

Estética da fome e ética da terra

Nuno Faleiro Rodrigues¹

Produção e reprodução

A fome não é condição, mas ponto de partida. Bem certo, ela condiciona, e muito. Mas tornar esse condicionamento, biológico primeiro, individual e social depois, a base de um projecto estético-político transformador, é o que propõe Glauber Rocha no seu conhecido manifesto, *Uma estética da fome* (1965). Ela condiciona os nossos corpos e as nossas almas, mas é também, nas fulgurantes palavras de Glauber Rocha, o germe da “trágica originalidade” do Cinema Novo brasileiro. Fazer tocar estes dois mundos, o da fome das pessoas e o da produção de uma estética cinematográfica, seria, pois, o desígnio ético das imagens projectadas na tela; a resposta cinematográfica a uma exigência ético-artística. Dar uma estética a quem tem fome, ou produzi-la em nome daqueles que a têm efectivamente? Na verdade, Glauber Rocha propõe uma estética da fome e não dos esfomeados, mantendo cautela relativamente à armadilha ideológica que é falar em nome de, ou representar visualmente os pobres em toda a sua miséria exótica. Programaticamente, começa-se, assim, com a fome abstracta, despida de esfomeados, mesmo que se acabe inapelavelmente por produzir imagens impregnadas pelos que não comem; imagens saturadas por “personagens comendo terra, personagens sujas, feias, escuras”. No início, a fome é abstracta porque a demanda é estética ou, melhor, ético-estética e, num certo sentido, sê-la-á sempre, já que as imagens de fome do ecrã do cinema não saem. Glosando abusivamente Godard a propósito da impotência do cinema ou, talvez, do seu inescrutável poder: não são imagens justas, são justamente imagens. É, pois, dentro do sistema de produção e fruição de imagens-cinema que a posição do Cinema Novo e a sua estética da fome ganha corpo.

Segundo este incisivo manifesto, é necessário que, dentro da condição genérica de colonização da América Latina, mesmo que presentemente travestida com novas roupagens, o Cinema Novo se posicione radicalmente contra o “cinema digestivo”, ou seja, os “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo” que compõem o cinema brasileiro ideologicamente comprometido com a mentira e a exploração. Entre as imagens do

¹ Nuno Faleiro Rodrigues é Professor Associado na Escola Superior Artística do Porto, Portugal, onde leciona na Licenciatura em Artes Visuais e Fotografia e na Pós-graduação em Arte Contemporânea. Doutorado em 2009 pelo Centre for Research in Modern European Philosophy, Universidade de Middlesex, é Investigador Integrado do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, sendo um dos membros fundadores do seu Grupo de Investigação em Arte e Estudos Críticos.

não comer e as conducentes a uma deglutição audiovisual tóxica, uma luta de classes ganha forma no plano cinematográfico. Não basta, contudo, contrapor pessoas sujas, feias e escuras à gente rica do cinema digestivo; para que a estética da fome atravessasse o plano estético é essencial que o confronto suplante a aritmética redutora de um-pobre-por-um-rico e se jogue precisamente no território prático do como filmar, pobres e ricos. Como mostram os seus escritos e filmografia, Glauber Rocha estava bem ciente da necessidade de ir além do confronto temático; onde filmar, como colocar a câmara, como iluminar, onde cortar e colar película... estes são alguns dos problemas práticos que se colocam dentro da produção de um novo cinema e que a criação da estética da fome terá que inexoravelmente enfrentar.

Num primeiro plano, os problemas práticos traduzem questões de produção, inscrevendo-se dentro de uma estrutura socioeconômica já instalada. Se, como diz Marx, não há produção sem reprodução, teremos que abandonar qualquer veleidade relativa à idealizada autonomia do fazer artístico e pensá-lo inicialmente como reprodutor. Produz-se arte sempre dentro de uma dada estrutura produtiva, ainda que seja imperativo fugir desta. Partindo desta posição, pode-se articular a criação de uma estética da fome enquanto luta pela não redutibilidade do cinema ao processo reprodutivo de manutenção de um sistema que determina a forma como fazemos, distribuimos e vemos filmes. Com efeito, o questionamento da estrutura produtiva é uma das demandas avançadas por Glauber Rocha, já que a fome, antes de projetada na tela, se posiciona como imagem das condições de produção cinematográfica de quem faz cinema não-alinhado na América Latina. A fome serve, pois, como metáfora para a falta de recursos de quem faz cinema fora dos circuitos comerciais, ideológicos e coloniais. Se no plano estético se começa por uma noção de fome abstrata, ainda não corporizada, ao nível da produção está-se desde logo dentro do corpo que quer fazer, mas que, tomando as palavras de Hélio Oiticica, terá que fazer da adversidade material uma força vital de produção.

Uma estética da fome articula, assim, duas “fomes” distintas, mas correlacionadas: uma, metafórica mas concreta, que já lá está desde o início e que condiciona a produção cinematográfica; e outra, estética e abstrata, que é ao mesmo tempo início metodológico e produto final, princípio que se corporiza nas imagens-cinema. Estas duas fomes articulam, na verdade, o ambicioso salto transformador proposto por Glauber Rocha, do condicionamento neocolonial à originalidade artística radical. Ou melhor, a fome que precede e limita e a que se posiciona simultaneamente como princípio e fim, traduzem precisamente a tensão que emerge entre produção e prática artística, como se esta última de lançasse para o futuro que

lhe é negado pelo condicionamento (re)produtivo. Sob pena de reintroduzir uma mistificação do fazer artístico, é nos exigido, porém, alguma prudência em estabelecer uma oposição fácil entre a prática artística, mesmo que inscrita no presente prático feito de caminhos e obstáculos concretos e orientada para o futuro e a produção da arte que pressupõe, desde logo, um sistema mais vasto de reprodução econômica, biossocial e cultural que opera como eixo de simetria entre o passado e o futuro. O salto transformador, do condicionamento socioeconômico à criação artística, não é golpe de magia da mesma forma que a prática artística, como luta inerentemente precária, não é exterior a um sistema de reprodução sedimentado por incessantes processos econômicos repetitivos e cíclicos, modos de representação ideológicos de manutenção e perpetuação de formas de viver e correspondente enquadramento institucional. Neste contexto, será, porventura, mais proveitoso pensar a tensão entre produção e prática (fome condicionante e fome estética) como a luta, interna ao fazer artístico, pela produção de uma diferença real entre o efeito socioeconômico e a causa criativa.

Começa-se sempre no meio de uma estrutura que se repete e que limita, mesmo que, artisticamente, seja fundamental afirmar uma outra forma de começar. A fome “estética”, abstraída do contexto social e econômico, não está, por isso, fora do campo produtivo, mas marca, ainda que esquematicamente, uma posição de exterioridade e irredutibilidade relativamente a este, que é também, note-se, a marca da imensa fragilidade do fazer artístico. O que ela indicia não é tanto o lugar mítico da prática artística, mas uma fissura que encontra a sua origem no processo de colonização, ainda que não seja inteiramente capturado por este. A ambição do novo cinema seria, pois, a de produzir uma causa ou ordem do fazer artístico que não se subsumisse ao sistema montado de produção cultural; conceber um outro começo, ou melhor, conceber um território – chamemos-lhe território artístico– a partir do qual seja possível começar do interior de uma estrutura plenamente instalada.

Produzir um cinema contra o passado e o presente conservador e de permanência traduz-se, pois, num difícil desafio cuja fragilidade é exacerbada pela demanda de construção de uma imagem de um futuro radicalmente diferente daquele anunciado pelos processos de transformação capitalista. Ele ergue-se contra o passado que se impõe e o futuro que nos querem vender. Podemos assim afirmar que o valor revolucionário que Glauber Rocha exige ao Cinema Novo é o outro lado do desígnio trágico da estética da fome e está ligado à construção da imagem de um outro futuro ainda por vir. Como veremos mais adiante, a possibilidade de pensar esse futuro passa pela violência de compreender que o passado

poderia ter sido diferente e que, entre efeito condicionante e causa artística, se abre uma fissura irreduzível.

Canibalismo/diarreia/fome

As imagens digestivas não são, de todo, estranhas à arte brasileira. Pode-se até afirmar que a modernidade da arte brasileira se inaugura em torno da imagem de deglutição antropofágica formulada por Oswald de Andrade no seu conhecido *Manifesto Antropófago* (1928). Aqui, o artista moderno posiciona-se simbolicamente como antropófago-primitivo, isto é, como pré-moderno, ou melhor, ante-moderno, por forma a “comer” quem chega. Este duplo movimento temporal, e aparentemente contraditório, de saltar para trás, para um tempo ancestral e imemorial, para depois se projetar para a frente, para o horizonte futuro da modernidade, é por vezes entendido como metáfora de apropriação (deglutição) e hibridização (digestão) característica da cultura brasileira. O antropófago torna-se figura de apropriação “pós-moderna”, símbolo da dimensão apropriadora-transformadora da arte moderna do Brasil. Ora, nem o salto estratégico, e tão caracteristicamente moderno, para um sítio mítico anterior à modernidade é exclusivo da arte brasileira, nem tão-pouco é a apropriação e hibridização cultural e artística uma qualidade exclusiva e diferenciadora da arte moderna oriunda do Brasil relativamente aos modelos culturais que chegam do ocidente. A este respeito, é bom de notar que o que “chega” do mundo desenvolvido não são produtos acabados, mercadorias culturais prontas a desembulhar e usar, mas, eles mesmos, coisas e ideias que resultam de vários processos de intersecção, mistura e mimese artística. Evitando vêr na figura do canibal um símbolo de exceção nacional(ista), ainda que sob a capa da miscigenação e hibridização cultural, importa considerar o modo como, em torno do gesto antropofágico se congemma a imagem da terra e do território, de quem está e quem chega. Acercamo-nos, por esta via, a uma política do solo feita de ancoragens e desenraizamentos territoriais, cuja violência é precisamente assinalada pela figura do canibal e o seu gesto inominável.

Portanto, o primitivo é, antes de mais, quem está primeiro, o indígena que deglute o “moderno” que vem de fora; quem está come, quem chega é comido. A figura do canibal representa, deste modo, a inversão da posição colonizadora de expropriação e dominação de quem chegou. Mesmo que tenha chegado há muito tempo, o colonizador é sempre o que vem, quem não é da terra. Por sua vez, o antropófago é quem clama por pertencer à terra onde

vive, mesmo quando esta não é reivindicada por razões de ancestralidade e natalidade. O canibal-primitivo, ou indígena, pode assumir assim diversas formas, ligando-se ao solo através de uma multiplicidade de identidades; ele não é somente o Tupi, mas todo aquele que clama por um pedaço de solo, e cuja posição ética passa pela construção de um território. O primitivo é, neste sentido, um sem-terra; um camponês expropriado, um índio desenraizado ou um imigrante favelado, sendo cada identidade um modo de articular a construção de um território, isto é, um modo de delimitação, inscrição e vivência territorial ainda por cumprir. Quem come é quem está, mas quem está não tem onde ficar. Arrancada da sua posição como modelo para o excepcionalismo de mestiçagem cultural próprio do Brasil, a metáfora antropofágica opera como uma espécie de refrator de identidades de pertença à terra, deslocando e fragmentando a questão do indígena, agora não tanto pensado como aquele que tem direito a reivindicar por ordem de natividade e ancestralidade, mas como o sujeito da expropriação e/ou desenraizamento colonial. Neste sentido, o primitivo não corresponde a um modo de viver antigo e anti-moderno; ele é um efeito da modernidade mesma.

Passadas algumas décadas, e num contexto político e social bem distinto, Hélio Oiticica vai comungar desta intuição, fazendo da nova realidade urbana brasileira dos anos 60, mais concretamente da cultura vernacular do morro, com o seu samba sensual e os trilhos irregulares de terra batida desenhados por entre o casario precário, o campo a partir do qual uma experiência estética e ética primordial se configura. Os *Parangolés* (1964-72), *Tropicália* (1967) e *Éden* (1969) são os momentos da obra de Oiticica onde a primitividade ultra-moderna se articula de forma mais evidente. A questão de como construir – porque este é, justamente, um problema de construção, do construtivismo brasileiro – o primitivo-moderno, ou vernacular-cosmopolita, não se furta, em Oiticica, a uma outra imagem digestiva, a “diluição” ou “diarreia” cultural do Brasil. Em *Brasil Diarréia* Oiticica coloca a questão do “destino da modernidade do Brasil” de acordo com a possibilidade de novas deglutições artísticas e culturais, de uma abertura a uma arte universal ou globalizante, contra a diluição paternal e nacional-conservadora subjacente à cultura brasileira. No campo ético-político, a diluição cultural é associada à “convi-conivência” reacionária, hipócrita e moralizante pertencente a uma certa camada da sociedade brasileira. A diluição coincide, em parte, com a descrição do cinema digestivo-burguês avançada por Glauber Rocha, como se digestão e diarreia fossem imagens de uma e mesma coisa, comungando também da posição do canibal de Oswald de Andrade na sua antagonização contra o conservadorismo católico “quatrocentão”. Contra a cultura diarreica do Brasil haverá, pois, que construir uma arte que

deglute mas não dilui, que digere pela construção. A cumplicidade de posições entre o Oiticica contra-diarreico e o Glauber Rocha esfomeado consolida-se com a necessidade, expressa pelo artista carioca, de criar uma arte subterrânea, isto é, que “assume toda a condição de subdesenvolvimento”, não como motivo exótico-tropicalista, mas como condicionamento socioeconômico a partir do qual o estado geral de convi-conivência e o seu “bom-gosto” estagnante é afrontado artisticamente.

Através do polêmico texto de Oiticica é-nos possível pensar as figuras digestivas da diarreia e da fome como declinações ou rearticulações (enunciadas, neste caso, em momentos diferentes do regime ditatorial) da antropofagia cultural modernista. Contudo, Glauber Rocha demarca-se de qualquer posicionamento primitivista, mesmo que simbólico ou estratégico. Para ele, a crueza e fealdade do cinema novo não advém de um estado selvagem já que a fome é, como nos foi possível ver, causa de produção artística por ser efeito cultural, social e econômico. Se há um primitivismo no cinema novo ligado à falta de recursos técnicos e econômicos, e à correspondente produção de imagens toscas e pobres, ele é o resultado da fome e não sua condição. Para Glauber Rocha, o momento inaugural da estética da fome é marcado pela violência e esta “antes de ser primitiva é revolucionária”. A vir, o primitivo vem depois e se, porventura, chega, já chega tarde.

Por via da identificação da estética da fome com uma estética da violência, recusando ligar o esfaimado ao primitivo, Glauber Rocha oferece algumas linhas de orientação para um mapeamento ético da prática artística que, note-se, não deixa de colocar o direito à terra como uma questão ético-política essencial. Decorrente da leitura que avançamos sobre o artista-antropófago, a fome-violência de Glauber Rocha corresponde a um outro canibalismo que parte igualmente da exploração colonial, mas que já não identifica o indígena – o que está lá mas não tem terra – com o selvagem. Pelo prisma da fome, o antropófago é, antes de mais, o colonizado-expropriado, destituído de reclamar, mesmo sob o plano simbólico, por uma hierarquia de anterioridade territorial. Este posicionamento traduz, aliás, um interessante distanciamento relativamente ao tempo e lugar mítico e imemorial das identidades brasileiras tão presente na filmografia de Glauber Rocha, como que confirmando a necessidade radical de extirpar, no seu registro panfletário, a estética da fome/violência de toda a interpretação temática e narrativa cinematográfica.

Violência e verdade

Ao equacionar a estética da fome com a estética da violência, Glauber Rocha reafirma a sua íntima conexão com a questão neocolonial. A identificação entre fome e violência não é, porém, de inteira coincidência. Se a fome é a figura de um condicionamento sociocultural que, pelo processo prático, se transfigura em origem da singularidade artística do Cinema Novo, a violência estética corresponde, por sua vez, ao critério de verdade cinematográfica, sendo, no plano ético e afetivo, um “amor de ação e transformação” do mundo. As imagens do novo cinema são tão violentas quanto verdadeiras e tão verdadeiras como violentas, advindo a sua verdade não do ódio ou ressentimento, mas do desejo pela revolução anticolonial. Por amor à verdade, a estética da violência atravessa todo o cinema que não vacila perante os jogos digestivos de entretenimento e passividade fílmica.

A referência de Glauber Rocha à violência como força de emancipação descolonizadora bebe claramente do livro de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, especialmente o seu capítulo de abertura, *De la violence*. Neste texto, Fanon começa por elaborar o processo de descolonização como inerentemente violento. Ainda não programa organizativo de luta, a violência é, todavia, o estado zero, ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, de um movimento que, para chegar a bom porto, terá, bem certo, de se consolidar e estruturar, mas que não começa sem uma primeira intuição relativa ao antagonismo radical existente entre colonizador e colonizado, sobre o qual se erige a total compartimentalização maniqueísta do sistema colonial; colonos para um lado, colonizados para o outro lado diametralmente oposto. Ou seja, a violência descolonizadora toma a violência colonial que, à força, cava o incomensurável fosso entre o mundo do colonizado e o do colono como sua origem e germe. Ela é, portanto, uma intuição primeira através da qual se identifica o inimigo (o colono) e se reconhece a natureza da forma de luta descolonizadora; o intuir que a emancipação só é possível pela força radical. Como esclarece Fanon, a violência do colonizado é absoluta, mas corresponde à inversão da pura violência imposta pelo colonizador. Ou seja, ela é relativa à pura brutalidade colonialista e, no entanto, absoluta naquilo que representa como começo da luta por um novo ser humano. A violência emancipadora do colonizado é, de certa forma, a descoberta desse processo.

No curto texto de Glauber Rocha, a referência a Fanon é marcante, mas fugaz. Ao desdobrar a noção de violência descolonizadora fanoniana para o universo da produção de imagens cinematográficas dá-se, no entanto, a possibilidade de reformular a estética da fome

sob a perspectiva da produção e do antropofagismo artístico. Ou seja, a aproximação que *Uma estética da fome* faz ao texto de Fanon aclara, sob um ângulo singular, a problemática da produção artística dentro de uma conjuntura de reprodução econômica e ideológica, reintroduzindo, por outro lado, a questão da primordialidade da reivindicação à terra dentro da luta descolonizadora. Se o cinema consegue cumprir o seu desígnio emancipador é uma questão deixada em aberto; a este manifesto cabe somente a força da enunciação de uma exigência.

A dupla dimensão da estética da fome, simultaneamente condicionamento sociopolítico e econômico e grito de afirmação ético-criativo, comunga da ambiguidade com que Fanon desenvolve a sua noção de violência. Por um lado, a violência descolonizadora inscreve-se no seio de um processo histórico colonial e resulta da sua consolidação; por outro lado, ela posiciona-se como começo primordial do movimento de emancipação, sendo a base sobre a qual o caráter imediato, visceral e brutal da luta do colonizado se inicia. Conciliar estes dois posicionamentos não apresenta dificuldades de maior quando articulados segundo uma ordem de concatenação de dois tempos distintos. Como não se começa do nada, o ponto de partida violento seria primeiro dentro da lógica da luta emancipadora, uma primeira tomada de consciência que dá início ao movimento de reversão e ultrapassagem da violência colonial, mas, dentro de uma outra ordem histórica, o resultado do processo que culminou na sedimentação do sistema. Ou seja, ela seria efeito do poder colonial e causa da luta do colonizado. Parece-nos, contudo, que a noção de violência elaborada por Fanon é, ela mesma, o gesto que marca a constituição do sistema colonial, como se este não existisse sem uma ferida que antecede a lei, as instituições, normas e costumes que lhe dão consistência. Embora Fanon não o afirme, a violência parece ocupar uma posição de anterioridade relativamente à fundação das relações entre colonizador e colonizado, antecedendo histórica e logicamente a lei e o estado. Será uma ferida inaugural que, neste sentido, opera como causa por duas vezes e em tempos históricos diferentes: ela é o instante sob a qual a divisão e antagonismo radical de colonos e colonizados se instaura e, num outro momento, intuição de confronto radical por parte do indígena.

Percebe-se que tal leitura suscite alguma cautela visto aproximar a noção de violência a uma economia de trauma e repetição, traduzindo o processo histórico, político e econômico colonial de acordo com moldes psicológicos. Que a alma também é história, política e economia demonstra Fanon, o psiquiatra, nas páginas finais do livro onde demonstra, através da descrição de casos clínicos, o impacto que a sangrenta guerra de libertação da Argélia teve

na saúde mental dos colonizados (FANON, p. 177-228). O que nos parece crucial é que a noção de violência, tão estrutural quanto inicial, permite, no campo da história e economia do sistema colonialista, perscrutar a instalação de um regime brutal de poder sem recurso a formas mais ou menos evolucionistas de transição entre modos de produção e de vida. Pelo prisma da violência, o colono chegou e instalou-se de uma só vez, num gesto de pura contingência, tornado posteriormente legítimo e necessário através da instauração do aparelho de estado e correspondente sistema econômico. Neste sentido, a violência emancipadora permanece “selvagem” ou “primitiva” pela sua recusa em raciocinar e relativizar a necessidade (evolucionista, progressista ou desenvolvimentista) do sistema colonial.

Mesmo assumindo formas caóticas e viscerais, a violência descolonizadora corresponde a um questionamento desse acontecimento, o reiterar da ferida inaugural; um questionamento que parte necessariamente da posição de quem é arrancado ao seu mundo, o colonizado ou indígena, pelo estrangeiro violentador, o colono. Como diz Fanon, o colono é sempre um estrangeiro sendo que o indígena, acrescentamos nós, é sempre o desenraizado e expropriado. Sob a marca da violência, a descolonização é feita pelo indígena contra o alienígena e tem como exigência essencial a reivindicação da terra como fonte de sustento e base de um modo de vida. A terra é “pão” e “dignidade”.

Glauber Rocha lendo Fanon e – porque não? – pôr Fanon a vêr os filmes de Glauber Rocha. Entrecruzamento que nos permite pensar a estética da fome, ou estética da violência, como uma rearticulação, conjurada no plano artístico, de uma ferida original, tão brutal quanto arbitrária, tornada grito e começo. Assim, a dupla dimensão da fome – condicionamento socioeconômico e marca de originalidade criativa – não é mais que a afirmação de uma opacidade primordial relativa ao desenvolvimento de regimes coloniais, a marca da irredutibilidade da violência no violentado. Neste sentido, a verdade das imagens do cinema novo já não passa pela pobreza dos meios técnicos usados para as produzirem, pelo fato das imagens feias e pobres provirem de um meio feio e pobre, mas pela ofuscação radical da naturalização estética do presente estado de coisas, tão eficazmente configurado pelo cinema digestivo. O começo a que a estética da fome adere traduz, desta forma, o começar a compreender que o mundo é aquilo que é, mas poderia ter sido outra coisa.

Referências bibliográficas

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: François Maspero, 1976. Primeira edição publicada em 1961.

OITICICA, Hélio. **Brasil diarréia. In: Gullar, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje***. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome” (1965). “Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio da Columnnum”,

Glauber Rocha. Disponível em:

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2006/11/esteticafome.pdf>. Acedido em 22/01/18