

GLAUBER ROCHA E FERNANDO CONI CAMPOS: ENTRE A “RAZÃO E O SONHO” OU ENTRE O “SONHO E A LUCIDEZ”?

GLAUBER ROCHA AND FERNANDO CONI CAMPOS: BETWEEN THE "REASON AND THE DREAM" OR BETWEEN THE "DREAM AND CLARITY"?

Ana Carolina Cruz de Souza*
Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

RESUMO

Pensar no cinema nacional no contexto internacional, de certo modo, é voltar-se ao cineasta baiano Glauber Rocha. Pelo espírito empreendedor e, sobretudo, pela realização de filmes fundamentais na história do cinema brasileiro, tornou-se uma espécie de mentor e difusor do Cinema Novo, movimento articulado no início dos anos sessenta com o intuito de nacionalizar a produção cinematográfica brasileira, garantindo-lhe identidade e independência cultural. Através dos manifestos – *A Estética da Fome* (1965) e *A Estética do Sonho* (1971) -, bem como de filmes explosivos, Glauber Rocha implementou uma proposta cinematográfica original e de vanguarda, que ganhou expressividade nos fóruns mundiais, tornando-o então referência na cinematografia moderna e contemporânea do país. O cinema baiano também conta com o trabalho de Fernando Coni Campos, que surpreendeu o cinema nacional pela forma irreverente e conteúdo estimulante, alegórico e crítico-criativo, os quais também ganharam notoriedade no cenário brasileiro e internacional. O objetivo desse trabalho é analisar as propostas cinematográficas de Glauber Rocha e Fernando Coni Campos, pois mergulhando nos universos dos cineastas, pode-se perceber as singularidades e as aproximações do projeto estético-ideológico de cada um deles. Além disso, torna-se possível discutir o processo de construção de um cinema autoral, como também refletir sobre o caráter repressivo dos sistemas de dominação presentes no imaginário coletivo nacional representado em suas obras. Busca-se ainda analisar a influência do projeto cinematográfico de Glauber Rocha na construção do romance *Riverão Sussuarana*, bem como proceder leitura do filme *O Mágico e o Delegado*, de Coni Campos; interrelacionar com a proposta de Glauber Rocha, e operar, a partir deste filme, uma leitura alegórica do Cinema Novo.

Palavras-chave: Cinema nacional. Razão. Sonho. Projeto autoral. Diálogos literários.

ABSTRACT

Thinking about the Brazilian film industry in an international context is, in a way, turning to Bahian filmmaker Glauber Rocha. For his entrepreneur spirit and, overall, for the making of fundamental films in the history of the Brazilian film industry, he has become a kind of mentor and propagator of *Cinema Novo*, movement articulated on the early 1960s aiming to nationalize Brazilian movie making, ensuring its cultural identity and independence. Through the manifestos – *A Estética da Fome* (1965) and *A Estética do Sonho* (1971) -, as well as explosive films, Glauber Rocha implemented an original and avant-garde cinematographic proposition that reached expressiveness on world forums, making him a reference on modern and contemporary movie making in the country. Bahian cinema also counts with the work of Fernando Coni Campos, who surprised Brazilian film industry with his irreverent and stimulating, allegorical and critical-creative content, which have also gained notoriety on Brazilian and international scenes. The objective of this work is to analyze the cinematographic propositions of Glauber Rocha and Fernando Coni Campos, though diving in those moviemakers universes, one can realize the singularities and approximations between the aesthetic-ideological project of each. Furthermore, it's also possible to discuss the making of an authorial cinema, as well as to reflect on the repressive character of the domination systems present on the national collective imagery portrayed on their works. It also seeks to analyze the influence of Glauber Rocha's cinematographic project on the making of the novel *Riverão Sussuarana*, and to proceed a reading of Coni Campos' *O Mágico e o Delegado*; interrelate the proposition of Glauber Rocha and operate, from this film, an allegorical reading of *Cinema Novo*.

Keywords: Brazilian film industry. Reason. Dream. Authorial project. Literary dialogues.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult – UFBA). E-mail: karolcruzdesouza@hotmail.com.

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

“O sonho. A linguagem por excelência do homem oprimido, que liberta pela imaginação o que é proibido pela razão”.
(GLAUBER ROCHA)

“[...] Um dos grandes problemas do cineasta, ou de quem vai escrever uma história para o cinema, é que ele não vai contar, no filme, o seu sonho, mas vai fazer o público sonhar”.
(FERNANDO CONI CAMPOS)

1 INTRODUÇÃO

Pensar no cinema nacional no contexto internacional, de certo modo, é voltar-se ao cineasta baiano Glauber Rocha. Pelo espírito empreendedor, capacidade de aglutinação, forte convicção na possibilidade de estruturar uma indústria cinematográfica no Brasil e, sobretudo, pela realização de filmes fundamentais na história do cinema brasileiro, tornou-se uma espécie de mentor e difusor do Cinema Novo, movimento articulado no início dos anos sessenta por um grupo de jovens produtores brasileiros – Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros – com o intuito de nacionalizar a produção cinematográfica brasileira, garantindo-lhe identidade e independência cultural, livre das influências estrangeiras, dominantes até então. Através dos manifestos – *A Estética da Fome* (1965) e *A Estética do Sonho* (1971) -, bem como de filmes explosivos, Glauber Rocha (1939-1977) implementou uma proposta cinematográfica original e de vanguarda, que ganhou expressividade nos fóruns mundiais, tornando-o, então, referência na cinematografia moderna e contemporânea do país.

Entretanto, Glauber teve que trilhar caminhos cheios de percalços para obter o reconhecimento nacional e revitalizar o cinema brasileiro. Conforme aponta Paulafreitas Ayêska, o cineasta tinha consciência de que teria que “vencer uma grande batalha para conquistar um lugar no mercado, que importava indiscriminadamente o produto estrangeiro, mas o cinema brasileiro precisava ser uma expressão da nossa cultura. Bem diferente das chanchadas e da Vera Cruz” (1995, p. 247). Além disso, tinha a clareza de que o novo cinema, para o qual levantava a bandeira, só seria aceito pelo público brasileiro, “depois de legitimado pela crítica especializada e pelos festivais internacionais” (AYÊSKA, p. 311). Deste modo, o Cinema Novo tornou-se reconhecido no mercado externo – América Latina e Europa – para depois garantir espaço e ser assimilado no mercado interno.

O cinema baiano também conta com o trabalho de Fernando Coni Campos (1933-1988), que surpreendeu o cinema nacional pela forma irreverente e conteúdo estimulante, alegórico e crítico-criativo, os quais também ganharam notoriedade no cenário brasileiro e internacional.

Tanto Glauber Rocha quanto Coni Campos, em devidas singularidades, propuseram uma “Estética do Sonho”, como forma de pensar o cinema e de realizar filmes para “enfeitiçar” o espectador diante da tela. Glauber, antes de tudo, propôs *A Estética da Fome* (ou da “Violência”) que foi complementada pelo manifesto *A Estética do Sonho*, já mencionadas.

Um aspecto que aproxima o ideário dos cineastas é que ambos pregavam a liberdade de expressão e um cinema autoral, sem, no entanto, desprezar o roteiro na concretização dos filmes.

Não se sabe, contudo, porque a obra de Fernando Coni Campos atualmente se encontra relegada ao esquecimento. Faz-se necessário trazê-la à luz, como meio de evidenciar-lhe a importância no processo de independência do cinema brasileiro e respectiva aproximação com o Cinema Novo, embora o cineasta não se declarasse membro integrante nem discípulo do movimento.

O objetivo desse trabalho é analisar as propostas cinematográficas de Glauber Rocha e Fernando Coni Campos, pois mergulhando nos universos dos cineastas, pode-se perceber as singularidades e as aproximações do projeto estético-ideológico de cada um deles. Além disso, torna-se possível discutir o processo de construção de um cinema autoral, como também refletir sobre o caráter repressivo dos sistemas de dominação presentes no imaginário coletivo nacional representado em suas obras. Busca-se ainda analisar a influência do projeto cinematográfico de Glauber Rocha na construção do romance *Riverão Sussuarana* (1978), bem como proceder com a leitura do filme *O Mágico e o Delegado* (1983), de Coni Campos; interrelacionar a proposta de Glauber Rocha, e operar, a partir deste filme, uma leitura alegórica do Cinema Novo.

2 GLAUBER: ENTRE A “RAZÃO E O SONHO”

O projeto estético-ideológico fomentado por Glauber Rocha para pensar o Cinema Novo foi cravado pela razão, proposta através d’*A Estética da Fome*, e pela des-razão, proposta através d’*A Estética do Sonho*, manifestos lançados em 1965 (Gênova-Itália) e 1971

(Nova York), respectivamente. Os polos indissociáveis – razão e sonho – serviam para pensar a situação do cinema latino-americano e brasileiro, assim como norteavam-lhe a trilha cinematográfica. Foi pela razão que Glauber empreendeu um movimento político no sentido de garantir identidade para o cinema brasileiro e refletir sobre a história social do Brasil e as marcas de subdesenvolvimento, sobretudo, a fome e a violência, que na concepção do cineasta eram resultantes de sistema de exploração do colonizado/dominado pelo colonizador/dominador. Foi pelo sonho que expressou a linguagem do homem oprimido que, em geral, libera pela imaginação os impulsos contidos pela razão. Foi também movido pelo sonho que Glauber Rocha, através do projeto articulado pelo Cinema Novo, bem como das próprias produções, levou adiante o desejo de transformação social.

Convém ressaltar que *A Estética da Fome* se constitui de reflexão inspirada nos filmes produzidos e lançados anteriormente ao manifesto, enquanto que *A Estética do Sonho* foi um manifesto para pensar os filmes produzidos posteriormente a 1971. Contudo, nada impede que atualmente os filmes posteriores a 1965 sejam analisados através d'*A Estética da Fome* e os anteriores ao período mediante *A Estética do Sonho*, conforme adverte Avellar (1995).

Outro fato assinalado pelo referido crítico é que, através d'*A Estética da Fome*, Glauber Rocha examinava o passado como forma de compreender o presente, isto é, a situação de exploração e de dependência dos povos colonizados. Através d'*A Estética do Sonho*, Glauber analisava o presente para projetar um futuro de superação para o cinema e de transformação social.

Entretanto, depois que os manifestos vieram a lume, tornou-se quase impossível indissociá-los, na tentativa de refletir sobre o respectivo projeto estético-ideológico. Por efeitos didáticos, serão tratados aqui separadamente para melhor se compreender a força e a dinâmica de cada um deles.

2.1 A ESTÉTICA DA FOME

No manifesto *A Estética da Fome*, Glauber Rocha levantou discussão em torno do conceito de *primitivo* que foi inculcado aos povos colonizados pelos países colonizadores.

Conforme a ideologia inculcada pelo colonizador, a violência praticada pelos povos colonizados revelava o estado de primitivismo e de irracionalidade em que ainda se encontravam. Glauber Rocha, neste manifesto, procurou subverter tal concepção, argumentando que o comportamento violento dos povos latino-americanos, especificamente

dos brasileiros, não era uma forma de primitivismo, como faziam crer os colonizadores, mas sim reação natural de homem faminto a uma violência maior, isto é, à colonização da qual os latinos foram alvos. Sendo assim, a fome e a violência tão propaladas tinham implicações históricas e políticas.

Na visão de Glauber Rocha, a fome, apesar de sentida, não era compreendida. “Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma verdadeira vergonha nacional. Ele não sabe de onde vem esta fome” (GLAUBER *apud* GOMES, 1997, p. 597).

A partir deste manifesto, o Cinema Novo passou a ocupar o lugar do cinema de violência, uma violência física e emblemática. E era aí que residia a originalidade da proposta glauberiana: levar à tela cenas de opressão, fome, miséria, com o intuito de chocar. Para melhor representar o quadro – em movimento de devoração do que propunha o neo-realismo italiano –, incorporou e propôs a não-utilização de artifícios que ofuscassem a realidade, mas sim o emprego de poucos recursos: câmera na mão, cenário natural e luz direta.

Glauber Rocha advertia que a estética agressiva por ele proposta, rotulada como Estética da Violência, antes de ser primitiva era também revolucionária; meio encontrado pelos cinemanovistas de se imporem no cenário mundial enquanto povo colonizado. Para ele, era só por meio da violência que o colonizador poderia entender a força da cultura que ele explorava.

A Estética da Fome, além de questionar a noção de *primitivo*, insurgia-se, conforme declarado no próprio manifesto, contra o chamado cinema “digestivo” que começou a ganhar espaço no Brasil a partir do golpe de 64, ameaçando o projeto do Cinema Novo. A reação a este tipo de cinema se justificava pelo fato de Glauber Rocha considerá-lo máscara da realidade, pois evidenciava cenários repletos de apartamentos luxuosos onde moravam homens ricos alegres e bem resolvidos na vida, jogando para debaixo do tapete a sujeira social. Apoiando-se nas próprias palavras do autor:

Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização (GLAUBER *apud* GOMES, 1997, p. 596).

A proposta de Glauber consistia em produzir filmes de impacto, que provocassem desordem intelectual e induzissem os espectadores a pensar. Tratava-se de um cinema político, que pretendia conscientizar as massas acerca da condição de opressão a que eram

submetidas. Por isso era cinema de cunho didático, integrado ao projeto revolucionário do artista. Além da revolução ideológica, os filmes de Glauber Rocha promoviam revolução estética, como será discutido no item a seguir.

Cabe salientar, porém, que as cenas de miséria e exploração social expostas nas telas do cinema, como reconhecia o autor, foram criticadas pelo governo, pelas elites a serviço das políticas antinacionais, pelos produtores do cinema de “luxo” e até mesmo pelo público, que não suportava ver representada a própria condição. Contrariando o fato, foram justamente essas cenas que revolucionaram o cinema brasileiro e conferiram-lhe caráter original, expandindo limites geográficos e tornando-o fenômeno de importância internacional.

Por meio deste manifesto, Glauber pôs em relevo no mercado externo “um cinema não sobre a fome, mas nascido dela” (AVELLAR, 1995, p. 79).

2.2 A ESTÉTICA DO SONHO

A Estética do Sonho, também proposta por Glauber Rocha em forma de manifesto, não pode ser pensada separadamente d’*A Estética da Fome*, pois representa uma fórmula encontrada pelo cineasta baiano para pensar o “primitivismo” e a “violência” do povo colonizado. Linguagem que consiste em dar vazão às pulsões do inconsciente, que concentra os desejos reprimidos do ser humano, como também às forças míticas do imaginário coletivo, que eram vistas por ele como fortuna que o oprimido encontrava para transcender ou sublimar aquilo que não conseguia modificar ou explicar, isto é, o esquema de dominação a que era submetido.

O projeto cinematográfico de Glauber, conforme exposto, transitava entre *A Estética da Fome*, proposta pela razão, e *A Estética do Sonho*, proposta pela des-razão; oscilava também, segundo atesta Avellar (1995), entre a política e a poesia. Tratava-se de um cinema político, na medida em que propunha a transformação social, mas também era poético, dada a construção artesanal e experimental da linguagem que mobilizava.

No segundo manifesto, Glauber Rocha advogava em causa de uma arte revolucionária, a arte da anti-razão “que comunica[sse] as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza” (GLAUBER apud GOMES, 1997, p. 602). Na concepção do cineasta:

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que esse 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. (1997, p. 602)

No entanto, as cenas projetadas nas telas do Cinema Novo não revelavam só a faceta da pobreza, a qual expressa o estado de alienação do ser diante de um sistema de dominação a que é subjugado. Evidenciavam também a condição de rebeldia, como forma de protestar contra as injustiças sociais. Aos moldes de *A Estética do Sonho*, o Cinema Novo comunicava a des-razão do ser oprimido, expressa pelo misticismo exacerbado e/ou pela violência.

A forma de protesto encontrada pelos cinemanovistas para atacar as elites, na visão de Glauber Rocha, deveria funcionar como espécie de mágica capaz de enfeitiçar o público a tal ponto de não conseguir mais viver naquela realidade absurda. Daí o teor revolucionário do Cinema Novo. Segundo o artista, a revelação do inconsciente coletivo poderia levar à conscientização das massas por meio de um processo de identificação, ainda que ocorresse à revelia, como de fato ocorreu com alguns de seus filmes.

Convém deixar claro que *A Estética do Sonho* se revelava não só pelo traçado ético como também pelo traçado estético dos filmes, sendo este aspecto posto em prática pela adoção de linguagem revolucionária que se aproximava da do inconsciente e, deste modo, extrapolava a lógica convencional, quebrando a linearidade da narrativa, subvertendo as noções de tempo e espaço tradicionais.

A linguagem onírica era articulada, muitas vezes, por montagem descontínua que justapunha imagens em ordenação acronológica, permitindo o deslocamento entre o presente, o passado e o futuro. Nesse tipo de retórica, operava-se também desdobramentos espaciais propiciados pelos cortes e deslocamentos de cena. Conforme sinaliza Ana Lígia Leite e Aguiar:

As tentativas de Glauber Rocha seriam a de um cinema “anti-narrativo”, no qual as categorias narrador, enredo, tempo e espaço não simplificam a rota da película em uma equação de fácil dedução e aparecem completamente deslocadas. Tais categorias integrariam outra ordem, e a coerência dessa mesma ordem estaria no corpo do sujeito que aglutinaria, reordenaria esses elementos (AGUIAR, 2010, p. 40-41).

A despeito do constructo anárquico-crítico dos filmes de Glauber Rocha, a pesquisadora assevera que

[e]ssa narrativa quebrada e espaçada, funcionando como um fluxo de consciência que o cineasta baiano empresta ou apresenta ao seu espectador, é prenúncio de um

hipertexto com suas mil janelas. Glauber explorava outras possibilidades para que o cinema (e a crítica) não se fossilizasse em uma narrativa meramente tradicional (AGUIAR, 2010, p. 40).

A par das considerações de Aguiar (2010), corrobora-se a idéia de que a radicalização estética do cinema glauberiano é uma proposta de descolonização do espectador brasileiro. Por esse ângulo de percepção, pode-se conceber a desordem estético-ideológica dos filmes do cineasta baiano como uma maneira de lançar um olhar diferenciado sobre o fazer fílmico e os modelos dominantes do cinema canônico até então.

Tratava-se, portanto, de um cinema “marcado pela irreverência poética, ‘pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano erótico’, marcado por ‘imagens proibidas no contexto da burguesia’, para aniquilar tudo ‘aquilo que o espectador aceita como normal’.” (AVELLAR, 1995, p. 80). Por conta disso, o modo de expressão parecia, muitas vezes, incompreensível, como acontece no sonho. Contudo, para os cineastas novos, o caráter anárquico das produções era perfeitamente aceitável, já que ao artista é conferido o direito de criar, transcender ao esquema rígido da realidade e romper com os padrões estéticos vigentes. “Ao contrário do cientista, que ‘se baseia no provável’, o artista ‘se baseia no improvável’. A arte não se programa nem se estabelece sob o controle de leis, ela é o terreno do inconsciente” (AVELLAR, 1995, p. 82).

2.3 RIVERÃO SUSSUARANA: “E A TELA INVADE A PÁGINA”

No romance *Riverão Sussuarana*, publicado em 1978, Glauber Rocha exercita as propostas cinematográficas explicitadas em *A Estética da Fome* e *A Estética do Sonho*. No romance, narra-se a trajetória do jagunço Riverão Sussuarana conduzindo uma boiada pelos sertões da Bahia junto a um grupo de vaqueiros. A narrativa principal, contudo, é fragmentada em uma série de relatos que se fundem e se sucedem em disposição acronológica e surreal como em fluxo inconsciente.

Assim como propõe n’*A Estética da Fome*, ao longo da narrativa, o narrador glauberiano dá visibilidade a um quadro de pobreza, opressão e violência de um povo. Procede a filmografia da gente miserável, sem água e alimento, colocando em destaque cenas chocantes de degradação humana como se observa nos trechos a seguir: “O ônibus avança aos tombos, Juarez Albuquerque pelas janelas, grupos famintos olhando crianças correndo mãos espichadas, o ônibus se afasta, freia na estação onde os mendigos berram” (ROCHA, 1978, p. 182). “O povo não se movimenta come a fome magreza dos meninos, desligo, bichado é o

peito da mulher, tronco de homem é esqueleto fantasiado de pele, acima das veias, nas emoções, no amortecer dos olhos as negações da vida” (ROCHA, 1978, p. 203).

Os quadros de violência por ele encenados, ao longo do relato, têm configurações física e simbólica, como propunha também n’*A Estética da Fome*. Representa o meio de sobrevivência de um povo dominado por sistema opressivo, cuja lei consiste na prática do “olho por olho, dente por dente”, mas é também prática revolucionária, com vistas a denunciar as injustiças sociais. Nas malhas do texto, o narrador tece discurso político (engajado), através do qual traz à tona questões sociais: as condições de dominação em que o povo vive, sob o jugo do coronelismo, a “justiça” extra-oficial exercida através do poder dos jagunços e dos cangaceiros, a fome, a miséria.

Acredita-se, porém, que a intenção era – além de impingir realismo às ações dos personagens – expressar, assim como propunha n’*A Estética do Sonho*, a des-razão do ser diante das condições adversas e ameaçadoras.

Seguindo o que é proposto n’*A Estética do Sonho*, em sua narrativa, ele dá vazão às pulsões do inconsciente reprimido. Justifica-se daí a liberação sexual e as práticas de violência dos personagens, como se observa a seguir:

A menina levantou a saia preta e mostrou o rabinho rapado da creca cheirosa... seu Rosa lambeu... dedeu... 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 lábios língua menina beijou devagarzinho uns quarenta e cinco minutos – Linda – pra ela gozar dormindo. (ROCHA, 1978, p. 19-20)

Dito, Riverão tirou a pistola 49 da coxa esquerda e disparando no toraquixico de Desiderio o desbronqueteyou com cinco tiros na dentadura:
– Pra vingar a morte da infança pinico da cagança!
O burro correu arrastando o cadáver de Lalantino e este num repente retirou a repetição do cabeçote e disparou algumas balas frouxas no cinzal... o corpo caiu no Rio ao lado da margem das pyranhas como desejava Umburana... seus cabelos molhados de sangue:
– Oô ô Riverão matou Ângelo Mauro! – gritava Xico Macambira com as tripas da vítima correndo entre o gado afoito ao cheiro do jagunço decomposto na panela. (ROCHA, 1978, p. 257)

Percebe-se também, nas malhas do texto, a adoção da linguagem do inconsciente, caracterizada pela ruptura e pela fragmentação total. No romance, Glauber leva às últimas consequências o processo de esfacelamento, inaugurado pelos modernistas, da prosa romanesca canônica. Rompe com a representação mimética da realidade, fere a linearidade da

narrativa, toma o tempo e o espaço enquanto dimensões subjetivas, operando deslocamentos os mais variados e improváveis.

No processo, transita entre autor (o escritor Glauber Rocha) e personagem (Glaubiru); o tempo e o espaço por ele focalizados deslocam-se entre o plano do narrador (o Brasil em fins da Primeira República) e o plano da realidade (o Brasil – Rio de Janeiro – na década de 70, mais especificamente por volta da morte da irmã – Anecy Rocha). Além disso, as cenas e os episódios são montados segundo a dialética da descontinuidade/simultaneidade. Enfim, no universo ficcional, onde parece não haver absoluta verossimilhança, resta ainda a verossimilhança de gênero, o gênero surrealista que o autor evoca nas obras.

Ao transferir a metáfora cunhada por Marinyze Prates de Oliveira ao analisar o romance *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll, para o universo de *Riverão Sussuarana* (1978), adverte-se que “o leitor deve preparar-se para descer corredeiras sem colete salva-vidas, pois não terá mais nenhuma certeza ou segurança até o fim do percurso” (2002, p. 65).

A marca narrativa, portanto, é a superação dos códigos vigentes, o aparente *non sense*. Trata-se de uma estética do choque, do confronto, da subversão, aos moldes dos filmes explosivos, anárquicos e polêmicos que projetou nas telas do Cinema Novo.

3 O MÁGICO E O DELEGADO: UMA JANELA PARA O SONHO (OU PARA A LUCIDEZ?)

Embora Coni Campos se revelasse um defensor do sonho na arte cinematográfica, o filme *O Mágico e o Delegado* se situa entre o sonho e a lucidez. Isto porque ao mesmo tempo em que convida o espectador a mergulhar no mundo surreal e maravilhoso da narrativa – propiciado não só pelas ações do mágico quanto pela forma como é contada a história projetada na tela –, incita-o a refletir sobre o propósito do autor ao produzi-lo e a decifrar o que está por trás do discurso interpretado pelos personagens, bem como da maneira como se portam.

O sonho e a lucidez tornam-se evidentes na configuração dos perfis dos personagens principais – o mágico e o delegado. O mágico é a encarnação do sonho e da fuga para o mundo infantil, como meio de driblar as adversidades da vida, ao passo que o delegado simboliza a realidade e as convenções sociais dentro de um sistema opressor, do qual é vítima e algoz. É o delegado, portanto, a voz da repressão e o mágico, a voz da liberdade de

pensamento e expressão, aquele que mina as formas de poder instituídas e impostas. Como bem registra Coni Campos: “O filme todo é uma luta entre a opressão e a liberdade, entre a censura e a imaginação. E quando parece que as forças da opressão venceram mesmo, dá-se a volta por cima, afirma-se esta vocação essencial do homem, que é um ser imaginoso” (1991, p. 57).

Nesse sentido, vale lembrar que os papéis supracitados não são fixos. Como em movimento pendular, oscilam de um lado para outro. Ambos os personagens vêm-se mergulhados no mundo do sonho, definido pelo senso do prazer, e no mundo da lucidez, delimitado pelo senso da realidade. Sendo assim, debatem-se entre a liberdade e a opressão.

O delegado, que tem o papel de fazer cumprir a lei e preservar a moral e os bons costumes – portanto, preso aos ditames da razão e da opressão –, deixa-se seduzir pelo sonho, pela fantasia sexual, e libera pela imaginação os próprios instintos reprimidos e, por outro lado, reativados pelo poder “sedutor” da dançarina. O mágico, por sua vez, que tem o papel de fazer o outro sonhar acordado e encantar-se com suas magias, vendo a própria liberdade tolhida, incorpora o papel do opressor, ameaçando o poder do delegado e colocando-o na condição de oprimido. O mágico também, em direção oposta a do delegado, libera-se do mundo do sonho, da concretização das coisas impossíveis, e cai no mundo da realidade, das necessidades que não podem ser satisfeitas num passe de mágica, como, por exemplo, a liberdade de ir e vir, pois está preso.

O filme pode ser interpretado ainda como espécie de crítica à censura tríplice contra a qual o cinema tinha que lutar, especialmente na época da ditadura. Utilizando-se das palavras de Coni: “[...] a censura policial, que veta, corta; a censura comercial, que diz: não vamos fazer esse filme porque essa história não dá lucro; e a censura ideológica, que diz: não, esse filme não pode ser feito porque não bate com o que eu penso” (CAMPOS, 1991, p. 19).

Por meio do filme, o autor encontrou expressão metafórica de dizer que o artista sempre está à procura de meios para dar visibilidade à própria arte, mesmo em momentos de repressão, quando se é perseguido pela censura. E a metáfora foi justamente uma das formas que os cineastas novos encontraram para driblar a censura no período da ditadura militar. Portanto, mesmo em condições adversas, quando o poder das forças opressoras parece vencer o poder da arte, o artista se insurge, conforme menciona Coni, como “um ser imaginoso”. E, nesse caso, o sonho revela-se mais forte.

A presença do elemento onírico é também marcante no filme, no que diz respeito à linguagem. Isto se constata não pela construção de nova sintaxe espaço-temporal, nem pela

ruptura com a linearidade da narrativa, mas pela construção de imagens e símbolos, os quais se revelam como verdadeira “fábrica de sonhos” – utilizando-se de expressão própria do cinema *hollywoodiano* – que trabalham com o imaginário do espectador, conduzindo-o a um distanciamento da realidade a partir do momento em que as luzes se apagam ou, em se tratando de projeção em vídeo, por todo o período em que roda a fita.

Apesar de ser um filme poético, portanto experimental, Coni trabalhou dentro de uma estrutura tradicional de construção da linguagem cinematográfica. No entanto, isso não significa retorno ao cinema clássico, o que já não era mais possível, após os caminhos trilhados pelo Cinema Novo e as pegadas por ele deixadas. Coni propunha sim uma volta ao cinema espetáculo, mas um cinema que, aliado a isso, colocasse em foco a dramaturgia popular brasileira, aos moldes do que propunha o Cinema Novo. O método utilizado era, pois, fruto de um movimento de deglutição de tendências aparentemente inconciliáveis, como forma de presentear ao público com a sua maneira peculiar de fazer cinema.

A discussão suscitada incita o retorno e a reflexão acerca do trocadilho sugerido pelo título que abre esta seção. Seria *O Mágico e o Delegado*: uma janela para o sonho ou para a lucidez?

Levando-se em conta o “truque” realizado por Fernando Coni Campos no final do filme, ao encenar a morte do mágico – metaforizando aí a morte do sonho – e ao focalizar o caixão onde, ao contrário do esperado, não se encontra o defunto, mas de onde revoam pombos em liberdade – simbolizando a capacidade de transformação em meio às adversidades –, acredita-se que o filme abre-se para os sonhos humanos e acende a chama da esperança, embora, por detrás desta janela, a visão do espectador possa alcançar a razão que se descortina e o convida a refletir sobre o caráter político e ideológico da obra.

Procedendo à leitura alegórica, é possível interpretar o filme *O Mágico e o Delegado* a partir do contexto em que se insere o Cinema Novo. Para tanto, serão tomados por base os personagens principais.

O mágico simboliza a ruptura e a subversão propostas pelo Cinema Novo, ao passo que o delegado representa a tradição e a norma existentes no cinema tradicional.

O mágico, no filme, é aquele que foge às convenções, que se entrega à imaginação (criação), que dribla o estabelecido, as regras. Daí a associação com o Cinema Novo que propunha uma ruptura com as normas do cinema tradicional.

Por outro lado, o delegado representa a lei, as normas, a tradição. Nesse caso, vincula-se à tradição clássica da narrativa cinematográfica, o que estava estabelecido até o surgimento

do Cinema Novo. Simboliza também a censura que tolhia ou limitava a criatividade dos produtores da arte cinematográfica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto o cinema de Glauber Rocha quanto o de Coni Campos apresentam, em simultâneo, caráter político e poético. Portanto, estão para a razão e para o sonho. A diferença reside no fato de que a revolução (o processo de reflexão e conscientização) sugerida por Coni é mais velada. A linguagem de Coni Campos apresenta-se mais leve e, por isso, talvez, conduz ao riso e ao deleite. A de Glauber Rocha, por outro lado, é explicitamente agressiva, causando impacto imediato e, muitas vezes, a repulsa. Contudo, incita a fruição. Em Coni, a intenção primeira é divertir, isto é, fazer o público sonhar. Em Glauber, a intenção que se coloca em primeiro plano é chocar, convidando o espectador a ruminar – pensar, revolver as ideias – o exposto à frente dos olhos.

Faz-se necessário salientar que, conforme aponta Barthes (2004), nenhum texto garante o prazer. Um mesmo texto pode despertar prazer num determinado leitor/receptor em um certo momento e não em outro. Apesar disso, ratifica-se a hipótese supracitada em relação aos filmes do cineasta Fernando Coni Campos. A julgar pelo filme *O Mágico e o Delegado*, acredita-se que o prazer por ele despertado se explica pelo caráter lúdico e aparentemente descompromissado. Já em relação aos filmes de Glauber Rocha, dada a agressividade da proposta cortante, que mexe com os conceitos e valores do espectador, crê-se na possibilidade de desencadear a fruição, ao tempo em que pode ou não despertar o prazer.

Nesse sentido, Barthes destaca que os textos de fruição “[S]ão perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável – *mesmo a do prazer* (a fruição não obriga ao prazer; pode mesmo aparentemente aborrecer)” (2004, p. 62). Embora os filmes de Glauber não sejam destituídos de finalidade, dado o teor altamente político e revolucionário, não obrigam o prazer; às vezes até aborrecem. Aliás, quando *Terra em Transe* foi lançado, a sala de projeção ficou vazia. A reação do público era perfeitamente natural, uma vez que a estética glauberiana colocava abaixo as normas vigentes e aceitas no cinema brasileiro até então. O cinema do autor insurgia-se num momento de ruptura total e os espectadores, de modo geral, não conseguiam digerir as mudanças que eram propostas. Como acontece em qualquer processo de ruptura, as ideias precisam passar por período de acomodação para serem assimiladas.

Ao abordar sobre as possibilidades de fruição, Barthes explica: “Outra fruição (Outras margens): ela consiste em despolitizar o que é aparentemente político, e em politizar o que aparentemente não o é” (2004, p. 540). No filme *O Mágico e o Delegado*, julga-se que Coni Campos realizou o primeiro movimento, pois trouxe à cena questões políticas – a opressão, o abuso de poder, a censura – de modo aparentemente despolitizado, sem compromisso explícito de fruição e conscientização. Como ele próprio afirmava, o compromisso maior era com o deleite e não com a revolução. Ainda assim, a ação política estava ali latente; mesmo trabalhada com leveza, atingia o cerne de problemas sociais e conduzia à fruição.

Como se vê, os caminhos trilhados por Glauber Rocha e Fernando Coni Campos ora se encontram, ora se dissipam. Conforme discutido, ambos caminhavam entre “a razão e o sonho” ou entre “o sonho e a lucidez”, embora com propósitos, por vezes, distintos, pois um queria “chocar” e o outro “divertir”.

Guardadas as singularidades, os cineastas exercitaram em seus filmes discursos com forte conteúdo alegórico. Para Ismail Xavier, a alegoria consiste na “concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto e disfarçado, além do conteúdo aparente” (2005, p. 345). É assim que podem ser concebidas as obras de Glauber Rocha e Coni Campos. Por conta disso, havia a necessidade de inserção do espectador no processo de interpretação e identificação dos processos alegóricos.

Face ao exposto, não se pode negar o importante papel que os cineastas baianos desempenharam na construção de um cinema nacional, independente e de autoria. Neste processo, Glauber assumiu para si o papel de “abridor dos caminhos” e Coni colocou-se na condição daquele que assimilou as mudanças propostas pelo Cinema Novo, mas também acrescentou à sua estética ideias e experimentos, unindo a tradição (elementos do cinema clássico) e o novo (aquilo que deglutiu da *nouvelle vague*, dos cineastas novos); sem, contudo, ficar preso a amarras. Ambos buscavam a liberdade de expressão, como também muitas vezes se viam obrigados a fazer um cinema de baixo custo, de improviso, no intuito de vencer as limitações do mercado interno (as dificuldades de patrocínio). Com todas as dificuldades que tiveram que enfrentar, mostraram-se empreendedores, levaram adiante o sonho de fazer cinema no Brasil e projetaram o país no cenário mundial, contribuindo também, por peculiaridades, para uma renovação do cinema baiano.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ana Lígia Leite e. **Glauber em crítica e autocrítica**. 2010, 247 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 1995, p. 77-114.
- AYÊSKA, Paulafreitas; LOBO, Júlio César. **Glauber: a conquista de um sonho – os anos verdes**. Belo Horizonte: Dimensão, 1995, p.245–326.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema – sonho e lucidez: 4 dias com Fernando Coni Campos**. Salvador: Fator, 1991.
- CARVALHO, Maria Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 127 –147.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha: esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 594–604.
- NOVAES, Cláudio Cledson. **Adaptações literárias no cinema brasileiro: modernismo e cinemanovismo – escritas – imagens**. Tese de doutorado, USP, 2003.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates. **E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado/Empresa Gráfica da Bahia, 2002.
- O MÁGICO E O DELEGADO. BRA, 1983, direção Fernando Coni Campos.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana**. Rio de Janeiro: Copyright, 1978.
- XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.