

coleção
FOCO

vol.6

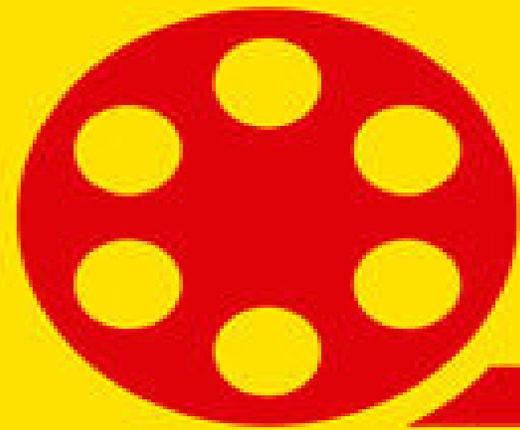
PACO  EDITORIAL



GLAUBER ROCHA

cinema, estética e revolução

HUMBERTO PEREIRA
DA SILVA





DADOS DE COPYRIGHT

SOBRE A OBRA PRESENTE:

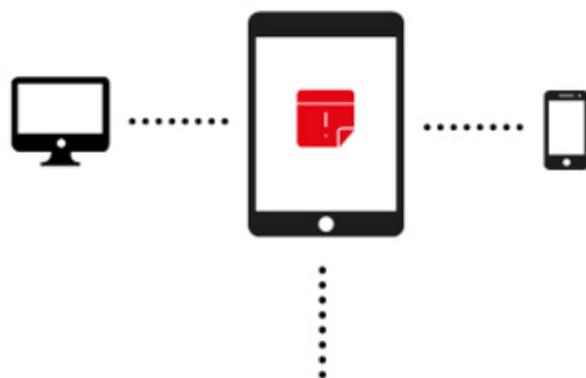
A presente obra é disponibilizada pela equipe Le Livros e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura. É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

SOBRE A EQUIPE LE LIVROS:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [LeLivros.love](#) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste [LINK](#).

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."





IMPORTANTE

Cuidamos para que a produção deste ebook tivesse o mesmo padrão de qualidade das nossas obras impressas. Mas poderá ter variação na apresentação do conteúdo de acordo com cada dispositivo de leitura.

coleção
FOCO
vol.6



**GLAUBER
ROCHA**

cinema, estética e revolução
HUMBERTO PEREIRA
DA SILVA



PACO  EDITORIAL

Copyright © 2016 by Paco Editorial

Direitos desta edição reservados à Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

Coordenação Editorial: Kátia Ayache

Revisão: Stephanie Andreossi

Assistência Editorial: Augusto Pacheco Romano, Érica Cintra

Capa: Wendel de Almeida

Assistência Digital: Wendel de Almeida

Edição em Versão Impressa: 2016

Edição em Versão Digital: 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H8815 Silva, Humberto Pereira da.	
Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução/Humberto Pereira da Silva - 1. ed. - eBook - Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016.	
Recurso digital	
Formato: ePub	
Requisitos do sistema: Multiplataforma	
ISBN 978-85-4620-391-8	
1. Cinema 2. Estética 3. História 4. Glauber Rocha I.Silva, Humberto Pereira da. II. Coleção Foco. III. Série.	
	CDD: 778

Conselho Editorial

Profa. Dra. Andrea Domingues (UNIVAS/MG) (Lattes)

Prof. Dr. Antonio Carlos Giuliani (UNIMEP-Piracicaba-SP) (Lattes)

Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi (FATEC-SP) (Lattes)
Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna (UNESP/ASSIS/SP) (Lattes)
Prof. Dr. Carlos Bauer (UNINOVE/SP) (Lattes)
Profa. Dra. Cristianne Famer Rocha (UFRGS/RS) (Lattes)
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista (UNIOESTE-PR) (Lattes)
Prof. Dr. Fábio Régio Bento (UNIPAMPA/RS) (Lattes)
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa (FURG/RS) (Lattes)
Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes (UNISO/SP) (Lattes)
Profa. Dra. Magali Rosa Santa'Anna (UNINOVE/SP) (Lattes)
Prof. Dr. Marco Morel (UERJ/RJ) (Lattes)
Profa. Dra. Milena Fernandes Oliveira (UNICAMP/SP) (Lattes)
Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins (UNICENTRO-PR) (Lattes)
Prof. Dr. Romualdo Dias (UNESP/RIO CLARO/SP) (Lattes)
Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus(IFRO/RO) (Lattes)
Profa. Dra. Thelma Lessa (UFSCAR/SP) (Lattes)
Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt (UNIPAMPA/RS) (Lattes)

Paco Editorial

Av. Carlos Salles Block, 658

Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Sala 21

Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100

Telefones: 55 11 4521.6315 | 2449-0740 (fax) | 3446-6516

atendimento@editorialpaco.com.br

www.pacoeditorial.com.br

Dedico este livro a dona Lúcia
Rocha, mãe de Glauber.

Sou bastante cioso e comedido nos agradecimentos. Esta seção me gera receio de esquecimento: o medo de deixar alguém de fora me deixa o sentimento de que nunca serei suficientemente justo com quem me cerca e me é caro.

Este livro, no entanto, me é especial: ele jamais seria publicado sem o estímulo de algumas pessoas que me foram importantes em diferentes momentos por razões diversas.

Portanto, com esta publicação registro minha dívida com Alcino Leite Neto, Ari Tank Brito, Cinthia Maria dos Ramos e Silva, Joel Pizzini, Paloma Rocha, Paulo Henrique Silva e João Carlos Sampaio. (*in memoriam*)

Sumário

Folha de rosto

Página de Créditos

Dedicatória

Agradecimentos

Apresentação

Prefácio: Arqueologia de um Cinema Novo

Capítulo 1: Anos de Formação

Colégio Central, Clube de Cinema e o Cepa

Início no jornalismo e o primeiro filme: O Pátio

Capítulo 2: Cinema novo

Formação e ideário do Cinema Novo

Barravento é premiado em Karlov Vary e o Cinema Novo é anunciado

Deus e o Diabo e o manifesto Estética da fome

Terra em transe e a proposta de Cinema Tricontinental

O Dragão e depois o exílio

Capítulo 3: O leão no exílio

O Leão de Sete Cabeças e Cabeças Cortadas: um novo ciclo

Manifesto Estética do sonho e a fase propriamente de exílio

Expectativas e frustrações em Cuba

Errância e novas frustrações

O polêmico depoimento à Visão e crepúsculo do exílio

Capítulo 4: Retorno, polêmicas e novo exílio

Di-Glauber e a vida como expressão estética

A Idade da Terra: rejeição em Veneza e os últimos dias em Sintra

Capítulo 5: Temas, relação com o espectador e legado

O legado glauberiano

Referências

OBRAS DE GLAUBER ROCHA

Sobre o autor

Paco Editorial

Apresentação

Glauber Rocha é não só o mais aclamado como o mais estudado cineasta brasileiro. Sua obra, em âmbito nacional e internacional, gerou uma fortuna crítica sem paralelo em nosso cinema. Um dos maiores expoentes de nossa cultura, Glauber, com seus filmes e suas intervenções polêmicas, é um ponto de inflexão quando se vislumbram no horizonte as questões desafiadoras de nossa filmografia.

O livro que aqui se apresenta visa traçar as linhas gerais tanto de sua obra quanto de sua maneira de pensar o cinema em suas interconexões com a política e a realidade social. Criador artístico genial, Glauber igualmente foi figura de proa no debate político e cultural. Assim, o que se avizinha é o esboço das motivações de base que o levaram a legar uma obra fílmica que se situa no primeiro plano da cinematografia mundial, assim como abordar os caminhos que ele tomou para refletir sobre as condições de produção cinematográfica na periferia do capitalismo.

“Glauber Rocha: cinema, estética e revolução”, então, trata de maneira introdutória a vida, a obra e o pensamento de Glauber, desde seus anos de formação, em Vitória da Conquista, onde nasceu, até sua morte no exílio em Sintra, Portugal. Com isso, oferece ao leitor elementos para que ele perceba o processo criativo de Glauber e, na mesma medida, como ele se empenhou numa militância constante para que sua obra e pensamento ressoassem. Ou seja, o que se tem em mente é mostrar como este criou, enquanto

mobilizava os mais diversos meios para que sua obra se inserisse no contexto amplo de discussão de nossa identidade cultural em condições de produção artística que rompessem com a ideologia imperialista.

Assim, o livro começa com seu empenho adolescente para forjar o ambiente para a realização do “ciclo de cinema” baiano no final da década de 1950, num momento em que não havia qualquer produção fílmica na Bahia. Em seguida, aborda seu *debut* como idealizador e porta-voz do Cinema Novo, o mais influente e importante movimento de cinema no Brasil. Como resultado de suas realizações cinemanovistas, num momento em que o Brasil foi sacudido por uma ditadura que se instaurou com o golpe de 1964, seus filmes geraram intensos debates e controvérsias. Acusado de instigar a subversão, ele ficou sem condições de filmar no Brasil e acabou por se exilar no começo da década de 1970.

Seguindo a ordem do tempo, então, o livro dá especial relevo à sua experiência no exílio. Dessa forma procura oferecer um retrato das condições que o levaram a se exilar e das dificuldades pelas quais passou para que pudesse levar adiante seus projetos. Embora inicialmente tenha encontrado condições para filmar fora do Brasil, aos poucos seus projetos malograram e sua obra acabou estagnando. Em decorrência disso, para ele o exílio se constituiu numa experiência traumática da qual não se recuperou com seu retorno ao Brasil em 1976.

Seus últimos anos de vida - no Brasil e num segundo exílio a partir de 1980 - foram conturbados, marcados por

infindas polêmicas em razão de seu posicionamento político heterodoxo, tristes e pouco fecundos. A esse respeito, o livro procura dar pistas, exhibir sinais e com isso alinhar conjecturas que indiquem as circunstâncias de retorno, quando o Brasil vivia ainda sob a ditadura, e o porquê de um novo exílio do qual ele não retornou vivo.

Com uma exposição ao mesmo tempo sucinta e pontual, o *“Glauber Rocha: cinema, estética e revolução”* tem em mira estudantes secundaristas, de jornalismo, cinema, comunicação e todos os que careçam de referência básica para uma aproximação da obra e do pensamento de Glauber. De modo que este livro foi pensado para servir de possível guia àqueles que de algum modo transitem nos campos do cinema e da cultura, mas também para aqueles que sintam necessidade formativa de conhecer a ambiência cultural e aspectos de criação de nosso mais reverenciado cineasta.

Por fim, espera-se que o leitor tenha em mãos um livro que o estimule a ver e rever Glauber Rocha, assim como a ler sobre suas teses cinematográficas, tendo em mente que se trata de um cineasta, de um pensador de cinema e de um agitador cultural que o levará a sair de sua posição cômoda e, com isso, refletir sobre cinema, tanto quanto sobre nossa condição política e cultural.

Prefácio: Arqueologia de um Cinema Novo

Por Paulo Henrique Silva

Arché, em grego, é o que está à frente e o princípio de todas as coisas. Parece uma contradição, mas é uma maneira que os filósofos pré-socráticos encontraram para explicar algo que continua presente em nossas vidas permanentemente. Junto com a palavra *logos* (linguagem ou razão), temos os princípios que norteiam a arqueologia, ciência que estuda os modos de vida do passado a partir dos vestígios encontrados hoje.

É esse trabalho de arqueologia que Humberto Pereira da Silva empreende neste livro sobre Glauber Rocha. Fundador do movimento cinemanovista, o baiano é um dos realizadores mais estudados no Brasil e no exterior, mas as publicações sempre tiveram o homem genial, controverso e inquieto como ponto de partida para se chegar a obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em transe*, marcos da cinematografia mundial.

O arqueólogo aqui faz um caminho diferente, construindo o sentido de uma obra e da criação artística a partir de materiais encontrados em suas escavações. Assim ele monta o quebra-cabeça em torno do funcionamento de uma determinada civilização, tendo como parâmetro os meios utilizados pelo artista e que sustentam o nosso modo de vida: política, trabalho, comunicação, relações sociais, religião, transporte, alimentação, urbanismo e medicina.

Talvez Glauber soubesse que essa é uma maneira de lidar com sua obra, pois em meio às acaloradas discussões sobre seus filmes, observou, parafraseando o compositor Heitor Villa-Lobos, que suas “obras são cartas à posterioridade, às quais não espero resposta”. Tachado de esquerda pelos direitistas e de direita pelos esquerdistas, devido a um instinto que não obedecia a padrões políticos, ele não viveu (morreu em 1981, aos 42 anos) para ver seu trabalho descolado do agitador cultural.

Nessa escavação, em que o arqueólogo limpa pacientemente as peças da areia que as envolveu por décadas, acompanhamos a retirada daquilo que podemos definir como um “estado de transe”, um olhar febril, espontâneo e reagente de uma geração “pronta para explodir em determinado momento, mais cedo em um, mais tarde em outro (...)”, como o próprio Glauber afirmou durante debate mediado por Alex Vianny, em 1964.

Esse instante, pré-golpe, diz muito sobre uma época de fortes embates ideológicos que se refletiram na obra do baiano, mas de uma forma não linear, direta ou panfletária. A filmografia de Glauber responde a uma transformação civilizatória, como aquelas estudadas pelos arqueólogos por intermédio dos objetos enterrados – feias e cruéis no instante em que acontecem, mas apaziguadoras e belas quando retornamos a elas como sinal evolutivo.

De seu jeito exasperado, barroco e desordenado, Glauber falava ao “nível da consciência”, definição que ele mesmo criou para o Cinema Novo. É por essa consciência que Humberto Pereira busca enveredar no livro, retirando os

excessos, os “k”, “y” e “z” que substituíam as letras “c”, “i” e “s” no discurso particular do cineasta. Tornar esse linguajar mais claro, sem jamais perder a sua pujança e o seu valor histórico-cultural.

Vem do autor deste livro o desejo de “Calma!”, tal como exige nervosamente o governador de Eldorado, Felipe Vieira, a certa altura de *Terra em transe*. Serenidade que, na tela, para não se confundir com alienação, seria impensável alcançar sem gritos, anarquia e revolução. Não naquele momento. A histeria tinha uma explicação, sendo gerada pela fome, palavra que Glauber escolheu para ilustrar sua tese, a “Estética da Fome”.

Numa mesa-redonda na cidade italiana de Gênova, em 1965, ele sintetizou esse estado de alucinação provocativa: “Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”. Admite que realizou esses filmes “onde nem sempre a razão falou mais alto”, mas, em outra oportunidade, ao falar de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, salienta que não há uma só coisa que não corresponda a um dado real.

Cabe a este livro separar “os personagens imaginários”, tanto aqueles escritos para os filmes como o personagem Glauber Rocha, dos “fatos verdadeiros”, enxergando aquilo que, em Gênova, o próprio cineasta nos apontou: “O Cinema Novo não pode desenvolver-se à margem do processo econômico-cultural do continente”. Assim temos, no texto a seguir, as evidências concretas de uma parte importante da história de um cinema e de um país.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber, um olhar europeu.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Prefeitura do Rio, 2002.



Glauber Rocha aos nove anos em Vitória da Conquista, Acervo Tempo Glauber.

Capítulo 1: Anos de Formação

“É função do artista violentar - o artista é sempre a esquerda eterna, lógico ou anárquico - o artista só começa a se negar quando adere à ordem estabelecida, quando deixa de exercer seu poder crítico sobre o mundo, sobre o Estado, sobre o conformismo burguês, sobre o gosto fácil”

(Glauber Rocha, *O Século do Cinema*, p. 251)

Glauber de Andrade Rocha (1939-1981) nasceu e passou a infância em Vitória da Conquista, interior da Bahia, quase na divisa com Minas Gerais, região de intensa atividade pecuária. O nome Glauber foi dado pela mãe, dona Lúcia Rocha, inspirada no do químico alemão Rudolf Glauber, que, no século XVII, descobriu o sulfato de sódio, também chamado “sal de Glauber” (na adolescência ela foi despertada para o teatro e a poesia; passava horas com livros e nessas leituras se deparou com o nome, cuja força está no significado em alemão: aquele que crê). Seus avós maternos descendiam de famílias latifundiárias que comercializavam gado e exerciam o poder local desde o final do século XIX. Já seu pai, Adamastor Rocha, não era de Vitória da Conquista e sim de Ilhéus. Ele tinha uma vida itinerante, era comerciante de sedas e perfumes. Em 1937, numa estada em Vitória da Conquista, conheceu dona Lúcia, casou-se com ela e se estabeleceu na cidade, onde abriu uma empresa para construção de estradas de rodagem.

Vitória da Conquista era uma cidade violenta em consequência de disputas por pendências fundiárias entre

as famílias tradicionais. Envolvidos nessas disputas, muitos parentes de Glauber assassinaram e foram assassinados nas guerras entre famílias. Criança, ele presenciou muitas cenas de violência, como quando um policial foi assassinado diante dele e de um tio num episódio que ficou conhecido na crônica local como “o golpe das 52 facadas”. A imagem desse crime serviu de inspiração para uma cena do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, na qual Odete Lara assassina Hugo Carvana violentamente com uma faca. Outro aspecto do ambiente em que passou a infância é que sua família, pelo lado materno, foi responsável pela organização da Igreja Batista, primeira igreja protestante no Arraial da Conquista. Glauber é descendente do fazendeiro Tertuliano da Silva Gusmão, que se converteu ao protestantismo após conhecer missionários americanos que procuravam estabelecer bases da igreja na região, e construiu uma casa de barro em sua propriedade para a realização dos cultos.

Tocada pela mensagem protestante, ao contrário do marido, dona Lúcia seguiu os preceitos do protestantismo. Glauber foi batizado na Igreja Batista, tendo como padrinhos a própria mãe e o pastor. A mãe, aliás, no cotidiano violento de Vitória da Conquista, tinha cuidados especiais com o filho: ela o impedia de ficar na rua à noite e o alfabetizou cedo, aos 5 anos de idade. Com isso, antes mesmo de entrar na escola, ele aprendeu a ler e tornou-se leitor assíduo da Bíblia, principalmente do *Velho Testamento*. Na infância, embora revelasse facilidade para fazer amizades e participar de brincadeiras com crianças de

sua idade, passava boa parte do tempo com a *Bíblia*, gibis, romances e a revista de cinema *Cena Muda*.

Mas, em função dos negócios do pai, sua família mudou-se para Salvador em 1948 e, na capital baiana, montou uma loja de confecções masculinas, chamada *O Adamastor*. A mudança, contudo, foi acompanhada de uma tragédia: Adamastor sofreu um grave acidente numa estrada de rodagem que estava sendo construída pela sua empresa. Ele bateu a cabeça numa pá carregadeira em movimento; a lesão no cérebro comprometeu seus movimentos e afetou seu sistema psíquico. Incapacitado para trabalhar, dona Lúcia assumiu a chefia da casa. Esse período é marcado por dificuldades. A loja não dava o retorno necessário, ela então decidiu vendê-la e, em 1954, abriu uma pensão na Rua General Labout. Próxima de instituições universitárias e da livraria da Editora Civilização Brasileira, a pensão tornou-se local de encontro de muitos estudantes em Salvador. Nela, com seus amigos de geração, discutia-se sobre arte, literatura, cultura e política.

Após o acidente com o pai, instalados em Salvador e conduzidos pela mãe, Glauber e as irmãs, Anecy e Marcelina, foram matriculados no Colégio Presbiteriano Dois de Julho, dirigido por pastores americanos, que recebia filhos de famílias protestantes em Salvador. Nessa instituição Glauber recebeu rígida educação religiosa e, em consequência, foi fortemente estimulado pelo desejo de se tornar pastor; por isso, dos 12 aos 14 anos aprofundou conhecimentos sobre assuntos bíblicos, integrando a Sociedade Evangélica dos Moços do Brasil. Esse desejo foi

abandonado tão logo entrou na adolescência, todavia, ele manteria ao longo da vida não só resíduos de sua formação religiosa como também uma forma de expressão que guarda muito de pregação, como se, de algum modo, fosse um pastor falando do púlpito.

Glauber, contudo, não guardou boas lembranças do Dois de Julho. Os pastores eram severos nas punições, o que o levou a revelar traços de um caráter indisciplinado e rebelde: numa instituição dirigida por americanos, recusava-se a aprender inglês. Seus frequentes atos de indisciplina o levaram a ser expulso do internato e passar para o externato. Apesar da contrariedade com o ambiente, é nessa instituição que foi revelado, igualmente, seu talento para o teatro: ao lado da irmã Anecy, interpretou a peça *El hilito de oro*, que ele próprio havia escrito. Sua rebeldia diante das normas rígidas do Dois de Julho não foi empecilho para que, ao concluir o ciclo ginásial, fosse o orador da turma. Os anos de ginásio foram, de fato, aqueles em que Glauber começou a manifestar sua vocação artística. Foi também nesse período que, por volta dos treze anos, ele se deixou fascinar pelo cinema, pelas matinês, onde via muito filme de *bang-bang*. Seu fascínio o levava a pegar, na loja do pai, a bobina de papel para máquina calculadora e desenhar em quadrinhos o que chamava de filmes, com títulos como *Bang-bang em Conquista*.

Colégio Central, Clube de Cinema e o Cepa

Terminado o ginásio, Glauber ingressou no Colégio Estadual da Bahia (conhecido como Central). No Central, ele

encontraria ambiente e clima favoráveis para se impor como líder e abrir caminho para a realização de seus ideais artísticos. Logo nos primeiros meses de aula deixou seus colegas de classe perplexos ao apresentar um trabalho escolar nas aulas de português. O que era para ser mais uma exposição oral transformou-se numa performance com a leitura comovente e dramática de trecho de uma peça de teatro que ele próprio estava escrevendo, *Séfanu e o diabo*. Essa peça, que depois se transformou num balé com cenografia de seu colega de classe Calazans Neto, trata de um ser místico e sobrenatural, Séfanu, em conflito com as forças do mal.

No Central, Glauber se aproximaria principalmente de Fernando da Rocha Péres e Calazans Neto. Em torno deles, e depois de Paulo Gil Soares, acontecem suas primeiras experiências na direção, sob a forma de um trabalho de teatralização de poemas com o grupo *Jogralescas*. O grupo, que discutia cinema, arte, política, cultura e música, decide transformar textos de poesia brasileira, espanhola e latino-americana em representações teatrais. As *Jogralescas* ocorreram entre 1955 e 1957 e colocaram em cena poetas como Murilo Mendes, Vinícius de Moraes e Frederico Garcia Lorca. A dramatização era feita pela leitura dos textos por vozes em conjunto na forma de contraponto. A direção era feita por Glauber, Paulo Gil e Fernando Péres, a cenografia ficava a cargo de Calazans Neto.

O grupo se reunia no Central e a ideia de teatralizar poemas vinha ao encontro de uma vocação comum dos jovens: o gosto pela poesia e a vontade de se manifestar

culturalmente. Havia a ideia de inovar no estilo de dramatização. A ambição de Glauber era construir uma estilística que transfigurasse o sentido poético dos poemas, com uma forma de expressão vanguardista. A dramatização de poetas modernos tinha por lema fazer uma aproximação entre a poesia e uma plateia que se chocasse com o caráter vanguardista das representações. Nesse sentido, sua ambição foi plenamente atingida: o impacto social do movimento ocorreu principalmente por causa do caráter transgressivo das encenações. Mesmo sem vínculos institucionais, as *Jogralescas* repercutiram e geraram tensão no colégio. Professores contrários ao caráter transgressivo das apresentações, que tocavam em questões religiosas e morais, exigiram da direção a proibição do espetáculo. Isso foi a pedra de toque para que as *Jogralescas* ganhassem destaque nos principais jornais de Salvador e, com isso, marcassem um lugar na história da cultura baiana. A repercussão das *Jogralescas* na imprensa tornou Glauber conhecido no cenário cultural de Salvador antes mesmo de ele atingir a maioridade. O compositor Caetano Veloso lembra que em Santo Amaro da Purificação, antes mesmo de morar em Salvador, foi tocado pelo “escândalo” das *Jogralescas* e tinha Glauber como um “mito na Bahia”.

Além das *Jogralescas*, foi na fase de colégio que ele começou a se envolver mais diretamente com cinema. Em 1956 participa de um programa de rádio chamado *Cinema em close-up*, na Rádio Excelsior da Bahia, onde aplica seus conhecimentos adquiridos com a leitura assídua desde a infância da revista *Cena Muda* (nessa revista, aliás,

escreveu aos quinze anos seu primeiro artigo: *Stanley Kramer ou a salvação de Hollywood*). O fascínio pelo mundo do cinema o levou precocemente a se inteirar do que de mais recente estava ocorrendo e, com isso, ter uma intervenção direta nos acontecimentos. Numa época em que a troca de informações era lenta, ele toma conhecimento de que o Departamento de Segurança Pública do Rio de Janeiro (na época capital do Brasil) proibira *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, e se engaja na campanha organizada pelos cineclubes brasileiros para a liberação do filme.

O faro apurado de Glauber para se antenar e se apresentar nos espaços culturais o levou a perceber a importância do Clube de Cinema da Bahia. Dirigido por Walter da Silveira, o Clube de Cinema era um contraponto às sessões de cinema no circuito comercial da cidade. Nesse espaço, que funcionava desde o início da década de 1950, eram exibidos filmes soviéticos (Eisenstein, Vertov, Pudovkin), a vanguarda francesa (L'Herbier, Dulac), clássicos do cinema social americano (John Ford, King Vidor) e filmes neorrealistas italianos (Rossellini, Vittorio De Sica). Antes da sessão, Walter da Silveira fazia uma exposição sobre o filme, do diretor e, após a projeção do filme, havia um debate. Esses debates eram articulados com outros cineclubes do Brasil – que viviam momento de grande efervescência – e reuniam críticos e realizadores como Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes e Alex Vianny. Em 1954 Glauber começa a participar ativamente do Clube de Cinema e estabelece

forte ligação com Walter da Silveira. Foi sob a orientação dele que Glauber passou a se dedicar ao estudo de teóricos de cinema. Ainda bem jovem tomou contato com Georges Sadoul, Lev Kouléchov, André Bazin, Bella Balázs, Henri Angel, Guido Aristarco e as revistas francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*. Sua escola de cinema, como reconheceria quando já consagrado, foi o Clube de Cinema e Walter da Silveira ensinava como um Sócrates na província.

Os anos no Central são de intensa atividade. Teatro, cinema e política começam a absorvê-lo. Instigado pela repercussão das *Jogralescas*, pensa em encenar a peça *As mãos sujas*, de Jean-Paul Sartre, e vê a possibilidade de obter recursos para levar adiante seu projeto com o ingresso no Cepa (Centro de Estudos Pensamento e Ação), dirigido por Germano Machado. O Cepa era uma associação católica, nacionalista e anticomunista e Germano Machado um Águia Branca, título concedido a jovens integralistas. Glauber, já aluno de destaque no Central, foi convidado pessoalmente por Germano Machado para participar do Cepa. Assim como ele, alguns de seus amigos da escola, como Calazans Neto e João Carlos Teixeira Gomes, também passaram a frequentar o Cepa, que recebia jovens com um discurso ideológico conservador, mas não o impunha de modo arbitrário aos seus membros. Glauber participou de reuniões do Cepa durante dois anos, mas não conseguiu realizar seu intento: encenar *As mãos sujas*. Ainda que não tivesse atingido seu objetivo, foi no Cepa que ele conheceu Newton Augusto Rocha, que lhe facilitou contatos para participação no programa radiofônico *Cinema em close-up*.

É nessa associação também que ele firmaria amizade com Luis Paulino dos Santos e José Telles Magalhães, com os quais trabalharia em *Barravento*, seu primeiro longa-metragem.

A presença de Glauber no Cepa é motivo de discussões, pois ele era protestante e o Cepa uma associação católica. Além disso, seu objetivo era obter apoio para encenar uma peça de Sartre, um autor de esquerda, numa associação com viés ideológico de direita. Sobre a presença do jovem Glauber no Cepa cabem as seguintes observações: tratava-se de uma associação que pregava a defesa de interesses nacionais e, desde adolescente, Glauber manifestava sentimentos nacionalistas dos quais jamais se afastaria em toda a sua vida; por outro lado, embora o Cepa pregasse igualmente o anticomunismo, na época Glauber não tinha um perfil ideológico definido. Pouco depois de sair do Cepa, chamado por Ariovaldo Matos, ele começou a escrever no jornal de esquerda *O Momento*. No Cepa ou num jornal comunista, o que se revelava era seu comportamento determinado para ocupar espaços, sem compromisso ideológico. Seu engajamento explícito à esquerda ocorreria a partir de 1959, quando é tomado de entusiasmo pela revolução cubana. Por fim, embora protestante, ao longo da vida ele tanto proclamou sua independência quanto teve uma visão estratégica para a realização de seus ideais artísticos. Assim, lhe importava menos a orientação católica do Cepa do que a possibilidade de encenar Sartre.

Vale ressaltar que a rotina de Glauber nessa época se dividia entre os debates no cineclube, as reuniões no Cepa,

o programa *Cinema em close-up*, as atividades do colégio e o movimento estudantil. Ele, de fato, transitava por áreas polarizadas da vida social. Seu agudo senso de oportunidade se combinava a uma habilidade peculiar para articular objetivos com as estratégias que a realidade impunha.

Início no jornalismo e o primeiro filme: O Pátio

Glauber ingressa na Faculdade de Direito da Universidade da Bahia em 1957. Nesse mesmo momento inicia intensa atividade jornalística. Sua produção intelectual se divide entre poesias, contos e críticas literárias e cinematográficas. Ele, Fernando Péres e Calazans Neto participam da criação da revista *Mapa*, inspirada nas *Jogralescas*. Essa revista reúne artigos de vários estudantes de sua geração. Na *Mapa* encontram-se textos de Glauber a respeito da relação entre cinema e literatura. No primeiro número da revista ele escreveu um ensaio intitulado *Western - uma introdução ao estudo do gênero e do herói*. Além da *Mapa*, passa a escrever também na revista cultural *Ângulos*, da Faculdade de Direito, e no semanário *Sete dias*.

Por conta de seu estilo inquieto, que fugia às expectativas vigentes de escrita, rapidamente se tornou uma figura conhecida nas rodas intelectuais de Salvador. As experiências no jornal *O Momento* e nas revistas *Mapa* e *Ângulos* o impulsionaram a escrever na imprensa diária soteropolitana. Em 1958 ele começa a colaborar para o *Diário de Notícias* e nesse mesmo momento Ariovaldo Matos cruza novamente seu caminho e o convida a fazer parte da

equipe que estava criando o *Jornal da Bahia*. Com uma proposta inovadora de jornalismo, o *Jornal da Bahia* começou a circular em 1958. Além de Glauber, fizeram parte do grupo inicial do jornal seus amigos do Central, Paulo Gil e Calazans Neto. A “ocupação” do *Jornal da Bahia* lhe permitiu difundir ideias e estabelecer contato com Reinaldo Jardim, que escrevia no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB). Reinaldo Jardim foi o elo que lhe possibilitou iniciar uma colaboração regular de crítica de cinema no *Jornal do Brasil* e firmar seu nome para além das fronteiras de Salvador.

Na Faculdade de Direito, paralelamente às atividades jornalísticas, Glauber foi envolvido por uma atmosfera cultural efervescente. Na segunda metade da década de 1950 Salvador e a Universidade da Bahia viviam momentos de intensa atividade cultural. Na universidade as atividades ganhavam impulso com as iniciativas do reitor Edgard Santos. Ele organizou exposições, recitais, festivais de cinema e de teatro. No período em que esteve à frente da reitoria, Edgard Santos criou a primeira faculdade de teatro, música e dança do Brasil. Para tanto, convidou Eros Martim Gonçalves para dirigir a Escola de Teatro, o compositor austríaco Hans Koellreuter para o curso de música e a bailarina polonesa Ianka Rudska, que ficou na Escola de Dança. A Universidade da Bahia tornou-se um polo de atração para intelectuais e artistas. A arquiteta Lina Bo Bardi dirige o Museu de Arte Moderna e dá aula de filosofia e arquitetura na Escola de Belas Artes da universidade. É dela o cenário da montagem da peça *Ópera dos três*

vinténs, de Bertolt Brecht. A encenação de Brecht em 1960 marca a estreia de Martim Gonçalves no cenário cultural da Bahia. Glauber não conhecia Brecht e assistir à encenação da *Ópera dos três vinténs* causa grande impacto na forma como ele passaria a ver a relação entre arte e engajamento artístico.

O museu, a universidade, o cineclube de Walter da Silveira e o centro de estudo afro-oriental de Agostinho da Silva agregam os estudantes e transformam a Bahia num centro de vanguarda no Brasil no final da década de 1950. Embora matriculado no curso de Direito, Glauber não se interessa pela carreira jurídica. Ausente na maior parte das aulas, sua presença se fazia notar com frequência nas rodas políticas, culturais e no Centro Acadêmico Rui Barbosa. É nesse momento que ele começa a se articular para formar um movimento que materialize um projeto de cinema. *Redenção* (1956), de Roberto Pires, é o primeiro longa-metragem produzido na Bahia. Glauber sente que é o momento de a Bahia iniciar um ciclo de cinema que estivesse em sintonia com o que já acontecia no teatro, na dança e na música. Assim, ao lado de Fernando Péres, funda a Cooperativa Iemanjá. O projeto inicial da Iemanjá incluía a produção do curta-metragem *Um dia na rampa*, de Luis Paulino dos Santos, e do longa-metragem *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto. A Iemanjá incluía também a produção do primeiro roteiro de Glauber, *Senhor dos navegantes*, nome de uma procissão marítima que acontece no primeiro dia do ano. Em seu roteiro, Glauber faz uma descrição da festa: a música sacra, os batuques de

candomblé, o samba, a praça, o porto, o mar e o povo nas ruas da cidade, nos terreiros e na catedral. Nesse primeiro roteiro ele anuncia um tema que o acompanharia por toda a vida: a interação entre mitos nacionais e o processo civilizador na consciência colonizada.

Movido pela atuação da Iemanjá, vai a Belo Horizonte em 1957, a fim de encontrar o grupo mineiro da *Revista de Cinema*. Esse grupo, formado entre outros por Maurício Gomes Leite, dera início em 1954 a um amplo debate político e estético sobre o neorrealismo. Na *Revista de Cinema* eram divulgados textos de Zavattini, Rossellini e outros. Em Belo Horizonte, Glauber propõe construir uma linguagem cinematográfica revolucionária, mas não tem êxito. Ele vai então ao Rio de Janeiro e encontra-se com Nelson Pereira dos Santos, que filmava *Rio Zona Norte*. Ao lado de Nelson Pereira dos Santos, pela primeira vez, toma contato com o processo de criação de um filme. Estimulado pela experiência nas filmagens de *Rio Zona Norte*, começa a viajar sistematicamente ao Rio. O que favorece essas viagens é a intensa atividade de cineclube. Além do encontro com Nelson Pereira dos Santos, nas idas ao Rio ele passa a se relacionar com Leon Hirszman, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni, que formam o que seria conhecido como “o grupo do Rio”. Nesses encontros, eles discutiam muito – afinidades, preferências, discordâncias ou o movimento de câmera mais apropriado – e esboçavam as diretrizes do que viria a ser o Cinema Novo.

Mas, apesar de fortemente estimulado com a possibilidade de um movimento coletivo de cinema, o curta-metragem *O Pátio*, seu primeiro trabalho na direção, é um filme desvinculado das ideias que defendia em seus artigos na imprensa e nos encontros com o grupo do Rio. Sempre a par do que de mais recente havia na expressão artística, para entender por que Glauber filmou *O Pátio* em 1957 deve-se considerar o impacto que tiveram sobre ele as experiências do movimento concretista em São Paulo.

A poesia dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos inseriu Glauber nas vanguardas concretistas e no discurso antinarrativo. Em *O Pátio* ele se entrega à experimentação de uma arte autorreferencial, desprovida, portanto, de relações sociais, políticas e de sentimentos pessoais. A respeito de *O Pátio* ele dirá que quando o realizou estava preocupado com a questão da linguagem e não queria narrar nada, mas sim criar uma montagem formalista sobre o preto e o branco. No filme, um homem (Sólon Barreto) e uma mulher (Helena Ignês) se movimentam a esmo, aproximam-se e afastam-se deitados de forma erotizada num terraço cujo piso tem a forma de um tabuleiro de xadrez. Com *O Pátio*, Glauber estava interessado numa linguagem fílmica que apontasse para uma nova proposta estética e naquele contexto o concretismo, cujo manifesto foi redigido em 1958, anunciava a desestruturação da narrativa e a discussão de uma lógica poética destituída de romantismo. *O Pátio* é um exercício de experimentação no qual Glauber articula elementos plásticos, rítmicos e poéticos. A intenção era construir uma poesia visual em que

o universo fílmico rompesse com esquemas de percepção e articulasse elementos e situações cotidianas.

Filmado em 1957, *O Pátio* foi concluído apenas em 1959. Para isso, Glauber contou com o apoio de Helena Ignês, a atriz do filme. Foi a partir da influência dela que o banqueiro Pamphilo de Carvalho intercedeu para obter financiamento da prefeitura de Salvador, o que tornou possível a finalização do curta. Glauber conheceu Helena na universidade, ela era sua colega nas aulas de teatro com Martim Gonçalves. De família aristocrática que mantinha os padrões tradicionais da sociedade baiana, ela não se adaptava à rotina familiar e aos valores conservadores: vestia-se de maneira exótica e ironizava o moralismo de sua classe social. Era a musa do *society* baiano. Candidata a miss, mexia com o imaginário de jovens da burguesia. Para Glauber, Helena era uma mulher linda, exuberante e libertária. Ele se apaixona e se casa com ela em 1959, numa cerimônia católica, após submeter-se aos sacramentos do catolicismo. O romance com Helena agitou a alta sociedade e os meios intelectuais de Salvador. Ela lhe deu uma filha, Paloma Rocha, mas o casamento do cineasta prodígio com a irreverente Helena durou pouco: eles se separaram de forma tempestuosa em 1961. Anos depois, ele diria que “Helena era nossa Brigitte, nossa Marylin” e que ele “possuía a mulher mais desejada da Bahia”.

A realização de *O Pátio* deixou Glauber entusiasmado. Antes mesmo de concluí-lo, veio a São Paulo a convite de Lina Bo Bardi, que organizou para a 5ª Bienal a exposição “Bahia no Ibirapuera”, e aproveitou a ocasião para exibir o

copião para o cineasta Walter Hugo Khoury. Foi uma experiência importante naquele momento, pois Khoury estava em evidência em virtude do seu filme *Estranho encontro* (1957), de inspiração bergmaniana, que deixou impressão crítica muito positiva. Foi ainda nessa oportunidade que Glauber conheceu o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, expoente da revista *Clima*, veículo de expressão da intelectualidade paulista na década de 1940 e um dos principais colaboradores do *Suplemento Cultural do Estado de S. Paulo*. Passado o evento paulista, Glauber foi ao Rio de Janeiro para montar e sonorizar o filme. Concluído o curta, ele e Helena Ignês fizeram uma sessão de lançamento na casa da artista plástica Ligia Pape. Estavam presentes no evento artistas como Amilcar de Castro e Hélio Oiticica, além do crítico de arte Mario Pedrosa.

Tanto em São Paulo como no Rio, a repercussão do filme foi positiva. Mas, enviado ao Festival de Viena, *O Pátio* foi arrasado pela crítica. Em entrevista à revista francesa *Positif*, em 1968, Glauber dirá que gostou da crítica, pois dois meses depois deixaria de ser um esteta puro para compreender a função humana e social do cinema. Antes de realizar *O Pátio*, ele oscilava entre a liberdade de criação estética e o engajamento político e social da arte. Mas na abertura da década de 1960 ele percebe que a criação estética não pode se desvincular do comprometimento do artista, daí sua mudança de sensibilidade em relação a *O Pátio*. Essa mudança foi provocada em grande parte pelo impacto da revolução cubana. A revolução sinaliza para ele

uma fusão entre arte e vida. Glauber compreende que a arte revolucionária deve romper com as formas canônicas da arte vigente; em decorrência, o papel de um artista verdadeiramente revolucionário é colocar sua arte à disposição da transformação da sociedade e não oferecer um mero artefato para deleite estético.

A partir desse momento toda a obra de Glauber seria marcada pela necessidade de ruptura e, na mesma proporção, pelo compromisso de intervenção histórica. *O Pátio* e *Cruz na Praça*, suas primeiras experiências na direção, são marcados por preocupações meramente estéticas e não provêm do que se poderia chamar uma arte engajada e tampouco social. Justamente por isso *Cruz na Praça*, filmado logo após a conclusão de *O Pátio*, permaneceu inacabado. Quando viu o material montado, o cineasta compreendeu que suas novas ideias não correspondiam ao que viu no filme. No começo da década de 1960 Glauber se empenha na elaboração de um projeto que revolucionaria o cinema brasileiro, o Cinema Novo. A realização desse projeto materializaria o sentido político, poético e intervencionista de sua obra.



Glauber Rocha com sua primeira câmera, uma Arriflex.

Capítulo 2: Cinema novo

Em 1960 Glauber já havia feito *O Pátio*, deixado inacabado *Cruz na Praça* e escrito os roteiros “*O senhor dos navegantes*” e “*A ira de Deus*” – este, a primeira versão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Mas era conhecido principalmente como crítico de cinema – no *Jornal da Bahia* e no *Jornal do Brasil* – e pelo empenho para a concretização do ciclo de cinema baiano. Como na virada da década os projetos de produção na Cooperativa Iemanjá emperraram, ele aproximou-se de Rex Schindler e Roberto Pires, com quem começa a trabalhar na Iglu Filmes. Na época, seus interesses estavam voltados principalmente para a produção e o debate sobre cinema no Brasil. Suas movimentações iniciais em torno da elaboração do que viria a ser o Cinema Novo anunciavam o desejo de criar um movimento coletivo a favor de uma forma de expressão estética e cultural dentro da qual sua obra seria integrada: primeiro estabelecer balizas teóricas e traçar estratégias que viabilizassem um movimento de cinema; depois a realização da própria obra. Sua ambição era criar um movimento que ultrapassasse as fronteiras culturais da Bahia e, em consequência, ter condições para realizar uma obra que tivesse interconexão nacional e internacional.

A intenção de produzir filmes e se colocar na linha de frente do debate sobre cinema fica clara na correspondência mantida com Paulo Cesar Saraceni, que acabara de dirigir o curta-metragem *Arraial do cabo* (1959), e Gustavo Dahl,

crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, que Glauber conheceu na 5ª Bienal de São Paulo. Para Saraceni, Glauber explicitamente manifesta que se dedicaria à atividade de produtor e só mais tarde realizaria *A ira de Deus*. Já na correspondência com Dahl, o tema é a conquista do mercado internacional, por meio da exibição de filmes nos festivais. A ideia é que os filmes, projetados internacionalmente, colocariam crítica e público na posição de assisti-los e discuti-los.

O sentimento de urgência o leva a propor à Iglu a realização de *Barravento*, um argumento que ele e Luis Paulino dos Santos discutiam desde a época em que frequentavam o Cepa. Embora Schindler e Roberto Pires lhe tenham proposto a direção, ele recusou, pois acreditava no talento de Luis Paulino para conduzir o filme e também porque tinha a percepção estratégica de que para esse filme sua presença seria mais importante como produtor executivo. O argumento de Luis Paulino centrava-se num drama de amor entre uma moça branca e um negro. A moça, que vivia numa aldeia de pescadores negros, se apaixonou por um rapaz negro vindo da cidade. Eles saem da aldeia e vão para a cidade, mas o rapaz a abandona e ela torna-se prostituta. No final, ela acaba voltando para a aldeia.

Glauber assumiu a produção executiva de *Barravento*, mas em consequência de um início de filmagens tumultuado, teve de passar à direção. Ocorre que Luis Paulino se envolveu com Sonia Pereira, que seria a atriz principal, e em decorrência disso surgiram atritos com

integrantes da equipe de filmagens. Informado dos problemas, interveio, e a atriz e Luis Paulino foram afastados do filme. Assim, embora não fosse seu desejo, por força das circunstâncias ele assumiu a direção de *Barravento*. Mais tarde, numa carta a Paulo Emílio, dirá que ao aceitar dirigir *Barravento* fez penitência de noventa dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humana heterogênea. Mas admitiu realizar aquele trabalho, que contrariava suas ideias originais sobre cinema, porque nas filmagens em Buraquinho teve consciência exata do país, dos problemas primários da fome e da escravidão regionais. Com *Barravento*, Glauber viu que o cinema podia ser um meio de transmissão de ideias políticas e sociais.

Para fazer de *Barravento* veículo de ideias, no entanto, o argumento de Luis Paulino foi profundamente alterado. O enfoque dado por Paulino era considerado conformista com os ritos do candomblé e do misticismo. O filme não correspondia à estética e à política que Glauber procurava. O drama de amor entre uma branca e um negro transformase, em suas mãos, numa denúncia do misticismo, da passividade e da miséria dos pescadores negros. O foco da narrativa passou para os conflitos entre Firmino, um jovem negro que retorna da cidade para Buraquinho, e Aruã, protegido de Iemanjá. Firmino rebela-se contra a exploração a que os pescadores são submetidos pelo dono da rede e a crença de que Aruã seja protegido. A comunidade de pescadores, por outro lado, aceita a exploração e o misticismo: sob a proteção de Aruã, crê conseguir pescar,

satisfazer a exploração do dono da rede e continuar o cotidiano envolto no misticismo.

Barravento coloca em cena a necessidade de rebeldia para transformar uma situação de exploração e, igualmente, o problema da passividade da comunidade diante do misticismo. A narrativa e a composição dos personagens, contudo, é pontuada por tensões dialéticas. Descrente dos ritos do candomblé, Firmino recorre à macumba para atingir Aruã e falha. Aruã, por outro lado, aceita a condição de protegido, mas tem consciência de não possuir os poderes que a comunidade crê que ele possui. No final, Aruã é dessacralizado. Mas em seguida Buraquinho é atingida pela força da natureza. Quem irrompe é o barravento, uma forte tormenta que, para a comunidade de pescadores, representa uma resposta à dessacralização de Aruã. Feito às pressas, Glauber se preocupou primeiro em não perder o investimento que já havia sido feito e, em seguida, com o risco de que se *Barravento* não se realizasse o ciclo de cinema baiano, que ele pensava integrar nos cenários nacional e internacional, se estagnasse. Ocorre que, com as filmagens concluídas, ele viu o material e não gostou. Foi estimulado a retomar o filme meses depois por Nelson Pereira dos Santos, que o montou no Rio de Janeiro.

O fato de *Barravento* não ser um projeto originalmente seu - acrescidos os incidentes de filmagens -, leva Glauber a ter uma posição claudicante em relação ao filme. Por um lado, o considera inacabado e primário em sua construção, entende ter partido de ideias que não soube desenvolver e, por isso, *Barravento* seria somente um ensaio

cinematográfico, uma experiência de iniciante. Tão logo terminaram as filmagens, em carta a Paulo Emílio, Glauber afirma que *Barravento*, do ponto de vista formal, não é o filme que o agrada fazer, ainda que o considere um trabalho de qualidade. Nessa mesma carta, conclui que com *Barravento* teve duas intenções: fazer um protesto sobre o problema dos negros presos a crenças místicas numa comunidade isolada e, ao mesmo tempo, inseri-lo no mercado europeu. Por outro lado, apesar dessas ressalvas, reconhece que nesse filme estão presentes elementos que fazem parte de suas preocupações, como o fatalismo místico, a agitação política e as relações entre poesia e lirismo, uma relação complexa em um mundo bárbaro, o mundo dos negros, e que poderia ter feito de *Barravento* um poema do mar, mas que deliberadamente fez uma fotografia da miséria.

Formação e ideário do Cinema Novo

Ao mesmo tempo em que filmava e concluía *Barravento*, Glauber participava ativamente dos debates e discussões para a constituição e estabelecimento das balizas teóricas do Cinema Novo. No dia do lançamento de *O Pátio*, na casa de Lígia Pape, surgiu a ideia de escrever um manifesto expondo os objetivos de um movimento de cinema, que seria publicado no *SDJB* por Reinaldo Jardim. Estavam presentes para ver *O Pátio*, além de artistas, jovens cineastas do grupo do Rio. Para a redação do manifesto o nome de Glauber foi inicialmente sugerido, mas o escolhido foi Miguel Borges, que pouco depois dirigiria um dos

episódios de *Cinco Vezes Favela*, filme que se tornou um dos marcos do Cinema Novo. Houve muita discussão e não se estabeleceu consenso a respeito da redação proposta por Borges. Em suas memórias sobre o Cinema Novo, Saraceni, que nesse mesmo evento exibiu *Caminhos*, um curta que acabara de realizar, relata que Borges sugeriu ao manifesto o slogan “Queremos cinema-cinema!”, para escapar da contaminação com outras formas artísticas. Saraceni ironiza e diz que seria como uma criança pedir ao pai não uma bola de futebol ou de basquete, mas uma “bola-bola”.

O manifesto acabou não sendo publicado, mas a vinculação do grupo do Rio com o *SDJB* estreitou-se. O Rio atravessava uma fase de ebulição cultural que se intensificara a partir do final dos anos 1950, com o *Jornal do Brasil* constituindo-se num fator de aglutinação de jovens escritores e artistas que desejavam renovar a cultura brasileira. Havia, portanto, uma atmosfera receptiva e os jovens que pretendiam revolucionar o cinema brasileiro se reuniam com frequência nos bares do Catete, Copacabana e centro do Rio. Nesses encontros discutia-se muito, cada qual expondo suas preferências e influências. Glauber revelaria que “Tudo era muito confuso”, mas foram esses encontros nos bares do Rio que definiram caminhos e lançaram as sementes do que seria o Cinema Novo.

A agitação para impulsionar um movimento de cinema contribuiu para criar o espírito de corpo que caracterizaria o Cinema Novo, nome atribuído ao crítico Ely Azeredo numa das conversas de bar com o grupo. O movimento, que surgiu sem uma orientação precisa sobre influências ou um

manifesto que expressasse suas iniciativas, tinha em vista principalmente um núcleo comum de interesses: a partir do cinema, desnudar a realidade mais dramática e profunda do Brasil; uma realidade que costumava ser embelezada e maquiada para entretenimento das elites. A estratégia do Cinema Novo era criar filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos.

Apesar do entusiasmo, em 1961 o grupo do Rio se dispersa: Saraceni foi para o Centro Experimental de Cinema, em Roma; Joaquim Pedro de Andrade para o Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), em Paris; e Glauber voltou para a Bahia. Na Itália, Saraceni participou do Festival de Santa Margherita, de onde sairia premiado por *Arraial do Cabo*. Ele relata a Glauber uma conversa que teve com o cineasta Jean Rouché, na qual toma contato com a experiência de se filmar com a “câmera na mão”. É a primeira vez que surge a expressão e a possibilidade que ela acarreta: abolir o tripé, seguir os personagens andando com a câmera e, com isso, possibilitar a utilização de uma nova linguagem, fundada na liberdade criadora expressa pelo slogan “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Uma linguagem, em suma, inserida nas vanguardas e, portanto, experimental, capaz de se harmonizar com o objetivo de instauração de um cinema revolucionário. A câmera orientada pelas mãos é também um objeto de escritura do real, pois com isso quebra-se a marcação prévia do posicionamento dos personagens. Ao mesmo tempo em que o personagem tem liberdade de movimento, a câmera, conduzida pelo diretor,

capta um momento de plena espontaneidade, orientada pela ideia de transmitir um recorte da realidade no estado mais bruto possível, sem os artifícios de uma filmagem esquematizada.

A expressão “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, criada por Saraceni, foi acolhida por Glauber num tom de manifesto em 1961, durante a 6ª Bienal de São Paulo. Ele aproveita a ocasião e manifesta publicamente a ruptura com o que antes havia sido feito em cinema no Brasil, ou seja, produções que copiavam o modelo de cinema comercial americano, as chanchadas da Atlântida e algumas veleidades com verniz intelectual (o alvo principal, aqui, foi *Ravina*, de Rubem Biáfora). Glauber naquele instante estava efetivamente imbuído do propósito de anunciar como exigência a criação de um estilo próprio para o cinema nacional. Ecoavam na sua cabeça as discussões que tivera com Paulo Emílio no ano anterior, durante a I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica. Naquela ocasião, Paulo Emílio levantara a questão da construção de um estilo nacional de cinema, em seu artigo manifesto *Uma situação colonial?* Nesse artigo é apresentada a questão da inexistência de uma preocupação ética e estética em relação ao cinema nacional. Por isso, Paulo Emílio reclama um lugar para o cinema no campo expressivo da cultura brasileira. Tratava-se de acelerar, no campo da cultura, algo que fosse capaz de dar sustentação a um projeto de indústria cinematográfica no país com uma feição própria. Nas conversas entre Glauber e Paulo Emílio manifestam-se os pressupostos para um projeto de cinema que situasse a

necessidade de expressar uma revolução estética que não ficasse exposta ao formalismo e levasse em conta a expressão de temas nacionais.

Barravento é premiado em Karlov Vary e o Cinema Novo é anunciado

No contexto de discussão do projeto de Cinema Novo, Glauber vai à Europa em 1962 com *Barravento*. Sua intenção era exibi-lo no Festival de Berlim, mas não conseguiu concluí-lo a tempo e o exhibe no Festival de Sestri Levante, Itália, e no Festival Internacional de Cinema de Karlov Vary, na antiga Tchecoslováquia, que teve também a estreia de Pier Paolo Pasolini, com *Accattone*. Glauber voltou de Karlov Vary com o prêmio Opera Prima e Pasolini com o de melhor filme. Bem recebido pela crítica europeia – o escritor Alberto Moravia, em artigo no *L'Espresso*, afirma que “trata-se de um dos mais belos filmes que temos visto atualmente” –, premiado em Karlov Vary, *Barravento* traz reputação ao movimento cinemanovista em formação e realiza os propósitos manifestos por Glauber a Gustavo Dahl: conquistar público e crítica no Brasil por meio de um movimento de fora para dentro.

A viagem com *Barravento* foi fundamental para que se amadurecesse a ideia de que o cinema brasileiro teria espaço fértil em solo europeu. O ambiente cultural do pós-guerra era propício para uma cinematografia independente e para uma estética que dialogasse criticamente com a *nouvelle vague* e o *neorrealismo*. A proposta de um cinema anti-industrial foi celebrada entre os jovens cineastas

brasileiros, que acreditavam ter uma contribuição a dar ao cinema mundial e à cultura nacional. Glauber sentiu que seus projetos sobre cinema não poderiam ser desenvolvidos na Bahia pelo acanhamento do meio, apesar do clima cultural de Salvador. Por isso, na volta ao Brasil, resolveu mudar-se em 1962 para o Rio de Janeiro.

Os debates e discussões com o grupo do Rio, os encontros com os críticos de São Paulo, a premiação em Karlov Vary, o amadurecimento com leituras teóricas e o exercício da crítica levam Glauber a estabelecer as balizas teóricas do Cinema Novo no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963). Nesse livro, é defendida a noção de que a autoria sintetiza o procedimento revolucionário do artista. Em oposição ao que se apresenta no campo da produção cinematográfica para consumo da burguesia, Glauber se propõe a atuar no campo anunciador de valores que visam à transformação social e política.

Revisão crítica propõe uma política nacional para o Cinema Novo. Para tanto, é analisada a importância de dois realizadores da década de 1930: Humberto Mauro e Mario Peixoto, autores respectivamente dos cultuados *Ganga Bruta* (1933) e *Limite* (1931). Esses dois diretores traçam a linha divisória na visão de cinema proposta por Glauber, pois ambos atuaram fora dos esquemas do cinema industrial. A diferença entre eles é que Mauro é visto como expoente de um cinema independente, social e poético; já Mario Peixoto se encontra afastado da realidade social e política. Glauber propõe que se repense o exemplo de Mauro: um autor que, na condição de produtor

independente, conseguiu realizar filmes de arte num contexto adverso. O que se procura afirmar é uma exigência estética que combine experimentação e temática nacional. Nesse sentido, a “estética pura” de Mario Peixoto não encontra ressonância na perspectiva glauberiana para o cinema brasileiro. Mario Peixoto pratica “arte pela arte” e ignora as condições políticas e ideológicas sobre as quais atua. Na visão de cinema expressa em *Revisão crítica* o artista tem como missão promover uma estética revolucionária e inventar uma expressão própria da cultura nacional.

Da mesma forma que entra em rota de colisão com a “estética pura” de Mário Peixoto, a perspectiva de cinema aberta em *Revisão crítica* também bate de frente com a noção de “arte política” proposta pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Liderado por Carlos Estevam Martins, o CPC propunha uma abordagem na qual o artista abrisse mão de uma perspectiva formalista, a fim de colocar sua arte no propósito revolucionário e didático. No contexto político e social do início da década de 1960, para o CPC vivia-se a certeza de uma situação revolucionária que impunha o sacrifício estético a fim de se afirmar um enfoque didático comprometido com a conscientização do povo. O artista popular revolucionário deveria despojar-se de qualquer preocupação estilística ou formal para se engajar na tarefa doutrinária da revolução.

Mas Glauber considera que a conceituação de “arte política” proposta pelo CPC é redutora, simplista e inexata. Para ele, fazer “arte política” não é patrocinar engajamento

cego através de doutrinação ideológica. A rejeição à proposta de intervenção artística do CPC implica na preservação do direito à experimentação estética. O que está em jogo é que o procedimento do CPC, ao negar essa função ao artista, adota uma posição paternalista, que contentaria o povo com a experiência do dia a dia. Ao proceder assim, o artista proporia uma obra de feição popular presa à estética burguesa; com preocupação, portanto, de agradar antes de estimular a rebeldia. Nesses termos, a proposta estética do CPC privaria o povo da experiência com o novo, com o diferente, com o transgressivo. Para Glauber, tratava-se de incluir na obra de arte o destino inevitável da revolução em todos os níveis: forma, mensagem e conteúdo, pois a libertação da dominação colonial estaria no nível da linguagem que se desvelaria na obra. Buscava-se uma linguagem original, colhida da cultura nacional, não uma forma de apelo político.

Deus e o Diabo e o manifesto Estética da fome

A premiação de *Barravento* e a consolidação das balizas teóricas do Cinema Novo estimulam Glauber a realizar *A ira de Deus*, projeto que passara por vários tratamentos e que se consubstanciou no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A realização de *Deus e o Diabo*, anunciado desde 1959, ocorre em sintonia com a visibilidade internacional adquirida pelo cinema brasileiro em Cannes, onde *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, ganhou a Palma de Ouro. Até então, apenas *O cangaceiro*, de Lima

Barreto (1953), na fase em que a Vera Cruz tentou estabelecer uma indústria cinematográfica no Brasil, despertara a atenção dos europeus. Contribuiu também o fato de *Arraial do Cabo*, de Saraceni, e *Couro de gato* (1962), um dos episódios do longa-metragem *Cinco vezes favela*, de Joaquim Pedro de Andrade, terem circulado na Europa e despertado atenção. Ao mesmo tempo que o cinema brasileiro ganhava destaque no exterior, aqui no Brasil Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra levavam adiante os projetos de *Vidas secas* e *Os fuzis*. É esse contexto que Glauber intui ser um momento fértil para o Cinema Novo. Para ele, a *nouvelle vague*, o *neorrealismo* e o cinema de Hollywood eram estéticas a serem superadas.

De fato, a conjuntura era favorável, tanto do ponto de vista político quanto estético. No momento em que Glauber filmou *Deus e o Diabo* o Brasil estava sendo sacudido por uma agitação política que culminou no golpe de Estado dado pelos militares em 1964. A efervescência política pela qual o país estava passando sensibilizou intelectuais de esquerda - especialmente ligados às revistas francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif* - a compreender o quadro social e político no qual os cineastas brasileiros do Cinema Novo realizavam seus filmes. As imagens de filmes do Cinema Novo, com forte conteúdo social, mensagens políticas e desconcertantes em relação ao que o público europeu estava habituado, criaram um ambiente favorável para sua recepção nos principais festivais europeus e na cobertura da imprensa. Em 1964, pela primeira vez, dois filmes brasileiros fizeram parte da seleção oficial do Festival de

Cannes, *Deus e o Diabo* e *Vidas secas*; para completar o êxito do cinema brasileiro na Europa nesse ano, *Os fuzis* foi exibido no Festival de Berlim, de onde voltou com o Urso de Prata.

Com *Deus e o Diabo* o propósito de Glauber era afirmar a estética cinemanovista, tendo como base a representação do modo de vida brasileiro, sobretudo o regional. Para isso, ele teve como referência primária a literatura regional da década de 1930, que revelou escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Outra fonte de inspiração literária importante em *Deus e o Diabo* é a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Glauber entendia que esses escritores denunciavam a miséria do ponto de vista social e que, com a força das imagens, cabia ao cinema exibir aquelas condições de miserabilidade com um recorte que suscitasse o debate político. Da mesma forma que a literatura, o Cinema Novo deveria mostrar a miséria do povo, sem qualquer maquiagem ou estilização. Nesse sentido, *Deus e o Diabo* materializa ideias como a que Glauber expressou no *SDJB*, em fevereiro de 1962: “com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo”.

Assim como nos romances de Graciliano, José Lins e na narrativa épica de Euclides da Cunha, o ambiente de *Deus e o Diabo* é o sertão. Nele, Manuel e Rosa vivem da terra, seca, calcinada e estéril. Manuel mata o coronel, dono da terra, porque foi logrado numa partilha de gado, e o casal foge. Na fuga, cruza a vida deles o messiânico Beato Sebastião, que profetiza a inversão da ordem do mundo,

extraída do livro de Euclides da Cunha: “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”. Mas os seguidores do Beato são dizimados pelo matador de cangaceiros Antônio das Mortes. O casal foge novamente e cruza com o cangaceiro Corisco, que restou do massacre do bando de Lampião. Antônio persegue e mata Corisco, mas deixa Manuel e Rosa vivos para contarem a estória. Liberados por Antônio, Manuel e Rosa correm desabalados pelo sertão, até que a imagem, sem eles, fixa-se no mar.

Além das fontes literárias, Glauber compõe a narrativa de *Deus e o Diabo* a partir de estórias que ouvia. Desde os tempos de Vitória da Conquista, ele ficava atento às estórias sobre jagunços e cangaceiros que eram relatadas por cegos cantadores nas feiras livres das cidades do sertão. A estória de Corisco lhe fora contada pelo próprio matador do cangaceiro, o major Rufino dos Santos. Glauber costumava dizer que essas narrativas eram cobertas pela imaginação e por fatos reais. O major Rufino, que serve de modelo para a constituição do personagem Antônio das Mortes, disse a Glauber que uma moça e um cangaceiro haviam escapado do cerco a Corisco. A partir dali, diz Glauber, “foi que eu comecei”.

Glauber procurou captar e criar imagens legadas pelas reminiscências de uma cultura. *Deus e o Diabo* revela um espaço geográfico e cultural que se mantém intacto com a passagem do tempo. Um espaço que revela um modo de vida desvinculado do processo de urbanização dos grandes centros. No sertão captado por ele confluem momentos dissonantes da história do país. De um lado, o messianismo

religioso, que alude ao tempo de Canudos e de Antônio Conselheiro, no início da República; de outro, a resistência do cangaço, na época de Getúlio Vargas, no Estado Novo. Nessa dissonância temporal movimenta-se uma cultura com representações, crenças e costumes que compõem o cenário para uma narrativa épica. O tempo em *Deus e o Diabo* é imemorial e a narrativa flui num espaço no qual sobrevive uma cultura cuja sociabilidade urbana é negada, a favor da promessa messiânica ou da adesão ao cangaço. Glauber abordou essa cultura imune aos ritos da sociabilidade urbana por meio do discurso em estado bruto dos personagens.

Nativo do sertão, na fronteira dos estados de Minas Gerais e da Bahia, fez de sua origem matéria bruta para sua arte. Sua intenção era capturar o universo cultural do sertão, sem retoques. Para isso, tenta reconstruir a pureza rude de um imaginário mítico associado à sua própria experiência. A narrativa de *Deus e o Diabo*, portanto, se insere no registro criativo da imaginação e da memória. Glauber não se atém à reprodução imediata e fiel do modo de vida dos personagens, mas compõe uma narrativa com episódios que lhe foram contados e os reinterpreta na sua imaginação.

Deus e o Diabo é uma obra que cristaliza a visão de cinema que Glauber vislumbrou como resultado das leituras que fez dos escritores regionalistas. Ele toma a figura do sertanejo e seu modo de vida como referência para valorizar uma cultura que servisse de suporte para tratar da questão da identidade nacional. O filme alcança um tom

épico e teatral ao conjugar os cantos poético-populares de um cego narrador e a música erudita, extraída de temas populares, composta por Villa-Lobos. Com esse filme, Glauber propôs legitimar, em âmbito nacional, elementos de uma cultura que não foi contaminada - como ocorrera com os grandes centros urbanos - pela dominação cultural. Assim como havia tratado nos seus primeiros textos literários na revista *Mapa*, Glauber quer mostrar que há uma cultura original da nação fora do litoral: ela se faz presente na narrativa poética do cordel.

A câmera de Glauber realiza com *Deus e o Diabo* a estética política do cinema nacional. Terminadas as filmagens, ele vai ao Rio e faz a montagem do filme. Tão logo o finalizou, pegou uma cópia e a levou a Salvador, onde promoveu uma exibição do filme no Cine Glória (atual Cine Glauber Rocha) para amigos e membros da equipe. Nessa sessão privada, todos se emocionaram e reconheceram a partir daquele momento o gênio do artista e o consagraram como criador de uma cinematografia revolucionária. Poucos dias após essa sessão de estreia para amigos, ocorre a primeira exibição pública do filme, no antigo cinema Ópera, na praia de Botafogo. A plateia entrou em delírio. Eduardo Scorel, que montou *Terra em transe* e estava presente na sessão do Ópera, relata que antes da sequência final, na corrida de Manuel, ouviam-se gritos de Gênio! Gênio! Com *Deus e o Diabo* a arte de Glauber expõe de forma revolucionária uma visão de nacionalidade para o Brasil e para o mundo. O cinema nacional, em sua visão, deveria se pautar por uma estética que revelasse de forma

original uma cultura em estado bruto, e não se contaminar com padrões estabelecidos pela cultura dominante. Assim, ele acreditava contribuir para transformar a sociedade e a política no país.

O processo criador do artista encontrou no filme a possibilidade de uma intervenção histórica. Mas o que sucedeu à estreia de *Deus e o Diabo* foi o golpe militar. No momento do golpe, Glauber estava na Europa, pois havia levado o filme para a competição em Cannes. No Brasil, contudo, surgem problemas para liberá-lo. O embaixador Arnaldo Carrilho, na época secretário da Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais, recebeu no dia 4 de abril uma visita de militares que faziam parte do recém-criado Sistema Nacional de Informações (SNI). Por ordem do coronel João Figueiredo - que depois foi presidente da República - eles pediram para interditar a exibição do filme no Festival, com o argumento de que seu conteúdo expunha ideias comunistas e incitava a subversão. Foi estabelecido um impasse que se resolveu dois dias depois, quando em novo encontro com militares do SNI Carrilho recebeu a notícia de sua liberação.

Deus e o Diabo não foi premiado em Cannes, mas o público europeu se surpreendeu diante das imagens expostas na tela. Imagens que pareciam nunca terem sido vistas antes. Houve elogios de Alberto Moravia, que já havia se encantado com *Barravento* e, novamente no prestigioso *L'Espresso*, publica o artigo "O profeta da revolução" ("É assim que Antônio das Mortes fulmina o profeta e o bandido. Manuel, símbolo do povo brasileiro, escapa,

testemunha viva da verdade das teses do filme”), e de Pier Paolo Pasolini, que o assistiu numa sessão promovida por Arnaldo Carrilho. *Deus e o Diabo* causou tão forte impressão em Pasolini que, ao lançar sua tese em que separa cinema de poesia e cinema de prosa, ele inclui Glauber ao lado de Milos Forman, Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard, como exemplos de realizadores de cinema de poesia. O cinema de poesia glauberiano conquistou enorme prestígio na Europa, a ponto de influenciar e dialogar com outras cinematografias.

Aplaudido pela elite cinematográfica europeia, *Deus e o Diabo* continuava a ter problemas no Brasil. Embora fosse o favorito para receber o prêmio anual da Comissão de Auxílio da Indústria Cinematográfica (Caic), o governador da Guanabara, Carlos Lacerda, pressionou os membros da Comissão para que o prêmio não lhe fosse concedido. Sem o prêmio do Caic e rejeitado em seu próprio país, Glauber manifesta pela primeira vez desejo de se exilar. De fato, a partir de 1965 suas estadas na Europa tornam-se frequentes. O contexto político para que pudesse continuar com sua proposta revolucionária de cinema tornou-se hostil. Com o golpe militar, as manifestações culturais e artísticas do país foram submetidas a institucionalizações e controle do Estado. A nova ordem política no país confluía também com uma nova etapa na trajetória de Glauber.

Inicia-se uma nova fase de agitação artística e política em janeiro de 1965. Convidado para participar do Seminário *Terzo Mondo e Comunità Mundiale*, evento que fez parte da *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, promovido pelo

Columbianum em Gênova, ele apresenta o manifesto *Estética da fome*. Esse manifesto, assim como *América Nuestra*, roteiro que serviu de base para *Terra em transe*, marca uma transição na sua maneira de conceber os princípios para a cultura nacional e sua relação com a arte. A arte preenchida pelo misticismo adquire um tom messiânico, à espera de algo que desafie a dominação imperialista. Na nova perspectiva adotada, que será uma constante em seus próximos filmes e intervenções, manifesta-se a necessidade de se buscar uma liderança que conduza o processo político do país.

A proposta estética do manifesto amplia as questões da cultura nacional e sua relação com a arte. Não se trata de buscar exclusivamente na cultura brasileira elementos representativos de um sentimento de nação. A fome é o lamento bárbaro, o signo da rebeldia, o sentimento que universaliza a condição dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo. Com a *Estética da fome*, Glauber dá ênfase ao problema da relação entre estética e política no contexto de uma economia subdesenvolvida e, com isso, agrega as questões de cultura ao contexto mais amplo que envolve interesses políticos e econômicos. Após a leitura do manifesto em Gênova, Glauber adquiriu uma autoridade que o tornou porta-voz de um pensamento crítico à dominação cultural sobre os países do Terceiro Mundo. A *Estética da fome* anuncia um avanço nas preocupações de Glauber: ao nacionalismo de juventude incorpora-se a tentativa de estabelecer os caminhos de uma poética para o Terceiro Mundo.

Terra em transe e a proposta de Cinema Tricontinental

É particularmente intenso na vida de Glauber o ano de 1965. Em janeiro ele apresenta o manifesto *A Estética da fome*, na Itália, e permanece uma temporada na Europa, onde trabalha no roteiro de *Terra em transe*. Na volta ao Brasil, participa da criação da Mapa Filmes, com Zelito Viana e Walter Lima Jr., empresa cujo objetivo era produzir e distribuir filmes do Cinema Novo. A ideia da criação da Mapa Filmes, uma homenagem à revista da época do Central, decorre da percepção de que para a sobrevivência do Cinema Novo era necessário construir uma estrutura profissional, com uma estratégia a fim de que os filmes chegassem ao público. É com a estrutura criada pela Mapa Filmes que ele se envolve na produção de *O menino do engenho*, de Walter Lima Jr., baseado no romance de Jose Lins do Rego. Nesse ano agitado ele teve tempo ainda de ser preso em novembro, num protesto contra o regime militar (na abertura de Conferência da OEA - Organização dos Estados Americanos -, realizada no Hotel Gloria, no Rio de Janeiro, ele e outros intelectuais, entre os quais Carlos Heitor Cony e Antonio Callado, levantaram uma faixa com protestos contra a ditadura) e filmar na Amazônia o curta *Amazonas Amazonas*, onde passa o Natal.

Amazonas Amazonas, seu primeiro filme colorido, é um documentário de apoio ao governador Arthur Reis, ligado ao presidente Castelo Branco. Logo após rodar *Amazonas Amazonas*, Glauber vai ao Maranhão e filma a posse do governador José Sarney, que resulta num outro curta,

Maranhão 66. Ao realizar esses dois filmes, sua intenção era buscar penetrar no esquema político do Estado e garantir algum tipo de apoio para o cinema nacional e para a realização de seus próprios projetos: a aproximação com José Sarney facilitou um empréstimo com o Banco do Estado do Maranhão para a realização de *Terra em transe*. Apesar do conteúdo ideológico, esses filmes indicam como Glauber, após o golpe, procurou uma interação com o processo político. Cioso das dificuldades que teria com o regime, em decorrência de seu temperamento e proposta de cinema revolucionário, ele tenta criar condições para uma convivência na qual pudesse levar adiante o projeto do Cinema Novo. O que não significava, naquelas circunstâncias, usar a arte para consolidar uma posição política.

Em 1967 Glauber conclui *Terra em transe*. Imbuído do propósito de ampliar o leque de questões brasileiras às nações do Terceiro Mundo, ele propôs uma alegoria que espelhasse os vícios de poder nessas nações. O que se apresenta é um universo no qual o poder se equilibra entre polaridades que convivem simultaneamente, como as que se expressam na oposição entre revolucionários e conservadores, arcaicos e modernos, ou entre a defesa de valores nacionais e a subserviência à ideologia internacional promovida pelo capitalismo. Sua ambição na época era identificar essas polaridades e revelar, de modo alegórico, como elas estão presentes na cultura brasileira. Esse procedimento ganha a adesão de outros artistas. No mesmo ano de *Terra em transe*, Hélio Oiticica compõe *Tropicália*,

que faz alusão crítica à ideologia popular. *Terra em transe* também influenciou a releitura e montagem de *O Rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, dirigida por Jose Celso Martinez Correa e dedicada a Glauber. Encenada pelo Grupo Oficina, *O Rei da vela* transformou-se na manifestação do Tropicalismo, movimento que foi divulgado nos meios de comunicação de massa pelas músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A proposta tropicalista, assim como Glauber, assumia o subdesenvolvimento do Brasil e sua posição periférica na internacionalização promovida pelo capitalismo.

Apesar da forte influência que exerceu no movimento tropicalista (Caetano Veloso reconhece que foi esse filme que lhe deu a chave para impulsionar o movimento) e do entusiasmo que causou em críticos paulistas como Paulo Emílio e Rudá de Andrade, *Terra em transe* é o filme de Glauber que mais gerou controvérsias, incitou debates e instigou posições extremadas. Contribuiu muito para isso o momento histórico em que foi concebido: véspera da agitação estudantil em maio de 68. Os problemas começaram antes mesmo de o filme ser exibido em público. O objetivo de Glauber era concorrer no Festival de Cannes. Enviado, ele foi aceito pela direção do festival, mas para ser exibido era necessário que o governo brasileiro desse o aval. Como já havia acontecido antes com *Deus e o Diabo*, também houve problema para liberá-lo. *Terra em transe* foi censurado em todo o território nacional em abril, um mês antes do festival, e o Itamaraty vetou sua participação. A alegação dos censores é que seu conteúdo fazia

propaganda marxista subliminar e exibia cenas de lesbianismo.

Criado o impasse, Glauber recorreu a Magalhães Pinto, ministro das Relações Exteriores (dono de um dos bancos que financiaram o filme, o Banco Nacional de Minas Gerais), para que intercedesse a fim de que *Terra em transe* fosse liberado. O ministro nomeou uma comissão de intelectuais composta por Vinicius de Moraes, Rubem Braga, Fernando Sabino e Otto Lara Resende para tratar da questão. A comissão se reuniu e deu o veredito: desaconselha a exibição do filme, por considerá-lo primitivo, mal feito, mal montado e por contar uma história que não tinha conclusão lógica. Proibido no Brasil,

Em Cannes, *Terra em transe* recebeu o prêmio internacional da crítica, que o considerou a obra que mais contribuiu para uma inovação da linguagem cinematográfica. Glauber sai de Cannes e ocupa um espaço jamais dado a outro cineasta brasileiro nas principais revistas francesas. Após a premiação no festival, concede longa entrevista ao crítico Michel Ciment, da *Positif*, na qual esclarece seu processo de criação. Depois da *Positif*, a *Cahiers du Cinéma* também fez uma longa entrevista na qual Glauber dialoga com Pierre Kast. Aclamado no exterior, aqui no Brasil ele bateu de frente com seguimentos da crítica e das esquerdas, o que deu combustível para que se firmasse em torno dele uma imagem que com o tempo se tornaria cada vez mais polêmica.

Terra em transe aborda o dilema do intelectual entre a descrença na revolução, a conversão à militância e o

isolamento do povo. A trama gira em torno das reminiscências do agonizante poeta Paulo Martins. Em Eldorado, país fictício, o poeta oscila entre colocar sua pena a favor de um político conservador (Diaz) e um populista (Vieira). Essas duas representações do poder não se aproximam, não dialogam; apenas o poeta caminha entre a elite e o povo. Eldorado está numa situação limite. O povo é exibido como massa servil e ignorante e as forças que alçarem ao poder ditarão o destino do país. O poeta tem consciência da situação e vê como saída a aposta num líder que arregimente forças e conduza a nação. Diaz, preso à sua classe social, está comprometido com interesses imperialistas; a aposta recai sobre Vieira, mas na hora da verdade Vieira capitula. Na impossibilidade de contar com a massa ou com um líder populista, o poeta em desespero exorta a que gente como ele, burguês, pegue em armas para fazer a história. Mas essa opção leva-o à morte: ele não atende a uma batida policial e é alvejado.

Grande parte das esquerdas e dos intelectuais não apoiaram as teses do filme, considerado fascista por uns e anarquista e amoral por outros. Com sua liberação, o diretor do Museu da Imagem e do Som do Rio, Ricardo Cravo Alvin, promoveu um debate mediado pelo crítico Sérgio Augusto. Foram convidados Alex Vianny, Luis Carlos Barretos, Maurício Gomes Leite e Fernando Gabeira. No debate, o filme foi acusado de ser caótico e ininteligível. Maurício Gomes Leite diz que *Terra em transe* não é um grande filme político e sim violento, patético e desequilibrado, como Eldorado. Já Fernando Gabeira sustenta que *Terra em transe* lança uma

afirmação errônea, pois Paulo Martins deságua nas teorias reacionárias que acaba defendendo. Contrário à luta armada no momento do debate, Gabeira considera que essa opção não passa de “afirmação da singularidade e expressão de heroísmo”. Num momento em que as posições políticas estavam radicalizadas, *Terra em transe* centra sua narrativa num personagem indeciso, que se oferece em sacrifício. No contexto da consolidação da ditadura, da emergência da luta armada, da tortura e perseguição dos que discordavam do regime, o filme traz à cena a fragmentação dos valores ético-políticos nas elites, nas massas, e a ausência de um processo revolucionário. Por que funcionava como um espelho no qual parte da esquerda podia se reconhecer, causou profundo mal-estar e incompreensão.

A experiência com *Terra em transe* colocou novos desafios para a relação entre arte e política na obra e na vida de Glauber. Ele voltou-se para a criação de uma Internacional Cinematográfica que agregasse os cineastas do Terceiro Mundo: a Tricontinental. Glauber se empenhou para abrir o debate estético na América Latina e expandir as teses do Cinema Novo. Por isso, no contexto de discussões provocadas por *Terra em transe*, escreve dois textos que assinalam suas ambições e expectativas: *Teoria e prática do cinema latino-americano* e *A revolução é uma estética*. Nesses textos, aborda a luta do cinema latino-americano para se libertar do modelo estético europeu e americano. Assim como havia pensado na estratégia para distribuição de filmes do Cinema Novo com a criação da Mapa Filmes,

ele entende que essa ideia podia ser estendida a países que, como o Brasil, viviam sob o espectro da colonização cultural. Sua preocupação era a de promover o maior número possível de produções independentes e um sistema de distribuição que fizesse com que a cinematografia latino-americana alcançasse a visibilidade mundial do Cinema Novo, cujo prestígio no cenário internacional era notório naquele momento.

Glauber propunha também nesses artigos de 1967 uma linguagem estética que, a exemplo de *Terra em transe*, enfrentasse a censura e não se rendesse à “demagogia estética do socialismo e do imperialismo”. Em *A revolução é uma estética*, inspirado nos discursos de Che Guevara, ele defende a entrada do cinema no território da linguagem como a América no da revolução. Ele insiste num cinema de guerrilha como forma de combater a ditadura estética e econômica, tanto do cinema imperialista ocidental quanto do cinema socialista, preso a orientações do Estado. Na proposta de um Cinema Tricontinental, a estética não se condiciona à técnica, visto que um filme bem feito pode carregar um conteúdo ideológico que serve à dominação cultural. É nesse artigo que Glauber apresenta e esclarece sua proposta de um cinema épico didático. Para que uma arte seja revolucionária, ela deve se sustentar em dois pilares: a didática, que tem o papel de conscientizar as massas ignorantes e as classes médias alienadas, e a épica, cujo papel é provocar o estímulo revolucionário. Esses dois pilares devem estar presentes simultaneamente numa obra revolucionária, concebida em função da realidade dos

países do Terceiro Mundo. A didática sem épica gera informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais. A épica sem didática gera o romantismo moralista e degenera em demagogia, sem o sentido das forças que movimentam a história.

Apesar de seu esforço, o esperado debate não ocorreu. A proliferação de ditaduras militares na América Latina, no final da década de 1960, impediu a articulação em torno da Tricontinental. Apenas em Cuba, no Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (Icaic), dirigido por Alfredo Guevara, com quem Glauber mantinha correspondência desde 1960, houve ressonância à proposta de um Cinema Tricontinental. O Icaic foi o primeiro órgão cultural criado pela revolução cubana, com o objetivo de atrair jovens cineastas de esquerda da América Latina e do Terceiro Mundo. Tratava-se de uma instituição que não apenas patrocinava a realização de filmes, mas também era um centro aglutinador de intelectuais e cineastas que simpatizavam com a causa cubana. Guevara via nas ideias de Glauber um caminho para o crescimento de um cinema cubano livre das teses estéticas do realismo socialista.

O Dragão e depois o exílio

No final da década de 1960, em meio às novas teorizações sobre linguagem no cinema, Glauber reivindica uma estética épico-didática que se aproprie de forma alegórica de elementos da cultura popular. Ele retoma temas e questões que tinha apresentado em *Deus e o Diabo*

e as reinterpreta com os procedimentos adotados em *Terra em transe*, quando tem no horizonte as questões postas pelas relações de poder num país subdesenvolvido. A materialização desse intento ocorreu com a realização de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, que, para ele, era uma síntese de seus filmes anteriores.

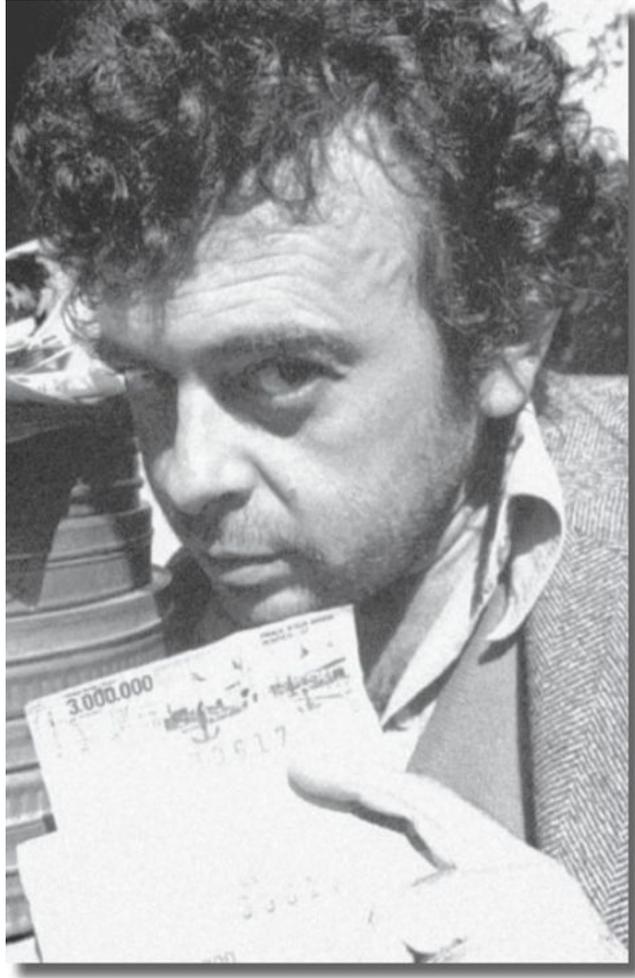
O Dragão prefigura a conversão pela qual passará Antônio das Mortes. Após matar Corisco, ele abandona a vida de matador de cangaceiros e vai para a cidade. Mas, ao saber da existência de Coirana, que se considera herdeiro de Lampião, retorna à sua sina. Coirana assombrava um vilarejo do sertão, que vivia sob domínio de um coronel. Antônio das Mortes vai ao vilarejo e mata Coirana. *O Dragão* opõe os interesses do latifúndio e a resistência à dominação. De um lado, o Dragão, de outro, São Jorge, o santo guerreiro. Mas, ao contrário do personagem de *Deus e o Diabo*, que apenas cumpre a sua sina, em *O Dragão* Antônio muda de lado e se transforma de opressor dos oprimidos em defensor. Ele une-se a um professor e juntos lutam para pôr fim ao poder do coronel. De instrumento nas mãos dos dragões da maldade, Antônio passa para o lado dos oprimidos. Nessa inversão de papéis antecipa-se a posição de Glauber em vida: a complexidade da realidade opressor e oprimido não se explica pelas formas rígidas com que as esquerdas entendiam a possibilidade de transformação social. Do opressor pode sair quem deflagrará a mudança de direção. Glauber com isso simboliza aquilo que ele próprio fez: a defesa do governo Geisel, e dos militares, a partir de 1974.

O roteiro de *O Dragão* foi escrito entre as realizações de *Barravento* e *Deus e o Diabo*. Antônio das Mortes é um personagem que não existia inicialmente em *Deus e o Diabo*, ele foi extraído de elaborações anteriores no momento em que filmava. Trata-se, assim, de um personagem que ganhou corpo no próprio processo de criação do filme. A retomada de Antônio das Mortes num filme posterior deve-se, em grande parte, ao enorme impacto que este personagem causou no cenário cultural europeu. Cineastas como Fritz Lang, Luchino Visconti, Luis Buñuel e Francis Coppola elogiavam e perguntavam a Glauber como ele criou Antônio das Mortes. Ele respondia que Antônio das Mortes é um personagem arquetípico: encarna determinadas aspirações coletivas e é, ao mesmo tempo, herói e humano. Depois de vários debates, entrevistas e sugestões, Glauber decidiu dedicar um filme a Antônio das Mortes. Ele aproveitou esboços anteriores e os ajustou ao propósito de uma obra épico-didática. Do embate dos mitos que falam a partir de personagens - o Dragão de um lado e São Jorge do outro -, procura mostrar a possibilidade de um destino político para o Brasil: a revolução brasileira seria possível a partir da politização da esfera mística.

O combate do Dragão encerra o ciclo da trajetória de Antônio das Mortes e, por ironia, de seu criador. Antônio abandona o vilarejo e caminha melancólico na contramão de uma longa estrada de asfalto margeada por um posto de gasolina da Shell. A estrada, signo do progresso, liga o simbolismo do sertão à realidade do imperialismo,

representada pela Shell. *O Dragão* foi o último filme de Glauber feito no Brasil antes de um longo período de exílio. Com essa obra de desfecho melancólico ele mais uma vez foi premiado em Cannes, dessa vez como melhor diretor. Além de Cannes, *O Dragão* também recebeu o prêmio Luis Buñuel, da Confederação de Cinema de Arte e Ensaio, o que ratificou o *status* de seu autor como *enfant terrible* e gênio do cinema em âmbito internacional. A consagração mundial o colocou na posição de fazer o filme que quisesse ao preço de se integrar ao sistema cinematográfico internacional. Entre a epopeia épico-didática e a inserção na indústria cinematográfica mundial Glauber optou pelo primeiro caminho.

No final dos anos 1960 ele era a liderança cultural mais destacada do Terceiro Mundo. Na condição de diretor aclamado em Cannes, toma uma decisão que dá o sentido de sua recusa ao sistema e ao mercado mundial de cinema com um ato de resistência a favor de uma arte revolucionária: devolveu orçamentos sedutores e seguiu para a África, onde realizou, em condições difíceis, *O Leão de Sete Cabeças*, definido por ele como teatro primitivo.



Glauber Rocha na fase de exílio, ao lado de latas com rolos de “Cabeças Cortadas”, filme que fez no exterior.

Capítulo 3: O leão no exílio

O exílio de Glauber, ao contrário do de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que saíram do país logo após o AI-5, não é definido com precisão, nem ocorreu de forma abrupta. Entre 1967 e 1976, ele alterna longas estadas na Europa e retornos. A primeira grande viagem se deu em 1967, quando viveu oito meses principalmente na França, onde seu prestígio estava no auge após a consagração de *Terra em transe* e da ampla difusão do manifesto *Estética da fome*, que o transformou num comentado intelectual do Terceiro Mundo. Depois dessa primeira estada demorada fora do Brasil, fez breves retornos, quando filmou *Câncer* e *O Dragão*, em 1968. Nesses retornos, pôde sentir que havia poucas possibilidades de permanência sem ser incomodado pelas autoridades. Decide então filmar no exterior; primeiro *O Leão de Sete Cabeças* no Congo-Brazzaville (atual República do Congo) em 1969, depois *Cabeças Cortadas* na Espanha em 1970.

Na estada europeia em 1967 exibia *Terra em transe* com frequência, acompanhando as sessões com explicações sobre a política brasileira e os rumos do país sob a ditadura militar. No retorno ao Brasil, no final do ano, tinha a reputação internacional consolidada: era o gênio indiscutível do cinema do Terceiro Mundo. Vivia dias de glória; mas, apesar do prestígio internacional, sabia que diante do quadro político do país sua presença era incômoda e que, nas circunstâncias, havia poucas possibilidades de continuar

aqui e seguir com seu projeto de cinema revolucionário. A estratégia para sair do Brasil foi esboçada nesses meses em que permaneceu na Europa, quando estreitou a amizade com Gianni Amico, que facilitará seus contatos com cineastas, produtores e jornalistas, e conheceu o produtor francês Claude Antoine, que ajudará a difundir seus filmes na Europa. Na correspondência com Antoine, revela o dilema no qual se encontrava diante da ditadura que se instaurou no país. Tem alguns cartuchos para queimar e isso o estimula a ficar, mas as coisas não funcionam como gostaria; toda sorte de obstáculos está no caminho: “As gaiolas estão cheias de pássaros, mas eu não sou passarinho para viver na prisão”, escreve a Antoine, numa alusão ao personagem Corisco, de *Deus e o Diabo*. Cogita então ficar na Europa por um tempo indefinido, o que efetivamente ocorrerá a partir de 1971, quando passará cinco anos e meio fora do Brasil.

A insistência em voltar ao Brasil depois de permanências demoradas no exterior se justifica em razão de sua forte ligação emocional com o país. Mas ele sabe que, em função do cinema que propõe, poderia ser preso a qualquer momento: no final da década de 1960, o projeto mais ambicioso que carrega na mala é *América Nuestra*. Para se compreender o destino desse projeto, a correspondência com Alfredo Guevara oferece informações relevantes. A primeira vez que mencionou a intenção de realizar um grande épico latino-americano ocorreu em 1962, quando sequer havia iniciado as filmagens de *Deus e o Diabo*. Na troca de cartas com Guevara, diz que esse filme seria

realizado em Cuba, Argentina, Brasil e México. O epílogo se daria com a vitória da revolução cubana: exemplo a ser seguido pelos povos oprimidos e explorados. Após essa manifestação inicial, o roteiro de *América Nuestra* passou por várias versões. Uma primeira redação foi iniciada em Roma, em 1965. Essa versão, da qual saíram algumas idéias para *Terra em transe*, trata do destino político revolucionário dos povos subdesenvolvidos, a rebeldia trágica e heróica de seus nativos e a imaginação despótica de seus líderes.

Com a realização de *Terra em transe*, retoma o projeto de *América Nuestra* em 1967, em Paris. Escreve então uma nova versão, influenciada pelas memórias de Che Guevara e pelo pensamento de Régis Debray. Nessa versão, suas intenções são apresentadas de forma mais explícita, o que lhe permite dizer o que espera de Alfredo Guevara: cioso das enormes dificuldades que teria, conta com o apoio do Icaic para levar o projeto adiante. Mas Glauber reavalia o roteiro, não fica satisfeito com o resultado e o interrompe. Essa interrupção, contudo, não o desanima: *América Nuestra* torna-se uma ideia fixa e ele conta com o apoio do Icaic para poder realizá-lo. Com esse filme, pretendia escapar do que considerava vícios em seus filmes anteriores: apesar do caráter revolucionário, eles ainda se ressentiam de uma visão estética burguesa. O empenho para a realização de *América Nuestra* deve-se ao fato de que esse seria o ápice de suas realizações no cinema. Estava convencido de que, uma vez realizado, esse filme o colocaria irremediavelmente numa posição marginal no

processo legal brasileiro, pois trataria abertamente da criação de vários Vietnãs.

Apesar do esforço, *América Nuestra* não foi realizado e, de fato, no final da década de 1960 Glauber se encontrava numa encruzilhada que foi perfeitamente prefigurada com sua participação em *Vent d'Est*, um filme em 16 mm dirigido pelo grupo Dziga Vertov, com roteiro de J. L. Godard e J. P. Gorin. Nesse filme, Godard se propõe a discutir a validade de valores políticos e estéticos vinculados à cultura burguesa pós-Maio de 68. A questão levantada é sobre o sentido da arte em seguida à ressaca da rebelião estudantil. *Vent d'Est* anuncia um ponto de inflexão frente ao desgaste da linguagem e à impossibilidade de se criar algo novo e revolucionário no cinema. O ponto de vista de Godard era o de que a arte perdeu o sentido, por isso o cinema deveria ser destruído. O dilema político e estético de Godard, segundo Glauber, expressa o desespero de um cineasta integrado a um sistema no qual não precisava lutar para fazer um filme: ele possuía recursos econômicos, políticos e culturais para questionar o sentido de sua arte; a Europa tinha recursos para produzir filmes para um público pequeno, mas um cineasta do Terceiro Mundo tem de lutar para construir o cinema. A visão niilista de Godard é rejeitada na sua intervenção: uma mulher grávida (Isabel Pons, na época casada com J. P. Gorin) se aproxima de Glauber com uma câmera nas costas e pergunta sobre o caminho do cinema político; ele lhe aponta para a direita e diz que no primeiro mundo há o cinema desconhecido e da aventura estética; depois aponta para a esquerda e diz que

no Terceiro Mundo o cinema é perigoso, divino e maravilhoso. Ela se movimenta a esmo e acaba tomando o caminho da esquerda.

Assim como para Godard, o sistema é indiferente à obra e à criação de Glauber, mas seu dilema não é o mesmo de um diretor francês. Como decorrência, ele proclama sua independência - tanto como artista quanto como teórico de cinema - diante da câmera de Godard, simbolicamente nas costas de Isabel Pons. Seu ponto de partida é a compreensão de que no Terceiro Mundo a ditadura militar destrói qualquer esperança de conciliação entre arte e política. Cabe ao cinema, portanto, se manter como foco de guerrilha que proclama uma nova ordem social e política.

O Leão de Sete Cabeças e Cabeças Cortadas: um novo ciclo

A resposta dada a Godard em *Vent d'Est* anuncia a abertura de um novo ciclo em sua trajetória artística, marcado pela realização de filmes no exterior. Com o prêmio em Cannes obtido pelo *Dragão*, recebe pela primeira vez propostas internacionais: Claude Antoine lhe abre as portas para um filme na África; Peres Fages, produtor de Barcelona, o convida para um filme na Espanha. Para realizar esses dois filmes, ele põe em prática suas teorias sobre a Tricontinental e leva adiante o desafio de seguir um caminho onde tudo é perigoso, divino e maravilhoso. Nesse caminho encontra a África, fonte de uma poética primitiva livre dos contornos culturais europeus e imperialistas, e realiza *O Leão de Sete Cabeças*. Com apoio da RAI-Tv e produção ítalo-francesa, ele ruma para o Congo-Brazzaville. Essa escolha deve-se ao fato dele ver naquele ambiente

uma atmosfera apropriada para realizar sua proposta de Cinema Tricontinental.

O Leão não resultou de um projeto com roteiro previamente estabelecido, mas sim de um plano de filmagem com notas de projeção e diálogos. Com esse filme, a força dos personagens populares, característica de sua produção anterior, fica em segundo plano, a fim de que se evidencie a dialética da colonização. Estabelecido o motivo para realizar *O Leão*, enfatiza que foi particularmente influenciado por Brecht, Godard e Eisenstein. É a partir dessas influências que propõe um teatro épico-didático. O caráter didático se expressa na maneira como os personagens são apresentados. Marlene é uma loura lasciva que transita em diversos espaços e é reverenciada pelos representantes do poder colonial na África: um alemão, um português e um americano. Ao lado do poder político e econômico, a presença de um padre cuja missão é evangelizar os nativos. Sua fala apocalíptica anuncia que do mar vai surgir a Besta que blasfema contra Deus e todos os habitantes da terra. A fala do padre invoca a referência bíblica do *Apocalipse* de João e, com isso, o título do filme: “Vi então uma Besta que subia do mar. Tinha dez cifres e sete cabeças” (13,1). Na sequência de apresentação dos personagens, de modo esquemático, a oposição às forças de dominação: Pablo, o guerrilheiro branco, e Zumbi, o rei-escravo.

Essas forças se movem num país indefinido (menciona-se apenas tratar-se de uma república recém-libertada sob condições impostas pelos poderes dominantes). Apresenta-

se, dessa forma, uma alegoria da condição colonial a que estão submetidas centenas de etnias que habitam o continente africano. Manipulados por interesses imperialistas, os nativos reconhecem Xobu - vestido como um nobre europeu do século XVIII, alienado em relação ao contexto em que se encontra e com discurso verborrágico - como seu representante no poder. Pablo, contudo, é uma ameaça à ordem. Nas ruas ele está ao lado do povo, que grita contra a interferência imperialista na república. O agitador então é capturado pelo padre, que o identifica à primeira Besta do *Apocalipse*, e o entrega aos representantes do poder, a fim de que seja torturado e humilhado diante da multidão. Mas a situação não está sob controle, Zumbi e um grupo de nativos planejam uma revolução e libertam Pablo; o agente americano e o explorador português são pegos e mortos pela multidão; Xobu, o governante fantoche, não tem força para conter os rebeldes e é sacado do poder; Marlene passa a ser identificada pelo padre como a segunda Besta e tem sua mão direita marcada para assim ser reconhecida. Nesse movimento do padre, a mudança de percepção da Igreja sobre a verdadeira origem do mal. Com a queda de Marlene, resta apenas o mercenário alemão, que tenta frear a rebelião com a força das armas. No plano final, uma coluna de guerrilheiros, seguida por Pablo e Zumbi, parte para a tomada do poder. Enquanto caminha no meio da savana, a coluna entoia um canto congolês que evoca a libertação dos povos africanos.

O filme é uma espécie de teatro primitivo. Oferendas com pessoas mortas estendidas no chão, além de coreografias com uma lança num mundo cuja dominação se dá pelo uso de armas de fogo, acentuam as diferentes concepções da vida e da morte entre colonizadores e colonizados. Nesse sentido, a sequência mais emblemática é aquela em que Xobu enumera as riquezas do país e oferece a Marlene seu maior tesouro: um fêmur humano. Ela o aceita e trata a relíquia como se fosse um totem do qual lhe escapa o sentido, mas vê no osso um objeto que lhe serve de adoração. O foco das imagens nesse filme é dirigido principalmente para as encenações e coreografias, o que rompe o equilíbrio entre teatralidade e realidade de seus filmes anteriores: *O Leão* não oferece aos espectadores senão uma representação teatral. Na forma como os personagens se movimentam e se manifestam, há evidente preocupação com a frontalidade teatral. Opressores e oprimidos distinguem-se por meio de aparições imitadas tanto da dramaturgia brechtiana quanto do teatro de marionetes: aproximam-se sucessivamente do palco, dirigem seu discurso ao espectador e depois desaparecem.

Os personagens, de fato, não são dotados de autonomia ou mesmo qualquer ambiguidade psicológica. Eles simbolizam as forças que estão em jogo na situação: Marlene, o capitalismo internacional; o alemão, a gestão colonial; o português, a exploração comercial; o americano, o agente da CIA; o padre, o espiritualismo cristão, que oscila entre o imperialismo e o apoio aos revolucionários; Xobu, a cumplicidade inconsciente com o imperialismo; Zumbi, a

África consciente da luta; Pablo, a intelectualidade branca, consciente do lugar onde se desenrola a luta. Visto de modo maniqueísta, cada um ocupa um lugar na ordem estabelecida. Mas Glauber propõe uma dialética da colonização. As forças que estão em jogo movimentam-se por contradições. Assim, Marlene representa o capitalismo internacional, mas não só ela não se entrega de boa vontade aos representantes do poder como flerta com o revolucionário Pablo; do mesmo modo, ele não é inteiramente imune aos encantos de Marlene e lamenta a violência de que ela é causa.

Em *O Leão* Glauber desenvolve a dimensão teatral em detrimento do onírico; essa escolha será invertida em *Cabeças Cortadas*, onde o teatral é refreado em proveito do surreal. A característica principal deste filme reside exatamente em uma guinada estilística na qual os aspectos da elaboração cultural e política são condicionados pela alternância do vivido e do fantástico, do real e do imaginário. Trata-se de um filme em que a história não tem qualquer fio condutor e os personagens se diluem, restando deles silhuetas com traços imprecisos: o importante não é pensar numa sequência temporal - um antes e um depois -, mas na dramaticidade de cada cena. *Cabeças Cortadas* está no meio do caminho entre teatro e poesia e seu título faz alusão às estátuas gregas: na cabeça está a razão; uma vez cortada, flui o que ela é incapaz de mostrar. Reduzido a uma interpretação literal, o filme esvazia-se, as ações são elípticas e, com exceção do protagonista, o ditador Emanuel Prado Diaz II, não há personagens definidos. As influências

desse filme oscilam entre as experiências surrealistas da década de 1920, em especial o Buñuel de *A Idade do Ouro* (como no filme de Buñuel filmado nas pedras de Cadaqués), e certa absorção dos labirintos que se bifurcam do escritor argentino Jorge Luis Borges. Apesar da atmosfera onírica e de imprecisões nas referências culturais, trata-se de um filme cujas imagens refletem a realidade latino-americana. Mas não é a cultura da fome que está em cena e sim a da loucura, que tem origem na perda de referências sobre as crenças que movem o poder. A Espanha foi escolhida para cenário em razão de sua aproximação histórica e cultural com a América Latina.

Assim como em *O Leão*, não há uma história em *Cabeças Cortadas*, mas situações. Diaz II (da mesma linhagem do personagem homônimo de *Terra em transe*) não detém o poder em Eldorado, pois foi derrubado por um golpe de Estado e encontra-se no exílio. Desse ponto de partida, a estrutura do filme está assentada sobre dois blocos: as cenas externas, de caráter alegórico, indicam situações imaginadas por Diaz II, na qual ele subjuga índios, reprime rebeldes, se atemoriza diante do místico e chafurda na lama em estado de transe com objetos que simbolizam suas conquistas; já as cenas internas, no Castelo de Ampúrias, exibem seus delírios, alucinações e a premonição de sua morte. Diaz II escapa do foco narrativo apenas com a aparição da camponesa Dulcinéia, que depois de morta transforma-se em símbolo de pureza, e com a presença perturbadora do pastor que avança com uma foice.

O clima onírico impresso ao filme anuncia-se já na primeira imagem. Enquanto os créditos baixam, o Castelo de Ampúrias é exibido ao fundo, enquanto na banda sonora ouve-se uma canção popular mexicana: *Alla en el racho grande*. Na Catalunha, a visão do Castelo remeteria Diaz II a um lugar distante do Terceiro Mundo. Mas o monumento, localizado numa das regiões que deram origem ao reino espanhol, situa-se no mesmo espaço geográfico das situações imaginadas por Diaz II quando estaria em Eldorado. É como se, no plano simbólico, acentuado pela canção latino-americana, o monumento arquitetônico fosse um espectro dos conquistadores no território dos conquistados e ele não houvesse saído de Eldorado. Enclausurado no Castelo, telefona para um aliado (Fredy Bull) e uma amiga (Alba Moreno) que estariam em Eldorado. Nesses telefonemas está concentrada a maior parte das informações do filme. Ele dá orientações ao aliado sobre o destino de suas posses, como deveria ser escrita sua biografia e erguida sua estátua. Com a amiga, fala de amores passados e dramas familiares. Do outro lado da linha, recebe notícias de que Eldorado passa por uma convulsão social e política: índios e negros rebelaram-se e preparam-se para tomar o poder.

Os demais personagens de *Cabeças Cortadas* foram construídos em função dos estados mentais de Diaz II: Doña Soledad, o pastor, os filhos, a camponesa Dulcinéia, a cigana, o índio, o mineiro, o cego paralítico, o médico e o padre. Com alguns deles, conversa num plano em que delírio e realidade não são distinguidos. Soledad é a

companheira com quem convive no exílio; ao lado dela, seus dois filhos, que disputam a herança material de Diaz II. O pastor com a foice seria um terceiro filho; mas esse, além de bastardo, abraça a causa do povo, opera milagres e o intimida; ao filho ilegítimo e ameaçador não é negada parte da herança, mas na mesma sequência, ao saber que o pastor é fruto de traição de uma de suas esposas, acusa-o de usurpador e exorta os filhos de Soledad a matá-lo. Cruzam ainda seus delírios a cigana que lê seu passado e silencia sobre o futuro, o médico que não lhe atesta loucura, mas remorso de consciência, e a camponesa Dulcinéia, que, num amálgama entre imaginação e delírio, o conduz ao cadafalso, onde ele tem a cabeça cortada pela foice do pastor. À medida que a morte imaginária se aproxima, Diaz II é tomado pelo abatimento e se resigna. Depois de morto, Dulcinéia é coroada pelo pastor.

Nesse filme, Glauber radicaliza na descaracterização de eventos históricos e políticos. A temporalidade da ação salta os séculos e deixa sinais no caminho para serem interpretados. Diaz II, a cavalo e acompanhado de dois cavaleiros em trajes de conquistadores espanhóis, rouba uma pedra das mãos de um índio que em seguida passa a servi-lo; na praia, com um relógio em riste e um ovo no olho direito, recebe rebeldes que traem a causa revolucionária: “a Cesar o que é de Cesar e a Cristo o que é de Cristo”, pronuncia. Na primeira sequência, a alusão à conquista da América pelos espanhóis; na segunda, a advertência de que ela é imemorial: ao desafiá-la, não se pode esquecer como

a conquista espanhola com o tempo colocou em pé o ovo de Colombo.

O Leão e Cabeças Cortadas são filmes cuja característica determinante é a encenação de conceitos e slogans. Neles há uma radicalização da *mise-en-scène*. A montagem desses filmes revela algo similar a uma janela aberta para um espaço onde forças sociais, políticas e religiosas transitam em cenários carregados de signos. Os personagens simbolizam estruturas sociais por meio de figurinos, adereços e uma indumentária bem caracterizada. O que se tem com isso é a condensação de elementos que se escondem nas profundezas da cultura no Terceiro Mundo. Por conseguinte, esses filmes exibem um fluxo de imagens e sons que se configuram como “materialização do inconsciente”: imagens e sons estão impregnados de significados que extrapolam os códigos lógicos ditados na superfície da consciência.

Após a realização desses filmes no exterior, sua relação com a crítica europeia se tornou tensa. *O Leão* teve a participação rejeitada no Festival de Cannes. Inconformado, Glauber discutiu seriamente com o diretor Favre Le Bret e voltou deprimido para a Espanha a fim de realizar a montagem de *Cabeças Cortadas*, que seria exibido em julho de 1970 no Festival de San Sebastian. Realizado antes, o filme africano teve de esperar o Festival de Veneza em setembro para ser exibido pela primeira vez. Mas ao contrário do que ocorrera com todos os seus longas anteriores, *O Leão e Cabeças Cortadas* não só não foram premiados como geraram controvérsias entre público e

crítica. Depois da recepção entusiasmada das principais revistas europeias a *Barravento*, *Deus e o Diabo*, *Terra em transe* e *O Dragão*, o embate com a crítica colocou Glauber numa posição que ainda não havia conhecido: a rejeição de seus filmes. As questões de fundo giravam em torno de seu desenraizamento e das escolhas que fez, marcadas pela confiança de que sua inspiração poética se imporá.

De qualquer modo, desses dois filmes *O Leão* é o que mais instigou polêmicas e comentários negativos pontuais. Os temas de *Cabeças Cortadas* foram quase relegados ao limbo. O tom das críticas que lhe foram feitas se resumem ao comentário geral de que se trata de uma tediosa fábula experimental. Glauber sai na defesa de seus filmes. A respeito de *O Leão*, sustenta que não buscou tratar especificamente da África, mas sim do problema do colonialismo. Reconhece ter do continente africano apenas informações esquemáticas e a identificação cultural de um brasileiro que volta às próprias origens. Mas é justamente nesse ponto que será muito criticado. Os argumentos mais ácidos sustentam que nesse filme está ausente qualquer dado da cultura popular africana e que o cinema didático-político pessoal que propõe é incapaz de sustentar-se ideologicamente. Aclamado antes como gênio pela elite cinematográfica europeia, com esses filmes Glauber foi colocado contra as cordas. Um sintoma das reservas com que *O Leão* foi recebido está expresso na correspondência que travou com Michel Ciment, importante crítico da revista *Positif*. Ciment fala dos elogios atribuídos a *O Leão* em Veneza, mas revela temor pelo “coro dos louvores” em

torno de seu cinema e que sua posição de “cineasta revolucionário inatacável” prejudicaria a evolução de sua obra. O ponto central da crítica de Ciment endereçada a *O Leão* reside na reprovação do cinema didático proposto por Glauber, assim como considera nefasta a influência que Godard lhe exerce.

As críticas aos filmes feitos no exterior supõem um espectador acostumado a uma proposta de cinema distinta daquela que foi intermitentemente manifestada por Glauber na época. Apressadas, com má vontade, as críticas negativas no fundo atingem menos os filmes do que o caminho escolhido. Não se trata de alguém sem experiência que procurava agradar e se equivocou, mas, pelo contrário, de um artista consagrado que pôs diante da crítica duas obras de arte com a exigência de que fossem discutidas as possibilidades do cinema político como forma de expressão artística no Terceiro Mundo. Nesse sentido, os juízos isolados sobre esses filmes revelam esquecimento da trajetória construída anteriormente, tanto por meio da obra cinematográfica quanto dos manifestos que escreveu. *O Leão* e *Cabeças Cortadas* são filmes que se inserem perfeitamente no universo de preocupações glauberianas. Assisti-los sem essa advertência torna-se um *nonsense* equivalente a julgar uma obra surrealista com critérios renascentistas.

Independentemente dos juízos negativos na época, *O Leão* e *Cabeças Cortadas* foram assistidos por um público muito reduzido (ambos ficaram em cartaz na França por algumas semanas; *O Leão* foi proibido na Itália). Feitos fora

do sistema, esses filmes não contaram com uma distribuição que possibilitasse ao público um acesso que instigaria debates além da crítica especializada sobre os propósitos de Glauber. Acrescem-se à recepção controversa no exterior os problemas que tiveram para exibição no Brasil. *O Leão sequer* foi distribuído; sua primeira exibição para o público brasileiro ocorreu só em 1984, na mostra *Glauber por Glauber*, uma retrospectiva completa de seus filmes. Já *Cabeças Cortadas*, feito em coprodução pela Barcelona Profilmes (Espanha) e Mapa Filmes (Brasil), gerou discussões aqui porque a censura federal o proibiu; sua liberação para exibição pública no Brasil deu-se em 1979. Transitar com uma cópia da produção glauberiana no exterior tornou-se uma aventura épica no Brasil. Até mesmo estudiosos de cinema tinham informações esparsas a respeito desses filmes. O que, em certo sentido, contribuiu para que se tenha criado a aura de que seus filmes da fase do exterior são desiguais, mesmo sem tê-los assistido. Em 1974, Paulo Emílio ainda não havia visto *O Leão*, justamente dedicado a ele (Glauber lhe prometeu uma cópia); a socióloga Raquel Gerber, que defenderá em 1978 a primeira tese acadêmica no Brasil sobre a obra glauberiana, viu *Cabeças Cortadas* apenas em 1975, de uma cópia cedida por Zelito Viana.

Colocado contra as cordas, não se pode negar, todavia, que não tenha se sentido incomodado. Lamenta a situação para Sylvie Pierre, crítica francesa da *Cahiers du Cinéma*, que lhe dedicará um perfil biográfico na década de 1980. Em tom de desabafo, manifesta seu isolamento e

desinteresse em continuar a fazer cinema. Se poucos anos antes afirmara que quem não gosta de Godard está por fora, o próprio Godard não mais o interessa, ainda que o considere genial. Diante das críticas contundentes recebidas por *Cabeças Cortadas*, diz que “é angustiante saber que tão poucas pessoas vão compreendê-lo e amá-lo”. Nesse mesmo contexto, sente-se na obrigação de dar explicações ao produtor Claude Antoine sobre a recepção negativa de *O Leão*. Abalado, sustenta que o filme contesta de maneira brutal e honesta a cultura europeia, o cinema, a política. Quem não o compreendeu não percebeu se tratar de um filme mágico, inconsciente, sujo, direto, irônico, dialético e não demagógico. É dessa maneira que ele gostaria que *O Leão* fosse visto e discutido.

Manifesto Estética do sonho e a fase propriamente de exílio

Impossibilitado de filmar no Brasil, com os filmes mal recebidos no exterior, o ano de 1971 é crucial para se entender os rumos tomados por Glauber. É a partir desse ano que ele efetivamente se exila. Sua saída do Brasil foi precipitada pelas declarações que deu à revista *Variety*, em que condena a ditadura militar e denuncia a existência de tortura no país. Essas declarações tornaram sua situação cada vez mais inconveniente. A decisão de sair do país foi fortalecida, ainda, pela prisão da equipe do *Pasquim*, no final de 1970, e do cineasta Walter Lima Jr.. Diante dessa situação, ele aproveita o convite para uma conferência na Columbia University, onde apresenta o manifesto *Estética*

do sonho, e deixa o Brasil, numa peregrinação por diversos cantos do mundo. Quando se preparava para embarcar, segundo depoimento de dona Lúcia Rocha, foi abordado por agentes federais que prenderam seus documentos e o advertiram que não mais voltasse, pois seria preso por apoiar a subversão.

Estética do sonho reflete a fase em que Glauber questiona sua atividade de cineasta e redefine sua linguagem estética. Com esse manifesto, busca uma forma onírica e pessoal de expressão. Escrito após filmar *O Leão e Cabeças Cortadas*, esse texto é uma síntese de preocupações que já havia apresentado em *A revolução é uma estética*. Mas, ao contrário do texto anterior, *Estética do sonho* é dotado de um teor mais denso e menos afirmativo. Aqui ele liberta-se das amarras da política e proclama a liberdade individual do artista, ao mesmo tempo que radica a primazia da arte no interior do processo revolucionário. O caminho tomado por ele, cujo horizonte era a ruptura com a ideia de representação e a busca por territórios desconhecidos, leva-o a classificar a arte revolucionária em três tipos: aquela que é útil ao ativismo político, expressa, por exemplo, na obra do argentino Fernando Solanas; a que se abre para novas discussões, cujo modelo é dado pelo Cinema Novo; e a arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita, que tem no escritor Jorge Luis Borges a principal referência.

Glauber entende que os sistemas culturais atuantes - à direita ou à esquerda - estão presos a uma razão

conservadora. Daí sustentar que a revolução é a antirrazão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos: a pobreza. A base para a ação revolucionária, com isso, localiza-se no misticismo, o ponto vital da pobreza. Ao assinalar que o processo revolucionário opera no plano do irracional, invoca a dimensão da experiência humana que escapa aos domínios da razão: “o sonho é o único direito que não se pode proibir”. *Estética do sonho* é uma síntese de suas preocupações e, igualmente, o texto derradeiro em que ele se volta para a teorização sobre cinema.

A encruzilhada em que se encontrava em 1969, as dificuldades que passa a ter com as escolhas feitas, a percepção de que apenas o sonho não lhe pode ser proibido, fazem com que expresse o desejo de abandonar o cinema. Esse momento sombrio é reforçado pelo fracasso na tentativa de fazer um documentário no Chile, intitulado *Estrela do sol*, sobre os eLivross brasileiros. Apesar de algumas filmagens terem sido feitas, o projeto não segue adiante e o material filmado foi perdido. O filme, que teria Norma Bengell no elenco, começava com Glauber assoviando uma versão desafinada do Hino Nacional. No Chile, sua intenção também era a de obter do governo Salvador Allende recursos para filmar *América Nuestra*, mas todas as suas iniciativas falharam. Em carta a Zelito Viana, expressa grande ceticismo quanto à possibilidade de voltar a filmar: “farei um filme qualquer dia? Não sei, não sabemos”.

Ao sentir que os caminhos estavam se fechando, Cuba lhe pareceu o lugar mais viável para seguir a carreira e estabelecer residência. Como experiência de exílio, o ano de 1971 é aquele no qual começa a sentir que o caminho perigoso, divino e maravilhoso tem um preço. Vê sinais negativos para o cinema latino-americano e, na Europa, o triunfo da estética de direita, que absorve os códigos da estética da esquerda: “A crise mundial do cinema mais uma vez deixa seu futuro nas mãos do cinema latino-americano. E o cinema cubano é o único que pode liderar um movimento”. No final do ano, tenta a sorte em Cuba. Os dados foram jogados. Em Havana, ele propõe a realização de *América Nuestra*.

Expectativas e frustrações em Cuba

Glauber desembarca em Cuba a convite de Alfredo Guevara. Sua entrada na ilha foi facilitada por uma manobra que teve como ponta de lança a Aliança Libertadora Nacional (ALN), grupo que aderiu à luta armada no Brasil e teve como líder Carlos Marighella, morto pela ditadura em 1969. A organização aceitou a presença de Glauber por causa da interferência direta de Guevara. Interessava ao regime cubano ter na ilha a personalidade mais famosa da cinematografia latino-americana ao seu dispor. Ao mesmo tempo, o vínculo com um grupo guerrilheiro do Brasil que estreitara relações com Cuba fornecia uma chancela que garantia seu envolvimento com o processo revolucionário no continente.

Em Cuba foi reativada a possibilidade de finalmente realizar *América Nuestra*, um projeto que já havia apresentado sem sucesso ao Icaic. Mas logo viu essa intenção escorrer por água abaixo: o esperado apoio não foi dado e Glauber amargou mais um dissabor. *América Nuestra* era uma de suas obsessões e com a falta de apoio do Icaic ruíram-se definitivamente as possibilidades de filmá-lo. O Icaic se recusou a realizar o filme que gostaria de fazer, mas lhe propôs o engajamento na produção de *História do Brasil*, um projeto de Marcos Medeiros, líder estudantil brasileiro e livros em Cuba que tinha em mente fazer um filme sobre a história do país. Contrariado pela impossibilidade de realizar seu próprio filme, Glauber reluta, mas nas circunstâncias em que se encontrava acaba sendo seduzido pela proposta feita por Guevara.

Apesar do fracasso na tentativa de filmar *América Nuestra*, a permanência em Cuba e o engajamento na realização de *História do Brasil* foram motivados pelo enorme fascínio que a experiência cubana provocava em Glauber. Esse fascínio o levou a crer que podia levar adiante sua proposta de Cinema Tricontinental. Na ilha, ele sentiu inicialmente uma liberdade que não tivera: mandava recados para Fidel Castro por meio de Alfredo Guevara, tinha à sua disposição o Icaic e era prestigiado como cineasta tricontinental. Nos primeiros dias de sua temporada cubana, foi homenageado com uma retrospectiva de seus filmes pelo Icaic, que promoveu também o lançamento de *O Leão*. Glauber era muito estimado nos círculos cubanos, que o consideravam um dos

melhores diretores do mundo: *Deus e o Diabo* era considerado “o filme bandeira da revolução do terceiro mundo”. A respeito desse filme, há o famoso comentário de Che Guevara: trata-se do *Dom Quixote* da América Latina. Nas ruas de Havana, passou por uma experiência incomum em sua vida: era reconhecido e cumprimentado pelas pessoas, que lotavam as salas de cinema para ver seus filmes, lhe pediam explicações e perguntavam sobre a vida no Brasil. Num país comunista, defende a liberdade de criação artística e o direito de o cineasta fazer experimentações com a linguagem, não aceitando uma concepção de arte política que pudesse transformar a obra num instrumento para a ideologia dominante.

Nestas condições, durante um ano, ele montou *Câncer*, um trabalho de experimentação filmado no Brasil em 1968, idealizou a realização de *A Idade da Terra*, apresentado ao Icaic como o “projeto de um filme a ser realizado em Cuba”, e se envolveu na elaboração de *História do Brasil*. A princípio esse filme deveria ser uma espécie de documentário em sete capítulos de uma hora, feitos para a TV a partir de colagens de trechos de filmes pertencentes ao acervo do Icaic e outros materiais que contribuíssem para sintetizar a história brasileira. Justaposta às imagens, uma voz em *off* faria uma exposição do conteúdo exibido. Para preparar o texto de base a ser acoplado às imagens, precisaria fazer uma ampla pesquisa sobre os principais intérpretes do país. Como em Cuba não havia uma bibliografia especializada sobre o Brasil, ele solicitou e

obteve autorização para a compra no exterior de dois mil livros para a pesquisa.

No entanto, a realização de *História do Brasil* foi conturbada. Um ano em Cuba e o final da temporada de conciliação entre Glauber e o Icaic ocorreu sem que o filme tivesse sido terminado. Em dezembro de 1972 volta à Europa e dois anos depois, em Roma, conclui uma “versão final” de *História do Brasil* com duas horas e meia de duração. Nessa versão, o nome do Icaic não consta nos créditos. Alfredo Guevara rejeitou o filme por considerá-lo confuso e provocativo com relação às referências feitas à União Soviética. Essa “versão final”, contudo, também não resultou de um acordo sereno entre Glauber e Marcos Medeiros. O filme chegou a ficar paralisado pela falta de entendimento entre eles. Acabou aceitando dividir a direção com Medeiros, mas *História do Brasil* de fato não o satisfaz. Sua insatisfação foi revelada a Paulo Emílio num momento em que fez um balanço de sua obra e o anunciou como seu *Viva México*, filme inacabado de Eisenstein.

A “versão inacabada” de *História do Brasil* é o resultado de uma pesquisa com alguns erros conceituais, como Glauber reconhece depois a Paulo Emílio. Na tela se vê uma revisão crítica da história brasileira na qual intérpretes como Euclides da Cunha, Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Celso Furtado e Fernando Henrique Cardoso são aglutinados num só discurso. *História do Brasil* é um filme-ensaio que propõe “sintetizar” o caos brasileiro como uma construção ideológica que se mantém em virtude da ignorância do povo. No filme, uma voz em *off* cobre de

maneira pretensamente didática aspectos econômicos, políticos e sociais do país, desde a descoberta até a ditadura militar. Descolada do discurso em *off*, a exibição do mais variado material iconográfico: uma mescla de pinturas, fotografias e imagens cinematográficas produzidas por brasileiros ao longo do tempo.

Apesar de ter tido um ambiente de pesquisa favorável para realizar *História do Brasil*, sentir que podia levar adiante o projeto de *A Idade da Terra* e do apoio para a montagem de *Câncer*, a passagem de Glauber por Cuba foi marcada pelo monitoramento de seu trabalho. Era tratado de forma especial pelo Icaic, mas se esperava dele uma adequação a condicionantes ideológicos do regime cubano. O Icaic não estava disposto a assumir completamente o experimentalismo glauberiano. Embora reconhecesse nele um cineasta genial, não correu o risco de dar liberdade total a um artista que também era bastante imprevisível. Em decorrência disso, as relações com o regime cubano tornaram-se tensas. Cuba o aceitava porque a presença de um cineasta de renome internacional era importante na ilha; ele aceitou a situação porque via Cuba como último refúgio para colocar em prática seu Cinema Tricontinental. Ambos teriam que ceder em alguns pontos; ao final, colocado contra a parede, deixou Cuba para um rumo incerto, que se prolongaria até o final de sua vida.

Na ilha caribenha Glauber viu ruir seu ambicioso *América Nuestra*, não encontrou qualquer estímulo para realizar *A Idade da Terra* e deixou *História do Brasil* inacabado. Se do ponto de vista criativo ficaram poucas lembranças de sua

passagem, para uma vida turbulenta e cheia de reviravoltas, a ilha lhe reservou experiências estranhas à criação artística que afetarão significativamente sua vida. Lá, ao mesmo tempo que conviveu com guerrilheiros brasileiros nos campos de treinamento, por causa da pesquisa para *História do Brasil*, ele se deparou com o livro *Geopolítica do Brasil*, do general Golbery do Couto e Silva.

É a partir desses encontros com guerrilheiros e livros que ele dará forma à ideia de que se deveria estabelecer uma coalizão da esquerda com setores nacionalistas do exército. Para ele, começou a se desenhar que seria necessário unir força com os militares contra o imperialismo e não tentar eliminá-los. O encontro da prática revolucionária fora da arte com a geopolítica do general em Cuba lhe deu elementos para pensar que o Brasil poderia sair da ditadura conduzido pelos próprios militares. Para espanto da comunidade intelectual brasileira, essa ideia será expressa em depoimento à revista *Visão*, em 1974.

Errância e novas frustrações

A saída de Cuba deixa Glauber à deriva, no período que se estende de 1973 até 1976, quando retorna do exílio. Sem residência fixa, erra em diversos cantos do mundo. Sua produção cinematográfica, definitivamente, sofre um processo de estagnação. Na soma desses anos apenas um filme, *Claro*, com participação da musa da *nouvelle vague* Juliet Berto, com quem estava casado na época. Filmado em Roma, nas suas palavras, mostra o discurso do colonizado no território do colonizador. Mas, ao invés de símbolos de

grandeza, veem-se cenários e figuras humanas de uma civilização em ruínas. Nas ruas da cidade eterna a narrativa de *Claro* segue um tom confessional - o protagonista é o próprio Glauber Rocha - entrelaçado à onipresença de Juliet Berto, que vaga entre personagens desagregados, procissões religiosas e manifestações trabalhistas. *Claro* foi filmado em 1975 e nesse mesmo ano exibido no Festival de Taormina - sem a mesma importância de Veneza ou Cannes -, onde passou praticamente despercebido. Ao contrário do que ocorrera com *O Leão e Cabeças Cortadas*, quando saiu em defesa dos filmes, a reação de Glauber às poucas e contundentes críticas recebidas por *Claro* oscilou entre a evasão e o desdém: “Os críticos de Paris que proclamaram Rocha gênio vão massacrar Rocha”, responde à crítica de Jean-Louis Bory no *Nouvel Observateur*.

Realizado num momento nebuloso - após as experiências frustradas no Chile e em Cuba -, *Claro* assemelha-se a um esporro diante do quadro em que se encontrava. Na tela, o registro de situações e diálogos improvisados que revelam uma preocupação já demonstrada antes em *Câncer*. Mas ao contrário deste, em que se nota um artista voltado principalmente para a exploração das possibilidades oferecidas pelo cinema, como filmar em 16 mm, em *Claro* o que desponta é um personagem pouco à vontade no território do colonizador. Visto por esse ângulo, *Claro* não é senão uma “obra-prima” que expressa a condição emocional de Glauber nos seus últimos meses de exílio. Trata-se, portanto, de um filme no qual são reveladas suas fragilidades: na impossibilidade de realizar os projetos para

os quais mais se empenhou, toma a câmera e com poucos recursos exhibe seu inconformismo e desespero. Com generosidade, pode-se ver *Claro* em paralelo à leitura de *Os devaneios de um caminhante solitário*, de J. J. Rousseau.

O filme romano de Glauber foi realizado em meio a duas tentativas frustradas de encontrar produtor para *A Idade da Terra*. Em 1975, no México, ele passou por uma das experiências mais desagradáveis de sua carreira. O convite para filmar naquele país lhe fora feito por Rodolfo Echeverria, irmão do presidente mexicano, que dirigia o Banco Cinematográfico do México. Entregue o roteiro do filme, instalou-se na Cidade do México com hospedagem paga pelo governo e aguardou os trâmites burocráticos. Esperou a resposta por quarenta dias e foi informado que seu roteiro havia sido proibido porque possuía conteúdo obsceno. Glauber protestou e tentou, sem sucesso, sensibilizar a intelectualidade mexicana para a sua causa. Depois dessa tentativa desastrada, no começo de 1976 foi para os Estados Unidos com *A Idade da Terra* e a esperança de convencer Francis Ford Coppola a produzi-lo. Mas na ocasião a resposta foi rápida: “sinto muito, não posso produzir ou ajudá-lo com seu projeto”. Sem chances para trabalhar na Europa, no México ou nos Estados Unidos, ele começa a cavar condições para retornar ao Brasil.

Essa é uma fase em que todas as incertezas batem na sua porta. Seus projetos são constantemente recusados e ele escreve roteiros que, como relata nas cartas aos amigos, jamais serão filmados. A necessidade de sobrevivência se torna mais forte: sem dinheiro, a vida no exílio deixa de ter

o ar de “aventura romântica” para se tornar uma luta para escapar das condições precárias em que se encontrava. Após a saída de Cuba, passou por momentos difíceis, em que se defrontava com problemas financeiros e de isolamento. Sem conseguir filmar, buscou alternativas para sobrevivência na atividade jornalística: escreve artigos para jornais e revistas do Brasil e no exterior. Além do jornalismo, consegue manter-se com a comercialização de seus filmes, a elaboração de roteiros e a realização de conferências pagas. Em momentos críticos recebia ajuda da família.

Nessa fase desesperançada ocorre um momento de respiro seguido de mais uma frustração quando recebe proposta da RAI para realizar *O Nascimento dos Deuses*. Com enormes dificuldades financeiras, procurou a emissora italiana e pediu para fazer um documentário qualquer que o salvasse da fome. Em 1974 o produtor Alberto Luna acenou com a possibilidade de ele adaptar os livros *Ciropéia* e *Anabasis*, do historiador grego Xenofonte. A proposta previa um filme ambicioso: seis horas de duração para a TV. De tal importância se revestia essa proposta que ele, então hospedado na casa de Gianni Barceloni, um dos produtores de *O Leão*, decidiu alugar um apartamento para trabalhar mais à vontade na preparação do roteiro. Em carta a Zelito Viana, expressa sua satisfação: “poderia fazer um filme revolucionário-popular e meter nas TVs de todo mundo”.

À medida que o projeto evoluía, crescia seu interesse pela realização do filme. Concluído o roteiro, *O Nascimento dos Deuses* teria duas partes: *Ciro, Lua do Oriente* e *Alexandre, Sol do Ocidente*. Mas novamente interferências

de toda ordem começaram a dificultar sua realização. Além da RAI, outros produtores se interessam pelo projeto e fazem sugestões que limitam a independência que Glauber esperava ter. Entre os novos produtores, o governo do Irã, que vivia sob o xá Reza Pahlavi. Herdeiro do império persa, o Irã via no filme um instrumento para celebrar a glória passada. Justamente por isso a discordância em relação ao modo como Ciro da Pérsia era apresentado no roteiro: não correspondia à sua verdadeira importância histórica. Como Glauber se manteve relutante quanto a qualquer alteração no roteiro, as negociações não foram adiante: *O Nascimento dos Deuses* fica como registro de mais um projeto de Glauber que não passou do roteiro.

O entusiasmo inicial para realizar *O Nascimento dos Deuses* deve-se à percepção de que com esse filme ele sairia do ostracismo em que se encontrava, pois teria a seu favor o fato de poder utilizar a força da televisão junto às massas. Mas é certo também que ele pressentia que *O Nascimento dos Deuses* jamais seria filmado: “Terminei o roteiro da RAI e estou esperando por um mês a resposta. Se não sair eu vou para Nova York filmar outro projeto”, escreve ao amigo Fabiano Canosa. Obrigado a assimilar mais uma decepção, a soma do período seguinte à sua saída de Cuba é desalentadora. Seu ânimo atinge o nível mais baixo e ele acaba por desistir do propósito de um projeto de cinema. Nos vários textos que envia à imprensa brasileira, decreta categoricamente o fim do Cinema Novo e não manifesta mais entusiasmo com o Cinema Tricontinental. Na medida em que vê seus roteiros serem

rejeitados gradativamente, suas preocupações se voltam cada vez mais para o assunto política.

O polêmico depoimento à *Visão* e crepúsculo do exílio

Nos anos que passou no exílio Glauber viajou muito. Nessas viagens travou contato clandestino com guerrilheiros e eLivross em Cuba, com a elite comunista internacional, com lideranças políticas como Miguel Arraes na Argélia, Jango e Darcy Ribeiro em Punta del Este e Luis Carlos Prestes em Moscou. É a partir desses encontros, das conversas que manteve com essas personalidades, que extrai a ideia de que a saída política para o Brasil passaria pela rejeição dos modelos configurados com a bipolaridade dos anos de Guerra Fria. A ocasião para expressar como entendia o processo político brasileiro, com a chegada do general Ernesto Geisel à presidência, foi propiciada pelo depoimento que deu à revista *Visão*. Na edição de 11 de março de 1974 da revista vinha estampada a manchete: “A Revolução aos dez anos”. O propósito era fazer um balanço do regime dez anos depois da deposição de Jango. Para isso, foram entrevistados, entre outros, José Celso Martinez Corrêa e Augusto de Campos. A entrevista com Glauber foi solicitada ao jornalista Zuenir Ventura por Vladimir Herzog, editor cultural da *Visão*.

Mas Glauber, em Roma, não respondeu às perguntas que lhe foram encaminhadas. À solicitação de Zuenir ele oferece como resposta uma carta com o título *Abaixo a mistificação*. Nessa carta, a ser publicada num veículo de grande circulação, um conteúdo bombástico para o clima político que o país vivia:

Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo (...). Para surpresa geral li, entendi e acho o general Golbery um gênio - o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro.

Surpreso, Zuenir reluta em publicá-la. Premido para fechar a revista e sem poder se comunicar com Glauber, consulta Cacá Diegues, que na época mantinha intensa correspondência com ele. A resposta que obtém é: pode publicar, é isso mesmo que Glauber está pensando.

Para entender as razões que o levaram a essa formulação é preciso considerar, principalmente, as conversas que teve com Miguel Arraes e Darcy Ribeiro. Em 1971, em Roma, ele ouviu de Arraes que a cúpula militar, apesar da resistência de setores da “linha dura”, havia escolhido o general Geisel para suceder o presidente Emílio Garrastazu Médici. Arraes, então, expressa a confiança de que, com Geisel na presidência, seria iniciado um processo de distensão do regime. As conversas que teve com Darcy Ribeiro também são relevantes para se entender o contexto do depoimento à *Visão*. No começo da década de 1970, Darcy conviveu com um grupo de jovens militares nacionalistas no Peru e, após essa experiência, reformulou sua opinião sobre o papel dos militares no próprio Brasil. Glauber acabou assimilando a visão de Darcy, daí o impacto que lhe causou a leitura de Golbery em Cuba. Soma-se a essas conversas o faro apurado de Glauber para buscar informações: costumava ler o *Almanaque pessoal militar do Exército*, uma publicação que fornecia um mapa do cotidiano na caserna. Com informações fornecidas pelos

próprios militares, ele intuiu que as atitudes de Geisel, antes de ser empossado, sinalizavam para o início de um processo de distensão do regime. Esse é o quadro com o qual fez uma reavaliação do papel dos militares na sociedade brasileira.

A afirmação de que Golbery, um dos mentores do golpe de 1964, era o “gênio da raça” suscitou embaraços. Foi considerada inoportuna por quem esperava que ele se retratasse e oportunista pelos que viam sinal de traição. Mas ela aparece claramente formulada numa série de cartas anteriores a 1974 e está perfeitamente integrada à lógica glauberiana. O viés militarista que absorveu com o passar do tempo está exposto de forma clara na correspondência com Miguel Arraes e Paulo Emílio. Na visão glauberiana, Golbery seria o “gênio da raça” capaz de pensar a inserção do Brasil na civilização ocidental. Assim sendo, os militares poderiam surgir como agentes de transformação. As explicações que deu para justificar por que os militares seriam agentes são de fundo mítico e psicanalítico: haveria um inconsciente militar que, movido por contradições, viraria o jogo da ditadura. É com essa ideia que ele procura na cultura militar brasileira um líder revolucionário popular, um Antônio das Mortes capaz de mudar de lado.

Esse modo de entender os rumos do país nas mãos de um nacionalismo autoritário regido pelo aparelho militar lhe é mais atraente que o gesto heroico, mas suicida, por um mundo socialista. Na cena política brasileira, um camponês faminto não seria representado com mais legitimidade num regime liberal, governado por burgueses manipulados pelo

imperialismo. O argumento que desenvolve é voluntarista e, principalmente, prático: fornecer ao povo desintelectualizado e faminto os direitos sociais básicos. Para isso, as forças armadas, instituições nacionais permanentes, possuem maior solidez que a precária institucionalidade do país.

Depois da declaração à *Visão*, viveria ainda mais dois anos no exílio. O fato, contudo, é que, concomitantemente à defesa do papel dos militares na cena política brasileira, ele também prepara o seu retorno. Nos cinco anos de exílio viu seus projetos ruírem paulatinamente e, ao final, não tinha qualquer possibilidade de se manter financeiramente. Criar condições para voltar ao Brasil se insere, dessa forma, na estratégia que o leva a afagar o regime. Sua volta foi articulada numa série de cartas em que procurava se certificar de que não seria processado ou perseguido. A resposta final lhe foi dada pelo escritor Jorge Amado: o próprio general Golbery dera ordem ao Itamaraty para liberar seu passaporte e ele podia voltar sem problemas.

Glauber voltou ao Brasil em 23 de junho de 1976. Inicialmente, dissimulou a decisão de ficar em definitivo, para avaliar melhor o clima que encontraria. Dizia que viera apenas para passar uns dias com dona Lucia, que se hospitalizara devido a problemas cardíacos. Certificado de que poderia se estabelecer no país sem sofrer perseguição política, afirmou que não voltaria mais à Europa. No Brasil, entretanto, teve de conviver com as repercussões negativas do depoimento à *Visão*.



Glauber Rocha no Programa Abertura, Tv Tupi, no final da década de 1970.

Capítulo 4: Retorno, polêmicas e novo exílio

O período que vai de 1976 até 1980, vivido por Glauber no Brasil antes de um novo exílio na Europa, foi marcado por acontecimentos capitais para se entender como ele se portou diante do cenário político e cultural do país após cinco anos de ausência. Dos projetos que escreveu no exterior, apenas *A Idade da Terra* se realizou. Ele filmou pouco, portanto, principalmente porque grande parte de seu tempo foi ocupado por incontáveis polêmicas, intervenções, entrevistas e artigos na imprensa em consequência das repercussões negativas do depoimento à *Visão*. Sua volta foi marcada também pelas filmagens tumultuadas e premiação em Cannes do curta-metragem *Di-Glauber*, a morte trágica da irmã Anecy Rocha, que caiu no poço de um elevador em 1977, a publicação do romance *Riverão Sussuarana* e a atuação no programa *Abertura*, da Tv Tupi. O fecho desse entreato no Brasil deu-se com a realização de seu derradeiro filme, *A Idade da Terra*. Uma obra com a qual esperava abrir uma nova etapa em sua carreira, mas que lhe causou enorme frustração: o filme foi atacado com dureza no Festival de Veneza em 1980.

Esgotadas as possibilidades de realizar seus projetos na Europa ou nos Estados Unidos, Glauber acreditava poder, na volta ao Brasil, não só reativar sua obra, que se encontrava estagnada, como também reorganizar o Cinema Novo numa segunda fase. Seu propósito era tomar com base para

atuação a Embrafilme, onde parte do grupo cinemanovista estava no poder ou exercia influência. Com esse horizonte em vista, insiste na ideia de um recomeço do Cinema Novo e de um novo projeto político-cultural que acelerasse a transição da ditadura à democracia. A volta de Glauber ao Brasil se dá sob o signo dessas mudanças e expectativas. Em carta a Gustavo Dahl, de junho de 1976, ele deixa clara a estratégia de atuação que pretendia seguir: abrir uma perspectiva de atuação no campo da política e da arte que passasse por cima de maniqueísmos ideológicos. Sustentava, com isso, não se sentir culpado pela busca de um diálogo com o regime, pois supunha a existência de um “zero ideológico”, ao comparar os regimes soviético e brasileiro: “a *Mosfilm* não tem moral para criticar ninguém, este zero ideológico nos deixa limpos”. Esse “zero ideológico” significava que o artista deveria preservar sua independência e se manter imune a patrulhamentos.

Mas essa torção na maneira de compreender a relação do artista com o regime militar, tornada pública no depoimento à *Visão*, ocupou seu tempo num incômodo que se prolongaria até o fim da vida e o acabaria isolando. Sua coerência política foi posta sob suspeita e ele teve de conviver com a acusação de traidor pelas esquerdas no Brasil. Em 1976 o regime atuava com o dispositivo do AI-5 e os corpos do jornalista Wladimir Herzog – que solicitara justamente sua entrevista à *Visão* – e do operário Manoel Fiel Filho, mortos sob tortura pelos órgãos de repressão, não haviam esfriado. Com esse quadro histórico era pouco cabível que, no calor dos acontecimentos, sua proposta

fosse aceita e discutida com serenidade. O mundo desabou na sua cabeça; além de traidor, foi tomado por louco, vendido e decadente. Num ambiente marcado pela oposição ferrenha ao regime, Glauber traz do exílio a leitura da *Geopolítica do Brasil*. No livro de Golbery, ele via uma tese revolucionária, que posicionava o Brasil como potência e independente da influência norte-americana.

No processo de ruptura com as esquerdas, após seu regresso do exílio, Glauber viveu um momento particularmente importante ao participar de um debate em 1977 com Mario Pedrosa, Ferreira Gullar e Darcy Ribeiro, no apartamento deste último no Rio de Janeiro. O jornalista Zuenir Ventura atuou como mediador. Os debatedores haviam voltado do exílio e a discussão girou em torno da experiência com o retorno, como viam a nova realidade do país e de que forma pretendiam atuar sobre ela. Ao tomar a palavra, Glauber expressa, sem retoques, seu rompimento com as esquerdas. Igualando a ditadura militar brasileira à ditadura comunista na União Soviética, afirma que o Partido Comunista (PCB) era colonizado pelo modelo soviético e que nunca fizera uma crítica direta da realidade brasileira. Para completar, reafirma sua defesa do presidente Geisel. O debate deveria ser publicado no *Jornal do Brasil*, mas Glauber vetou a publicação, após intervenção de Ferreira Gullar: o PCB havia sido criticado, mas, na ilegalidade, não poderia se defender publicamente. Uma vez que suas críticas ao PCB deveriam ser retiradas na edição do debate, Glauber não permitiu a publicação da matéria. As

discussões desse encontro foram tornadas públicas somente em 1997, pelo mesmo *Jornal do Brasil*.

Apesar da gritaria das esquerdas e das acusações de traidor, Glauber não se curvava e, sempre que solicitado a opinar, reafirmava ter compreendido no exílio que a solução militar no Brasil, com o povo analfabeto e morrendo de fome, era melhor que uma democracia sob influência dos americanos. Numa entrevista concedida ao *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*, em 1978, ele recorda ter entendido os rumos da abertura política e, por isso, resolveu “fechar com Geisel”, dar apoio total, confiar nele como um grande navegador que sabia exatamente para onde conduzir o Brasil. Como desafio àqueles que esperavam nuance em suas declarações, acentua ser Geisel o reinventor da história brasileira, depois da frustração getulista: “Geisel veio para libertar o país de cinco séculos de subdesenvolvimento”.

As declarações e manifestações de Glauber à imprensa, em resposta aos ataques que sofria das esquerdas, passam a ser constantes. Acirraram-se os elogios aos militares: “no terceiro mundo, o militar é o arbitro da luta de classes”; louva os militares como povo, também sujeitos à opressão do capital; exalta os discursos do presidente: “os melhores textos políticos de que o país dispunha”. Na época, cada elogio aos militares e ao presidente Geisel soava como traição ou perturbação mental, uma vez que ele tinha sido escorraçado do país pela ditadura que tanto se esmerava em elogiar.

Ao aceitar o desafio das esquerdas para o debate, envolveu-se em brigas intermináveis que contribuíram para desgastá-lo. Glauber refletia a angústia de quem não via outra saída para o Brasil senão no surgimento de uma liderança forte, calcada num projeto nacionalista, para diminuir a dependência do país dos investimentos externos. Ele rejeita a um só tempo o liberalismo burguês e o mito prometeico da revolução. Como saída, vê a consolidação de um Estado forte, invulnerável às pressões das elites econômicas e políticas. Por isso, seria menos traumático para a nação se os próprios militares desativassem o regime. Daí as críticas radicais que endereçava ao MDB, partido de oposição criado pela própria ditadura, por não ter dado apoio ao projeto de distensão e às reformas proposta pelo governo Geisel. As críticas ao MDB revelam como ele via o processo político pelo qual o país passava: os militares eram os verdadeiros atores políticos.

O impacto negativo de suas palavras, assim como a contrariedade com que foram recebidas pelos seus amigos e companheiros de geração, levou-o a adotar uma postura cada vez mais belicosa e ressentida. A veemência com que defendeu o regime o levou, igualmente, a ter surtos de perseguição: via inimigos em toda parte e acreditava que seria assassinado. Nunca mais ele conseguiu escapar dos tormentos em que se envolveu com aquilo que seus inimigos (e não poucos amigos) caracterizaram como adesão à ditadura. Os embates com as esquerdas lhe causaram transtornos que mudaram sua vida, pois aos ataques que recebia imediatamente dava resposta, num

processo de confrontações que foram se avolumando e se desdobraram até o fim de sua vida. No confronto com as esquerdas, o artista vulcânico e entusiasmado dos primórdios do Cinema Novo foi transfigurado num personagem trágico e sombrio.

Escorraçado pelas esquerdas, no final da década de 1970 Glauber encontra-se no Brasil e isolado. Taciturno, revela como interpretava as razões que o levaram a ser marginalizado do cenário cultural brasileiro: “Não pertenço nem à Igreja Católica, nem à CIA, nem ao Partido Comunista”. Solitário, o caminho que seguiu, de fato, o colocou numa situação incômoda: encontrou pouquíssimas pessoas que o defendessem em vida. Glauber voltou do exílio e acabou escrevendo livros em seu próprio país.

A visão política que trouxe do exílio não foi aceita porque não havia ambiente receptivo ao que ele propunha para o Brasil: a defesa de um nacionalismo que fizesse frente à expansão da burguesia e à dinâmica do capitalismo. Ou seja, no fundo ele defendia o projeto de uma nação que não se submetesse às ilusões do mercado e à sedução pelo consumo. Por meio de um projeto nacionalista, entendia que se poderia pensar na proposta de criação artística descolonizada. Essa visão, contudo, não implicava num comprometimento pessoal com os militares. Caso se entenda que sua volta satisfizesse a uma estratégia que incorporava afagar os militares, disso não se segue que também tivesse o objetivo de se beneficiar com a adesão à ditadura. Nesse sentido, as acusações pessoais que lhe foram feitas revelam o quanto de intolerante havia no

embate com as esquerdas. Aqueles que o chamavam de traidor e vendido não levavam em conta que ele não se rendia ao consumo de qualquer ideologia. Ele nunca ocupou qualquer cargo político, posição de poder ou obteve privilégios do regime que apoiava: teve de esperar um ano e meio para ter aprovado pela Embrafilme o projeto de financiamento para a realização de *A Idade da Terra*. Mesmo assim, os recursos captados não foram suficientes: *A Idade da Terra* foi finalizado com dinheiro obtido pela venda da casa na qual sua mãe morava, no Rio de Janeiro.

Na soma dos embates com as esquerdas, saiu justificado do episódio à medida que a distensão iniciada por Geisel seguiu curso até o fim, com a revogação do AI-5, a concessão da anistia e a consolidação da abertura. Seu posicionamento a respeito dos militares e do governo Geisel, contudo, gerou e continuará a gerar controvérsias e tentativas de explicação. A esse respeito, devem-se fazer algumas observações.

Descontadas as acusações pessoais de que seria um traidor, um vendido, de fato ele voltou do exílio com um posicionamento político diferente do que tinha na década de 1960. Da época, não há registro de declaração na qual ele faça menção elogiosa aos militares (em 1969, ele chegou a defender a candidatura do general da ala nacionalista Albuquerque Lins, na disputa pela presidência com o general Emílio Garrastazu Médici, numa manifestação que prenunciava sua visão futura sobre o papel dos militares na cena nacional, mas a preferência por Albuquerque Lins não contém os elogios que caracterizam suas intervenções na

volta do exílio). Outra observação a ser feita é que o processo de abertura, implementado a partir do governo Geisel, não foi mais ou menos bem-sucedido em consequência de sua atuação: isolado, ele “clamou no deserto”. Para as decisões de poder, suas declarações eram irrelevantes ou até podiam causar embaraço. Nesse sentido, o Glauber pós-exílio se colocou no olho do furacão, sem uma estratégia com a qual tivesse segurança de conduzir as repercussões de suas declarações: a incompreensão era inevitável e ele não teve estrutura física e psicológica para sustentar o tranco. Por fim, se havia clarividência em suas afirmações e uma percepção aguçada sobre a condução do processo de abertura pelo regime, havia também uma forma de exposição marcadamente hiperbólica, o que dificultou, e dificulta até hoje, encontrar coerência na forma como via o processo político no país. Consolidada a abertura, o apoio aos militares foi seguido de elogios ao PDS, partido cuja base foi formada por integrantes da Arena, o partido de sustentação do regime.

Di-Glauber e a vida como expressão estética

A maneira como Glauber se situa no cenário político e cultural brasileiro da época implica numa diluição de suas relações públicas e privadas e, em decorrência, na indistinção entre a obra e a vida: uma entrevista transforma-se em desabafo e experiências pessoais em relatos para a posteridade. É a partir da indistinção entre a obra e a vida que ele concebe o curta *Di-Glauber*, o romance *Riverão Sussuarana*, a peça teatral *Jango* e, do

mesmo modo, as apresentações no programa televisivo *Abertura*. Em *Di-Glauber*, Glauber radicaliza a ideia de um fluxo audiovisual, um inconsciente cinematográfico e social que pode emergir na tela. O filme sugere que ele procura respostas da arte que já não o satisfazem. Propõe imergir no interior da obra e não se distinguir dela. A morte do pintor Di Cavalcanti é a ocasião para que ele trate do funeral e simultaneamente proponha reinventar a linguagem cinematográfica: “de *Di* para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional que fiz de *Barravento* até *Claro*”. Ao filmar o funeral de Di Cavalcanti, Glauber redimensionou a morte como expoente trágico e poético da vida e transformou o rito fúnebre em matéria de expressão estética.

Di-Glauber ganhou o prêmio especial do júri no Festival de Cannes. Mas a família de Di Cavalcanti obteve na Justiça a interdição do filme, por considerá-lo uma profanação do velório. Em confronto com a família, Glauber argumenta que Di era um pintor exuberante, cheio de paixão pelos prazeres da vida e pela beleza das mulatas celebradas em seus quadros. Seria contrário ao espírito de Di filmá-lo de acordo com o cerimonial cristão, com destaque para o lamento, os pesares nas cenas de conforto e a sisudez na hora de sepulcro. Assim, o velório foi filmado como se fosse uma festa cultural, uma homenagem de despedida a um amigo que parte de viagem.

Da mesma forma que transformou o rito fúnebre de Di em expressão estética, incorporou seus sentimentos e impressões pessoais pela trágica morte de sua irmã Anecy ao romance *Riverão Sussuarana* e os transformou

igualmente em expressão estética. A morte da irmã o deixou desorientado. No romance, ele procura uma explicação, tenta recompor seus últimos momentos e acusa Walter Lima Jr., marido de Anecy, de ser o responsável por sua morte. Novamente Glauber imerge no interior da obra e não se distingue dela. O romance seguia um curso que foi interrompido abruptamente para relatar sua tragédia pessoal. Na narrativa que ele propõe, ao mesmo tempo redimensiona a morte como expoente trágico e poético e atua no sentido de desvendar o que para ele foi um assassinato. Para o leitor, um relato que caminha para o grotesco; para ele, o grotesco é também uma forma de apagar a distinção entre arte e vida.

Embora o relato da morte da irmã se interponha na narrativa de *Riverão Sussuarana*, e como consequência deixe a impressão de um corpo estranho, esse procedimento está inteiramente de acordo com o propósito do livro. Ao longo do romance Glauber mostra a vida no sertão como o irromper de um rio além de suas margens, o rio interno do autor e narrador. O nome lhe foi sugerido pelo romance *Finnigans Wake*, de James Joyce, que começa e termina com a palavra “reverum”, traduzida por Augusto de Campos como “rio corrente”. Em *Riverão Sussuarana* Glauber quer o relato de uma experiência que, pela própria espontaneidade narrativa, seja pouco inteligível tanto para uma pessoa ilustrada, distante de seus sentimentos, quanto para quem os partilhe. O que importa para ele não é a inteligibilidade e sim, por meio da escrita, descortinar regiões sensíveis, imprevistas, nas quais palavras e

acontecimentos despontem livres de qualquer previsibilidade e amarras ditadas pelo jogo da razão.

Riverão Sussuarana não se submete a qualquer disciplina ortográfica, gramatical, narrativa ou rítmica, tudo flui a favor da descontinuidade. Nesse romance, Glauber exhibe vários personagens reais em situações vividas e imaginadas. É assim que narra eventos em que o escritor Guimarães Rosa estaria presente e as andanças imaginárias de seu pai, Adamastor, na Coluna Prestes. É assim também que relata situações reais com forte acento no fantástico, como a crônica do massacre dos Tamanduás, episódio sangrento em Vitória da Conquista no qual um membro da família Lourenço de Oliveira e seus capangas, num ato de vingança, matam 22 pessoas da família Ferraz, da qual Glauber descende. No correr das páginas do romance, nota-se um fio condutor que permite ao leitor vislumbrar acontecimentos que ocorreram, mas que foram cobertos pela imaginação do narrador.

No mesmo contexto em que filmava *Di-Glauber* e escrevia *Riverão Sussuarana*, Glauber preparava uma peça de teatro sobre o ex-presidente João Goulart, deposto pelos militares em 1964. Jango na peça de Glauber é um homem comum, sem ambição de poder, cuja trajetória política foi construída à sombra da liderança getulista. Nele, o impulso para libertar o país de interesses externos sucumbe diante da queda. A figura de Jango fascina Glauber pelo sentido trágico que carrega: o último sopro de resistência ao imperialismo. A tradição da qual Jango descende, que inibia a expansão da burguesia liberal, foi fulminada pelo golpe de

1964. Glauber não vê herdeiros políticos para Jango, que diferentemente de Getúlio não deixou carta testamento e sim o próprio corpo para ser devorado pelo povo. O ritual antropofágico é um hino de louvor à morte do “grande pai da pátria”. Assim como no filme e no romance, a peça sobre Jango reflete como Glauber pensava a relação entre obra de arte e vida: Jango, um personagem real, é para ele um símbolo cuja tragédia é transformada em expressão estética.

Em seu retorno ao Brasil, Glauber apagou as fronteiras entre cinema, política, agitação cultural, sentimentos e negócios. Suas aparições no programa *Abertura* exibem um transbordamento de fronteiras que o definissem num lugar fixo diante de qualquer assunto. Exibido nas noites de domingo na Tv Tupi, de fevereiro de 1979 até a falência da emissora em julho de 1980, esse programa teve em Glauber um dos animadores de maior destaque. Produzido por Fernando Barbosa Lima em meio ao processo de abertura política do país, Glauber aparecia com um comportamento destoante do que se via na tevê brasileira. Sempre de forma irônica e humor corrosivo, expunha pessoas do povo com expressões assustadas, passivas, com medo de falar. Seu objetivo era gerar controvérsias e constrangimento às elites e aos intelectuais. As entrevistas com figuras populares como “Severino” e “Brizola” eram a parte mais comunicativa do programa, que significou uma ruptura com o modelo de programas de reportagem na televisão brasileira. Simultânea à consolidação da abertura política no país, a presença de Glauber no *Abertura* destaca-se como

registro de uma fase importante da vida cultural brasileira num veículo de comunicação de massa. Nesse programa, ele fez suas últimas aparições públicas no Brasil antes de seguir para a Europa com *A Idade da Terra*.

A Idade da Terra: rejeição em Veneza e os últimos dias em Sintra

Em meio à tumultuada produção de *A Idade da Terra*, um filme caro, financiado pela Embrafilme, Glauber se encontrava isolado do debate cinematográfico no Brasil e preocupado com o destino de sua obra. No final da década de 1970, alguns cineastas que estiveram ligados à formação do Cinema Novo e à criação da Embrafilme estavam descontentes com os rumos da estatal. Por isso, se articularam para a criação de um novo órgão responsável pela produção cinematográfica, a Cooperativa Brasileira de Cinema. Encabeçada por Nelson Pereira dos Santos, nas discussões para a criação da cooperativa o nome de Glauber Rocha foi excluído. Numa entrevista à revista *Isto é*, Zelito Viana disse que Glauber estava de “castigo ideológico”.

A exclusão da cooperativa o deixou indignado. Ele expressou seu descontentamento na correspondência com Cacá Diegues e em diversas entrevistas, quando atacou os princípios que a norteavam: convenientes aos humores do mercado. Ele, então, rompe com Nelson Pereira dos Santos e Zelito Viana, por entender que eles haviam se prostituído. O episódio ratifica a condição de isolamento a que foi confinado pelo apoio que deu ao regime militar. Glauber

sentiu o golpe e percebeu não existirem condições para um projeto coletivo que propagasse valores culturais de um cinema nacional. Isolado, sem qualquer identificação com o que se fazia e discutia sobre cinema no Brasil, ele não vê outra saída senão novamente deixar o país. Tem início em sua tumultuada vida um novo exílio, que também foi precipitado pela paranoia de que seria assassinado por grupos de direita contrários ao processo de abertura política. Em 1980 ele vai à Europa para exhibir *A Idade da Terra* no Festival de Veneza e só retornará no ano seguinte para morrer.

Nesse momento de rupturas, ele convive com problemas de saúde que, desde seu retorno, o levaram várias vezes aos hospitais. Com a saúde abalada, pressente que caso viesse a morrer sua obra estaria espalhada pelo mundo, sob o risco de perda. Começa a tratar então de sua posteridade com cuidado e planejamento. Suas últimas cartas fazem um mapeamento de cada parte de sua obra. Seus principais correspondentes no período foram Carlos Augusto Calil e Celso Amorim. Nas cartas para Celso Amorim, que era diretor da Embrafilme, propõe que o Estado deveria comprar definitivamente os direitos de *Barravento*, *Deus e o Diabo* e *Terra em transe*, pois se encontrava em péssima situação financeira. Além de se safar das dívidas acumuladas, com a venda de seus filmes à Embrafilme desejava transformar sua obra em patrimônio do Estado brasileiro. Mas nessa troca de cartas ele também pede o fim da Embrafilme, porque ela não conseguia separar interesses comerciais e culturais e, com isso, se tornava submissa às

expectativas de aceitação do público. O que a correspondência com Amorim revela é o retrato de um homem frágil, conturbado e contraditório.

Glauber estava incerto quanto ao destino de sua obra, desgastado psicologicamente, com a saúde em frangalhos e problemas financeiros, mas mesmo assim realizou *A Idade da Terra*, um projeto que havia sido recusado por produtores em Cuba, na França, no México, na Espanha, em Moscou e nos Estados Unidos. *A Idade da Terra* e *América Nuestra* são os projetos nos quais ele mais se empenhou. O fracasso nas tentativas de filmar *América Nuestra* seria compensado com a realização de *A Idade da Terra*, um filme que para ele era uma espécie de apoteose de sua estética, a suma de suas teorias sobre o cinema. Inspirado pelo poder de síntese estética e ideológica das obras dos muralistas mexicanos, Jose Orozco, David Siqueiros e Diego Rivera, tomava seu filme por um mural, considerava *A Idade da Terra* mais um quadro do que propriamente um filme. Para ele, *A Idade da Terra* é um filme que o espectador deve assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou uma revolução: trata-se de um novo cinema, antiliterário e metateatral, cujo propósito maior é que seja sentido, antes de ser decodificado racionalmente.

A Idade da Terra é uma experiência audiovisual na qual Glauber atribui ao cristianismo o papel de catalisar o processo revolucionário. A figura de Cristo é desdobrada em quatro: Cristo índio, Cristo negro, Cristo guerrilheiro e Cristo militar. Cada um deles se movimenta alheio aos dogmas das religiões cristãs que se constituíram ao longo da história.

Glauber parte da ideia de que o processo revolucionário comporta uma dimensão mística, que seria impulsionado pela fé num cristianismo ecumênico. A *mise-en-scène* proposta por ele se dá no plano do teatro irracional. A fé na revolução não é condicionada pela racionalidade da história e sim por um devir revolucionário que reside no inconsciente da cultura. *A Idade da Terra* concebe a religião como teatro capaz de desencadear forças de libertação.

Na tela, um fluxo de grandes blocos de imagens autônomas, com base em acontecimentos que são representados nas três grandes capitais históricas do Brasil: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília. A fragmentação dos Cristos nas três capitais, as longas sequências independentes, a repetição exaustiva de cenas e frases de cada um desses blocos são procedimentos estilísticos que aproximam *A Idade da Terra* de um painel ou mural, de uma colagem na qual a organização espacial importa mais do que o desenvolvimento no tempo. Não há em *A Idade da Terra* qualquer perspectiva que aponte para uma sequência temporal das imagens. O filme não tem começo nem fim. A finalidade expressa por Glauber com sua estrutura é permitir que seja assistido em qualquer ordem. Trata-se de um filme cuja tensão dramática foi abolida, em proveito de diálogos, monólogos e do fluxo de imagens.

Glauber termina o filme entre muitas crises gástricas, dores de estômago e stress que o levam a internações hospitalares. Realizar *A Idade da Terra* foi um esforço que desgastou profundamente sua saúde, que dava sinais de esgotamento. Realizada a obra, contudo, suas expectativas

para Veneza eram otimistas. Em agosto de 1980 ele parte para o festival com a esperança de que o mundo novamente se curvasse ao seu gênio: incompreendido e isolado no Brasil, Veneza seria o lugar em que levaria novamente a “boa nova” na arte cinematográfica. Veneza, no entanto, é o lugar no qual Glauber viveu sua maior frustração e protagonizou um escândalo que ganhou as páginas internacionais. *Atlantic City*, de Louis Malle, e *Gloria*, de John Cassavetes ficaram com os prêmios principais; o prêmio para obra de vanguarda foi dado a *Alexandre, o Grande*, do grego Theos Angelopoulos. *A Idade da Terra* recebeu críticas severas. O júri do festival, composto por Margarethe von Trotta, Umberto Eco, Gilo Pontecorvo, George Stevens Jr. e Michel Ciment, chegou a sustentar que o filme não deveria ser debatido por ter sido patrocinado pela ditadura brasileira. Apenas a cineasta von Trotta o defendeu. Como Glauber esperava o reconhecimento de que seu filme representava uma inovação em relação ao que se via de cinema no plano da linguagem, ele protestou nas ruas de Veneza. Seu descontentamento foi tão grande que o levou a realizar um comício na Praça do Lido. O imperialismo das grandes produtoras e distribuidoras foram o alvo de sua ira. Glauber se sentiu, principalmente, inconformado com a política cultural que regia a produção cinematográfica e o modo como interesses externos à arte determinaram o resultado de festival.

Assim como já ocorrera no Brasil, Veneza lhe fechou as portas. Glauber via no festival a possibilidade de estímulo

para seguir com um cinema livre, anticomercial e de exploração dos limites da linguagem. Para ele, isso era necessário a fim de que o cinema não ficasse submetido ao gosto do público consumidor e dos produtores comerciais. Mas Veneza lhe mostrou, justamente, a impossibilidade de trânsito social de um cinema voltado para o processo de criação. Em tom de desabafo e desespero, vocifera numa entrevista a Pedro Del Picchia:

Minha relação com o cinema acabou em Veneza (...) Dou um adeus final à picaretagem cultural e ao supermercado das ilusões perdidas (...) aproveito para dar um adeus definitivo à vida cultural brasileira. Vocês não me verão mais. Nunca.

Promessa que, de fato, se cumpriu. Após o festival, Glauber vai a Paris, onde fica até fevereiro de 1981, depois se estabelece em Sintra, Portugal, de onde recebera um convite para filmar. Em Portugal, ele negocia a produção de *O Império de Napoleão*, um roteiro escrito a partir do *Napoleão* de Stendhal. As filmagens estavam marcadas para o mês de outubro. Em Portugal, ainda, ele escreve seu último roteiro, *O Destino da Humanidade*, que deveria concluir em 20 de agosto.

Em Sintra, Glauber aluga uma casa próxima a castelos que por séculos foram ocupados pelos árabes, um lugar que evoca a presença de uma cultura que pôs em xeque a dominação europeia por séculos. É um lugar que traz à lembrança o ponto de partida de onde as caravelas saíram para descobrir o Brasil, e que o leva a uma reaproximação da cultura portuguesa, de Fernando Pessoa e Eça de Queiroz. Nessa cidade, distante do burburinho, ele vive com a família: a mulher, Paula Gaitán, os filhos pequenos, Eryk e

Ava, e passa seus últimos meses de vida. No período que viveu em Sintra, cruzou com o presidente João Figueiredo e posou para fotografias que foram publicadas nos jornais, assistiu a uma retrospectiva de seus filmes, interrompida por um incêndio na Cinemateca Portuguesa, e encontrou a equipe de Win Wenders, que filmava *O estado das coisas*. O ator desse filme, Patrich Bauchou, colheu em vídeo um depoimento de Glauber, intitulado *Sintra é um belo lugar para morrer*. No depoimento, ele diz que aos 42 anos, para a média de idade de um latino-americano, já viveu bastante.

Na estada em Portugal, sua saúde se deteriorou progressivamente, mas Glauber recusava fazer qualquer tratamento. Finalmente, em 6 de agosto, ele foi internado numa clínica nos arredores de Lisboa. No dia 16 de agosto, o escritor João Ubaldo Ribeiro, que passava uma temporada em Portugal, visitou o amigo e, na volta ao Brasil, publicou uma crônica no *Globo*, na qual relata sua internação, sofrimento, as visitas de Jorge Amado e Zélia Gattai, a mobilização dos médicos, o desencontro dos diagnósticos e a movimentação das autoridades portuguesas com o caso. No hospital, em seus últimos momentos de vida, não perdia o ímpeto para a pregação, característica de seu temperamento desde os tempos de criança, no Colégio Dois de Julho: tirava e colocava o tubo de oxigênio no nariz para fazer sermões sobre os rumos da cultura brasileira.

O estado de saúde de Glauber se agrava e no dia 21 de agosto, numa operação tumultuada, ele foi removido de Portugal para receber tratamento no Brasil. Esta é sua

última travessia pelo Atlântico. Glauber morreu no dia 22 de agosto; com sua morte, fecha-se um ciclo, polêmico e agitado, em nossa história política e cultural recente. Tão rico em possibilidades abertas quanto trágico em seu desfecho. No seu enterro, no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, o discurso de Darcy Ribeiro:

Estamos aqui, Glauber, para te sepultar. É a fatalidade que faz com que os velhos sepulsem os novos, as mães os filhos, e nós medíocres, sepulsemos o gênio. Sim, um dia floriu um gênio aqui. Neste país ele viveu sua breve vida.

Capítulo 5: Temas, relação com o espectador e legado

Desde os primeiros anos de sua atividade como cineasta, Glauber tem instigado uma respeitável bibliografia, com livros, ensaios, artigos, estudos e avaliações publicados em diferentes cantos do mundo, a respeito dos mais diversos nexos interpretativos oferecidos por seus filmes. Na França, em 1973, René Gardies apresenta para uma banca composta por Michel Foucault, Roland Barthes e Cristian Metz um trabalho pioneiro sobre sua obra. Nenhum outro cineasta brasileiro estimulou tantos debates sobre o valor de sua obra e o peso de seu legado para as gerações posteriores. Na sequência final de *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, um sertanejo envolvido numa rixa de famílias por disputa de terras caminha pelo sertão seco até encontrar o mar. A dívida de Salles com *Deus e o Diabo* é evidente. De modo consciente, ele evoca o mar glauberiano, símbolo de utopia no movimento do vaqueiro Manuel, e o situa num momento em que o desejo de transformação social foi substituído pelo drama intimista. Ao mesmo tempo que traduz a relevância atual das preocupações individuais num mundo liberal e globalizado, Salles sente a necessidade de se referenciar no simbolismo do mar impresso na obra de Glauber.

O destaque para a apropriação que Salles faz de uma referência do universo fílmico de Glauber deve-se à importância de se perceber como elementos aparentemente

casuais situam-se num plano muito mais simbólico do que se poderia supor. O mar é a imagem que fecha *Deus e o Diabo* e a que abre *Terra em transe*. A escolha desses planos não é arbitrária, pois ela reflete uma tônica que perpassa seus filmes desde *Barravento*: as imagens funcionam como alegorias num jogo que opõe forças míticas e estruturas de poder. Nos seus filmes, portanto, a dimensão religiosa e política se entrelaçam o tempo todo. Em *Deus e o Diabo*, realizado antes do golpe de 64, o mar se fecha com a crença na esperança; em *Terra em transe*, já com os militares no poder, abre-se para a turbulência política. O mar é um mito na cabeça do sertanejo de *Deus e o Diabo*, pois ele não o conhece, mas sabe que é dele que chegaram os conquistadores, na cena de abertura de *Terra em transe*.

Os temas nos filmes de Glauber, portanto, se intercalam e convergem para a religião e a política, de modo que o transe em que seus personagens estão imersos e a sensação de desorganização das imagens conectam-se harmonicamente no conjunto de sua obra. Seus filmes movem-se na direção da religião e da política e, com isso, o que se almeja é a afirmação de uma posição ideológica (explicitamente identificada com as classes oprimidas) e a transmissão de uma mensagem com força expressiva por meio da materialização de uma ideia, ou pensamento, em imagem. A força expressiva da imagem carrega o conteúdo da mensagem, sem que, para isso, se recorra à abstração ou à intelectualização vazia (Glauber sempre se opôs ao padrão de intelectualidade narcísica, voltada para a

satisfação de vaidades). A imagem de um camponês faminto que se rasteja é exibida como verdade flagrada pela câmera e não como subterfúgio retórico e acadêmico sobre a fome: a fome é sentida, não compreendida, relata no manifesto *Estética da fome*.

O alvo que se tem em vista, com isso, é o tipo de cinema, caracterizado como político, em que o cineasta posiciona-se de modo afirmativo: parte de um pressuposto, o discurso fílmico se desenvolve em consequência dele e, do ponto de vista ideológico, caminha para um desfecho com uma mensagem a partir do pressuposto inicial. O espectador, então, sai do cinema confortado e não é afrontado, pois tudo se arruma de acordo com a expectativa criada logo no primeiro plano do filme: a adesão ou rejeição de uma ideologia previamente assumida. A mensagem glauberiana, ao contrário, desarruma essa perspectiva de discurso fílmico pela maneira dialética com que a narrativa é conduzida: uma imagem se apresenta como afirmação e negação de um estado de coisas simultaneamente.

Daí que com exceção de *A Idade da Terra*, do qual não se pode falar num final, e *Claro*, obra cuja preocupação é exhibir destroços da civilização ocidental, os desfechos em seus filmes são abertos, o que implica numa mensagem de liberação social e política que não se conclui. A marcha da coluna de guerrilheiros na imagem final de *O Leão de Sete Cabeças* carrega a mensagem do recurso às armas para a tomada do poder, mas é nesse ponto que o filme se encerra. Não há o confronto final entre as forças imperialistas e os nativos, com a vitória final de um dos

lados. Ao adotar esse procedimento, com acento na força expressiva da imagem, todos os recortes de sua obra se articulam harmonicamente. O que importa não é tanto a recorrência à compreensão da narrativa, mas principalmente a maneira como, de forma alegórica, as imagens impactam o espectador.

Ao situar seus filmes numa perspectiva que visa chocar antes de seduzir, seu cinema propõe um contrato tenso: vé-lo implica numa experiência desconfortante que muitos não aceitam. Para quem está habituado a classificar a realidade circundante segundo esquema preciso, não é fácil compreender seus filmes e, por conseguinte, aceitar sua linguagem. Nele está ausente qualquer forma de descritivismo que explique uma cena, pois o que importa não é a racionalidade, por exemplo, da fala do cangaceiro Corisco - se é verossímil a um cangaceiro falar como ele - e sim veicular por meio de uma alegoria uma mensagem política. Assim como as parábolas bíblicas sensibilizam pessoas de classes sociais e inserções culturais distintas em função de seu caráter simbólico, do mesmo modo Glauber propõe que se veja o conteúdo da fala do cangaceiro.

A opção pela alegoria, além de reter um resquício de sua formação religiosa, marcada na infância pelo desejo de ser pastor, o afasta do complacente e confortante discurso narrativo que se estrutura com começo, meio e fim. Antes que as imagens sejam compreendidas racionalmente, elas visam causar impacto imediato no espectador. Com isso, por meio de imagens agressivas, seu cinema põe a nu o caráter elitista e excludente da política brasileira, tanto

quanto da presença do imperialismo nos países subdesenvolvidos. Ao desvelar o caráter elitista do imperialismo, a solução, contudo, não se dá pela imersão do povo na cena do poder. Em seus filmes a ruptura das estruturas de dominação é possível com a presença de um líder messiânico que conduza o povo à libertação. Recoloca-se, assim, a necessidade de um líder que conviva com a cultura do oprimido. Dessa forma, os mitos populares e rituais religiosos são elementos que impulsionam o povo à rebeldia: o papel histórico dos povos subjugados se cumpre com a afirmação de suas crenças no plano religioso e não como negação da religiosidade.

De *Barravento* a *A Idade da Terra*, a questão não está na superação do mito, ou na condenação das formas de expressão religiosa populares, mas em afirmá-las como um elemento de cultura que pode impulsionar os povos oprimidos para a libertação das forças opressoras. Nesse ponto, o tema da religião nos filmes de Glauber não segue a ortodoxia marxista, para a qual a crítica à religião é parte do processo de aquisição de uma consciência revolucionária. Na sua filmografia, a luta de classes convive com a recuperação do sagrado. Assim sendo, a necessidade de um líder que conduza o povo articula-se à presença de forças míticas que funcionam como elemento de impulsão. Daí ser importante destacar que a religião, como força de expressão popular, é um forte componente de resistência às forças de dominação numa sociedade perfeitamente atual. Glauber vê nas manifestações religiosas populares pulsões

que podem desestruturar o sistema e não formas de alienação que garantam sua sobrevivência.

Embora em seus filmes esteja embutida a ideia de que a salvação dos povos oprimidos seja messiânica - em *Terra em transe* o poeta Paulo Martins apresenta o populista Vieira ao povo como líder -, não há neles a figura de um líder que conduza o povo. Há, sim, um personagem agitador, que recita discursos de resistência e de quebra da ordem e se interpõe entre o povo e os representantes do poder: Firmino em *Barravento*, o Beato e Corisco em *Deus e o Diabo*, Paulo Martins em *Terra em transe*, Antônio das Mortes e o professor em *O Dragão*, Pablo, Zumbi e o padre em *O Leão* e o filho de Brahms em *A Idade da Terra* (o pastor em *Cabeças Cortadas* também pode se incluir como agitador, mas a força de sua presença não se impõe pela fala e sim pelo objeto que carrega: uma foice). Nesses personagens reside a força discursiva e o chamamento para a ação. Mas eles frequentemente monologam, o contato que estabelecem com o povo é tênue e evasivo; são personagens isolados, melancólicos, exasperantes, num ambiente em transe. Entre eles e o povo não há, de fato, amálgama, eles não transmitem a segurança de que devem ser seguidos. O que se observa é um hiato entre expressões religiosas populares e o personagem que pensa e proclama discursos que instigam a rebeldia. Na ausência de um personagem carismático que se dirija diretamente ao rebanho e o conduza à rebelião, a questão que fica é saber como e por que o povo se moveria. Ou seja, não há movimento do povo, que se mantém confinado a práticas

religiosas que não vão além da manifestação de rituais ancestrais.

A resposta a essa pergunta é dada pela maneira como Glauber modela a ação dramática e configura seus personagens: sem dimensão psicológica, não vivem sua própria história e são cristalizações de experiências de grupos, classes, nações. Paulo Martins é configuração do intelectual na América Latina, Zumbi a reencarnação da utopia de liberdade negra na África. Os discursos que proclamam são alegóricos, visam projetar imagens que os identifiquem a uma comunidade, um povo ou uma nação e não no reconhecimento de que estariam aprisionados à ação dramática. Dessa forma, o espaço que ocupam nas cenas não assume feição realista, na qual houvesse interação com quem está ao redor. Os dois cangaceiros que acompanham Corisco não passam de espantalhos, parados o tempo todo enquanto Corisco não para de falar e se agitar; o mesmo acontece com as mulheres e crianças negras que acompanham a fala apocalíptica do Padre em *O Leão*: completamente imóveis. Quando esses personagens proferem seus monólogos, pessoas do povo apenas compõem a cena (no caso extremo de tentativa de fala individual em *Terra em transe*, o personagem do povo tenta descrever sua condição, mas é reprimido com a morte). O povo não se expressa individualmente nem interage com o personagem agitador. Assim sendo, no momento em que Corisco em *Deus e o Diabo* e o professor de *O Dragão* monologam, eles não se dirigem ao povo que estaria subsumido na cena, mas para o próprio espectador, que é

conclamado a sair da posição em que está e atender ou não ao chamado.

Nos primeiros filmes de Glauber, preso ao que veio a chamar de vícios da estética burguesa, esse procedimento, embora já evidente, não foi tão explorado. Até *O Dragão*, de fato, pode-se perceber que a configuração dos personagens em grande medida se conforma ao esperado da representação de papéis no cinema. A partir de *O Leão e Cabeças Cortadas*, contudo, os elementos que permitem identificar representações de papéis ditados pelas regras cinematográficas se rompem e em seus filmes não se pode dizer propriamente que haja representação com diálogos de qualquer natureza e sim monólogos e frases soltas dirigidas diretamente ao espectador. Esse procedimento atinge o clímax em sua obra final, *A Idade da Terra*.

Na medida em que se dirige diretamente ao espectador, Glauber procura um diálogo que muitas vezes é marcado por tensões em razão da expectativa que se cria diante da tela: a plateia esperaria assistir a um filme, eventualmente postar-se diante de uma obra de arte, contemplá-la e separar o que viu de sua própria vida. Mas essa postura é radicalmente distinta daquilo que Glauber oferece e exige. A relação que ele tem com a arte, o cinema em particular, não é de subserviência à apreciação e sim a de chocar com uma verdade que seria sublimada por que o espectador não deseja ir ao cinema para vê-la. Caso raro no cinema, na história da arte e da literatura seus propósitos estariam próximos dos de artistas como o pintor flamengo Pieter Brueghel, do inglês William Blak, ou do poeta francês Conde

de Lautréamont. Seu diálogo com o público envolve a paixão, a sedução e a guerra, como adverte na última entrevista que deu antes de morrer, ao jornalista português João Lopes, em Sintra. Assim, seu cinema não se oferece como um meio para explorá-lo com um produto para consumo que agrade ou não. Sua intenção é se despir dos crivos da censura e honestamente estabelecer com o espectador um diálogo não convencional, porque seus filmes não estão dentro de um aparato convencional.

O legado glauberiano

Depois de morto, a sombra de sua obra e intervenções mantém vivo o assunto Glauber por meio de retrospectivas, lançamentos de DVDs, debates e livros em diversos cantos do mundo. *A Idade da Terra*, que o fez reagir de forma tempestuosa às críticas recebidas no Festival de Veneza em 1980, acabou recebendo especial atenção desse mesmo festival, sendo exibido novamente em duas oportunidades. Em 1986, quando foi feita uma homenagem especial com uma retrospectiva completa de seus filmes, e em 2007, ocasião em que sua versão restaurada foi exibida numa seção especial na noite de encerramento do festival. Nas duas ocasiões, uma retratação subliminar do festival e o reconhecimento tácito de que sua obra e os riscos que assumiu com ela não se apagaram e permanecem como fonte de estímulo e reflexão sobre a arte e o papel do artista na sociedade para as novas gerações.

Em 1986, junto com a homenagem, o crítico italiano Lino Micciché publicou uma tradução com uma antologia de

artigos de *Revolução do Cinema Novo* (1981), sob o título *Scritti sul cinema*. Nesse livro, está reunida parte expressiva de sua produção escrita e as principais entrevistas que deu desde os primeiros momentos do Cinema Novo. Devido à sua importância no entendimento das teses que formulou sobre cinema em textos como *Estética da fome* e *Estética do sonho*, na apresentação da tradução Micciché ressalta a dupla atividade de Glauber - artística e teórica -, o que atesta o grande interesse que despertou no ambiente intelectual italiano. Em 2007, foi exibido ao lado do filme o documentário *Anabazys*, dirigido por Paloma Rocha e Joel Pizzini, que mostra o processo de criação de *A Idade da Terra*. Apesar da frustração com a recepção de *A Idade da Terra* em 1980, Veneza fica na memória como um lugar em que a obra de Glauber não passa em branco. Na edição de 2003 do festival, foi exibido seu primeiro longa metragem, *Barravento*, para uma plateia que aplaudiu de pé o momento em que seu nome aparece nos créditos.

Além do retorno de Glauber a Veneza, Cannes exibiu em 2004 uma cópia restaurada de *Terra em transe* e Berlim, em 2010, de *O Dragão da Maldade*. Reexibidos nos festivais mais importantes da Europa, seus filmes ganharam destaque também na Tate Modern, em Londres, que em 2007 aproveitou uma exposição de trabalhos de Hélio Oiticica e sua presença como ator em *Câncer* e realizou uma exposição conjunta Glauber/Oiticica. Na exposição, além de *Câncer*, foram exibidos *Terra em transe*, *O Dragão da Maldade*, *Cabeças Cortadas* e *O Leão de Sete Cabeças*. E, de fato, a obra glauberiana tem se mantido como fonte de

debate no exterior. Em 2010 a Cinemateca Quebequense, no Canadá, organizou uma mostra com todos os seus filmes com o propósito de discutir a “perplexidade diante das ruínas da história”. Para um cineasta que estava no ostracismo em seus últimos dias de vida – com seus filmes e posicionamentos políticos sob suspeita –, esses eventos internacionais atestam um interesse que se renova e mantém vivo o problema da reavaliação de sua obra. Recentemente, em 2014, foi publicado na França *L'espirit et l'espoir de Glauber Rocha*, de Alain Morreux, que trata sua obra como a tentativa de edificação de uma cinematografia do Terceiro Mundo independente dos esquemas hollywoodianos e europeus. A “esperança” de Glauber, assinala Morreux, ressoa como um apelo à ação coletiva tricontinental contra a dominação estética imperialista.

Além de inúmeras exposições casuais em mostras específicas e festivais de cinema, no Brasil foram realizadas duas retrospectivas importantes dos filmes de Glauber. Em 1985, no Rio de Janeiro, ocorreu a mostra *Glauber por Glauber*. No momento em que o país passava pelo processo de redemocratização – com o povo nas ruas pedindo eleições diretas depois de vinte e um anos de ditadura –, foi a primeira vez que os brasileiros tiveram a oportunidade de ver todos os seus filmes. E para manter a sina de turbulência que gravita em torno de sua figura, os organizadores enfrentaram grandes dificuldades para realizá-la. No texto de apresentação, o curador Carlos Augusto Calil revela que só na ocasião teve conhecimento da destruição dos negativos de *Terra em transe* e de *O*

Dragão da Maldade, num incêndio em Paris; revela também que o paradeiro dos negativos de *O Leão*, *Cabeças Cortadas*, *História do Brasil* e *Claro* era desconhecido, o que implicou numa aventura pela Espanha, França e Itália para trazê-los e exibi-los na mostra.

Sua obra foi novamente reunida em 1994, também no Rio de Janeiro, na mostra *Glauber: um leão ao meio dia*; mas ao contrário da anterior, nesta não se exibiu *Di-Glauber*, que teve a exibição pública proibida pela justiça. A principal novidade dessa mostra foi a exposição de 63 desenhos inéditos feitos por ele, que revela uma faceta da multiplicidade de interesses glauberianos. A mostra tornou pública uma parcela ínfima de seus desenhos, que atualmente se encontram protegidos no acervo do Instituto Moreira Salles. De particular interesse também são os textos de José Carlos Avellar, estudioso da obra de Glauber no Brasil, e Manuel Perez Estremara, que foi seu assistente em *Cabeças Cortadas*. No texto de apresentação da mostra, Avellar realça que os desenhos de Glauber são imagens que se movimentam em direção ao cinema. Por meio deles projetou filmes que nunca conseguiu realizar, como *America Nuestra* e *O Destino da humanidade*. Já Estremara ofereceu na verdade um depoimento sobre as nulas vantagens do exílio. Na convivência com Glauber, o que o impressionou foi sua capacidade de, a partir do elemento local, dar à sua obra um espírito universal de compreensão e interesse e, ainda, manter uma rica dialética entre vanguarda expressiva e a concretização artística de um compromisso social.

Durante vinte e cinco anos o legado de Glauber foi preservado e divulgado pelo Espaço Tempo Glauber, no Rio de Janeiro. Iniciativa de sua mãe, preocupada com a enorme quantidade de inéditos - fotos, cartazes, desenhos, romances, peças de teatro e correspondência -, o Tempo Glauber abriu suas portas em 1989, num casarão que estava abandonado e foi cedido à família pelo INSS (Instituto Nacional de Seguridade Social): “E com esta casa eu realizo o desejo dele, ainda quando ele estava vivo, que é ter um lugar para guardar sua obra”, relata dona Lucia Rocha. Por falta de apoio financeiro do governo, o Tempo Glauber fechou as portas em 2014. Com o fechamento do Tempo Glauber seus filmes, todos restaurados pela entidade, foram transferidos para a Cinemateca brasileira e seus desenhos para o Instituto Moreira Salles. Nos anos em que teve as portas abertas, o Tempo Glauber recebeu estudantes e pesquisadores do mundo todo, que procuravam conhecer e estudar seus filmes e sua obra escrita. Glauber deixou uma quantidade enorme de textos inéditos à espera de publicação, como a peça sobre Jango e os contos e poemas de juventude, fundamentais para se entender que, além de cineasta ele procurou os meios mais diversos para expressar sua visão bastante peculiar do Brasil, do mundo e da vida.



Desenho de Glauber Rocha, acervo Instituto Moreira Salles

Referências

OBRAS DE GLAUBER ROCHA

Riverão Sussuarana. Rio de Janeiro: Record, 1978.

Glauber por Glauber. Organização de Ana Pessoa. Rio de Janeiro: Embrafilme; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

Roteiros do Terceyro Mundo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

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

Poemas Eskolhydos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1989.

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

Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

O século do cinema: Glauber Rocha. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

LIVROS SOBRE GLAUBER ROCHA (NO BRASIL)

DEL PICCHIA, Pedro. **Glauber, o leão de Veneza.** São Paulo: Editora Escrita, 1982.

FEIJÓ, Marin César. **Anábasis Glauber:** da idade dos homens à idade dos deuses. São Paulo: Edições Anábasis; Fundação Álvares Penteado, 1996.

GATTI, José. **Barravento: a estréia de Glauber Rocha.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica - Glauber Rocha: cinema, política e estética do inconsciente.** Petrópolis: Vozes, 1982.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber, esse vulcão.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Prefácio. In: Vários autores. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

RIBEIRO FILHO, Aurino. **Glauber Rocha revisitado**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1994.

SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema Latino - americano**. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1995.

VALENTINETTI, Cláudio. **Glauber, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi; Prefeitura do Rio, 2002.

VENTURA, Tereza. **A poética política de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

LIVROS SOBRE GLAUBER ROCHA (NO EXTERIOR)

BELLUMORI, Cinzia. **Rocha: Glauber Rocha**. Firenze: La nuova Italia, 1977.

GARDIES, René. **Glauber Rocha**. Paris: Seghers, 1974. (Cinéma d'aujourd'hui)

HOLLYMAN, Burnes. **Glauber Rocha and the Cinema Novo in Brazil**. New York: Garland Publishing, 1982.

MICCICHÈ, Lino. **Glauber Rocha: scritti sul cinema**. Veneza: Edições da Biennale de Veneza, 1986.

MORREWS, Alain. **L'esprit et l'espoir de Glauber Rocha**. Paris: Éditions L'Harmattan, 2014.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987. (Collection Auteurs)

TESES SOBRE GLAUBER ROCHA

BAMONTE, Duvaldo. **Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini**. ECA-USP, São Paulo, 2002.

CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. FFLCH-USP, São Paulo, 2007.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. **Delírios do obscurantismo: diálogos com Terra em Transe**. ECA-USP, São Paulo, 1991.

GNASPINI, José Mauro. **Di-Glauber: filme como funeral reprodutivo**. ECA-USP, São Paulo, 2003.

GUTIERREZ, Maria Alzyquir. **O dragão e o leão:** elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha. FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

ARTIGOS E ENSAIOS SOBRE GLAUBER ROCHA

AUMONT, Jacques. Terre em transe. **Cahiers du Cinéma**, nº 195, novembro de 1967.

BENAYOUN, Robert. Cangaço 1965: Cris du Brésil. **Positif**, nº 73, fevereiro de 1966.

BONITZER, Pascal. Amok, L'Age de La terre. **Cahiers du Cinéma**, nº 317, novembro, 1980.

CORNAND, André. Barravento. **Images et Son**, nº 239, maio de 1970.

GARDIES, René. Le lion à sept têtes et Têtes coupés. **Images et Son**, nº 249, abril de 1971.

OUTRAS OBRAS SOBRE CINEMA E CULTURA

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina:** teorias do cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34; Edusp, 1995.

BARBOSA, Jarbas. **30 anos de Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. **Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974).** Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2015.

DEBS, Sylvie. **Cinéma et littérature au Brésil** - Les mythes du Sertão: émergence d'une identité nationale. Paris: Éditions L'Harmattan, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIEGUES, Cacá. **Vida de cinema:** antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

FIGUERÔA, Alexandre. **Cinema Novo:** a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004.

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

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SITES

Cinemateca Brasileira. Disponível em:
<<http://www.cinemateca.gov.br/>>

Tempo Glauber. Disponível em:
<<http://www.tempoglauber.com.br/>>

APÊNDICES

Cronologia

1939 - Glauber Rocha nasce em 14 de março, em Vitória da Conquista, Bahia.

1949 - Entra no Colégio Presbiteriano Dois de Julho, em Salvador, onde escreve e encena a peça de teatro *El Hilito de Oro*.

1954 - Cursa o clássico no Colégio Central da Bahia. Torna-se membro do Círculo de Estudos, Pensamento e Ação (Cepa). Passa a frequentar o Clube de Cinema da Bahia.

1955 - Dirige as encenações do grupo *Jogralescas Teatralizações Poéticas*, criado no Colégio Central.

1956 - Colabora no filme *Um dia na rampa*, curta-metragem de Luiz Paulino dos Santos.

1957 - Inicia o curso de Direito da Universidade Federal da Bahia, mas não o conclui. Filma o curta-metragem *Pátio*.

1958 - Inicia carreira jornalística no *Jornal da Bahia*. Passa a escrever também para o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

1960 - Trabalha como produtor executivo de *A grande feira*, de Roberto Pires.

1962 - *Barravento* recebe o prêmio Opera Prima no Festival Internacional de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia.

- 1963 - Publica o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*.
- 1964 - *Deus e o Diabo na Terra do Sol* recebe o prêmio da crítica mexicana no Festival Internacional de Acapulco. No Brasil, um golpe de estado instaura a ditadura militar.
- 1965 - Lança o manifesto *A Estética da fome*. É preso no Rio de Janeiro num protesto contra o regime militar. Filma o curta *Amazonas Amazonas*.
- 1966 - Filma o curta *Maranhão 66*, sobre a posse do governador do Maranhão, José Sarney.
- 1967 - *Terra em Transe* recebe o Prêmio Internacional da Crítica no Festival de Cannes. Escreve *A Revolução é uma estética*.
- 1968 - Filma *Câncer* e documenta, com Affonso Beato, as passeatas estudantis contra a ditadura.
- 1969 - *O Dragão da Maldade* é exibido em Cannes, onde Glauber recebe o prêmio de melhor diretor. Na Itália, atua em *Vent d'Est*, filme de Jean-Luc Godard e J. P. Gorin.
- 1970 - *O Leão de Sete Cabeças* é exibido no Festival de Veneza e *Cabeças Cortadas* no de San Sebastian. Ambos geram controvérsias entre os críticos europeus.
- 1971 - Escreve o manifesto *Estética do sonho*. Inicia um período de cinco anos no exílio.
- 1972 - Vive em Cuba e se dedica ao projeto *História do Brasil*, em parceria com Marcos Medeiros.
- 1974 - A revista *Visão* publica carta em que define o general Golbery do Couto e Silva como "gênio da raça".
- 1975 - *Claro* estreia em Roma. O filme recebe críticas violentas.
- 1976 - Retorna do exílio. No Brasil passa a escrever para diversos órgãos de imprensa.
- 1977 - O curta-metragem *Di-Glauber* ganha o prêmio especial do júri no Festival de Cannes. Realiza o média-metragem *Jorjamado no cinema*.
- 1978 - Publica o romance *Riverão Sussuarana*.
- 1979 - Participa do programa *Abertura*, na TV Tupi. Elizabeth Di Cavalcanti proíbe a exibição de *Di-Glauber* no

cinema e na televisão.

1980 - *A Idade da Terra* é exibido no Festival de Veneza. O filme gera polêmica e é mal recebido pela crítica.

1981 - Glauber Rocha vive em Sintra, Portugal. Com a saúde abalada, escreve o roteiro de *O destino da humanidade*, mas não o conclui. Falece no Rio de Janeiro em 22 de agosto. No Brasil é publicado o livro *Revolução do Cinema Novo*; na Itália, o roteiro de *O Nascimento dos Deuses*.

FILMOGRAFIA

FILMES DE GLAUBER ROCHA

Curtas-metragens

O Pátio (1959), 35 mm, preto&branco, 11'. Rodado em Salvador.

Amazonas Amazonas (1966), documentário encomendado pelo Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas, colorido, 15'. Rodado em Manaus. Prod.: Luiz Augusto Mendes.

Maranhão 66 (1966), 35 mm, preto&branco, 11'. Prod.: Luiz Carlos Barreto e Zelito Viana para Mapa Filmes.

1968 (1968), 35 mm, preto&branco, 22'. Dir.: Glauber Rocha e Afonso Beato. Rodado no Rio de Janeiro.

Di-Glauber (1977), 35 mm, colorido, 18'. Rodado no Rio de Janeiro. Prod.: Embrafilme.

Média-metragem

Jorjamado no cinema (1977), 16 mm, colorido, 50'. Prod.: Embrafilme/Setor de Rádio e Televisão.

Longas-metragens

Barravento (1961), 35 mm, preto&branco, 80'. Rodado nos arredores de Salvador: Praia do Buraquinho, Itapuã e Vila Flamengo. Prod.: Iglu Filmes.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), 35 mm, preto&branco, 125'. Rodado em Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché e Canudos. Prod.: Luiz Augusto Barbosa para a Copacabana Filmes.

Terra em Transe (1967), 35 mm, preto&branco, 115'.
Rodado no Rio de Janeiro e em Duque de Caxias. Prod.:
Mapa Filmes e Difilm.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969),
35 mm, preto&branco, colorido (Eastmacolor), 95'. Rodado
em Milagres, Bahia. Prod.: Mapa Filmes.

O Leão de Sete Cabeças. Título original: **Der Leone
Have Sept Cabeças** (1970), 35 mm, colorido
(Eastmacolor), 95'. Rodado no Gongo Brazzaville. Prod.:
Gianni Barcelloni e Claude Antoine para Polifilm.

Cabeças Cortadas. Título original: **Cabezas Cortadas**
(1970), 35 mm, colorido (Eastmacolor), 95'. Rodado em
Barcelona. Prod.: Barcelona Profilmes S. A. e Barcelona
Films Contacto, Mapa Filmes.

Câncer (1972), 16 mm, preto&branco, 86'. Rodado no Rio
de Janeiro. Prod.: Mapa Filmes.

História do Brasil (1974), 35 mm, preto&branco, 158'.
Dir.: Glauber Rocha e Marcos Medeiros. Realizado
principalmente em Cuba em 1972, acabado em 1974 na
Itália. Prod.: Tricontinental.

Claro (1975), 35 mm, colorido (Eastmacolor), 110'. Rodado
em Roma. Prod.: Alberto Marucchi e Mario Tamburella per
DPT-SPA, Roma.

A Idade da Terra (1980), 35 mm, colorido
(Eastmacolor/Cinemascope), 160'. Rodado em Salvador,
Brasília e Rio de Janeiro. Prod.: Embrafilme, CPC (Centro de
Produção e Comunicação).

FILMES E PROGRAMAS DE TV SOBRE GLAUBER ROCHA

Programa Abertura (1979). Direção: Fernando Barbosa
Lima, TV Tupi (programa semanal).

ABECEDÁRIO (Lisboa, 1981). Direção: Manuel de Carvalho,
colorido, 15'.

Sintra is a Beautiful Place to Die (Paris, 1982). Direção:
Patrick Bauchau, Antenne 2, 57' (vídeo).

Glauber por Glauber (1985). Direção: Mair Tavares, 30'
(vídeo).

Que viva Glauber! (1991). Direção: Aurélio Michilis, TV Cultura/Fundação Padre Anchieta (vídeo).

A voz do morto (1993). Diretores: Vitor Ângelo e Sergio Zeigler, colorido, 14'.

À meia noite com Glauber (1997). Direção: Ivan Cardoso, 16'.

Rocha que voa (2002). Direção: Eryk Rocha, colorido, 94'.

Redescobrimo o Brasil - Glauber Rocha (2003). Direção: Maria Maia, Tv Senado, 36'.

Glauber o Filme - Labirinto do Brasil (2003). Direção: Silvio Tendler, preto&branco/colorido, 98' (DVD).

Depois do Transe (2006). Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha, preto&branco/colorido, 114'.

Milagrez (2007). Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha, colorido, 180'.

Anabazys (2007). Diretores: Joel Pizzini e Paloma Rocha, colorido, 142'.

Diário de Sintra (2008). Direção: Paula Gaitán, preto&branco/colorido, 90'.

Cordilheiras do Mar: a fúria do fogo bárbaro (2015). Direção: Geneton Moraes Neto. Produção: Joana Passi, colorido, 98'.

Sobre o autor

Humberto Pereira da Silva é doutor em Filosofia da Educação pela USP e professor na FAAP. Exerce também a atividade de crítico de cinema na *Revista de Cinema* e colabora regularmente nas revistas culturais *Trópico*, *Digestivo Cultural* e *Filmes Polvo*. Escreveu o livro *Ir ao cinema: um olhar sobre filmes* (Musa Editora, 2006).

Obrigado por ler este

livro que publicamos!

Esperamos que esta obra tenha correspondido às suas expectativas.

Compartilhe por [e-mail](#) suas dúvidas e sugestões conosco.

Adquira outros títulos em www.pacolivros.com.br

Conheça o novo site da [Paco Editorial](#) com conteúdos exclusivos para professores!



PUBLIQUE CONOSCO

 Teses e Dissertações

 Grupos de Estudo

 Capítulo de Livro

PACO EDITORIAL
INSTITUTO DE PESQUISA ACADÊMICA

www.editorialpaco.com.br
11 4521.6315

Av. Dr. Carlos Salles Block, 658 - Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100