



Recebido em 13/09/2020

Aceito em 09/10/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34086

DOSSIÊ

Glauber Rocha e a autonomia relativa do campo artístico: o caso do documentário “Amazonas, Amazonas” (1966)

Glauber Rocha and the relative autonomy of the artistic field:
the case of the documentary “Amazonas, Amazonas” (1966)

Rosiel do Nascimento Mendonça

Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela UFAM

orcid.org/0000-0003-3780-1293

rosielmendonca@gmail.com

Sérgio Ivan Gil Braga

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo

Professor na Universidade Federal do Amazonas

orcid.org/0000-0002-5899-3733

sigbraga@hotmail.com

RESUMO: O artigo discute a ambiguidade como elemento constituinte do campo artístico, seja em suas relações com o poder ou com o mercado. Para isso, usamos como ponto de partida a realização do documentário “Amazonas, Amazonas”, dirigido pelo cineasta Glauber Rocha (1939-1981) sob encomenda do governo do Amazonas, em meados dos anos 1960. Com base em fontes documentais da época e em articulação com ideias de Karl Mannheim e Pierre Bourdieu, analisamos as tensões que emergem em torno do referido filme, ainda pouco conhecido frente à celebrada filmografia de um dos expoentes do movimento do Cinema Novo.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha. Cinema Novo. Documentário.

ABSTRACT: The article discusses the ambiguity as a constituent element of the artistic field, whether in its relations with power or with the market. For this, we used as a starting point the making of the documentary “Amazonas, Amazonas” directed by filmmaker Glauber Rocha (1939-1981) commissioned by the government of Amazonas in the mid-1960s. Based on documentary sources and In conjunction with ideas by Karl Mannheim and Pierre Bourdieu, we analyze the tensions that emerge around this film, still little known in the face of the celebrated filmography of one of the exponents of the New Cinema movement.

KEYWORDS: Glauber Rocha. Cinema Novo. Documentary.

“Eu vim para confundir. Temos que começar tudo de novo”.

Glauber Rocha (Jornal da Bahia, 1977)

Introdução

O ano de 1965 traz à tona significados e eventos importantes para quem passa em revista a trajetória artístico-intelectual do cineasta baiano Glauber Rocha. Espécie de interlúdio criativo entre os lançamentos de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Terra em Transe” (1967), dois dos mais aclamados filmes do diretor ligado ao movimento do Cinema Novo, o primeiro ano após o golpe militar pode ser entendido, do ponto de vista da biografia de Glauber, a partir de três efemérides: 1) a participação dele no congresso “Terzo mondo e comunità mondiale”, realizado na cidade de Gênova, em janeiro, onde o artista apresentou sua famosa tese “Eztetyka da Fome”, na qual versava sobre o colonialismo e seu impacto no cinema terceiro-mundista; 2) a prisão de Glauber e outros intelectuais, em novembro, durante protesto contra a ditadura em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro; 3) a viagem do cineasta ao Amazonas, em dezembro, para a produção de um documentário encomendado pelo governo do Estado, que lançaria o filme em 1966 com o nome “Amazonas, Amazonas”.

Rodado em cores e com 15 minutos de duração, o documentário aborda alguns aspectos da realidade histórica, social e econômica do Amazonas à época. Seu tom crítico, no entanto, está situado dentro de limites impostos de modo mais ou menos explícito pela estrutura institucional que o financiou, fazendo um discurso sobre a Amazônia que se associa à ideia de modernização conservadora e centralizadora adotada pelo regime militar. Por essa perspectiva, então hegemônica, a região devia ser integrada economicamente ao corpo da nação, o que sugeria um processo imposto de cima para baixo, desconsiderando os padrões de vida e a cultura locais.

A princípio, “Amazonas, Amazonas” aparece deslocado frente à filmografia glauberiana mais consagrada, mas acreditamos que uma análise detida sobre o seu processo de produção pode suscitar novos olhares e inflexões acerca não só do conjunto da obra do diretor, mas do agenciamento entre as esferas pessoal, política e profissional de um dos principais nomes do cinema brasileiro. Afinal, o que levou Glauber (cujas ações e posições se alinhavam à esquerda nacionalista, embora não militasse em partidos) a trabalhar para um governo conservador que representava os interesses da nova ordem nascida de um golpe de Estado?

Vale destacar que, àquela altura, o Governo do Amazonas era ocupado pelo historiador Arthur César Ferreira Reis, eleito indiretamente pela Assembleia Legislativa após a cassação do então governador Plínio Coelho. Reconhecido estudioso da Amazônia e de perfil conservador, Reis pertencia ao círculo próximo ao marechal Castelo Branco e deixou o governo em janeiro de 1967, meses antes do fim do mandato do presidente.

Nessas circunstâncias, Narciso Lobo indica que a viagem de Glauber a serviço do governo amazonense, dias depois de sair da prisão, causou surpresa em Manaus e sugeria uma tática de cooptação e silenciamento dos intelectuais na fase inicial da ditadura: “Muita gente, entendedora do quadro político do momento, estranhou a

aceitação de Glauber trabalhar para um governo ‘revolucionário’” (LOBO, 1994, p. 122). Por ora, com o presente artigo pretendemos desfazer alguns equívocos a respeito de “Amazonas, Amazonas”, efetuando uma leitura aproximativa das condições sociais de produção do documentário, em sintonia com a defesa que Bourdieu (1989) faz de uma abordagem relacional, e não substancialista, dos bens simbólicos.

Ao situar o filme no contexto histórico, também se busca problematizar temas como a relativa autonomia do campo artístico e a relação ambígua entre a figura do artista/intelectual e o campo do poder político/econômico. Para isso, consideramos as reflexões sobre a *intelligentsia* elaboradas por Karl Mannheim (2008), para quem o comportamento em nível individual só pode ser compreendido a partir de suas relações sociais, uma vez que o próprio processo de individualização também se dá pela identificação com grupos *superpostos* e *conflitantes*. Assim, “o que torna o indivíduo sociologicamente relevante não é seu comparativo desvinculamento da sociedade, mas seu envolvimento múltiplo” (MANNHEIM, 2008, p. 86).

Autonomia relativa do campo

Alegoria da situação política brasileira pós-64, em que se amargava a derrota do projeto nacional-reformista diante das forças conservadoras aliadas ao capital estrangeiro, o filme “Terra em Transe” traz as marcas da ambivalência do seu protagonista, o poeta Paulo Martins, que oscila entre as zonas de influência autoritária e populista, representadas pelos personagens Porfírio Diaz e Felipe Vieira, respectivamente. O conflito inicial se dá justamente por uma primeira mudança de posição, quando Paulo tenta se desvencilhar da figura paterna personificada em Diaz, como indica Ismail Xavier (2012).

Para o autor, a trama do filme representa um abalo na crença recorrente de que caberia ao intelectual, classe investida de poderes específicos, a função de intervir na sociedade no sentido de sua mudança. É assim que Paulo encarna o fracasso dessa utopia, movimento que “põe a nu as contradições do intelectual engajado num momento em que ele toma consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e quanto ao próprio papel no círculo dos poderosos” (XAVIER, 2012, p. 123). Nesse sentido, Sylvie Pierre (1996) aponta para as aproximações possíveis entre criador e criatura, ou seja, apresenta Paulo Martins como uma espécie de alter ego do próprio Glauber:

É a primeira vez que fica aparente a maior tensão de seu caminho, entre sua vontade de se afirmar como cineasta consciente e responsável, falando frequentemente em nome de uma coletividade nacional de cineastas (o Cinema Novo), e seu discurso de poeta solitário, reivindicando seu direito à incoerência, e até a uma certa culpabilidade, exorcizada no lirismo, diante da irresponsabilidade do poeta. Em *Terra em Transe*, Glauber Rocha suicida, em suas contradições políticas, o poeta que ele é (PIERRE, 1996, pp. 26-27).

Contradição, ambivalência e ambiguidade são palavras recorrentes em estudos, depoimentos e textos biográficos sobre Glauber Rocha. Verborrágico, o cineasta era afeito ao debate crítico e não se esquivava de ser uma voz ativa na imprensa, onde frequentemente era chamado a opinar não só sobre cinema, mas também a respeito de política e cultura brasileira. Para alguém que dizia formar suas ideias entre o “fluxo

inconsciente” e a “razão dialética”, admitindo a possibilidade de “mudar” a qualquer momento, a contradição era antes de mais nada um princípio inerente à democracia:

Minha linguagem é a polêmica... Então eu posso libertar mil discursos, inclusive contraditórios dentro do meu ser e isso promove o meu desenvolvimento psíquico corporal, eu não aceito a repressão em nenhum nível. [...] Eu assumo o meu discurso com todas as misérias dele, misérias e virtudes, eu assumo o meu fluxo (ROCHA, 1986, pp. 114-115).

A imagem de artista vulcânico, por vezes incompreendido, ganhou uma feição dramática a partir de 1974, quando Glauber passou a defender o projeto de abertura política “lenta, gradual e segura” encampada pelo regime militar assim que Geisel chegou à Presidência da República. Para o cineasta, tornou-se latente naquele momento que os militares eram os “legítimos representantes do povo”, e que a ala mais progressista das Forças Armadas poderia cumprir um papel político de vanguarda na sociedade.

Embora não caiba analisar aqui as justificativas de Glauber e a lógica pessoal empregadas nessa tomada de posição, o aceno do cineasta ao regime foi encarado como um gesto de capitulação pelos setores que combatiam a ditadura, principalmente a esquerda ligada à cultura, que não tardou em tachar o diretor de louco, adesista e oportunista, forçando-o a um “castigo ideológico”. Entendemos, sobretudo, que esse caso pode ser usado como ponto inicial de uma discussão sobre as peculiaridades do campo artístico e suas relações de aproximação e distanciamento com o campo do poder, em especial aquele representado pelo Estado e pelo capital financeiro.

Enfocando as sociedades europeias, Pierre Bourdieu (2007) explica que a constituição dos campos intelectual e artístico foi acompanhada pela autonomização progressiva dos sistemas de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. Entre as etapas desse processo estão o aparecimento de instituições legitimadoras e de um corpo de agentes próprios, que possibilitaram a diferenciação em relação a outros campos que não o cultural, como o religioso e o econômico. Assim, o campo ingressou em sua fase moderna e passou a funcionar a partir de seus determinantes internos, levando para o primeiro plano a subjetividade do artista, que enfim pôde produzir “arte pela arte” e

liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda (BOURDIEU, 2007, p. 101).

O teórico aponta que uma ruptura semelhante aconteceu no campo religioso, conforme mostrou Weber (2000) no ensaio “Sociologia da Religião”. Nesse caso, a autonomia do sistema social veio de um processo de “racionalização das ideias metafísicas”, ou seja, de uma virada simbólica com vistas a produzir novas explicações e orientações para a vida cotidiana. Essa especialização objetiva, segundo Weber, além de se traduzir na formação de um panteão de deuses com poderes estabelecidos, possibilitou a distinção fundamental entre o sacerdote, profissional independente vinculado a um culto e o mago “liberal” que atuava individualmente.

Embora a racionalização a que o sociólogo alude tenha significado também a consolidação de uma doutrina e uma ética especificamente religiosas, esse campo social não deixou de manter uma relação de permanente contato e trocas com outras esferas, como a intelectual, a estética, a erótica e a econômica, apesar de não ser *determinado* por nenhuma delas. Por isso é que os processos de autonomização são apenas *relativos*, e não totais, pois estão sujeitos à mesma fluidez de qualquer fenômeno sociológico, como Weber reconhece.

Nesse sentido, Artur Freitas (2005) abre um parêntese crítico em torno da ideia de autonomia do campo artístico, que possuiria limitações por ter sido pensada a partir de um contexto eminentemente modernista e europeu. Segundo ele, duas realidades podem exemplificar as limitações do princípio de autodeterminação da arte: a gênese do modernismo brasileiro e as atuais relações entre a cultura e as leis de mercado. Vamos nos deter no primeiro ponto.

Citando autores como Antoine Compagnon e Bourdieu, Freitas explica que a constituição de um campo artístico autônomo coincide com o embate entre as tradições clássica e moderna na cultura ocidental, a exemplo da revolução estética promovida pelos impressionistas, o que ajuda a situar o início desse processo em meados do século 19. A respeito do modernismo brasileiro, contudo, Freitas comenta que a sua consolidação durante a década de 1930 se deu de modo diferente do caso europeu, visto que cultivou uma relação mais próxima com o Estado. Assim,

na arte moderna brasileira, a tática escolhida foi oposta à atitude dos impressionistas, tendo os artistas brasileiros preferido renovar as velhas instituições culturais governamentais, tentando conquistá-las por dentro. Isso mostra, sobretudo, o poder do Estado no Brasil como veiculador ideológico, colocando-se de tal maneira presente, a ponto de parecer impossível qualquer opção fora dele (ZÍLIO *apud* FREITAS, 2005, p. 123).

Durand (1989) também mostra que o mecenato de Estado marcou durante um longo período a dinâmica do campo artístico no país. Um exemplo dessa atuação foi a Academia de Belas-Artes, criada após a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro e consolidada no reinado de Dom Pedro II. A instituição atuava pelo sistema de concessão de pensões para o aperfeiçoamento de artistas no exterior, que com isso esperavam receber encomendas ou até serem integrados ao quadro de professores da Academia após o seu retorno. Esse sistema, porém, impunha um rígido controle sobre os alunos – era exigida, dentre outras coisas, a prestação de contas da produção individual como contrapartida à concessão da bolsa.

As trajetórias de dois expoentes da Academia, Vítor Meireles e Pedro Américo, clarificam a compreensão de como essa geração de artistas estava sujeita a disputas de interesses de todas as ordens, além da subordinação à alta burocracia do Estado. Ainda segundo Durand (1989), a pintura de retratos e decorações murais para particulares, bem como serviços de grande monta para ministérios, eram formas usuais de os artistas se sustentarem durante o Segundo Império.

Outra especificidade do campo artístico no Brasil, de acordo com Freitas (2005), foi que o impulso alcançado entre os anos 40 e 50 esteve ligado à formação de uma sociedade de massa e ao capital de poderosos que investiram na institucionalização da

arte. Foi o caso do empresário Assis Chateaubriand, criador da TV Tupi e do Museu de Arte de São Paulo (Masp), e do industrial Ciccillo Matarazzo, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e patrono da Bienal Internacional de Artes Plásticas.

Durand (1989) registra que as bienais, ao promoverem a circulação das tendências estéticas vindas do exterior, tiveram impacto significativo no campo artístico local e nacional da época. Por outro lado, tais eventos suscitaram um embate estético entre as correntes do figurativismo e do abstracionismo no Brasil. Os detratores desta última, entre eles artistas identificados com o ideário do Partido Comunista, argumentavam que o abstracionismo era contrário à orientação “social” e “nacional” que vinha dando o tom ao modernismo brasileiro desde os anos 30. Apesar disso, os alertas sobre os “perigos ideológicos” da arte abstrata não foram capazes de abalar o prestígio da Bienal de São Paulo, que contava com a adesão até mesmo de figuras simpatizantes do comunismo. Isso porque

[...] nem mesmo pintores e arquitetos já membros ou simpatizantes do Partido Comunista davam exemplos muito edificantes de disposição a sacrifícios pessoais de carreira para acudir à diretriz do partido. Assim, por exemplo, Oscar Niemeyer, já em vias de consagração internacional, aceitara o programa do Ibirapuera e do próprio prédio da Bienal sem condicionar seu trabalho a qualquer exigência quanto à arte que lá fosse se instalar. Portinari, que concorrera a uma cadeira de deputado pelo PCB, não deixara até aquele momento escapar oportunidades oferecidas por Nelson Rockefeller, por Getúlio Vargas ou mesmo banqueiros do Rio e de São Paulo... Di Cavalcanti, que ingressara oficialmente no Partido, deixou-o dizendo-se demasiado cúmplice do prazer burguês para ser militante coerente, e entregou-se à vida boêmia e à pintura facilmente vendável de mulatas (DURAND, 1989, pp. 140-141).

Mais adiante, Durand reforça o peso que a questão financeira tem na gênese dessas contradições. Fazendo uma distinção entre as formas de materialização das ideias dos movimentos de vanguarda nas artes plásticas e das tendências modernizantes na arquitetura, o autor ressalta que “a vitória de uma nova arquitetura não poderia limitar-se a croquis, teses e manifestos. Precisava antes de tudo de edifícios e, portanto, de patrocinadores” (DURAND, 1989, p. 149). Essa premissa se aplica, por exemplo, à participação de Niemeyer na construção de Brasília, considerada a “encomenda do século”, marcando o auge do mecenato estatal.

Aproximações entre cinema e Estado

A dinâmica da autonomia relativa do campo artístico fica evidente quando nos dedicamos a entender as interações entre os agentes do cinema e do Estado na constituição do ambiente cinematográfico brasileiro entre as décadas de 50 e 70. Ramos (1983) aponta que foi somente a partir da segunda metade da década de 50 que o fluxo crescente de ideias e propostas para o cinema brasileiro começou a se traduzir em ações de maior peso, com a criação de comissões e grupos executivos dedicados a discutir e pensar a indústria cinematográfica nacional, resultado direto da atuação de cineastas e produtores junto às instâncias governamentais no período que antecedeu o golpe militar.

Desde então, tais agentes sociais buscavam contar com a ação do Estado no sentido de estimular a indústria cinematográfica por meio de um modelo de “desenvolvimento capitalista autônomo”, espírito que também havia animado a campanha nacionalista que culminou com a criação da Petrobras. O cinema confluía com um projeto de país e, para isso, era preciso que o Estado adotasse medidas para frear a invasão do cinema estrangeiro e abrir caminhos para o financiamento de filmes brasileiros, seja por meio da concessão de prêmios ou de crédito nos bancos oficiais.

Nesse contexto, a linha de atuação defendida pela maioria dos cineastas ligados ao Cinema Novo, incluído aí Glauber Rocha, era de enfrentamento aos interesses estrangeiros seguido de uma aliança “neutra” com o Estado e a burguesia nacional progressista. Estes deveriam tomar a dianteira do desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, assumido por Glauber como uma cultura da “superestrutura capitalista”. Para o baiano, era muito claro que a luta por um cinema revolucionário – sentido maior do pensamento dele – devia acontecer simultaneamente nos campos da estética, da economia e da política. Ele apregoava que os cineastas precisavam ser “artistas totais” (produtores, distribuidores, políticos, publicistas, polemistas), afinal, “não existe poder cultural sem poder econômico e político e a conquista de tais poderes é única e complexa” (ROCHA, 2004, p. 86). As contradições que surgissem seriam apenas parte desse processo. Ramos (1983) aponta algumas delas:

[...] Glauber justapunha pedidos como a limitação da importação de filmes estrangeiros a medidas que clarificam a auto-importância extremada dada naquele momento à participação dos intelectuais no destino do país, bem como a ilusão da proximidade e acesso ao núcleo do poder do Estado populista, medidas que defendiam e incorporavam o mecanismo coercitivo da censura. Pedia-se a transferência da censura para o MEC, e surgem os traços elitistas e preconceituosos, o desejo de tutela e educação do “povo-massa”, na base de propostas como a de não conceder certificados à produção B e C americana, de negar o atestado de “boa qualidade” às chanchadas imorais, de barrar documentários comerciais “a serviço de interesses antieducativos, entorpecedores e mentirosos quanto à realidade nacional” (RAMOS, 1983, p. 46).

Entretanto, como o autor também ressalta, desde então o campo cinematográfico estava longe de ter a marca do consenso, pois estava tomado por “forças contrapostas” e “vertentes ideológicas divergentes”. A corrente “nacionalista-desenvolvimentista” representada pelo Cinema Novo era apenas uma das visões do processo num jogo de forças em que se disputava a legitimidade para orientar os rumos do cinema brasileiro. Em oposição, havia o grupo defensor do “universalismo”, que se alinhava a uma tendência de internacionalização da economia. Foi o pensamento deste último grupo, ideologicamente mais próximo das pretensões do Estado autoritário, que num primeiro momento predominou nos órgãos oficiais. Diante disso,

[...] ao grupo que denominamos de forma ampla de “nacionalista” só restará a aproximação com o setor capitalista nacional, expandindo até o limite possível a desejada independência cultural no terreno cinematográfico [...]. Para os “independentes” [Cinema Novo], a industrialização era vista como necessária para o “bem comum” do cinema brasileiro, mas esta deveria se efetuar escapando das formas de produção das grandes companhias (RAMOS, 1983, pp. 28-29).

A posição crítica dos cinemanovistas se estendia ao Instituto Nacional de Cinema (INC), criado de maneira considerada autoritária por um decreto-lei do presidente Castelo Branco, em 1966. Mas os próprios diretores ligados ao Cinema Novo acabaram se beneficiando das políticas implementadas pelo INC, como a aplicação de recursos provenientes da “Lei de Remessa”, que estimulava a participação de empresas estrangeiras em coproduções com o Brasil. Nesse esquema foram produzidos, entre 1969 e 1970, os filmes “Como era gostoso o meu francês”, de Nelson Pereira dos Santos, e “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, dois artistas que se opuseram às táticas do INC desde o início.

Para Ramos (1983), frente a essas situações-limite impostas pelas condições de produção daquele momento, todo um projeto político-cultural era posto à prova, o que não significa dizer que cineastas como Nelson e Joaquim capitularam ou foram cooptados pelas forças políticas conservadoras que buscavam instituir uma hegemonia social pela via da cultura.

Ocorreu, sim, a inevitável aderência do cinema brasileiro, e de sua ala politizada, à expansão capitalista, [...] induzida pela derrota do projeto e avanço repressivo do Estado. E se atentarmos para a sociedade brasileira pós-64, convenhamos que pouca diferença faz entre ter os filmes financiados pela articulação Estado-empresas estrangeiras, ou por industriais e banqueiros nacionais¹. Aliás, pode-se indagar: existiria outra saída para os cinemanovistas sem limitar de forma brusca seu campo de ação? (RAMOS, 1983, p. 87).

A resposta do autor a essa questão é negativa. Para ele, as formas marginais de produção logo encontraram seu limite, e um cinema brasileiro ligado aos setores populares e autonomamente financiado só viria a surgir no fim dos anos 70, em conexão com as lutas do ABC paulista.

A respeito de Glauber Rocha

Para Karl Mannheim (2008), que deu contribuição significativa para a chamada Sociologia das Ideias, a ambivalência é uma marca inerente à *intelligentsia*. No entanto, o sociólogo húngaro rejeita a posição de classe, na acepção marxista, como única categoria que pode explicar o porquê de as pessoas agirem de determinada forma e não de outra. Para ele, o intelectual é um exemplo disso: como elo importante na comunicação interclasses, suas ações, opções e posicionamentos são resultado direto dos agenciamentos com membros de outras classes.

Por mais que a suposição de que o indivíduo seja o *locus* primeiro de realidade nos pareça inelutável, não devemos impedir-nos de examinar as condições objetivas que confrontam o indivíduo a cada passo. Essas condições canalizam e motivam seu comportamento, esteja ele ou não consciente delas (MANNHEIM, 2008, p. 85).

Dessa forma, o autor valoriza o *habitat* e a origem social dos intelectuais como chaves para a compreensão dos processos mentais que originam suas ideias, reconhecendo que “o intelectual moderno possui uma disposição dinâmica e encontra-

¹ Segundo o autor, mesmo os setores burgueses mais radicais e anteriormente articulados com o Estado Populista se reorganizaram em torno da nova ordem após o golpe de 64.

se perenemente preparado para rever suas opiniões e começar de novo, pois ele tem pouco atrás de si e tudo à sua frente” (MANNHEIM, 2008, p. 92). Ou seja, além de ambivalente, o intelectual também é imprevisível.

Partindo dessas reflexões, julgamos conveniente dedicar algumas linhas a entender a origem social de Glauber Rocha, de modo que esse referencial preliminar sirva de subsídio à análise das motivações e dos interesses em jogo na produção do documentário “Amazonas, Amazonas”.

Nascido numa família de classe média do município de Vitória da Conquista (BA), em 1939, Glauber se mudou ainda criança para Salvador, onde mais tarde travaria contato com toda a efervescência política e cultural da capital baiana. Em certa medida, os primeiros anos da sua formação política e intelectual foram marcados já de início por percursos que podem ser considerados ambíguos. Se na maturidade ele se aproximou mais do espectro ideológico da esquerda nacionalista, a juventude dele foi marcada por uma posição política indefinida, como ressalta Tereza Ventura (2000): “Glauber experimentava as polaridades da vida. Participava, ativamente, de vários mundos intelectuais, sem perder a sua singularidade” (p. 41).

A sólida formação religiosa protestante e o posterior envolvimento com a política estudantil, no Colégio Central da Bahia, foram apenas alguns desses mundos em que Glauber formou seu pensamento. Concluído o curso ginásial, por volta dos 16 anos, ele também passou a frequentar o Círculo de Estudos Pensamento e Ação (Cepa), grupo de inspiração nacionalista e recorrentemente associado ao movimento integralista. Durante a adolescência, passou a se destacar como crítico de cinema em jornais de Salvador, dentre eles o órgão oficial do Partido Comunista na Bahia.

Gomes (1997) conta que em 1956, já gozando de certo prestígio no meio cultural soteropolitano, Glauber conseguiu patrocínio com o vereador e secretário municipal Rosalvo Barbosa Romeu para a realização de um programa sobre a Sétima Arte, que ele apresentou durante seis meses na Rádio Excelsior. Depois, o mesmo político destinou recursos da Prefeitura para Glauber e José Telles de Magalhães fundarem a cooperativa Yemanjá Filmes, criada com o objetivo de estimular o cinema na Bahia, projeto que teve vida curta.

Também veio da Prefeitura de Salvador (e do banqueiro Pamphilo de Carvalho) o tímido orçamento que permitiu a Glauber realizar seu primeiro filme, o curta-metragem experimental “Pátio” (1957). Um ano depois, desta vez por meio de verbas conseguidas com o governador Juracy Magalhães, ele deu início à produção de “Barravento” pela Iglu Filmes, filme do qual Glauber acabaria se tornando diretor e que lhe renderia o prêmio de Jovem Revelação no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia. Gomes (1997) nota que, desde então, o artista se sentia tomado pela necessidade de buscar meios materiais para viabilizar projetos e ideias, equacionando seu idealismo com um senso prático e capacidade de decisão, ainda que isso significasse uma aproximação com o poder.

A questão financeira sempre figura nas biografias como uma das vulnerabilidades do cineasta, que se via constantemente às voltas entre o chamado à criação artística e a escassez de recursos para sustentar a si mesmo e a família. Por

conta disso, Glauber costumava dizer que era “paupérrimo”, apesar de famoso: “Sempre estou em crise financeira. Porque a única forma de você ter liberdade mental transando com o capitalismo é não reconhecer o capital” (ROCHA, 1986, p. 109).

A despeito das dificuldades, Glauber adotava postura reticente diante da possibilidade de realizar filmes de lucro fácil, tamanho o compromisso pessoal com o projeto de um cinema novo nos planos estético e político. Por conta disso, chegou a recusar algumas propostas, como o convite para dirigir a adaptação cinematográfica da peça “Society em baby-doll” – como desculpa, disse não ter habilidade com comédias e roteiros não autorais (MACIEL, 1996). E assim ele afirmava não se dobrar às concessões: “Eu tenho dignidade, nunca fiz filme comercial, nem pornochanchada, nem filme de publicidade ou de propaganda política, para ganhar dinheiro” (ROCHA, 1986, p. 118). Como Gomes aponta, essa postura estava longe de ser a regra entre os grandes cineastas, como Ingmar Bergman, que admitia que um dos objetivos de quem trabalha com cinema é ganhar dinheiro. Nas palavras do diretor sueco:

Durante a greve de estúdios de cinema, em 1951, fiz uma série de filmes publicitários para o sabonete Bris. Esses filmes salvaram-me da situação financeira crítica em que me encontrava. [...] As comédias que realizei tiveram os mesmos motivos que os filmes Bris. Era imprescindível que elas me dessem dinheiro. E não me envergonho de confessá-lo. A maior parte das coisas que acontecem no mundo do cinema acontecem devido a esse fator (BERGMAN *apud* GOMES, 1997, p. 335).

Entretanto, a convicção de Glauber em recusar o cinema comercial ou publicitário não era de todo inabalável, especialmente diante de crises mais duradouras nas finanças pessoais. Um sinal disso é que, em 1968, necessitando de recursos, o cineasta chegou a fechar um contrato com o órgão de turismo de Salvador para a produção de um documentário colorido sobre a cidade. O trabalho só não foi adiante, conforme Gomes (1997) relata, porque Glauber precisou viajar aos Estados Unidos. Nessa mesma época, ele propôs que o produtor francês Claude-Antoine intermediasse, na Europa ou nos EUA, a venda de um roteiro de ficção inspirado em sua viagem ao Amazonas, realizada dois anos antes:

É um roteiro de aventuras de espionagem no meio exótico da Amazônia. Estive na Amazônia e tenho um material fabuloso que poderia, REALMENTE, ser mais fascinante que James Bond. [...] Não quero a direção, não quero nem assinar o roteiro. Quero *vender*, porque tenho necessidade de dinheiro, por isso te dou uma boa comissão a estabelecer (ROCHA, 1997, p. 313).

Um mês na Amazônia

Em comparação a outros filmes de Glauber Rocha, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), “Terra em Transe” (1967) e “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969), pouco se escreveu sobre o documentário “Amazonas, Amazonas”, na academia e fora dela. Nos últimos 20 anos, Lobo (1994) e Fernanda Bizarria (2008) ajudaram a romper esse silêncio ao problematizarem questões em torno do filme amazônico de Glauber.

Porém, algumas imprecisões ainda cercam as narrativas acerca da viagem do cineasta ao Amazonas e a consequente produção do documentário para o governo do Estado. Algumas delas dão conta, por exemplo, de que o governador Arthur Reis teria incumbido o diretor do Departamento de Turismo e Promoção (Depro), Luiz Maximino, de negociar com os militares a soltura de Glauber quando ele acabou preso no protesto contra o regime em frente ao Hotel Glória. Outra versão diz que a saída do cineasta da prisão esteve condicionada à aceitação dele em fazer filmes para o governo. A encomenda de “Amazonas, Amazonas” teria sido, dessa maneira, uma forma de silenciar o artista.

O episódio que ficou conhecido como “Os Oito do Glória” aconteceu no dia 17 de novembro de 1965, quando um grupo de intelectuais, entre eles Glauber, Carlos Heitor Cony e Antonio Callado, reuniu-se para uma manifestação contra o governo em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro. Naquele dia seria realizada a abertura da II Conferência Interamericana Extraordinária da OEA, que pautava, dentre outros temas, os Direitos Humanos. Aproveitando a chegada do presidente Castelo Branco ao evento, os intelectuais gritaram palavras de ordem e ergueram faixas com dizeres como “Abaixo a ditadura”. Oito deles (incluindo Glauber, que se apresentou voluntariamente) acabaram na carceragem da Polícia do Exército, onde ficaram presos durante dez dias sob a ameaça de serem condenados por atentado à segurança nacional.

De fato, o então ministro da Justiça Juracy Magalhães, o mesmo que havia ajudado a financiar “Barravento” na época em que fora governador da Bahia, chegou a dar declarações à imprensa em que condicionava a soltura dos intelectuais a uma espécie de pacto de silêncio – caso eles desistissem de novas manifestações daquele tipo contra o governo, o regime poderia não só colocá-los em liberdade como suspenderia qualquer processo na Justiça (JORNAL DO BRASIL, 1965, p. 29). Não há, porém, nos depoimentos e relatos posteriores, indicações de que um acordo dessa natureza tenha sido feito². O que houve foi uma forte reação da intelectualidade e da classe artística da época, no Brasil e no exterior, incluindo a realização de atos e abaixo-assinados em repúdio à prisão, encarada como atentado às liberdades democráticas.

Feita essa retrospectiva, cabe ressaltar que, no momento da prisão, Glauber já tinha contrato assinado para dirigir um documentário no Amazonas. Isto é, o trabalho para o governo estadual não pode ter sido uma consequência da prisão do cineasta, visto que havia sido acertado anteriormente. Segundo o Diário Oficial amazonense, o contrato datava do dia 25 de outubro de 1965 e foi firmado entre o Depro e a empresa de Luiz Augusto Mendes (que também havia produzido “Deus e o Diabo na Terra do Sol”). Pelo documento, que designava “obrigatoriamente” Glauber como diretor, o filme deveria versar sobre “as atrações turísticas do Estado do Amazonas” e ser rodado em cinemascope (ou lente similar) e em cores; o roteiro deveria, ainda, ser elaborado pelo Depro com a aprovação de Glauber. Pelo trabalho, o Estado desembolsaria 40 milhões de cruzeiros, divididos em três parcelas (ESTADO DO AMAZONAS, 1965).

² O juiz que analisou o caso decidiu pelo arquivamento do processo por entender que os indiciados tinham simplesmente se manifestado contra a situação política do País.

O diretor do Depro vinha negociando a produção do filme pelo menos desde setembro daquele ano, como revela uma carta que Luiz Maximino remeteu do Rio de Janeiro ao governador Arthur Reis:

Ainda este ano [...] penso que deveríamos fazer um documentário, em cinemascope e em cores, sobre os aspectos turísticos e econômicos do Estado. Conversei com Glauber Rocha, o laureado diretor de “O Diabo na Terra do Sol” e “Barravento”, e ele está disposto a dirigir tal documentário. Custaria ao Estado 40 milhões e seria distribuído em circuitos comerciais em todo o país. Por intermédio do Itamaraty, por causa do nome do diretor, seria apresentado na Europa e Estados Unidos, inclusive em festivais internacionais de cinema [sic] (CORRÊA, 1965).

Outro dado interessante é que Glauber vinha demonstrando interesse em oferecer seus serviços ao governo do Amazonas desde maio de 1965, especialmente após a repercussão nacional das críticas que Arthur Reis começara a fazer contra a criação de um centro de pesquisa estrangeiro na Amazônia – uma ameaça à soberania brasileira na região, na opinião do governador. Em carta ao amigo e escritor Márcio Souza, que trabalhava no governo e era ligado ao cineclubismo em Manaus, Glauber registrou seu apoio a Reis e sugeriu que poderia somar forças à “campanha” nacionalista do governador³:

[...] o meu velho sonho (desculpe a expressão...) de fazer um documentário sobre o Amazonas parece que agora tem fundamento por causa da campanha do Governador Artur Reis pela defesa da clássica Hilea. Então, quem sabe, possamos ir mais adiante?

Eu, de viva palavra, estou disposto a embrenhar-me nas selvas ditas inexploradas e retirar destes mistérios um documentário de – modéstia a parte – excelente qualidade técnica e artística. O mesmo, asseguro, terá exibição nacional e internacional, sem possibilidades de fracasso. O cujo dito, em têrmos, seria uma arma para a campanha do nosso Governador, campanha que eu, sem maiores interesses comerciais, apoio por convicções. [...]

A proposta é a seguinte:

a) Um documentário de 10, 20 minutos ou longo sobre o Amazonas. Tema central: defesa da Amazonia, sem provocações, sem sectarismo, mas crítico, direto, empolgante sem ser subversivo e, também, sem criar problemas com nossos amigos do Norte... O mesmo poderá ser feito em preto e branco ou em cores. O Estado do Amazonas paga, porque tenho ideias, mas não tenho dinheiro, aliás como todos os cineastas patricios. [...]

Eu, meu querido Márcio, não sou o Jean Manzon. Tenho uma ideia particular sobre o filme que mostre ao mundo a potencia inexplorada do Amazonas, um filme capaz de atrair atenções até da ONU. Sou pobre por convicção, não realizo operações cinematográficas para ganhar dinheiro. A minha proposta é fundada no fato de que a Campanha do Governador Reis é de alto patriotismo, o que se alia às minhas ideias gerais sobre o mundo e a vida [sic] (ROCHA, 1965).

Como se vê, Glauber fez questão de frisar que sua proposta não visava vantagens financeiras imediatas ou futuras que ele pudesse obter junto ao governo, pois era “pobre

³ Tereza Ventura (2000) equivocadamente atribui esse apoio de Glauber como sendo à campanha de Reis ao governo do Estado. Na realidade, não houve campanha desse tipo, pois o historiador chegou ao cargo por eleição indireta e indicação de Castelo Branco.

por convicção” e não usava o cinema para ganhar dinheiro; a disposição em realizar o trabalho seria unicamente pela concordância ideológica com o tema em questão. Ele muito menos pretendia fazer um filme provocativo “aos amigos do Norte” (Estados Unidos) ou que pudesse passar como subversivo, no que pode ser interpretado como uma concessão ao seu tom crítico mais radical. Por sua vez, Ventura (2000) viu nesse voluntarismo uma tentativa de o cineasta se aproximar do novo sistema político para garantir algum tipo de apoio ao Cinema Novo: “A defesa do Amazonas, bem como a defesa das fronteiras nacionais eram ideias que já aproximavam Glauber do governo militar; por outro lado, essa aproximação o distanciava do ideário revolucionário e anticapitalista” (p. 227).

Gomes (1997) vai além e evoca uma crítica recorrente feita pelos adversários do Cinema Novo, que tachavam seus integrantes de contraditórios por se pretenderem independentes e engajados na denúncia social por meio de seus filmes, ao mesmo tempo em que buscavam financiamentos junto aos órgãos da ditadura, como o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme):

[...] Glauber, inclusive, era criticado por ter mudado de opinião a respeito de Roberto Farias à frente da Embrafilme (que teria passado “de vilão para quadro excepcional”) depois de ter recebido “mais de dez milhões de cruzeiros” para as filmagens de *A idade da terra* (GOMES, 1997, p. 150).

Para Ventura (2000), Glauber sabia como conseguir recursos do sistema para seus projetos sem se comprometer ideologicamente com o poder: “Seu agudo senso de oportunidade se combinava a uma habilidade peculiar em articular objetivos com as estratégias que a realidade impunha” (p. 45). O próprio Glauber admitia que o autor de cinema, diferentemente do escritor, era limitado pelos meios técnicos em sua produção; ou seja, se não havia equipamento (o que subentendia um custo), não havia filmes. Talvez por isso ele tenha dito, numa reflexão sobre os anos 50, que “a maioria dos cineastas buscava um documentário estatal pra ganhar a vida” (ROCHA, 2004, p. 312). E foi assim que sua viagem ao Amazonas foi vista por alguns, como um colonista do jornal *Diário Carioca*, que registrou em nota o “documentário comercial” que Glauber faria para Luiz Augusto Mendes: “O incompreendido autor de ‘Barravento’ abraça o mundo dos negócios” (DIÁRIO CARIOCA, 1965, p. 9).

Em paralelo à premência de ganhar dinheiro, o cineasta vinha tentando há algum tempo, sem sucesso, levantar recursos para gravar seu próximo longa-metragem, “*Terra em Transe*”. Ainda com dívidas remanescentes da produção de “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, ele viu no prêmio anual concedido pela Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) da Guanabara uma chance para a realização do seu novo projeto. “*Deus e o Diabo*”, no entanto, ficou entre as últimas colocações do prêmio, que Glauber acusou de ser manipulado pelo governador Carlos Lacerda.

A covardia era generalizada: Carlos Lacerda havia me colocado como ameaça aos financiamentos e prêmios dos produtores. Ninguém teria coragem de se arriscar num filme meu, cineasta que não agradava ao Governador (ROCHA, 1982, p. 238).

Obstinado, Glauber chegou a negar outras propostas de trabalho, como a direção de “A falecida”, que acabou nas mãos do colega Leon Hirszman. Se ninguém se dispunha a produzir “Terra em Transe”, o cineasta também se negaria a assumir outros filmes: “Fazia roteiros, armava os entendimentos, mas na hora do gesto final eu me recusava a ser um artesão de cinema, eu poderia fazer coisas melhores, a minha única saída era *Terra em Transe*” (ROCHA, 1982, p. 240). Mas, novamente, Glauber se viu frente à necessidade de fazer concessões às circunstâncias: “As propostas em volta, [...] fui para o Amazonas fazer um documentário de encomenda para sobreviver” (ROCHA, 1982, p. 240). Logo em seguida, ele também faria “Maranhão 66” para o governador recém-eleito naquele estado, José Sarney. Com o dinheiro conseguido a partir dos trabalhos no Amazonas e no Maranhão, somado a empréstimos pedidos a Sarney e ao banqueiro José Luiz Magalhães Pinto, do Banco Nacional de Minas Gerais, que havia sido produtor associado de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, Glauber enfim conseguiu iniciar a produção de “Terra em Transe” (VENTURA, 2000).

Em Manaus, o jornal A Crítica anunciou, no dia 15 de dezembro, a chegada do mais “afamado diretor cinematográfico brasileiro” à cidade. O periódico também publicaria, no dia 20, a única entrevista concedida pelo cineasta enquanto esteve no Amazonas. Falando ao crítico de cinema e jornalista José Gaspar, Glauber comentou que tinha “toda a liberdade de ação para fazer o documentário”.

Nada me foi imposto. Posso, portanto, procurar captar à vontade aquilo que de mais autêntico refletir o estado da região e as promessas que se possam antever para a formação de um novo mundo e uma nova civilização (A CRÍTICA, 1965, p. 8).

Segundo Lobo (1994), durante sua estadia no Amazonas, o cineasta evitou o confronto público com o poder que há pouco o havia levado à prisão. Na cidade, ele participou de eventos culturais e sociais, como uma conferência realizada pelo Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) e uma solenidade promovida por um colunista do Jornal do Commercio, ocasião em que foi convidado a se sentar à mesa do governador. Luiz Maximino também comenta sobre as reações que o trabalho do cineasta junto ao governo despertou:

Ficaram com raiva do Glauber. Durante muito tempo eu tive que responder a essa pergunta que o pessoal de cinema fazia. “Vocês compraram o Glauber?”. Eu disse “Não sei, pergunta pro Mendes. Quem fez a negociação foi ele, eu não sei”. Diziam que ele tinha traído os ideais dele. E o Glauber nunca traiu. O Glauber era Glauber Rocha. Ponto⁴.

Diante disso, é possível afirmar que houve dirigismo político durante a concepção de “Amazonas, Amazonas”? Em nossa análise, Glauber teve relativa independência na feitura do documentário, embora o contrato assinado estabelecesse expressamente que o filme teria seu roteiro produzido pelo Depro com a aprovação posterior do cineasta.

Outras fontes também ajudam a desvelar os processos de autoria por trás da produção. Em entrevista, Luiz Maximino afirma, num primeiro momento, que nem ele nem Arthur Reis interferiram no filme: “Eu queria que o Glauber não se sentisse

⁴ Entrevista concedida por Luiz Maximino de Miranda Corrêa ao autor. Manaus, 16 mai. 2015.

fiscalizado. [...] O governador nem deu bola. Eu tinha a maior admiração pelo Glauber e não ia me meter”⁵. Mais adiante, porém, ele dá a entender que essa ausência de direcionamento não foi absoluta. Confrontado com a informação de que Glauber havia declarado que “sem índio, sem onça, sem cobra, sem vitória-régia, sem pescaria, sem seringueiro – não é um filme do Amazonas” (ROCHA, 1997, p. 264), Maximino diz, a respeito da ausência dessas cenas no filme: “Eu acho que ele viu que [...] não era um filme antropológico que eu queria. Eu não queria ver um filme sobre os índios, queria ver um filme sobre o Amazonas no total”⁶.

Em carta a Luiz Augusto Mendes, Glauber também revela a fonte de algumas informações usadas no curta-metragem: “[...] a entrevista com o Governador isenta o documentário de outras falhas inevitáveis e adiantou muito o trabalho, pois fiz transformações de muitas coisas” (ROCHA, 1997, p. 264). Para quem chegou ao Amazonas “sem conhecer porra nenhuma aqui” (ROCHA, 1997, p. 36), o contato com Arthur Reis, historiador de prestígio nacional, aparentemente foi crucial para a elaboração da narrativa do filme.

De fato, em muitos aspectos o discurso de “Amazonas, Amazonas” tangencia a forma como Reis (que inclusive é citado nominalmente na película) abordou questões concernentes à História e às problemáticas da Amazônia. Temos, então, uma sugestiva operação de interdiscursividade entre a obra do historiador e a obra do cineasta, evidentemente atrelada aos limites da ideia de região propagada pelo discurso oficial, então legitimado pela presença do historiador Arthur Reis no cargo de governador.

Cabe ainda destacar que “Amazonas, Amazonas”, mesmo não estando entre as obras mais inspiradas do diretor, dificilmente pode ser reduzido a mero filme institucional ou peça de propaganda das ações do governo do Amazonas, como outras produções encomendadas na época se ocuparam de fazer. Subvertendo a ideia original, pois acreditava não haver muito de turismo a ser filmado no Amazonas, Glauber entregou uma obra contida e sem ousadias estéticas, mas que amalgama a visão social crítica do autor com recortes sobre o passado, o presente e o futuro do estado, fazendo um diagnóstico da sua situação socioeconômica nos anos 60 e apontando direções para a superação do seu subdesenvolvimento.

Com “Amazonas, Amazonas”, Glauber também acreditava ter aberto um canal de diálogo junto ao governo do Estado, pelo menos enquanto durasse o mandato de Arthur Reis. Isso aparece na elogiosa carta que o diretor escreveu ao governador por ocasião de sua partida de Manaus, ao fim das gravações:

Sendo um homem de geração mais jovem senti o conforto de ter encontrado em V. Excia. (homem de geração mais velha) um espírito jovem, liberal e combativo. Estas, nos dias de hoje, são virtudes que estão acima das divergências ideológicas. [...]

Deixando junto a meus agradecimentos a minha disposição de colaborar com V. Excia., caso meus serviços sejam outras vezes necessários, reafirmo minha admiração pelo político e pelo historiador (ROCHA, 1966).

⁵ Idem.

⁶ Idem.

Na missiva, Glauber contemporiza possíveis “divergências ideológicas” ao expor uma visão positiva sobre o governo de Reis. Em todo caso, tomado como registro da memória e sob o ponto de vista histórico, o discurso da carta representa um apagamento das arbitrariedades cometidas pelo governador, como o empastelamento de jornais de oposição e a coerção aos demais poderes constituídos (FIGUEIREDO, 2014), preferindo ressaltar o espírito “combativo” e “empreendedor” do político.

Considerações finais

Glauber Rocha não negava sua faceta contraditória, pelo contrário. As sucessivas investidas do cineasta no sentido de se aproximar e se distanciar do poder, representado pelo Estado e pela burguesia nacional, são a expressão da ambiguidade estrutural a que os intelectuais estão sujeitos, conforme argumenta Bourdieu (2007). Isso se deve em razão tanto de sua situação de dependência material quanto de sua impotência política diante das classes dominantes. Dessa forma,

[...] os escritores e artistas constituem, pelo menos desde a época romântica, uma fração dominada da classe dominante, que, em virtude da ambiguidade estrutural de sua posição na estrutura da classe dominante, vê-se forçada a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes da classe dominante (“os burgueses”) como com as classes dominadas (“o povo”), e a compor uma imagem ambígua de sua posição na sociedade e de sua função social (BOURDIEU, 2007, p. 192).

Para Glauber, que entendia o cinema como parte da superestrutura capitalista, o poder era ao mesmo tempo o meio e o objetivo das diferentes lutas de artistas e intelectuais, cujo trunfo estava na posição privilegiada de que esses agentes dispunham para testar os limites e possibilidades do próprio sistema. Se num momento ele se negava a desempenhar o papel menor de “artesão de cinema”, no outro, Glauber reconhecia que “o intelectual não é diferente do sorveteiro como ser humano” (ROCHA *apud* VENTURA, 2000, p. 149).

Quanto ao documentário “Amazonas, Amazonas”, este deve ser compreendido à luz das diferentes forças que o cercam. Entendemos, sobretudo, que o filme é resultado de uma relação estratégica entre prestígio e conveniência: se o governo amazonense, por um lado, buscava chamar a atenção para os problemas e as potencialidades regionais, e por isso contratou um diretor que, por seu reconhecimento, poderia “transferir” visibilidade e capital simbólico ao próprio governo e à sua causa, por outro, Glauber encarou a encomenda como uma forma de viabilizar seu próximo filme e aliviar sua condição financeira.

Mesmo que se trate de um filme encomendado por um órgão governamental, “Amazonas, Amazonas” tem a sua peculiaridade. É como se Glauber, consciente da posição em que se encontrava, subitamente tendo que agenciar suas obrigações e seus desejos entre os campos político e artístico, tivesse buscado produzir algo nesse meio termo, fazendo um discurso “possível” sobre a Amazônia, considerando as informações de que dispunha e os limites subjacentes à máquina institucional que financiou a produção.

Por fim, notamos o quanto a reflexão desenvolvida ao longo do artigo se aproxima da provocação feita por Ismail Xavier no prefácio de “Revolução do Cinema Novo”. Tendo em vista a trajetória artístico-intelectual de Glauber, o pesquisador sugere que desfaçamos as barreiras impostas por certa mitificação em torno do pensamento e da obra do cineasta, sob o risco de este dado absoluto falsear a compreensão da sua experiência:

[...] tanto melhor estaremos – se o desejo é incorporar o seu legado – quanto maior for nosso contato com as suas variadas intervenções, sem esquecer a feição política de formulações que sua sensibilidade tratou de ajustar conforme o eixo da discussão, o momento e os interlocutores (ROCHA, 2004, p. 27).

Compreendido para além do rótulo de gênio, Glauber Rocha pode, assim, ser situado de maneira realista num campo social que está longe de ser imune à contradição, aos interesses pessoais e a mudanças em seus fluxos internos e externos, mas que preserva certa independência frente a outras instâncias, como a produção “Amazonas, Amazonas” revelou. Vistas sob esse ângulo, o que enfraquece a tese superficial de cooptação política, as opiniões e escolhas do cineasta podem, enfim, parecer menos intangíveis.

Referências

- A CRÍTICA. “Glauber Rocha afirma: Cansaço de valores e conflito moral-ciência”. Manaus, 20 dez. 1965, p. 8.
- BIZARRIA, Fernanda Moura. *A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Correspondência]. Destinatário: Arthur Reis. Rio de Janeiro, 8 set. 1965. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas.
- DIÁRIO CARIOCA. Coluna “Roteiro & Notícias”. Rio de Janeiro, 21 dez. 1965, p. 9.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ESTADO DO AMAZONAS. *Diário Oficial, Atos do Poder Executivo*. Manaus, 29 out. 1965, pp. 6-7.
- FIGUEIREDO, Paulo. *O golpe militar no Amazonas: crônicas e relatos*. 2ª ed. Manaus: Edição do autor, 2014.
- FREITAS, Artur. *Apontamentos sobre a autonomia social da arte*. Revista História Social, Campinas, n. 11, pp. 115-134, 2005. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/166>>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- JORNAL DO BRASIL. “Juraci Magalhães só liberta os oito do Glória se eles silenciarem”. Rio de Janeiro, 21 nov. 1965, p. 29.

LOBO, Narciso. *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1994.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. A destruição dos mitos (ou o paraíso perdido). In: GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982, pp. 236-243.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *Ideário de Glauber Rocha*. Organização de Sidney Rezende. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

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

ROCHA, Glauber. [Correspondência]. Destinatário: Márcio Souza. Rio de Janeiro, 31 mai. 1965. Coleção Márcio Souza, Biblioteca Nacional.

ROCHA, Glauber. [Correspondência]. Destinatário: Arthur Reis. Manaus, 11 jan. 1966. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas.

VENTURA, Tereza. *Poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

WEBER, Max. Sociologia da religião (tipos de relações comunitárias religiosas). In: _____. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Trad. Regis Barbosa & Karen Barbosa. 3ª ed. Brasília: Ed. UnB, 2000, p. 279-418.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.