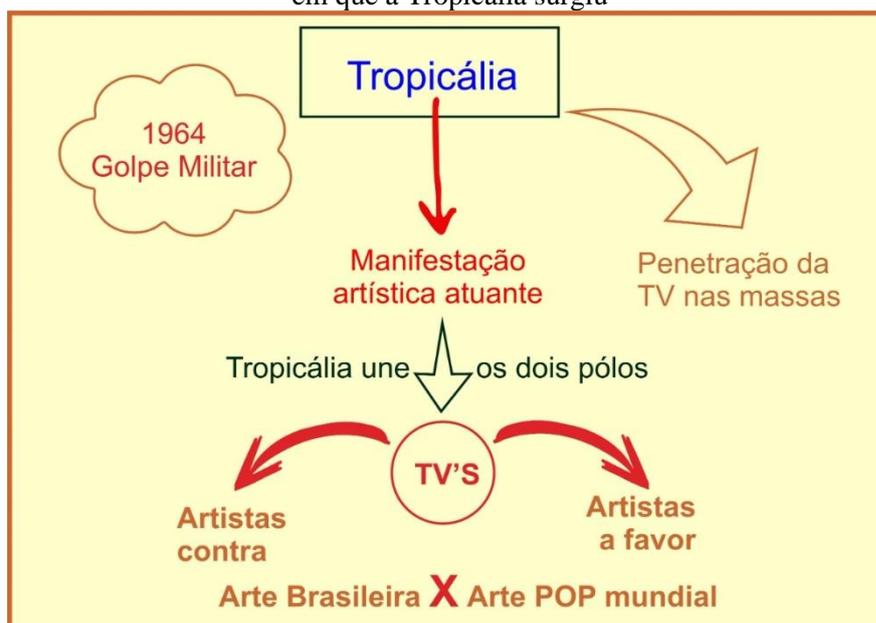
<sup>25</sup> Lucy Dias (2003) assim conceituou o Brasil nos anos em que a censura comandava as produções e intervenções culturais, à época da Ditadura Militar.

<sup>26</sup>Dado disponível no *Mapa do Analfabetismo do Brasil*, disponível em: [https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas\\_e\\_indicadores/mapa\\_do\\_analfabetismo\\_do\\_brasil.pdf](https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/mapa_do_analfabetismo_do_brasil.pdf). Acesso em: 16/11/2021.

<sup>27</sup> O mais famoso foi o *Festival de Música Popular Brasileira*, exibidos pela TV Record entre os anos de 1965 e 1969.

realizava a junção de vários caminhos e que tinha como objetivo refundar a música brasileira frente ao impasse provocado pela oposição entre as artes e a política. Além disso, caracterizava-se também como uma busca por unir polos diversos e levar à população as ideias advindas da Contracultura, num momento em que o país se preparava para viver os mais duros anos do seu regime político: os subsequentes ao Ato Institucional Nº 5, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968.

**Figura 4** – Esquema do momento histórico-social em que a Tropicália surgiu



**Fonte:** Esquema elaborado pela autora (2021).

Nos anos de chumbo, mesmo com toda a repressão, a música brasileira continuou dialogando com a sociedade, dando recados e apresentando outras formas de entender a cultura e a política no Brasil. Sobre as transformações na música popular ante a indústria cultural, José Miguel Wisnik nos diz:

Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passar um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mais uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem. (WISNIK, 2005, p. 25)

Com temáticas variadas, as músicas abordavam assuntos polêmicos como drogas, aborto, controle de natalidade e sexualidade. Os artistas da época agiam de forma a negar o consumismo que havia se firmado como a mais nova moda nacional.

Os músicos que passaram a levantar essa bandeira eram profissionais de sólida formação musical e já contavam com algum trânsito na mídia, tais como Tom Zé,

Torquato Neto, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Gilberto Gil e Caetano Veloso, sendo que esses dois últimos foram exilados após um ano e meio do início dessa nova onda tropical, devido à repressão da ditadura.

Esses músicos buscaram inspiração na Antropofagia dos anos de 1920, e tinham o interesse de criar um subproduto brasileiro à base da mistura de culturas estrangeiras, com características de brasilidade. Outra fonte de inspiração do Tropicalismo foi a Contracultura, que se opusera aos valores tipicamente capitalistas, aos excessos conservadores e à sociedade de consumo. Os tropicalistas atuaram em vertentes diversas, tais como cinema, artes plásticas, literatura e teatro. Um apontamento em especial ao artista plástico Hélio Oiticica que, em abril de 1967, no Rio de Janeiro, inaugurou sua exposição “Tropicália”, que deu nome ao movimento. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, no caderno *Folhetim*, em 04 de março de 1968, o artista registra o que viria a ser o cerne do Movimento Tropicalista. Vejamos:

[...] somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo –, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje submetida a ela: só o negro e o índio não a ela. [...] Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, [...] pois a maioria dos produtos da arte brasileira são híbridos, intelectualizados ao extremo, vazios de um significado. (OITICICA, 1968, [n.p.]

Para reforçar o quanto a proposta tropicalista ultrapassava a escala musical, Nelson Motta destrincharia todos os aspectos da vida diária em que o Tropicalismo estaria presente e como nós, brasileiros, poderíamos nos apropriar dos nossos típicos caracteres tropicais, em busca da autoafirmação. Tal análise foi eternizada numa matéria escrita ao jornal *Última hora*, em 05 de fevereiro de 1968, intitulada *A cruzada tropicalista*. Trata-se de uma paródia do ufanismo conservador que imperava no país naquele momento. Uma ironia da situação político-cultural do Brasil de 1968.

Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mal gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido. [sic]

**A festa** [...] A piscina estaria coberta de vitórias-régias [...]

**A moda** O terno de linho branco, requinte supremo. [...]

**A vida** Já é tempo de abandonar as influências estrangeiras e criar nossos próprios grandes místicos. [...]

**A arte** Precisamos renovar a arte no Brasil. [...] Iluminação também válida é a luz vermelha ou verde que acompanha a imagem de São Jorge [...] O plástico e a louça são materiais do Tropicalismo por excelência.  
**A filosofia** São Jorge é o nosso santo e carnaval a nossa festa. Por um mundo tropical! Pelo sol! Pela ginga do brasileiro!  
 Viva o trópico! Viva o trópico! Viva o trópico!

Aqui me permito uma observação que não posso deixar passar: a grande ironia é que, 54 anos depois, o texto de Nelson Motta continua atual. Em 2022 o Brasil que temos ainda é ufânico e conservador.

Em seguida, Torquato Neto ajudou a sedimentar de vez a vanguarda tropical no cenário cultural brasileiro, com o manifesto *Tropicalismo para Principiantes*, que foi publicado em seu livro *Os últimos dias de paupéria*, em 1968. Nesse texto, ainda em tom de deboche, ele esboçou uma programação do que seria o movimento.

Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é. [...] Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? [...] O Tropicalismo pode responder: porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o Tropicalismo e **nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice**. Com seriedade. (TORQUATO NETO. 1973, p. 303, grifo nosso).

O que os tropicalistas passaram a fazer foi um trabalho social com abordagem cultural. Mais que interferir em um meio de comunicação de massa cuja capilaridade era ampla, os adeptos dessa vanguarda amparavam suas ações na busca da tão discutida “identidade nacional”, que vinha sofrendo um contínuo processo de descaracterização.

[...] nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos. Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas [...] acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô paetê, meias brilhantes e salto alto. Não era apenas uma revolta contra a ditadura militar. (VELOSO, 1997, 31).

A poeticidade dos anos 1950 refletia as mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais do Brasil da época, que incentivavam a construção de uma estética que refletisse a comunicação rápida, visível e direta. Foi nessa vertente que o Concretismo contribuiu para a produção cultural posterior ao seu surgimento.

Partilhando de ideias próximas, o Tropicalismo se manifestou com o surgimento do Concretismo, as canções passaram a incluir a linguagem poética por meio da publicidade, da fotografia, da colagem, do desenho, do jogo de linguagem e de palavras, de forma que essa vanguarda se apropriou da oralidade e da poesia visual com economia de elementos, com um viés de maior engajamento sociopolítico.

O Tropicalismo incorpora procedimentos e objetivos da vanguarda dos anos 50 e 60 num discurso mais voltado à oralidade – e, portanto, talvez menos construído formalmente do que a articulação da poesia mais voltada à visualidade e à economia de elementos –, e mais voltado ao engajamento sociopolítico, ainda que transitoriamente. (TÁPIA, 2009, informação verbal)

Com o tempo, no entanto, houve certo afastamento entre os tropicalistas e os artistas concretos. Ao recusar os excessos de ordem intelectuais do *establishment* na arte brasileira daquele momento, a vanguarda tropical se distanciou do movimento Concretista, do qual havia se aproximado em sua gênese.

Os principais atuantes desse movimento foram os intelectuais e artistas baianos, e o impasse que se instaurou entre os concretos e os tropicais estão entre um dos momentos históricos na construção da Tropicália enquanto vanguarda.

Os anos pré-tropicália foram constituídos por uma amálgama de estilos que abarcavam desde questões políticas, as chamadas “Canções de protesto”, até as músicas com influência do *rock*, conhecidas como “iê, iê, iê”, ou *Brock*, cujos mais influentes representantes foram os membros da Jovem Guarda: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia.

1958 foi o ano de cristalização da bossa nova no Brasil, ritmo que se consolidou com influências do jazz e grande reverência ao samba, levando a música brasileira a obter repercussão e respeito internacional. Todavia, suas letras de exaltação à natureza e muitas vezes cegas às chagas do país oportunizou o surgimento das músicas de protesto, no início da década de 1960, como uma nova leitura de Brasil. “Os próprios artistas se dividiam entre a música engajada e aqueles ainda ligados à bossa nova, considerados alienados. E externamente a ameaça vinha do *rock* e da *beatlemania*” (MIRANDA, 2009, p. 133).

O momento histórico de confronto entre arte brasileira e pop mundial foi o mesmo em que Glauber Rocha produziu *Terra em Transe* (1967), longa-metragem com personagens alegóricas e cujas metáforas representam a contradição política da América Latina, não apenas do Brasil. O uso de metáforas como estratégia era mais fuga do discurso direto em um período de rígida censura, eram símbolos-signos. Assim como a

Tropicália se ocupava em buscar a síntese do povo brasileiro e sua identidade, Glauber Rocha buscava alcançar o núcleo dessa identidade e metaforizá-la a partir de símbolos relacionados à latinidade.

Em *Riverão Sussuarana* é possível identificar personagens frente aos costumes do sertão, em situações de miséria, desespero, fome e violência. Observa-se também uma grande mistura de personalidades históricas, fatos e épocas, bem como a quebra de paradigmas e aglomeração de estilos literários, além de extensa mistura de elementos reais/ficcionais. A obra é caracterizada por um vocabulário peculiar, cuja aglutinação soma línguas colonizadoras e colonizadas. O romance é permeado de metáforas que remetem à estrutura social brasileira e críticas a essa mesma estrutura.

Em entrevista à *Tribuna da Imprensa*, no ano de 1979, Glauber afirmou que “Romance, para nós, nordestinos, tem o sentido de romanceiro. Não conta apenas uma estória. São muitas estórias, onde entram mitos, histórias, lendas e invenções. Onde a mentira vale tanto quanto a verdade.” Essa fala reafirma o caráter universalista de sua escritura.

Todas as características descritas no parágrafo acima fazem de *Riverão Sussuarana* uma extensão do trabalho cinematográfico de Glauber Rocha, uma obra com seguros caracteres de vanguarda tropical. Comparemos a letra de Tropicália, música de Caetano Veloso datada de 1968 considerada o hino do movimento, com as últimas páginas do romance de Glauber.

[...]  
 O monumento é de papel crepom e prata  
 Os olhos verdes da mulata  
 A cabeleira esconde atrás da verde mata  
 O luar do sertão  
 O monumento não tem porta  
 A entrada de uma rua antiga, estreita e torta  
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta  
 Estende a mão  
 [...]  
 No pátio interno há uma piscina  
 Com água azul de Amaralina  
 Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis  
 Na mão direita tem uma roseira  
 Autenticando eterna primavera  
 E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira  
 Entre os girassóis  
 [...]  
 No pulso esquerdo bang-bang  
 Em suas veias corre muito pouco sangue  
 Mas seu coração balança a um samba de tamborim  
 Emite acordes dissonantes

Pelos cinco mil alto-falantes  
 Senhora e senhores ele põe os olhos grandes  
 Sobre mim  
 Viva Iracema, ma, ma  
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma  
 [...]

Domingo é o fino-da-bossa  
 Segunda-feira está na fossa  
 Terça-feira vai à roça, porém  
 O monumento é bem moderno  
 Não disse nada do modelo do meu terno  
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem  
 [...]

Viva a banda, da, da  
 Carmem Miranda, da, da, da, da  
 (TROPICÁLIA – VELOSO, 1968).

Em seu livro, *Verdade Tropical* (1997), Caetano Veloso faz uma análise dessa canção:

Claro que a frase mais famosa do Rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome de Carmen Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento dadá e, para mim, misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), dava, de forma elíptica mas imediatamente perceptível por qualquer brasileiro que ouvisse canções [...], uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira. Mas cada refrão tinha sua constelação de sugestões ou referências. Além da "bossa" noelina e nova e elisreginianamente televisiva colada à "palhoça", temos o nome do filme *Viva Maria*, de Louis Malle (Brigitte Bardot era uma presença feminina muito mais constante em minha mente do que a de Marilyn [...]), um filme sobre mulheres e revolucionários na América Latina, seguido de "iá-iá", que é o modo como os negros da Bahia [...] sempre chamaram suas patroas ou donas, assim como toda mulher que lhes fosse superior, uma vez que iá é "mãe" em ioruba. (VELOSO, 1997, p. 127-128).

À parte dessa tropicália musical, há a tropicália literária de Rocha. Abaixo segue um trecho das últimas páginas de *Riverão Sussuarana*, em que se pode constatar a potência aglutinadora do autor:

(...)

Como Portinari è o novo mundo que Picasso não  
 pintou: Sr. Príncipe da Inglaterra sò tenho myzeyrya  
 Rosupera James Joyce  
 Grande Sertão: Veredas is melhor than Ulysses  
 Porque enquanto Joyce sublima a decadência  
 Rosa trepa no sertão  
 Deste coito nasce  
 Roza Myneyra

Rosa Maneyro  
 Anti economista myneyro Rosa vomita  
 Palavra  
 Som  
 Imagem  
 Desejo brazyleyro metaforainconsciente coletiva  
 Riobaldo não è Don Quichote  
 Nonada?  
 Tragedya parayzo perdido de Miltom  
 Deus contra Dyabo (William Blake)  
 (...)

De Rosa é o povo falar português Bugre misturado  
 às contribuições milionarias de todos os erros como queria  
 Oswald de Andrade  
 O bom cozinheiro serve  
 Dôce  
 não  
 fedor  
 Assim Rosa  
 Jardim  
 Mesa gostosa  
 Mulher  
 denço  
 delicado  
 Sutyl  
 Yrônyko  
 Dydatyko  
 Èpyko  
 (ROCHA, 1978, p. 285-286).

A mistura de elementos de *Riverão Sussuarana* com os da vida de Guimarães Rosa e de *Grande sertão: veredas* atingem o leitor e provocam reação às novas propostas, às novas ideias e às novas visões. *Sussuarana*, por exemplo, além de se relacionar à temida onça do sertão, de mesmo nome, remete ao Liso do Suçuarão de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2014, p. 34). Já o título, conforme explicitado, faz menção à obra de James Joyce, a qual o artista justifica:

O nome nasceu de um saque poético que tive em Los Angeles lendo um livro de Joyce que começava e terminava com a palavra riverum, traduzida aqui como “rio corrente”. E Riverão se unia bem ao nome Sussuarana, jagunço do nordeste, rimando com Riobaldo Tatarana, herói de *Grande Sertão*. (ROCHA, 1986, p. 148).

Esses apontamentos sinalizam o empenho do autor em universalizar a obra, ao mesmo tempo em que ajusta as referências estrangeiras às nacionais, cuja identidade ele busca preservar, configurando a brasilidade do indivíduo tipicamente nacional.

Ademais, ao trazer Guimarães Rosa para dentro do romance, apresentando-o em

aventuras luxuriosas e surreais no sertão brasileiro, ao lado de jagunços, pistoleiros e feras enfurecidas, Glauber desmistifica quinhentos anos de história e de arte e faz como que *Riverão Sussuarana* seja uma das obras que consegue realizar o proposto pelos modernistas e, a *posteriori*, tropicalistas: transformar a aculturação em carnaval antropofágico. Ademais, cumpre-nos dizer que Oswald de Andrade é, com frequência, mencionado nas teorias tropicalistas.

A habilidade de unir vários elementos em uma única pulsão criativa formaria o conceito tropicalista de arte, porém com aspectos de uma dialética barroca, conforme o próprio autor. O Barroco proposto pelas vanguardas latino-americanas desse período seria diferente do apresentado pelas escolas de arte históricas da Europa, pois, para além da dicotomia, ele tem características que visam capturar a cultura de outros países em busca de configuração de suas identidades próprias.

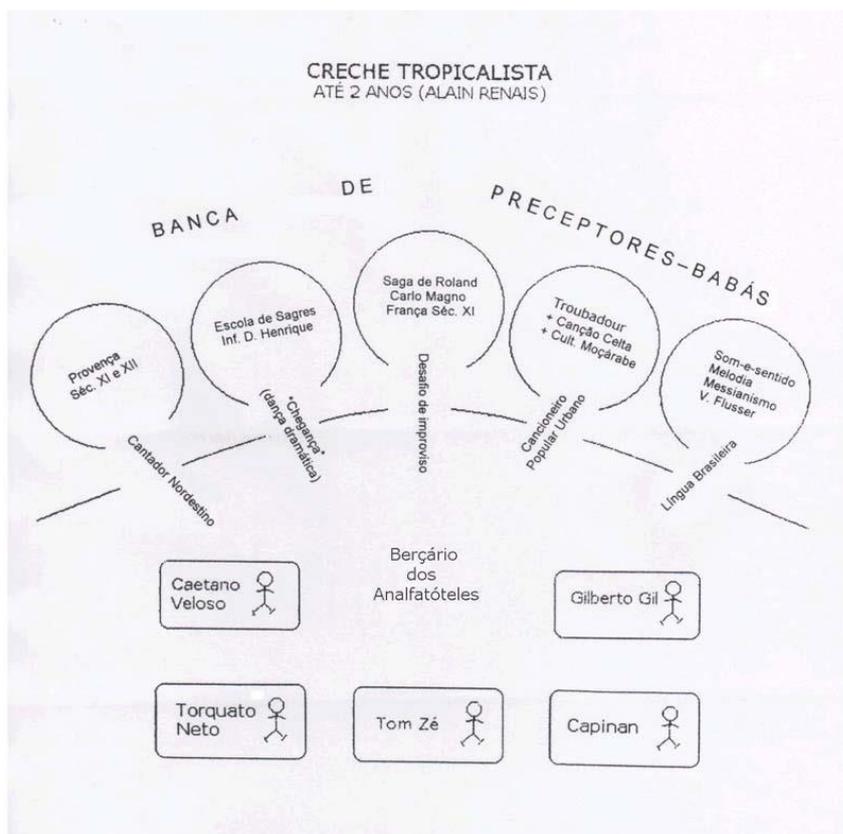
No episódio intitulado *Tropicália ou Panis et Circencis* do programa Som do Vinil, do Canal Brasil, de 09 de maio de 2018, Tom Zé faz uma explanação do que para ele seria a gênese da Tropicália. Em tom didático, o músico apresenta uma ilustração enquanto narra a sua percepção do movimento:

Nós nascemos todos, Caetano, Torquato, Capinan, Gilberto Gil, Glauber Rocha, a 20 km um do outro, em linha reta. Então era a mesma creche, podia chamar Creche Tropicalista, era o mesmo berçário. Nós tínhamos, desde o começo, uma banca de preceptores babás [...] então as primeiras coisas que nós ouvimos foi uma educação mousárabe que é uma educação não aristotélica, através do cantador nordestino, a Provença do século XI e XII, os poetas provençais que influenciaram a própria poesia concreta cantando, por exemplo “é um dia, é um dado, é um dedo, chapéu de dedo é de tal”. Esse jeito de tratar a língua é provençal. O cantador nordestino, aquele cara que faz desafio de improviso, ele tem umas espécies de peças de confronto, uma delas é a Saga de Roland. Eles têm que saber tudo sobre a vida de Roland, os parentes, a noiva, o traidor. Então o trovador, a canção celta, a canção moçárabe, a canção oriental são fonte de nascença da canção brasileira. O que aconteceu na cabeça de Gil, Caetano, Glauber Rocha, Torquato Neto, Capinam. Nós somos criados nessa creche, aí com 8 anos de idade entramos na escola primária. O professor Arthur chegava para Caetano e dizia uma coisa. Ele ensinava aristotelicamente, mas Caetano tava acostumado, que Caetano e Gil e Glauber tavam acostumados a raciocinar moçarabicamente, então na cabeça deles eles comparavam o aristotélico com o moçárabe e dizia ‘Tá bom, é quase igual, mas [...] o resultado dá uma fraçãozinha estranha’. Aí esse resto eles pegavam e jogavam aqui do outro lado do cérebro chamado hipotálamo, que é onde o ser humano guarda a história dele próprio. A nossa placa mental tinha uma série de coisas que era uma visão de mundo que a gente por intuição sabia que também era forte. Daqui a pouco o lixo lógico que estava na cabeça dos tropicalistas, dos que vieram a ser tropicalistas, pesava tanto quanto o que estava no córtex. Aí um dia deram uma pancada, misturou tudo, eles então passaram a ter outra visão de Brasil

imediatamente. Caetano Veloso e Gilberto Gil. É o caso de dizer “Que hora foi isso?” Eu penso que foi a hora que eles resolveram fazer o festival com a guitarra. (TOM ZÉ, 2018, 3’09’’ a 5’28’’).

A imagem abaixo ilustra a fala de Tom Zé ao referir-se à “creche tropicalista” e àquilo que eles obtiveram como referência entre as suas vivências nordestinas, de modo que essa aglutinação passaria a visar a identidade nacional, despida das influências externas, tal como foi desencadeado pela proposta da vanguarda tropical e a forma como ela escancarou o Brasil.

**Figura 5 – Creche tropicalista**



**Fonte:** google imagens.

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. (BAR, 1968, p. 197).

Me ocorre relacionar a vanguarda tropical com o projeto de Boaventura de Sousa Santos, ALICE, um programa de investigação sediado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e que desenvolve atividades internacionais no âmbito das Epistemologias do Sul.

Em 2012 Boaventura concedeu uma entrevista em que deu algumas explicações sobre o projeto. Quando questionado por qual razão escolheu esse nome para seu projeto, respondeu:

Por que o nome ALICE? O nome em si mesmo, “Alice no país das maravilhas” é a ideia de que se alguém conseguir entrar em diferentes espaços, diferentes dos espaços e localizações a que estamos acostumados, iremos ver coisas diferentes. Coisas que são surpreendentes, coisas que, por vezes, são terríveis e por vezes, são maravilhosas, mas que enriquecem a nossa experiência. Portanto o nome diz algo sobre o que é a ALICE. [...] **existe no mundo uma variedade imensa de experiências inovadoras**, e estas experiências não são muito conhecidas no Norte Global, onde incluo a Europa e a América do Norte. E estas experiências, muitas delas vindas de regiões que estiveram submetidas ao colonialismo europeu, por vezes são, de fato, **forma de resistência a formas de opressão que foram criadas pelo colonialismo e, mais tarde, pelo capitalismo e pelo imperialismo**. [...] (BOAVENTURA, 2012, 1’45”, grifo nosso).

Ao avaliarmos a definição acima, constataremos que essa é a ideia principal do Antropofagismo Oswaldiano. Vejamos:

A síntese  
 O equilíbrio  
 O acabamento de carrosserie  
 A invenção  
 A surpresa  
 Uma nova perspectiva  
 Uma nova escala.  
 [...]  
 contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.  
 [...]  
 A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade.  
 [...]  
 O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. (ANDRADE, 1924, p. 43-45).

Boaventura continua a sua explanação, em que nos apresenta argumentos em que justifica o aceite não acadêmico dos ensinamentos sobre civilização, direitos humanos e educação, pois, segundo ele, esses conceitos precisam ser revistos à luz de novas epistemologias, sob a ótica das inovações dos povos oprimidos do Sul.

[...] durante cinco séculos, a Europa, particularmente, tem vindo a ensinar o mundo sobre civilização, direitos humanos etc. Sabemos que

este ensinamento foi, basicamente, ensinamento imperialista, isto é, não se tratou de um processo de educação assente numa base igualitária. Foi parte do colonialismo e do imperialismo e, nesse sentido, tratava-se de **ideias que andavam a par de genocídios, armas, violência**. Isto foi parte da história europeia. [...] nesse sentido, penso que, provavelmente, existem noutras regiões do mundo, fora da Europa, fora do Norte Global, no espaço que designamos por Sul Global, há muitas experiências interessantes de inovação, de novas formas de gerir a economia, de conceber o Estado e os Direitos Humanos, de experiências democráticas, de outros tipos de economias e por aí fora, e a minha ideia é que a Europa e o Norte Global deviam conhecer essas experiências. (BOAVENTURA, 2012, 3'10", grifo nosso).

Ao refletir se seria possível que a Europa e o Norte Global pudessem aprender com outros países – aqueles que outrora foram colonizados –, tendo em vista que 500 anos de espólio e apropriação cultural por parte dos colonos e imperialistas pode ter gerado algum grau de resistência a novos aprendizados, o sociólogo conclui:

[...] Penso que é possível estabelecermos outro tipo de relações globais, relações contra hegemônicas globais, que permitam que o Norte Global aprenda com as experiências do mundo. [...] não se trata de tentar inverter a situação a favor do Sul, ou seja, passar a ser o Sul a ensinar o Norte, penso que deveríamos aprender reciprocamente. Essa seria **minha ideia de relações pós-coloniais** [...] (BOAVENTURA, 2012, 5'44", grifo nosso).

Dessa forma, parece bastante evidente a relação da proposta do sociólogo português com a do Oswald de Andrade, pois a necessidade desse poeta em reformular a beleza da arte causou um importante efeito *esprit nouveau*<sup>28</sup> naquela época, assim como o Tropicalismo conseguiu dominar o novo *Zeitgeist* algumas décadas depois. A contribuição recebida pelos modernos, especialmente do dadaísmo<sup>29</sup>, é clara.

O Manifesto Oswaldiano, como a maioria dos produzidos no modernismo na década de 1920, procura remover da cultura nacional o pesado fardo da cultura beletrista, considerada estéril. A magnitude da proposição antropofágica pode ser comparada ao ataque intensificado de seus poetas contra os "épígonos do parnasianismo", em que o Brasil é considerado um "mito do bem dizer", ou de onde veio o "nacionalismo", nas palavras de Antônio Cândido.

O radicalismo da poesia de Oswald estava na transgressão proposta ao quadro

<sup>28</sup> Marca os movimentos de vanguarda do início do século XX inspirado por Guillaume Apollinaire. Defendia a desvinculação de estilos, buscando a ruptura com os modelos do passado, ao considerar que o estilo de época vai sendo fixado dia após dia. Apesar de ser frequentemente associado à arquitetura, esse movimento influenciou outras formas artes e encontrou eco entre os modernistas através da revista fundada em 15 de outubro de 1920, *L'Esprit Nouveau*.

<sup>29</sup> Esse movimento será abordado com mais densidade no capítulo seguinte.

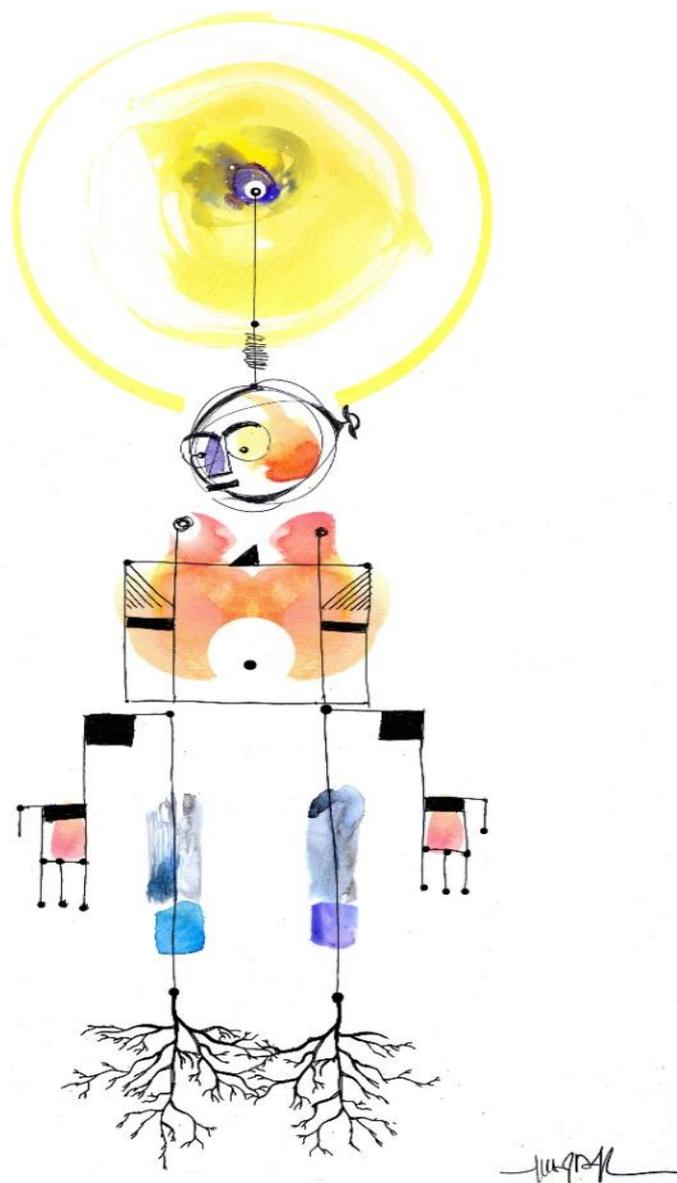
do contexto das produções literárias brasileiras da época. Um cenário artificial, segundo Antonio Candido, de um “patriotismo ornamental”, no qual ícones incontestes de então, como Rui Barbosa (“a águia de Haia”), Coelho Neto, (“o último heleno”), e Olavo Bilac (“o príncipe dos poetas”), carregavam tais epítetos que só reforçavam o fato da linguagem literária estabelecer um fosso entre as classes, estabelecendo-se assim um verdadeiro abismo entre a ala intelectual e a linguagem coloquial e “desleixada”, falada pelas classes menos favorecidas compostas em sua grande maioria por correntes migratórias portadoras de determinadas peculiaridades orais que já naqueles anos do início do século XX confluíam para São Paulo. (CAMPOS, 1991, p. 6-7).

O predomínio da estética antropofágica valoriza a dialética desconstrutivista/reconstrutivista, ilustrada por Paulo Prado em uma introdução poética de 1924 de Oswald de Andrade, um texto que parece ser uma elucidação sobre o Manifesto Pau Brasil. Os poemas 'pau-brasil', entre nós, são a primeira tentativa organizada para a libertação do verso brasileiro, já que “o tempo da criação criativa segue agora a luta pelo tempo da destruição da mudança”, diz o texto liberdade “[...] Deixe-nos mais uma vez, no cumprimento da obra de nacionalismo e defesa, os brasileiros jacobinos. Libertemo-nos das más influências da antiga civilização podre (...). Esperemos também que os poemas 'pau-brasil' erradiquem para sempre um dos grandes males da raça – os males da arrogância e da fala podre” (PRADO, 1990, p. 58). A cabeça antropofágica é como a cabeça de Jano, ela tem duas faces. Um, blasfemo, é desconstruído. O outro é o material previamente reorganizado, desclassificando e devorando/reinventando e redistribuindo, é reconstruído.

A esse processo chamo **regurgitofagia**<sup>30</sup>, apropriando-me do conceito de Michel Melamed. Finalizo apresentando, na figura 1, o que seria o artista antropófago tropykal, segundo minha perspectiva, baseada na análise realizada nesta pesquisa.

<sup>30</sup> *Regurgitofagia* é uma palavra valise criada por Michel Melamed. Mistura “regurgitar” (vomitar, expelir os excessos) com “fagia” (ato de comer). Nome que também dá título à sua peça de 2004. Significa, segundo o próprio autor, “vomitar os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redeglutir”. A pedido desta pesquisadora, o artista plástico Antônio Amaral elaborou a figura 1, *O artista antropófago tropykal*, com vistas a evidenciar o funcionamento da mente do artista antropófago.

**Figura 6** – O artista antropófago tropykal, de Antônio Amaral



Fonte: Amaral e Veras.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> O homem antropófago tem raízes nos pés e antenas na cabeça. Essa ilustração foi desenvolvida pelo artista plástico piauiense Antônio Amaral, com base em minhas orientações intelectuais. Um trabalho conjunto.

### 3 A ESTÉTICA DO SONHO

*Um jeito bruto de ser e estar no mundo.*

*(Luís Augusto Fisher)*

Em 1971 Glauber Rocha escreveu seu segundo manifesto: a *Eztetyka do sonho*, apresentado nos Estados Unidos aos alunos da Universidade de Columbia. Também conhecido como *Estética do Inconsciente*, o segundo manifesto de Glauber Rocha tem como ideia principal o sonho. Com claras referências ao cinema de Luís Buñel e ao Movimento Surrealista, a Estética do sonho alicerçava suas teorias no plano do inconsciente. Andre Breton escreveu o *Manifesto do Surrealismo* (1924), texto em que o artista apresenta a proposta estética do movimento e seus princípios:

O Surrealismo, tal como o encaro, declara bastante o nosso não-conformismo absoluto para que possa ser discutido trazê-lo, no processo do mundo real, como testemunho de defesa. [...] O Surrealismo é o 'raio invisível' que um dia nos fará vencer os nossos adversários. (BRETON, 1924)

Para os adeptos dessa expressão artística, o discurso recomenda que devem fugir da lógica e da razão, os quais devem adotar uma realidade superior. Glauber Rocha se pronunciou encantado com o Surrealismo espanhol, o de Salvador Dalí e o de Luís Buñel.

Nesse manifesto ele expõe alguns dos seus conceitos de arte revolucionária e inicia o texto distinguindo três tipos:

Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas. E, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é **arte revolucionária útil ao ativismo político**, do que é **arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões** do que é **arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita** [...]. (ROCHA, 2004, p. 249).

Em sua tese o autor apresenta clara definição entre esses tipos de arte e aponta para a mudança em sua concepção na produção de obras. A *Estética do Sonho* é o desenvolvimento do pensamento que ele já havia exposto na *Estética da Fome*, são manifestos com conteúdos complementares.

O estado de revolta do cineasta era permanente, sua teia de ideias se voltava contra as tradições culturais e estéticas, de modo que a sua obra estava permeada de contestações, ao que ele chamou de “razão opressora”, já que “as vanguardas do

pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão” (ROCHA, 2004, p. 250).

Se na gênese do Cinema Novo o autor considerava possível a conscientização das massas através do cinema, em suas últimas produções fica evidente que ele já não acreditava nisso, mas continuou seu trabalho de desconstrução do conceito de arte oficializado pelos moldes europeus de fazer cinema, pois segundo ele “a ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída” (ROCHA, 2004, p. 250).

Embora seu ideal permanecesse o mesmo, ele reformulou sua forma de fazer arte, renunciando à linearidade na abordagem do tempo e dos métodos tradicionais de produção e passando a produzir trabalhos que rompiam com o que ele mesmo havia produzido até então.

Ao romper com os padrões de fazer cinema, o que Rocha nos apresenta é a fuga completa dos moldes primários dessa forma de arte. Uma miscelânea de ideias que também repercutiu na literatura do artista, de maneira que em seu romance o que o autor nos apresenta é uma radicalização da busca do inconsciente coletivo.

Além disso, é importante dizer que ele traz uma noção, através da *Estética do Sonho*, de que a pobreza não pode ser dimensionada, propondo que é possível compreendê-la através daquilo que não pode ser negado: o sonho e o misticismo.

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística. (ROCHA, 2004, p. 250).

Dessa forma, observa-se que permanece ainda uma preocupação do artista em voltar a sua atenção para as camadas menos favorecidas, problematizá-las, exibi-las por meio de personagens, considerando que na *Estética do sonho* o cineasta aponta, também, para a produção de obras de arte cujo cerne deveria ser a religiosidade do povo brasileiro, vista como instrumento para alcançar a conscientização popular e provocar movimentos revolucionários no Brasil, procurando mudanças e melhorias sociais. Em seu discurso, o baiano afirmou que a:

*Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. [...] Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. (ROCHA, 2004, p. 251).

O cinema mundial se modernizava e o movimento do Cinema Novo surgiu com uma proposta de transformação da linguagem cinematográfica brasileira em busca da libertação da presença estrangeira no mercado nacional. Rocha acreditava ser possível desestruturar a dominação colonial dos países do Terceiro Mundo através de um discurso cinematográfico inovador e, para isso, fazia uso de uma linguagem bruta, capaz de tornar o cinema um instrumento de subversão:

Para Glauber Rocha, o cinema moderno brasileiro é o rompimento com a narrativa clássica linear, tradicional, imposta aos cineastas e ao público pelo cinema estrangeiro e a tomada do cinema pelos intelectuais. E isto significava uma mudança nos modos de cortar e montar um filme. Na criação de um novo ritmo e um outro tempo (GERBER, 1982, p. 128).

Essas transformações seriam uma verdadeira subversão dos moldes clássicos de fazer cinema. A linguagem do cinema deveria afastar-se da narrativa clássica linear e aproximar-se da linguagem do inconsciente. O tempo e o espaço deveriam ser percorridos e aproveitados em todas as direções, tanto quanto possível. Em *Riverão Sussuarana*, ele passa a utilizar os recursos do cinema também como recortes narrativos e poéticos, uma vez que na arte literária é igualmente permitido alterar o tempo, acelerar ou retroceder, e até mesmo reinventá-lo. O tempo pode ser dominado sem necessidade de quaisquer mecanismos lógicos. A lógica, por esse aspecto, é inexistente.

Para além da subversão e da ilogicidade, é válido ressaltar que a *Estética do sonho* captura características desenvolvidas pelo já mencionado cineasta espanhol Luis Buñel, que assumiu o Surrealismo em seus filmes e enfatizou o papel do inconsciente na atividade de criação artística. Da literatura de Jorge Luis Borges, o cineasta aproveitou a ênfase na fantasia e a possibilidade de explorar outra construção de realidade realizada através da utilização de ferramentas como o inconsciente e o fantástico. Do Surrealismo veio a relação estabelecida com um outro plano, que está além da realidade observável. O objetivo era o de resgatar uma arte que, segundo os seguidores do movimento, vinha sendo destruída pelo racionalismo.

Na redação de *Riverão Sussuarana*, o autor, apoiando-se na *Estética do Sonho*, brinca com as palavras e com a ausência de lógica, de exigência racional, fazendo do seu texto uma novidade barroca<sup>32</sup> estética:

[...] Catavento do Cativeiro, liberdade com o resto daquelas massas aberturas das caudaloseuclidianas nos arquipelagos dvsc-mares perdidos, infra tensão da menoria, explicação da fomortal em Lagoa

<sup>32</sup> Cf. carta de Glauber Rocha (1997, p. 635).

Baixa nos 48 febris de Riverão louco no casebre benzido pelo banho de folhas de Benjamim Arapuã que o enrola num couro de Jacaré [...] (ROCHA, 2012, p. 97).

Nesse fragmento de *Riverão Sussuarana*, observa-se a fusão de termos e palavras, em um processo de criação de neologismos feitos pelo autor, cuja sensação provocada no leitor é a de procura insana pela perturbação do sentido. Some-se a isso a completa ausência de parágrafos e pontuação no texto. Todos esses elementos configuram-se claros apontamentos da referida estética aplicados ao texto literário.

Considerado hermético e truncado, o último filme produzido por Glauber Rocha foi *A idade da Terra*. Lançado em 1980, pertencia já à sua nova abordagem cinematográfica. Em carta enviada para o escritor e amigo Jorge Amado, em 1978, Glauber Rocha (1997, p. 635) comenta: “Esse filme é o mais moderno e revolucionário dos anos 70 no mundo. É novo em enquadramento, em som, interpretação, montagem – uma novidade Barroca-épica

Citando Jorge Luis Borges, Glauber Rocha (1981) aponta para a dilatação de sua sensibilidade em busca da libertação, acreditando que romper com os “racionalismos colonizadores” (ROCHA, 1981, p. 219) seria a única maneira de se libertar. Para o cineasta, as vertentes políticas estavam presas à razão imperialista e o próprio pensamento que o povo tinha de si não condizia com a realidade, mas sim com o que os colonos achavam que era a sua realidade: “A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo” (ROCHA, 1971, p. 219). A força dessa convicção impele Glauber Rocha a perambular pelos domínios da mística e da *desrazão* (ROCHA, 1981, p. 220). Observa-se, portanto, a evidente mudança no posicionamento estético do artista, apontada inclusive por Bentes (2002, p. 3):

O que Glauber parece dizer é que nenhuma explicação histórica, sociológica, marxista ou capitalista pode dar conta da complexidade e tragédia da experiência da pobreza, algo, para ele, da ordem do “incognoscível”, do “impensado” e do “intolerável”. (BENTES, 2002, p. 3)

Convencido de que o público não poderia ser convertido através da violência justamente por não ser consciente de sua própria miséria é que Glauber Rocha optou por expor – através da arte – os limites do místico, do sonho e da fé, pois esses eram terrenos conhecidos pelas pessoas de modo geral. Essa articulação de mito *versus* revolução buscava construir uma nova mitologia popular com consequência importante:

A colonização cultural do nosso cinema gera a colonização cultural de nosso povo. O povo brasileiro é inconscientemente deformado pela visão moral e artística do cinema americano e por isto, inconscientemente, venera e respeita os Estados Unidos. O fenômeno é igual na América Latina. Hollywood, impondo sua civilização através do cinema, debilita psicologicamente o povo e consolida sua penetração econômica (ROCHA, 1986, p. 81).

Observa-se, não apenas através da citação acima como também ao analisar toda a obra de Glauber Rocha, que a representação da América Latina é uma constante para o artista, de maneira que é preciso abrir parênteses para debater essa constância. Falemos a respeito mais adiante.

#### 4 VITROLA DOS AUSENTES<sup>33</sup>, GLAUBER ROCHA E A AMÉRICA LATINA

*Eu tinha a sensação do Brasil despedaçado.*

*(Ignácio de Loyola Brandão)*

*[Folhetim, 15/07/1979]*

O Brasil possui algumas singularidades quando comparado aos outros países da América Latina,<sup>34</sup> relacionadas às questões territoriais e linguísticas. No que se refere à abordagem de ordem linguística, consideremos o fator histórico. Em função da Utopia Bolivariana, e de outros diferentes sujeitos da história, a América Hispânica buscou integração entre seus países, pois existia a irmandade proporcionada pela língua. Contudo, por ser o único país da América do Sul a utilizar a língua portuguesa, o Brasil foi isolado do contexto de integração da América Hispânica.

A respeito da extensão do país, não se pode desconsiderar os conflitos internos. Os países hispânicos, tais como Paraguai e Uruguai, também sofrem com conflitos internos, entretanto esses confrontos não são, em nenhum aspecto, tão grandes como o que ocorre no Brasil. Dessa forma, é possível que a integração interna se dê de forma mais acelerada.

Em alguns países sul-americanos, é comum escritores manterem diálogos transnacionais, e se assim o fazem é por saberem que o que eles escrevem se encaixa não apenas em suas questões, como também se relaciona com as temáticas de seus vizinhos.

Dessa maneira, o que podemos (e devemos) nos questionar é: ***qual é o grande artista brasileiro que pensou um projeto além do puramente nacional?***

É seguro afirmar que Glauber Rocha é uma figura de destaque nesse aspecto. Se não o único a tratar o problema nacional como algo que ultrapassa as fronteiras, seguramente é um deles.

Nesse sentido, o que Glauber propôs não foi apenas sobre a condição do “ser brasileiro”, seu conceito abarcava todo o Terceiro Mundo. Em sua vasta produção, existem obras da África, da Europa e das Américas, cujo objetivo era retratar a opressão desses povos, apontando colonizadores e colonizados, pensando a realidade nacional de maneira a abordar temas relacionados à América Latina.

<sup>33</sup> O título deste capítulo faz referência ao romance de Paulo Ribeiro, publicado em 1993.

<sup>34</sup> **Fonte:** <http://lanic.utexas.edu/subject/countries/indexpor.html>. Acesso em: 16 dez. 2021.

Nessa nova abordagem, Rocha evita cair na armadilha da idealização dos colonizados, não apontando explicações para os fatos, mas fazendo uma fusão de religiosidade, fome e transe, num movimento simbólico.

As obras que Glauber Rocha produziu nesse período são caracterizadas por narrativas desordenadas, provocadoras de sensações conflituosas, e por movimentos que confundem e instigam o espectador, proporcionando ora o entusiasmo intelectual, ora a desordem e o desconforto. Ivana Bentes, no artigo *Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*, interpreta a proposta do artista:

Glauber propõe em Eztetyka do Sonho uma nova relação entre a arte e revolução. Proposta que se afasta do realismo crítico, do cinema de inspiração literária, do cinema político latino-americano nos 60 e se aproxima ainda mais da antropofagia moderna, do Surrealismo europeu, do realismo mágico latino: Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marques, Jorge Amado, Luis Buñuel [...]. (BENTES, 2002, p. 4)

Em 1971, numa carta ao amigo e produtor Claude-Antoine, referindo-se ao seu quinto longa-metragem e primeiro filme realizado no exílio, “*O Leão de Sete Cabeças*” – tradução de “*Der Leone Have Sept Cabeças*”, filme em que são veiculadas duras críticas ao colonialismo euro-americano sobre os povos negros e cujo título é formado por palavras nos idiomas dos principais países que colonizaram o continente negro –, Glauber Rocha afirmou:

O filme contesta de uma maneira brutal e honesta a cultura europeia, o cinema, a política. É um filme humilde e insolente. É um filme sujo, direto, irônico, dialético e não demagógico. [...] É um filme sobre o mito. Um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário. É uma profecia sobre o Terceiro Mundo, o cinema etc. É também uma montagem espacial, o tempo não existe, somente a ação dramática etc. É um filme vulgar etc. [...]” (ROCHA, 1997, p. 390).

As afirmações de Glauber na carta citada testemunham sua defesa em favor de uma reformulação discursiva. Os trechos da carta indicam as expressões que se relacionam à exposição de ideias no Manifesto do Sonho.

*O Leão de Sete Cabeças* e *Cabeças cortadas* são dois filmes do período de transição estética do cineasta. Nesse percurso o cineasta apostou menos em narrativas lineares e bem definidas e deu mais poder aos símbolos e alegorias apontados nos filmes. Sobre essa reformulação, Ruy Gardnier, em artigo à revista *Cult* refletiu:

Se a transformação é só uma questão de tomada de consciência, o realismo resolve. Se, no entanto, há camadas mais profundas, o realismo é inócuo e só uma iconografia delirante pode dar conta dessa outra ‘realidade’. (GARDNIER, 2011)

Essa transição é um tempo de redefinição estética de Rocha e representa o abandono do consciente como destinatário da mensagem e o ingresso no universo do inconsciente, como que acreditando que a miséria e a exploração às quais o povo estava submetido não eram apenas fatos, mas crenças e modelos cravados em seus subconscientes.

Colocado de forma didática está o posicionamento do negro revolucionário, o negro que não aceita a cooptação branca. O Diretor apresenta, nesse filme, uma proposta de reconstrução identitária das comunidades africanas através da revolução.

Segundo o próprio Glauber Rocha (2006), em entrevista que concedeu à Miguel Pereira em 1979, as condições em que ele se encontrava entre os anos de 1969 e 1970 permitiram a feitura do discurso que ele chamou de “O leão das sete cabeças cortadas”, em que o autor propôs investigar a origem dos dois campos culturais apontados nos filmes: o africano e o hispânico. A busca era a de representar sempre as origens formadoras da nacionalidade latino-americana, as mitologias formadoras do nosso continente.

Quando Glauber Rocha apresentou ao público o seu segundo manifesto, ele já colocara em prática aquela teoria. Em *Cabeças cortadas*, por exemplo, Glauber Rocha faz alusão ao Surrealismo espanhol. Toda a simbologia do longa, bem como o seu figurino, remete àquele movimento:

O sonho e a imaginação são por definição os elementos que fazem o homem sair de sua inércia e de sua letargia. São os acionadores de uma postura que aguçará seu ímpeto de transformar a realidade absurda que o aprisiona. Portanto, sonho e irracionalidade são ferramentas libertadoras capazes de ultrapassar a razão opressora burguesa. As primeiras vanguardas do pensamento se resultaram infrutíferas porque insistiam em responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A única maneira de instaurar a configuração de um novo signo revolucionário é a junção do verdadeiro artista revolucionário – que obrigatoriamente precisa estar completamente desvincilhado da cultura e da razão burguesas – com as estruturas da cultura popular. (GARCIA, 2014).

O sugestivo título do filme, *Cabeças Cortadas*, simboliza a necessidade de jogar fora toda razão e consciência para dar lugar ao que não é possível apresentar com atos coerentes. Esse título sugere aspectos apontados pelo cineasta em seu manifesto do

*Sonho*, sinalizando a *desrazão*<sup>35</sup> como alternativa de resistência às arbitrariedades dos países imperialistas colonizadores.

Para Glauber Rocha, o cinema tinha mais meios de realizar os truques de alteração da temporalidade linear, pois a palavra transformada em imagem oferecia mais impacto ao que estava sendo representado:

Não querendo negar as possibilidades da literatura, cremos que o cinema é o sistema estético mais armado para realizar essa experiência plenamente ‘imponderável’ no momento. [...] a busca da intemporalidade é um fato abstrato que Faulkner conseguiu realizar antes do cinema, mas que poderia ser encontrado em trechos isolados da história fílmica. (ROCHA, 1959, p.103-105).

Ainda que o foco desta pesquisa não sejam os filmes do autor em questão, é necessário salientar que não é possível entender o pensamento de Glauber Rocha sem considerar suas produções cinematográficas, formato em que ele mais externalizou suas propostas estéticas e ideológicas.

Ismail Xavier em *Sertão Mar* (2007) relaciona o Manifesto da Violência<sup>36</sup> de Glauber Rocha com a argumentação de Frantz Fanon (1968) em “*Os condenados da terra*”, elucidando o caráter resistente dos textos em questão. Para Xavier (2007, p. 184), Rocha e Fanon assemelham-se na defesa da legitimidade da violência, como única possibilidade do colonizado reagir frente à dominação que lhe é imposta: “Uma estética da fome”, tal como o livro de Fanon, tem a dimensão de discurso para o outro, ou seja, para a consciência do colonizador ou do colonizado que ainda se vê com olhos do colonizador” (XAVIER, 2007, p. 184). O modelo colonial era combatido através da afirmação da cultura nacional, a afirmação da identidade dos sujeitos brasileiros era o instrumento de luta. A não aceitação e a negação do servilismo constituíram umas das bases do Cinema Novo e da criação da **identidade do ser latino-americano**. Para a construção dessa identidade, a primeira negação foi a da autoridade do colonizador.

Associando o ideário de Glauber Rocha aos dias de hoje, um dos primeiros questionamentos que nos surge é: o que vem a ser uma identidade nacional genuinamente

<sup>35</sup> A produção literária de William Faulkner fazia uso do que ficou conhecido como *Fluxo de consciência*: "O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas". Esses "romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances" (HUMPHREY, 1976, p. 2). Tal apresentação conceitual remete à compreensão do tipo de ficção que Glauber produzia nessa fase de sua carreira. Fazendo uso de métodos como o *Fluxo de consciência*, o autor assumia autonomia e liberdade para projetar suas ideias.

<sup>36</sup> Tradução italiana do original em português *Estética da fome*.

brasileira? Para auxiliar no processo de compreensão dessa proposta, cito as palavras de Tomaz Tadeu da Silva:

A identidade assim concebida parece ser uma positividade ('aquilo que sou'), uma característica independente, um 'fato' autônomo. Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e autossuficiente. (SILVA, 2013, p. 74).

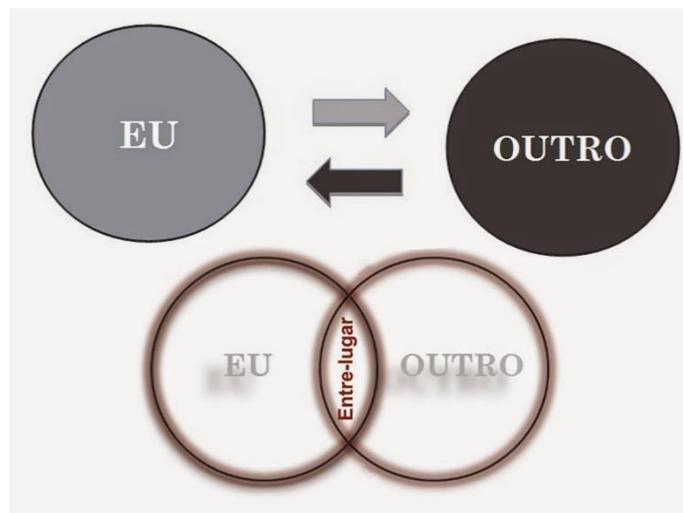
Portanto ela só existe através de oposições, o "eu" só se materializa em função da negação do "outro", cuja diferença entre ambos passa a se cristalizar no processo de construção da identidade.

O primeiro passo para o povo latino-americano libertar-se dos imperialistas seria identificar elementos de sua própria cultura, resgatando os hábitos de sua própria gente, estabelecendo assim as diferenças entre os colonizados e colonizadores. A ideia era a de que o processo de criar pontos em comum entre esses indivíduos colonizados possibilitasse o germinar de um sentimento de unidade e pertencimento nacional.

Se compreendemos o pensamento do cineasta, somos induzidos a questionar se as características plenamente brasileiras por ele apontadas, tais como a macumba, constituem de fato modos puros. No avanço dessa reflexão, convido ao diálogo Homi Bhabha, com seu conceito de *Hibridização Cultural*:

O hibridismo é uma problemática de representação que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes 'negados' se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha sua base de autoridade. (BHABHA, 1998, p. 165).

Bhabha conduz à reflexão sobre a redefinição dos limites fronteiriços em níveis psicossociais e culturais, além dos geográficos. Os sujeitos das fronteiras carregam bagagens materiais e imateriais, sua tradução se dá na relação da diferença com o outro, o sujeito nativo. As articulações das diferenças ocorrem no espaço de divisa e dão início a novas identidades, e é nesse espaço cruzado entre o eu e o outro que as diferenças mostram-se e a articulação entre as partes promove a troca que recria novos eu's e outros.

**Figura 7 – Relação entre o Eu e o Outro**

Crédito da imagem: Me. Jaislan Monteiro<sup>37</sup>.

Se o processo de criação/nascimento de novas identidades perpassa pelo cruzamento entre duas ou mais culturas, infiro que não há identidades puras, pois toda e qualquer marca de pureza seria uma falácia. Todas as elas trariam em si as marcas de seus cruzamentos com outras, suas impurezas. Nesse processo de formação, a única constante que existe é a transformação que ocorre invariavelmente ao longo de toda a construção imaterial.

Glauber Rocha propõe não a criação de uma nova identidade nacional, mas o resgate de uma identidade que já existe. Ainda que não se saiba ao certo suas razões, o fato é que era nisso que ele acreditava e foi nessa linha de raciocínio que sua obra foi formulada.

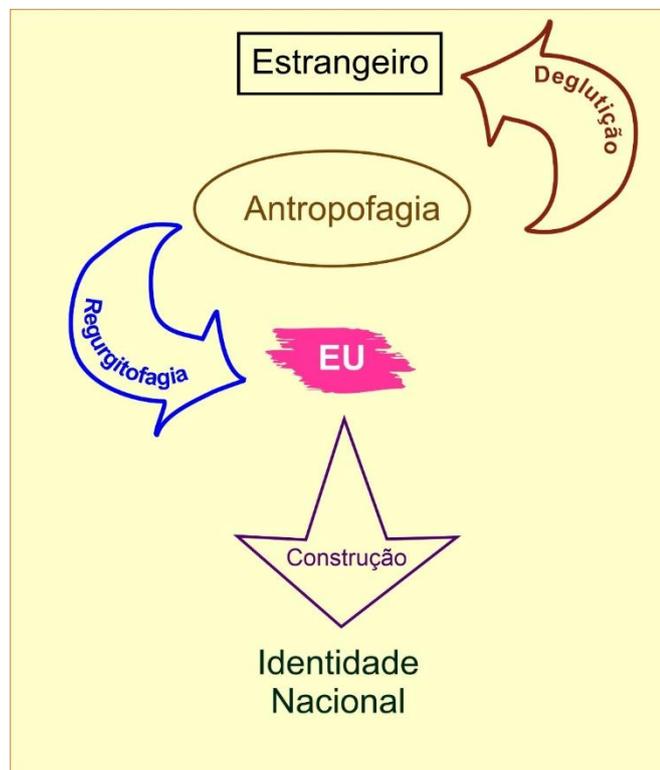
O seu romance é permeado de representações do sertão, do cangaço, do efeito do imperialismo e do populismo e de temáticas afins, construídas com base no sertanejo e no povo brasileiro. Essa representação tinha como foco abordar a ruptura dos padrões norte-americanos que, acreditava Glauber Rocha, seriam alcançados pela revolução social, instigada no público através da produção artística.

Na obra do cineasta, o resgate da identidade nacional brasileira original se deu com a inserção de elementos da cultura popular nacional em diversos aspectos. Nos longas-metragens *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o povo brasileiro é apresentado em sua integralidade cultural. No primeiro plano, estão representados elementos como a música, a dança, o folclore popular, a vestimenta, os

<sup>37</sup> jaislanufpi@gmail.com.

hábitos e costumes dos povos, que não haviam sido corrompidos pela cultura estrangeira. Tais elementos também podem ser identificados em seu romance *Riverão Sussuarana*, de modo a deixar clara a proposta do autor em expor a sua versão para constituir o que deveria ser o cerne da nacionalidade original do povo do Brasil.

**Figura 8** – Ilustração da construção do Eu nacional



**Fonte:** produção da autora desta Tese.

Ao me deparar com a obra de Glauber Rocha, identifico um artista indignado com os rumos que a nação vinha tomando, cuja obra transparece a sua crença nas possibilidades de retorno à própria origem. Um exemplo dessa tentativa de um caminho de volta à suposta gênese, vislumbra-se na literatura de cordel em *Riverão Sussuarana*, embora seja no longa *Deus e Diabo na Terra do sol* que ela se mostra mais premente. No contraponto da interface exposta na luta do bem *versus* o mal, esse filme cumpre o papel de apresentar o imperialismo predatório norte-americano contra o ideal popular da sociedade brasileira, que considera o sertanejo seu representante mais fiel:

Há uma tradição de versos populares e de canções que vêm de herança portuguesa e espanhola, é a dos cantadores, que agora tornou-se no Nordeste especialidade dos cegos, que inventam histórias. Por serem cegos, eles têm uma imaginação maior e inventam lendas. Todo episódio de Corisco em Deus e o diabo foi tirado de quatro ou cinco romances populares. (ROCHA, 2004, p. 113).

Esses elementos presentes na temática de Glauber Rocha – o sertanejo, o poder, a autoafirmação do povo, as desigualdades sociais e a miséria – não apenas negavam o atraso econômico, mas queriam ir além da denúncia desse atraso nos países do Terceiro Mundo, em especial o Brasil. Eles veiculam uma busca por acionar no povo a construção de uma identidade cultural nacional, que o artista acreditava ter já encontrado.

Glauber Rocha considerava que o cinema *hollywoodiano* ameaçava a identidade e a cultura nacional do brasileiro e foi com essa preocupação que ele propôs a expulsão dos enredos daqueles símbolos que ameaçavam o desenvolvimento cultural do país, sendo essa tal expulsão uma catarse. Nos textos, o autor funde o tempo e o espaço entre o território nacional e variadas figuras históricas.

Foi o mundo moderno que fez surgir o conceito de razão, e foi a partir do momento em que o sentido da palavra razão foi fixado que ela se tornou desracionalizável. (MORIN, 2002, p. 9)

Nesse sentido, percebe-se que é impossível falar em logicidade no cinema de Glauber Rocha, recurso artístico que foi transportado para a sua linguagem literária. Por essa razão, além de ser uma obra que dialoga com o Tropicalismo, *Riverão Sussuarana* também estabelece uma relação com o Surrealismo, como veremos a seguir.

## 5 SURREALISMO, UMA REVOLUÇÃO PERMANENTE

*Ainda vivemos sob o império da lógica.*

*(André Breton)*

Desde priscas eras os sonhos foram tratados como algo místico, uma janela para a essência do ser humano. Eles teriam inspirado grandes obras como *O médico e o monstro*, Robert Louis Stevenson.

Segundo o próprio Stevenson, em entrevista publicada no *The New York Herald* de 8/09/1887, teria vindo-lhe em sonho o argumento para a história do médico que descobre, por meio da química, uma maneira de dividir suas porções boa e má, ou civilizada e selvagem. (SUPPIA, 2005, p. 56)

Avanços na ciência como a organização da tabela periódica:

Em seu sonho, Mendeleiev compreendia que, quando os elementos eram listados na ordem de seus pesos atômicos, suas propriedades se repetiam numa série de intervalos periódicos. Por essa razão, chamou sua descoberta de Tabela Periódica dos Elementos. (STRATHERN, 2002, p. 175).

Ou mesmo sucessos como a música da banda de rock britânica Rolling Stones *I can't get no satisfaction*:

Tudo começou com um sonho que Keith Richards teve durante uma turnê dos Stones pelos Estados Unidos em 1965. Ele acordou em um quarto de hotel na Flórida uma manhã e notou que, no meio da noite, tinha se levantado e gravado um *riff* acústico e um refrão em uma fita cassete, deixada em sua mesa de cabeceira. (KOT, 2015, [n.p.])

Por vários milênios a humanidade tem se questionado se nossos sonhos têm algum significado ou finalidade em si. Por que sonhamos? Em uma das obras primas de Salvador Dali, *Sonho causado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar*, uma mulher acorda exatamente assim: devido ao zumbido da abelha. Seu cérebro cria um sonho complexo para explicar o zumbido e a picada da abelha. No sonho há tigres rugindo e um ataque de baioneta. Salvador Dali atribuía aos sonhos as suas melhores ideias.

Há milhares de anos existia a compreensão de que os sonhos carregavam mensagens divinas, tais como presságios, avisos e/ou instruções. Antigas civilizações criaram manuais para decifrá-los, como o do Egito, escrito há 3 mil anos. No século 2 d.C. *Artemidoro* tornou-se a primeira pessoa a pesquisar as mensagens oníricas. Seu

manual baseou-se em entrevistas realizadas durante suas viagens pelo Império Romano. Com o passar do tempo os significados mudaram, mas a crença de que há algo mais profundo, com um quê de vidência, permaneceu.

No final do século 17 espalhou-se uma descrença em torno das interpretações dos sonhos, na qual eles passaram a ser considerados incoerentes e irracionais. Mais adiante, no reinado da Rainha Vitória, popularizou-se a crença de que comer determinados alimentos causavam, além da indigestão, sonhos insanos.

Já no século XIX, no livro *A interpretação dos sonhos*, Sigmund Freud afirmou que o plano onírico representa mais que seus predecessores consideraram. Para o psiquiatra austríaco, considerado o Pai da Psicanálise, as imagens e sensações produzidas pelo nosso cérebro durante o sonho seriam representações disfarçadas de nossos desejos mais íntimos. Muitos desses símbolos eram sexuais.

Carl Jung foi um dos primeiros apoiadores de Freud, ele também acreditava que nossos sonhos fossem mensagens do subconsciente, mas não apenas sobre sexo. Para ele eles conteriam personagens que representam aspectos de nossa vida interior, tais como a ansiedade, a pureza e a sabedoria.

Em 1933 cópias de *A interpretação dos sonhos* arderam em fogueiras nazistas, assim como centenas de outros livros de autores judeus. Todavia, a censura intelectual ocorrida naquela época não foi o suficiente para interromper em definitivo tais produções, tendo em vista que as correntes artísticas que surgiam começavam a questionar incisivamente o estado de coisas que a Europa vivia e toda a sua instabilidade e frustração.

Entre tais movimentos, destaca-se, por exemplo, o Expressionismo, que aconteceu em paralelo aos conflitos que deram início à Primeira Guerra Mundial. Nesse movimento o que há é a superação da manifestação figurativa e a predominância de uma arte que é volitiva e está ligada à própria expressão individual do artista. Não se trata mais da representação idêntica da natureza, de uma pessoa ou mesmo de um objeto, mas como o artista a enxerga e como ele processa as imagens.

A outra corrente é o Dadaísmo, movimento que expressa a guerra interior que é a descrença do ser humano. Surgida em 1916, essa vanguarda era a representação dos sujeitos que escolheram se insurgir contra a Primeira Guerra Mundial e para o absurdo que ela significava. Esses artistas questionavam e renegavam o estado de coisas em que a Europa se encontrava naquele período. Para o pesquisador Donny Correia (2019), o Dadaísmo é um movimento niilista no sentido Nietzscheano, aquele que ignora a realidade mundana e tenta uma ascese por outros meios, seja ascese estética ou religiosa.

Na Suíça, o Dadaísmo reuniu artistas que criticavam o absurdo da guerra e das relações naquele momento, num momento da história em que a guerra era mais importante que o conceito de arte. O ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), de Walter Benjamin, explora essa questão. Nesse texto, ele afirma que a obra perde-se enquanto obra original e passa a fazer parte de um processo de reprodutibilidade técnica, própria desse período chamado Modernidade. A consequência disso é a perda da identidade do indivíduo.

E, por último, citemos o Surrealismo que, junto como o Dadaísmo, representa polos opostos de uma mesma realidade. Ao passo que o Dadaísmo olha para a modernidade de maneira despretensiosa, debochada e, por que não dizer, anárquica, o Surrealismo busca a compreensão do mundo como um flagelo que precisa ser controlado. Glauber incorpora as conquistas das vanguardas:

[...] Milagre? Acredite que cheguei depois de minha família. Morreram por ai seu Dama e meu irmão veio primeiro. Sou moralista. Está se passando importantes revoluções mundiais. Te ajudo. Meu pai foi muito mais inteligente que o seu e no entanto nós ficamos loucos e você se transformou no mais intrêligente. Sabemos que não fomos vingados. Arquêles foi dado gemele pra mae. Jonas olhos altados cachaça viado imprime há muitos anos um jornal na ponta da rua das Tabokaz. Serenata Ametyztaz. Julya lhe facilita, deu o recado falou, se pudé coma no beco que Ezaú e Raquel encobrem. Ela era pobre mulhé ignorante nêste mundo mais do que ela só a mãe desgraçada parece minha mãe. (ROCHA, 2012, p. 56)

A modernidade traz consigo o moralismo. Nessa citação a presença de figuras bíblicas sinaliza a necessidade de se discutir o moralismo premente. As revoluções que estão a ocorrer no mundo inteiro não acontecem no Brasil. Falta-nos, aqui, o ardor dos questionamentos que já percorrem o planeta. A simbologia típica de Rocha também aparece nesse trecho do romance, quando, ao mencionar a inteligência de seu pai, o autor nos remete às riquezas típicas de nossa nação, concluindo que, apesar dela, não conseguimos extrair tudo quanto possível dos nossos recursos, deixando o usufruto de tanta matéria-prima aos colonos, que assim fizeram fortuna.

Ao escrever o Manifesto Surrealista, André Breton buscou apoio em Sigmund Freud, que não o acolheu nem a seu grupo de jovens artistas como esperado. O pai da psicanálise não acreditava que a proposta surrealista tivesse vínculo real com a sua teoria.

De fato, é um pouco temerário porque se o Surrealismo prevê a escrita automática, a criação automática levada pelos instintos mais internos e mais obscuros, a partir do momento que você coloca isso às claras no papel, numa tela ou numa colagem, passa a ser um ato consciente, ou

seja, não é uma expressão maior do seu inconsciente. (EXPRESSIONISMO, 2019)<sup>38</sup>

Essa vanguarda prevê a criação automática pelos instintos mais íntimos, os quais se tornam conscientes a partir do momento em que são traduzidos para o papel, para a tela ou qualquer que seja a sua forma de manifestação artística.

É importante dizer que o Surrealismo não é uma expressão maior do seu inconsciente como queria Breton, Salvador Dalí, ou Buñuel, apesar disso as obras que esses artistas realizaram são um misto de um trabalho esteticamente contemplativo, bem como um ponto de partida para análises da psicologia e da psicanálise.

Em um filme como “Um cão andaluz”, de Luiz Buñuel, há o que seria um fluxo contínuo da criação, todavia o que captamos é uma narrativa pessoal que serve para direcionar o entendimento, de modo que cada espectador tem a sua própria reação diante daquela obra. O mesmo ocorre no que se refere às telas de Salvador Dalí, que são compostas por uma visão gestáltica<sup>39</sup>, com figura e fundo, em que é possível visualizar mais de uma composição ao mesmo tempo, com foco no inconsciente e na vida como se apresentam naquele período, tendo em vista a experiência coletiva da Primeira Guerra Mundial, que fez com que a modernidade ganhasse facetas poliédricas.

Ao fazerem essas críticas em suas obras de arte, esses artistas pretendiam chamar a atenção do espectador para a realidade multifacetada do pós-guerra que, por essas demandas múltiplas, jamais está completa. Assim, verifica-se que o Surrealismo surge da necessidade de novas perspectivas que fujam dos vínculos da realidade, abrindo possibilidades outrora inimagináveis.

Cabe salientar que, para atingir essa finalidade, a linguagem representa o pilar da concepção surrealista, onde o absoluto é apenas um ponto de vista. Ademais, o Surrealismo possui raízes revolucionárias, das quais vão muito além de uma escola ou de um simples elo vanguardista (MADEIRO, 2020, p. 17).

Os textos gerados pelo Surrealismo, por sua parte, são livres de percepções evidentes, portanto a criação é feita embasando-se nas palavras em seu estado livre. Desse modo, favorecem-se as primeiras ideias que vêm à mente do escritor, sem futuras mudanças, para que a essência conceitual se mantenha intacta. Por conseguinte, o

<sup>38</sup> Aula proferida pelo pesquisador Donny Correia, Doutor e Mestre em Estética e História da Arte pela USP, e crítico de cinema.

<sup>39</sup> Gestalt, ou psicologia da forma: Teoria que parte do princípio de que todos os fenômenos psicológicos devem ser explicados na sua totalidade ou configuração, sem dissociar os elementos do conjunto onde se integram e, fora do qual, não têm significado. (MESQUITA; DUARTE, 1996 p. 99)

processo criativo devaneia entre a transposição e a consciência sobre o tema trabalhado centralmente, com base em todas as interferências (HELLMANN, 2012, p. 119).

Para ilustrar a total liberdade de percepção presente no texto, trago o seguinte trecho:

Seu Rosa salivou suando: “Sol! Oh Sol! Sol! Insuportável Frio” — e de seus versos floresceram Kaphthynyaz Donatharyaz nos kontynentes vulcânykuz “una isla de Pyratas.”. Foi abra-me ZESHAMUS — e vy do pynakulo fender a muralha geofagyka! Cego, vendo Jesus, ressuscitado (ROCHA, 2012, p. 35).

Ao analisar esse trecho nos parece que Glauber primeiro escreveu para só depois racionalizar o que estava escrito.

Em um contexto histórico, poetas da língua francesa juntamente com André Breton receberam contribuições de artistas belgas, alemães, americanos e espanhóis para formar a base do movimento surrealista, até chegar ao ocidente

Ainda sobre o movimento surrealista, na década de 1920, André Breton e outros idealizadores formaram uma verdadeira revolução cultural com o intuito de fazer com que o homem pudesse ser livre em suas elaborações poéticas, contradizendo os moldes políticos ditados nessa época, servindo de inspiração para muitos outros escritores de movimentos dissemelhantes, tal como o modernismo. Assim, a vanguarda perpetuou-se em grande parte do mundo, livre de qualquer seguimento institucional ou de cunho social.

Não obstante, o Surrealismo relacionou-se da mesma maneira com o psiquismo, tendo a notoriedade do sonho, do delírio e do lúdico em suas composições. Na verdade, as obras desse gênero dão conveniência ao sentimento de desejo sem censuras, e demais outras experiências (MADEIRO, 2020, p. 18-19).

No tópico seguinte tratarei da presença de elementos surrealistas no romance estudado. Adiante.

### 5.1 A essência do Surrealismo em *Riverão Sussuarana*

Conforme foi enfatizado nas páginas anteriores, o Surrealismo nasce da necessidade do homem de fugir dos moldes da sociedade atual, seja nas artes visuais ou na escrita, visando um potencial criativo além do real, isto é, no sonho, no lúdico ou no subconsciente.

Nesse contexto, assim como em grande parte dos movimentos vanguardistas, as criações surrealistas advêm de decisões utopistas, algo em comum entre as manifestações de vanguarda. A busca do “novo” acabou por desaguar em propostas radicalmente contra os valores da cultura ocidental, contra o utilitarismo, à massificação imposta pelo capitalismo e “à condição desumana do homem explorado, o Surrealismo se coloca como estética da redenção” (HELLMANN, 2012, p. 121). Vejamos:

— Pense na senhora, mulher casada, com as pernas de fora. Toma cuidado dona Maria, que toda mulher nasceu pra fazer a vida. Minha tia e minha irmã mais velha se acabaram num cabaré de Quixadá, uma de cancer outra de doença da rua, foi a tia que levou a sobrinha bonita que nem espiga de milho verde, loura e cevada, foi direta da casa do pai pra o quarto, vendeu a donzelice la pro filho de um coronel que a tia tinha contratado por um conto de réis novinho, ela trouxe pra mãe, mas mãe suspeitou e não quis, eu bati nela de vara até descobrir carne viva, excomunguei, morreu e foi pro inferno. Mas ninguém diz. Parece uma santa de cara limpa e muito triste. Um dia a mãe me chamou e disse que ela se perdeu por amor de um vaqueiro casado. (sic) (ROCHA, 2012, p. 108-109)

Ao analisar a citação acima penso que Glauber propõe a estética da redenção através da figura feminina. Utilizando a figura como exemplo ele nos convida a olhar para a mulher de uma forma diferente daquilo que a cultura ocidental nos ensinou, o ser subalternizado, explorado. A mulher tem marcas, dores e aflições, e é preciso que nos coloquemos a refletir a respeito. O câncer e a “doença da rua” são a punição por essas mulheres não terem a postura que lhes é esperada, por não serem direitas, como devem ser. A mãe chora pela perdição da filha. Não é preciso pensar muito para perceber que essas são imagens tradicionais do feminino, formadas por uma força invisível que obriga as mulheres a se submeterem ao patriarcado, sob pena de arcar com consequências exorbitantes se não o fizerem.

Para Brandão (2016), a elaboração artística surrealista vai mais adiante do que uma simples composição ou cópia, tendo uma conceituação dispersa e subjetiva, que “permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heroica, que ultrapassa a defeituosa

percepção dos sentidos” (BRANDÃO, 2016, p. 59).

Ao longo de todo *Riverão* esbarramos com trechos que ilustram a subjetividade e dispersão típicas dos surrealistas. Nesta cena, o lirismo do autor nos conduz a outras experiências, diluindo nossos sentidos por meio de sua descrição.

— E bom, minha filha. Uma quentura, depois aflição. Não dói nada. Maria correu, saltou a cerca da plantação queimada e ficou olhando por debaixo. O caminhão passou buzinando. As flores caíram na estrada e as rodas sumiram na curva. (ROCHA, 2012, p. 109)

No âmbito da vida cotidiana, os seres humanos começam a acessar tais características surrealistas, mesmo sem perceber:

A vida como um todo é objeto de questionamento e de transfiguração do Surrealismo, pois é dentro dessa esfera maior que encontramos as chamas que alumiam os caminhos pelos quais os artistas que se aproximam desse movimento – com as mais diversas particularidades e gradações de um para outro – e, labirinticamente, nele se enveredam. Entre as chamas, algumas formas de conceber o desejo, a liberdade interior, a revolução, a linguagem (entenda-se a linguagem da poesia), o erotismo, o inconsciente e o sonho. (MADEIRO, 2020, p. 18).

A etnografia também possui uma relevância para tal temática, embasando-se nos etnógrafos surrealistas que, no que lhe dizem respeito, tendem a respeitar os aspectos culturais em sua essência, todavia com oportunidades para contestações. O autor complementa mencionando que “a dimensão etnográfica do Surrealismo como prática de escrita pode ser articulada como um tipo de produção capaz de tornar o elemento familiar em potencialmente estranhável” (CAVALCANTI, 2015, p. 27).

Nessa esfera, o Surrealismo é vivenciado na prática enquanto a etnografia teoriza, em grande parte, as formas literárias desmanteladas, à medida que se aproxima da escrita surrealista (CAVALCANTI, 2015, p. 28), tendo como consequência o fato de o Surrealismo e a etnografia se assemelharem em alguns campos:

Em sua íntima relação entre o estranhamento do familiar e a familiarização do estranho, etnografia e Surrealismo atuam por um plano similar de análise corrosiva de uma realidade cultural regional. Ao buscar romper com convenções estabelecidas, pela rejeição da rotina e da lógica costumeira, a escrita etnográfica de tons surrealistas se aproximaria da mesma predisposição em transgredir certas leis da linguagem como modo de interrogar as interdições que separam o homem moderno de seu próprio pensamento selvagem. (CAVALCANTI, 2015, p. 27)

As narrativas surrealistas vão muitas vezes além de um campo literário específico, de maneira semelhante à escrita leirnisiana, ao passo que questões científicas, filosóficas

e sociológicas são levantadas. As peculiaridades do Surrealismo enquanto gênero literário são embasadas numa relação teórico-discursiva de incontáveis outras áreas, por meio de fragmentos, citações e alusões (CAVALCANTI, 2015, p. 28).

Segundo Madeiro (2020), o sonho, componente de “extrema importância para o Surrealismo e terreno fértil para a arte, é elemento tão importante quanto a realidade. O sonho e o real não se opõem, mas se complementam, e, por vezes, se confundem, rompendo qualquer barreira binária entre o que podemos chamar de real e irreal” (MADEIRO, 2020, p. 20).

As convicções surrealistas posicionam-se de forma conexas à teoria marxista em alguns aspectos, ao passo que Marx confere críticas ao positivismo e ao capitalismo.

A ideologia surrealista converge com a teoria marxista em diversos pontos, vale ressaltar a crítica moral de Marx ao capitalismo, através da qual ele salienta as desigualdades sociais gritantes que o capitalismo gera, sendo responsável por impedir que os indivíduos desenvolvam suas potencialidades, e de tornar o ser humano plenamente realizado, de modo emocional e intelectual. Assim como Marx, Breton condena o sistema capitalista pela degradação e desumanização do indivíduo, que, a partir da desumanização da classe operária, deforma as personalidades individuais de cada ser, transformando as atividades necessárias à sobrevivência em mercadorias. Breton acreditou, insistentemente, na importância dos fundamentos hegelianos para a criação surrealista, proclamando em seu discurso no Congresso dos Escritores pela Defesa da Cultura, em junho de 1935, que o materialismo dialético era a única teoria capaz de combater de frente as crenças positivistas e racionalistas. Contudo, foi no Manifesto de 1929 que apareceu oficialmente a adesão dos surrealistas ao materialismo histórico e sua aproximação com o marxismo. (ROCHA, 2019, p. 481).

Dessa forma, é perceptível que houve uma aglutinação entre os movimentos. De um lado, a força revolucionária do marxismo, e do outro, a experiência psicológica e onírica do Surrealismo, ambas condensadas num ponto de convergência, evidenciando o desejo de rompimento com a sociedade burguesa, com os padrões impostos por ela em todos os âmbitos sociais que levam a alienação dos indivíduos, como o conservadorismo e o tradicionalismo, seguindo as ideias de família, pátria e religião, e a necessidade de uma revolução para o rompimento total com o capitalismo (ROCHA, 2019, p. 481-482).

Mais uma vez, não é possível não constatar a aproximação do que Glauber Rocha chamou de “alienação dos indivíduos” com os vieses que o país tem tomada nos últimos anos. Em 2022 o Brasil que existe foi invadido por um conservadorismo cujos galhos se acreditavam ceifados, mas a raiz, como amargamente descobrimos em 2016, ainda vive.

Sobre os consecutivos golpes e contragolpes que a o povo brasileiro tem presenciado desde a chegada da Coroa portuguesa ao Brasil, Lilia Schwarcz (2016) conclui que “persiste, teimosamente, um déficit republicano na raiz da nossa comunidade política” e é isso que nos impede de evoluir como sistema político e instituições públicas.

Aproveitada a brecha para uma análise política, retorno à vanguarda.

Por muito tempo alguns críticos acreditaram que o Surrealismo englobava a literatura e as práticas artísticas como a pintura, sobretudo na forma de compreensão do que foi criado pelo autor. Todavia, fica evidente que ambas possuem suas características próprias, apesar de participarem de um mesmo movimento, contando ainda que a literatura é mais suscetível a criações subjetivas (MADEIRO, 2020, p. 26-27).

O Surrealismo eleva o que é visto na literatura mundial, desde os clássicos até as obras mais modernas, e “nos mostra outro modo de relação com o mundo, com analogias, com acontecimentos entrecruzados e com o próprio real, um modo que busca, sumariamente, libertar-se das amarras binárias com as quais nossas ideias estão acostumadas a se desenvolver” (MADEIRO, 2020, p. 27).

Todo o conglomerado de informações discorridas até este momento refere-se apenas ao começo de um assunto complexo e necessário para a compreensão íntegra do Movimento Surrealista em suas expressões, termos e demais características linguísticas, além de diferentes outras áreas que vão além da literatura brasileira e internacional, tais como o cinema, a fotografia e outras.

## 5.2 Afinal, existiu Surrealismo no Brasil?

No livro *A estrela da manhã*, Michael Löwy (2018) respondeu a essa questão de maneira clara e objetiva. Para o pesquisador brasileiro radicado na França o Surrealismo existiu sim no Brasil e suas fases podem ser divididas de maneira distinta.

- ✓ Primeira fase: 1921-1959
- ✓ Segunda fase: 1961-1984
- ✓ Terceira fase: 1985-1999
- ✓ Quarta fase: 2000 – dias atuais

Desde a criação do movimento artístico e literário surrealista até chegar ao Surrealismo como é conhecido atualmente, vários símbolos figurativos e narrativos que são bases para diversos gêneros literários da língua portuguesa, foram concebidos.

Dito isso, grande parte da crítica literária brasileira abnega a veracidade do romance de cunho surrealista, por fugir dos moldes clássicos e focar-se no subjetivismo e no abstrato (WILLER, 2013, p. 3).

Tanto nacionalmente quanto no exterior, o Surrealismo enfrentou incontáveis críticas:

Subsequentemente, a adoção da semiótica, semiologia e outros formalismos pela crítica viria acompanhada de novas recusas do Surrealismo; por exemplo, em *A falência da crítica* de Leyla Perrone-Moisés (Perspectiva, 1974), sobre Lautréamont. Acompanhavam seus mestres; mas na França o Surrealismo teve um impacto enorme, levando autores a estabelecer limites para não serem confundidos – como na época em que Philippe Sollers e seus companheiros da *Tel Quel*, então maoístas de revolução cultural, rejeitavam o Surrealismo como burguês. (WILLER, 2013, p. 2)

Tais fatos não fazem do Brasil um local de baixa do Surrealismo, pelo contrário, há uma série de textos e narrativas de diferentes épocas do movimento surrealista que contribuem para a compreensão dessa modalidade que pode ser ainda mais trabalhada (WILLER, 2013, p. 3-4).

Via de regra, a literatura brasileira está interligada com o Surrealismo, mesmo que seja de forma longínqua. Todavia, mesmo com a má recepção nacional de algumas obras, o movimento não foi totalmente impactado, apresentando obras relevantes e icônicas (WILLER, 2013, p. 4).

Assim, o Surrealismo começa a ser visto de diferentes modos em épocas recentes:

A partir de 2000, o meio digital passa a ter presença decisiva. As melhores fontes sobre Surrealismo talvez estejam lá. A revista *Agulha* de Floriano Martins vem tratando do tema sob os mais diversos ângulos. Derivado de *Agulha*, organizado por Floriano e Maria Estela Guedes, o dossiê “Surrealismo, poesia e liberdade” na TriploV de Portugal. Surrealismo também é examinado em artigos e dossiês em outras publicações digitais, como *Zunaí* de Claudio Daniel e em ocasionais matérias em suplementos e revistas literárias, por sua vez disponíveis no meio digital. (WILLER, 2013, p. 5)

Existem dois modos dissemelhantes de inspecionar o Surrealismo no âmbito nacional: “Um deles examina obras, poéticas inclusive. O outro desloca o foco para o autor e para uma atitude surrealista. Tais olhares não são excludentes, porém complementares. Mas, conforme a atenção a um ou outro, obra ou autor, produção ou atitude, muda a história do Surrealismo no Brasil” (WILLER, 2013, p. 5).

O Surrealismo pode ir além da escrita, vinculando-se ao modernismo pela exteriorização da antropofagia. Dessa forma, pode-se ressaltar que o Surrealismo já era executado nos primórdios da modernidade, tendo os surrealistas servindo de exemplo prático ao movimento antropófago. Acontece o mesmo no Brasil, sendo que tais representações vieram a complementar ambos os gêneros em obras nacionais, mesmo que em períodos distintos (SANTINI, 2015, p. 289).

Por conseguinte, tanto a linguagem surrealista quanto a antropofágica demonstram perfis diferentes, porém com características que se comunicam entre si, sobretudo na relação intrínseca com o mundo real e o abstrato, ora visando o primitivismo, ora a utilização de elementos abstratos em outros momentos (SANTINI, 2015, p. 289-290).

Sobre essa visão, uma das melhores formas de compreender as ações do Surrealismo no Brasil é analisando a fundo o movimento antropófago e vice-versa.

A linguagem não só perde sua função utilitária, servil, mas ganha a liberdade. As palavras, por sua vez, ganham autonomia, não dependem mais das coisas que expressam, têm vida própria: brincam, tem suas exigências e nos dominam. Também pela criação da escrita automática os surrealistas podem ser compreendidos como revolucionários, pois alcançaram consequências literárias brilhantes. Os escritores do Surrealismo rejeitaram o romance e a poesia em estilos tradicionais e que representavam os valores sociais da burguesia. As poesias e textos deste movimento são marcados pela livre associação de ideias, frases montadas com palavras recortadas de revistas e jornais e muitas imagens e ideias do inconsciente. O poeta Paul Éluard, autor de *Capital da Dor* e André Breton, autor de *O Amor Louco*, *Nadja* e *Os Vasos Comunicantes*, são representantes da literatura surrealista. (HELLMANN, 2012, p. 124).

Ademais, o Surrealismo contrapõe-se à burguesia, assim como no dadaísmo. Sendo assim, toda e qualquer produção artística e literária desse movimento são utilizadas para firmar a sua essência, contrariando os valores e as tradições, haja vista que a sociedade burguesa e o conservadorismo causam repulsa aos surrealistas, sobretudo pelos objetivos de favorecer uma maior liberdade de expressão artística e literal.

Em diversos trechos de *Riverão Sussuarana* a corrupção da linguagem bem como a forma como o autor escolheu formular o texto evidenciam o caráter provocativo do romance através de recursos que extrapolam os limites criativos e da racionalidade.

A menina levantou a saia preta e mostrou o rabinho rapado de creca cheirosa... seu Rosa lambeu... dedou... meteu... a menina gemexeu gostosa como manteiga nos ovos estrelados... minha filhinha gozou seu Rosa na sacanagem... e ela... ovos fritos na manteiga de meu amorzim... quele mexido moenda rapidona desloca ovos mijespermática menina pulando novilha peidando caiu na beira do rio quero mais mais ai mais ai mansinho o Comandante mijou nos peitos dela ai ui tão bela cantiga no sertão dos labios língua [...] (ROCHA, 2012 p. 17)

O que temos aqui é uma amostra de como o autor pode ser ácido e ousado, para tanto, considere-se a costumeira utilização de expressões como as do excerto acima quase que unicamente em textos de cunho pornográfico. A descrição explícita de um ato sexual presente no romance é mais uma das maneiras encontradas por Glauber para demonstrar repulsa ao conservadorismo que ele tanto abominava. Tamanha liberdade de produção artística e liberal ameaça arranhar o verniz social com que a comunidade se blinda.

*Riverão Sussuarana* existe em um espaço único e não definido inventado por seu autor. Os elementos que coletamos ao longo da jornada das palavras pelas páginas não são fixos nem marcam nenhuma corrente estética. O movimento dinâmico dos períodos conflui a um lugar único no imaginário do leitor.

No geral, o Surrealismo diferencia-se do dadaísmo por uma série de fatores, tais como:

Enquanto os dadaístas propunham apenas a destruição, os surrealistas tentavam ultrapassar essa atitude propondo uma nova sociedade, organizada em outras bases. As obras surrealistas refletem o momento de tensão entre guerras, o sucateamento da cultura, o consumismo doentio, o crescente utilitarismo, mas lançam o olhar para o futuro e assumem um estado de revolução permanente (HELLMANN, 2012, p. 123)

Observa-se que o Surrealismo não nega o conhecimento ou a cultura, tendo uma natureza de avaliação ampla, anterior à prática contemporânea, isto é, os escritores surrealistas compreendem a essência do que está sendo trabalhado.

Penso que seja de conhecimento coletivo que os humanos são compostos por características psíquicas que ultrapassam a racionalidade, de maneira que qualquer tentativa de limitá-los somente à razão é insuficiente. Por esse viés podemos caracterizar o Surrealismo literário em conjunto com o pesquisador ora citado:

Ao tomar a arte como um sintoma de vida, o Surrealismo busca juntar o homem arcaico com o contemporâneo, opondo, assim, poesia e literatura, através da convicção de que um pensamento vital não poderia recuar para trás da vida. A poesia deveria escapar aos especialistas. (CAVALCANTI, 2015, p. 37)

Em contraponto, o Surrealismo literário busca combater a tradicionalidade cultural, porém sem ir na contramão do autocontrole da temática central do texto. Nesse viés, ao migrar para os países ocidentais, o movimento surrealista leva consigo o anseio por atingir, especialmente, os indivíduos que são livres de predefinições ideológicas, sejam elas religiosas ou nacionalistas. Por meio disso, as obras literárias brasileiras e internacionais advindas dessas influências continuam mantendo a virtude subversiva da escrita, como podemos constatar neste momento do texto: “— Sinhô Primo é um miserave... — O coroné Zeca Manso também... (ROCHA, 2012, p. 31)

Em relação ao Surrealismo enquanto gênero literário, entende-se que o romantismo fica marcado por nomes como Baudelaire e Hegel, na França, e por Novalis e Hölderlin, na Alemanha. Com isso, tanto o expressionismo quanto o construtivismo demandam um olhar atento a outros modos, assim como o futurismo, o fauvismo e o cubismo (MADEIRO, 2020, p. 17). Nessa mesma conjectura, é válido ressaltar:

[...] é através da mencionada revista *Revolution Surréaliste* que Breton, juntamente com outros poetas e filósofos, fazem a aproximação da poesia às artes visuais por comum exaltação da máxima espontaneidade criativa e irracionalidade onírica, com a correspondência imediata entre o inconsciente e a ação, poética ou pictórica sem qualquer controle da consciência sobre os resultados obtidos, numa espécie de “cegueira” executiva. Blanchot (1997, p. 89) diz que a escrita automática foi a descoberta central dos surrealistas, pois “[...] é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem”. Ao buscar, por exemplo, a expressão dos sentimentos fora do controle da consciência desse sentimento, intui que este pode tornar-se uma linguagem sem a interposição das palavras entre homem que sente/escreve e esse mesmo sentimento. Dessa forma, teria uma relação imediata, sem intermediário, com a expressão mais próxima desse sentimento. Mesmo não tendo nenhuma preocupação com o método, tiram do discurso o direito de significar, mas promovem a linguagem à categoria de sujeito. (HELLMANN, 2012, p. 123).

Dessa forma, verifica-se que a lógica da elaboração dos textos surrealistas fundamenta-se na própria liberdade da composição, tendo em vista a seleção desprendida de palavras e elementos secundários de contestação a regras.

### 5.3 Escritores brasileiros e o Surrealismo

No que diz respeito ao Brasil, o movimento surrealista não objetiva elaborar obras literárias de reconhecimento mundial, mas sim abrir novos caminhos livres de amarras, sejam de conceitos teóricos ou práticos. No entanto, o Surrealismo não tem como pretensão ser superior à literatura tradicional ou arte, como ocorre no dadaísmo. Na verdade, busca-se um espaço de liberdade de ideias, num campo onde a realidade e o abstrato andam em paralelo (CAVALCANTI, 2015, p. 38).

Em síntese, o Surrealismo no Brasil produziu escritores notórios em diferentes épocas. Dois nomes modernistas nacionais despontam, Jorge de Lima (1893-1953) e Murilo Mendes (1901-1975):

[...] quanto a estes, seus antecedentes estão não só no Surrealismo, mas em um exasperado catolicismo. Contudo, o rótulo de “poeta católico” reduz o alcance de uma lírica plural, na qual, se encontra o que houve de inovador em seu tempo. Há uma linha evolutiva da “poesia em Cristo” até o ganho em síntese e vigor de *As Metamorfoses*, de 1941: “Estamos vestidos de alfabeto, / Não sabemos nosso nome. // Cavalos brancos vermelhos/ Mastigam o mundo:/ Olhai a sombra da terra, / Uma enorme guilhotina. // Galopa fantasma/ Vida contra a vida”. Poeta de imagens visualmente sugestivas, que poderiam passar por descrições de quadros de Magritte, Delvaux, Dali e Ismael Nery, resumiu, em 1935, uma questão à qual Breton dedicaria páginas de *O amor louco* em 1938: “Muro, nuvem do pintor”. (WILLER, 2013, p. 5)

Mário de Andrade apresenta uma importância única, sendo marcado na história do Surrealismo brasileiro, mesmo que sua relação tenha sido indireta. No início do movimento, surrealistas brasileiros visavam uma autonomia da cultura popular, livres de propósitos. Nesse mesmo contexto, surgiram expressões “escrita automática” e o “pensamento fantasioso”, que são empregados por autores da época.

Enquanto isso, Mário de Andrade expressa-se de forma crítica ao movimento, isto é, à medida que os surrealistas buscam o abstrato e fugir das linhas regradadas, o autor visa a cultura popular e a nacionalidade na escrita de suas obras, ou o “abrasileiramento” do Brasil, conforme define o próprio (GASPARRI, 2008, p. 18-19).

Mesmo que tal autor modernista trilhe caminhos diferentes do Surrealismo, o movimento acabou influenciando suas obras, sendo *Macunaíma* um dos exemplos mais evidentes pelas marcas do lúdico em alguns pontos específicos. Algumas crônicas de sua autoria presentes em *O Turista Aprendiz* também possuem notas advindas do Surrealismo, porém de modo crítico (GASPARRI, 2008, p. 18-19).

Em complemento ao que foi citado acima, pode-se observar inúmeras

influências do Surrealismo em obras como *A escrava que não é Isaura*, evidenciando que a arte e a literatura podem andar lado a lado com as pautas levantadas pelo movimento.

Ao relacionar determinadas características do Surrealismo com a obra, podemos compreender que o texto de Mário não precisa assumir determinadas características marcadas da vanguarda, como a escrita automática, por exemplo. Pelo contrário, o que podemos perceber é que o trabalho e o cuidado do autor ao escolher uma lógica inversa (pensando no que era considerado tradicional) para sua história, apenas intensifica todo o caráter estético da obra. Ou seja, a combinação dos estudos antropológicos de Mário com a sua própria imaginação, que atribuiu projeções oníricas em Macunaíma, bem como o caráter atemporal e mítico, a mistura de vocabulários e a representação do folclore nacional torna possível a leitura da rapsódia dentro dos conceitos surrealistas. Essa leitura se concretiza se pensarmos na transposição dos aspectos do Surrealismo e como ele acontece na obra: não podemos pensar em uma mesma leitura dos valores surrealistas em Macunaíma, por exemplo, mas podemos pensar no modo como Macunaíma representa o Surrealismo enquanto valores, princípios e estilos de escrita que exemplifica o que era almejado pelos surrealistas. (MATARAM, 2011, p. 716).

Para Willer (2013), o repúdio de grande parte da crítica enfraqueceu de certa forma as produções surrealistas do mercado editorial brasileiro, embora algumas publicações mereçam ser mencionadas, como a reedição de *Nadja* – André Breton – pela Cosac Naify e as obras de Jacques Prévert e Michel Leiris.

Para além disso, a prosa é outro gênero textual onde o Surrealismo é encontrado:

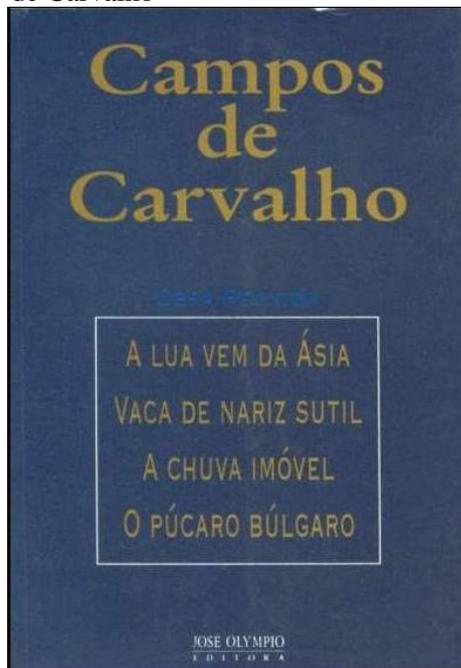
[...] onde se vai encontrar poesia surrealista no Brasil é na prosa, em uma estirpe à margem do realismo dominante. Entre outros, Aníbal Machado (1894-1964), crítico e narrador refinado em “Viagem aos seios de Duília” e “O iniciado do vento”, que, expressamente, se declarou surrealista. E Rosário Fusco, reeditado com *O Agressor* (Ao Livro Técnico, 2000) e o inédito *A.S.A. - Associação dos Solitários Anônimos* (Ateliê, 2003). Mas essas edições repercutiram pouco, e o débito com relação ao anarquista de Cataguazes se mantém. Além de maior difusão, merecia biografia, o registro de sua vida movimentada. (WILLER, 2013, p. 8).

O nome Campos de Carvalho possui uma enorme relevância entre os prosadores, acima de tudo por suas características de narrativa intervalada, fantasiosa, descontínua e onírica. Além disso, suas obras apresentam diversas críticas aos valores e uma prosa imagética.

Partindo desse ponto, existem algumas obras que marcaram época e fizeram Campos de Carvalho ser considerado um ícone entre os escritores surrealistas, simplesmente por correlacionar as mais diferentes características específicas desse gênero textual, bem como: *A Lua Vem da Ásia*, *Vaca de Nariz Sutil*, *A Chuva Imóvel* e *O Púcaro*

*Búlgaro*. Todas foram relançadas no ano de 1995 pela editora José Olympio em um único volume de obras reunidas, em seguida pela editora Autêntica, no ano de 2016 (BRANDÃO, 2016, p. 58-59).

**Figura 9** – Obra reunida de Campos de Carvalho



**Fonte:** acervo pessoal.

Assim, pode-se elaborar um paralelo entre suas principais obras e compreender os pontos evidentes da escrita surrealista incorporada à língua portuguesa:

Um transgressor em *A lua vem da Ásia*, sobre a loucura; e *Vaca de nariz sutil* e *Chuva imóvel*, onde há de tudo: incesto, pedofilia, assassinato, suicídio. Mereceria figurar na *Antologia do Humor Negro* de Breton, com sua lírica defloração sobre túmulos e tantas outras passagens memoráveis nos enredos lacunares, que parecem não levar a lugar algum, e que, em *O púcaro búlgaro*, seu último livro, compõem a viagem a lugar algum. Promove o encontro de Rimbaud, Lautréamont e Machado de Assis. Celebra a autonomia da palavra, separada de seus sentidos habituais para ganhar novos significados, em uma conversão do abstrato em concreto, e, reciprocamente, abstração do concreto, subvertendo-os. Escrevia, espontaneamente, proibindo-se de refazer textos [...]. (WILLER, 2013, p. 8)

O autor Campos de Carvalho viu no Surrealismo uma excelente possibilidade de reformulação artístico-literária. Ainda em relação aos textos surrealistas de Campos de Carvalho, é plausível evidenciar:

[...] a literatura de Campos de Carvalho, nesse sentido, parece estar

muito mais ligada ao discurso da loucura do que ao discurso da razão, tendo em vista que não se pode provar nada tomando-a como base. Não é possível quantificar o que é verdade ou mentira no que ela diz. Não há, pois, como atestar o valor do que é dito. Junte-se a isso a postura dos narradores ante a ciência, ao que, no mundo real, temos como verdades absolutas e comprováveis que, para eles, não passam de falácias, como a existência da Bulgária – e de Quixeramobim. (MADEIRO, 2020, p. 38)

Quanto ao autor João Gilberto Noll, suas obras diferem do Surrealismo na plenitude, porém alguns aspectos desse gênero influenciaram diretamente suas obras. Aliás, a utilização do espaço onírico para compor a estrutura geral do texto correlacionando a realidade com o abstrato fazem desse escritor único e peculiar. João Gilberto Noll possui inspirações embasadas no Surrealismo brasileiro do século XXI, “na medida em que o autor utiliza a alternância entre os espaços de sonho e realidade e provoca uma descontinuidade como traço de sua narrativa em *Rastros do Verão*” (SILVA, 2018, p. 15).

O Surrealismo se fez perceber na literatura brasileira por parte de alguns outros autores. Em meados de 1930, os primeiros traços surrealistas na literatura brasileira foram notados em obras de Murilo Mendes, pelas influências do pintor Ismael Nery, que já incorporava características surrealistas em suas pinturas (MADEIRO, 2020, p. 26).

Todos esses nomes deixam explícita a veracidade do movimento no Brasil, sobretudo pela visão de José Paulo Paes e Sergio Lima<sup>40</sup>. Nessa conjuntura, os poemas de Augusto dos Anjos precursoraram o gênero, dando aspectos de delírios e alucinações aos textos, em que se ressalta o:

[...] estado de ânimo propício aos afloramentos do inconsciente deliberadamente buscados pelo oficiante surrealista — é invocada como alibi para a ilogicidade das enumerações caóticas em que o ‘poeta do hediondo’ se esmera. (PAES, 1985, p. 101-102).

A presença do poeta Niterói Adelino Magalhães propiciou ainda mais o crescimento do movimento surrealista brasileiro, ao passo que ele era conhecido pelo automatismo psíquico, ou seja, pela exploração do sonho, do erotismo e do subliminar. Logo, tal escritor manteve durante toda a sua carreira um cuidado com a estética da escrita, ao ponto de abranger parâmetros de outros gêneros, à medida que conseguia trabalhar o Surrealismo com exatidão (MADEIRO, 2020, p. 27).

Em suma, outros nomes do Surrealismo nacional merecem destaque, apesar das

<sup>40</sup> LIMA, Sergio. **A aventura surrealista**: tomo 1. São Paulo: UNESP, 1995.

diferentes vertentes que vão além desse movimento, tais como: Sebastião Nunes, Roberto Piva, Floriano Martins, Péricles Prade e Carlos Augusto de Lima.

E por que *Riverão Sussuarana* pode ser lido como uma obra surrealista, além de tropicalista? Os aspectos apontados aqui como característicos do movimento, a exemplo da reformulação artística-literária, a fantasia e a distorção imagética visualizadas na obra, principalmente ao evocar o absurdo em seu enredo, faz com que o livro tenha essa multiplicidade de leituras, que seja nele observado, de maneira bastante evidente, os traços desse movimento que influenciou Glauber Rocha e muitos outros artistas.

## 6 À GUISA DE CONCLUSÃO

*Glauber morreu de Brasil.*

*(Dona Lúcia Rocha)*

Glauber Rocha foi um jornalista, um escritor nato. Seus textos estavam imbricados de seu estilismo único, talvez por isso a criação de um romance tenha sido, para ele, um trajeto natural. Em muitos momentos ele observou que seu livro era um misto de formatos diversos, pois contava com diferentes características. Contudo, o que é proposto aqui não são apenas as vicissitudes da produção textual de Glauber, é a polêmica que ela encerra.

Não há dúvida que Glauber escreveu um livro complexo, que vai além do formato tradicional de gêneros, e até mesmo questiona as teorias, inaugurando (ou continuando) uma forma peculiar de escrita, em que a estrutura, a formulação das ideias, a ortografia e toda a gama de caracteres que forjam a completude da obra expande as possibilidades de compreensão do conteúdo narrado, que leva o leitor a pensar sobre o que é ficção e o que não é. Todavia, pensar a classificação dessa obra em termos de estudos de gêneros discursivos não é tarefa simples e implica uma ampla discussão.

Numa fusão de compreensões poéticas e políticas, *Riverão Sussuarana* se apresenta como um romance cujas páginas deixam rastros da evolução de sua filosofia artística. A respeito da bandeira *Seja marginal, seja herói* (1966), em conjunto com o *Bólido caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo* (1965-1966), a manifestação ambiental de *Os parangolés* (1964-1979) e *Tropicália* (1967), todos trabalhos de Hélio Oiticica, respectivamente, Tereza Ventura (2000) esclarece:

Com esta operação Oiticica descondiçionava o samba e o popular como elementos culturais da favela e os inseria no campo da erudição, provocando uma reação que levou ao encerramento da exposição. [...] Como os sintomas trágicos de um condicionamento colonialista podem se transformar em arte, sem ser apenas um exercício formal exótico evocador de um primitivismo nostálgico tão ao gosto do colonizador? Tratava-se de evocar o trágico – o subdesenvolvimento – como fundo de originalidade e não como sintoma de lamento. (VENTURA, 2000, p. 244-246).

Com um pouco de atenção, observamos a relação entre esses trabalhos e a *Estética da Fome* (1965), bem como o quão interrelacionadas são essas obras, possivelmente por uma questão de contemporaneidade, ou de posicionamento político-filosófico. Por uma razão ou outra, ou até mesmo pelas duas ou mais juntas, o que não se

pode negar é a potência aglutinadora que o Tropicalismo exerceu e como isso esteve presente nos escritos de Glauber Rocha.

Se por um lado observamos aspectos de construção de texto e traços de brasilidade em clara alusão ao movimento Tropicalista, por outro, as demandas psicológicas, sociais e oníricas não deixam dúvidas quanto ao caráter Surrealista da obra.

O Surrealismo como gênero literário no Brasil é uma pauta que merece mais destaque do que possui atualmente no campo de estudos literários e ainda para com o público geral, devido à sua notoriedade em obras de grande expressão em todo o mundo. Tal estética atingiu uma série de países, de forma a arrebatou críticas fervorosas, no entanto, como qualquer outro gênero artístico, ele ultrapassa a barreira dos textos, pinturas e demais artes visuais, à medida que forma expressões, sentimentos, desejos e, conseqüentemente, provoca reflexão no receptor.

A prosa e a poesia, por sua vez, representam um papel importante quando se fala em Surrealismo ao Brasil. Isso se dá por ser nessas duas categorias literárias onde as características dessa vanguarda são mais utilizadas, em razão de suas peculiaridades.

Assim, diversos escritores brasileiros participaram desse movimento, tanto de forma ativa quanto passiva, ou seja, enquanto alguns trabalharam seguindo os princípios do movimento, outros visaram manter o seguimento tradicional de suas obras, entretanto com notas influenciadas pela tendência surrealista.

Apesar de tantas críticas, o Surrealismo teve momentos de criação que marcaram a literatura na maneira como ela é vista na modernidade, com menores amarras de criação, livres ideias e a possibilidade de criticar qualquer assunto, seja social, artístico e até cultural. Com isso, é imprescindível estabelecer uma ligação entre o movimento e a liberdade de fala que os escritores adquiriram.

Dentro dos meandros da crítica literária, muitas conotações podem ser dadas a *Riverão Sussuarana*. O proposto nesta Tese foi tão somente apresentar essas possibilidades e deixar em aberto o convite para pesquisas futuras, provocando no leitor a miríade de sensações que Glauber intentava em suas produções, fossem quais fossem.

Nesse que foi seu único romance publicado, temos uma prosa de fim de vida, um texto onde um dos maiores valores está, a meu ver, na concentração de elementos, dados históricos, reflexões e saberes de um artista cuja maior atividade foi pensar o Brasil. *Riverão Sussuarana* é o legado de uma cabeça pensante e um coração pulsante, o legado de Glauber para o Brasil do futuro.

## APÊNDICE

### ROMANCE DO VIRA-MUNDO<sup>41</sup> E A CONSTRUÇÃO DO BRASIL

Denise Veras

No ano de 1982 foi publicado um conto de Glauber intitulado *Romance do Vira-Mundo*<sup>42</sup>. Também nomeado pelo autor de “Fábula popular sertaneja” o texto narra as aventuras de Vira-Mundo, um herói cujo único objetivo é descobrir que são seus pais. A impressão inicial é que se trata de uma narrativa simples, porém, como em Glauber Rocha nada é simples, essa é mais uma das alegorias do diretor baiano, desta vez para ilustrar a formação do Brasil, a construção da *brasilidade*, do nosso povo.

Abro um pequeno parágrafo para falar do termo ora mencionado: *brasilidade*. Essa expressão tem sido bastante utilizada, principalmente na mídia, todavia sem o devido aprofundamento. É mais uma daquelas palavras que surge como um conceito que diz de tudo e nada ao mesmo tempo. Essa discussão é remissiva ao final do século XIX e começo do século XX, quando se tentava fazer uma composição daquilo que era eminentemente nosso, numa tentativa de identificar o que diz o Brasil que é, de fato, brasileiro? Essa questão aflige, principalmente países que foram colonizados e que tiveram boa parte de sua cultura dita pela ótica do colonizador. Como Sérgio Buarque de Holanda afirmou:

**somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.** Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (HOLANDA, 1995, p. 31, grifo nosso).

A sensação de não pertencimento que abraça o povo brasileiro se justifica porque para cá foram transplantadas formas de viver, de ouvir, de sentir, foram trazidas instituições, todo o *ethos*<sup>43</sup> de um povo. A questão da brasilidade foi uma busca que se acentuou principalmente no movimento modernista, quando vários segmentos antagônicos passaram a integrar a vanguarda, mesmo com pontos de vista não complementares. Alguns buscavam fazer a síntese cultural entre elementos considerados da alta cultura e elementos populares, em um *mix* de cultura erudita e cultura popular.

<sup>41</sup> ROCHA, Glauber. **Romance do Vira-Mundo**, Salvador, original sem data.

<sup>42</sup> Apesar de publicado apenas em 1982, no volume de Raquel Gerber, acredita-se que o texto deva ter sido escrito em 1959, na mesma época em que o autor elaborava *A ira de Deus – Corisco*, o primeiro roteiro de *Deus e Diabo na terra do sol*.

<sup>43</sup> Por definição, o conjunto de hábitos e/ou costumes, comportamento, e características de uma determinada coletividade, época ou região.

Outros tentavam buscar uma ancestralidade, num passado mais afastado, daquilo que constituiria o âmago da nossa nacionalidade. A preocupação com o “ser brasileiro” esteve presente na segunda metade do século XVIII, no século XIX e foi amplamente debatida no século XX. Pode-se considerar que esse debate sempre existiu, com maior ou menor ênfase, embora não esteja mais tão em voga. Hoje, nos idos de 2022, o termo “brasilidade” é mais utilizado pelas pessoas quando querem se referir a algo que seja nacional, por uma perspectiva ufanista ou mesmo por uma perspectiva de diferenciação. Nos anos 1960 houve o que me permito chamar de “tentativa de resgate do termo ‘brasilidade’” através da evocação da cultura brasileira nas artes. Os movimentos do Tropicalismo e do Cinema Novo tiveram essa vertente, bem como o manifesto *Uma estética da fome*. Ainda que o termo utilizado não seja esse, sabe-se que essas vanguardas estão voltadas não só para a ética da brasilidade, mas para uma ética terceiro mundista, no caso da sétima arte, seria o cinema de Terceiro Mundo. O Manifesto Antropofágico, dos modernistas, serviu de base para muita coisa que foi construída no período de 1960/70.

Recapitulando o conto de Glauber Rocha, o autor encerra o texto com a moral, mas isso não nos impede de investigar outras possibilidades de interpretação. Glauber apresenta aos leitores um texto rico, denso e impactante, apesar de curto, são apenas três páginas de pura alucinação subversiva.

*Moral da história:* A raiz do Brasil e a necessidade de consciência crítica social, histórica e econômica que o Brasil precisa neste momento. Fábula popular sertaneja de Glauber Rocha. (ROCHA *apud* GERBER, 1982, p. 176).

Sua primeira impressão é de que o Brasil é composto por índios e negros, em sua narrativa o autor nos mostra que o Brasil foi colonizado porque os colonos passaram muito tempo procurando algo para colonizar, e nós nos perdemos nessa procura. Em crítica da razão negra Achille Mbembe (2018) afirma que nós devemos aceitar que fomos conquistados. Nessa conquista é preciso que os africanos repensem ou aceitem, no sentido de que cederam aos caprichos dos colonos. Em seu raciocínio o autor nos conduz à reflexão sobre as primeiras trocas, em que os portugueses traziam vinhos, tecidos, especiarias e tudo mais que achassem que poderia interessar aos negros e iam trocar por ouro e/ou marfim. Traziam todos esses cacarecos com a promessas vazias e aqueles se deixaram levar. Entendo que, nesse conto, Glauber aponta nesse mesmo sentido. A busca insana dos povos originários fez com que eles se perdessem por completo.

Neste ponto da análise podemos trazer à baila o conceito de Lélia Gonzalez, sobre *Amefricanidade*.

Em seu conceito Lélia reflete sobre o racismo no Brasil e na América Latina, neste ponto identificamos com clareza a aproximação com o pensamento de Glauber Rocha. A autora nos diz que no Brasil e na América Latina como um todo houve o que conhecemos como “racismo por denegação”, o racismo da negação da existência desse racismo. A funcionalidade dessa estratégia é o apagamento do acontecido que se deu tanto no Brasil quanto nos outros países da América Latina, resquício das heranças culturais que esses países tiveram das populações ibéricas.

Lélia acredita que essas heranças definem o funcionamento do racismo tanto no Brasil quanto nos demais países da América Latina, e reflete sobre como o povo pode pensar e existir a partir de seu lugar de colonizados, de descendentes dos povos originários, indígenas e de descendentes de pessoas negras que foram escravizadas aqui, pessoas vindas de África para as Américas.

Esse conceito abarca a ancestralidade dos povos latino-americanos, uma ancestralidade ameríndia e africana que durante o processo de colonização foi apagada da história. Partir desse conceito de *amefricanidade* é retomar uma luta de narrativas, é reconstruir a ancestralidade desses povos e retomar a história que durante muitos anos foi apagada.

“Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de ‘Amefricanidade’ incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural” (Gonzalez, 1988, p. 76)

Com essa definição Lélia pensa uma categoria que ultrapasse o limite histórico geográfico do momento da “descoberta”. Ela propôs a transição do olhar reflexivo, saindo do Brasil e pensando a América Latina como um todo. Ao olhar para todo esse território pelo viés amefricano, seremos capazes de perscrutar quais foram as contribuições dos povos que foram colonizados aqui, em busca de resquícios.

Ao que parece, Glauber Rocha compactuava desse pensamento pois, em vez de ser afro-brasileiros e pensarmos afro-brasileiros nós somos descendentes de africanos, ou, como preferia Lélia, “**amefricanos**”. São muitos os movimentos sociais daqueles que procuram suas origens, mas acabam por se esquecer daquilo que está aqui, que é preciso lutar aqui dentro por primeiro.

Mais um parêntese podemos abrir para, outra vez, falarmos no Antropofagismo e em sua vastíssima influência nos campos dos saberes. Pois se necessitamos conhecer nossa ancestralidade, nossas origens e nossos primórdios, precisamos fazê-lo aqui dentro, no Brasil, na América Latina. Me ocorre que passamos tempo demais procurando o que

está debaixo dos nossos olhos ou o que não é o mais importante. Vira-Mundo não enxerga o que é essencial, em uma cegueira sociocultural pois, ao contrário de *Tirésias*, seus olhos veem, mas sua mente é tola.

Essa busca de significado está presente na arte barroca em si, pois por muito tempo tentou-se entender o significado da arte pelo que ela mostra, ignorando-se por completo que, na verdade, todo seu sentido está naquilo que não é visível. **A tônica é: quanto mais se olha, menos se vê.**

quero dizer que o mais importante é enfrentar as dificuldades que se atravessam o povo, suas necessidades primeiras e fundamentais.

Toda essa argumentação está presente no conto de Glauber. A sociedade é representada por Vira-Mundo. Enquanto ele está distraído com suas questões, com suas coisas, com seus desejos, com suas fantasias os colonos já estavam por aqui, roubando e falando inglês.

Quando Vira-Mundo chega junto dos dois louros, eles falam inglês. [...] Eles falam inglês cinicamente e botam dentro de um saco pedras de ouro, pepitas e diamantes. Estão rindo de tudo isto e Vira-Mundo diz que não podem levar nada porque aquilo pertence a eles. Amarram Vira-Mundo, prendem Vira-Mundo, surram Vira-Mundo. Vira-Mundo sofre até desferir um grito. (ROCHA, 1982, p. 178).

Os louros estão presentes desde o início da prosa, roubando e maltratando, embora o narrador só enfatize sua existência no final do texto. Durante o período de alucinação sociológica de Vira-Mundo, que buscando tantas coisas que não importavam, a corrupção acontecia à sua volta, mas ele, em delírio, se esqueceu de virar mundo e assumir os problemas que urgiam à sua volta. Analisando esse conto me questiono se não teria sido mais fácil para Vira-Mundo resolver aquele que era seu problema primeiro, o de suas origens. Penso que, ao fazer o movimento inverso, buscando solucionar o que estava à sua volta, o herói dessa narrativa poderia ter tido mais sucesso em resolver seu chamado original. Todavia, ao optar por seguir seu narcisismo ele não consegue avançar, esbarrando com as peripécias que se proliferam em seu caminho.

Esse conto de Glauber dialoga com *Crítica da razão negra* (2018) do pesquisador Camaronês Achille Mbembe. Nessa obra o autor aborda questões como a dualidade da escravidão, já que ela não começou com o colono, com o homem branco, mas já existiam práticas desse tipo em África, contudo era visto de outra forma. Em geral o reino vencedor em guerras tribais fazia do povo vencido um estado vassalo. As teorias pós-coloniais analisam a questão racial nesse sentido, nos orientando a desconsiderar a

dualidade das coisas (preto/branco, mal/bom). Na visão de Aristóteles o ser humano não é eminentemente bom nem mau, sua desgraça é provocada por um erro de julgamento. O herói trágico é um modelo de virtude vergado pelas escolhas malsucedidas. Vira-Mundo é esse tipo de herói, no início era assassino, depois justiceiro. As mudanças pelas quais passa o personagem é o que o caracterizam gente como a gente e o torna interessante. Enquanto assassino ele desperta antipatia, após sua mudança de comportamento o sentido do espectador parece evoluir junto, e um sentimento de identificação se apodera. Glauber Rocha:

A estória do Vira-Mundo é a estória do lutador sertanejo, meio índio - meio branco - moreno de cabeleira crescida, meio-mulher, meio-homem. (ROCHA, 1982, p.176).

É possível, ainda, fazer uma relação entre Vira-Mundo e Macunaíma, cuja alcunha é “o herói sem nenhum caráter”. Essa expressão permite uma interpretação negativa sobre a personagem de Mário de Andrade. A falta de caráter de Macunaíma é a típica característica do herói aristotélico, ele não é um mau sujeito é alguém cuja característica mais marcante é não possuir nenhuma característica marcante. Ele não é bom nem é mau, é alguém cujas escolhas são pautadas pelos acontecimentos da vida, como qualquer pessoa, como Vira-Mundo. Macunaíma é Vira-Mundo e Vira-Mundo é Macunaíma.

O protagonista deste conto é como nós e, por isso, nos representa. Ele é um ser humano que é frágil e é forte, tem paixões. Ao refletir um pouco mais a respeito me questiono se esse não é mais uma das alegorias de Glauber para nos dizer que é isso o que nos falta: enxergar o lado humano dos outros.

Em 1978, em entrevista concedida a Jary Cardoso, em 30 de julho de 1978, Glauber falou, dentre outros assuntos, sobre política e filosofia. “[...] o nacionalismo é uma ideologia válida no Brasil, começa aqui desde Gregório de Matos. Uma noção antropológica mais profunda, tribalística, lhe dá uma identificação como aquilo que podem chamar de Brasil rústico, selvagem” (ROCHA *apud* GERBER, p. 225, 1982).

## ANEXO

ROMANCE DO VIRA-MUNDO<sup>44</sup>

Glauber Rocha

A estória do Vira-Mundo é a estória do lutador sertanejo, meio índio – meio branco – moreno de cabeleira crescida, meio-mulher, meio-homem.

Tudo se passa dentro da sela. Vira-Mundo procura seus pais – como se o Brasil procurasse suas raízes. É muito bom e muito ruim. No começo é cangaceiro que mata sem piedade, queima gente, ferra mulher. Depois Vira-Mundo salva uns pobres de outros jagunços e vai para uma cidade onde cria os meninos pobres e defende esta cidade de uma peste que assola tudo. O amor de Vira-Mundo é a Yara – mulher loura do rio que ele descobre. A filha de um fazendeiro tomava banho no rio. Vira-Mundo pensa que a Yara se apaixona e fica doido pra casar mas a mulher não quer Vira-Mundo, porque não sabe quem é e Vira-Mundo, sendo meio macho e meio fêmea, fica apaixonado também pelo vaqueiro que está na perseguição do boi-bonito – vaqueiro moreno e belo, Rolando, que tinha um ferrão com ponta de ouro. Yara fere Vira-Mundo com suas exigências de riqueza: brasão, fortuna e honras de guerra. Então Vira-Mundo resolve seguir com Rolando para as matas em busca do boi-bonito: o boi-bonito vivia com sua boiada num lugar distante, onde tinha pedras de ouro. Vira-Mundo vai com ele. No caminho encontra gente com muita fome, escravizada, vítima de um senhor feudal muito cruel. Vira-Mundo enfrenta com Rolando este senhor e o mata, libertando o povo. Tinha uma mulher prisioneira, raptada quando criança, amor forçado. É a cara de Yara, mas é guerreira. Vira-Mundo leva ela com ele, mas Yara agora se apaixona por Rolando – Rolando é muito bom e é invencível, por causa do ferrão de ouro.

Encontram um grupo de vaqueiros feridos e a pé, gibões rasgados. O boi-bonito tinha destruído todos. Se Rolando pegasse o boi-bonito voltava para ganhar a mão de Rosa – encantada numa roseira por maldição do boi-bonito. Quando Yara descobre que este é o objetivo de Rolando, fica com ciúmes e não quer que Rolando tenha outro amor. Como sabe que Vira-Mundo gosta dele, faz o jogo do ciúme para lançar Vira-Mundo contra Rolando, mas Vira-Mundo ama Rolando e permite que Yara seja também mulher de Rolando. Então Yara fica revoltada, foge de noite e descobre a terra do boi-bonito.

<sup>44</sup> Conto publicado em: GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

Não tem pedras de ouro. Yara se disfarça de uma novilha e fala com boi-bonito que Rolando vem pegá-lo. Boi-bonito é um touro negro com uma pinta branca: boi-bonito se desencanta num jagunço gigantesco, Yara se desencanta numa guerreira e a boiada se desencanta em jagunçada perversa e todos partem e encontram Rolando e Vira-Mundo. Cercam os dois, prendem, julgam e vão enforcar numa árvore gigante, enquanto Vira-Mundo faz uma reza e vem uma tempestade de vento. Então o jagunço vira boi e Vira-Mundo mata os outros de tiro antes que os outros virem bois. Rolando persegue o boi-bonito na tempestade de vento e o domina e o mata como ferrão de ponta de ouro. Tira o sangue do boi-bonito para jogar na roseira, onde a Rosa vai se desencantar. Seguem, vão carregando a Yara com um ciúme doido. Quando chegam na Roseira e jogam o sangue, a Rosa tem a cara de Yara e se apaixona por Vira-Mundo. Rolando fica louco de ciúmes e tenta matar Vira-Mundo. Os dois brigam de ferrão – mas Vira-Mundo não pode contra o ferrão de ouro. Quando Rolando mata Vira-Mundo, Vira-Mundo vira Yara e é Yaram quem morre – a que tinha se desencantado da Roseira.

Vira-Mundo daí vira uma fera, um cangaceiro violento e perverso, mas com cara de índio. Vai ver Yara – e leva ouro, glórias. Yara então vai como mulher dele. Mas Rolando quer Yara e começa a perseguir Vira-Mundo. Vira-Mundo quer descobrir quem é seu pai e quem é sua mãe. Isto ele pergunta ao feiticeiro. O Feiticeiro conta a estória dele e diz que ele não tem nem pai nem mãe. Vira-Mundo fica desesperado, louco de solidão, deixa os cabras e vira padre, pede entrada num convento. Rolando encontra Yara abandonada no deserto, quase morta. Quando encontra ela, ela está morta. Rolando enterra Yara e muito triste joga fora o ferrão de ouro, que fica enterrado nas pedras. De noite encontra Satanás que lhe chama para o serviço dele: pede sangue de crianças. Rolando joga enxofre. Satanás foge mas aparece na cela de Vira-Mundo, onde ele está perplexo. Satanás pede a alma de Vira-Mundo, prometendo-lhe dizer onde está seu pai e sua mãe. Vira-Mundo vende a alma. Satanás é um tipo divertido, louro e elegante e viaja com Vira-Mundo pelo deserto. Entram numa caverna escura; Satanás segue com a tocha. No fundo da caverna, as pessoas mais lindas do mundo, nuas e acorrentadas. Passam por dentro da caverna e saem do outro lado, onde tem uma grande fogueira. Satanás manda Vira-Mundo passar por dentro do fogo; ele passa, depois nascem um rio e no fim do rio encontram uma casa. Dentro da casa um homem e uma mulher, um menino branco, um menino negro e um menino índio: Satanás mostra os pais de Vira-Mundo. O homem é Rolando e a mulher é Yara. Vira-Mundo quer falar com ele, mas Satanás não deixa. O Fogo cresce na frente e Satanás diz a Vira-Mundo que ele só poderá ver os pais se trouxer

o coração de Jesus para ele.

Vira-Mundo começa a perseguir o coração de Jesus. O bom beato faz seus milagres, Vira-Mundo mata o beato, tira o coração e leva para Satanás. Mas não encontra Satanás. Rolando quando sabe que o beato seu padrinho foi assassinado vai perseguir Vira-Mundo, mas Yara fica com pena e vai atrás de Vira-Mundo. Porque também se plantasse o coração de Jesus na sepultura, ela ressuscitava. Vai e pede o coração a Vira-Mundo. Mas Vira-Mundo quer ver os pais. Yara diz que os pais são a Verdade, a Justiça, a Beleza. Abre o corpo e mostra a Vira-Mundo. Vira-Mundo então dá o coração a ela. Ela traz o coração para Rolando, a fim de que Rolando vá salvá-la da escura sepultura. Rolando reluta mas aceita. Vira-Mundo fica completamente louco, porque perdeu os pais. Pensa que são Yara e Rolando. Vai atrás deles. Quando Vira-Mundo chega junto dos dois louros, eles falam inglês. Vira-Mundo não entende uma só palavra e pergunta se eles são seus pais. Eles falam inglês cinicamente e botam dentro de um saco pedras de ouro, pepitas e diamantes. Estão rindo de tudo isto e Vira-Mundo diz que não podem levar nada porque aquilo pertence a eles. Amarram Vira-Mundo, prendem Vira-Mundo, surram Vira-Mundo. Vira-Mundo sofre até desferir um grito. Surge um Índio e um Negro que Vira-Mundo. Vira-Mundo mata Yara e Rolando. Eles estão mortos. Ouvem chamados. Rolando e Yara estão escondidos, amarrados. São libertados. Contam que os estrangeiros queriam roubar o Brasil. Vira-Mundo descobre que seu pai é o índio e o negro – que ele tem dois pais e sua mãe é Yara. Por isso Yara diz que não era ruim, que amava Rolando porque Rolando era a Riqueza e Rolando ia dar a ela os filhos. Vira-Mundo acha que precisa ir avisar a seus irmãos que querem roubar o Brasil e que é preciso defender o Brasil, inclusive mostrar ao Brasil seus dois pais e sua mãe. Ficam todos muito felizes e Vira-Mundo vai com os amigos narrar suas aventuras.

*Moral da história:* A raiz do Brasil e a necessidade de consciência crítica social, histórica e econômica que o Brasil precisa neste momento. Fábula popular sertaneja de Glauber Rocha.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 238 p. (Obras comp.) A antropofagia ao alcance de todos, por Benedito Nunes.
- ARAÚJO, Marcos Sarieddine. **Tropicacosmos**: interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de Glauber Rocha. 2014. 102 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema dos gêneros discursivos. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-308.
- BAR, Décio. Acontece que ele é baiano. **Realidade**, Rio de Janeiro, a. 3, n. 33, p. 197, dez. 1968. Citado de Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália.
- BENTES, Ivana (Org.) **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794 p.
- BENTES, Ivana. **Terra de Fome e Sonho**: o paraíso material de Glauber Rocha. 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- BRÄCHER, Andréa; PEREIRA, Maurício Rodrigues. **Expressões do Surrealismo na Visualidade Contemporânea**: a fotografia de moda de Tim Walker. *In*: ENCONTRO DA AMPAP, 24., 2015, Santa Maria, RS. **Anais [...]**. Santa Maria: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Comitê de História, Teoria, Crítica de Arte, 2015. ~~2013~~. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/andrea\\_bracher\\_mauricio\\_pereira.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/andrea_bracher_mauricio_pereira.pdf). Acesso em: 03 jul. 2021.
- BRANDÃO, Gilda Vilela. Mário de Andrade e o Surrealismo. **Revista Lavanda**, Florianópolis, v. 4, n. 2, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/175471>. Acesso em: 05 jul. 2021.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos: 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. 207 p. Capa: Décio Pignatari.
- CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo, Globo, 1991.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel** (c. 1970). 2007. 256 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARDOSO, Ana Maria. **Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos**. 2007. 236f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10785> Acesso em: 22 jul. 2021.

CARDOSO, Marília Rother. Encontros fantásticos de Glauber e Rosa. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 109-118, jan. 2005.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. **Surrealismo no Brasil: a origem animal de deus, o púcaro búlgaro e invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima**. PUC/Rio de Janeiro, Volume I, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Ensaio de psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989. 175 p.

CORREIA, Donny. **Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo: a arte da vanguarda**. [S. l.: s. n.], 2019. (14 min). Publicado pelo canal Casa do Saber. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2g6VCCzh0Rw>. Acesso em: 17 ago. 2020.

CORREIA, Donny. **Re-visão Sussuarana: a cinepoética barrotopikalizta na prosa de Glauber Rocha**. 2009. 87 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Letras - Tradução e Intérprete) – Centro Universitário Ibero Americano, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/epica-e-didatica-no-cinema-de-glauber/#:~:text=%C3%89%20um%20movimento%20conjunto%20do,%2C%20dura%C3%A7%C3%A3o%20submetida%20%C3%A0%20a%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 04 jul. 2022.

DIAS, Lucy. **Anos 70, enquanto corria a barca**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltenir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FONSECA, Jair Tadeu da. Guimaraes Rocha (ou Glauber Rosa). **outra Travessia**, Florianópolis, n. 7, p. 21-28, 2008.

GARCIA, Estevão. Cabeças cortadas. **Contracampo revista de cinema**, n. 74, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/cabezas.htm>. Acesso em: 22 jul. 2021.

GARDNIER, Ruy. Épica e didática no cinema de Glauber. **Cult**, São Paulo, n. 155, 9 mar. 2011.

GASPARRI, Isabel. **Mário de Andrade e a literatura surrealista**. 2008. 176 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-08082011-161549/pt-br.php>. Acesso em: 10 jul. 2021.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982. 287 p.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

GRECCO, Sheila. Cinema dos avessos: temas de Glauber Rocha e do Brasil. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.143-154, jul./dez. 2007.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1959.

HELLMANN, Risolete Maria. A trajetória da arte surrealista. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012. Disponível em: <http://revistanupem.unespar.edu.br/>. Acesso em: 5 jul. 2021.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 220 p.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA. Mapa do analfabetismo no Brasil. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, [2003]. 39 p.

JABOR, Arnaldo. Glauber Rocha, o santo guerreiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 ago. 2014. Caderno B, 2, 43.

KOT, Greg. ‘Satisfaction’ faz 50 anos: o segredo da música que transformou os Stones. **BBC News Brasil**, São Paulo, 8 jun. 2015. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150608\\_vert\\_cul\\_satisfaction\\_stones\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150608_vert_cul_satisfaction_stones_ml). Acesso em: 31 dez. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 209 p. (Debates - 84). Tradução Lúcia Helena França Ferraz.

LATIN AMERICAN NETWORK INFORMATION CENTER. [S.l.: s.n.], 2022. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/subject/countries/indexpor.html>. Acesso em: 16/12/2021.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. [São Paulo]: Boitempo, 2018. *E-book*. (Marxismo e literatura).

MACÁRIO, Carol. Único romance de Glauber Rocha, “Riverão Sussuarana”, ganha nova edição da EdUFSC: obra estava esgotada há décadas e volta as livrarias com reedição da Editora da UFSC. O lançamento em Florianópolis será quarta (18). **NDmais**, Florianópolis, 17 abr. 2012. Disponível em: <https://ndmais.com.br/literatura/unico-romance-de-glauber-rocha-ldquo-riverao-sussuarana-rdquo-ganha>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MACEDO, João Paulo; DIMENSTEIN, Magda. **Escrita acadêmica e escrita de si: experienciando desvios**. *Mental*, [s. l.], v. 7, n. 12, p. 153–166, 2009.

MADEIRO, Soraya Rodrigues. **Campos de Carvalho e o diálogo no abismo: uma leitura a partir de Maurice Blanchot**. 2020. 104 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza, 2020. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/53911>. Acesso em: 05 de julho de 2021.

MAPA DO ANALFABETISMO NO BRASIL. Disponível em: [https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas\\_e\\_indicadores/mapa\\_do\\_analfabetismo\\_do\\_brasil.pdf](https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/mapa_do_analfabetismo_do_brasil.pdf). Acesso em: 20 dez. 2021.

MATARAM, Marina Botura. **O Surrealismo presente na literatura brasileira: uma leitura de Macunaíma, de Mário de Andrade**. [S.l.: s.n.], 2011. Disponível em: [http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/ARTIGOSANAIS\\_SEPECH/marinabmataram.pdf](http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/ARTIGOSANAIS_SEPECH/marinabmataram.pdf). Acesso em: 08 de julho de 2021.

MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra**. Brasil: N-1 Edições, 2018. Trad. Sebastião Nascimento.

MESQUITA, Raul; DUARTE, Fernanda. **Dicionário de Psicologia**. Portugal: Plátano, 1996. 213 p. Colaboração de Pedro Lopes Vieira.

MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, 72 p.

MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, p. 5, 5 fev. 1968.

Wisnik, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor uma década de cada vez. In: NOVAES, Aduauto (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.

OITICICA, Hélio. Tropicália. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 mar. 1968. Caderno Folhetim.

PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatayh. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-brasil**. São Paulo: Secretaria de Cultura: Globo, 1990.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: [s.n.], v. 1, n. 1, maio 1928.

RIBEIRO, Eduardo Basílio. *Tropicalia ou panis et circencis: histórias de rupturas e intervenção cultural de um autêntico manifesto tropicalista?* 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2018. Disponível em: [https://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado\\_letras/dissertacao\\_eduardo.pdf](https://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_eduardo.pdf). Acesso em: 28 ago. 2021.

RIBEIRO, Paulo. Riverão Sussuarana, o romance de Glauber. **Conexão: Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jan./jun. 2002. Semestral.

RIBEIRO, Paulo. **Vitrola dos ausentes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios; IEL; IGEL, 1993.

ROCHA, Glauber. Colonização cultural. In: REZENDE, Sidney (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. 229 p. (Coleção visões e revisões, 7).

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 248-251.

ROCHA, Glauber. Glauber Rocha: seus divinos e demônios (fazendo a cabeça). [Entrevista cedida a] Lurdes Gonçalves. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, a. 29, n. 9085, 16 e 17 jun. 1979. Suplemento da Tribuna, p. 6-7.

ROCHA, Glauber. Glauber vê Glauber. In: REZENDE, Sidney (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. 229 p. (Coleção visões e revisões, 7).

ROCHA, Glauber. Inconsciência & inconseqüência da atual cultura baiana. 05 de fevereiro de 1961, **Diário de Notícias**, Salvador (BA). Suplemento Artes e Letras, p. 1.

ROCHA, Glauber. Romance do Vira-Mundo. In: GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982. p. 176-178.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559 p.

ROCHA, Glauber; GULLAR, Ferreira; RIBEIRO, Darcy; PEDROSA, Mário. O encontro. [Conversa mediada por] Elizabeth Carvalho. **Jornal do Brasil: Fundado em 9 de abril de 1891**, Rio de Janeiro, 23 e 24 fev. 1997. Caderno B, 1, 6-7.

ROCHA, Glauber. Riverão: comentários e opiniões. In: REZENDE, Sidney (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. 229 p. (Coleção visões e revisões, 7).

ROCHA, Glauber. Sobre Riverão Sussuarana. In: REZENDE, Sidney (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. 229 p. (Coleção visões e revisões, 7).

- ROCHA, Thayná Alves. Surrealismo: gênese de uma leitura revolucionária. **Temporalidades - Revista de História**, v. 11, n. 3 set./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/6111>. Acesso em: 6 jul. 2021.
- RICARDO, Sérgio. **Quem quebrou meu violão**. Rio de Janeiro: Record, 1991. 288 p.
- SANTINI, Kethlen. Depois do Surrealismo, só a Antropofagia. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 11., 2015, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2015. p. 285-293. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Kethlen%20Santini.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **O que é a ALICE (PT, entrevista ALICE 1/9)**. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (6m24s). Publicado pelo canal ALICE CES. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ASgE7WAfr4>. Acesso em: 21 ago. 2021.
- SANTOS, Sophia Mílian Bagues dos Santos. A carta de Darcy a Glauber: retrato-diagnóstico de Jango ou a análise de seus atos. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 9., 2018, Santo Antônio de Jesus. **Anais [...]**. Santo Antônio de Jesus: Universidade do Estado da Bahia, 2018. Disponível: [http://www.encontro2018.bahia.anpuh.org/resources/anais/8/1535042750\\_ARQUIVO\\_FINAL-Darcy-para-Glauber-Revisado-2.pdf](http://www.encontro2018.bahia.anpuh.org/resources/anais/8/1535042750_ARQUIVO_FINAL-Darcy-para-Glauber-Revisado-2.pdf). Acesso em: 15 abr. 2022.
- SCHWARCZ, Lilia. Golpes e contragolpes. **Nexo**. [S. l.]. 06 abr. 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2016/Golpes-e-contragolpes>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- SILVA, Alessandra Lara. **Surrealismo em Rastros do Verão, de João Gilberto Noll**. 2018. 112 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/22537/1/SurrealismoRastrosVerao.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica psicanalítica. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 205-211.
- STRATHERN, Paul. **O sonho de Mendeleiev: a verdadeira história da química**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 194 p. Título original: Mendelejev's Dream: The Quest for the Element.
- SUPPIA, Alfredo Luiz. O médico e o monstro: há 120 anos, uma história inspiradora. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 57, n. 4, p. 56-57, out./dez. 2005. Trimestral. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252005000400032](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000400032). Acesso em: 31 dez. 2021.
- TÁPIA, Marcelo. [Entrevista cedida a] Donny Correia. **Conversa informal**, São Paulo, 18 set. 209.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de Paupéria**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973, 520 p.

TORRES, Wanderson Lima. **Como analisar um filme**. 19 jun. 2020. Instagram: @wanderson.lima.torres. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CBotWvXDnIw/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

TROPICÁLIA ou *panis et circensis*. O som do vinil (parte 1). [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (25m41s). Publicado pelo canal Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928>. Acesso em: 11 ago.2021.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

VERAS, Denise. Riverão Sussuarana: crítica pela ótica de Bourdieu. **Revista Água Viva**, Brasília, v. 6, n. 1, p. 1-11, jan./abr. 2021. Quadrimestral. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/29948>. Acesso em: 27 ago. 2021.

WILLER, Cláudio. Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. **A ideia, revista de cultura libertária**, Portugal, v. 16, n. 71-72, outono 2013. Évora, Portugal. 2013. Disponível em: <https://colectivolibertarioevora.files.wordpress.com/2013/12/a-ideia-71-72.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2021.