



OS CAMINHOS DO CINEMA REVOLUCIONÁRIO

Prof^a Dr^a Ana Lígia Leite e Aguiarⁱ

RESUMO – O trabalho tem como objetivo analisar a trajetória do cineasta brasileiro Glauber Rocha, priorizando a leitura dos episódios polêmicos nos quais se envolveu na década de 1970. Ao optar por um exercício constante de autocritica que se dá na arena pública, o cineasta redireciona sua produção cinematográfica, assumindo posições estéticas/políticas que o distanciarão da valorização de sua obra pela crítica.

PALAVRAS-CHAVE - Glauber Rocha; Biografia; Crítica.

ABSTRACT - This piece aims to analyse brazilian filmmaker Glauber Rocha's trajectory, with an emphasis on the controversial events he involved himself in during the 1970's. On choosing this constant exercise in the "autocriticism" that takes place at the public arena, the filmmaker redirects his production while assuming aesthetical/political positions that will eventually distance him from the validation of his work by the critics.

KEYWORDS - Glauber Rocha; Biography; Criticism.

Em **Vento do leste** (1970), película de Godard, o diretor francês propõe ao seu colega Glauber Rocha um conchavo de ideias para se **destruir** o cinema e, assim, construir um cinema revolucionário. Por seu turno, Glauber desejava exatamente o contrário: construir o cinema na estética, na técnica, na linguagem, já que se entendia que nas nações **subdesenvolvidas** tudo ainda estava por se fazer. Mas, em **Vento do leste**, o cineasta baiano encena parte desta querela, e o seu gesto extrapola os limites da ficção. Vejamos, no detalhe, como acontece a presença glauberiana no filme de Godard:

Não seria exagero, portanto, ver no trabalho dos dois criadores uma tática e uma poética do encontro. [...] Enquanto

representação do encontro com Glauber, a cena é honesta ao mostrar seus limites. Isabel Pons [que interpreta a mulher que fará uma pergunta a Glauber: 'Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?'] e Glauber não chegam a se olhar nos olhos, não chegam a trocar olhares nem a estabelecer um verdadeiro diálogo. O deles é um diálogo de surdos, cada um falando sua língua (ela o francês, ele o português) e tendendo a ignorar o outro. Isabel só retém da fala de Glauber a indicação dos dois caminhos, mas não se interessa pela sua visão geopolítica, pelo que ele diz acerca do cinema do Terceiro Mundo. E Glauber por seu turno praticamente a ignora, não se dispõe a acompanhá-la em nenhum dos dois caminhos, e nem sequer em parte deles.



Desencontro dos olhares e das falas, desatenção recíproca. [...] Mas o filme não é só representação do encontro dos cineastas, ele é também, e ao mesmo tempo, uma parte integrante, uma peça-chave desse encontro. E, enquanto tal, poderia ter desenvolvido aquele diálogo na sua própria fatura, explicitando as divergências, formulando as críticas de Godard [...] à posição de Glauber e integrando as de Glauber à posição de Godard [...]. Seus autores preferem não fazê-lo, optando por uma encenação *low profile* (ARAÚJO, 2009, s/p).

O cineasta brasileiro, portanto, apontava para outra direção, para o cinema revolucionário, para a criação de um mercado consumidor do produto latino-americano, elevando a um grau absurdo, em seu último filme, **A idade da terra**, a proposta de a revolução ser mesmo uma estética, e, como ele diria, “o filme é um sonho revolucionário [...]. É um filme de imagens e de som. Não é um filme de fala, porque isso é teatro, não é cinema” (ANABAZYS, 2007, aos 18’28”). Glauber oferece, assim, seu “biscoito fino às multidões” — para retomar a máxima de Oswald de Andrade —, depois de lhes ter oferecido seu cinema épico de uma forma um pouco mais linear (vide produções como **Barravento**, **Deus e o Diabo na Terra do Sol** e **Terra em transe**). Acerca da película godardiana, em que teve uma participação como ator, o criador baiano teria dito:

Eu estou ficando contra o filme porque somos a parte mais fraca; esse filme é

uma instrumentalização de nossas misérias por um francês burguês que tá na dele [...]. Para Godard o cinema acabou e, para a gente, o cinema está começando, [...] depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo para ele que estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo, então ele me pede para fazer um papel no filme e depois me pergunta se eu quero filmar um plano do **Vento do Leste** e eu que sou malandro e tenho desconfiômetro digo para ele manéir pois estou ali apenas na paquera e não sou gaiato para me meter no folclore coletivo dos gigolôs do inesquecível Maio francês. [...] Godard é a própria crise ambulante, Godard é o nosso Fernando Ezequiel Solanas, em Buenos Aires. A verdade, porém, queiram ou não queiram muitos dos ilustres intelectuais patricios, é que o cinema europeu e americano entrou por um beco sem saída e só dá pé fazer cinema nos países do Terceiro Mundo. É justamente aí que a crise, Godard (e etc.) tem muito a ver com a gente. Em **Vento do Leste** me pergunta quais são os caminhos do cinema e ele mesmo me indica a resposta:

Por ali é o cinema desconhecido da aventura estética e da especulação filosófica (e etc.); por aqui é o cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso e aqui as questões são práticas, questão de produção, de mercado e, no caso brasileiro, formar trezentos cineastas para fazer seiscentos filmes por ano, para alimentar um dos maiores mercados do mundo (ROCHA, 2006, p. 316-319).

Supostamente, é a partir desse encontro com Godard que se tem uma espécie de rito de passagem na carreira artística de Glauber Rocha.



Fotografia 1

Glauber e Godard durante as filmagens de **Vento do Leste**, autoria desconhecida, 1970

A biografia do cineasta aponta, contudo, que ele havia recebido propostas, antes de seu encontro com o cineasta francês, para rodar um filme com total liberdade criativa (**Cabeças cortadas**,¹ rodado na Espanha e lançado em 1970) e havia sido convidado, ainda, por seu produtor francês Claude-Antoine para rodar um filme na África (**O leão de sete cabeças**,² também de 1970). As duas películas consistiam na radicalização do cinema glauberiano, que elevaria exponencialmente sua predileção por uma narrativa **quebrada** – fora do

padrão tradicional-linear –, que exige do espectador maior atenção à temática do enredo, ao mesmo tempo em que lhe impõe dificuldades na compreensão do que cada personagem representa realmente, exercitando o princípio da descolonização do olhar do espectador. A proposta dos filmes teria sido feita em 1969, pouco antes de sua participação em **Vento do leste**, mas estes ainda não haviam sido realizados, e nos parece difícil, diante de tantos espaços em branco, precisar em que medida esse caminho, de tão brusca ruptura pela qual

¹ "É um filme contra as ditaduras, é o funeral das ditaduras. Trato de um personagem que seria o encontro apocalíptico de Perón com Franco, nas ruínas da civilização latino-americana. Filmei nas pedras de Cadaqués, onde Buñuel filmou **L'Age d'Or**. A Espanha é a Bahia da Europa. **Cabezas Cortadas** desmonta todos os esquemas dramáticos do teatro e do cinema. O cinema do futuro será som, luz, delírio, aquela linha interrompida desde **L'Age d'Or**" (ROCHA, 1980).

² "É uma história geral do colonialismo euro-americano na África, uma epopeia africana, preocupada em pensar do ponto de vista do homem do Terceiro Mundo, por oposição aos filmes comerciais que tratam de safáris, ao tipo de concepção dos brancos em relação àquele continente. É uma teoria sobre a possibilidade de um cinema político. Escolhi a África porque me parece um continente com problemas semelhantes aos do Brasil" (ROCHA, s/d).



passará sua linguagem, já se apontava em **Terra em transe**, ou mesmo afirmar que a proposta fílmica de Glauber é redirecionada a partir do encontro com o diretor de **Acossado**. Assim, o cineasta brasileiro opta por eviscerar a complexificação de uma linguagem na qual acreditava, extrapolando a câmera na mão e a ideia na cabeça, opção que abrirá o campo para a instalação de uma linguagem na qual o contemporâneo nadará de braçada, quando o audiovisual e o acesso a aparelhos que filmam se torna uma presença fácil em mãos que tudo desejam capturar. O autodidatismo em Glauber expande-se no presente, não por conta das facetas que ele atribuía ao cinema do terceiro mundo – pobreza e falta de oportunidade –, simplesmente, mas por contingência, pois o precário (em toda a sua amplitude) como potência e capital, atrelado ao comportamento autodidata reverbera a produção ilimitada de novos saberes.³ Na década em que Glauber mostrava o acúmulo de seu sonho revolucionário em **A idade da terra**, acontecia a democratização do acesso aos aparatos tecnológicos,

responsável por fazer com que qualquer pessoa com uma câmera se tornasse, a partir de então, um continuador desse autodidatismo e do descobrimento das alternativas propostas pelo precário:

Foi na década de 1980 que aconteceu a popularização da tecnologia do videoteipe doméstico. Foi, também, uma revolução no modo de se veicular bens culturais e não somente a produção cinematográfica. O começo, que se deu na década de 1970, é marcado pelas pesquisas que levaram à criação do VHS (Video Home System) com o objetivo de levar, para dentro do núcleo familiar e da sociedade, um tipo de aparelho que pudesse gravar e exibir filmes, programas de TV ou produções já realizadas exclusivamente para esse veículo. Com isso aconteceu uma verdadeira democratização nas informações audiovisuais [...]. No início dos anos 1990, já não é surpresa reconhecer uma geração para a qual o computador deixou de ser uma ferramenta estranha, e se tornou parte de seu cotidiano (LEONE, 2005, p. 98-99).

Assim, indo nesta trilha instaurada principalmente por **Di** (1977),⁴ ao lado das

³ Acerca dos espaços criados pelos “novos” formatos de arte, Ivana Bentes diz: “A Pop Art significou uma mudança de atitude diante da cultura técnica: dissolveu a ideia de ‘estilo’ e fomentou não um desencorajamento da estética pela descoberta dos *ready-mades*, mas a sua celebração numa arte transitória, popular, serial, de baixo custo, rendosa, espirituosa. A Pop Art, a contracultura, conhecem um verdadeiro renascimento com as redes eletrônicas. A cybercultura disseminada na Internet vem desterritorializando a arte de forma radical. A arte em rede, a possibilidade de se produzirem obras criadas e compartilhadas por diferentes artistas, dissolve velhas oposições individual/coletivo, local/global. Criando em

rede, conectado com outros artistas ou outras máquinas, o autor assiste como espectador, observador, ao nascimento da sua própria obra. No campo da arte, a globalização eletrônica pode significar novos territórios, novos nômades, novos agenciamentos na produção estética. Daí não ser difícil entender por que na Internet o que mais compartilhamos é a sua própria celebração, celebração de um povo, de muitos povos que inventam a cada dia novos territórios e estão mobilizados num *work in progress* coletivo e pleno de virtualidades” (BENTES, 2019, s/p).

⁴ Glauber teria dito que seu filme **Di** era um exercício da montagem nuclear, em que não havia a relação imagem com o som em



películas **O leão de sete cabeças** (1970), **Cabeças cortadas** (1970), **Câncer** (1972), **Claro** (1975), **Jorjamado no cinema** (1979), o último filme de Glauber, **A idade da terra**, fecharia o ciclo e marcaria, em 1980, o nascimento prematuro de um filho único, mas multifacetado e desdobrável: o cinema (também brasileiro) contemporâneo.⁵

Nessas produções, começou-se a elaborar a descontinuidade como matriz para aquilo que Glauber viria a chamar de montagem nuclear, uma montagem em que, trabalhando com signos cognoscíveis (o trabalhador, o explorador, o colonizador, o colonizado), o diretor não firmará a dualidade polarizada para ser compreendida, mas recorrerá à figura do espectador para desengessar falas e conteúdos em um cinema cada vez mais alegórico e fracionado. Nenhuma pose encenada valerá mais que a emoção a ser vivida pelo espectador, ele também um criador diante de um filme nesses moldes, ao se deixar violentar pelo exercício (aparentemente simples) de sentar-se diante de outras plataformas de saber, aceitar o

“desenquadramento”, desacostumar o olho e revisar as possibilidades abertas por um cinema “sem filtros”. Jacques Aumont assim designaria o termo pensado por Bonitzer:

“Desenquadramento” não é exatamente descentralização [...]; assim se caracteriza por três traços: primeiro, o desenquadramento suscita um vazio no centro da imagem; segundo, ele re-marca [sic] o quadro como borda da imagem; terceiro, enfim, ele só pode se resolver na sequencialidade, e, no cinema, tende afetivamente a ela. [...] O desenquadramento, em suma, seria “o contrário” da centralização: ele definiria o estilo não-clássico [sic] por excelência, e, por que não, um cinema menos apanhado da ilusão diegética (AUMONT, 2004, p. 129-130).

As supostas falhas e excessos estarão disponibilizados aos olhos dos críticos-espectadores por integrarem a edição que inclui todas as partes do processo.⁶ Esses efeitos, somatizados, excitariam o corpo de quem vê “com olhos livres”, e aí estaria a ideia inicial de Glauber e que será refletida ainda por Peter Greenaway, de um dia

sincronia. Cf. **Anabazys**, de Paloma Rocha e Joel Pizzini. E ainda: “O **Di Cavalcanti** foi um filme que me fez sofrer muito, inclusive porque foi um sucesso sobre a morte de um amigo e isso é uma dialética violenta” (ROCHA apud REZENDE, 1986, p. 214).

⁵ Essa peculiaridade de montagem, a “montagem nuclear”, não é, de acordo com as reflexões de Leone, sobre as diferentes formas de montagem, o: “‘reinventar’ a montagem. Ela já foi inventada por Griffith e Eisenstein. O resto é decorrência, isto é, variações associativas que permitem novas formas de contar e narrar. Estruturalmente as regras que regem a montagem, a continuidade visual e a narrativa

só foram melhoradas ao longo dos anos por uma série de cineastas que escaparam aos clichês e estereótipos” (LEONE, 2005, p. 162). Para Leone, a diferença não está no plano da estrutura, mas da semântica que toda montagem carrega.

⁶ Regina Mota escrevera que os remanescentes dessa linguagem, em seu estudo sobre o **Abertura**, culminaram em programas posteriores na televisão, como foi o caso de **Mocidade Independente**, na TV Bandeirantes, de Tadeu Jungle, “que acabou ensinando à equipe técnica da emissora como se criava a partir do precário, transformando defeito em efeito” (MOTA, 2001, p. 161).



vivenciarmos as potencialidades do cinema liberto da narrativa clássica ou mesmo moderna, de fazer um cinema de 360 graus, de excitarmos ainda mais os sentidos humanos para que o “efeito cinema” não abandone os espectadores com o simples acender das luzes:

A gente nunca sabe como é o filho antes de nascer, só isso. O cinema é uma materialização audiovisual de ideias e o cineasta é um pintor de sons. Eu, como artista, não me interesso pela realidade imediata. A arte é a materialização de impulsos do inconsciente (ROCHA *apud* REZENDE, 1986, p. 215).

Como em sua crítica, Glauber buscará, em suas projeções cinematográficas, um percurso que destoe de suas influências. O caminho do cinema político, voltando à pergunta feita por Godard, era, uma vez que se optasse pela estrada do cinema do Terceiro Mundo, um olho lá e outro cá.

Para Glauber, Godard era uma espécie de horizonte sempre presente, mesmo que inatingível. Ele estava atento a tudo o que Godard inventava, seus escândalos audiovisuais. Mas estava cômico da distância que separava “o bárbaro do civilizado” e da necessidade do exercício antropofágico que garantia digerir as novidades com temperos e realidades próprias. Mas a lição que Godard ministrava (prenunciada no cinema de Rossellini) colocava um ponto final nas ilusões modernistas, que atribuíam às artes poder e força de transformação (MOTA, 2001, p. 165).

Nossa tarefa é saber do antes e do depois, mas principalmente de nós. Essa era/é a falha do colonizador — ele sabe pouco sobre quem coloniza: “Para Godard

o cinema acabou e, para a gente, o cinema está começando; no Brasil, um câmera como Dib Lutfi faz um plano longo na mão e todo mundo vibra; se o Godard visse isso ia cair chorando no chão...” (ROCHA, 2006, p. 317). O “fim” do movimento do Cinema Novo, logo no início da década de 1970, estimula ainda mais em Glauber, que mantém um olho na missa e o outro no padre, a fé na velha convicção de buscar por conta própria um produto nacional, mesmo com tudo de estrangeiro que ele fizesse ecoar. Em Carta enviada a Michel Ciment, em 1970, ele escreveria:

Perdemos todas as esperanças, a situação está fechada, o Cinema Novo acabou, somos vítimas das repressões, de um lado e das intrigas entre os exilados em Paris. Os exilados acham indigno que eu ainda esteja livre, mas não sou culpado de estar livre. Nesse momento sou vítima do meu “prestígio”, sobretudo por causa de ti e de outros amigos, você entendeu? E as pessoas não me perdoam. Outro dia um amigo que está na cadeia me disse: neste país você vai pagar pelo resto da vida o preço de ter feito quatro filmes de sucesso antes dos 30 anos. Por isso, talvez, não quero mais fazer filmes de sucesso, estou completamente neurotizado por essa situação, entre uma direita fascista e uma esquerda fascista (ROCHA *apud* BENTES, 1997, p. 372).

Sem populismos estéticos, o cineasta baiano começou a embaraçar ainda mais seu “plano cinematográfico”, talvez porque o fim das “ilusões modernistas, que atribuíam às artes poder e força de transformação”, como disse Regina Mota, tivesse lançado Glauber a uma decisão que se traduz em um paradoxo: continuar construindo esse cinema que o Terceiro Mundo possuía em



partes; se a revolução artística gerava uma resultante estéril, era hora de incitar as ações, principalmente, dos criadores. Logo, Glauber passou a produzir cada vez mais para si, sem levar em consideração o desejo do espectador,⁷ já que, em se tratando de criação, ele dizia não ser possível se comportar como quem simplesmente assiste a um espetáculo. Todas essas películas dos anos 1970 realizadas por Glauber questionam, pois, velhos formatos de utilização do cinema como veículo narrativo e preparam ou percorrem, juntas, rumos tão espicaçados quanto politizados. As novas formas de encadeamento da narrativa, e mesmo dos textos críticos colocados em cena, traziam uma mensagem, como se dissessem que nós conhecíamos em excesso nossos colonizadores, e, talvez, tenha sido isso que nos tenha tornado tão potentes ao longo dos anos, quando resolvemos encarar a nossa própria cultura e a nossa peculiaridade nacional: começamos a saber do que muito pouca gente sabia.

O pêndulo louco

Acho a influência de Godard sobre você nefasta, pois acho que sua personalidade é grande e que as qualidades de Godard se acham no nível intimista da observação [...], no nível da filmagem (improvisação, liberdade), mas não no nível teórico. O que é belo no seu filme são os planos simples, como o último, do homem subindo uma colina cantando, metralhadora no ombro. Acho que é simbolismo de primeiro grau. No cinema é sempre perigoso. Manuel era *um*

camponês, depois ele torna-se o camponês. O cinema é a arte do concreto. A matéria mesma com a qual ele trabalha se concretiza. Por um longo processo pode-se chegar à abstração, mas não procurá-la diretamente. Sinto que intelectualmente a África o apaixona, que você a compreende, mas que lá, no terreno, você não a *sentiu*. [...] Francamente, Glauber, não creio que **Othon** pertença ao Terceiro Mundo. Não acho que o filme de Straub seria compreendido e apreciado por camponeses do nordeste como Straub diz nos **Cahiers**. Acho que esse tipo de provocação deve parar. A busca de um cinema político não deve ser feita na confusão e no paradoxo. [...]

Acho que há na Europa um clima intelectual muito malsão, acho que, quando um cineasta tem, como você, inteligência, sensibilidade [...], toda dificuldade é em seguida continuar ele mesmo se aprofundando na sua personalidade, seu estilo, sem esclerosar, mas sem também querer mudar a todo custo. É preciso ser *voce mesmo*, porque isso vale a pena para nós todos que o admiramos [...]

Acho que **Cabeças cortadas** e **O leão de 7 cabeças** são filmes superiores a **Partner** [filme de 1968, de Bernardo Bertolucci]. Sua personalidade aparece engrandecida e as preocupações que você mostra se juntam às dos seus outros filmes. Penso também que estes filmes pertencem a sua vida, a uma parte de sua vida, um pouco à margem talvez de sua *verdadeira* via? Será que me engano? Posso querer que não me olhe tão severamente por ter sido franco contigo? (CIMENT *apud* BENTES, 1997, p. 370-371).

Em carta escrita em 1970, depois do contato com os filmes de Glauber, responsáveis por deflagrar um novo

tranquilo para o cineasta, que tem uma expectativa visceral de ser compreendido pelo seu público e crítica.

⁷ Aqui refiro-me tanto ao espectador que assiste ao seu cinema quanto ao espectador que Glauber é. Todavia, este dilema não será



momento em sua carreira, o crítico francês Michel Ciment reflete acerca do desconforto causado pelas películas já neste primeiro momento de distorção de linguagem, interrogando a ruptura mal resolvida que partia do alegórico de **Terra em transe** para abstrações deslocadas em **Cabeças cortadas** e **O leão de 7 cabeças**. Ciment vê essa distorção como uma falha na opção do cineasta brasileiro, falha na comunicação de seus filmes e no que os mesmos deixavam de alcançar ao se afastarem do épico-didático tão bem-sucedido em películas anteriores.⁸ Mas, ao contrário do que Ciment supõe, “ser você mesmo”, no caso de Glauber, era assumir a opção pela permanente mudança. Glauber responderá à carta de Michel Ciment dizendo: “não queria mais ser o cineasta barroco, épico etc., meus últimos filmes são de ruptura comigo mesmo” (ROCHA apud BENTES, 1997, p. 372). Ao longo de sua vida, saberemos, ele não comprou quaisquer críticas que em geral se assemelhavam à fala do crítico francês, demandando o retorno à posição “tradicional”. Como disse certa vez,⁹ para camponeses e para a favela levaria filmes de curta duração, sem pretender que tais grupos, em um primeiro momento, fossem expostos aos seus movimentos de ruptura. Entretanto, isso não o impedia de continuar seu cinema feito “na confusão e no paradoxo” e elevava suas produções a um nível irreversível de irreverência política e estética. Nesse sentido, tem-se na história do cineasta brasileiro com seu público um

período de imenso hiato, o mesmo hiato que habitou os comentários ao redor dos posicionamentos políticos de Glauber durante toda a década de 1970 e início de 1980. Anos mais tarde, referindo-se ao filme **A idade da terra**, ele se queixaria dos permanentes ataques à sua estética por conta de sua visão política e diria que “os críticos estão demonstrando incapacidade para analisar a revolução linguística, visual e sonora do filme” (ROCHA apud REZENDE, 1986, p. 216). A crítica se manifestava de modo não acatado por Glauber, e o público, inconformado, refutava um cinema de extremos. Michel Ciment teria levantado essa pergunta no início de sua carta, ao escrever: “No **Leão de 7 cabeças** você faz do cinema político uma sucessão de slogans ou de *graffites* e eu não sei mais a quem se endereçam seus filmes. Slogans muito simples para os intelectuais, muito intelectuais para um público popular” (CIMENT apud BENTES, 1997, p. 370).

O cinema político, vale lembrar, é estético também (a revolução é uma estética!), tendo em vista que essa montagem nuclear era a proposta nacionalista glauberiana de construir uma via figurativa própria para a nação, reinventando modos de captura de cenas, gestos e valores do tricontinente. Essa marca de coerência entre um e outro (suas visões políticas, suas visões cinematográficas) teria alargado ainda mais o hiato de Glauber com o resto do mundo,

⁸ **O dragão da maldade contra o santo guerreiro** é um filme nesses moldes, de 1969, tendo sido verdadeiro sucesso de público e de crítica.

⁹ “[...] só acredito em filme didático, 10 minutos, 16 mm, para ser exibido no meio das favelas ou dos camponeses” (ROCHA, 1997, p. 282).



contudo, sem que esse ignorasse a agonia que esta lacuna lhe causava, como se pode ver nas cartas, nos programas de TV e mesmo nos seus artigos críticos. O cineasta parecia, no entanto, acreditar no contrário a cada proposta filmica,¹⁰ a cada fala sobre a política, a cada trabalho seu, e essa escolha por uma autocritica permanente era, ainda, um jeito paradoxal de manter um diálogo aberto com seus espectadores.

Eu aceito qualquer crítica que os caras façam ao meu filme. Você pode esculhambar e dizer que é malfeito, [...] que eu sou um babaca, que a minha ideologia tá furada e o caralho, mas as imagens do povo lá são imagens verdadeiras e não são idealistas” (ROCHA *apud* ANABAZYS, 2007, aos 9’58”).

Onde foi, então, que errou o Glauber, aparentemente, com tão boas intenções acerca da construção do cinema nacional? Ele subestimou o peso dos costumes e parece ter errado em acreditar na aceitação imediata ao seu trabalho. E não conseguiu suportar o peso da crítica e do público da sua contemporaneidade, público que começou a boicotar a sua performance, taxadas como inconveniências que

provocaram verdadeiras diatribes, a exemplo do ocorrido no episódio da Mostra Internacional de Cinema de Veneza, em 1980. O escândalo provocado pelo cineasta, que tumultuava o evento e acusava o organizador e o júri de colaboradores fascistas, leva à retirada de **A idade da terra** do Festival de Cinema Ibérico e Latino-Americano de Biarritz.¹¹ O cineasta não quis dar a seu público a mesma chance que daria aos camponeses: apresentou sua proposta e, diante da recusa, não fez concessões. Tendo anunciado na **Eztetyka do sonho** a liberdade incondicional do artista, parece ter contado com a vontade do público de se esbaldar em aventuras alheias de criação, e a não adesão deste ao seu argumento ocorre ainda hoje: o público, talvez, também continue não indo ao encontro da ruptura glauberiana e até mesmo do seu cinema mais linear, sendo preciso um estudo mais detalhado sobre essa recepção para se compreender a distância estabelecida entre ambos.¹²

O que pode ter mudado, dos anos 1970 para cá, no que diz respeito à aceitação sobre a obra glauberiana, foram as possibilidades de escuta. A função do crítico, enquanto um intelectual que

¹⁰ O filme **Di**, rodado em 1977, foi o único a ter algum respaldo crítico — prêmio especial do júri no festival de Cannes — antes d’**A idade da terra**, de 1980, filme não bem aceito nem pelo público nem pela crítica, apesar de intervirem à época, em defesa do cineasta brasileiro, o crítico Marcocelles, o produtor Renzo Rossellini e o cineasta Michelangelo Antonioni, entre muito poucos outros que se manifestariam.

¹¹ Cf. a obra de Ivana Bentes, **Cartas ao mundo**, e mais outro episódio: “Em setembro, Glauber protesta por não ter sido convidado para o Festival de Brasília. Acusando o cineasta

francês Jean Rouch (cineasta que admirava) de ‘colonizador’ e ‘agente de *Quai d’Orsay*’, o escândalo acontece na sede do festival.” (BENTES, 1997, p. 724-725).

¹² O programa **Abertura**, no entanto, foi um sucesso de público. Lembramos que não era feito por Glauber apenas. Filmes como **Deus e o Diabo na terra do sol**, **Terra em transe** e **O dragão da maldade contra o santo guerreiro** tiveram, à época, grande sucesso de público e de crítica, apesar de **Terra em Transe** ter passado por todo um forte julgamento em relação aos paradoxos que apresentava.



eviscera os olhares para alguma questão, se outrora foi a de saber o que ele **deve** saber, *a posteriori*, será desvendar o que esse **saber** recalca.¹³ Reavaliada hoje pela crítica especializada, a vertigem de Glauber na virada para os anos 1980 mostra não apenas suas perspectivas no tocante ao “subdesenvolvimento” nos trópicos, não somente sua aventura cinematográfica enquanto artifício de guerrilha, mas confirma algumas hipóteses seguramente afirmadas por Glauber e que foram lidas pelo senso-comum da época como esquizofrenia, traição, dependência de drogas, dentre outras rotulações. Algumas das aparentes loucuras apresentadas na amplitude da obra glauberiana podem ser,

na atualidade, lidas e reinterpretadas pelo público e pela crítica, de forma a permitir a experimentação daquele olhar anteriormente ignorado, pois muito daquilo que se via como imprudência e extravagância pode ser considerado como excitante modo de visão que propunha meditação plena sobre o presente e o futuro do país. Na descoberta de tudo aquilo que o conhecimento recalca, o trabalho de uma parte da crítica reprocessou, através dos anos, sua função de “julgadora” de obras, para escutar o que elas teriam a dizer e para verificar como o diziam (Cf. FOUCAULT, 1979).

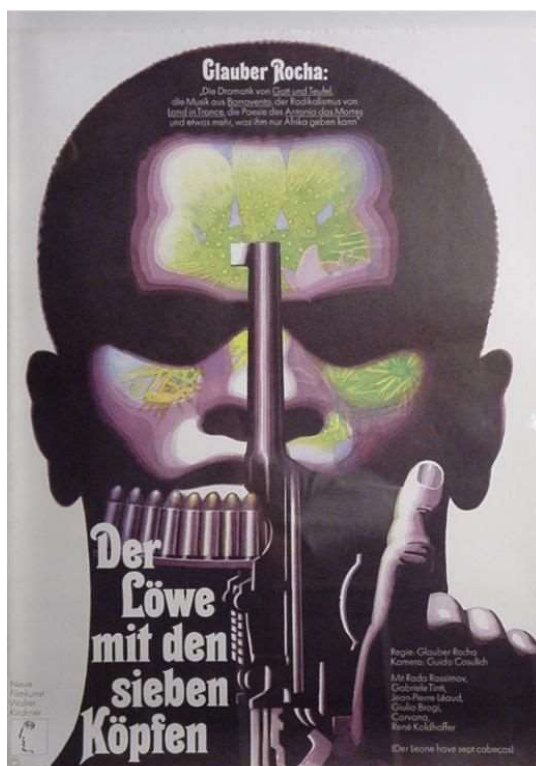
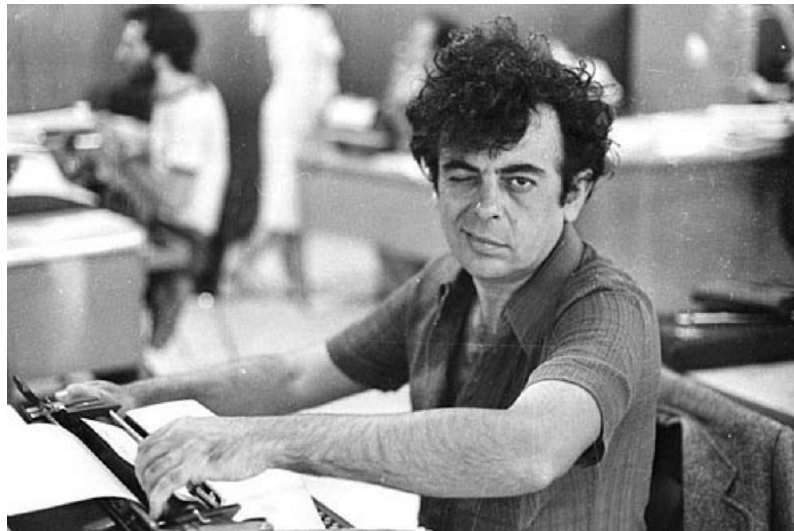


Imagem 1

¹³ Ideias tributárias da reflexão de Silvano Santiago, em **Nas malhas da letra** (1989).



Cartaz em alemão de **O leão de sete cabeças**. Autoria desconhecida/ Divulgação, 1970



Fotografia 2

Glauber na redação do Correio Braziliense. Autor: Arquivo CB/DA Press, 1977

O discurso visual de Glauber Rocha tem passado, desde então, por constantes reavaliações. O fragmento, a ruína, o desencontro de planos, a visão retalhada no vídeo e nas artes em geral, o aproveitamento das imagens de câmeras de celulares e de vigilância, o processo de gravação e captura, enfim, estes e tantos outros recursos são absorvidos pelas obras há algum tempo e tornam-se habituais para os espectadores.¹⁴ O olho acostumou-se a uma mirada videoteipada, sem abrir mão do olhar cinematográfico, da atmosfera onírica garantida pelos negativos pintados à mão por nossos primeiros cineastas mundiais. A digitalização do cinema e da TV retira “um constrangimento do criador, de ter de se

colocar em cena com um aparato enorme”,¹⁵ e essa herança é possibilitada (embora haja muito investimento tecnológico para facilitar os caminhos do mercado consumidor) pela iniciativa nouvellevaguista e, posteriormente, cinemanovista, de, novamente, privilegiar cenários naturais, utilizar uma equipe “leve” de pessoas, câmeras etc. Claro, apenas uma vertente do cinema opta por esse tipo de cinematografia.

Os planos desconstruídos do cinema de Glauber, que Regina Mota rastreia no cinema de Rossellini para visualizar a eclosão dessa influência neorrealista no cineasta brasileiro, “traduzem desencontros humanos e sociais e, quando os encontros

¹⁴ “Rocha, de uma maneira brilhante, se adianta, como Jean-Christophe Averty o faz em seu momento na França, e trabalha com questões inerentes aos usos da imagem eletrônica, muito antes que os pioneiros do vídeo independente

no Brasil e do mundo incorporassem essas inovações à sua prática” (FERLA, 2005, p. 162).
¹⁵ Ismail Xavier, em 20 de agosto de 2009, em palestra proferida na UFRJ, no seminário temático Retornos do Real.



acontecem, eles se dão numa outra sequência, diferente da esperada pela lógica do filme ou da vida” (MOTA, 2001, p. 24). Tal desencontro, das claquetes para a vida e vice-versa, ilustra o projeto de Glauber e seu vaticínio.

O escritor brasileiro João Gilberto Noll disse certa vez em uma entrevista algo que, analogamente, nos serve neste contexto de discussão:

Eu acho que a tragédia, no sentido grego da palavra, com Édipo, com Antígona, mostra muito agudamente o que é essa fragmentação de alguém que cometeu um ato transgressivo e que, em termos de polis, em termos de comunidade, vai ter sua resposta, ter seu troco por ter feito isso, que é a evasão da familiaridade da polis. E a grandeza da tragédia grega está em que o indivíduo está sabendo, presume qual será o seu fim e, no entanto, fabrica a transgressão. A grande tragédia, a meu ver, é a impossibilidade dessa fusão do eu com o mundo. O grande personagem trágico grego é aquele que é vomitado para fora desse corpo maior. Eu tenho uma visão trágica nos meus livros, eu acho, são sujeitos muito à parte, esquizoides, personagens que quando falam é para expressar, não para comunicar (NOLL, 2005, p. 27).

O trecho de Noll fala dos personagens criados pelo escritor, mas a lembrança de Glauber foi inevitável nesta leitura, pois ele mesmo se autoprontificou muitas vezes a ser lido como personagem trágico, incompreendido, e as mensagens sobre o preço da transgressão incutida no texto de Noll manifestam a trajetória do cineasta — vindo de uma época cujas transgressões estavam todas em *mode on* — flutuando em seus projetos político-visuais. Era como se ele falasse mais para se expressar, e não para

comunicar, ainda que implorasse a interlocução. Isso explica certo desarranjo com o qual se depara o simples pronunciamento do nome Glauber Rocha. Contudo, se a crítica e os espectadores mais especializados resolveram retornar ao cinema glauberiano é porque acreditam na reversão do conceito de narrativa, em que o ruído, o deslocamento, os planos em outro formato devam ser imbricados ao conceito, que, por sua vez, não se configura como antinarrativa, mas uma narrativa dos extraordinários (im)possíveis.

Glauber praticou essa reversão em todas as instâncias às quais teve acesso. Mencionamos seus filmes, seu programa de TV, o **Abertura**, mas em seu romance **Riverão Sussuarana** essa reversão ganha também pleno corpo. Ele interrompe bruscamente sua narrativa para agregar a história da morte de sua irmã Anecy, como se pode ver:

“Gritou a Vaca Morum Bi!

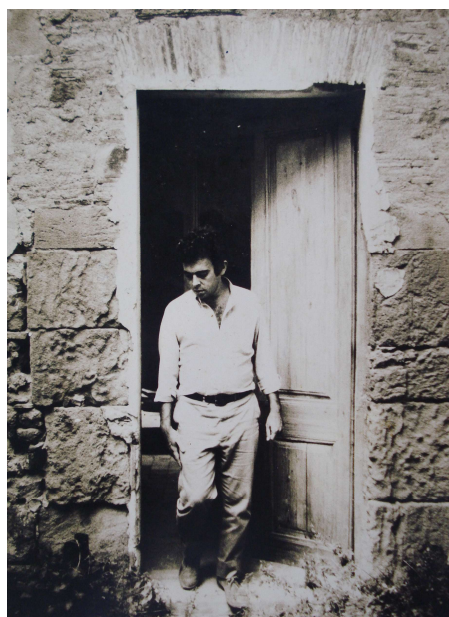
— *Nois aí ou com Karter Krtera Brachosus — vamos morrer aqui nos protegem pro corte e os Boius Bonititnoustps os Bois Los Toros eles ficam nos fudendo até que os Sacos Empedrem e depois morrem ocê ja viu um sujeito quebrar os ovos de Boi com Marrão?*

A morte de minha irmã Anecy Rocha, no Marçabril carioca de 1977, arreventou a estrutura de **Riverão Sussuarana**. Ela estava aqui na copa numa tarde domingueira e naquele dia de manhã a encontrei na Rua Voluntários da Pátria, Botafogo, com o filho adotivo vindo do apartamento do marido para tomar café na casa de minha mãe, Rua das Palmeiras, nos cumprimentamos afetuosos sem beijos e abraços, olhei as revistas e jornais na Banca e ela me disse para não tomar o Elevador da Frente, que estava quebrado, e sim o dos fundos, em caso de subir para falar com o marido que dormia [Walter



Lima Jr.]. Almoçamos juntos e eu disse a Neco, diante de minha mãe e do marido, depois de ouvir suas queixas: — Mude de vida senão você morre — e ela sorriu secretamente fascinada. Não passamos um dia feliz, houve rugas contornadas, ela expulsa do meu espaço pela presença do marido, às cinco da tarde recebo a visita de Sonia Coutinho, Sonia e Neco se cumprimentam, saímos para uma volta de carro, [...] e quando Neco morria no fundo do poço do Elevador da frente, o mesmo que ela me advertira para não subir, eu contava a Sonia que minha outra irmã, Ana Marcelina, morreria de leucemia mieloide aguda em 1952 e que meu analista Ivan Ribeiro descobrira minha culpa de sobrevivente [...] [sic].” Passadas quase 22 páginas em que ele

narra a morte de Neco e sua busca alucinada por pistas que esclarecessem melhor a história, retorna aos episódios interrompidos, falando de Eldorado como a lendária cidade do futuro democrático mundial, dentre outros fatos, para assim fechar essa parte: “— N...ã...o tenho projeto revolucionário... MEU MODELO É VELHO;;; - - - rinchando cavalo veio foi resmungar o COMANDANTE que eram velhos tempos se acabando e a mesma inflação. [...] — O BRAZYL SEM BOMBA ATOMYKA PERDERÁ QUALQUER GUERRA!: não quero guerra mas precisamos nos defender... — publiquei no Correio Brazylienze as contradições revolucionárias [sic]” (ROCHA, 1977, p. 214-237).¹⁶



Fotografia 3

Glauber procurando locações em Barcelona para seu filme **Cabeças cortadas**, autoria desconhecida/
Imagem do acervo do Tempo Glauber, 1970

¹⁶ Foi respeitada toda a grafia de Glauber Rocha nos trechos citados.



Fotografia 4

Glauber e sua irmã Ancy em seu apartamento em Ipanema, autoria desconhecida/ Imagem do acervo do Tempo Glauber, 1964

A mente de um indivíduo atormentado, de um sujeito que sofre de amnésia, de uma pessoa que (não) colecionou o risco da memória ou vive em transe graças à lisergia ou a uma condição fisiológica só pode ser compreendida a partir de outras rotas narrativas cuja predominância é a do “sonho”, muito mais que a da “realidade”.¹⁷ Glauber era, sem dúvida, um *outsider*, e seus últimos movimentos foram a luta alucinada de um homem para se expressar. Seu cinema e sua fala presentificavam os momentos desses pequenos *frames* que se organizavam para contar uma história vinda de seu inconsciente. Isso não exclui totalmente o roteiro, nem a organização, nem a disciplina. Muito pelo contrário, o desejo era o de mostrar que todo *outsider*, todo movimento contracultural que encontra sua via de expressão, como se dá

¹⁷ E Foucault completaria sabiamente nosso parágrafo: “Não existe outra cura além daquela que estabelece relações novas com o meio” (FOUCAULT *apud* ERIBON, 1990, p. 82).

com os personagens de Noll, talvez desejem, lá no íntimo, estabelecer diferentes maneiras de diálogo com o mundo, possibilidades muitas vezes soterradas pelas formas de comunicação mais tradicionais.

Os filmes do Glauber são isso: um lamento, um grito, um berro. Essa a herança que fica de Glauber, que fica de Glauber para nós, a herança de sua indignação, ele foi o mais indignado de nós, indignado com o mundo tal qual é, assim. Indignado porque, mais que nós, também Glauber podia ver o mundo que podia ser, que vai ser, Glauber, que há de ser. [pausa] Glauber viveu entre a esperança e o desespero, como um pêndulo louco (RIBEIRO *apud* GLAUBER, 2003, aos 9’17”).¹⁸

A quem são endereçados os filmes de Glauber? A qualquer um. E se presentificam

¹⁸ A fala é de Darcy Ribeiro no filme de Silvio Tendler, **Glauber, o filme — Labirinto do Brasil**.



em nossa existência a cada passo em que a narrativa tradicional das imagens derrapa e não é suficiente para compreendermos as agruras do discurso oficial, do fantasma que habita os entrechoques da consciência, da ruína que compõe tão interessantemente o mundo. Essa ruína, uma proximidade entre a fala de Glauber Rocha e a fala dos intelectuais e demais estudiosos do assunto, é também um ponto de união às imagens fraturadas, que, ao representarem o mundo de hoje, realçam, pelo ruído na

comunicação, nossas neuroses, nosso absurdo da guerra, da fome, da excitação das discrepâncias sociais, dentre outras situações infelizes. Pode ser um ruído para nos fazer sentir diferenciadamente todos esses absurdos, pode ser um ruído para nos avisar simplesmente da incompletude: como uma peça que falta em um jogo, mas que não nos impede de jogá-lo; como as relações sociais — do pretérito ao futuro — eternamente contundidas.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANABAZYS. Direção: Paloma Rocha e Joel Pizzini. Brasil: Riofilme, 2007. 1 DVD (141 min.).
- ARAÚJO, Mateus. **Godard, Glauber e o vento do leste**: alegoria de um (des)encontro. Disponível em: <http://guaciara.wordpress.com/2009/03/29/godard-glauber-e-o-vento-doleste-alegoria-de-um-desencontro-por-mateus-araujo/>. Acesso em: 19 abr. 2019.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENTES, Ivana. (Org.). **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Globalização eletrônica e América Latina**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-globalizacao-eletronica.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2019.
- ERIBON, Didier. **Michel Foucault**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FERLA, Jorge La. Glauber Rocha y la TV. **Grumos**. Buenos Aires – Rio de Janeiro, out. 2005, Cinema, n. 04, out., 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GLAUBER, o filme – Labirinto do Brasil. Direção: Sílvio Tendler. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 2003. 1 DVD (98 min.).
- LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- NOLL, João Gilberto. Entrevista com João Gilberto Noll (Entrevista de Paloma Vidal e Daniel Barreto). **Grumos**, Buenos Aires – Rio de Janeiro, v. x, n. 04, p. x-y, 2005.
- REZENDE, Sidney. (Org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- ROCHA, Glauber. Filmografia Cabeças Cortadas. **Tempo Glauber**, 1980. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/f_cabecas.html. Acesso em: 15 jul. 2016.
- _____. Filmografia O leão de sete cabeças. **Tempo Glauber**, (s/d). Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/f_leao.html. Acesso em: 15 jul. 2016.
- _____. **Riverão sussuarana**. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- _____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ⁱ Ana Lígia Leite e Aguiar é professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia (Instituto de Letras), possui estágio pós-doutoral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013) e é graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (2004).