



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



GLAUBER EM CRÍTICA E AUTOCRÍTICA

por

ANA LÍGIA LEITE E AGUIAR

Orientadora: Prof^a Dr^a Rachel Esteves Lima

Salvador
2010



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



GLAUBER EM CRÍTICA E AUTOCRÍTICA

por

ANA LÍGIA LEITE E AGUIAR

Orientadora: Prof^a Dr^a Rachel Esteves Lima

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para aprovação de Doutorado em Letras.

Salvador
2010

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Aguiar, Ana Lúcia Leite e.

Glauber em crítica e autocrítica / por Ana Lúcia Leite e Aguiar. - 2010.

247 f. : il.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Rachel Esteves Lima.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador,

2010.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981 - Crítica e interpretação. 2. Cinema - Brasil. 3. Cineastas -

Aos que cuidam de si e dos outros.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Helena, por ter me ensinado a ler (e por fazê-lo ainda hoje).

À Rachel, sempre dentro do meu texto, dentro da minha vida.

À Lígia, pelo sorriso que traduziu a minha vinda à Bahia.

À Marília e ao Antonio, pela leitura de qualificação.

À minha avó Adelaide, à Tia Iracema e ao Tio Sebastião, por suas presenças tão carinhosas.

Aos meus amigos e às minhas irmãs, por na alegria e na tristeza fazerem tudo ser mais interessante.

À Capes, pelo apoio financeiro durante tantos anos.

Ao Tempo Glauber, pela acolhida.

RESUMO

O trabalho tem como objetivo analisar a trajetória biográfica e política do cineasta brasileiro Glauber Rocha, priorizando a leitura da sua atuação enquanto crítico cinematográfico e dos episódios polêmicos nos quais se envolveu na década de 1970. No primeiro capítulo desta tese, são abordados, de forma panorâmica, os textos críticos publicados por Glauber, buscando-se evidenciar como vida e obra se imiscuem, de modo que o fazer crítico acaba por se transformar em um processo de autocrítica, em que sujeito e objeto não mais se distinguem. Ao optar por esse exercício constante de um “cuidado de si” que se dá na arena pública, o cineasta constrói e desconstrói sua rede de amigos e, simultaneamente, redireciona sua produção cinematográfica, assumindo posições estéticas/políticas que o distanciarão dos antigos companheiros de profissão e da valorização de sua obra pela crítica. No segundo capítulo, realiza-se uma leitura dos diversos livros em que o cineasta teve seu percurso de vida relatado, utilizando-se a crítica biográfica contemporânea para interpretar o modo como essas obras constroem a persona glauberiana. Fez-se necessária a reconstituição genealógica da utilização do gênero biografia ao longo da história e do contexto de alguns *biografemas* selecionados para este trabalho, colhidos na produção de Glauber Rocha, assim como na de seus biógrafos. No terceiro e último capítulo, partindo-se das lacunas encontradas nas biografias analisadas no capítulo 2, e que dizem respeito aos episódios mais polêmicos vivenciados por Glauber Rocha, elege-se como objeto de estudo os temas do “nacionalismo” e do “populismo”, buscando-se entender, a partir de teorias recentemente desenvolvidas sobre esses conceitos, o modo particular como o cineasta “lia” a situação política dos últimos anos da ditadura militar brasileira e a interferência dessa leitura em suas intervenções na mídia e no cinema. Como fio a costurar toda a estrutura da tese, impôs-se o desejo de refletir sobre a possibilidade de a visão de mundo articulada pelo último Glauber ainda ter algo a contribuir para a compreensão da arte e da política, na atualidade, preferindo-se desconfiar da praticamente unânime reação crítica às posições assumidas por ele no período aqui estudado e acreditar na força do pensamento de quem, indubitavelmente, pode ser considerado um dos grandes intérpretes do Brasil.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Biografia; Nacionalismo; Populismo; Cinema Novo.

ABSTRACT

This piece aims to analyse Brazilian filmmaker Glauber Rocha's biographical and political trajectory, with an emphasis on his activities as a film critic and the controversial events he involved himself in during the 1970's. In the first chapter of this thesis, the critical texts published by Glauber Rocha are approached in an overview, in an attempt to demonstrate how his life and his work overlap so that the critical work turns into a self-critical process in which one can no longer distinguish between the subject and the object. On choosing this constant exercise in the "care of self" that takes place at the public arena, the filmmaker constructs and deconstructs his network of friends, and, simultaneously, redirects his production while assuming aesthetical/political positions that will eventually distance him from his old colleagues and compromise the validation of his work by the critics. In the second chapter, a reading is conducted on the various books that reported on the filmmaker's biography, by means of today's biographical criticism, in order to interpret the way such works construct Glauber's persona. It has proven necessary to genealogically reconstitute biography as a genre alongside some of the biographemes selected for this piece from both Glauber Rocha's production and that of his biographers. In the third chapter, departing from the gaps identified in the biographies analysed in Chapter 2 and which revolve around the most controversial of the episodes experienced by Glauber Rocha, the themes of choice are "nationalism" and "populism", in an attempt to understand, from the theories recently put together on these concepts, the particular way in which the filmmaker "read" the political scenario of the last few years of Brazilian military rule and the impact that this reading had on his interventions on cinema and the media. As the thread that runs along the whole structure of this thesis, a desire has imposed itself which reflects on the possibility that the world view articulated by Glauber's late works still has a contribution to provide for today's art and politics. Besides, one has chosen to suspect the all but unanimous critical reaction to the positions assumed by him during the period under scrutiny here and to vouch for the power of the thought embraced by someone who, undoubtedly, can be considered as one of the great interpreters of Brazil.

Keywords: Glauber Rocha; Biography; Nationalism; Populism; New Cinema.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Meu robe de chambre vermelho	14
Por uma montagem nuclear da vida	15
Os caminhos do cinema revolucionário	41
O pêndulo louco	50
2. Encadernando Glauber	61
Mas as pessoas na sala de jantar	62
Memória do saque	64
O jogo dramático da cultura	75
Dos saqueadores	76
<i>Puzzle</i> biográfico	80
As constelações de Glauber	89
A vida em erupção	96
Máquina de fazer e desfazer sentido	103
A culpa é sempre da mãe	108
Destinatário: oculto	112
3. A guerrilha particular de Glauber	123
O 4º Andrade	124
O conceito árido de <i>nation-ness</i>	135
Verás que um filho teu não foge à luta	141
Por um outro <i>making of</i> da história	147
¿Que se vayan todos?	153
As roupas e as armas de Glauber	164
Demandas sociais em Super 8	173
Por uma genealogia dos piquetes	184
La dignidad de los nadies	191
Populismo à brasileira	200
O caminho do meio	204
O homem-bomba	214
Considerações finais	227
Referências	233

INTRODUÇÃO

Vivemos em nosso país um momento em que as memórias, as biografias, as autobiografias, as cinebiografias, têm aparecido em toda sua força, apresentando-nos o mundo diante de nossos olhos com imagens arquivadas pelo tempo e dando-nos boas aulas sobre artistas, movimentos de época, trajetórias de diferentes sujeitos, e entre essa profusão de relatos de vida, chamam a nossa atenção as maneiras como as marcas da biografia se entrelaçam às da história, lubrificam ou abrem o percurso em direção a um objeto, incrementam as versões sobre ele, e ensinam, na prática, as incontáveis formas das quais dispomos para narrar as pessoas, os arquivos, os acontecimentos. Não saberíamos dizer, contudo, se já se trata de um segundo *boom* ou de uma simples continuidade: o primeiro teria ocorrido a partir dos anos 1980, com a profusão dos relatos pós-ditadura e o fortalecimento do retorno do sujeito na arte e na crítica.¹

A abundância de tais relatos justifica, evidentemente, a sua migração para outros tipos de linguagem. As cinebiografias,² parte desse segundo momento de

¹ Cf. SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: Ensaio*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2007. p.112. Sobre a questão do retorno do sujeito conferir LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 1997. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

² Só para lembrar, dos anos 1990 para cá, tem-se no Brasil, algumas cinebiografias: *Jards Macalé: Um Morcego na Porta Principal* (2008); *Lóki* – Arnaldo Batista (2007); *Titãs: a vida até parece uma festa* (2009); *Simonal, ninguém sabe o duro que eu dei*; *Cazuza – O tempo não pára*; *Lula, filho do Brasil* (2009); *Jean Charles* (2009); *Fiel* (2009) (sobre a torcida do Corinthians); *Dois filhos de Francisco* (2005) (sobre os músicos Zezé di Camargo e Luciano); *Maria Bethânia – Música é Perfume* (2005); *Vinícius* (2005); *Pelé eterno* (2004); *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil* (2004); *Coração Vagabundo* (2009) (sobre o músico Caetano Veloso); *Garrincha – Estrela Solitária* (2003); *Alô, alô, Terezinha* (2009) (sobre o apresentador Chacrinha e suas Chacretes); *Batatinha – Poeta do Samba* (2008); *O longo amanhecer* – cinebiografia de Celso Furtado (2007); *Zuzu Angel* (2006); *Eliezer Batista – O Engenheiro do Brasil* (2009); *O Velho* – História de Luiz Carlos Prestes (1997); *Vlado – 30 anos depois* (2005) (sobre o jornalista Vladimir Herzog), entre muitas outras produções, de longas e de curtas, prevendo-se, ainda, a chegada de obras sobre: Bruna Surfistinha (ex-garota

intensificação do registro biográfico, contêm o lúdico, o teor documental, a ficcionalização do sujeito, acabam por diluir conceitos, épocas, movimentos, e isso se torna duplamente atraente, pois, além da função pedagógica que engloba (não sendo essa, necessariamente, uma particularidade do “gênero” cinematográfico), refratam, por sua vez, a popularização recente do audiovisual. Este, ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, estimula a gravação da espetacularização da vida, incitando exercícios múltiplos nos que habitam essa realidade e que, por meio da captura de imagens fragmentadas do mundo, brincam com as funções jornalísticas e cinematográficas ao alcance das mãos e das ideias, desfrutando, ainda, do local de simples colecionadores de suas trivialidades biográficas.

Nesse terreno híbrido, muito se meditou sobre a diferença de Glauber Rocha no seu modo de viver e de operar a câmera, e uma quantidade razoável de, principalmente, curtas-metragens³ voltou-se ao estudo do cineasta, utilizando fragmentos de suas produções ou mesmo copiões não utilizados nas mesmas, como “se a mera presença desses fragmentos fosse suficiente para marcar a estética desses documentários”.⁴

de programa), o jogador corintiano Ronaldo, o cantor e político Frank Aguiar, a jovem Suzane Von Richthofen (acusada de matar os pais), a cantora Cássia Eller, o ex-presidente Jânio Quadros. Se estas obras passam do âmbito documental para o ficcional, não importa. Aliás, é essa migração mesmo que nos interessa em alguns momentos desta pesquisa.

³ Refiro-me, especificamente, aos filmes, guardadas as devidas diferenças entre eles, que agem por meio do recorte de uma “cena” de Glauber para abordar aspectos pessoais de sua trajetória, onde a invocação da obra é pretexto para a abordagem biográfica: *Que viva Glauber* (1991), de Aurélio Michelis; *Memória de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó* (1984), de Agnaldo Siri Azevedo; *De Glauber para Jirges* (2005), de André Ristum; *Glauber Rocha* – Quando o cinema virou samba (s/d), de José Roberto Torero; *No Tempo de Glauber* (1986), de Roque Araújo e Glauber Rocha; *A voz do morto* ((1993), de Sérgio Zeigler e Vítor Angelo; *A degola fatal* (2004), de Clóvis Molinari Junior e Ricardo Favilla; *Depois do Transe* (2003), de Paloma Rocha e Joel Pizzini; *Retrato da Terra* (s/d), de Paloma Rocha e Joel Pizzini; *Glauber Rocha em defesa do cinema* (s/d), de Roque Araújo.

⁴ MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p.159.

Assim, o fato de haver um desejo pelo biográfico, no sentido em que a vida dos outros sempre foi um grande tema de interesse, como se verá, levou-nos a pesquisar e construir um texto que abordasse o estudo da grafia da vida, para, a partir daí, selecionarmos um biografema⁵ da conturbada existência de Glauber que simbolizasse não somente a importância de suas ideias no universo cinematográfico, mas buscasse compreender a intempestividade de um autor que rompia publicamente os pactos fechados com seus leitores/ espectadores.

Esta tese se detém, então, no cinema e na biografia, e não na junção destes dois termos, ou melhor, propõe um enquadramento para Glauber Rocha, e este simples ato agrega os assuntos sobre sua vida, sua produção e o que tanto já se disse e se discutiu sobre isso. Aqui, nos interessa ver o modo como a crítica sobre Glauber atualiza sua importância na cultura brasileira, faz circular recortes episódicos, estimula ambiências que procuram dissolver a especificidade dos rótulos atribuídos ao cineasta, e, preocupa-se, ainda, com suas formas de intervir na realidade, indicando diferentes receitas de construção do biográfico para ser utilizada em qualquer tipo de linguagem.

O recorte desta tese parte exatamente do trabalho feito pelos intérpretes de Glauber anteriores a mim, pelo muito que herdo deles em suas escritas e por um vão maior, adiado insistentemente pela fortuna crítica glauberiana, que seria o de traçar um plano de estudo da visão política do cineasta.

⁵ Barthes escreveria sobre o biografema: “Posso descer mais ainda no detalhe, observar que muitos homens fotografados por Nadar tinham unhas compridas: pergunta etnográfica: como se usavam as unhas em tal ou tal época? Isso a Fotografia pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia.” BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.51.

A análise fílmica e o apego à semiótica se fizeram praticamente aqui inexistentes, devido ao fato de esse tipo de demanda ter sido muito bem atendida nas últimas três décadas, e o que há, pois, é uma reflexão sobre a proposta político-cinematográfica de Glauber Rocha.

O trabalho biográfico é, sem dúvida, um lucro no campo dos estudos literários, mas é, ainda, uma inconveniência, pois o que pode ser dito, como pode ser dito, e outras questões sobre a gestão do espólio e a conduta dos arcontes designados para tal tarefa, esbarram cotidianamente na figura do pesquisador, ávido por todo tipo de informação para detalhar um objeto.

Neste contexto, o primeiro momento deste estudo é voltado para a cinematografia e a profunda radicalização pela qual passa a proposta estética de Glauber Rocha. O tema da fragmentação cinematográfica em suas produções ganha um enfoque procedente da metáfora do arquivo, dos documentos que se ausentam por motivos variados e, assim como um movimento de dispersão e aglutinação é feito ao redor de seu acervo, um caminho parecido foi montado para a visualização das influências de determinados grupos de críticos e de cineastas brasileiros que atraem o cineasta baiano, ao mesmo tempo em que são por ele criticadas. Essa crítica, efetivamente singular, é apresentada aqui em seu caráter diletante, demarcando-se o lugar em diferença que Glauber Rocha cultivou para si, ao atrelar a ela o passional, a memória, os encontros muitas vezes furtivos, as impressões diluídas e a possibilidade de refazer suas opiniões a qualquer momento nesse processo de crítica e autocrítica incessante, revelando-se as distensões pelas quais sua noção de cinema passa ao longo dos anos. Assim, faz-se um passeio pelas três obras críticas de Glauber, *Revisão crítica do cinema*

brasileiro, Revolução do Cinema Novo e O Século do Cinema, buscando-se rotas que apontassem para a transformação gradual da obra cinematográfica, cuja montagem passaria a ser cada vez mais nuclear, fracionada e capaz de criar outras rótulas narrativas.

Essa mudança de tom na construção de sua obra fílmica deu-se em sincronia com seu trabalho de crítico cinematográfico, avançando em um cinema cada vez mais revolucionário e adequando esse conceito à trajetória do subdesenvolvimento e ao despertar dos habitantes desses locais em precariedade.⁶ As propostas inusitadas de Glauber Rocha para pensarmos o cinema são reflexo das amplas variações pelas quais passa sua biografia em todos os sentidos: os vínculos familiares, afetivos, e as relações amistosas se enfraquecendo nos momentos de autocrítica; a *filia* (amor), tão presente em seus textos sobre o cinema e a vida, o aproxima e o distancia das pessoas, e esse deslocamento figura como uma marca biográfica de forte apelo, tendo sido evidenciada por todos os biógrafos ou estudiosos que focalizaram de alguma forma a vida de Glauber.

No segundo capítulo da tese, imagens como o saque e o usucapião foram utilizadas para reiterar a função dos biógrafos de Glauber, assim como para traçar a genealogia do trabalho biográfico ao longo dos séculos. As obras sobre seu percurso de vida foram selecionadas e analisadas, lançando-se mão da teoria da crítica biográfica para ler as construções da fortuna crítica do cineasta. Essa perspectiva fez com que certos estudos da trajetória de Glauber fornecessem não apenas o recorte do gênero que escolhemos para leitura, como foi fabricando um mosaico das diversas referências e episódios que compuseram a história do nosso

⁶ Termos como “subdesenvolvido”, “massa”, “classes”, “Terceiro Mundo” são utilizados respeitando-se o vocabulário de Glauber Rocha e o pensamento da época.

objeto. Privilegiou-se, nesse percurso, o período final da vida de Glauber, momento sempre polêmico e conturbado, tanto pelas alterações promovidas em sua cinematografia (e aqui a película *A Idade da Terra* representa, paradoxalmente, um ponto final e as reticências), quanto pelo seu envolvimento político para o lado dos dois últimos generais da ditadura militar brasileira.

Mas, uma vez evisceradas as consequências profundas que esse processo de (auto)crítica desafia, pouco foi dito, afinal, sobre o que significava o Glauber aliado aos militares, sua visão sobre o Brasil, sobre as lideranças brasileiras de então, entre outras questões.

Esse final de vida, que dura quase uma década, é a deixa invisível que permeará o terceiro capítulo.

O contexto do último momento da tese se estabelece indagando-se politicamente as posições de Glauber, suas rachaduras, seu conceito de nação, sua interpretação sobre o nacionalismo e o populismo, e este recorte seria, talvez, uma superextensão do espaço em branco ou de certo silêncio deixado pelos trabalhos anteriores, ao falarem do Glauber político sem examinar mais detidamente seu pensamento, apresentando, apenas, o impacto das declarações nas quais o cineasta expunha suas opiniões sobre a arte e a política e a repercussão dessas declarações em seus relacionamentos pessoais e junto ao público. O retorno à cena política manifesta no pensamento glauberiano representa nossa tentativa de compreender o presente e o desejo de mergulhar em conceitos com os quais tem sido analisada a história do Brasil e da América Latina, vasculhando as reflexões de Glauber para ver se elas teriam algo a dizer à atualidade. E apostamos que teria.

1. Meu robe de chambre vermelho

Por uma montagem nuclear da vida

Pelo trânsito intenso de Glauber Rocha pelo mundo, uma parte do seu arquivo tornou-se tão viajante quanto seu dono. As peças, sempre móveis, dessa memória em constante erosão planam nesse movimento de travessia, a bordo de aviões, mãos e braços, ou qualquer outro tipo de deslocamento que garanta a contingência de uma coleção acidental que sofra a menor obstrução possível. Esse arquivo parece ser mais frágil que os demais, pois não ocupa salas climatizadas, nem possui uma numeração catalográfica, nenhuma base *on line* que garanta sua segunda vida, e, talvez, nem ocupe mais a memória de seu inventor, se não na condição desesperada de provável objeto de caça que pode vir a ser.

Conhecendo o risco inerente aos arquivos⁷ – de ser perdido, saqueado, *pervertido* desde seu impensável começo pelas mãos do seu autor⁸ –, em muitas

⁷ A esse respeito a história nos tem fornecido alguns exemplos dos riscos que “sofrem” os acervos, como o incêndio na obra de Hélio Oiticica, em 2009. CYPRIANO, Fábio. Perda da obra de Oiticica é menor que a anunciada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 2009. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u644292.shtml>. Acesso em: 30 out. 2009.

Confira ainda a matéria sobre os estragos na Biblioteca e Arquivo Nacional do Iraque (Bani), em agosto de 2007. Questionado sobre o quão danificada estaria a biblioteca depois dos ataques da própria Guarda Nacional Iraquiana (GNI), o diretor da instituição, Saad Eskander, responde: “Perdemos 60% dos arquivos, incluindo documentos, gravações, fotografias e mapas. Perdemos cerca de 25% dos livros, especificamente manuscritos raros. Perdemos todo o equipamento e os móveis, e a estrutura do prédio sofreu danos consideráveis. [...] Temos centenas de livros valiosos, dezenas de milhares de documentos e gravações importantes sobre a sociedade e a política do Iraque. Em vez de os protegerem e nos apoiarem, eles [os soldados] depredam a instituição que preserva o legado histórico do país, que é um legado histórico do mundo.” ESKANDER *apud* GUIMARÃES NETO, Ernane. Leituras de Guerra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 2007. Mais!, p.10. A fala final e apreensiva do diretor do Instituto ao abordar a questão da deriva do arquivo em tempos de guerra incide sobre uma instância à deriva e tão fantasmagórica quanto a memória nacional: o corpo do civil.

As correspondências de Glauber e Helena Ignês, sua primeira esposa, passaram por outro tipo de risco, como se pode ver em uma nota de rodapé da obra de João Carlos Teixeira Gomes: “Durante um jantar, Helena Ignês espalhou as cartas pela mesa e explicou que o pacote tinha sido guardado em sigilo pelo seu pai, que finalmente lhe passara o material. Era impressionante o número de cartas e ela desejava que eu as avaliasse. Conhecendo o caráter conturbado do final das relações de ambos, agi com desastrosa prudência, sugerindo que ela fizesse uma triagem. Afinal, Glauber não

passagens das cartas de Glauber, certos papéis aguardavam seu caminho penúltimo, e nessa relação nômade, esses papéis representavam, silenciosamente, uma fração do futuro (se pequena ou grande em termos quantitativos, não nos foi possível saber). Esse penúltimo caminho era encontrar-se na posse da guardiã, a mãe de Glauber, arconte desse arquivo em construção, para, posteriormente, repousar em prateleiras separadas com a intenção de garantir mais firmeza e menos mobilidade a documentos já tão caros a algumas pessoas.⁹ Em carta, o cineasta diria:

[...] tenho em Roma, em casa de Gianni Barcelloni, Via Monteserrat, [...] uma mala contendo importante material literário. o mesmo material poderia você trazê-lo? tenho medo que venha como bagagem. não há xerox. tem que ser colocado em envelopes e transado pra vir com segurança. posso pagar qualquer despesa sobre isto mas somente uma pessoa de confiança poderia se encarregar...¹⁰

era um simples objeto de pesquisa, mas sim um grande e querido amigo, e aquelas cartas encerravam um período difícil e atormentado de sua vida afetiva. Minha cautela foi devidamente punida: tempos depois, Helena me telefonava do Rio, informando que durante uma viagem a Belo Horizonte, de ônibus, naquele mesmo ano, tinha colocado as cartas no bagageiro do veículo, dentro de uma mala que acabou sendo roubada. Chegou a noticiar o fato em jornais do Rio e de Salvador. Tenho certeza de que essas cartas ressurgirão um dia.” GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha*, esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.242. Nota n.9.

⁸ Cf. a obra de Foucault, *O que é um autor?* e de Jacques Derrida, *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*.

⁹ Cf. depoimento de Paloma Rocha em que ela diz: “a obra de Glauber não ficou tão espalhada por causa da minha avó, Lúcia Rocha, que fez esse trabalho precioso para a memória da cultura brasileira, porque foi ela quem guardou esses 100 mil documentos”. *Zoom – O Tempo Glauber*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=llB3zjoY05k&feature=related>. Acesso em: 25 abr. 2009.

¹⁰ ROCHA *apud* BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. p.608. Carta enviada do Rio de Janeiro, em julho de 1976, para o historiador e crítico de cinema João Carlos Rodrigues. Em outubro do mesmo ano, Rodrigues responderia de Paris: “[...] minhas fontes de \$ secaram, por isso voltarei ao Rio antes de 3 meses. Portanto se ainda quer aquela transa da mala de Roma, apite o quanto antes. Tenho para lá uma passagem de ida de avião, mas não terei puto\$ ao chegar lá. Me avise que avisou o Barcelloni e poderei ir. Depois diga o que fazer com ela.” RODRIGUES *apud* BENTES, *op. cit.*, p.617.

Tempos antes, no entanto, o cineasta já estava em sua luta arquivística de reunir o material que publicara ao longo dos anos, premeditando o interesse que seu vínculo cinematográfico com a história poderia ter construído e reconhecendo o lugar do Cinema Novo na narrativa recente do país e do mundo.¹¹ É ao amigo João Carlos Teixeira Gomes que ele pergunta, de Paris, em 1976, se:

Peres [outro amigo] não poderia encarregar alguém da Fundação Cultural, [para] recolher todos *meus artigos, crônicas, entrevistas, reportagens, publicados na imprensa baiana oficial e marginal* [...]. Seria o melhor presente que os amigos poderiam me dar. [...] Algum aluno de literatura poderia ser destacado para isso e teria já material pra uma tese universitária sobre Cinema na Bahia.¹²

Começar a ser memória.¹³ Esse parece ser o interesse que move o cineasta e é rascunho do desejo de se fazer uma filosofia do que foi todo o engajamento

¹¹ Uma busca rápida e genérica pelo Banco de Teses de Capes indicaria 575 dissertações e teses para o assunto “Cinema Novo”; 63 para o assunto “Glauber Rocha”; 38 para o assunto “Nelson Pereira dos Santos”; 19 para “Mário Peixoto”; 17 para o assunto “Humberto Mauro”; 12 para “Joaquim Pedro de Andrade”; 4 para “Paulo César Saraceni”; 1 para o assunto “Cacá Diegues”; 32 para “Cinema Marginal”; 20 para o assunto “Chanchada”; 5 para “Pornochanchada”; 12 para o assunto “Mazzaropi”; 1 para “Cinema underground brasileiro”; 10 para Júlio Bressane; 5 para o assunto “Rogério Sganzerla”; 1 para “Cinema Udigrudi” (mas o resumo deste trabalho refere-se à linguagem udigrudi dos quadrinhos de Angeli). Assim, e resguardadas as enormes diferenças temporais, ideológicas, grupais ou individuais, a pesquisa mostra apenas superficialmente uma listagem dos interesses da pesquisa no âmbito cinematográfico. Serviço disponível em: <http://servicos.capes.gov.br/capesdw/>. Acesso em: 29 jan. 2010.

¹² ROCHA *apud* BENTES, *op. cit.*, p.569. Os grifos são de Glauber Rocha.

¹³ Interesse que sua mãe cultivara durante longos anos, revirando o próprio “lixo” de Glauber e rearrumando papéis com toda natureza de assunto para que os mesmos fossem guardados para alguma ocasião oportuna, isso desde a infância do filho. Questionada por mim sobre os motivos que a levaram a “coleccionar” inclusive o que ele dispensava, uma vez que pode ser uma constante o espírito arconte que habita todas as mães, Dona Lúcia disse que sentia, de um modo muito particular, que aqueles desenhos, poemas, rabiscos, apontavam para uma diferença. Como deflagrar se essa diferença é intuída ou requerida? O mais certo é que ela passou a existir. O acervo do *Tempo Glauber* também passa a ser constituído dessa maneira, tal como conta Lúcia Rocha em uma entrevista: “A idéia do Tempo Glauber foi uma recomendação que o próprio Glauber fez pra mim

daquele grupo em uma parte da história do cinema brasileiro. No entanto, a inquietação no levantamento dessa produção intelectual e da movimentação de tais escritos aparece desfocada em suas cartas, um assunto diluído entre pontos mais efusivos de discussão, como planejar uma retrospectiva de sua obra, obter financiamentos, demarcar o que foi o Cinema Novo, demonstrar posições políticas, entre outras ações. Já no início dos anos 1970, Glauber faz referência a alguns papéis e objetos pessoais soltos em algum paradeiro, à espera de um intermediário que cumprisse um roteiro permitindo essa reintegração de posses. Nos trechos selecionados abaixo, “essas coisas” estão em Nova York:

pegue tudo meu: livros, roupas, coisas escritas (tem uns artigos que não posso perder), que estão nas pastas, dentro das gavetas e meta dentro da mala de couro. as roupas, se quiser, fique pra você, à exceção de uma camisa vermelha de veludo e o robe de chambre vermelho que são *recuerdos* sentimentais (estes, guarde-os). se você tiver de viajar deixe a mala com Dan até o dia que eu voltar.¹⁴

mande minha mala please mas não com tudo: quero *minhas coisas escritas*, minha máquina de escrever, meu robe de chambre

quando estava em Portugal. Ele disse “mamãe, você vai levar minha obra todinha para Salvador” e eu fiz aquilo sem entender direito o que ele queria. Mas Glauber era um visionário e tinha ciência que seus trabalhos eram importantes. Mas aí ele voltou morto e eu me operei do coração, coloquei cinco pontes de safena. Na época, fiquei sem sentido da vida, tinha perdido todos os meus filhos, meu marido e pensei que estava virando um fantasma. Ou eu trabalhava, ou eu morria. Mas a vida é uma dádiva de Deus, não é? Depois de tudo, disse pra mim mesma “ora, eu não morri e agora tenho uma missão”. Nasceu Sara, minha bisneta, filha de Paloma e eu não podia deixar a memória da família assim jogada. Montei então o Tempo Glauber com 50 mil documentos de produção intelectual de meu filho. No começo, era mais fácil porque havia apoio do então presidente da república José Sarney. Mas, depois, acabou o financiamento. Mesmo assim, a gente vai levando.” JORNAL do Comércio On line. *A minha energia é o meu perfume*, Recife, 27 dez. 1999. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/1999/2712/cc2712b.htm>. Acesso em: 01 set. 2008.

¹⁴ ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.399. Carta enviada de Barcelona, em 1971, para Fabiano Canosa, programador de cinema.

vermelho, meu jaleco de couro, botina preta e livros e os *Interviews* com minhas entrevistas [...] ¹⁵

Biografemas de biografemas, descubro um robe de chambre e uma camisa de veludo de cunho afetivo, botina preta e tenho fotos *inexistentes* com *punctums*¹⁶ imagináveis. No entanto, fotografias ou resquícios de tais objetos não precisam necessariamente *existir* para provocar intensos dioramas com esses fragmentos da história de Glauber. Um robe de chambre vermelho e alguns papéis capturam ou simbolizam duas instâncias que se entrelaçaram na biografia do autor: o amor (*filia*, afeição) e a escrita (Ivana Bentes diria que Glauber fizera parte de uma “geração Gutemberg”, tanto pela quantidade da produção intelectual escrita que ele constrói, quanto pela produção epistolar, passando assim, mais tempo na máquina de escrever do que atrás de uma câmera).¹⁷ Dessa composição nada rara, nasceu uma modalidade diferenciada na maneira de conceber o cinema da época, e que, com Glauber, culminaria na paixão pela crítica, amizade metafórica indissociável entre os objetos mencionados (o robe/ os escritos), o sentimental instalando-se nos mesmos compartimentos da ocupação intelectual e vice-versa.

Novamente, se essa dupla funciona nas trivialidades de qualquer sujeito, a partir do curso dos anos 1960, se teria uma nova forma de construir a crítica cinematográfica, esta, até então, direcionada pelos discursos da maior revista de

¹⁵ *Id., Ibid.*, p.420. Carta enviada de Roma, em 1971, para Fabiano Canosa.

¹⁶ A noção de *punctum*, para Roland Barthes, é “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.46.

¹⁷ *Cf.* o texto introdutório de Ivana Bentes na obra *Cartas ao mundo*, intitulado “O devorador de mitos”.

cinema da época, a *Cahiers du Cinéma*,¹⁸ na qual predominava uma leitura estruturalista das películas.¹⁹ Mas a nova crítica praticada na cena brasileira por Glauber Rocha seria distinta da crítica exercida nos *Cahiers* que, por sua vez, tanto o havia influenciado. As teorias de cinema que nutriam seus filmes e sua postura crítica partiam também de Walter da Silveira, de Alex Viany, de Paulo Emílio Salles Gomes, todos estes entretidos com um discurso crítico sociológico e não puramente semiótico. Outro ponto diferencial na história dessa crítica de viés sociológico é a criação, em 1951, do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais – CEC, mais conhecido como a escola mineira de cinema lançada por Fritz Teixeira de Salles, Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão.²⁰ A escola mineira funda a *Revista de Cinema*, tendo fases que terminam sempre por motivos financeiros, mas que contam com colaboradores como Paulo Emílio, Rudá Andrade, Silviano Santiago, entre outros:

Lendo Walter da Silveira descobri o cinema internacional segundo sua economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia.

Lendo Viany descobri Hollywood e o *neo-realismo* – os caminhos

¹⁸ Os artigos da *Cahiers du Cinéma* da contemporaneidade de Glauber Rocha e do Cinema Novo encontram-se disponíveis no endereço <http://www.archives-cahiersducinema.com/>. O primeiro número da revista data de abril de 1951. Glauber diria em texto crítico, de 1971: “Recomendo a leitura detalhada de todos *Cahiers du Cinéma* de 69 a 71. Jacques Aumont, Pierre Kast, Jean Narboni, Pascal Bonitzer, Jean-Luc Comoli, Roland Barthes estão teorizando a nova crítica do filme. [...] Finalmente, a crítica de cinema abandona a aproximação ao filme através da literatura. O fotograma é lido em sua caótica significação. A crítica do *Cahiers* monta, desmonta, remonta e devolve ao filme o *terceiro sentido*. Reestudam John Ford e seria demais exigir que compreendessem o método Solanas. Este é de carne. E não independe do *Cahiers*. Nenhum cinema existiu sem o *Cahiers*.” ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.246.

¹⁹ Sobre a história geral do estruturalismo, confira a obra de DOSSE, François. *História do estruturalismo*, vol.1 e 2. São Paulo: Ensaio; Ed. Unicamp, 1993.

²⁰ Para uma noção do que foi a “escola mineira” de cinema, leia o breve artigo de Paulo Vilara, intitulado *Era uma vez um roteiro*. Disponível em: <http://www.livrariacultura.com.br/imagem/capitulo/616317.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2009.

do *underground*. Lendo Paulo Emílio Salles Gomes descobri as relações do Cinema com a Revolução [...]. Lendo Antônio Moniz Viana descobri a intriga internacional do audiovisual.

Acrescentaria os artigos dos mineiros Cyro Siqueira e Fritz Teixeira Salles. Cyro fazia a crítica da língua cinematográfica num barato estruturalista e Fritz fazia crítica política. Na *Revista de Cinema* de Belo Horizonte convergiam Hollywood, *neo-realismo*, *nouvelle vague* e o cinema pré-Segunda Grande Guerra.

Era a única e melhor revista de cinema do Terceiro Mundo, tão boa quanto as melhores revistas mundiais.²¹

Assim, a tensão entre uma análise estruturalista e sociológica rege a crítica de Glauber Rocha, e esta encontrará um rumo próprio, com elementos que denotem o diletantismo do cineasta neste campo hermenêutico. O componente diletante enverniza sua produção e atribui-lhe uma forma de escrever, de falar e de fazer cinema, que se torna, com o passar do tempo, caracteristicamente glauberiana. Sua obra opera, contudo, neste processo incessante de, ao criticar, se autocriticar, sendo as críticas iniciais (do início da década de 1960) mais resenhísticas, mais voltadas para a semiótica, mas este último tom nunca será o predominante em sua análise e desde o seu início é possível demarcar essa diferença. Como dissemos antes, um elemento passional norteará seus escritos, seja pela procura de uma afinidade ideológica que se rastreia no objeto criticado, seja pela ausência desse mesmo elemento de afinidade. Atendo-se em particularidades para compor um pensamento analítico voltado para biografemas, esses escritos glauberianos sofrerão, até sua publicação final, incansáveis retoques e movimentos de retificação.

²¹ ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.319.

Em 1957-58, eu, Miguel Borges, Carlos Diegues, David E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. [...] Discutíamos muito: eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini, e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas. Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Salles Gomes alienado. Xingávamos Jean-Claude Bernardet e a crítica mineira era colocada na categoria dos reacionários e traidores do cinema brasileiro. [...] Mas o que queríamos? Tudo era confuso. Quando Miguel Borges fez um manifesto disse que nós queríamos *cinema-cinema*. Paulo respondeu que aquilo era como a história do menino que pediu ao pai uma *bola-bola* e o pai ficou sem saber o que era. Deu em briga e o movimento do *cinema-cinema* entrou pelos canos, com muito romantismo. [...] Descobrimos na luta que Alex Viany era o pai do Rio e Paulo Emílio o pai de São Paulo.²²

Lutando por uma mudança de colonizadores (via nacionalismo,²³ seria possível estarmos sob nossa autocolonização),²⁴ tentando entender o “novo” do Cinema Novo e as possibilidades dialógicas que poderiam ser abertas por diferentes nuances do cinema brasileiro (o grupo mineiro acaba se consolidando como altamente experimental), Glauber Rocha, entre o afeto e a violência, tomará para si o espírito do fazer crítico e elevará cada discussão a uma reflexão sobre o

²² ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.51.

²³ Veremos esse assunto no terceiro capítulo desta tese.

²⁴ Tal mudança só se tornaria possível pela transformação comportamental da qual Glauber daria seu exemplo: “Dirigi três filmes lá fora, não como colonizado, mas como re-colonizador.” Cf. *Anabazys*, de Paloma Rocha e Joel Pizzini, aos 3’43”.

impasse que há no pensamento latino-americano. Em 1969, dando uma interessante entrevista aos *Cahiers*, Glauber dirá que “houve um mal-entendido no começo. No princípio, nós éramos muito eisensteinianos. [...] É que nós sofríamos ainda de inúmeros complexos colonialistas.”²⁵ Um recorte da fala de Glauber de 1972, feito por Geraldo Sarno, mostrará, ainda, como ele se posicionava criticamente frente às demais influências, identificando o Neo-realismo como mais uma linguagem do colonizador:

A influência do estilo de fotografia, montagem e direção de atores do cinema latino-americano revela constantemente submissão aos métodos da Nouvelle-vague, do Neo-realismo e menos do cinema americano, devido às impossibilidades econômicas de imitá-lo. Um cinema não pode ser descolonizador se utiliza a linguagem colonizadora: zooms, efeitos de montagem fragmentados de efeitos visuais, câmera na mão, montagem a partir de textos escritos, uso literário e sonoro que se limita às velhas práticas de Resnais e Chris Maker (o documentário) e práticas de Truffaut, Godard (com as diferenças que cada estilo apresenta), vinculação humanista ao Neo-realismo e a consideração que se tem por cineastas *recolonizados* pelos americanos como Gavras, Petri, Rosi.²⁶

²⁵ ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.202.

²⁶ ROCHA *apud* SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC/ Rio Filme/ Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995. p.14. Glauber provavelmente se referia, ao final de sua citação, aos cineastas Elio Petri e Francesco Rosi. O trecho fora retirado de um texto intitulado “Proyecto de una Pelicula a Realizarse en Cuba – Consideraciones Politicas”, dirigido à direção do Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematograficos, ICAIC. Geraldo Sarno traça um bom panorama da influência do Neo-realismo sobre filmes latino-americanos, cuja “presença atuante de Cesare Zavattini no México, que tem início em 53 e se repete em 55 e 57, será marcante no ICAIC [...]”. SARNO, *op. cit.*, p.29. Zavattini foi um roteirista italiano e um dos primeiros teóricos e proponentes do Neo-realismo no cinema, trabalhando em filmes como *Ladrões de bicicleta* (1948) e *Umberto D.* (1952).

Desejando a transformação do campo cinematográfico, abrindo mão do discurso formador para realizar, na diferença, a luz do cinema brasileiro e latino-americano, Glauber, e tantos outros colegas de geração,²⁷ percorrem algumas técnicas adequando-as à procura que sabemos ser a do caminho do cinema político: “vemos péssimos filmes que tentam se justificar através de suas intenções políticas, que são subjetivas e não se encontram ao nível do próprio filme [...]”.²⁸ Essa luz desse nosso cinema,²⁹ a saber, era, de acordo com Alexandre Figueirôa, criada pelos seguintes fatos:

O roteirista era também o cineasta (mesmo nas adaptações de romances) – se havia colaboração de outras pessoas, ela era feita com realizadores do grupo; os cenários eram naturais e o recurso aos cenários reconstituídos em estúdios era rejeitado; as equipes de filmagem eram compostas apenas por alguns técnicos; e as iluminações adicionais pesadas demais não eram utilizadas. Evidentemente, os filmes apresentavam diferenças, no entanto, não eram interpretadas como um defeito, mas como a prova da criatividade do cinema brasileiro, que sabia, baseado nos modelos

²⁷ Fernando Solanas e Octavio Getino teriam formulado, na década de 1960, a teoria para um Terceiro Cinema: “A luta antiimperialista dos povos do Terceiro Mundo e dos seus equivalentes no interior dos países imperialistas, constitui hoje o eixo da revolução mundial. Terceiro cinema é, na nossa opinião, o cinema, que reconhece nessa luta a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística do nosso tempo, a grande possibilidade de construir uma personalidade liberada, com cada povo como ponto de partida - em uma palavra, a descolonização da cultura.” GETINO; SOLANAS. *Towards a Third Cinema*. Disponível em: <http://www.documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>. Acesso em: 27 mai. 2009. Geraldo Sarno também designa Jorge Sanjinés, na Bolívia, anos antes de Solanas e Getino e mesmo da consolidação do Cinema Novo, como um ponto de ruptura, com sua obra *Revolución*, de 1962. Cf. SARNO. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*, p.29-32.

²⁸ ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.220.

²⁹ Cf. as funções da luz no cinema na obra de Jacques Aumont, *O olho interminável*. Para Aumont, a luz tem uma função simbólica, pois “liga a presença da luz na imagem a um sentido”; função dramática, “ligada à organização do espaço, mais precisamente à estruturação desse espaço como cênico”; e função atmosférica, “o cartão-postal, estampas, a televisão hoje, todos os meios mais maciços de reprodução e de representação se apoderaram dele [o feito atmosférico], à porfia.” AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.173-175.

européus, recriar sua própria especificidade fílmica. Assim, mesmo que as obras de ficção do Cinema Novo possuíssem, parece-me, uma estrutura narrativa bem mais rígida que os filmes da *nouvelle vague*, os redatores destacavam dos filmes os componentes que os aproximavam do documentário e o que continham do cinema-direto, mesmo sabendo que a improvisação na concepção das seqüências e dos diálogos era mais uma consequência dos improvisos incontornáveis de produção que de uma abertura do roteiro.³⁰

A *ruptura* de Glauber Rocha com seus precursores, todavia, ocorre apenas no nível da câmera-olho e das consequências reflexivas da abordagem que se pretende construir por sua conta e risco, desejando que essa relação com o antecessor passasse da *fratria* para a *filia*, sendo esse deslocamento marcado “pela livre escolha [...], sem hierarquizações.³¹ Não precisa da (muitas vezes penosa) relação de parentesco, mas do amor, da afinidade, pelo menos assim pensa Glauber o mito da nação colonizadora; e pelo seu contrário, o cineasta baiano teria se exercitado para (re)estabelecer esse laço fraterno com seus irmãos de subdesenvolvimento. Na condição de assumir o fluxo por uma opção, em termos, autodidata, houve, contudo, espaço para uma memória assegurando o lugar das influências recebidas, colonizadoras ou colonizadas.

Com as intenções claras ao final dos escritos que integram, em ordem cronológica, a obra *Revolução do Cinema Novo* (1980), Glauber, seguindo um traçado que vai de Hollywood ao cinema latino-americano, assim como aos

³⁰ FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004. p.193.

³¹ MARQUES, Reinaldo. O pensamento crítico latino-americano e seus impasses. Apresentado no GT da ANPOLL de 2006. Texto inédito. p.15.

manifestos produzidos na aventura da criação de seu grupo, passará para a construção da memória dos filmes, dos críticos, dos nomes que formaram o contexto histórico do movimento, como Walter da Silveira, sua irmã Anecy Rocha, o professor Martim Gonçalves da escola de teatro da UFBA, Helena Ignez, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Luiz Carlos Barreto, Gustavo Dahl, Zelito Viana. E esses nomes surgem como motivo para desdobramento de um tema que sofre profunda digressão. Mesmo em casos como o de Ruy Guerra, sobre quem Glauber diria: “nunca contemporizou com o *Cinema Novo*. Hoje somos inimigos. Em 1977 [...] pediu no *Jornal do Brasil* o ‘internamento de Glauber num hospital pzykyatryko’”;³² ou de Bressane, a quem Glauber designaria como “o udigrudi concretotropicanalista”,³³ entre outros, há a demarcação, de vez em quando rápida, de sua participação no percurso glauberiano, e aquilo que antes formava um texto corrido, com apenas alguns tópicos alusivos a pessoas que habitaram sua contemporaneidade na criação, acaba por ampliar o desenho dessa crítica.³⁴ Sobre esse modo de trabalho, Ismail Xavier diria:

³² ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.429.

³³ *Ibid.*, p.467.

³⁴ Sobre esse efeito na revisão executada pelo próprio Glauber Rocha, consulte as páginas 486, 489 e 492, na edição da Cosac Naify de 2004. Acerca das alterações constantes em manuscritos, Eneida Maria de Souza diria: “A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho que refletiria as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido. Pela liberdade de rasurar, de escrever entre as linhas, de acrescentar aos originais margens desordenadas e rebeldes, este laboratório experimental desempenha papel importante na história da literatura moderna. O entusiasmo pelo processo da escrita e o interesse pela gênese dos textos ultrapassam a curiosidade do crítico em penetrar nos bastidores da criação e atingem dimensões próprias ao exercício literário e biográfico. SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *Alea*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jun. 2009.

O seu impulso era o de intervir até o último momento, fazer revisões radicais na vigésima quinta hora, como nos filmes, onde praticava um obsessivo recomeçar a cada etapa, a filmagem desfazendo o roteiro e sendo desfeita pela montagem. Reafirmava no livro, num registro sem dúvida mais confessional, um estilo de trabalho que desenhava, nos gestos de “caneta na mão”, a imagem daquilo que seus escritos haviam afirmado como um princípio estético a orientar suas obras, sempre tensionadas e cada vez mais livres na justaposição de fragmentos.³⁵

Ao invés de rodapés e notas explicativas, o texto vai se fraturando à procura de encaixes para fatos-lembranças que se personificam na imagem acústica do nome. Em seu final, *Revolução do Cinema Novo*, último livro publicado por Glauber, caminha por um tom quebrado, funcionando em excertos de títulos como Lyggya Pape, Walter Hugo Khouri, Caetano Veloso (“transou o recado Cinemanovysta na música Popular Brazyleyra”³⁶), Norma Bengell (“você nunca foi vítima nos filmes que seduziram as equipes masculinas”³⁷), dentre outros tópicos que funcionam segundo a ideia de biografema, excitados intensamente pela memória do cineasta baiano que faz poesia, bilhetes, dá recados, enquanto termina a cartografia dessa revolução cinematográfica. A crítica que pratica nessa obra é o que Carlos Augusto Calil chamará no apêndice de seu texto, de “uma autobiografia oblíqua. [...] Antigos desafetos e velhos aliados mereciam uma palavra de reconhecimento, entre afetiva e crítica, mas sempre aglutinadora; afinal

³⁵ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.13.

³⁶ ROCHA, *op. cit.*, p.494.

³⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

pertenciam todos a uma geração revolucionária.”³⁸ Os artigos e tópicos da memória produzidos por Glauber, se continham a violência de uma crítica impiedosa aos seus contrários, expressavam, intempestivamente, o seu esforço, muito mais centrado na compreensão dessas diferenças do que na devastação do íntimo das pessoas com as quais discordava. As críticas realizadas por Glauber provavelmente feriram e incomodaram muita gente. Contudo, quando observado esse movimento de ir e vir do olhar do cineasta, na tentativa de reler seu trânsito mesmo em trechos *espasmados*, encontraremos mais a provocação que a agressão. Em carta para Saraceni em 1962, ele antecipava o que viriam a ser os limites desse percurso inovador:

deveria dizer que a missão de nossa geração é revolucionária, mas tudo é tremendamente difícil. seremos mais um ato sacrificado. não existe uma suficiente consciência crítica para que se faça uma revolução. por isso, forçando a história, a nossa revolução estará entre o idealismo e a anarquia – mas deixará uma pedra de toque bem montada. [...] não podemos perder tempo. é preciso filmar e brigar e amar – mesmo que irrefletidamente.³⁹

Autobiografia oblíqua, pois, já que o sujeito está em constante escape e em cada vez que critica ou se autocrítica, a obra sofre uma espécie de ruptura, amizades são desfeitas ou refeitas, posições são compreendidas ou refutadas. Torna-se evasiva uma leitura da obra de Glauber Rocha que deseje uma linearidade em sua análise, tanto na *fratria* quanto na *filia* por simples fidelidade partidária a qualquer uma das duas, pois como diria Silviano Santiago (pensando

³⁸ CALIL *apud* ROCHA. Glauber dá sua risada. In: *Revolução do Cinema Novo*, p.525.

³⁹ ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p. 178.

em Mário), “as posições não são fixas e têm de ser compreendidas na sua intercambialidade.”⁴⁰ É claro que em se tratando de amigos, o cineasta terá mais “bom corpo” para avaliar os filmes, contudo, não esquece que a nação é um plebiscito diário,⁴¹ e é preciso avaliar que tipo de nação seus afetos e desafetos estão escolhendo para, a partir daí, se ter um fotograma recente dessa “amizade”, pensando-se cada um como “patriota de seus valores” e propondo-se um “diagnóstico dos atuais possíveis”.⁴² Assim, filmar e brigar e amar têm a ver com o ato crítico, com o modo como Glauber sempre se portou em vida.

Um diário pessoal escrito entre abril de 1971 e novembro de 1972, durante uma parte do seu exílio, no qual vai de Nova York para o Chile, para a França, a Itália, o Marrocos, terminando em Cuba, difere, não muito, da subjetividade exposta em seus textos de crítica cinematográfica, exceto pela cautela em assuntos relacionados ao sexo e às drogas, que não são incluídos, por uma série de fatores, à crítica que se torna pública.⁴³ Nas cartas ou no diário, a exposição de situações

⁴⁰ SANTIAGO, Silvano. *Ora (dizeis) puxar conversa!*: Ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p.106.

⁴¹ Cf. texto de RENAN, Ernest. *O que é uma nação?* Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>. Acesso em: 24 out. 2008.

⁴² VEYNE, Paul. O último Foucault e sua moral. *Critique* 471/472. 1986. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art10.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2006, p.2-6.

⁴³ O Glauber Rocha criador atrelado ao erótico, lisérgico, atuante do período de *desbunde* encorajado nos anos 1960 e 1970, aguarda estudos que poderão ser viabilizados com a publicação de seu diário, no prelo, há alguns anos, da editora Cosac Naify. Trago alguns fragmentos dos relatos desses dois anos, 1971-72, em que o cineasta aborda suas experiências com drogas e com sexo, sem pretender o ineditismo da narrativa que assinala suas ações. Os trechos ilegíveis são indicados por [---]: “fiquei excitado, quase pego no pau de Andrés” (p.53); [na p.91 se queixa de fraqueza física e dificuldade para filmar]; “tenho forças? Talento?” (p.113); “a tortura de poucos amigos que me resta” (p.142); “o modelo comercial da nova sociedade é a droga [teoriza bastante sobre as drogas neste trecho] (p.187); “um encontro de Prestes com Oswald de Andrade em 1924 poderia ter mudado a história do Brasil” (p.208); [menciona o fato de ter cheirado muita cocaína com Tarso e que tiveram uma intensa relação vazia] (p.222); “só acredito no prazer vindo da relação sem piedade do caralho com as paredes vaginais [...] ou de um caralho no cu [...]. O homossexual cresce em mim nestes últimos dias” (p.225); “ [---] meus lábios no desejo de chupar um caralho”(p.226);

íntimas vivenciadas parece cumprir a função de prover uma alteridade ao exercício solitário do “cuidado de si”, sem que nada que diga respeito ao corpo seja reprimido.⁴⁴

Logo, percebemos que as nomenclaturas “autobiografia oblíqua” e “registro confessional” refletem o caminho justaposto da crítica cinematográfica com a biográfica, pelo dialogismo incessante que o cineasta provoca entre essas duas instâncias. Antecedendo, na prática, toda uma discussão pela qual o campo da crítica biográfica passará, Glauber Rocha se utiliza do saber dramático, performático, e aproveita o fragmento a seu favor, retalhando atos que impedem seus leitores de tomar tanto o cineasta como seus objetos como algo pronto.⁴⁵ Mais

[diz que tem melhores relações com o pai] “fui brutal com minha mãe mas não posso perdoá-la de me [---] sempre o mínimo de responsabilidade familiar. Ela cuida de Paloma, mas não posso por isso me esquecer facilmente das [---] inconscientes do passado que tanto me fizeram sofrer”(p.270); “admito minha bissexualidade embora até hoje ainda não tenha trepado com homem mas apenas porque ainda não encontrei um que me interessasse a ponto de remover minha natural repugnância sexual pelas formas masculinas embora me sinta atraído pela vontade de chupar um caralho ou ser enrabado e de enrabar. Mas dou tempo para encontrar um rapaz que me excite fisicamente além desta vontade abstrata que precisa enfrentar a prática para se realizar”(p.300). O diário é finalizado na página 375, onde Glauber diz: “Em caso de morte e este diário ficar inédito autorizo que seja entregue ao diplomata brasileiro Arnaldo Carrilho para que o publique recortado cronologicamente numa edição comportando não somente os textos escritos por mim mas tudo que se escreveu sobre mim em várias partes do mundo.” A “iminência” de morte para um exilado político o faz ser precavido e dar continuidade às reflexões sobre sua exposição permanente, seu arquivo em trânsito pelo mundo, reativando questões entre o erótico e o profissional, com Glauber pensando tanto na cumplicidade do robe de chambre viajando com os papéis, como no *político desse diário íntimo*, que se vê neste trecho, quando esteve em Santiago, Chile: “Allende poderá ser morto pela CIA pois é mais perigoso que Fidel numa época em que as guerrilhas concorrem com a guerra da informação.” STYCER, Maurício. Os diários do exílio de Glauber. *Carta capital*, São Paulo, p.8-10, abr. 2003. Com exceção da citação sobre Allende, todas as outras foram retiradas durante consulta ao original digitalizado do diário, no Tempo Glauber, em 1º set. 2009.

⁴⁴ As cartas, diria Silviano Santiago, e estico sua reflexão para o diário, têm “algo a ver com a solidão. Solidão é palavra de amor. Sua leitura também. (Nossa solidão de leitor.) Solidão é meio de conhecimento para Carlos [Drummond] e Mário [de Andrade]. Portanto, tem também algo a ver com o desejo de comunicação.” SANTIAGO. *Ora (dizeis) puxar conversa!*, p.77. Assim, passamos a enxergar o diário íntimo de Glauber como desejo de comunicação e análise recortada de movimentos culturais, crítica da época e exposição mais detalhada de sua vida íntima, sendo este último ponto o menos recorrente em sua crítica em geral, no sentido do caráter sexual com o qual impregna seu diário, e não do fator “pessoalidade”, sempre muito exposto em qualquer um de seus textos. Cf. sobre o “cuidado de si” em FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁴⁵ Cf. “Notas sobre a crítica biográfica”, de Eneida Maria de Souza, na obra *Crítica Cult*.

ainda do que isso, ele nem pergunta se esta é uma fragilidade do campo da crítica, ao se utilizar de saberes extra-textuais em uma época predominantemente estruturalista, mas reverte esse fazer crítico à velha máxima foucaultiana do *saber é poder*, tomando para si as vidas de outros sujeitos como matéria prima para um exercício de si: avança no campo que corresponde ao corpo alheio, faz usucapião⁴⁶ das narrativas de amigos e de inimigos, colocando todos, e si mesmo, em situação de alguma periculosidade.

Para além da tensão entre a estrutura e tudo que habita fora dela, Reinaldo Marques, lendo o pensamento de Alberto Moreiras, de onde reflete sobre o surgimento dos Estudos Culturais e o impacto que o mesmo provoca no campo literário, dirá que:

Nesse confronto, em que a diferença entre duas forças, exigia a divisão do território, caracterizaram-se duas formas de violência: a violência divisória e fundadora dos estudos culturais (força) e a violência dividida e conservadora dos estudos literários (poder); o poder referente à posição hegemônica do literário e a força, a posição irruptiva dos estudos literários. Trata-se de distinções precárias, para Moreiras, uma vez que a irrupção do novo se tornou conservadora e a preservação do antigo apresentou formas de irrupção novas ou possíveis.⁴⁷

Logo, e deflagrando a repetição desse impasse entre estudos culturais e literários, entre a forma de uma crítica sociológico-biográfica e a análise semiótica,

⁴⁶ Cf. a obra de Silviano Santiago *Ora (direis) puxar conversa!*, no capítulo de mesmo nome e em "Sua cartas, nossas cartas".

⁴⁷ MARQUES, Reinaldo. O pensamento crítico latino-americano e seus impasses. Apresentado no GT da ANPOLL de 2006. Texto inédito. p.5.

Reinaldo Marques dirá que o desafio seria “pensar possibilidades irruptivas de uma linguagem pós-estética e pós-historicista, que Moreiras acredita retidas ainda pela promessa literária. O que levaria o ato de pensar para dentro de um pensamento em ruínas, situação capaz de definir o trabalho intelectual no nosso presente.”⁴⁸

Se do impasse entre campos de saber o cineasta constrói seu modo de operar muito mais voltado para um foco multicultural, sociológico, biografemático, especulando as condições em que os trabalhos são feitos, quem são seus objetos de análise e em que circunstâncias seus autores trabalharam e como os mesmos foram formados, todos esses indícios não são suficientes para posicionar Glauber Rocha contra a semiótica e a favor de um olhar cultural, pois não é disso que se trata. Trata-se do fato de ele não se estacionar em uma cadeia interpretativa dos documentos que tem em mente, e dirigir sua busca para uma radicalização tanto de sua crítica quanto da produção fílmica, e ambas sofrerão distorções ilimitadas até o fim, muitas vezes antecipando uma fratura, ou ruína, como nos disse Reinaldo Marques, que experimentamos hoje na maneira em que a crítica, especializada ou não, se coloca ao alcance de todos, pelos meios e formatos em que ocorre, pela transformação na abordagem dos assuntos pela qual passou, pela possibilidade, ou não, de ser feita por qualquer um, e esses mecanismos todos foram observados atentamente e considerados em sua força, e em seu poder, pelo cineasta brasileiro.

Esse exercício crítico de Glauber começa quase duas décadas antes, com o lançamento de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963, obra na qual o autor introduz suas análises teorizando sobre a tarefa do crítico brasileiro, que nascerá

⁴⁸ MARQUES. “O pensamento crítico latino-americano e seus impasses”, p.8.

de um autodidatismo muito mais por precariedade do que por desejo de formação autônoma:

O esforço para uma autoformação teórica ou prática é desumano: o crítico inicia-se geralmente nas colunas dos jornais estudantis e sobe gradativamente para os suplementos literários de grandes jornais ou páginas especializadas de algumas revistas. É muito pouco o que ganha, mesmo se consegue uma coluna profissional. O salário não é suficiente para pagar assinaturas de revistas indispensáveis como *Cahiers du Cinéma*, *Teleciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming* ou *Sight and Sound*. Assim, o crítico, cineasta, dileitante vivem em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos. As idéias chegam envelhecidas [...] O aspirante a realizador sofre mais que o crítico: não há campo profissional, não há escolas de formação teórica, não há produções suficientes para manter uma prática ininterrupta e evolutiva.

[...] Este livro adota o método do autor. Como crítico e profissional, estive ligado nos últimos anos aos bastidores do cinema brasileiro. De uma parte existe o depoimento pessoal, de outra, a crítica imparcial.⁴⁹

A introdução à obra de 1963 toca, em princípio, no tema da “metáfora da *estética da fome*” (que só terá seu conceito desenvolvido dois anos mais tarde)

⁴⁹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.33-40. O termo “cinema de autor”, no Brasil, estaria atrelado a essa verdade política de cada sujeito que revelaria, nas telas, seu olhar sobre o mundo. Cinema de autor era o cinema da escritura, “da capacidade ou possibilidade dos diretores intervirem com maior ascendência no mecanismo administrativo de uma produção cinematográfica.” GRÜNEWALD, José Lino. Cinema e autor. In: CASTRO, Ruy (Org.). *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p.185.

Sobre a posterior especialização do campo cinematográfico no Brasil, veja a obra de AB’SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria: Cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Essa especialização seria configurada pelo fim da proposta do cinema político envergado pelo Cinema Novo e da extinção da função plural do cineasta que roteirizava, dirigia, escrevia críticas cinematográficas, teorizava sobre as funções da sétima arte, restringindo cada um a uma missão individual no campo do cinema.

com a qual o realizador brasileiro terá de dialogar, quando é enfocado o difícil acesso, à época, aos meios que garantissem tal formação; no quesito remuneração, pode-se pensar ainda hoje o crítico como um sujeito desdobrável, como ocorre desde gerações anteriores a Glauber, mas este, um rapaz de 24 anos no período da *Revisão...*, e, desde então, múltiplo em suas funções, talvez contasse com a utopia de um campo crítico pleno, cujo reconhecimento da função crítica levasse à valorização “suficiente” do salário.⁵⁰ Se hoje os cineastas não estão, necessariamente, voltados para a produção da crítica, e a mesma não se vê igualmente inserida na produção fílmica, não há, por isso, ausência de desdobramentos nos dois campos que, quando não interagem, fabricam obras em diferentes linguagens, no exercício docente, nas produções acadêmicas, oficinas, etc., ocupando outras vagas no mercado de trabalho e, enfim, exercendo a materialidade e a imaterialidade de inúmeros modos. Mas o mesmo rapaz de 24 anos surpreende seu público, a partir de então, pela desenvoltura de uma crítica que, anos mais tarde, será compreendida como uma constante em sua trajetória de crítico de cinema. Esses textos que iniciam a *Revisão...* são os pioneiros no aproveitamento do capital das amizades, dos contatos, das histórias lendárias, que integram as análises glauberianas.⁵¹

⁵⁰ Cf. a tese de BRASIL, José Umbelino de Sousa Pinheiro. *As Críticas do Jovem Glauber*. Bahia 1956/1963. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2007. (Tese, Doutorado em Comunicação).

⁵¹ Cf. o estudo de Claudio Valentinetti, em *Glauber, um olhar europeu*, em que o autor resenha cada uma das partes da *Revisão crítica do cinema brasileiro*, assim como alguns filmes do cineasta no decorrer de sua obra. Em seu primeiro exercício crítico publicado como livro, o cineasta baiano acolhera não apenas a genealogia do Cinema Novo, como dissertara sobre Humberto Mauro (“a primeira figura deste cinema no Brasil”); Mário Peixoto (“um homem calado, um tanto tímido, mas simpático [...] fiquei com ótima impressão, porque não se trata de um esnobe, como pensava antes [...]”; fala do período da Vera Cruz com Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, partindo para Nelson Pereira, Triguierinho Neto e o começo do Cinema Novo. As aspas correspondem, respectivamente, a: ROCHA. *Revisão crítica do cinema brasileiro*, p.54 e 58. Interessante ressaltar que Glauber, nesta obra, critica o filme de Mário de Peixoto, *Limite*, de 1931, sem tê-lo assistido, com base apenas nas

O século do cinema, publicado em 1983, é um exercício ainda melhor, no que diz respeito ao modo como a fração biográfica torna-se o eixo do texto apresentado. A diferença crítica entre essa e as demais obras de Glauber, é que, nesta, a crítica se dá pelas vias da conversa e das entrevistas realizadas pelo cineasta enquanto viajava pela Europa, pelos EUA, pela América Latina, colocando o leitor ligeiramente a par de como esses encontros se deram ao certo. Partindo de sua memória, impressões pessoais e intelectuais são trazidas e dispostas ao lado de um objeto que ganha outra nervura metafórica:

Um pouco mais jovem que Jean Renoir, [Fritz] Lang usa um tapa-olho, é solteiro, adora mocinhas, é mulherengo inconfundível e um temperamental. O caráter de Fritz Lang [...] se define nesta história que ele conta:

- Um dia o Dr. Goebbels mandou me chamar para oferecer a direção do cinema nazista. Disse que ia pensar. Durante a noite arrumei minhas coisas e fugi para Paris.

[...] Ao contrário de Renoir, não é um leão manso. Ferido é fera que não se abate, não desiste de defender o novo cinema contra a prepotência das autoridades, o comercialismo dos produtores, e os preconceitos da crítica.⁵²

suas impressões sobre o diretor e as críticas da época. De acordo com Pedro Simonard, “Acerca do mito *Limite*, Zelito Viana acrescenta que ‘as pessoas falavam muito, mas ninguém tinha visto. Todo mundo falava, era o filme mais falado e menos visto’ [...]. Cacá Diegues confirma a versão de Zelito Viana: ‘a minha geração não viu Mário Peixoto antes dos anos 70 (...) com a cópia recuperada’ [...]. ‘Na verdade, ninguém tinha visto *Limite* até, mais ou menos, 1968 (...). Nessa fase inicial, ninguém conhecia *Limite*, só de leitura de críticas e crônicas (...)’ (Capovilla, E, 1993). É claro que se tem que se levar em consideração o fato de Maurice Capovilla, por ser paulista, não ter freqüentado a FNFi, onde, segundo Saulo Pereira de Mello, esse filme foi diversas vezes exibido por iniciativa do professor Plínio Sússekind Rocha.” SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. p.65.

⁵² ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p.44-49. Para não esquecer, Fritz Lang é autor de filmes como: *Metrópolis* (1927); *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931); *O Homem que quis matar Hitler* (1941), entre outros.

Elia Kazan é cineasta de poder no mecanismo político-econômico do cinema americano. [...] Da chamada nova fase de Elia Kazan, a partir do péssimo *Saltimbancos*,^[53] consideramos *Viva Zapata!* [1952] seu melhor filme, se bem que nele esteja a marca reacionária. [...] Mesmo negando o valor da revolução quando pretende provar que os chefes se corrompem quando atingem o poder, pôde, sob o ponto de vista cinematográfico, ser mais objetivo, menos intencional, mais vivo. O filme erra pelo que quer dizer, embora sejam más coisas bem ditas. [...] Sabemos das coerções culturais, do fantasma macarthista. Mas um homem sério, teria sacrificado as vantagens de Hollywood pela honestidade e coerência aos princípios debatidos e firmados.⁵⁴

Sempre tive antipatia por Elia Kazan. [...] Kazan tem uma maldição sobre si: é um famoso dedo-duro. [...] Em Paris, 1968, seu biógrafo francês que não hesita em criticá-lo me telefona para dizer que Kazan tinha acabado de ver *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963) e queria me conhecer. Tomei um susto, confesso que fiquei nervoso. [...] Kazan é baixo, tem cabeça branca, é muito simples de gestos, deselegante, e não é homossexual, como me disseram. [...] O sorriso é amargo e generoso. Eu estava com minha mulher e Kazan foi muito gentil:

- Também sou casado, tenho seis filhos.

[...] Kazan me olhava como se eu o recriminasse. Tem um olhar de homem acuado, cuja glória não pode impedir que qualquer um, na rua ou no táxi [...] grite furioso: “Dedo-duro!” Kazan teme o xingamento. Há um silêncio. Lembro-me que vendo *Viva Zapata!* pela segunda vez [...], mudara de idéia sobre o filme, realmente atacado com arbitrariedade pela crítica de esquerda. Reinício o papo:

- Gostei muito de *Viva Zapata!*

⁵³ Glauber considerava *Saltimbancos*, de 1953, um manifesto anticomunista feito sob encomenda para o Departamento de Estado dos EUA. Confira na página 89 de *O século do cinema*.

⁵⁴ ROCHA. *O século do cinema*, p.89-90.

- A primeira parte é interessante – responde – mas o resto é muito falso. É a visão de Hollywood...

[...] Como Fritz Lang é um tigre ferido, Elia Kazan é uma cobra acuada. [...] Sorri para minha mulher e pede uma caneta. Escreve seu endereço e telefone em Nova Iorque:

- Quando vier a Nova Iorque, *please*, me procure.

Subitamente acaba a antipatia. Kazan é muito mais atormentado que a maioria dos artistas que conheci. [...] Roger Tailleur, que até hoje não sabe se Kazan leu o magnífico livro que escreveu sobre ele, mostra ao cineasta um estudo crítico do francês Gérard Guégan sobre sua obra. O crítico fabricou uma equação kazaniana onde se vê uma circunferência e retângulos, setas e frações. Kazan não sabe francês e pede a Tailleur para decifrar. A equação quer dizer que existem dois homens em Elia Kazan. Um antes, outro depois do ato de traição. Tailleur se embaraça quando chega a uma frase onde Guégan escreve que Kazan é um *lâche* (covarde), e traduz rapidamente como *lawyer* (advogado). Kazan percebe o equívoco, toma delicadamente a crítica das mãos de Tailleur, dobra o papel e limpa a bunda. [...] Depois de conhecê-lo fico com vontade de rever seus filmes.⁵⁵

Caminham assim as críticas construídas por Glauber em *O século do cinema*, como histórias que aproximam os leitores a uma imagem mais particular dos cineastas, transformando este capital cultural íntimo no *modus operandi* de sua escrita, sem deixar de lado um passeio pela genealogia fílmica do autor e como essa obra afeta o mundo do cinema daquele momento. Aqui, o autodidatismo imposto, em parte, pela precariedade,⁵⁶ já se assume como a marca crítica de Glauber Rocha,

⁵⁵ ROCHA. *O Século do Cinema*, p.92-95. Ao longo da obra, Glauber brincaria com as metáforas atribuídas aos cineastas: “Se Renoir é um leão manso, se Lang é um tigre ferido, John Ford é um gavião agressivo.” *Ibid.*, p.118.

⁵⁶ “Em parte”, pois não desejamos ser deterministas a ponto de fechar a questão dizendo que Glauber Rocha só fabricou esse tipo de crítica por ser precário. Ele poderia ser autodidata e gerente

e tem-se a mais forte mistura dos *Cahiers* com o diferente conjunto de influências vindas da Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas, e que formou o cinéfilo Glauber. Ismail Xavier examina a obra como não-polêmica, tendo em vista que o contexto de sua publicação é diferente daquele ao qual *Revisão crítica do cinema brasileiro* esteve atrelada. *O século...*, como continuaria Xavier, marca Glauber em seu “percurso crítico notável, em conexão com a obra consagrada”:⁵⁷

Tal convergência, no entanto, não eliminou tensões, pois era preciso superar uma corrente, nem sempre subterrânea, de preconceitos que reduziam Glauber ao clichê do autor excêntrico, caótico, e ao crítico brilhante, porém errático. Fez parte, portanto, do trabalho da crítica esse gesto de retificação, esclarecimento, conduzido de variadas formas.⁵⁸

As tensões ainda existem quando se trata de analisar tanto a crítica, quanto o cinema glauberiano. Sua linguagem avançou no tempo e, vivo ainda, Glauber teria adiantado, em muito, boa parte da discussão que hoje é feita ao redor do audiovisual, do modelo da narrativa fílmica e da opção por um cinema mais imagético:

É um processo que é preciso construir/ destruir sempre. Eu chamaria a última fase [de seu cinema] anarco-construtivista, ou trans-realista. A impossibilidade de seguir um cinema que eu gosto até de ver – gosto de ver um filme clássico, gosto também de

de seu capital cultural que se revelariam de modos similares mesmo tendo o citado acesso a outros meios de formação? Não podemos afirmar.

⁵⁷ XAVIER, Ismail. Apresentação (Fortuna Crítica). In: ROCHA. *O século do cinema*, p.377.

⁵⁸ *Ibid., loc. cit.*

ler um romance clássico, mas ser consumidor é uma coisa muito diferente de ser produtor. [...] como consumidor, você permite-se liberdades; enquanto produtor (o que tem a ver diretamente com seu ego), há, em cada indivíduo, uma necessidade diferente de promover. Eu, por exemplo, acho que o cinema é uma arte audiovisual. Isto parece uma coisa óbvia e, no entanto, existe um cinema dependente da literatura e do teatro, no sentido em que a visualidade é uma ilustração e não uma expressão.⁵⁹

Essa narrativa quebrada e espaçada, funcionando como um fluxo de consciência que o cineasta baiano empresta ou apresenta ao seu espectador, é prenúncio de um hipertexto com suas mil janelas. Glauber explorava outras possibilidades para que o cinema (e a crítica) não se fossilizasse em uma narrativa meramente tradicional – Peter Greenaway diria, anos mais tarde, que o que se tem até hoje, salvo raras exceções, seriam 100 anos de cinema narrativo e não de um cinema imagem⁶⁰ –, e que se estancassem diferentes estratégias de funcionamento. As tentativas de Glauber Rocha seriam a de um cinema “anti-narrativo”, no qual as categorias narrador, enredo, personagem, tempo e espaço não simplificam a rota da película em uma equação de fácil dedução e aparecem completamente deslocadas.⁶¹ Tais categorias integrariam outra ordem, e a coerência dessa mesma ordem estaria no corpo do sujeito que aglutinaria, reordenaria esses elementos

⁵⁹ ROCHA. *O século do cinema*, p.331-332.

⁶⁰ Para Peter Greenaway, o cinema não deveria estar na desconfortável posição de se render à literatura no quesito “palavras antes das imagens”. Para o cineasta, o cinema não seria uma desculpa para ilustrar a literatura, ele teria mais a ver com a experiência do que com a narrativa em si. “O cinema não seria o melhor veículo para contar histórias” (...) tendo mais a ver com “atmosferas, ambiências, performances, estilos, uma atitude emocional, gestos, fatos isolados, uma experiência audiovisual específica que não depende da história”. GREENAWAY *apud* MACIEL, Maria Esther (Org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004. p.12.

⁶¹ Glauber escreveria: “O cinema deixa de ser romance para ser poesia, a câmera não é *narradora* dos fatos mas instrumento de criação.” ROCHA. *O século do cinema*, p.312.

narrativos, sem nenhuma preocupação em ser pedagógico: “o problema do espectador na obra de arte é um problema que eu não considero, digo-lhe isto com a maior sinceridade.”⁶²

Logo, de um prenúncio teórico inicialmente montado pela experiência, e esta assumindo-se fraturada, em fluxo, a caminho, teve-se a fabricação de um cinema por essas mesmas vias, mas muito mais intensas que os contínuos *flashbacks* ou *flashforwards*⁶³ que as películas, e mesmo a literatura, já conheciam bem.

Seria possível flagrar algo em Glauber em pleno voo, que anunciasse mais contundentemente esse cinema por vir? Como antever em sua trajetória a formulação de um cinema de imagens, o apreço que o cineasta iria construir pelo audiovisual, pela TV como canal de saída para transmissões cinematográficas?⁶⁴ Sabendo-o um inventor de uma nova linguagem ao lado de outros criadores, como pensar esse caminho solitário insistentemente em ruínas e por opção? Se *Terra em transe*⁶⁵ começava a anunciar uma dificuldade para o espectador da época em “resumir” a obra, devido a um sem número de tensões às quais se expôs, outras dificuldades e distanciamentos se lançariam rumo às cadeiras dos espectadores, mas tal confusão passou a ser mais ideologicamente programada, como quem

⁶² ROCHA. *O século do cinema*, p.333.

⁶³ *Flashback* é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma forma de anacronia, ou seja, uma mudança de plano temporal. *Flashforward* é a interrupção do tempo rumo ao futuro. Na literatura as figuras de linguagem que indicam esses movimentos são, respectivamente, analepse e prolepse.

⁶⁴ Ele diria sobre esse cinema-imagem: “O cinema do futuro será luz, som e delírio, aquela linha interrompida desde *A Idade do Ouro*, de Buñuel. – Folha de São Paulo, 28.12.1979. ROCHA *apud* REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p.60.

⁶⁵ Sobre *Terra em transe*, ele diria em entrevista: “Meu filme é muitas vezes incompreensível e eu mesmo não o entendo completamente. Não é um filme claro, nem definitivo, nem racional.” *Ibid.*, p.203.

explica para confundir e confunde para esclarecer.⁶⁶ Vamos atrás do fotograma que ilustra, possivelmente, essa história.

Os caminhos do cinema revolucionário

Na querela final encenada em *Vento do leste* (1970) com Godard,⁶⁷ que propunha a Glauber um conchavo de ideias para se “destruir” o cinema, o cineasta

⁶⁶ Música de Elton Medeiros e Tom Zé, *Tô*.

⁶⁷ Um interessante estudo sobre o filme e sobre a relação Glauber e Godard pode ser encontrado no texto de Mateus Araújo, em que ele analisa a presença dos cineastas como personagens dos filmes: “Em sua atividade crítica, ao lado de entrevistas reais, Godard publicou outras fictícias, forjando encontros, por exemplo, com Rossellini e Renoir em 1959 [...]. Ao longo dos anos 60, ele não cessou de encená-los em seus filmes, para os quais convidou intelectuais como Brice Parain, Roger Leenhardt e Francis Jeanson, ou artistas como Fritz Lang e Samuel Fuller, todos interpretando seus próprios papéis, falando em seu próprio nome e contracenando com os atores. Isto continuará a acontecer de lá para cá, e a lista de interlocutores com os quais ele de algum modo encena encontros inclui ainda escritores como Marguerite Duras, Philippe Sollers ou Mahmoud Darwich, cineastas como Vera Chytilova, Jean-Pierre Mocky e Woody Allen, cientistas como René Thom, músicos como os Rolling Stones ou os Rita Mitsouko, líderes políticos como Tom Hayden, Eldridge Cleaver etc. No trabalho crítico de Glauber e na construção de sua imagem pública, a representação de encontros também cumpre um papel importante, como atestam seus três livros de crítica (*Revisão, Revolução e O século*), que estão cheios deles. Não seria exagero portanto ver no trabalho dos dois criadores uma tática e uma poética do encontro.[...] Enquanto representação do encontro com Glauber, a cena é honesta ao mostrar seus limites. Isabel Pons [que interpreta a mulher que fará uma pergunta a Glauber: ‘Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?’] e Glauber não chegam a se olhar nos olhos, não chegam a trocar olhares nem a estabelecer um verdadeiro diálogo. O deles é um diálogo de surdos, cada um falando sua língua (ela o francês, ele o português) e tendendo a ignorar o outro. Isabel só retém da fala de Glauber a indicação dos dois caminhos, mas não se interessa pela sua visão geopolítica, pelo que ele diz acerca do cinema do Terceiro Mundo. E Glauber por seu turno praticamente a ignora, não se dispõe a acompanhá-la em nenhum dos dois caminhos, e nem sequer em parte deles. Desencontro dos olhares e das falas, desatenção recíproca. [...] Em função talvez das discussões com Glauber que precederam o filme, a cena parece suspender seu juízo sobre o cinema do Terceiro Mundo (cuja recusa por Isabel é puramente prática), mas em compensação não chega a reconhecer objeções às posições de Godard e Gorin que ele tenha levantado. Em suma, a representação alegórica do encontro permanece prudente e equilibrada, mas não faz avançar muito o diálogo entre eles, que de resto permanecerá truncado depois deste episódio, Glauber adotando nos anos 70 uma postura ambivalente em relação a Godard, e Godard observando o silêncio em relação a Glauber, que ele só quebrará muitos anos mais tarde, ao fazer de Glauber e Cassavetes os dedicatários do episódio 1-B das *Histoire(s) du cinéma*. [...] Em todo caso, se é verdade, como sugere Glauber, que o encontro com o Cinema Novo brasileiro contribuiu para a politização do cinema de Godard, é bem verdade também que o contato com o cinema de Godard e este episódio

brasileiro apontava para outra direção, para o cinema revolucionário, para a criação de um mercado consumidor do produto latino-americano, elevando a um grau absurdo, em seu último filme, *A idade da terra*, a proposta de a revolução ser mesmo uma estética, e como ele mesmo diria “o filme é um sonho revolucionário [...]”. É um filme de imagens e de som. Não é um filme de fala, porque isso é teatro, não é cinema”.⁶⁸ Glauber oferece, assim, seu “biscoito fino às multidões”, depois de lhes ter oferecido seu épico de uma forma mais linear (vide produções como *Barravento*, *Deus e o Diabo...* e *Terra em transe*). Acerca da película godardiana, em que teve uma participação como ator, o criador baiano teria dito:

Eu estou ficando contra o filme porque somos a parte mais fraca; esse filme é uma instrumentalização de nossas misérias por um francês burguês que tá na dele [...]. Para Godard o cinema acabou e, para a gente, o cinema está começando, [...] depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo para ele que estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo, então ele me pede para fazer um papel no filme e depois me pergunta se eu quero filmar um plano do *Vento do Leste* e eu que sou malandro e tenho desconfiômetro digo para ele maneirar pois estou ali apenas na paquera e não sou gaiato para me meter no folclore coletivo dos gigôlos do inesquecível Maio francês. [...] Godard é a própria crise ambulante, Godard é o nosso Fernando Ezequiel Solanas, em Buenos Aires. A verdade, porém,

de diálogo mais próximo terão contribuído para a radicalização estética do cinema de Glauber. Sua interpretação de si mesmo de braços abertos, seu canto e seu monólogo da encruzilhada em *Vent d'est* antecipam e inauguram a fase desconstrutiva de seu cinema, em que ele se põe em cena de modo mais ostensivo (em seus filmes como nos dos outros), ‘invade’ com a voz e o corpo as ficções que cria, adota estruturas narrativas mais abertas, inventa uma versão original do filme-ensaio, exaltada e calorosa (bastante diferente das versões mais ‘frias’ e racionalistas de Marker, Kluge, Farocki ou mesmo Godard).” ARAÚJO, Mateus. Godard, Glauber e o vento do leste: alegoria de um (des)encontro. *O blog do Guaciara*, mar. 2009. Disponível em: <http://guaciara.wordpress.com/2009/03/29/godard-glauber-e-o-vento-do-leste-alegoria-de-um-desencontro-por-mateus-araujo/>. Acesso em: 29 jun. 2009.

⁶⁸ Cf. o filme *Anabazys*, de Paloma Rocha e Joel Pizzini, aos 18’28”.

queiram ou não queiram muitos dos ilustres intelectuais patricios, é que o cinema europeu e americano entrou por um beco sem saída e só dá pé fazer cinema nos países do Terceiro Mundo. É justamente aí que a crise, Godard (e etc.) tem muito a ver com a gente. Em *Vento do Leste* me pergunta quais são os caminhos do cinema e ele mesmo me indica a resposta:

- Por ali é o cinema desconhecido da aventura estética e da especulação filosófica (e etc.); por aqui é o cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso e aqui as questões são práticas, questão de produção, de mercado e, no caso brasileiro, formar trezentos cineastas para fazer seiscentos filmes por ano, para alimentar um dos maiores mercados do mundo.⁶⁹

A partir desse encontro, como fora elaborado no artigo do ensaísta Mateus Araújo (em rodapé), tem-se uma espécie de rito de passagem na carreira artística de Glauber Rocha. A biografia do cineasta aponta, contudo, que ele havia recebido propostas, antes de seu encontro com Godard, para rodar um filme com total liberdade criativa (*Cabeças cortadas*,⁷⁰ rodado na Espanha e lançado em 1970) e sido convidado, ainda, por seu produtor francês Claude-Antoine para rodar um filme na África (*O leão de sete cabeças*,⁷¹ também de 1970), consistindo as duas

⁶⁹ ROCHA. *O século do cinema*, p.316-319.

⁷⁰ "É um filme contra as ditaduras, é o funeral das ditaduras. Trato de um personagem que seria o encontro apocalíptico de Perón com Franco, nas ruínas da civilização latino-americana. Filmei nas pedras de Cadaqués, onde Buñuel filmou "L'Age d'Or". A Espanha é a Bahia da Europa. Cabeças Cortadas desmonta todos os esquemas dramáticos do teatro e do cinema. O cinema do futuro será som, luz, delírio, aquela linha interrompida desde "L'Age d'Or"." ROCHA. Filmografia Cabeças Cortadas. *Tempo Glauber*. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/f_cabecas.html. Acesso em: 15 fev. 2010.

⁷¹ "É uma história geral do colonialismo euro-americano na África, uma epopéia africana, preocupada em pensar do ponto de vista do homem do Terceiro Mundo, por oposição aos filmes comerciais que tratam de safáris, ao tipo de concepção dos brancos em relação àquele continente. É uma teoria sobre a possibilidade de um cinema político. Escolhi a África porque me parece um continente com problemas semelhantes aos do Brasil." ROCHA. Filmografia O leão de sete cabeças. *Tempo Glauber*. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/f_leao.html. Acesso em: 15 fev. 2010.

películas na radicalização do cinema glauberiano, pelos fatores anteriormente elencados: a narrativa quebrada, a dificuldade de perceber cada personagem em seu papel, o princípio da descolonização do espectador.⁷² A proposta dos filmes teria sido feita em 1969, pouco antes de sua participação em *Vento do leste*, mas estes ainda não haviam sido realizados, e nos parece difícil, diante de tantos espaços em branco, precisar em que medida esse caminho, de tão brusca ruptura pela qual passará sua linguagem, já se apontava em *Terra em transe*, ou mesmo afirmar que a proposta fílmica de Glauber é redirecionada a partir do encontro com o diretor de *Acossado*. Novamente, o cineasta brasileiro parece ter optado pelo caminho do meio,⁷³ e ficam essas duas interrogações, sem muito prejuízo para a instalação de uma linguagem da qual abusará o cinema da contemporaneidade, quando o audiovisual e o acesso a aparelhos de filmagem se propagaram com mais intensidade, pelos formatos de internet que entraram em cena com força e pelo fato de os novos “criadores” serem todos fruto de uma certa precariedade e do autodidatismo. Aqui, não mais falamos de pobreza e falta de oportunidade, simplesmente, mas de contingência. O precário (em toda sua amplitude) como potência e capital, pois atrelado ao comportamento autodidata, se revela, nessa ausência de conhecimento formal, como reverberador de um “não saber ilimitado”, mas, paradoxalmente, produtor de novos saberes.⁷⁴ Na década em que Glauber

⁷² A sinopse, comentário e ficha técnica de todos os filmes de Glauber Rocha, podem ser conferidos no site do Tempo Glauber, em www.tempoglauber.com.br, na “filmografia”.

⁷³ No subitem do terceiro capítulo desta tese, “O caminho do meio”, será trabalhada essa opção de Glauber Rocha.

⁷⁴ Aqui se faz referência a um pensamento clariciano (“entre o saber e o não saber eu prefiro o não saber, porque o não saber não tem limites”) e às outras formas de construção de saberes, assim como da reversão do conceito de saber e de tecnologia, revisão instaurada em nossa cultura a partir do final dos anos 1950, no Brasil, como tática valorativa em longo prazo de reconhecimento de culturas que passaram por um apagamento ao longo da construção de uma história hegemônica. Acerca dos espaços criados pelos “novos” formatos de arte, Ivana Bentes diz: “A Pop Art significou uma mudança de atitude diante da cultura técnica: dissolveu a idéia de ‘estilo’, e fomentou não um

mostrava o acúmulo de seu sonho revolucionário em *A idade da terra*, acontecia a democratização do acesso aos aparatos tecnológicos, responsável por fazer com que qualquer pessoa com uma câmera se tornasse, a partir de então, um continuador desse autodidatismo e do descobrimento das alternativas propostas pelo precário:

Foi na década de 1980 que aconteceu a popularização da tecnologia do videoteipe doméstico. Foi, também, uma revolução no modo de se veicular bens culturais e não somente a produção cinematográfica. O começo, que se deu na década de 1970, é marcado pelas pesquisas que levaram à criação do VHS (Video Home System) com o objetivo de levar, para dentro do núcleo familiar e da sociedade, um tipo de aparelho que pudesse gravar e exibir filmes, programas de TV ou produções já realizadas exclusivamente para esse veículo. Com isso aconteceu uma verdadeira democratização nas informações audiovisuais [...].

No início dos anos 1990, já não é surpresa reconhecer uma geração para a qual o computador deixou de ser uma ferramenta estranha, e se tornou parte de seu cotidiano.⁷⁵

desencorajamento da estética pela descoberta dos *ready-mades*, mas a sua celebração numa arte transitória, popular, serial, de baixo custo, rendosa, espirituosa. A Pop Art, a contracultura, conhecem um verdadeiro renascimento com as redes eletrônicas. A cybercultura disseminada na Internet vem desterritorializando a arte de forma radical. A arte em rede, a possibilidade de se produzirem obras criadas e compartilhadas por diferentes artistas, dissolve velhas oposições individual/coletivo, local/global. Criando em rede, conectado com outros artistas ou outras máquinas, o autor assiste como espectador, observador, ao nascimento da sua própria obra. No campo da arte, a globalização eletrônica pode significar novos territórios, novos nômades, novos agenciamentos na produção estética. Daí não ser difícil entender porque na Internet o que mais compartilhamos é a sua própria celebração, celebração de um povo, de muitos povos que inventam a cada dia novos territórios e estão mobilizados num *work in progress* coletivo e pleno de virtualidades.” BENTES, Ivana. Globalização eletrônica e América Latina. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-globalizacao-eletronica.pdf>. Acesso em: 18 set. 2009.

⁷⁵ LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p.98-99.

Assim, indo nesta trilha instaurada principalmente por *Di* (1977),⁷⁶ ao lado das películas *O leão de sete cabeças* (1970), *Cabeças cortadas* (1970), *Câncer* (1972), *Jorjamado no cinema, Claro* (1975), o último filme de Glauber, *A idade da terra*⁷⁷ fecharia o ciclo e marcaria, em 1980, o nascimento prematuro de um filho único, mas multifacetado e desdobrável: o cinema (também brasileiro) contemporâneo.⁷⁸

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

⁷⁶ Glauber teria dito que seu filme *Di* era um exercício da montagem nuclear, em que não havia a relação imagem com o som em sincronia. Cf. *Anabazys*, de Paloma Rocha e Joel Pizzini. E ainda: “O *Di Cavalcanti* foi um filme que me fez sofrer muito, inclusive porque foi um sucesso sobre a morte de um amigo e isso é uma dialética violenta.” ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.214.

⁷⁷ “*A idade da terra* é uma declaração antiimperialista, a favor da revolução popular. No filme, uso uma montagem nuclear, isto é, o mesmo tipo de montagem de *Di*, só que desta vez, levada às conseqüências máximas. – Folha de São Paulo, 17.06.1980.” *Ibid*, p.217.

⁷⁸ As produções *História do Brasil*, de 1974 e *As armas e o povo* (sobre a Revolução dos Cravos, em Portugal), de 1975, são deixadas de fora nessa aproximação, pelo fato de variarem de outra maneira sobre o tema da montagem glauberiana. Essa peculiaridade de montagem, a “montagem nuclear”, não é, de acordo com as reflexões de Leone sobre as diferentes formas de montagem, o: “reinventar’ a montagem. Ela já foi inventada por Griffith e Eisenstein. O resto é decorrência, isto é, variações associativas que permitem novas formas de contar e narrar. Estruturalmente as regras que regem a montagem, a continuidade visual e a narrativa só foram melhoradas ao longo dos anos por uma série de cineastas que escaparam aos clichês e estereótipos.” LEONE, *op. cit.*, p.162. Para Leone, a diferença não está no plano da estrutura, mas da semântica que toda montagem carrega.

aceitar o “desenquadramento”,⁷⁹ desacostumar o olho, e revisar as possibilidades abertas por um cinema “sem filtros”. As supostas falhas e excessos estarão disponibilizados aos olhos dos críticos-espectadores por integrarem a edição que inclui todas as partes do processo.⁸⁰ Esses efeitos, somatizados, excitariam o corpo de quem vê, oswaldianamente falando, com olhos livres, e aí estaria a ideia inicial de Glauber e que será refletida ainda por Peter Greenaway, de um dia vivenciarmos as potencialidades do cinema liberto da narrativa clássica ou mesmo moderna, de fazer um cinema de 360 graus, de excitarmos ainda mais os sentidos humanos para que o “efeito cinema” não abandone os espectadores com o simples acender das luzes:

A gente nunca sabe como é o filho antes de nascer, só isso. O cinema é uma materialização audiovisual de idéias e o cineasta é um pintor de sons. Eu, como artista, não me interesso pela realidade imediata. A arte é a materialização de impulsos do inconsciente. – O Estado de São Paulo, 13.11.1977.⁸¹

Como em sua crítica, Glauber buscará, em suas projeções cinematográficas, um percurso que destoe de suas influências. O caminho do cinema político,

⁷⁹ Jacques Aumont assim designaria o termo pensado por Bonitzer: “‘Desenquadramento’ não é exatamente ‘descentralização [...]’; assim se caracteriza por três traços: primeiro, o desenquadramento suscita um vazio no centro da imagem; segundo, ele re-marca o quadro como borda da imagem; terceiro, enfim, ele só pode se resolver na seqüencialidade, e, no cinema, tende afetivamente a ela. [...] O desenquadramento, em suma, seria ‘o contrário’ da centralização: ele definiria o estilo não-clássico por excelência, e, por que não, um cinema menos apanhado da ilusão diegética.” AUMONT. *O olho interminável*, p.129-130.

⁸⁰ Regina Mota escrevera que os remanescentes dessa linguagem, em seu estudo sobre o “Abertura”, culminaram em programas posteriores na televisão, como foi o caso de “Mocidade Independente”, na TV Bandeirantes, de Tadeu Jungle, “que acabou ensinando à equipe técnica da emissora como se criava a partir do precário, transformando defeito em efeito.” MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p.161.

⁸¹ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.215.

voltando à pergunta feita por Godard, era, uma vez que se optasse pela estrada do cinema do Terceiro Mundo, um olho lá e outro cá.

Para Glauber, Godard era uma espécie de horizonte sempre presente, mesmo que inatingível. Ele estava atento a tudo o que Godard inventava, seus escândalos audiovisuais. Mas estava cômico da distância que separava “o bárbaro do civilizado” e da necessidade do exercício antropofágico que garantia digerir as novidades com temperos e realidades próprias. Mas a lição que Godard ministrava (prenunciada no cinema de Rossellini) colocava um ponto final nas ilusões modernistas, que atribuíram às artes poder e força de transformação.⁸²

Nossa tarefa é saber do antes e do depois, mas principalmente de nós. Essa era/é a falha do colonizador – ele sabe pouco sobre quem coloniza: “Para Godard o cinema acabou e, para a gente, o cinema está começando; no Brasil, um câmera como Dib Lutfi faz um plano longo na mão e todo mundo vibra; se o Godard visse isso ia cair chorando no chão...”⁸³ O fim do movimento do Cinema Novo, logo no início da década de 1970,⁸⁴ estimula ainda mais em Glauber, que mantém um olho na missa e o outro no padre, a fé na velha convicção de buscar por conta própria um produto nacional, mesmo com tudo de estrangeiro que ele fizesse ecoar. Sem

⁸² MOTA. *A épica eletrônica de Glauber*, p.165.

⁸³ ROCHA. *O século do cinema*, p.317.

⁸⁴ “Perdemos todas as esperanças, a situação está fechada, o Cinema Novo acabou, somos vítimas das repressões, de um lado e das intrigas entre os exilados em Paris. Os exilados acham indigno que eu ainda esteja livre, mas não sou culpado de estar livre. Nesse momento sou vítima do meu “prestígio”, sobretudo por causa de ti e de outros amigos, você entendeu? E as pessoas não me perdoam. Outro dia um amigo que está na cadeia me disse: neste país você vai pagar pelo resto da vida o preço de ter feito quatro filmes de sucesso antes dos 30 anos. Por isso, talvez, não quero mais fazer filmes de sucesso, estou completamente neurotizado por essa situação, entre uma direita fascista e uma esquerda fascista.” ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.372. Carta enviada a Michel Ciment, em 1970.

populismos estéticos, o cineasta baiano começou a embarçar ainda mais seu “plano cinematográfico”, talvez porque o fim das “ilusões modernistas, que atribuíam às artes poder e força de transformação”, como disse Regina Mota, tivesse lançado Glauber a uma decisão que se traduz em um paradoxo: continuar construindo esse cinema que o Terceiro Mundo possuía em partes; se a revolução artística gerava uma resultante estéril, era hora de incitar as ações, principalmente, dos criadores. Logo, Glauber passou a produzir cada vez mais para si, sem levar em consideração o desejo do espectador,⁸⁵ já que, em se tratando de criação, não se pode portar como quem simplesmente assiste a um espetáculo. Todas essas películas dos anos 1970 realizadas por Glauber questionam, pois, velhos formatos de utilização do cinema como veículo narrativo e preparam ou percorrem, juntas, rumos tão espicaçados quanto politizados.

As novas formas de encadeamento da narrativa, e mesmo dos textos críticos colocados em cena, traziam uma mensagem, como se dissesse que nós conhecíamos em excesso nossos colonizadores e, talvez, tenha sido isso que nos tenha tornado tão potentes ao longo dos anos, quando resolvemos encarar a nossa própria cultura e a nossa peculiaridade nacional: começamos a saber do que muito pouca gente sabia.

⁸⁵ Aqui refiro-me tanto ao espectador que assiste seu cinema, quando ao espectador que Glauber é. Todavia, este dilema não será tranquilo para o cineasta, que tem uma expectativa visceral de ser compreendido pelo seu público e crítica.

O pêndulo louco

Acho a influência de Godard sobre você nefasta, pois acho que sua personalidade é grande e que as qualidades de Godard se acham no nível intimista da observação [...], no nível da filmagem (improvisação, liberdade), mas não no nível teórico. O que é belo no seu filme são os planos simples, como o último, do homem subindo uma colina cantando, metralhadora no ombro. Acho que é simbolismo de primeiro grau. No cinema é sempre perigoso. Manuel era *um* camponês, depois ele torna-se *o* camponês. O cinema é a arte do concreto. A matéria mesma com a qual ele trabalha se concretiza. Por um longo processo pode-se chegar à abstração, mas não procurá-la diretamente. Sinto que intelectualmente a África o apaixona, que você a compreende, mas que lá, no terreno, você não a *sentiu*. [...] Francamente, Glauber, não creio que *Othon* pertença ao Terceiro Mundo. Não acho que o filme de Straub seria compreendido e apreciado por camponeses do nordeste como Straub diz nos *Cahiers*. Acho que esse tipo de provocação deve parar. A busca de um cinema político não deve ser feita na confusão e no paradoxo. [...]

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

Acho que *Cabeças cortadas* e *O leão de 7 cabeças* são filmes superiores a *Partner*. Sua personalidade aparece engrandecida e às preocupações que você mostra se juntam às dos seus outros filmes. Penso também que estes filmes pertencem a sua vida, a uma parte de sua vida, um pouco à margem talvez de sua

verdadeira via? Será que me engano? Posso querer que não me olhe tão severamente por ter sido franco contigo?⁸⁶

Em carta escrita em 1970, depois do contato com os filmes de Glauber, responsáveis por deflagrar um novo momento em sua carreira, o crítico francês Michel Ciment reflete acerca do desconforto causado pelas películas já neste primeiro momento de distorção de linguagem, interrogando a ruptura mal resolvida que partia do alegórico de *Terra em transe* para abstrações deslocadas em *Cabeças...* e *O leão...*. Ciment vê essa distorção como uma falha na opção do cineasta brasileiro, falha na comunicação de seus filmes e no que os mesmos deixavam de alcançar ao se afastarem do épico-didático tão bem sucedido em películas anteriores.⁸⁷ Mas, ao contrário do que Ciment supõe, “ser você mesmo”, no caso de Glauber, era assumir a opção pela permanente mundança. Glauber responderá à carta de Michel Ciment dizendo: “não queria mais ser o cineasta barroco, épico etc. meus últimos filmes são de ruptura comigo mesmo.”⁸⁸ Ao longo de sua vida, sabemos, ele não comprou quaisquer críticas que em geral se assemelhavam à fala do crítico francês, demandando o retorno à posição “tradicional”. Como disse certa vez,⁸⁹ para camponeses e para a favela levaria filmes de curta duração, sem pretender que tais grupos, em um primeiro momento, fossem expostos aos seus movimentos de ruptura. Entretanto, isso não o impedia

⁸⁶ CIMENT *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.370-371. Carta enviada em setembro de 1970, de Paris. Há a referência ao filme *Partner*, de 1968, de Bernardo Bertolucci.

⁸⁷ *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é um filme nesses moldes, de 1969, tendo sido verdadeiro sucesso de público e de crítica.

⁸⁸ ROCHA *apud* BENTES, *op. cit.*, p.372.

⁸⁹ “[...] só acredito em filme didático, 10 minutos, 16 mm, para ser exibido no meio das favelas ou dos camponeses.” ROCHA. *Cartas ao mundo*, p.282. Essa citação constará, ainda, no segundo capítulo desta tese.

de continuar seu cinema feito “na confusão e no paradoxo”, e elevava suas produções a um nível irreversível de irreverência política e estética. Nesse sentido, tem-se na história do cineasta brasileiro com seu público um período de imenso hiato, o mesmo hiato que habitou os comentários ao redor dos posicionamentos políticos de Glauber durante toda a década de 1970 e início de 1980. Anos mais tarde, referindo-se ao filme *A idade da terra*, ele se queixaria dos permanentes ataques à sua estética por conta de sua visão política e diria que “os críticos estão demonstrando incapacidade para analisar a revolução lingüística, visual e sonora do filme.”⁹⁰ A crítica se manifestava de modo não acatado por Glauber e o público, inconformado, refutava um cinema de extremos. Michel Ciment teria levantado essa pergunta no início de sua carta, ao escrever: “No *Leão de 7 cabeças* você faz do cinema político uma sucessão de slogans ou de graffites e eu não sei mais a quem se endereçam seus filmes. Slogans muito simples para os intelectuais, muito intelectuais para um público popular.”⁹¹

O cinema político, vale lembrar, é estético também (a revolução é uma estética!), tendo em vista que essa montagem nuclear era a proposta nacionalista glauberiana de construir uma via figurativa própria para a nação, reinventando modos de captura de cenas, gestos e valores do tri-continente. Essa marca de coerência entre um e outro (suas visões políticas, suas visões cinematográficas), teria alargado ainda mais o hiato de Glauber com o resto do mundo, contudo, sem que esse ignorasse a agonia que esta lacuna lhe causava, como se pode ver nas

⁹⁰ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.216.

⁹¹ CIMENT *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.370.

cartas, nos programas de TV⁹² e mesmo nos seus artigos críticos. O cineasta parecia, no entanto, acreditar no contrário a cada proposta fílmica,⁹³ a cada fala sobre a política, a cada trabalho seu, e essa escolha por uma autocrítica permanente era, ainda, um jeito, paradoxal de manter um diálogo aberto com seus espectadores.⁹⁴

Eu aceito qualquer crítica que os caras façam ao meu filme. Você pode esculhambar e dizer que é malfeito, [...] que eu sou um babaca, que a minha ideologia tá furada e o caralho, mas as imagens do povo lá são imagens verdadeiras e não são idealistas.”⁹⁵

Onde foi, então, que errou o Glauber, aparentemente, com tão boas intenções acerca da construção do cinema nacional? Ele subestimou o peso dos costumes e parece ter errado em acreditar na aceitação imediata ao seu trabalho. E não conseguiu suportar o peso da crítica e do público da sua contemporaneidade, público que começou a boicotar a sua performance, taxadas como inconveniências que provocaram verdadeiras diatribes, a exemplo do ocorrido no episódio da Mostra Internacional de Cinema de Veneza, em 1980. O escândalo provocado pelo cineasta, que tumultuava o evento e acusava o organizador e o júri de

⁹² Cf. o “Abertura”, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SIZ0IBaKUNg&NR=1>. Acesso em: 21 abr. 2009.

⁹³ O filme *Di*, rodado em 1977, foi o único a ter algum respaldo crítico – prêmio especial do júri no festival de Cannes – antes *d’A idade da terra*, de 1980, filme não bem aceito nem pelo público, nem pela crítica, apesar de intervirem à época, em defesa do cineasta brasileiro, o crítico Marcorelles, o produtor Renzo Rossellini e o cineasta Michelangelo Antonioni, entre muito poucos outros que se manifestariam.

⁹⁴ “Nada de fazer drama de camponês para burguês.” ROCHA. *Cartas ao mundo*, p.282. Essa citação também constará no terceiro capítulo desta tese.

⁹⁵ Glauber Rocha, aos 9’58” de *Anabazys*, filme de Paloma Rocha e Joel Pizzini.

colaboradores fascistas, leva à retirada de *A idade da terra* do Festival de Cinema Ibérico e Latino-Americano de Biarritz.⁹⁶ O cineasta não quis dar a seu público a mesma chance que daria aos camponeses: apresentou sua proposta e, diante da recusa, não fez concessões. Tendo anunciado na “Eztetyka do sonho” a liberdade incondicional do artista, parece ter contado com a vontade do público em se esbaldar em aventuras alheias de criação, e a não adesão deste ao seu argumento ocorre ainda hoje: o público, talvez, também continue não indo ao encontro da ruptura glauberiana, e até mesmo do seu cinema mais linear, sendo preciso um estudo mais detalhado sobre essa recepção para se compreender a distância estabelecida entre ambos.⁹⁷

O que pode ter mudado, dos anos 1970 para cá, no que diz respeito à aceitação sobre a obra glauberiana, foram as possibilidades de escuta. A função do crítico, enquanto um intelectual que eviscera os olhares para alguma questão, se outrora foi a de saber o que ele *deve* saber, *a posteriori*, deverá ser saber o que esse *saber* recalca.⁹⁸ Reavaliada hoje pela crítica especializada, a vertigem de Glauber nos anos 1980 mostra não apenas suas perspectivas no tocante ao subdesenvolvimento nos trópicos, não somente sua aventura cinematográfica enquanto artifício de guerrilha, mas confirma algumas hipóteses seguramente afirmadas por Glauber, e que foram lidas pelo senso-comum da época como

⁹⁶ Cf. a obra de Ivana Bentes, *Cartas ao mundo*, e mais outro episódio: “Em setembro, Glauber protesta por não ter sido convidado para o Festival de Brasília. Acusando o cineasta francês Jean Rouch (cineasta que admirava) de ‘colonizador’ e ‘agente de Quai d’Orsay’, o escândalo acontece na sede do festival.” BENTES. *Cartas ao mundo*, p.724-725.

⁹⁷ O programa “Abertura”, no entanto, foi um sucesso de público. Lembramos que não era feito por Glauber apenas. Filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* tiveram, à época, grande sucesso de público e de crítica, apesar de *Terra em Transe* ter passado por toda uma forte crítica em relação aos paradoxos que apresentava.

⁹⁸ Cf. *Nas malhas da letra*, de Silvano Santiago.

esquizofrenia, traição, dependência de drogas, dentre outras rotulações. Algumas das aparentes loucuras apresentadas na amplitude da obra glauberiana podem ser, na atualidade, lidas e reinterpretadas pelo público e pela crítica, de forma a permitir a experimentação daquele olhar anteriormente ignorado, pois muito daquilo que se via como imprudência e extravagância pode ser considerado como excitante modo de visão que propunha meditação plena sobre o presente e o futuro do país. Na descoberta de tudo aquilo que o conhecimento recalca, o trabalho de uma parte da crítica reprocessou, através dos anos, sua função de ‘julgadora’ de obras, para escutar o que as mesmas teriam a dizer e para verificar como o diziam.⁹⁹

O discurso visual de Glauber Rocha tem passado, desde então, por constantes reavaliações. O fragmento, a ruína, o desencontro de planos, a visão retalhada no vídeo e nas artes em geral, o aproveitamento das imagens de câmeras de celulares e de vigilância, o processo de gravação e captura, enfim, estes e tantos outros recursos são absorvidos pelas obras há algum tempo e tornam-se habituais para os espectadores.¹⁰⁰ O olho acostumou-se a uma mirada *videoteipada*, sem abrir mão do olhar cinematográfico, da atmosfera onírica garantida pelos negativos pintados à mão por nossos primeiros cineastas mundiais. A digitalização do cinema e da TV retira “um constrangimento do criador, de ter de se colocar em cena com um aparato enorme”,¹⁰¹ e essa herança é possibilitada (embora haja

⁹⁹ Cf. *Microfísica do Poder*, de Michel Foucault, texto “Os intelectuais e o poder”.

¹⁰⁰ “Rocha, de uma maneira brilhante, se adianta, como Jean-Christophe Averty o faz em seu momento na França, e trabalha com questões inerentes aos usos da imagem eletrônica, muito antes que os pioneiros do vídeo independente no Brasil e do mundo incorporassem essas inovações à sua prática.” FERLA, Jorge La. Glauber Rocha y la TV. *Grumos*. Buenos Aires – Rio de Janeiro, out. 2005. Cinema, n. 04, p.162.

¹⁰¹ Ismail Xavier, em 20 de agosto de 2009, em palestra proferida na UFRJ, no seminário temático *Retornos do Real*.

muito investimento tecnológico para facilitar os caminhos do mercado consumidor) pela iniciativa nouvellevaguista e, posteriormente, cinemanovista, de, novamente, privilegiar cenários naturais, utilizar uma equipe “leve” de pessoas, câmeras, etc. Claro, apenas uma vertente do cinema opta por esse tipo de cinematografia.

Os planos desencontrados do cinema de Glauber, que Regina Mota rastreia no cinema de Rossellini para visualizar a eclosão dessa influência neo-realista no cineasta brasileiro, “traduzem desencontros humanos e sociais e, quando os encontros acontecem, eles se dão numa outra seqüência, diferente da esperada pela lógica do filme ou da vida.”¹⁰² Tal desencontro das claquetes para a vida e vice-versa, ilustram o projeto de Glauber e seu vaticínio. O escritor brasileiro João Gilberto Noll disse certa vez em uma entrevista algo que, analogamente, nos serve neste contexto de discussão:

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

¹⁰² MOTA. *A épica eletrônica de Glauber*, p.24.

acho, são sujeitos muito à parte, esquizóides, personagens que quando falam é para expressar, não para comunicar.¹⁰³

O trecho de Noll fala dos personagens criados pelo escritor, mas a lembrança de Glauber foi inevitável nesta leitura, pois ele mesmo se autoprontificou muitas vezes em ser lido como personagem trágico, incompreendido, e as mensagens sobre o preço da transgressão incutida no texto de Noll, manifestam a trajetória do cineasta – vindo de uma época cujas transgressões estavam todas em *mode on* – flutuando em seus projetos político-visuais. Era como se ele falasse mais para se expressar, e não para comunicar, ainda que implorasse a interlocução. Isso explica certo desarranjo com o qual se depara o simples pronunciamento do nome Glauber Rocha. A maioria das pessoas ou nunca assistiu a seus filmes ou o que conhece acha estranho ou não gosta. De fato, se a crítica e os espectadores mais especializados resolveram retornar ao cinema glauberiano, é porque acreditam na reversão do conceito de narrativa,¹⁰⁴

¹⁰³ NOLL, João Gilberto. Entrevista com João Gilberto Noll. Entrevista de Paloma Vidal e Daniel Barreto. *Grumo*, Buenos Aires – Rio de Janeiro, out. 2005. Entrevista, n. 04, p.27.

¹⁰⁴ Glauber praticou essa reversão em todas as instâncias às quais teve acesso. Mencionamos seus filmes e seu programa de TV (no primeiro capítulo desta tese), mas em seu romance *Riverão Sussuarana*, ele interrompe bruscamente sua narrativa para agregar a história da morte de sua irmã Anecy: “Gritou a Vaca Morum Bi!

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

A morte de minha irmã Anecy Rocha, no Marçabril carioca de 1977, arrebatou a estrutura de “Riverão Sussuarana”. Ela estava aqui na copa numa tarde domingueira e naquele dia de manhã a encontrei na Rua Voluntários da Pátria, Botafogo, com o filho dotivo vindo do apartamento do marido para tomar café na casa de minha mãe, Rua das Palmeiras, nos cumprimentamos afetuosos sem beijos e abraços, olhei as revistas e jornais na Banca e ela me disse para não tomar o Elevador da Frente, que estava quebrado, e sim o dos fundos, em caso de subir para falar com o marido que dormia [Walter Lima Jr.]. Almoçamos juntos e eu disse a Necy, diante de minha mãe e do marido, depois de ouvir suas queixas: - Mude de vida senão você morre – e ela sorriu secretamente fascinada. Não passamos um dia feliz, houve rusgas contornadas, ela expulsa do meu espaço pela presença do marido, às cinco da tarde recebo a visita de Sonia Coutinho, Sonia e Necy se cumprimentam, saímos para uma volta de carro, [...] e quando Necy morria no fundo do poço do Elevador da frente, o mesmo que ela me advertira para não subir, eu contava a Sonia que minha outra irmã, Ana Marcelina, morreria de leucemia meloide aguda em 1952 e que meu analista Ivan

em que o ruído, o deslocamento, os planos em outro formato, devam ser imbricados ao conceito, que, por sua vez, não se configura como anti-narrativa, mas uma narrativa dos extraordinários impossíveis. Como explicar a narrativa de pessoas que elaboram sua existência a partir de pequenos *frames*?

A mente de um indivíduo atormentado, de um sujeito que sofre de amnésia, de uma pessoa que (não) colecionou o risco da memória ou vive em transe graças à lisergia ou a uma condição fisiológica só pode ser compreendida a partir de outras rotas narrativas cuja predominância é a do “sonho” muito mais que a da “realidade”.¹⁰⁵ Glauber era, sem dúvida, um *outsider*, e seus últimos movimentos foram a luta alucinada de um homem para se expressar. Seu cinema e sua fala presentificavam os momentos desses pequenos *frames* que se organizavam para contar uma história vinda de seu inconsciente. Isso não exclui, totalmente, o roteiro, nem a organização, nem a disciplina. Muito pelo contrário, o desejo era o de mostrar que todo *outsider*, todo movimento contracultural que encontra sua via de expressão, como se dá com os personagens de Noll, talvez desejem, lá no íntimo, estabelecer diferentes maneiras de diálogo com o mundo, possibilidades muitas vezes soterradas pelas formas de comunicação mais tradicionais.

Ribeiro descobrira minha culpa de sobrevivente [...].” Passadas quase 22 páginas em que ele narra a morte de Anecy e sua busca alucinada por pistas que esclarecessem melhor a história, retorna aos episódios interrompidos, falando de Eldorado como a lendária cidade do futuro democrático mundial, dentre outros fatos, para assim fechar essa parte: “- N...ã...o tenho projeto revolucionário... MEU MODELO É VELHO;;; - - - rinchando cavalo veio foi resmungar o COMANDANTE que eram velhos tempos se acabando e a mesma inflação. [...] – O BRAZYL SEM BOMBA ATOMYKA PERDERÁ QUALQUER GUERRA!: não quero guerra mas precisamos nos defender... – publiquei no Correyo Brazylienze as contradições revolucionárias.” ROCHA. *Riverão sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p.214-237. Foi respitada toda a grafia de Glauber Rocha nos trechos citados.

¹⁰⁵ E Foucault completaria sabiamente nosso parágrafo: “Não existe outra cura além daquela que estabelece relações novas com o meio.” FOUCAULT *apud* ERIBON, Didier. *Michel Foucault: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.82.

Os filmes do Glauber são isso: um lamento, um grito, um berro. Essa a herança que fica de Glauber, que fica de Glauber para nós, a herança de sua indignação, ele foi o mais indignado de nós, indignado com o mundo tal qual é, assim. Indignado porque, mais que nós, também Glauber podia ver o mundo que podia ser, que vai ser, Glauber, que há de ser. [pausa] Glauber viveu entre a esperança e o desespero, como um pêndulo louco.¹⁰⁶

A quem são endereçados os filmes de Glauber? A qualquer um. E se presentificam em nossa existência a cada passo em que a narrativa tradicional das imagens derrapa e não é suficiente para compreendermos as agruras do discurso oficial, do fantasma que habita os entre-choques da consciência, da ruína que compõe tão interessantemente o mundo. Essa ruína, uma proximidade entre a fala de Glauber Rocha e a fala dos intelectuais e demais estudiosos do assunto, é também um ponto de união às imagens fraturadas, que, ao representarem o mundo de hoje, realçam, pelo ruído na comunicação, nossas neuroses, nosso absurdo da guerra, da fome, entre outras situações infelizes. Pode ser um ruído para nos fazer sentir diferenciadamente todos esses absurdos, pode ser um ruído para nos avisar simplesmente da incompletude. Das peças que faltam em um jogo, das relações sociais contundidas. Ruínas como alegoria que remete a uma história, a uma memória sempre lacunar, aos arquivos em estado de alzheimer, e notícias de um robe de chambre vermelho que habita a condição eterna de fetiche, e que já não pode mais ser encontrado em sua materialidade, exalando rigorosamente, na

¹⁰⁶ A fala de Darcy Ribeiro encontra-se no filme de Silvio Tendler, *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil*.

ausência exposta, o aroma indefinível com o qual goza o colecionador quando tem seu objeto de fetiche nas mãos.¹⁰⁷ Assim funciona, também, boa parte das histórias.

¹⁰⁷ Este final é tributário do pensamento de Giorgio Agamben, sobre o objeto ausente que consta na obra *Estâncias*, mais especificamente na página 65.

2. Encadernando Glauber

Mas as pessoas na sala de jantar¹⁰⁸

[...] *é possível comparar o biógrafo em ação com um arrombador profissional, que invade uma casa, saqueando certas gavetas onde acredita que estejam contidos as jóias e o dinheiro, e, triunfalmente, leva embora o resultado de sua pilhagem.*

Maria Helena Werneck. *O homem encadernado.*

A biografia de um autor foi considerada, por muito tempo, e pejorativamente, a cozinha da literatura. Até mais ou menos os anos 1980, quando se inicia um processo intenso de comercialização da memória, de relatos de experiências de vida e a digestão lenta do período de enorme revolução cultural, as biografias se davam, majoritariamente, de modo cronológico e totalizante (começo, meio e fim da vida de um sujeito) ou em enxutos *portraits* nos quais surgiam aspectos tidos como relevantes da vida do autor. Assim, operavam como um anexo quase desnecessário para se pensar uma obra e sua legitimidade, salvo pelo raro prazer, eu diria, *leitorístico*, de, curiosamente, nos sentarmos nessa cozinha para checar se nos deliciaríamos com um prato feito, um jantar *à la carte* ou qualquer outra coisa que os valesse.

Embora o trabalho biográfico se desse de uma maneira bastante distinta dos dias atuais, o trato com a vida, da Antiguidade ao agora, sempre levantou dúvidas e polêmicas. Na era dos blogs, dos *books*¹⁰⁹, sujeitos buscam a exposição indissociada de suas literaturas e de suas vidas, democratizando o acesso a uma

¹⁰⁸ Verso da música *Panis et circensis*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

¹⁰⁹ Expressão contemporânea para se referir a livros *on line* publicados via blogs.

parte do biográfico, e permitindo que o anônimo também interfira na opinião do que se tem como literário e noticiável.

No desejo de se pensar o biográfico como um *topos*, fomos atrás de uma teoria sobre o estudo das vidas que oferecesse uma cartografia das funções ou dos modos de se operar com esse gênero, e o que mais se encontrou foi uma boa crítica biográfica, produzida por autores diversos espalhados pelo mundo.¹¹⁰ E como muitas críticas e biografias foram construídas a partir de retalhos, espaços em branco e da aventura em um terreno estrangeiro para garimpar termos e conceitos que pudessem orientar os rumos inesperados de uma pesquisa, o mesmo caminho será feito para ler as produções sobre Glauber Rocha que desenham rumos mais próximos ao biográfico.

Antes, no entanto, vejamos uma pequena genealogia dos estudos das vidas.

¹¹⁰ A ausência de um *topos* específico não significa ausência de teorização, de crítica, de historicização, como se verá mais adiante, mas, talvez, representa a forma dispersa como os estudos biográficos têm sido construídos. A esse respeito, no prólogo de *Biography*, Nigel Hamilton diz que: “No entanto, enquanto as universidades abundam em departamentos dedicados à pesquisa e ao ensino de matérias tão diversas como o jornalismo, o hip-hop, os estudos sobre as mulheres, os esportes e os estudos afro-americanos, para citar apenas alguns, o tema da biografia – que liga todos eles – não tem nenhum grande departamento dedicado ao seu estudo em nenhuma universidade do mundo, exceto no Haváí.” HAMILTON. *Biography: a brief history*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2007. p.4. O autor se refere ao *Center for Biographical Research*, da Universidade do Haváí, em Manoa. (www.hawaii.edu/biograph). (Todas as traduções da obra de Hamilton são de minha responsabilidade).

Memória do saque

De acordo com Nigel Hamilton, desde a Antiguidade havia uma expressão de caráter biográfico em “quase toda arte, da poesia à prosa, do drama à sátira, dos medalhões aos estatuários, da pintura às jóias”.¹¹¹ Nas elegias e nos rituais de comemoração da morte de alguém (o equivalente aos obituários hoje) ficava-se evidente a fascinação pública pelos detalhes de uma vida particular. E, para o autor, a controvérsia surge logo no começo: comemoração e curiosidade humana foram as duas forças que resultaram em formas biográficas do mundo clássico, sendo a tensão da era clássica para os dias atuais praticamente a mesma quando se trata do biográfico, como assim nos explica:

Os motivos de representação da vida, em uma época de aquedutos, estradas, grande arquitetura, esportes competitivos, grandes retóricas e império, tornaram-se extremamente variados: expressar e responder a necessidades múltiplas, de documentação a entretenimento, e em uma infinidade de meios de comunicação, de bustos esculpidos a estelas, de bibliotecas a pinturas de murais, de sátiras a grandes monumentos. No entanto, o velho cabo de guerra entre idealização e interpretação crítica ainda caracterizava o empreendimento biográfico. Alguns romanos queriam louvar e adorar antepassados e figuras do passado, pois isso era o melhor para estabelecer ou reforçar suas próprias identidades. Outros descobriram que essa idealização poderia não se alinhar com a curiosidade de saber mais sobre a psicologia e as experiências da vida real de um indivíduo não idealizável, para melhor compreender as suas próprias vidas. Foi

¹¹¹ HAMILTON. *Biography*, p.21.

essa tensão que marcou a biografia desde o princípio – e marca até hoje.¹¹²

Adotando-se a ordem cronológica, surgem, em seguida, os autores biográficos de Jesus, e o Novo Testamento é construído como a *biografia de uma estrela*¹¹³. Hamilton afirmará, ainda, que a Bíblia é um *best-seller* biográfico e inaugura a Idade de Ouro da biografia greco-romana, servindo de modelo para outros trabalhos na mesma linha. Séculos mais tarde, teríamos a biografia renascentista, graças às peças histórico-biográficas de Shakespeare, que introduziam um novo elemento nas narrativas sobre as vidas: *a dramatização de vidas reais*, um elemento de reflexão extremamente pertinente na era dos *reality shows*. Assim, Shakespeare já esbarrava no problema do arquivo, o que seria o privado e o que poderia vir a público. É aí que, de acordo com Hamilton, *nasce* a relação entre biografia e literatura. É nessa época, também, que o termo biógrafo/biografista, é usado pela primeira vez (em 1662, por Thomas Fuller, em seu *History of the worthies of England*) e seu sentido começa a ganhar um lugar¹¹⁴. Este lugar do biógrafo funcionava como uma extensão dos obituários dos jornais e era lá que ele ganhava sua força. Com o surgimento desse novo mundo, que

¹¹² HAMILTON. *Biography*, p.32.

¹¹³ Catherine Parke, em sua obra *Biography: writing lives*, escreve: “A era cristã aplicou a biografia à sua missão educativa de dramatizar a vida e difundir os ensinamentos de Jesus. Os quatro Evangelhos, compostos entre ca.70 e 110 d.C., combinam representações dos aspectos terrenos e espirituais da vida de Jesus, com a explicação e a exortação de seus ensinamentos. Remanescentes dos predecessores pré-cristãos, incluindo biografias populares de Epiteto, Apolônio e Sócrates, os três primeiros Evangelhos (Mateus, Marcos e Lucas), que se apresentam similares, mas não com narrativas idênticas sobre seu objeto, louvam seu protagonista, reúnem e interpretam suas melhores palavras, e, com isso, tentam convencer os leitores de que estudar a vida de Jesus, suas obras e suas palavras é essencial para o bem-estar espiritual. O evangelho de João, dificilmente identificado como uma narrativa biográfica, é uma meditação filosófica e visionária sobre o significado da vida e da morte de Jesus.” PARKE, Catherine N. *Biography: writing lives*. New York: Twayne Publishers, 1996. p.7. (Tradução de minha responsabilidade).

¹¹⁴ Cf. PARKE. *Biography*, p.1 e 13.

ampliava as possibilidades de comunicação, no século XIX haveria um exercício, por parte dos românticos, da forma autobiográfica¹¹⁵ na poesia, na prosa, nas pinturas, etc. Vistas à distância, percebe-se que os românticos privilegiavam a autobiografia da perda, da melancolia. De qualquer forma, as oportunidades diante das categorias do biográfico que se distribuíam por memórias, apologias, ensaios e confissões,¹¹⁶ foram assimiladas e estabeleceu-se, de maneira subentendida, o estudo biográfico como um campo, por vias autodidatas. Mas neste mesmo século XIX, a reputação tornou-se algo grandioso e, no período vitoriano, falar das vidas como elas eram era considerado um insulto. Drogas, pornografias, incestos, nada disso poderia aparecer e os vícios foram uniformemente excluídos. A fórmula vitoriana era *aggrandizing and polishing the subject*. Não tão diferente de alguns formatos biográficos que podem ser encontrados ainda hoje. Entretanto, mesmo que exercitado em algumas produções da contemporaneidade, esse modelo se estenderá de modo predominante principalmente até o começo do século XX. Hamilton menciona o caso de uma pintura de 1884, de John Singer, proibida à época por causa de sua falta de moral em ilustrar uma pessoa que era da sociedade com ombros nus.¹¹⁷ O nu podia aparecer na era vitoriana, mas não de forma a se reconhecer o indivíduo pelo corpo.

¹¹⁵ Verena Alberti diz que, “historicamente, a sintonia entre autobiografia e ‘sujeito moderno’ é confirmada pelo marco inicial a que se costuma atribuir o ‘nascimento’ da autobiografia: as *Confissões*, de Rousseau, texto no qual, pela primeira vez, o eu se fala na intimidade e se põe a nu, à disposição do julgamento dos leitores.” A autora menciona ainda que “em Costa Lima [...], encontram-se também referências às *Confissões* de Agostinho, que merecem destaque na ‘genealogia’ do ‘gênero’ autobiográfico, na medida em que também constituem narrativa sobre a experiência do autor.” ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*, p.8. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=21. Acesso em: 12 set. 2009.

¹¹⁶ As confissões (autobiografias espirituais) eram um desprendimento de si, uma escavação para se chegar ao âmago de si mesmo.

¹¹⁷ HAMILTON. *Biography*, p.131.

Com o nascimento da clínica freudiana, inicia-se um modo de quebrar as paredes que limitavam a biografia pela análise. Freud cria pseudônimos, e como a conversa se dá sob o estatuto da possível franqueza, o que se tem nesse contato é uma espécie de psico-biografia. Agora, a teia biográfica se expande com rapidez, e muitos anos antes, quando Flaubert pronuncia em sua autodefesa o fatídico *Madame Bovary c'est moi*, personifica-se a dificuldade de narrar a história do outro. A professora e pesquisadora de literatura, Eneida Maria de Souza, brincará muitos anos mais tarde (2002) que *Madame Bovary somos nós*, sabendo que o medo de Flaubert assumir que se tratava de qualquer um era o de pagar um alto preço por isso e, nesse sentido, jogar para si a responsabilidade é mais fácil, tratando-se de um discurso ambíguo: ao mesmo tempo é *verdadeiro* e *falso*. Eis um dos primeiros degraus biográficos: a ficção sempre permeará os relatos de vida.¹¹⁸

Virginia Woolf¹¹⁹ abre, no começo do século XX, a discussão sobre a intimidade do indivíduo. Escultores, pintores e, mesmo Hitler, simularam biografias ou apresentaram suas memórias, de forma que era cada vez mais possível a narração destas, mas não era *tranquilo* biografar, em função da “condenável” violação da intimidade. Todavia, a precisão da fotografia, que tornou possível estender a oportunidade documental a descrições biográficas no século XIX, assim como o despertar de pintores radicais de retratos no século XX, promoveu a autovisualização dos biógrafos de forma menos subserviente que seus

¹¹⁸ Cf. os textos de Eneida Maria de Souza, “Madame Bovary somos nós”, e de Maria Rita Kehl “Minha vida daria um romance”, ambos na obra organizada por BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

¹¹⁹ A escritora Virginia Woolf também se arriscou no biográfico, tanto em romances quanto na formulação de uma crítica sobre o mesmo. Além disso, era filha de Leslie Stephen, “the founding editor” of the *Dictionary of National Biography*.

predecessores vitorianos. Se o trabalho do biógrafo começa a ganhar outro fôlego, o recurso biográfico também começa a ser utilizado para propagandas políticas, principalmente depois do surgimento do cinema, de onde se tem as principais ilustrações desse fato: com Stalin, em *Ivan, o terrível I e II*, de Eisenstein, sendo a segunda parte motivo de desentendimento entre o ditador e o cineasta, este último representando o primeiro com uma série de fragilidades e inconstâncias, atitudes nada dignas para um czar; e, posteriormente, com Hitler, em *Triumph of the Will*, de Leni Riefenstahl¹²⁰. Benjamin teria recuperado a apropriação das estratégias de construção das obras de arte como alimento para a máquina de guerra de forma bastante lúcida.¹²¹ Com o universo biográfico não seria diferente, e se o nazismo se alimentou do gênero criando cinebiografias para conduzir as massas de um modo destrutivo, acabou gerando, *a posteriori*, as biografias do pós-guerra e estas, inseridas no contexto de algumas democracias do ocidente, encontraram força para se constituírem como meio de expressão dos que passaram pela terrível experiência do holocausto. Assim, se as apropriações dos relatos de vida serviram para gerar mais mortes, também houve a apropriação da narrativa de guerra como recurso para retroalimentar a vida. Com Benjamin tem-se que a guerra anula a experiência, pois não há nada que possa ser ensinado e aprendido com ela.¹²² Mas as narrativas sofreram grandes alterações, das epopéias ao surgimento do romance, e ao mesmo tempo em que se transfiguraram na voz que nascia do homem moderno, operando com a solidão desse novo narrador, souberam se

¹²⁰ Cf. a obra *Triumph of the will*, de Leni Riefenstahl, em: <http://www.youtube.com/watch?v=GcFuHGHfYwE>. Acesso em: 12 ago. 2009.

¹²¹ Cf. o ensaio de Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", inserido em *Magia e técnica, arte e política*.

¹²² Cf. também o ensaio "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política*.

reinventar e saíram vitoriosas desse processo. Portanto, esse poder beligerante, ao mostrar seu alto teor destrutivo, mostra também o que não consegue destruir.

A guerra havia invadido teatros, navios, terra, mar, forças aéreas, de forma que se impôs aos civis de todas as maneiras. De acordo com Hamilton, o volume de memórias da guerra, os contos autobiográficos, os *portraits*, fogem às estatísticas. O movimento biográfico passa a ser o de tudo dizer, apresentando aspectos sobre a depressão, o álcool, o caráter rígido deste ou daquele indivíduo que passou pela experiência da guerra, etc. A argentina Beatriz Sarlo argumentaria em 2007:

O apogeu do testemunho é, em si mesmo, uma refutação daquilo que, nas primeiras décadas do século XX, alguns consideraram seu fim definitivo. Walter Benjamin, diante das consequências da primeira guerra mundial, expôs o esgotamento do relato devido ao esgotamento da experiência que lhe dava origem. Das trincheiras ou das frentes de batalha da guerra, ele afirmou, os homens voltaram emudecidos. É inegável que Benjamin se equivocava quanto à escassez de testemunhos, justamente porque “a guerra de 1914-8 marca o começo do testemunho de massas”. É interessante, porém, analisar o núcleo teórico do argumento benjaminiano.

[...] Os homens, mudos não teriam encontrado uma forma para o relato do que tinham vivido [...].¹²³

Sarlo dirá ainda que Benjamin se rebelaria “diante disso, através do gesto romântico-messiânico da redenção do passado pela memória”,¹²⁴ e para ele não seria vantajoso devolver ao passado da guerra alguma subjetividade, pois tais

¹²³ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p.25.

¹²⁴ *Ibid.*, p.28.

experiências seriam inenarráveis. Sarlo também reflete sobre a aporia no pensamento bejaminiano, uma vez que “as condições de redenção da experiência passada estão em ruínas.”¹²⁵ E Benjamin “se move entre um extremo e seu oposto, reconhecendo, por um lado, as impossibilidades e, por outro, o mandato de um ato messiânico de redenção. Poder-se-ia dizer que as aporias da relação entre história e memória já se esboçam quase totalmente nesses textos.”¹²⁶ De qualquer modo, e olhando em retrospectiva, foi de uma experiência em ruínas que surgiu a força do relato, do testemunho que não pretendia reconstituir o passado, mas torná-lo, sim, presente em sua geografia degradada.

Com os anos 1960, aparecem na cena as autobiografias confessionais dos *beats*, homossexuais, *druggies*, *hippies*, entre outros, cujo formato de texto apresentaria revelações mais íntimas, mais expostas do ‘eu individual’, fazendo com que o público, tanto faz se da cidade ou do campo, se reconhecesse. Houve tentativas anticomunistas que buscaram brechar esse desenvolvimento, como o macarthismo, a guerra do Vietnã, mas aquilo que se chamava de democracia no pós-guerra demandava novos rumos discursivos para a (auto)ilustração. Começa aí o caráter subversivo que certas biografias começam a ganhar, ao evitar recair no modelo da ‘história verdadeira’, mas com psicologia deficiente. Neste momento, em que se acreditava em uma sociedade democrática, o debate sem censuras foi imprescindível. Biógrafos e jornalistas estavam liberados para examinar, gravar, interpretar a vida. Levando em consideração algumas evidências biográficas, as decisões jurídicas ajudaram a mudar os efeitos no campo biográfico e autobiográfico.

¹²⁵ *Ibid.*, p.29.

¹²⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

Ao final dos anos 1960, são publicados dois textos emblemáticos: “A morte do autor”, de Roland Barthes, escrito em 1968, e “O que é um autor?”, de Michel Foucault, escrito em 1969. Se o primeiro mata o autor para que o leitor nasça e agregue seu olhar às interpretações possíveis ao texto, o segundo leria o autor a partir de índices pessoais ou particulares e convocaria o leitor a um trabalho acerca das intermitências biográficas para o entendimento da entidade ‘autor’. Tal esboço de entendimento custaria a leitura de compartimentos diversos de uma vida inteira. Isso, sim, entraria para a fabricação do biográfico: as obras, o percurso de vida oferecido, mas também seus locais inválidos e a área de acesso restrito, o dispensável e as marcas esquecidas. Nesse sentido, o extra-oficial parece surgir como uma outra vertente para compor uma história. Refletindo acerca da linha traçada no movimento da Desconstrução, Nigel Hamilton questiona se não seria com as possibilidades desse deslocamento teórico que o sujeito obtém uma licença artística, especialmente na autobiografia. Pois, na medida em que o estudo sobre o autor busca marcas de uma vivência cotidiana, o biógrafo, debruçado sobre esta vida, perceberá que algumas evidências também podem ser encontradas no seu cotidiano. Lei do autor, lei do leitor. Todavia, Hollywood, desde os anos 1920, criou uma forma de enquadrar os sujeitos, com controle de publicidade e aderência legal acerca do que poderia ser dito sobre os ‘grandes astros’, vivos ou mortos. O resultado foi que, apesar dos anos 1960, Hollywood fez da biografia algo potencialmente perigoso.¹²⁷

¹²⁷ Nada diferente dos dias atuais, em que a indústria de celebridades ainda mantém certo controle. Cf. CLIC folha. Hollywood proíbe atores de usar Twitter, diz site. 20 out. 2009. Disponível em: <http://www.clicfolha.com.br/noticia.php?id=4551&titulo=hollywood+proibe+atores+de+usar+twitter+diz+site>. Acesso em: 06 nov. 2009.

Nesse processo, as cartas, que tiveram sua legitimidade admitida na arte biográfica apenas recentemente, promoveram o retorno a algumas etapas da vida do sujeito. Nigel Hamilton conta que Ian Hamilton, poeta e biógrafo, em 1986 quis publicar uma nova biografia do poeta e novelista J. D. Salinger, pois havia encontrado cartas do escritor e quis acoplá-las à nova biografia. As cartas estavam no American Archives, e Ian Hamilton, ao entrar com um processo contra a proibição e ganhar, levou muitos norte-americanos ao estado de choque pela ruptura entre o público e o privado. As cartas integravam, nesse modo de percepção da cultura, muito mais a esfera do íntimo, e esta, por sua vez, estava ligada diretamente ao autobiográfico, muito mais que às memórias. Estas seriam ligadas à história geral dos acontecimentos, vivenciados ou não pelo narrador, enquanto que a primeira, a autobiografia, se relacionava à personalidade daquele que escreve. Hoje em dia, tal distinção seria praticamente impossível no que diz respeito à produção missivista, que pode estar presente em diferentes lugares do biográfico.

Na sequência, muitas obras estariam inseridas em um pacto autobiográfico¹²⁸ fechado entre autores e leitores, um contrato fechado às escuras, a bem dizer a verdade (e essa não seria a condição *sine qua non* dos pactos?), onde autor e narrador são as mesmas pessoas, permitindo-se entrever, sutilmente, as vias por onde anda aquele que se autobiografa.¹²⁹

¹²⁸ Cf. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

¹²⁹ Eneida Maria de Souza diria que: “O *boom* da escrita autobiográfica não tardaria a ter lugar na história da literatura contemporânea, principalmente com a abertura política no Brasil e a volta dos ex-exilados ao país. Inaugura-se outra modalidade de relato, principalmente devido à necessidade de se registrar a experiência vivida durante o período da ditadura militar. Mas a diferença entre o projeto de Nava e o de outros memorialistas reside justamente na proposta abrangente e fundadora de sua obra. O que não acontece com as narrativas dos ex-exilados, (como a de Fernando Gabeira,

Foi assim que o campo das biografias foi se expandindo intensivamente e conquistando alguns direitos, como o do usucapião das correspondências. Nesse processo de expansão, avizinhou-se das memórias, das biografias e das autobiografias, uma nomenclatura atrelada ao discurso do vivido e à ficção: o confessional e o depoimento pelas vias de uma experiência social-histórica, a metaficção, a metaficção historiográfica, as metabiografias e a autoficção; em todas essas, a presença da literatura e da vida de forma indissociada, revelando escritores, biógrafos e biografados como narradores-invenções de si mesmos. O biográfico, nesse sentido, é matéria farta para uma arte que resolve correr o risco da confusão perpétua entre sujeitos. Viana Filho, há seis décadas, escrevia:

Ora chamamos biografia a simples enumeração cronológica de fatos relativos à vida de alguém; ora usamos a mesma expressão para trabalhos de crítica nos quais a vida do biografado surge apenas incidentalmente; ora a empregamos em relação a estudos históricos em que as informações sobre certa época se sobrepõem às que se referem ao próprio biografado; ora a emprestamos às chamadas biografias modernas ou romanceadas. E até obras em que a fantasia constitui o elemento essencial da narrativa aparecem com rótulo idêntico.¹³⁰

em *O que é isso companheiro?*, por exemplo), rotuladas por Silviano Santiago como autobiografias e não memórias: 'no caso dos modernistas, a ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo; nos jovens políticos, o relato descuidava-se das relações familiares do narrador/ personagem, centrando todo o interesse no envolvimento político do pequeno grupo marginal'. SOUZA, Eneida. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.19. Na esteira dos jovens políticos viria, posteriormente, o *boom* de uma literatura marginal advinda das periferias, ratificando a potência que o testemunho e a experiência teriam como capital simbólico.

¹³⁰ VIANA FILHO, Luiz. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945. p.11.

Uma boa leva de pesquisadores tem se debruçado sobre os discursos “vizinhos” a esse assunto e sobre os mais diferentes gestos dos autores.¹³¹ Não pretendo discutir e descrever, neste trabalho, senão o percurso do biográfico praticado em Glauber e, acerca disso, refletir sobre o modo como esses estudos de *bio* são analiticamente particulares e constituem indícios que não determinam uma vida, assim como os fatos encontrados nesses textos, narrados à luz do desejo da verdade, não representariam um fim em si mesmos, mas estariam a serviço do biográfico. Como teria dito Sergio Vilas Boas, “a biografia é o biografado segundo o biógrafo.”¹³² Seguem, pois, adiante, alguns espectros construídos sobre a trajetória de vida de Glauber Rocha.

O jogo dramático da cultura

Em uma comovente matéria de jornal de domingo, o filho de Susan Sontag, David Rieff, após descrever em seu livro a difícil luta de sua mãe contra o câncer,¹³³ dá um xeque-mate final sobre esse inesperado retorno a uma memória de dor, socializando aquilo que de mais íntimo pode haver em uma vida particular, ao expor certo cotidiano dos efeitos da doença no corpo de Sontag, sugerindo que essa lembrança não poderia ser enterrada assim como o fora a escritora. Essa

¹³¹ Cf. ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

¹³² VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008. p.20.

¹³³ A obra a que faço referência é *Swimming in a sea of death* - a son's memoir.

lembrança estava viva em David, e seu xeque-mate foi a constatação lúcida de que “as memórias, como os cemitérios, são para os vivos”.¹³⁴

Organizar um trecho da vida de um morto é tentar organizar a vida presente, recontando a história de uma forma que ela possa ser recordada sempre. “Só nos lembramos daquilo que organizamos”,¹³⁵ e “os mortos, assim como as coisas, têm um passado apenas na medida em que *participam* do passado dos homens vivos”.¹³⁶

Agosto de 1981. *O morto não está de sobrecasaca*.¹³⁷ Glauber parte antes de ter saído do castigo ideológico em que se encontrava e muitos anos antes de ver uma pequena parte do globo assistir, entre orgulhosa e intrigada, ao retorno benquisto de seu polêmico filme *A idade da terra*, de 1980. Nasce, assim, o Glauber arquivado, e, esse arquivo cumpriria múltiplas funções para diversos sujeitos. Sua mãe daria continuidade a uma longa odisséia na captura de qualquer material acerca de sua obra. Pesquisadores se voltariam para a releitura do Cinema Novo, da linguagem glauberiana, mas outra parte se deteria na figura pessoal do cineasta baiano, optando em refazer seus caminhos para uma compreensão outra do que foi sua obra, sua voz, sua tormenta. E como *só nos interessa o que não é nosso*, posseiros (com os quais engrosso o coro, ao meu modo) travestidos de biógrafos, assenhorearam-se da vida de Glauber, e começaram a trançar sua biografia, cada um em um ritmo, já que não há lei ou regras fixas para se fazer isso, como em

¹³⁴ RIEFF, David. A última vida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 15 jun. 2008. Mais!, p.4-5.

¹³⁵ LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: cultura e memória em Pedro Nava*. Florianópolis: UFSC, 1993. (Dissertação, Mestrado em Letras).

¹³⁶ *Ibid.*, p.12. (Grifo do autor).

¹³⁷ GULLAR, Ferreira. Glauber morto. In: *Barulhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.17.

qualquer montagem cinematográfica, como em composições musicais, peças de teatro, e o que se deu, afinal, foi uma variedade ininterrupta até hoje de produções que, detendo-se ou esbarrando-se no biográfico, *animaram*, de alguma forma, o Glauber morto.

Dos saqueadores

Em 1982 se publicaria *O mito da civilização atlântica*, de Raquel Gerber, obra dedicada a Paulo Emílio e Glauber Rocha, respectivamente, o mestre e o objeto de estudo de seu mestrado em sociologia, concluído em 1978. Essa obra é uma leitura fílmica do cinema glauberiano misturado a uma estética do inconsciente, e não é uma produção biográfica, mas se utiliza da amizade que desenvolveu com o cineasta para articular as esferas que pretende apresentar em seu texto, dentre elas o mítico, a fantasia, os processos do inconsciente, e a linguagem fílmica cinema-novista opera, para Gerber, como um catalisador científico do conhecimento do homem pelo homem.

A lógica da amizade é praticamente uma constante nos estudos sobre Glauber, e é possível inferir, mesmo sem um conhecimento mais estatisticamente detalhado, que a construção de uma fortuna crítica é quase sempre impulsionada por um olho amigo. Não é o caso de dizer, com isso, que, por essa lógica, algum tipo de crítica seja negada em prol de uma política da amizade, pois isso pode ocorrer inclusive em instâncias pouco ou nada afetivas, e a lógica *frater*, se esconde,

também tem o mesmo poder para mostrar. Mas seria, sim, o caso de dizer que essa estética se impõe de tal forma, que as trocas não terminam nunca. Vivo ou morto, esse corpo será procurado continuamente para ser um mediador na fabricação de algo que se assemelhe ao imortal. Os amigos: eles são uma família clandestina, até segunda ordem sem direito ao espólio, mas igualmente herdeiros dessa memória, essa rede que sugere e realoca lugares. Tanto já se disse sobre o Cinema Novo ser a presença de Glauber no Rio, um articulador de todos aqueles corpos desejantes; e sua crítica, em especial a presente na obra *O século do cinema*, passará insistentemente por vias passionais, ele também se construindo pela ideia do contato com o outro e sabendo reconhecer o fetiche e o capital simbólico que essas proximidades encerram:

Buñuel me disse a propósito de *8 ½* :

“Es uma película fastastique. Fellini es el mas grand cineasta du monde!”.

Eu tinha visto *8 ½* no México e mandei uma crítica para o Zuenir Ventura que na época dirigia o *Diário Carioca* revisando minhas opiniões sobre Fellini, a quem eu esculhambara na imprensa baiana como cineasta reacionário – e o juízo de Buñuel sobre o filme que me fundiu a cuca valeu como absolvição do Papa.¹³⁸

É possível encontrar em vários instantes esse Glauber oferecendo a cara à tapa, na medida em que suas revisões críticas escancaram os bastidores desse processo de reformulação. A admiração ou amizade por um e por outro é um elemento que implica, corriqueiramente, retificações, pois a amizade funciona dentro de uma ordem familiar de escolhas livres. E se há algum tipo de apreciação

¹³⁸ ROCHA. *O século do cinema*, p.255.

ou desprezo por parte de um amigo, é preciso que o outro ao menos reavalie suas impressões acerca dos sentimentos de seu amigo sobre uma pessoa ou um objeto, para que estes possam, naturalmente, expandirem ou não essa lógica fraterna. A amizade invoca para a autocrítica uma dimensão a que, estando sozinho, ou inamistosamente, não creio ser possível chegar.

Mas voltando a Raquel Gerber, constatamos que ela sabe o valor desse estar perto, cultivando precocemente a memória por meio de estudos em um espaço acadêmico, a memória desse “fazer parte da família”. Antes d’*O mito...* ela teria organizado *Glauber Rocha*¹³⁹, impresso no Brasil em 1977, uma pequena coletânea de textos críticos¹⁴⁰, apontando, em seu texto de abertura, noções caras a Glauber e pouco exploradas ainda hoje, como o pensamento nacionalista brasileiro, influenciado anos antes pelo ISEB,¹⁴¹ assim como algumas visões sobre o populismo. Essa produção, planejada desde o período das declarações do cineasta sobre o general Golbery,¹⁴² apresenta no texto introdutório de Gerber o contexto

¹³⁹ GERBER, Raquel (Org.). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e terra, 1977. Gerber se referiria a essa obra, em carta a Glauber em 25 de setembro de 1975, como “uma tentativa de sistematização de informações gerais sobre o Cinema Novo, Glauber Rocha e o seu pensamento desde as origens. É ainda um trabalho bastante sumário [...] e se ressentido de informações relativas a Vitória da Conquista (este período bastante importante) e de reflexões sobre as fitas estrangeiras”. Cf. Bentes. *Cartas ao mundo*, p.531.

¹⁴⁰ É neste livro organizado por Raquel Gerber que Robert Stam, hoje conhecido pesquisador norte-americano e famoso no Brasil pelo seu contato com o cinema brasileiro via Glauber Rocha, teria publicado um artigo, com a indicação do próprio cineasta, em carta à organizadora em 9 setembro de 1975: “Tenho aqui dois artigos importantes: um de Robert Stam sobre *Terra em transe* e outro de Thomaz Kavanah sobre o *Dragão*. São dois estudantes americanos, o primeiro de Berkeley, o segundo de Buffalo, que apresentaram esses trabalhos em seus cursos.” BENTES. *Cartas ao mundo*. p.527.

¹⁴¹ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado em 1955. Vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, dotado de autonomia administrativa, com liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra, o ISEB destinava-se ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências sociais. Foi extinto após o golpe militar de 1964, e muitos de seus integrantes, os *isebianos*, foram exilados do Brasil. Detalharemos a perspectiva isebiana no terceiro capítulo desta tese.

¹⁴² O famoso e polêmico episódio ocorreu em 1974, quando Glauber escreve carta aberta para Zuenir Ventura, autorizando-o a publicá-la como e onde quisesse. Na carta, o cineasta jogaria, definitivamente, *vatapá no ventilador* dizendo sobre sua confiança em Geisel e como este poderia

brasileiro montado com Getúlio Vargas, João Goulart, e a filiação um tanto crítica de Glauber a esses nomes durante sua trajetória apresenta o biográfico sob a forma não tanto do corpo, mas do pensamento que fabrica esse corpo. Ela teria elaborado isso n' *O mito da civilização atlântica*, ao dizer que “para Glauber Rocha, o cinema moderno brasileiro [...] é a tomada do cinema pelos intelectuais.”¹⁴³ As obras de Gerber, no momento de sua fabricação, estão diante de um Glauber vivo, um arquivo no calor de suas últimas, e insabidas, mutações.

Puzzle biográfico

Esta entrevista, por exemplo. Estou dialogando agora com pessoas que não leram meus livros, mas que passam a ficar a par das minhas idéias. E também as entrevistas que se encontram nos programas de televisão. E aí é mais interessante ainda, porque não passa pela palavra escrita. Então você tem a possibilidade de até mesmo um analfabeto ter acesso a um tipo de idéia mais sofisticada a que ele não teria acesso de maneira nenhuma. Há um

nos levar, paulatinamente, à política que estávamos precisando: à abertura. Disse Glauber: “Acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo, inclusive, que os militares são legítimos representantes do povo. [...] acho o General Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darcy. [...] Que entre a burguesia nacionalinternacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo.” ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.482. Execrado por todos os lados, pois Zuenir teria feito exatamente o que lhe fora sugerido, publicando a carta na revista *Visão*, em março de 1974, o cineasta ficaria durante muito tempo na posição ambígua à qual se entregara. Direitas, esquerdas e sem-partidos se voltaram contra Glauber depois de suas declarações sobre os militares Geisel e, posteriormente, Figueiredo, acusando-o de desertor e traidor da pátria.

¹⁴³ GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982. p.128.

novo elemento aí extremamente interessante a ser analisado. [...] A entrevista é um fenômeno novo.¹⁴⁴

Não é jornalismo nem cinema. É a vida. Foi assim que Glauber definiu o programa de entrevistas “Abertura” que apresentava na extinta TV Tupi, entre os anos de 1979 e 1980. Dando continuidade às polêmicas que seus filmes já haviam instaurado, e operando sem script, dialogando com o anonimato de pessoas do povo, do estrelato artístico ou político, o cineasta na TV leva seu comportamento intempestivo para as multidões televisivas da época, fazendo da entrevista aquilo que Silviano Santiago chamou muitos anos depois de “um fenômeno novo”.¹⁴⁵ O entrevistado, no “Abertura”, não era o seu autor, mas era como se fosse, pois Glauber era o grande personagem do quadro, desestabilizando os entrevistados e atraindo a atenção toda para si. Uma espécie de Jô Soares apenas no sentido em que rouba a cena, mas nada piadista, o que não exclui o seu humor feito de modo altamente politizado. Era, ainda, um programa que mostrava as coxias da construção televisiva, e ao fazer isso atribuía novidade ao fenômeno, pois se tratava de um gesto inegavelmente original na televisão brasileira. Nas tantas entrevistas que dava, Glauber já estava superexposto, e sempre fora declaradamente a favor desse ato de exposição de sua imagem e de seu pensamento. De alguma forma, em um programa de entrevistas alguém está

¹⁴⁴ SANTIAGO, Silviano. Cultura, crítica e criação. Entrevista a Sérgio de Sá e Paulo Paniago. *Correio Braziliense*, Brasília, 02 jun. 2002. Caderno Pensar, p.8-11. Disponível em http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020602/sup_pen_020602_225.htm. Acesso em: 20 out. 2009.

¹⁴⁵ Sobre o tema das entrevistas e, em particular, as que foram concedidas por Silviano Santiago, confira o estudo de LIMA, Rachel Esteves. O discurso dialógico de Silviano Santiago. *Quinto Império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa/ Gabinete Português de Leitura – Centro de Estudos Portugueses – Casa Fernando Pessoa*. n.1, jun. 1986 – . n.22 – 2008. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2008.

necessariamente mais sob os holofotes que o outro. É sobre isso que Silviano Santiago fala, da parte em desuso do escritor que se tornará vociferante em um diálogo desse tipo, revelando aquilo que sua literatura não o pode fazer revelar, por se tratar de um outro tipo de ambiente íntimo. O “Abertura” sai do ar em julho de 1980, mas bem antes, e mesmo depois dele, Glauber já era um entrevistado *sui generis*.¹⁴⁶

No *Ideário de Glauber Rocha*, organizado por Sidney Rezende em 1986,¹⁴⁷ uma construção bastante singular, por ser uma compilação de trechos de entrevistas dadas por Glauber nas três décadas em que teve atuação midiática, o elemento biográfico surge como índice, de modo que os recortes das entrevistas foram montados em amplas categorias que vão se afunilando para o pensamento de Glauber. A opção de se perceber *O ideário...* como algo que perpassa o estudo da vida do cineasta, denota o foco multibiográfico que se pode obter sobre produções diversas e, desse modo, como o campo do biográfico, às vezes, fica longe de uma reconstituição entre o documental e o ficcional.¹⁴⁸ No trabalho de Sidney, se o biográfico e o documental aparecem indissociados, é graças ao artefato da vida como verossimilhança, claro que não a ponto de ingenuamente nos esquecermos que, se ele indicia recortes nessa trilha certificada, o próprio Glauber, por seu turno, é já uma edição, uma cena, a montagem bem pensada de uma mensagem que se pretende apresentar. E o caráter arquivístico do organizador, um colecionador

¹⁴⁶ Um detalhado estudo sobre o programa “Abertura” pode ser encontrado na obra de Regina Mota, *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

¹⁴⁷ No *Ideário...* falta o verbete ‘amizade’. Não é um prejuízo para a obra, apenas falta.

¹⁴⁸ Em conversa com Dona Lúcia Rocha, mãe de Glauber, ela teria dito que a melhor biografia que fizeram sobre ele teria sido a de Sidney Rezende. Eu disse: “Mas não se trata de uma biografia”. Ela sorriu e nos entendemos.

benjaminiano em contato com seu objeto de desejo, indo de jornais consagrados a pequenas gazetas e periódicos regionais, catalogando para um leitor futuro o imprevisto característico do gênero entrevista – donde a face do autor é consumida no escuro – recupera, a um só tempo, o contexto da época, a polêmica, o debate e a crítica.¹⁴⁹

Ali, uma obra crítica que organiza a captura de um Glauber em autocrítica, recortando apoteoses e contradições em que no alinhavado de tantas declarações, nos perdemos na dimensão do enquadramento que antes, provavelmente, se desejaria impor à sua personalidade.

O biográfico tem dessas coisas. Quando saímos atrás de uma fortuna crítica que percorresse a vida de Glauber, nos deparamos com textos de natureza documental, missivista, relativos à linguagem, estudos críticos sobre sua obra, e inferimos daí a contradição de que nem todo texto sobre um autor abordará o biográfico, mas o biográfico, se quiserem, poderá ser encontrado em qualquer texto.

Eu tenho consciência de que tudo isso me transformou numa espécie de monstro estranho a mim mesmo. Sabe de uma coisa? Jamais tive cacife para bancar o jogo que faço até hoje. Para desempenhar o Glauber Rocha nasceu o ator. Atualmente, um tanto cansado para sustentar o espetáculo. City News, São Paulo, 23.01.1980.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Gilberto Vasconcellos, anos depois, comentaria sobre o excesso de entrevistas em Glauber: “Era tanta a vontade de se comunicar que o excesso de entrevistas que ele dava aos jornais acabou por prejudicar sua saúde.” VASCONCELLOS, Gilberto. *Glauber Rocha, Pátria livre*. São Paulo: Senac SP, 2001. p.10-11.

¹⁵⁰ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.122.

Entretanto, mesmo podendo ser encontrada em qualquer texto, em 1987, se publicaria na França o *Glauber Rocha*, a primeira biografia do cineasta, de Sylvie Pierre, cuja tradução só chegaria ao Brasil em 1996. A obra de Pierre, um demarcador do início dos estudos biográficos em Glauber, influencia todos os outros textos na mesma linha que surgem em seguida, e está em uma feição ‘biográfica hermenêutica’, ao se fazer comprimentar por uma perspectiva interpretativa, “a atribuição de um significado a um ato biográfico”.¹⁵¹ Esse modo de operação é dos mais corriqueiros em matéria de vida, no qual o biógrafo, ao fazer a reconstituição histórica dos fatos, acredita refazer a vida do sujeito e justificá-la pelas contingências dos fatos ocorridos. Não haveria nenhum problema em recriar uma vida – na medida em que seus narradores são inventados – não fosse, e para isso nos chama a atenção Vilas Boas, de que se trata de “situações geralmente hipotéticas, inverificáveis, mas em tom sentencioso”.¹⁵² O biógrafo se confunde com o jornalístico em sua busca pela ‘verdade’:

O que falta na biografia de mortos (recentes ou remotos) é exatamente vivacidade. A dificuldade de acesso a *insights* e percepções diretas do *self* do personagem aprisiona biógrafos em aspectos exteriores: contextos históricos, culturais, descendência consangüínea [...], documentos oficiais e não-oficiais etc.¹⁵³

Entendo que Sergio Vilas Boas esteja tentando escapar do fatalismo que rodeia o universo biográfico, assim como do peso de qualquer herança familiar, da

¹⁵¹ LEVI *apud* VILAS BOAS. *Biografismo*, p. 111.

¹⁵² VILAS BOAS. *Biografismo*, p.155.

¹⁵³ *Ibid.*, p.114.

verdade e da extraordinariedade que só ocorre na vida de determinados sujeitos colhidos a dedo pelo destino. E a percepção desse *self* do personagem, há de se convir, é a parte dificultosa da coisa; qualquer um, escrevendo sobre um outro, chegou a se deparar com a impossibilidade de capturar a inconstância desse sujeito. Não se justifica, mas talvez seja por isso a decisão relaxada de alguns biógrafos em optarem pelo tom da verdade, pois de alguma forma ela opera um fechamento e dá conta do assunto. À procura de um outro descaminho biográfico, Diana Klinger, em diálogo com Denílson Lopes, ao elencar algumas narrativas biográficas que fugissem “da cientificidade e da precisão metodológica para se engajar numa ficcionalidade na qual apareça a voz do autor”, cita a obra de Ítalo Moriconi sobre Ana C., na qual Moriconi reconhece “certa impossibilidade do gênero”, ao dizer que a biografia como gênero literário “trabalha no oco, trabalha no impossível: definir o âmago de uma pessoa”.¹⁵⁴

Escorregando em seu desejo pelo *self* do biografado, o que Vilas Boas tenta defender, ainda, seria um retorno à ficção:

A força das grandes personagens de ficção vem do fato de que o sentimento que temos de suas complexidades é máximo, mas isso se deve à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhes deu, como lembra Antonio Candido.¹⁵⁵

Vilas Boas acredita que o jornalismo garantiu ao biografismo não apenas modos de narrar, mas modos de pesquisar, de saber adoecer com as

¹⁵⁴ MORICONI *apud* KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.37. A obra de Moriconi é *Ana Cristina César, o sangue de uma poeta*, de 1996.

¹⁵⁵ VILAS BOAS. *Biografismo*, p. 114.

circunstâncias. É do jornalismo o gosto pela verdade que a pesquisa biográfica adquiriu. É dele também a pesquisa incessante por todas as fontes possíveis, o confronto entre falas. Ao final, defende, refletindo com Norman Denzin,¹⁵⁶ o recurso de uma busca por epifanias na vida biografada. Delas sairia um recorte, uma cena capturada que não se enclausurasse nas facetas do profissional/da carreira, de tal modo que a epifania funcionaria como a desconstrução da vida para se perceber, objetiva e subjetivamente, como o sujeito se propõe, como ele fabrica ao longo do tempo sua coleção de herdeiros e faz escolhas íntimas. Essa proposta, mais próxima da crítica biográfica brasileira contemporânea, apreende possibilidades (reinventadas) do *self* por outras vias e, certamente, tem condições para garantir vivacidade ao biografado, infundindo ânimo em momentos oficiais ou não.

Logo, a obra de Sylvie Pierre, se inaugura, por um lado, a tradição acima descrita, de trazer os fatos à luz da verdade, o que provavelmente seria mais cabível à época do que hoje, recupera pioneiramente alguns biografemas e sabe também reconhecer momentos epifânicos em Glauber, não tendo o tom sentencioso como algo que predomine em sua narrativa:

Em seguida, mudou imediatamente de assunto e tampouco percebi algo de mais grave. Proteger Glauber e sua família do frio glacial de janeiro em Paris me parecia mais urgente. Um dia, levei-lhes roupas quentes. Para sua mulher, Paula, um grande casaco com capuz de lã cinza, e descobri, anos mais tarde, em uma fotografia tirada em Portugal, que era ele quem o usava. Com esse casaco de mulher que mal fechava sobre sua grande barriga, ele se parecia com Antônio das Mortes.

¹⁵⁶ DENZIN, Norman K. *Interpretive biography*. Newbury Park: Sage Publications, 1989.

[...] Revejo-o, inquieto, mal vestido, sombrio, barba malfeita. Glauber partiu para Portugal em fevereiro. Nunca mais o vi.¹⁵⁷

Sobre essa forma escrita, cujo tratamento biográfico entrevê os espaços em branco na vida do escritor, e retomando as ideias de Vilas Boas em 2007, acerca da ficcionalização do sujeito em sua órbita, Eneida Maria de Souza, teorizaria, em 2002, que:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre a obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.¹⁵⁸

A dica das pontes metafóricas enquanto estratégia para se burilar os espaços impenetráveis que há na vida de qualquer um – seu frágil campo de memória, seus recalques, as intermitências incompreensíveis, suas metamorfoses – auxiliam a fragmentar o pensamento e a torná-lo ainda mais passível de corrosão para, assim, não mais pensarmos em desvendar recalques e traumas, mas em participar de um jogo aberto de sobreposições, onde não se busca a transparência da verdade, mas a *performance*. Nossos recortes do outro talvez não sugiram mais que fotografias instantâneas sobre nosso desejo de contemplá-lo. E nesse acervo de particularidades da crítica biográfica, Eneida Souza apresenta “algumas tendências defendidas por autores nacionais e estrangeiros”:

¹⁵⁷ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996. p.91.

¹⁵⁸ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.112.

- a) a construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na vida literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra [...];
- b) a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época;
- c) o ato da escrita como narração da memória do outro (Ricardo Piglia), na medida em que o ausentar-se atua como presença, e a experiência do escritor conta menos do que aquela vivenciada pelo outro;
- d) a caracterização da biografia como *biografema* (Roland Barthes), conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole;
- e) a eliminação da distância entre os pólos constituintes do pensamento binário [...]por meio da utilização da categoria espacial de *superfície*, imune à verticalidade [...] e ao sentido de origem (Jacques Derrida, Gilles Deleuze);
- f) a ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si, procedimento comum à linguagem operacional das ciências humanas, incluindo-se aí a teoria da literatura, a história, a semiologia, a antropologia e a psicanálise.¹⁵⁹

Souza propõe um modelo de produção ensaística próximo ao da vanguarda, por ser um trabalho pelos descaminhos do biográfico, para a construção de um território via *um momento*. Nesse sentido, documentos e fontes lidos sobre o

¹⁵⁹ SOUZA. *Crítica cult*, p112.

sujeito, sofrem um alargamento extremo de suas possibilidades, e na aglutinação das seis premissas, ela demonstra a força da superfície, do vazio, do contínuo da memória, do instante, como partes constituintes e reivindicatórias do sujeito biografado. Ali não se tem uma receita nem tampouco um caminho, por apostar a autora em uma teoria na práxis, sendo sua obra *Pedro Nava, o risco da memória*, o ponto alto desse funcionamento biográfico. Articulado dessa maneira, o sujeito narrado passa a ter um *pluricurriculum vitae*, sem perder de vista os atributos que o levaram ao posto de biografado:

Para a reconstrução do painel biográfico das *Memórias*, Pedro Nava está ciente de ser esse trabalho de natureza fragmentária, ao se fixar em detalhes que remetem à fisionomia perdida de um grupo familiar. Um “riso de filha que repete o riso materno”, uma “entonação de voz que a neta recebeu da avó” são capazes de recompor as peças perdidas do *puzzle* da memória, tendo como princípio os vazios, os buracos e as fraturas da paisagem familiar. O recurso às lições de Anatomia justifica a empresa memorialista do médico-escritor: “Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e o osso por osso, o esqueleto da besta.” ([NAVA.] *Baú de Ossos*, p.41).¹⁶⁰

¹⁶⁰ SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004. p.33.

As constelações de Glauber

Os anos 1990 chegariam surpreendendo o arquivo Glauber. O primeiro livro da década, dentre aqueles que nos interessa é *Glauber Rocha revisitado*, de Aurino Ribeiro Filho. Publicado em 1994, a obra seria uma tentativa de confirmar o brilhantismo do cineasta por meio de resumos sintéticos e assumidamente partidários. Aqui, o que é contra Glauber é menor que Glauber. Entretanto, ao tom primariamente militante, o autor agrega um posicionamento generoso ao voltar-se para a leitura crítica do que havia até então sobre o cineasta, esboçando o lugar de Sylvie Pierre nos estudos biográficos, as frases legendárias de Paulo Francis sobre Glauber, alguma filmografia crítica *underground* que começava a surgir,¹⁶¹ o peculiar da obra de Raquel Gerber, os textos de Ismail Xavier, dentre outros.¹⁶²

Ribeiro Filho é o leitor que toma o arquivo pela paixão. Paixão, neste caso, mescla-se ao elogio, e o elogio é “a moeda que salda uma dívida da humanidade com um grande homem perseguido”.¹⁶³ Maria Helena Werneck conta que o elogio fúnebre típico da biografia clássica, cede lugar para outra morfologia desse “gênero”, buscando coreografias além das previstas, optando pelo convencionalismo da “precocidade do grande homem, sua capacidade de trabalho, [muitas vezes] para encobrir a decepção de um encontro”¹⁶⁴ e, assim, os escritores

¹⁶¹ O autor faz referência às películas *Alvorada segundo Kryzto*, de Paloma Rocha e Raul Soares; *Que viva Glauber*, de Aurélio Michiles; *A voz do morto*, de Vítor Ângelo e Sérgio Zeigler.

¹⁶² Também menciona os trabalhos de Sidney Rezende, Randal Johnson, Jean-Claude Bernardet, Saraceni, Robert Stam.

¹⁶³ WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p.38.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.39.

do século XVIII “passaram a sentir necessidade de buscar alternativas para responder ao crescente interesse biográfico dos leitores do seu tempo”.¹⁶⁵ Dessa necessidade nasce um caminho de proximidade entre o grande homem e alguns “leitores cativos, intérpretes e acompanhantes no presente, preparando-os para se transformarem, no futuro, em fiéis guardiães póstumos.”¹⁶⁶

Indo na linha de se propor justiça ao legado de Glauber, a condensada estética do elogio presente em *Glauber Rocha revisitado*, desponta em rubricas como no capítulo intitulado “a tragédia do semideus” e, ao revisitar a produção cultural ao redor do Glauber *post mortem*, instaura “para as gerações seguintes uma espécie de dívida que é preciso saldar através da reconstituição biográfica”¹⁶⁷ ou de pesquisas que estimulem e coloquem em circulação a produção cultural do cineasta. Mapeando as obras que aparecem após a morte de Glauber, o autor atenta para o fato de que havia “seiscentos [desenhos] deixados por ele junto aos cinco romances inéditos, aos muitos artigos, oitocentos poemas e quase uma dezena de roteiros.” E complementa: “Toda esta herança ainda permanece intocada no precário Espaço Tempo Glauber, no Rio de Janeiro”.¹⁶⁸

Muito desse material ainda está lá, à espera desses leitores cativos, correndo os riscos dos maus tratos que o tempo pode fazê-lo sofrer, elevando-o à condição de desperdício de uma vida. A voz de Ribeiro Filho nos faz recordar de *um mal*, e o arquivo, naquilo que ele faz despertar previamente de amizade, de

¹⁶⁵ *Ibid*, *loc. cit*.

¹⁶⁶ WERNECK. *O homem encadernado*, p.39.

¹⁶⁷ *Ibid*, p.44.

¹⁶⁸ RIBEIRO FILHO, Aurino. *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: EXPOGEO/ UESB, 1994. p. 63.

elogio, de ficção, de realidade e de anarquia, posteriormente faz despertar de urgência, um desejo sem história, uma necessidade de organizar, de fazer com que documentos voltem a ocupar um lugar na cadeia dos acontecimentos:

No entanto, estar com *mal de arquivo* pode significar outra coisa além de uma perturbação. O mal de arquivo é, também, uma febre de arquivo: é *arder de paixão*. É procurar incessantemente o arquivo onde ele se esconde. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa. “Impaciência absoluta de um desejo de memória” [...].¹⁶⁹

Evando Nascimento¹⁷⁰ salientou que a tradução correta de ‘mal de arquivo’ seria ‘dor de arquivo’, uma dor funcionando como uma paixão, uma busca por algo que não há, uma saudade, dor de um país, banzo. Sofre-se por alguma coisa, mas apaixonadamente. A paixão aqui é, paradoxalmente, o *substituto* de algo que dói e que é *insubstituível*. Quando o arconte encontra esse ‘outro’ (da paixão, da dor) é uma alucinação, pois nenhum outro é esse tudo, é o que completa, que “fecha” a verdade, sendo, portanto, uma ilusão (de arquivo). Mal de arquivo, dor, paixão, ilusão e, no final, o bem maior de biógrafos e homens encadernáveis. Na ilusão, os patrimônios se constroem.

Evidentemente, os estudos glauberianos anteriores percorriam tais labirintos em busca de conhecimento sobre o tema, mas a procura obstinada por

¹⁶⁹ KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007. A frase final entre aspas é de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*.

¹⁷⁰ Curso sobre Jacques Derrida, ministrado por Evando Nascimento em 30/04/2007, no auditório da Biblioteca Central Reitor Macedo Costa, UFBA.

suplementos¹⁷¹ biográficos viria *a posteriori* e seria a tônica da década de 1990. Nessa esteira, publica-se *Glauber, a conquista de um sonho/ os anos verdes*, de Ayêska Paulafreitas e Júlio Lobo, concebendo Glauber como um personagem mitológico, com menos teor psicológico que o modo de leitura presente nas obras de Gerber, e com menos fragmentos de tensão que em Pierre.

A marcha d'*os anos verdes* se detém nos capítulos relativos à infância e primeira juventude, parando no Glauber consolidado como artista. A reconstituição provocada pela biografia a quatro mãos – feita para um público juvenil, objetivando mostrar, para certo número de adolescentes, que Glauber Rocha era mais que um simples nome de sala de cinema em Salvador – optou por romancear a vida do cineasta.

– Vamos contar a eles quem foi Glauber Rocha.

Mas, se íamos escrever para o público jovem, tínhamos que conquistá-lo com uma história com a qual se sentisse identificado.¹⁷²

Assim, Lobo e Paulafreitas dão o desfecho da obra no mesmo tom:

Enquanto o sol de dezembro começava a brilhar no céu azul da Bahia, Glauber subia a Carlos Gomes, andando pelo meio da rua. Quem olhasse veria aquela figura meio *gauche*, com o paletó jogado nos ombros, seguindo em frente por um caminho deserto,

¹⁷¹ Sobre o suplemento ser um excesso e estar dentro da lógica do indecível, confira a obra de Jacques Derrida, *Gramatologia*.

¹⁷² LOBO; PAULAFREITAS. *Glauber, a conquista de um sonho /Anos verdes*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1995. p.13.

em direção ao infinito. Como um filme de Carlitos. Ele próprio não resistiu à tentação e deu um pulo, juntando os pés no ar.¹⁷³

Se, ao ficcionalizarem assumidamente, os autores se apoderam da história colocando a verdade biográfica em suspenso, ao mesmo tempo procuraram caminhar por uma via que desobscurecesse personagens que andavam ao lado do cineasta. A obra mostra, então, por esses rumos biográficos, a diferença entre o poder criativo de Glauber e o poder da personalidade difícil de Glauber desde menino; revela a fixação machista que tinha com sua primeira esposa, Helena Ignez, e prefere retratar a ex-esposa do cineasta fora de um âmbito ocioso, com um comportamento meramente boêmio, como ocorre em outras obras.¹⁷⁴

Todavia, as lacunas biográficas, inevitáveis, aqui são insistentemente camufladas, uma vez que os fatos organizados dentro da ordem de um romance – cujo narrador onisciente parece sugerir mais a simples narração de episódios do que abrir uma interlocução onde o personagem Glauber possa crescer dentro de uma trama com tensões e contradições, tal como sua obra o denuncia – resvalam na nivelção rasa da história do cineasta, justamente por conferir a todos os acontecimentos um *status* de excelência. É claro que a escolha dos modos de construção do personagem passa, em primeira e única instância, pelo crivo dos criadores e não é a intenção do autor que se busca discutir agora, mas sim um

¹⁷³ *Id., Ibid.*, p.330.

¹⁷⁴ Os autores fazem menção ao ambiente tradicional ao qual Helena teve de aprender a viver depois do casamento com Glauber. Também não se detiveram apenas em aspectos de sua beleza, ícone da época na Bahia, mas em seu trabalho como responsável pela coluna social *Krista*, do *Diário de Notícias*, durante quase dois anos, entre 1958 e 1960, assim como em seus estudos na Escola de Teatro. Mesmo que por meio de pinceladas, *os anos verdes* é a primeira obra a mostrar uma outra Helena, aquela que anos mais tarde, como poderíamos ver, seria a *belle du jour* de uma das vertentes *underground* ou marginal do cinema brasileiro, estrelando filmes como *O bandido da luz vermelha*; *A mulher de todos*; *Copacabana mon amour*; *Sem essa aranha*; *Os monstros de babaloo*, entre tantos outros.

formato que se faz operante ao se narrar Glauber e sua trajetória de maneira a jamais questionar o que esta teria de exemplar, de diferença, de diverso, e o faz muito pelo seu contrário: transforma a vida do biografado em pequenos-grandes acontecimentos extraordinários, não sendo possível nela encontrar serendipidades, epifanias ou mesmo algum silêncio que possa fazer mais sentido que a palavra escrita.

Essa visão acerca do livro de Lobo e Paulafreitas consona com as ideias da tese de Fátima Gomes Lisboa,¹⁷⁵ que interpreta Glauber Rocha via Pierre Bourdieu, adotando, em seu trabalho, uma visão biográfica que dialoga com o que o teórico francês chama de “mecanismos sociais que favorecem e autorizam a experiência ordinária da vida como unidade e como totalidade.” Bourdieu diria ainda que:

Primeiro, o fato de que "a vida" constitui um todo, um conjunto coerente e focalizado, que pode e deve ser apreendido como uma única expressão da "intenção" subjetiva e objetiva de um projeto: a noção sartreana de projeto original não faz mais que colocar explicitamente o que implica o "já", "portanto", "desde tenra idade", etc., nas biografias ordinárias, ou o "sempre" ("Eu sempre gostei de música"), nas "histórias de vida". A vida, organizada como uma história, [...] se desenrola em ordem cronológica, que é também uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, em ambos os sentidos de ponto de partida, [...] mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira até seu primeiro termo que é também um propósito, uma realização (telos). A história, seja biográfica ou autobiográfica, como o entrevistado que "se livra" de um investigador, oferece eventos que, sem ser colocados em uma ordem cronológica rigorosa (quem recolheu

¹⁷⁵ GOMES LISBOA, Fátima Sebastiana. *Un artiste intellectuel: Glauber Rocha et l'utopie du Cinema Novo (1955-1971)*. Université de Toulouse II Le Mirail: I.P.E.A.L.T., 2000. (Tese, Estudos sobre a América Latina).

histórias de vida sabe que os inquiridos estão constantemente a perder o fio da sucessão de um calendário rigoroso), tendem ou pretendem se organizar em sequências ordenadas de acordo com as relações inteligíveis.¹⁷⁶

Na corda bamba desse tipo de fabricação do outro, em uma “sucessão estritamente cronológica dos acontecimentos” que se superpõem de modo ininterrupto e predestinado, a preferência por esse tipo de captura do biografado estipula uma sequência lógica para a vida. Na obra de Lobo e Paulafreitas, a construção inocente da linguagem, atrelada a conflitos que terminam amenizados no fim de cada tópico biográfico, opta, ainda, pela simplicidade das possibilidades de alimentar a escrita de uma vida de outros modos, excluindo a tensão, o que, por outro lado, acaba subestimando a capacidade do público jovem, alvo da publicação, em dar conta de compreender Glauber pela complexidade que lhe é inerente. É dessa forma que *os anos verdes* fecham a vida do cineasta e abrem lacunas para trabalhos posteriores.

A vida em erupção

As referências não informam. Qualquer citação só é sacada pelos conhecedores do código. Cada texto é ininteligível porque não escreve tudo que o autor sente sabe¹⁷⁷

¹⁷⁶BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique: des textes de l'impétrant. In: *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Éd. du Seuil, 1994. (Tradução de minha responsabilidade).

¹⁷⁷ ROCHA. *Trutzky*. Manuscrito inédito consultado em agosto de 2009, na base *on line* do acervo do Tempo Glauber. Reprodução da grafia sem vírgula e sem ponto final, como encontrada na fonte.

Sem ponto final, Glauber interrompe a datilografia do fragmento reproduzido acima, decifrando a entidade autor por tudo aquilo que não se pode compreender nele por meio de um texto. Entretanto, a *performance* mais recorrente a partir dos anos 1990 seria a de uma espécie de escavação em busca de indícios que justificassem o sabor dessemelhante da conduta dos biografados, e com Glauber não será diferente, visto que essa construção arquivística fantasmagórica repleta de dados foi uma alegoria pouco priorizada em sua fortuna crítica oitentista, que o focalizou prioritariamente na idade adulta e em sua atividade cinematográfica, menos interessada na possibilidade dessa escavação arrematada em outros âmbitos da sua vida, como as relações afetivas, suas obras mais *outsiders*, o seu complexo namoro com Geisel e Figueiredo em prol da abertura, sua linguagem televisiva, sua proposta de cinema-imagem para o mundo, sua hipergrafia, dentre outros temas.

Se *Os anos verdes* escavaram o autor menino em 1995, dois anos mais tarde *Glauber Rocha* – esse vulcão, de João Carlos Teixeira Gomes, surgiria no mercado editorial e, de acordo com Gomes, nada tendo “a ver com a explosão do *marketing* biográfico que se verificou nos últimos tempos”. Ele faz questão de assinalar que a obra já havia sido planejada há muitos anos, talvez para escapar de um rótulo modista ou qualquer coisa que o valha, como se o fato de entrar na onda de tal *marketing* acarretasse um prejuízo à sua obra. De qualquer modo, ela acabou coincidindo com o *boom* das biografias.

Outros poderão escrever sobre a vida de Glauber com mais competência e talento, ninguém, entretanto, com a vivência – vertical e abrangente – possibilitada por uma amizade que só fez crescer ao longo de 27 anos, desde o primeiro contato, no ambiente colegial [aos 14 anos de idade], até a sua morte, e que jamais sofreu o menor abalo.¹⁷⁸

Da relação íntima e tida como exclusiva, o biógrafo remontaria o percurso de vida do cineasta incutindo em sua construção grande quantidade de fragmentos de cartas, de poemas e de entrevistas com conhecidos, com o intuito aparente de se fazer um relato biográfico mais próximo ao vivido sem, escancaradamente, se render às elaborações ficcionais presentes nos relatos que têm na memória seu personagem coadjuvante.

Esse vulcão caminha no sentido de uma biografia tradicional, seguindo uma temporalidade cronológica que, vez ou outra, lança mão da junção de tempos diferenciados, como em *Pierre*, justamente quando algo se faz urgente e lacunar, e é um testemunho de geração que o autor havia prometido dar algum dia.¹⁷⁹

Joca, como os amigos o chamam e como a ele Glauber se referia nas cartas e na vida, é comedido na avaliação de seu trabalho, alertando seus possíveis leitores para a presença de hiatos e obscurantismos, além de alguns *riscos* biográficos – a falta de acesso a documentos inéditos promove o efeito de *furacões desencadeados*, e a não existência de biografias isentas justifica, em parte, sua veia passional e o tom dignificante da biografia.

¹⁷⁸ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha*, esse vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.XXIV.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. XIX.

Sendo este um recorte em supradimensão pela excessiva carga de fatos, esta biografia é um amplo espectro de biografemas, evidentemente um dado importante entre tantos outros que vêm compondo a história dos estudos sobre Glauber, a saber: suas raízes presbiterianas, a cobrança do pai em ver o filho rico, sua transição ambígua do cristianismo para o marxismo,¹⁸⁰ seu estilo na direção cinematográfica, as línguas estrangeiras que falava, as mulheres e seu ciúme para com as mesmas, os momentos em que se equiparava a Castro Alves, seu trânsito na Europa e sua consagração como um intelectual do Terceiro Mundo, seu exotismo em Paris (no ano de 1967), suas posições contra a ditadura militar e a violência exercida pelos grupos guerrilheiros, seus contatos com cineastas latinos, o farto episódio em que se coloca como profeta da anistia, a morte de sua irmã Anecy, as paranoias em ser assassinado, as reações com as críticas que recebia, dentre muitas outras cenas descritas no livro. Assim, no diálogo entre depoimentos e algumas cartas,¹⁸¹ João Carlos Teixeira Gomes faz com que tantos biografemas sejam um recorte do todo que ele reconhece inalcançável na biografia. A obra apresenta Glauber em suas várias equalizações, e representa as contradições, a desordem no gerenciamento da vida, a turbulência interna a desembocar na abundância de palavras e atitudes que expõem certa confusão em que o cineasta sempre se manteve, dentro de uma perspectiva positiva, a nos provocar para a leitura dessa caosmose como a matriz de um processo gerativo. Nunca aceitando

¹⁸⁰ Em João Carlos Teixeira Gomes, temos: “Eram-lhe naturais um sentimento revolucionário de justiça e um grande impulso de solidariedade humana, que provinham do seu cristianismo bíblico e protestante. Cristo foi revolução, a mais duradoura do mundo, e também a mais radical. Paradoxalmente, esses sentimentos, em decorrência das idéias e das tendências predominantes no seu meio social e histórico [...] conduziram-no para o marxismo, que, sendo a negação da ideologia cristã, com ela se identifica plenamente, nos objetivos de transformação social e regeneração humana”. GOMES. *Glauber Rocha*, p.152.

¹⁸¹ O autor menciona que as teria pesquisado no Tempo Glauber e em seu acervo pessoal antes destas se encontrarem em processo de organização pela pesquisadora e professora Ivana Bentes.

estar dentro de uma formatação pré-concebida: é assim, afinal, em desnivelamento, que Glauber irá atuar, e os dados biográficos reunidos por Gomes deixam entrever a criação do cineasta em dissonância com a ordem padronizada,¹⁸² levando-nos também a saber que esta condição de desordem seria, simultaneamente, um fator angustiante, como relata o biógrafo:

Há algo de patético e ao mesmo tempo de grandioso nessa epopéia pessoal de Glauber, solto no mundo, vivendo em terras estrangeiras, reedição da saga do judeu errante, sem pouso e sem teto fixo, viramundo dominado pela neurose, pela angústia e pelo sonho do cinema revolucionário. Um cidadão ao mesmo tempo frágil e forte, enfrentando todas as adversidades de um exílio que o dilacerava, privando-o do contato com a sua cultura, suas tão necessárias vinculações brasileiras das quais extraía o essencial para seu projeto de cinema denunciador e libertário. Em carta de 12 de fevereiro de 1976, dona Lúcia exprimia a Glauber a idéia da desesperada solidão em que o via, escrevendo-lhe: "(...) Eu penso em você sozinho na terra dos outros, sem ter condições de voltar (...)".

A freqüência com que escrevia aos amigos e a dimensão ciclopédica dessa correspondência – integrada por cartas, às vezes, de vinte ou mais laudas – era uma forma de compensar a sua errática solidão e as carências afetivas em que se abismava. Algo que muito o incomodava era o fato de que não possuía domicílio certo, o que lhe prejudicava o recebimento de cartas – as

¹⁸² O mesmo aspecto biográfico pode ser encontrado no livro de Beatriz Sarlo, *A paixão e a exceção*, no que diz respeito a Eva Perón, resguardando as devidas diferenças históricas entre esta e Glauber: "Desde o começo Eva teve essa convicção: 'Não há tempo a perder' é uma ordem que justifica o funcionamento confuso da Fundação Eva Perón, onde se trabalhava sem método e sem horário, como relatam as testemunhas mais favoráveis a esse estilo de caridade estatal plebeu, paternalista, desordenado, sensível à empiria do sofrimento e preso aos detalhes, como se qualquer planejamento fosse um insulto às necessidades de seus beneficiários". SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p.31.

cartas pelas quais tanto ansiava, pedindo aos amigos que lhe escrevessem sempre.¹⁸³

Na ordem da instabilidade, Glauber experimentou as precariedades do exílio e, mesmo ao retornar para o Brasil, em 1976, nunca mais assumiria outro jeito de conduzir sua vida. A morada incerta é somente um fragmento das situações obstruídas que ele teve de enfrentar ao longo de sua trajetória de cineasta.

Ao capturar momentos como esse, de incertezas, o autor não aponta contradições ou vai mais adiante no que tange à forma como Glauber sobrevive em meio a tantas inseguranças, provocando um caráter homogeneizador em sua produção. E como esta biografia surge em feitiço conhecido como norte-americano,¹⁸⁴ tentando dar conta de um longo período de forma tão detalhista, envolve-se mais com o cumprimento desta tarefa, sem tensioná-la em demasia, certo dos hiatos que lança para a posteridade ao se aventurar nas incertezas do caminho biográfico.

Ao mesmo tempo, se Gomes opta por não tensionar alguns episódios, também não pretende “fechar” e ser a palavra final. Curiosamente, *Esse vulcão* funciona como um paradigma em aberto, ao atestar as várias fontes de interlocução, mantendo a generosidade para com o leitor, garantindo a procedência de alguns discursos que aumentam o possível interesse para com

¹⁸³ GOMES. *Glauber Rocha*, p.282.

¹⁸⁴ Refiro-me aqui a um tipo de relato que respeita a forma tradicional que mostra, em sequência, infância, vida adulta e morte, e busca no excesso de detalhes uma espécie de contemplação absoluta do biografado. No Brasil, as biografias escritas por Ruy Castro seriam um bom exemplo desse formato detalhista que tenta alçar a completude. Interessa-nos, para este trabalho, todos os limites e alternativas do gênero biográfico.

Glauber e lidando bem com o risco da tirania biográfica de supostamente dar conta de dizer tudo ou quase tudo sobre uma vida, um sujeito, um corpo em devir:

Durante o período em que compus esse trabalho – e sobretudo durante os anos da sua cautelosa incubação – choveram informações de que outras pessoas também o estudavam, que surgiria, afinal, a sua primeira grande biografia (excetuando-se a de Sylvie Pierre, escrita na França), bem como que havia, em preparação, várias teses universitárias sobre sua obra. É necessário que esses projetos se concretizem. A vida de Glauber Rocha espalhou-se pelo mundo inteiro. É muito difícil que um só pesquisador consiga abrangê-la, pois nela há lacunas, hiatos e obscuridades, que só poderão ser elucidados através de investigação sucessiva.¹⁸⁵

Assim, a cartografia do corpo embalsamado em texto, mapeado intensamente, funciona como um quadro mágico, onde se desenha e se apaga e torna a se desenhar quantas vezes quiser, podendo ser ininterruptamente reconfigurado, cabendo outras interpretações, mesmo após tantos laços e amarraduras sutilmente explicativas. Ao surgir com tantas páginas preenchidas, o Glauber vulcão dá licença para que as mesmas possam ser retraçadas nesse quadro mágico em forma de um livro que não se apaga nunca.

¹⁸⁵ GOMES. *Glauber Rocha*, p.XXV.

Máquina de fazer e desfazer sentido¹⁸⁶

As cartas de Glauber Rocha, organizadas por Ivana Bentes, já constam na bibliografia de Joca, mesmo quando ele aponta que as consultou anos antes no acervo do Tempo Glauber. Sendo as duas publicações do mesmo ano de 1997, optei por deixar Ivana Bentes para o segundo tempo por sentir, de alguma forma, as obras em temporalidades diferentes.

A produção missivista de Glauber contou, desde o início, com o incentivo e o apoio de Lúcia Rocha, no Tempo Glauber, já que, segundo a mãe, “Glauber tinha vontade de que publicassem tudo que dissesse respeito a ele”.¹⁸⁷

Na introdução de *Cartas ao mundo*, o texto “O devorador de mitos”, da organizadora, problematiza a correspondência obstinada de Glauber, concebendo-a como parte integrante desse grande corpo multimidiático que assusta pelo “excesso de sentido”.¹⁸⁸ Para a organizadora, nesse conjunto de textos que vão de roteiros e romances a bilhetes, grafismos, receitas médicas, promissórias, se encontra uma “escrita de si”, aquilo que Foucault, para pensar o autor e sua obra, oferece como uma resposta-indagação:

¹⁸⁶ Cf. a introdução de Ivana Bentes na obra *Cartas ao mundo*.

¹⁸⁷ ROCHA, Lúcia *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.8. Como compreender, então, o gesto familiar de aventar a possibilidade de processo contra Marcelo Madureira, humorista do Casseta e Planeta/TV Globo, no acontecimento de 5 de abril de 2008, quando Madureira se expressou publicamente no Cine Odeon dizendo que “Glauber Rocha é uma merda!”? Cf. resenha do caso em CASTRO, Ruy. Viúvos de Glauber. *Folha de S. Paulo*. Sábado, 5 de abril de 2008. Se a fala de Madureira diminui Glauber, também o movimenta para diversos caminhos impresumíveis. É necessário *desrecalcar* o objeto, permitindo que o esquecido, o dissimulado, o interdito, possa chegar ao conhecimento público.

¹⁸⁸ BENTES, *op.cit.*, p.9.

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isto infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado.¹⁸⁹

Segundo Reinaldo Marques, “as práticas de arquivamento do eu apresentam [...] uma intenção autobiográfica, evidenciando um movimento de subjetivação.” Para o autor “escrever um diário e guardar papéis equivale a escrever uma autobiografia, práticas que se inserem no âmbito daquelas que, segundo Foucault, revelam uma preocupação com o sujeito.”¹⁹⁰ Na compulsão declaradamente gráfica de Glauber, encontra-se uma dupla manobra de arquivamento: a dele, como sabemos, que foi um colecionador disperso, procurando em cada mudança uma forma de preservar certos arquivos que lhe apeteçam, mas há ainda um desejo por parte do destinatário de também vir a se arquivar junto a Glauber. É claro que este já passa a ser um segundo momento da vida de uma carta recebida – o vir à tona –, pois o primeiro seria o de uma discreta inscrição autobiográfica do documento

¹⁸⁹ FOUCAULT. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.270.

¹⁹⁰MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.147.

selecionado, guardado e frequentemente esquecido. Assim, Glauber “constrói sua imagem de autor e preserva a memória de sua formação e relações afetivas e intelectuais.”¹⁹¹ Do mesmo modo, seus destinatários possuem “tanto o gesto seletivo e classificatório quanto a intencionalidade por parte do indivíduo que constitui seu arquivo pessoal.”¹⁹²

Tomando esse acervo de missivas como uma “autobiografia visceral”, Ivana Bentes infere que Glauber não possuía vida privada:

[...] não distinguia a vida mais cotidiana e pessoal do personagem público, o personagem escândalo, o cineasta, o polemista, enfim, daquilo que professava com veemência nos filmes, entrevistas, textos. Daí parecer um personagem da sua obra.¹⁹³

Este comentário pressupõe a não existência de compartimentos entre público e privado na vida do cineasta baiano, tendência cada vez mais presente na vida hodierna. Sabemos, no entanto, que o privado existe e que o cineasta em sua “integralidade” é uma edição do que pôde vir à tona. O fato de Glauber “parecer um personagem da sua obra”, dialoga com algumas construções biográficas aqui abordadas, nas quais o que predomina é a perspectiva do arquivo reduzido ao retorno daquilo que concebemos como ‘origem’.¹⁹⁴ Neste caso, a origem é a própria

¹⁹¹ MARQUES. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA (Org.). *Arquivos literários*, p.142.

¹⁹² *Ibid.*, p.147.

¹⁹³ BENTES. *Cartas ao mundo*, p.10.

¹⁹⁴ Marília Rothier, em um artigo em que fez dialogar os cadernos de Glauber com os de Guimarães Rosa, disse: “Os cadernos manuscritos tomam-se, então, como o lugar onde a autoria começa a configurar-se.” As cartas podem ser pensadas no mesmo sentido. CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Glauber e Guimarães Rosa: aproximações. *Margens/márgenes*, Revista de Cultura. n. 9/10 – janeiro – junho 2007. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar Del Plata, Salvador. p.76.

rubrica do cineasta, suas palavras sem mediação, mas em interlocução, sua “inescapável submissão ao controle gráfico”,¹⁹⁵ um desenho do seu nome próprio.

Perto do arquivo epistolar, Bentes relata um sentimento parecido com o de estar “dentro do olho do furacão”, pois, ao contrário da mitificação ou da objetividade das biografias, o contato com as cartas pode vir a intensificar subjetivações e impressionismos que os gêneros diário e correspondência podem despertar. Até o final da introdução, quando se apresentarão as cartas, a autora comenta alguns trechos das mesmas, resumindo em períodos, alguns blocos de pensamento de Glauber. Traça, ainda, os critérios da seleção missivista:

- a) que se tratassem de cartas conceituais, nas quais Glauber expõe, desenvolve, apresenta idéias;
- b) que fossem cartas que pudéssemos vislumbrar a gênese de projetos, filmes, livros, obras, realizados ou não;
- c) que se enfatizasse as cartas em que Glauber se auto-analisa e analisa sua obra [...];
- d) que privilegiassem as cartas que indicam momentos decisivos de sua vida e pensamento [...];
- e) que as cartas retratassem o “mapa” de sua vida, o Glauber nômade, com seu nacionalismo desenraizado[...];
- f) enfim, que essas cartas, “dramaturgia do real”, restituíssem o fulgor de uma vida.

Optei também por publicar parte da chamada correspondência passiva, cartas para Glauber, que dão a exata medida da rede de afetos construídos em torno dele e

¹⁹⁵ MARQUES. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA (Org.). *Arquivos literários*, p.146.

revelam sua enorme capacidade de mobilização e articulação política.¹⁹⁶

Os amplos critérios revelam o desejo de abarcar o arquivo, evitar que se escape algum tema *importante*, que se esqueça de algo. Contudo, deixam transparecer a impossibilidade de responder a todos eles: os critérios parecem ter a amplitude de uma vida. As marcas eletivas mostram, com isso, que qualquer critério conterà algo de arbitrário, de subjetivo, mas que precisamos sempre escolher, selecionar, fazer triagens e justificar, *circunspectamente*, as nossas eleições. O padrão estabelecido pela pesquisadora, suas notificações acerca do contato com o arquivo, as cartas ligeiramente comentadas, como um íterim capaz de fazer e desfazer sentidos, preparam o leitor para o calor que virá.

Vindas a público após tantos recortes biográficos e interpretações da persona e da obra glauberiana, as cartas comunicam, por sua vez, o cineasta em sua anamnese registrada, revelando o arquivo de epístolas em seu lugar de *autoridade*. Pensando com Derrida, as cartas rememoram o antigo termo que o conceito de arquivo abriga em si: o nome *arkhê*, que significa o começo, o comando. Na escrita das cartas, o isolamento da criação e a lealdade à ideia de mundo que vociferava em suas invenções.

Assim, as cartas tornam-se elementos biográficos inteligíveis. Se o romance, a filmografia, são o que pode vir a público, as cartas, os diários, são o que pode vir do privado. Documentos, assim como pessoas, falam:

¹⁹⁶ MARQUES. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA (Org.). *Arquivos literários*, p.13.

Transgredir é essencial na arte biográfica. Mais do que gênero literário, a biografia é um desacato. Insubordinação contra a morte, fixação na vida, exercício de suscitação, ressuscitação dos finados e esquecidos.¹⁹⁷

As correspondências funcionam como um trabalho corporal, um exercício físico, se aproximando de um estímulo oculto que provoca o sujeito para a elaboração no tempo do sentir. Diana Klinger diz que “a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor.”¹⁹⁸ O Glauber editado nessa coletânea passa por essa escavação, esse trabalho arcaico e arqueológico de recuperar um fôlego, de ligá-lo a outro tempo, a outras vozes em resposta, ressuscitando o princípio de arquivo que é reunir, criar e divulgar segredos e, sempre que possível, ultrapassar todo e qualquer limite declarado intransponível.

A culpa é sempre da mãe

“Meu filho morreu de Brasil.” Essa era a frase que Lúcia Rocha costumava repetir “nos dias que se seguiram ao enterro de Glauber.”¹⁹⁹ A frase sintetiza, a um só tempo, as dificuldades encontradas pelo cineasta para assentar, dentro ou fora do país, uma arte que refletisse o contraditório produto nacional, no caso a

¹⁹⁷ VILAS BOAS. *Biografismo*, p.23.

¹⁹⁸ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p.28.

¹⁹⁹ DIEGUES, Carlos. Geração iluminada. In: ARRUDA, José Roberto. *Lúcia: a mãe de Glauber*. São Paulo: Geração Editorial, 1999. p.15.

pobreza, a seca, a nossa mitologia afro-luso-tropical, e, ainda, recarrega a tormenta glauberiana de fazer com que sua arte ressoasse não somente no Brasil, mas através do Brasil. Sonegado pela instância patriótica e tendo alguma aceitação no exterior, Glauber ocupará o local difícil do malquisto, concomitante ao do ilustre anônimo, reivindicando a pertinência de suas ideias como se o país tivesse dívidas a acertar com ele. Godard já teria dito que sem memória não há resistência.²⁰⁰ Talvez a recordação de sua trajetória tivesse deixado no cineasta brasileiro o desejo de existir na resistência, movimento que sua mãe também reproduzirá em meio a tantos documentos, como se já não bastasse o frescor falho e incessante da memória de uma vida.

O que salta por agora é o entreato das precariedades com as quais Glauber teve de lidar. *Lúcia, a mãe de Glauber*, escrito em 1999, por José Roberto Arruda, é uma biografia que auxilia a compreender a interface entre o cineasta e o cinema, as suas produções, os filhos e a sua resolução dos problemas, e a presença da mãe encontra-se nos detalhes de todo esses acontecimentos. Repleta de momentos trágicos, o personagem de Lúcia Rocha vai sendo narrado reinventando-se seu destino.

Poucos, exceto pessoas mais próximas à família, suspeitariam que cada filme de Glauber que existe dependeu em muito da atuação de sua mãe. Nem tanto pelo ânimo firme que ela tem mantido no que diz respeito à preservação do seu acervo, mas muito mais pelas marmitas que levava para toda a equipe em Buraquinho durante as filmagens de *Barravento*; pelo último pedaço de terra vendido (sua parte na fazenda da família) para que ele pudesse terminar seu

²⁰⁰ Cf. filme de Jean-Luc Godard, *Elogio do amor*.

primeiro longa-metragem;²⁰¹ pelas meias que costurava para a indumentária de *Deus e o Diabo na terra do sol*, e por tantos outros figurinos que surgem no cinema de Glauber e em outros do Cinema Novo; pelas pensões que abria ao longo da vida na Bahia e no Rio como estratégias de sustento familiar, culminando na venda da casa da família para Glauber terminar o seu tão polêmico *A idade da terra*. Vai a casa e fica o filme, como diria Lúcia Rocha ainda hoje e compreendendo o valor desse capital simbólico. O leitor visualiza de longe que há um pacto precocemente fechado entre os dois. Efeito ficcional ou fictício²⁰² dessa biografia glauberiana advinda do memorialismo materno?

A obra de Arruda apresenta a super-mãe baiana em uma versão apaixonada e inquietante, pois o personagem da mãe não hesita diante de Glauber, financiando seu cinema até onde pode e resolvendo problemas de todas as ordens. Sobre o episódio 'Golbery é um gênio da raça', apoio total ao cineasta, sem pedir explicações sobre suas elucubrações; a respeito da morte fatal de sua filha Anecy (encontrada morta no poço de um elevador) e o possível envolvimento do marido e cineasta Walter Lima no caso, afirma: 'não julguei ninguém'.²⁰³ Outros acontecimentos exalarão seu caráter supreendente, como a criação incondicional de Ana Lúcia, mesmo depois de descobrir que a filha adotiva era, na realidade, fruto de um caso extraconjugal de seu marido, Adamastor; a morte da filha do meio, Ana Marcelina, aos 11 anos; um acidente com o marido, que o tiraria em

²⁰¹ Como se sabe, Glauber assume a direção de *Barravento* após o diretor Luiz Paulino dos Santos ter deixado a equipe.

²⁰² Eneida Maria de Souza diz que: "Segundo o teórico [Costa Lima], o *fictício* é visto como sinônimo de fantasia, por confundir o real com a ficção, em virtude da ausência do mediador simbólico; o *ficcional*, atuando como reação à verdade estabelecida, rompe com o ilusionismo necessário ao *fictício*." SOUZA. *Crítica cult*, p.124.

²⁰³ ROCHA *apud* ARRUDA. *Lúcia*, p.202.

definitivo do gerenciamento familiar assinalando o gradual dissipamento da herança. Dentre outros episódios, tais acontecimentos atestariam o modo como as características de um personagem que incorpora o herói trágico se aproximam de Lúcia, principalmente ao final, quando reencontra seu primeiro amor 50 anos depois, no momento em que enterrava Glauber.

Lúcia funciona em suas 252 páginas como na antiga ‘teoria do conto’, sendo, portanto, lido “em uma sentada só”, com um único fôlego.²⁰⁴ O estilo de Arruda, espécie de romance-biografia (apesar de o autor rechaçar a qualificação), articula clímax e desenlace de maneira a se fazer ver que por trás do grande homem, clichê! É assim que se vai construindo a ideia do “homem encadernado”: se “há uma gota de sangue em cada poema”, como revelam os versos de Mário de Andrade, em cada película glauberiana, há mais Dona Lúcia do que se pode supor. Uma vez mitificado Glauber, sua genealogia familiar ganhará nervuras de outra natureza. O homem encadernado traz a reboque o resto do mundo encadernado consigo.

O espectro Glauber Rocha, desenhado tangencialmente na história da mãe, assim como em sua interpretação para a causa *mortis* do filho, sintetiza a cura e o veneno brasileiros – é *phármakon*. Apesar de cosmopolita, sua nuclearidade o remetia sempre ao Brasil, casa fantasmagórica, paraíso perdido. *Os brasileiros detestam o Brasil*.²⁰⁵ No paradoxo, Glauber está cada vez mais doente e mais sadio, e assim sucessivamente.

²⁰⁴ Lúcia Rocha disse, em conversa em agosto de 2009, sobre o reencontro com seu primeiro amor, que depois teve a chance de conviver amigavelmente por quase 10 anos, enquanto que no livro essa dimensão temporal foi reduzida para cerca de um mês.

²⁰⁵ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.141.

Destinatário: oculto

Dos signos biográficos donde salta o verbete Glauber,²⁰⁶ – este, por sua vez, advindo de sua autobiografia escrita em um comando disperso, fragmentos *ad hoc* embutidos em livros de outras autorias, montando uma enciclopédia ambulante de coisas para fazer e de coisas já feitas, ambas repetidas insistentemente e preenchendo os espaços em branco de uma obra, como se tudo servisse de minuta para o pensamento e para o olho – fica impressa a *assinatura*, sinal de uma vida. Lejeune disse que “todo homem traz em si uma espécie de rascunho”.²⁰⁷ Dos rascunhos de Glauber Rocha, aproveito as faíscas daquilo que foi uma explosão, alguma coisa que perpassa homens e mulheres em trânsito maior que aqueles com paixão pelo anonimato. Há aqueles que têm vocação autobiográfica, e para Lejeune, isso não podia nunca coincidir com a paixão do anonimato,²⁰⁸ com o que eu concordo desconfiando, pois como não pensar que na medida em que se acumula a história dos fatos vividos, se torna automaticamente um autobiógrafo por vocação? Aqui não falo apenas no pacto que se faz entre autor e leitor quando se monta uma obra por meio de uma assinatura legítima no mercado das artes. Impossível desejar o autobiográfico na condição de permanecer anônimo? Como pensar o anônimo colecionador de si mesmo, de sua família, cujos olhos serão apenas os desses leitores que já são parte dessa organização? Reconhecemos que há sempre

²⁰⁶ Aqui faço alusão ao título do texto-palestra de Eneida Maria de Souza, *O verbete Borges*, proferido no Instituto Cervantes de Salvador - BA, em 2008.

²⁰⁷ LEJEUNE. *O Pacto autobiográfico*, p.67.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.33.

um destinatário nos textos, há um desejo de sair desse anonimato, o que não significa a fama, e nem mesmo a “publicidade” na esfera íntima, familiar. Talvez, como disse Lejeune, a autobiografia seja um empreendimento impossível. A mim parece ser impossível não se autobiografar, de modo que falar em autobiografia é quase escusado, na medida em que ela se valida por estar em tudo – presente na grafia móvel de uma edição às vezes abstrata em que o sujeito não se dá permanentemente conta, e, por estar em tudo, não precisa ser invocada, como quando Paul Veyne fala que se há ideologia em tudo, desnecessário ou redundante dizer que algo tem ideologia.²⁰⁹ A pergunta é: que tipo de ideologia se veicula? Melhor: em cada presença ou ausência autobiográficas, que tipo de auto-inscrição de vida se tem? Como pensar esse processo de modo a se propor que os elementos anonimato e vocação autobiográfica se entrelacem em medidas que não sejam as da negação? Aqui não é uma questão sobre Glauber, mas uma questão de Glauber/ de X/ de Z. Como pensar os mais desprovidos nesse processo de automitificação, cuja memória-coleção paira no corpo que se esgarça na vida? Não são celebridades, mas também os coadjuvantes que há nas ruas, nos lugares insólitos, nas periferias, parecem anônimos personagens que também se autobiografam para uma plateia. Tais personagens, no entanto, aparentam estar menos interessados na exaltação de algum feito, talvez menos preocupados em se fidelizar a um pacto no qual devam “ser” os mesmos do princípio ao fim, e sugerem sua ligação em torno de experiências comuns: entregam-se à vivência autobiográfica, expandem a noção de texto para além da escrita, e as instâncias “autor” e “leitor” são realocadas facilmente, correndo-se o risco de, nessa mudança, nem sempre serem compreendidos um pelo outro. Esses transeuntes anônimos consideram sempre a

²⁰⁹ Cf. o texto de Paul Veyne, “Foucault revoluciona a história”.

presença de um espectador-leitor, mas esse fato, ao determinar um contrato de leitura, não pressupõe a constância da identidade entre narrador, personagem e autor, já que o tipo de narrativa que constroem não se pauta por esta última categoria. Talvez por isso devam ser vistos, antes, como agentes de uma troca antropofágica. Nesta, estabelece-se uma relação de simetria, já que a antropofagia só pode ocorrer entre iguais:²¹⁰ um surpreendendo o outro a todo instante. O bárbaro do Terceiro Mundo só devorou o homem civilizado por se sentir igual a ele, rompendo os limites da cultura ao atravessar as fronteiras do que é considerado conhecimento ou não. Essa assinatura antropofágica tem o poder de ir além da esfera dos relatos de vidas, e considera, fortemente, a possibilidade de tocar em conceitos consagrados por tantas outras marcas biográficas, a apresentarem o nome de toda uma coletividade de autores/leitores. O pacto antropofágico não diz quem são os contratantes por, rotineiramente, corporificar-se outro e outro e outro, e essas alterações podem ocorrer durante a “trama”, sem qualquer possibilidade de aviso prévio. A autobiografia dos diários de Glauber, de suas cartas, de seus enxertos nos clássicos da literatura, de seus caderninhos, se revela a assinatura de um nome próprio que se apresenta ao seu leitor como detentor da potência que é, também revela que o que essa assinatura contém é o desejo de se sentir especial e de ser uma moeda corrente no grande mercado da vida. Pode ser no Louvre, pode ser na Feira de São Joaquim. Podia ser em Veneza, podia ser em Conquista. Se a autobiografia, nesse enfoque, é inerente à conduta humana, o pacto antropofágico, ao se fazer entre diferentes-iguais, pressupõe o anonimato na mesma medida dos holofotes.

²¹⁰ Aqui se faz referência à fala de Regina Mota, em 10 de junho de 2009, no IX CINFOM, durante a conferência “Cultura e mediações.”

No caso de Glauber, que tinha vocação autobiográfica explícita e que buscava fechar previamente os acordos com seus leitores, expondo seus personagens, mas também suas fragilidades, os momentos em que falava ocasionalmente, despertando biografias nas quais outros sujeitos se autobiografam, a vocação era sumariamente a de exposição. Exposição em sentido multicultural: de conteúdo, do eu, do corpo trotante capturado em pequenos *frames*, excesso nas cartas e nas entrevistas, nos encontros. Em tudo isso havia um *plus* e uma falta, enorme exibição do nome próprio via rubrica do corpo, como se este último fosse um campo inabalável, como o nome próprio parece ser, mas, no entanto, não o é. Sentindo-se especial nesse jogo em que o pacto talvez devesse ser mais *autobiográfico* e menos *antropofágico*, onde o primeiro afirma cumprir o acordo de ser quem se diz que é, e o segundo radicaliza as regras do jogo ao apostar em uma cena sem acordos a sós, Glauber, agindo em seu nome próprio, se prepara para um encontro em que, bem diante da vista de seus leitores, não conseguiu fazer com que os mesmos reconhecessem as regras do jogo.

Antes, entretanto, ele *barbeou-se, tomou banho, penteou o cabelo – operações que ele raramente fazia coincidir numa mesma manhã, às vezes nem mesmo num só dia.*²¹¹

Era fevereiro de 1981 e o general-presidente João Batista Figueiredo encontrava-se em Sintra, como Glauber.

²¹¹ Cf. detalhes desse encontro em Zuenir Ventura, *Minhas histórias dos outros*, no capítulo “Agonia e morte”.



- O senhor está fazendo um grande governo.

- Também gosto muito de seus filmes.

212

O aperto de mãos com o presidente ditador faz com que novamente a rubrica Glauber Rocha não pudesse ser reconhecida pelo pacto que antes havia sido fechado com seus “leitores”: o de ser um cineasta-político, em defesa da democracia, a favor da liberdade em todos os níveis. Aquela cena reiterava o primeiro episódio do Glauber desertor – a cena elogiosa ao general Golbery.²¹³ Sobre ele, dirá Gilberto Vasconcellos:

Até hoje persiste a incompreensão de enquadrar Glauber Rocha como um porra-louca e inseqüente, porque assumiu, em seu discurso polifacético, as contradições alucinadas da sociedade brasileira. Do que ele pensou, falou, filmou sobre os militares, a

²¹² Imagem disponível em: http://images.google.com.br/images?hl=pt-BR&rlz=1C1CHMR_pt-BRBR325BR325&um=1&sa=1&q=Glauber+Rocha+figueiredo&btnG=Pesquisar+imagens&aq=f&oq=&start=0. Acesso em: 27 out. 2009.

²¹³ Em texto para o *Terra Magazine*, André Setaro levanta levemente essa poeira: “A partir de 1978, começam os preparativos para a realização de *A idade da terra*, todo financiado pela Embrafilme, com os maiores recursos da empresa no financiamento de um filme brasileiro. Falou-se, na época, que houve intervenção de Golbery para a liberação das verbas. O fato é que Glauber filmou à vontade, e o resultado foi um copião de 40 horas. Como montar o filme e retirar, no mínimo, 37 horas e meia para ajustá-lo às 2 horas e mais (como ficou o tempo de duração na cópia final)?” SETARO, André. Glauber, vítima do stalinismo. *Terra Magazine*. 17 mar. 2009. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O13638466-E111347,00-Glauber+vítima+do+stalinismo.html>. Acesso em: 22 jul. 2009.

inércia mental reteve apenas a frase, dita numa entrevista fora do Brasil, em Roma, 1974: “O general Golbery é um gênio – o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro”.

Admitamos que Glauber se equivocou quanto ao trêfego general, supondo que ele estivesse empenhado em realizar as reformas de base – agrária, moradia, educação, saúde – quando, na verdade, seu soldo vinha das multinacionais. O problema é que a frase de Glauber sobre Golbery é um tanto irônica, inclusive porque deve ser neutralizada em função do antropólogo Darcy Ribeiro, que era ideologicamente antípoda do general multinacionalizado. Como, dois gênios da raça, um assim posto do lado do outro? É preciso salientar que, nessa entrevista de 1974, Glauber Rocha afirmou o seguinte: “Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo. Que entre a burguesia nacionalinternacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo.”²¹⁴

Ao apostar na lucidez de suas ideias e na compreensão imediata que teria de seu público/país, o cineasta se vê contrariado por uma parte considerável de sua trupe e de seus espectadores, mas não acredita ser necessário mudar os rumos de sua reflexão. Posteriormente, seu gesto será lido como um ato de coragem pessoal e Glauber passa a ser visto como aquele que estendeu a mão para os generais da ditadura e, ao fazer *um trato* com Figueiredo, ajudou a salvar o Brasil de confusões dramáticas, como as ocorridas no Chile e na Argentina.²¹⁵ Sua mensagem para os generais, depois de tantas discordâncias com os governos anteriores ao pós-64, seria (a despeito da abertura que parecia se apontar nos anos de *ditadura branda* conduzidos por Geisel e Figueiredo, que ainda mataram Herzog, supostamente

²¹⁴ VASCONCELLOS. *Glauber Rocha Pátria Livre*, p.143.

²¹⁵ Cf. *Retrato da terra*, filme de Paloma Rocha e Joel Pizzini (s/d). Trata-se de um filme biográfico, de 51'35", com depoimentos de Lúcia Rocha, recortes de fala de Glauber Rocha no programa “Abertura” e de outras personalidades.

envenenaram o ex-presidente João Goulart no Uruguai, deram sumiço em tantos outros e fracassaram no episódio terrorista do Rio Centro, enfim...) a de dizer que o povo estava do lado do Brasil, na tentativa esperançosa de que, promovendo um efeito de “confiança” mútua, se fizesse interromper o quanto antes a caça às bruxas.

Não sabemos por quê. Mas alguma coisa dentro dessa história funcionou. Enquanto ele apostava nesse nome próprio, desfazia o pacto autobiográfico: o personagem que se autobiografava agora passa a ser outro, aperta mão de general, faz a barba para recebê-lo, envia carta em defesa de governo suspeito, tudo isso não necessariamente nessa ordem. É como se ele desse uma rasteira no seu leitor, mas ele não está jogando contra, está jogando sério e está jogando com. Ele está antropofagizando a cultura, a política, muitas vezes consideradas indissociadas. Esses movimentos todos cansam seu corpo, e o deixam, como se disse anteriormente, *cada vez mais doente e mais sadio, e assim sucessivamente*.

Nesse ínterim confuso que dura uma guerra de sete anos (1974 - 1981), Glauber Rocha esbarra em uma questão interessante:²¹⁶ a de que o nome próprio, sob a ira dos holofotes loucos para gerarem mais e mais notícias, interessava a quem? Esse nome era/é um trânsito, uma porta de entrada para se estender a mão, para confundir o público, e inclusive o general, com esse gesto:

E se abraçaram para os fotógrafos, sabendo os dois que um deles mentia. Glauber acreditava no que estava dizendo, mas o general elogiava o que nunca tinha visto. A foto e as declarações foram publicadas no Brasil, fornecendo mais um argumento aos

²¹⁶ E bem debatida por Foucault em sua obra *O que é um autor?*

adversários de esquerda de Glauber, que desde 1974 o acusavam de adesão à ditadura. Aquele encontro não era uma provocação, era uma espécie de auto-imolação. Glauber se entregava de novo ao linchamento em defesa da abertura política do país.²¹⁷

Glauber, por que não, talvez mentisse também. Fato é que nas eleições de 1974, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), então partido de oposição ao partido do governo militar (o Arena, Aliança Renovadora Nacional), obteve 16 das 22 cadeiras do senado e elegeu 48% da câmara dos deputados. Esses fatos deram início ao pisca-pisca do alerta vermelho da ditadura, pois o que ocorrera diagnosticava perda de poder e território para a oposição. Em 1976, novamente o MDB elege prefeitos e a maioria dos vereadores.²¹⁸ O governo Geisel percebe o desprestígio, restringe a propaganda política, fecha o congresso, mas o horizonte que se aponta é o da ditadura em leve derrocada. Atento a isso, o cineasta, como um analista simbólico, pôs termo à revolta, pois era o momento de deixar que a história preparasse suas próprias respostas. Ele apenas olhava para os fatos e agora sabemos por que essa história funcionou: não porque ele fosse um profeta, mas porque foi criterioso em suas observações. As forças oposicionistas já haviam ganho essa partida e, como bom jogador, Glauber, ao final, foi cumprimentar o adversário. Claro: a luta ainda continuava e o processo de abertura foi sinuoso.

²¹⁷ VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005. p.82.

²¹⁸ Cf. em *Jornal do Senado*. 13 nov. 2003. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/JORNAL/iNoticia.asp?codNoticia=17413>. Acesso em: 7 set. 2009. Na entrevista dada ao programa *Roda Viva*/ TV Cultura, em 1986, Luis Carlos Prestes também menciona o fato da impopularidade do Arena diante do MDB. Veja, especialmente, a parte 6, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lPbR4rts1Xc&feature=Playlist&p=047D90F048642933&index=9>. Acesso em: 25 jan. 2009.

Pouca gente entendeu, porque talvez fosse mais fácil ser *esquerdofrênica*²¹⁹ que reconhecer a força do inimigo fracassando em *slow motion*. Metaforicamente, era um infeliz casamento que precisava terminar de modo civilizado, pois recorrer a litígio poderia ser mais um tiro no pé. Glauber Rocha entendeu, inteligentemente, inclusive o mal-entendido: “Eu tenho suficiente lucidez e ironia pra projetar a crítica de minha própria imagem: a Arena pensa que sou MDB e o MDB pensa que sou Arena.”²²⁰

Utilizando-se da força do capital de sua biografia, ele fez o que sentia que devia fazer. Uma parte do grupo de colegas, amigos e críticos deu logo sua resposta: não gostou; e, na medida em que não se gosta esse capital sofre certa desvalorização, e o nome passa, então, a ser achincalhado nas mídias, pouco querido nos festivais e, mesmo tendo espaço na TV Tupi com o programa sintomaticamente intitulado “Abertura” e atraindo o público que se interessa pela sua irreverência imagética e jornalística, o nome Glauber já não é mais sinônimo de tanto crédito.²²¹ Se há inteligência invejável, há loucura e disparate em iguais medidas. As apostas foram altas demais em um único nome. Tivessem outros nomes se manifestado em conjunto publicamente, e não em gestos íntimos ou tímidos para com o cineasta, buscando entender a complexa realidade brasileira da época, organizando quase que uma alegoria de uma *intelligentsia* brasileira, e o resultado, talvez, pudesse ser diferente, poupando o corpo esbravejante do galo

²¹⁹ Cf. em Antônio Risério a noção de liderança esquerdofrênica, em *Avant-garde na Bahia*.

²²⁰ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.111. Dito em 1977.

²²¹ Todavia ele apresentaria os seguintes dados: “Nós, do *Abertura*, mostramos o caminho. Fizemos sucesso, contrariando todos os “sábios” das agências de publicidade, ganhando menos 90 por cento que os atores da Globo. Estamos com 12 milhões de espectadores e as agências de publicidade não perdoam isso. Estão boicotando o programa, que quase não tem anunciantes. Isso porque as agências não querem reconhecer que um bom programa pode fazer sucesso. (*Folha de S. Paulo*, 13. 05. 1979.)”. *Ibid.*, p.224.

sozinho. Era uma questão de coletivo e de insurgência, aparente e paradoxalmente, em prol da ditadura.²²² Talvez ele não tenha sido claro o bastante para a época (ou a época clara o bastante para todos), mas o ilustre (e anônimo²²³) Glauber que se autobiografava de modo incessante, estava fragmentado e excitado demais para ser didático a essa altura do campeonato e já se fartava em um solitário banquete canibal.

Quanto mais o cineasta se mostrava presente na mídia, mais o seu corpo se fazia desaparecer. Fundador de uma discursividade própria, ele não para, precisa continuar discursando mesmo com o corpo débil, pois é tudo movimento, geração de capital, de fetiche. É dando entrevistas, autenticando a autoria de sua fala, e negociando sua aparição em filmagens que ele consegue em troca um local em Sintra para ele e sua família.²²⁴ Mas a quem, ao fim e ao cabo, interessa, de fato, a noção de autoria? Aos herdeiros, aos amigos, à família, à manutenção do espólio, enfim, ao capital. Moeda, fetiche, moda, ele sabia que não podia parar essa máquina na qual se encontrava e sair dela era arriscar um prejuízo. *Sintra is a beautiful place to die*, ele diria, mas morreria no país do futuro. Sabia, como Mário de

²²² Glauber teria prevenido: “O general Figueiredo deveria ouvir os intelectuais para a formulação de seu projeto cultural, como tem ouvido os economistas e os políticos. É preciso reciclar a cultura brasileira para tirar o atraso cultural, científico e estético. Figueiredo precisa conversar com os intelectuais, para ter uma visão pluralista da cultura brasileira. E os intelectuais precisam participar politicamente. *Diário de São Paulo*, 13.12.1978.” ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.131.

²²³ O paradoxo faz parte da questão. Objetos mortos também lutam por um difícil lugar ao sol.

²²⁴ “Glauber chegou a Portugal no mesmo dia em que chegava o general-presidente João Batista Figueiredo, ambos vindos de Paris. [...] Glauber, sua mulher Paula e os dois filhos, Eryk Aruak, de três anos e meio, e Ava Patrya Yndia Yracema, de dois anos e meio, foram recebidos no aeroporto de Lisboa por um jovem cineasta português, Manuel Carvalheiro, que dois meses antes fizera um filme experimental em Paris tendo como protagonista o próprio Glauber Rocha. O “contrato” tinha uma cláusula especial: o diretor se comprometia a arranjar uma casa em Sintra para o “ator”. Por isso, entre os abraços de chegada, Carvalheiro ouviu do amigo, em forma de agradecimento, o que presumiu ser daquelas superdramatizações tão ao gosto do cineasta brasileiro: ‘Você me salvou a vida. Se eu não viesse para cá, morreria em Paris.’” VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*, p.81.

Andrade, que viver é gastar-se,²²⁵ é gastar a saúde, o corpo, a vida, o nome próprio. Ele não consegue parar de falar, de pensar projetos que virariam futuros objetos de estudo. Quando sua biografia tem um fim, se iniciam tantas outras. *É que a superprodução já estava em marcha, e não podia ser interrompida.*²²⁶ Glauber trezentos. Glauber trezentos e cinquenta. E não houve um dia, afinal, em que ele toparia consigo mesmo.²²⁷

²²⁵ Cf. a obra de SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

²²⁶ ROCHA *apud* VENTURA. *Minhas histórias dos outros*, p.84.

²²⁷ No poema de Mário de Andrade: Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta,/ Mas um dia afinal toparei comigo...

3. A guerrilha particular de Glauber

O 4º Andrade



*No debe haber Norte, para nosotros,
sino por oposición a nuestro Sur.
Esta rectificación era necesaria;
por esto ahora sabemos donde estamos.*
Joaquín Torres García.

Em 1939, os escritores modernistas brasileiros Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade já se encontravam em processo de revisão crítica de suas obras e das condutas que teriam reinventado e discutido literariamente o País. O Brasil, sacramentado em certos mitos de fundação, encontrou nesses autores a possibilidade de produção de uma réplica (no sentido de responder à história e não de reproduzi-la tal e qual) bem humorada²²⁸ do imaginário constituído por esses mitos.²²⁹ Suas criações, como a abordagem pau-

²²⁸ Mas o bom humor não seria o caso de Drummond, uma espécie de “poeta nacional sem nação”. Cf. PILATI, Alexandre Simões. *Poeta Nacional sem Nação: Impasses na formação do Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade*. 01/01/2007. 222p. UNB. Departamento de Linguística, Letras e Artes. O sentimento às vezes melancólico, às vezes niilista, é também o formato de leitura drummoniano para as questões da nação. Não deixa, todavia, de ter representatividade: “Precisamos adorar o Brasil! / Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão / no pobre coração já cheio de compromissos... / se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens, / por que motivo eles se juntaram e qual a razão de seus sofrimentos. / Precisamos, precisamos esquecer o Brasil! / Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado, / ele quer repousar de nossos terríveis carinhos. / O Brasil não nos quer! Está farto de nós! / Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil. / Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”. ANDRADE, Carlos Drummond. Hino Nacional. In: *Carlos Drummond de Andrade*. Poesia e Prosa em um volume. Brejo das almas. Petrópolis: Nova Aguilar, 1979. p.109. Silviano Santiago recuperaria de Drummond: “há mil maneiras de ser. A pior é ser nacionalista”. DRUMMOND *apud* SANTIAGO. *Ora (direis) puxar conversa!*, p.79.

²²⁹ Oswald à época escrevia para o jornal “Meio Dia”, de São Paulo, do qual era representante; Mário estava no Rio de Janeiro como professor catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade

brasil e a utopia antropofágica, entre outras, alteraram o modo de se enxergar a cultura da nação, estimulando um reposicionamento do mal-estar frente às nossas particularidades. Os escritores-poetas descreveram, cada um singularmente, o *jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir*²³⁰ dos brasileiros, e, nessa descrição, precisaram enfrentar o conceito árduo de nação, ressignificando as relações do Brasil com o seu passado, principalmente por meio da criação da utopia antropofágica. Essa utopia – que tinha por objetivo a deglutição da cultura do *outro externo*, norte-americano, europeu, e mesmo de uma cultura do *outro interno*, como ameríndios, afros, euros e descendentes de orientais, sem negar a cultura estrangeira e sem imitá-la – veio preencher algumas lacunas no pensamento e na cultura brasileira.

Não obstante, tudo isso pode ter resultado insuficiente para uma determinada crítica que desejava, do literário, jeitos mais apropriados para representar a nação que os poemas oswaldianos, em um primeiro momento repletos de chistes e manifestos que achincalhavam as presenças europeias do passado.²³¹ Uma parte da crítica contemporânea, envergada principalmente por Roberto Schwarz, compreendeu que essa literatura que articulava com ingenuidade o “ver com olhos livres” de Oswald de Andrade, tinha algo “de uma

do Distrito Federal; Drummond trabalhava em cargo burocrático para o Ministério da Educação e colaborava em revistas e jornais. As publicações neste período não são as determinantes no que corresponde ao imaginário simbólico sobre a carreira dos escritores.

²³⁰ Cf. poema de Mário de Andrade, *O poeta come amendoim*, de 1924.

²³¹ Essa é uma leitura que, feita pela paródia modernista, também foi focada por outro ângulo, anos e anos mais tarde, por Jacques Derrida, mas com olhos condescendentes: “Desde a época das Luzes, a Europa se autocritica permanentemente, e nesta herança perfectível, há uma chance de futuro. Pelo menos gostaria de esperá-lo, e é o que alimenta minha indignação diante dos discursos que condenam a Europa definitivamente, como se ela não fosse a não ser o lugar de seus crimes”. DERRIDA. Estou em guerra contra mim mesmo. *Margens/márgenes*. Jul-dez. 2004. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar Del Plata, Salvador. p.17.

opção por não enxergar, ou melhor, por esquecer o que qualquer leitor de romances naturalistas sabia”, de modo que o dar a tudo um ar de piada não poderia ser critério para se representar a nação:²³²

O valor crítico e transformador desse projeto, mais a felicidade de suas fórmulas de sete léguas, até hoje conferem aos Manifestos um arejamento extraordinário. Ainda assim, me parece claro que o uso irreverente de nomes, datas e noções ilustres não deixa de ser uma reverência com sinal trocado. Um modo até certo ponto precário de suprir a falta de densidade do objeto, falta que reflete, no plano da cultura, o mutismo inerente à unilateralidade das relações coloniais e depois imperialistas, e inerente também à dominação de classes nas ex-colônias. Conhecidamente, a mencionada rarefação é o tormento dos artistas nestes países, mas a bem das proporções não custa lembrar que Machado de Assis já a havia vencido superiormente no século anterior.²³³

As críticas ácidas de Schwarz seriam acompanhadas pelo comentário de Gilda de Mello e Souza que ele agrega ao rodapé de seu texto:

A simplificação imposta aos elementos secundários, para que se acomodassem à estilização do conjunto, não alterava essencialmente a natureza das frutas, do passarinho, do barco; mas o mesmo recurso aplicado ao moleque tirava a dignidade da figura, fazendo o todo resultar decorativo como cartaz publicitário.²³⁴

²³² SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.27.

²³³ *Ibid., loc. cit.*

²³⁴ SOUZA, *Ibid., loc. cit.* O texto de Mello e Souza citado por Schwarz encontra-se na obra *Exercícios de leitura*, da autora.

Assim, era como se o destino dessa arte, e aqui se inclui todo o primeiro movimento modernista do Brasil, estivesse, pela sua “irrealidade e infantilismo”, fadado a acabar em latas de leite em pó ou em copos de requeijão. As críticas de Mello e Souza e de Schwarz reduzem, nos fragmentos expostos, a força do movimento, ofuscando exatamente a guinada que os modernistas dessa primeira fase deram no panorama das artes no Brasil, e a repercussão de tal força, como sabemos, estender-se-ia para além de um conteúdo meramente piadístico e panfletário. Faz-se necessário compreender, por outro lado, quando a crítica sugere certo pragmatismo de algumas questões para que estas sirvam, iniludivelmente, a dados concretos.²³⁵ Pelo tom risonho e alegre de certas obras, e, mesmo, por distorções impactantes (como no caso de algumas pinturas), os modernistas escolheram a leveza e o riso para trabalhar com a aridez e a densidade dos assuntos da realidade brasileira e dos anseios sobre o que esta poderia vir a ser. Nem sempre, entretanto, se aceita a “prova dos nove” modernista

²³⁵ Análoga a esse assunto, veja a crítica de Slavoj Žižek sobre o multiculturalismo: “O multiculturalismo passa por cima dos problemas políticos verdadeiramente relevantes e agudos quando os reduz a meros problemas culturais. Quando lidamos com um problema real, tanto sua designação ideológica como sua percepção como tal introduz uma mistificação invisível. Digamos que a tolerância designa um problema real. É claro, sempre me perguntam: ‘Como você pode concordar com a intolerância com os estrangeiros, estar de acordo com o antifeminismo ou ao lado da homofobia?’. Aí reside a armadilha. Evidentemente, não estou de acordo. Ao que me oponho é à nossa percepção automática do racismo como mero problema de tolerância. Por que tantos problemas atualmente são percebidos como problemas de intolerância, em vez de serem entendidos como problemas de iniquidade, exploração e injustiça? Por que o remédio tem de ser a tolerância em vez de a emancipação, a luta política, ou ainda a luta política armada? A resposta imediata está na operação básica do multiculturalismo liberal: ‘a culturização da política’. As diferenças políticas, diferenças condicionadas pela iniquidade política ou a exploração econômica, se naturalizam como simples diferenças ‘culturais’. A causa desta culturização é o retrocesso, o fracasso das soluções políticas diretas, tais como o estado social. A tolerância é seu ersatz ou sucedâneo pós-político. A ideologia é, neste preciso sentido, uma noção que, enquanto designa um problema real, dilui uma fronteira de separação crucial.” ŽIŽEK, Slavoj. A ecologia é o ópio do povo. Entrevista a Ricardo Sanín. *Magis*, Revista da Unisinos, Porto Alegre, n. 05, dez 2009. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=28499. Acesso em: 19 dez. 2009.

que diz que “a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade.”²³⁶

Na conjectura de uma hierarquia entre os três Andrades, talvez Drummond tenha sido aquele que capturou melhor a austeridade em seus poemas (muito mais por característica biográfica do que por projeto estilístico), se posicionando à frente de Mário, e este, por sua vez, à frente de Oswald. Todavia, e a contragosto de alguns, a ideia de que nenhum Brasil existe não pegou de todo, e a antropofagia diuturnamente é invocada para refletirmos sobre quaisquer lacunas no âmbito nacional ou mesmo exteriores, pela sua força de, ao ativar teorias e paisagens do ontem e do hoje, auxiliar no restabelecimento da não-negação do *outro*. Assim, inverte-se a hipótese da ordem hierárquica entre os Andrades, oferecendo a esta um caráter infactível. Igualmente, a antropofagia foi/ é um namoro grupal, sintoma flagrado na assinatura de Oswald, mas em consonância perfeita com as mentes parceiras do poeta paulista naquele momento.

Os três Andrades, colocados lado a lado como intérpretes do Brasil, assim como Paulo Prado, Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, entre alguns outros, é reflexão que capturamos de Silviano Santiago, lidos pelo crítico mineiro como possíveis “precursores dos cientistas sociais”, havendo, “na formação dos jovens modernistas, a interpretação de cada um para o Brasil como tarefa diária”.²³⁷ A língua portuguesa, se já não antes, nesse momento, deixaria de ser pura e casta para ser assumidamente mestiça. O companheiro modernista

²³⁶ ANDRADE, Mário *apud* SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. p.129. Carta enviada de São Paulo, em 1925.

²³⁷ As aspas correspondem à fala de Silviano Santiago, em agosto de 2006, quando ministrou um curso na UFBA sobre sua obra – à época em lançamento – *As raízes e o labirinto da América Latina*.

Manuel Bandeira optaria por uma “forma socialmente plasmada nas relações coloquiais”²³⁸ e Tarsila do Amaral faria uma pintura que “não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, *os que não são erros* e se serve deles [o grifo é de Mário]”.²³⁹ Ousando, como criadores talvez devam ousar, os modernistas, em geral, escolhem não seu reflexo, mas a paisagem labiríntica.

Pelos moldes da crítica de Silviano Santiago, copos de requeijão e latas de leite em pó integrariam a coleção fetiche da arte na vida em estado bruto, utensílio que pode passar despercebido ou pode passar a estado de coleção, invertendo e reconfigurando o bom humor e a distorção das imagens coloridas em estratégia de digestão para as inconstâncias da nação. A teoria benjaminiana retoma seu eco nestes *artefatos*:

*Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que esta técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.*²⁴⁰

Os modernistas, então, indo das piadas e do grotesco às mesas de alguns brasileiros, hiperbolizaram o projeto de nação naquilo em que, no momento da revisão aqui aludido, acreditavam ter fracassado. Mário, em diálogo ficcional com

²³⁸ SANTIAGO, Silviano. O desleixo e a cordialidade. In: *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p.247.

²³⁹ ANDRADE, Mário *apud* SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!*, p.99.

²⁴⁰ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p.168. O grifo é de Benjamin.

José de Alencar, reconheceria que o projeto de nação de ambos não teria funcionado ao tentar garantir ao Brasil outros modos de lidar com seus parentescos, assim como um tratamento outro para a língua.²⁴¹ Talvez o projeto, em sua totalidade impensável, não tenha dado certo, mas o que operou muito melhor foi a *fraternidade socializante, indiferenciada e feliz*, como diria Santiago sobre Mário, e, quando a arte modernista mediada por fetiche ou por desejos palatáveis ocupa as casas, triunfa o projeto de diálogo marioandradiano de puxar conversa entre instâncias aparentemente díspares ou indispostas, fazendo da antropofagia uma objetofagia. Eis um grande aporte modernista-antropofágico, se assim se quiser: aglutinar não só nacionalidades e raças, mas movimentar a arte para além de sua concórdia espacial estética, donde o político e o social pululam não declaradamente, mas sensualmente, em vias de conversas que driblam as barreiras sociais (*e então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante... é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição*²⁴²), promovendo diversas mixagens entre esferas culturais distintas.

No entanto, essas demoradas páginas que se dedicam, em especial, aos três Andrades soam triviais para as figurinhas tarimbadas nos capítulos do século passado da literatura brasileira. Em síntese, elas apenas situam rapidamente um projeto difuso de nação, que atua ainda na contemporaneidade; isso porque as

²⁴¹ Cf. o texto "O movimento modernista", de Mário de Andrade. Disponível em: http://www.romanistik.uni-freiburg.de/berg/Info/modernismus_ss04.pdf. Acesso em: 22 abr. 2009.

²⁴² ANDRADE, Mário *apud* SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa!*, p.98. Não penso, aqui, que algumas populações brasileiras, em seu acúmulo de demandas sociais, tenham tido condição de consumir, nos anos 1990, as latas de leite em pó ou os copos de requeijão ilustrados com gravuras modernistas que saíram, salvo engano, pela Nestlé. Mas uma vez que se tem o objeto *atualizado*, como disse Benjamin, perde-se a dimensão de sua produção serial e, da posse de museus e de colecionadores, o objeto passa para residências e núcleos de trabalho, ampliando, de modo incomensurável, seu contato com diferentes extratos sociais.

questões colocadas pelos modernistas não param de revirar os lugares por onde passam.

Em 1939, quando os escritores modernistas brasileiros Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade se encontravam em processo de revisão crítica de suas obras e das condutas que teriam reinventado o Brasil literária e imaginariamente, nascia aquele que viria a ser o 4º Andrade, Glauber de Andrade Rocha, o nosso Andrade que, também sem o saber, seria um dos intérpretes do Brasil.

Mas o menino já nasceu, se não matando, machucando o pai, pois mesmo apreciando muito a antropofagia, para Glauber os modernistas, a despeito de todo o labor grupal, falharam ao não ver, por exemplo, a Coluna Prestes passar em 1925²⁴³ e à sua causa não terem se aliado, de onde o cineasta tratava às vezes o modernismo como um evento paulista de gabinete, como se o conteúdo da obra não fizesse jus à realidade gritante ou não desse conta de melhor elaborá-la:²⁴⁴

²⁴³ De 1925 a 1927, a Coluna Prestes (Coluna Miguel Costa - Prestes) caminhou mais de 24.000 km pelo interior do Brasil, em busca de algumas reformas de base, como o voto secreto, o ensino público, a obrigatoriedade do ensino primário para toda a população, entre outras coisas. A expedição teve fim em fevereiro de 1927, sem conseguir disseminar a revolução pelo Brasil, como gostariam seus integrantes, mas ajudou a abalar ainda mais a República Velha e a preparar a revolução de 1930. Para se ter uma noção do que foi essa marcha, confira a obra *A coluna Prestes*, de Nelson Werneck Sodré.

²⁴⁴ O tom usado por Glauber sempre foi motivo de observações, como se pode ver neste trecho de Ismail Xavier, em comentário acerca da obra *Revisão crítica do cinema brasileiro*, do cineasta baiano: “[...] basta lembrar o tom peremptório – marca de seus exageros e injustiças – de seu ataque ao estado da cultura cinematográfica no Brasil estampado logo na abertura do livro. Desqualifica muito do que é seu próprio alimento e, em particular, as revistas de cinema. Entre outros, ‘esquece’ o prestigioso grupo de críticos mineiros responsáveis pela *Revista de Cinema* e pela *Revista de Cultura Cinematográfica*, sempre apontadas como um destaque na reflexão sobre cinema no Brasil; em outro momento, também não poupará os mineiros por sua suposta omissão face à questão do cinema e da cultura brasileira, ‘perdidos’ que estariam em discussões formais [...]”. XAVIER, Ismail *apud* ROCHA, Glauber. Apresentação. In: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, p.181. Como vimos no primeiro capítulo, houve momentos em que Glauber daria o crédito a tais influências.

Eu vivo uma fase psíquica de mergulho no janguismo, quero saber o que houve, o que eu herdei. Quando fiz *Deus e o Diabo na Terra do Sol* desabou em cima de mim um golpe, uma revolução, por quê? Quem me antecedeu? Eu quero saber quem são esses fantasmas todos que armaram essa jogada desde a época que Getúlio se matou. Eu não aceito as versões do Cebrap, dos *brazilianists*, acho que essas versões são parecidas, eu quero a versão mítica, entendeu? Eu quero saber exatamente por que o sangue de Getúlio correu. Por que Getúlio escreveu aquela carta, o significado daquele sangue como fecundador da alma brasileira. Qual seria a relação justamente daquela tragédia com Villa-Lobos, o projeto do desejo no som, alguma coisa que anunciava a utopia que o imperialismo matou. Inclusive ver onde é que tá o conflito fundamental entre Getúlio e Prestes, saber que foi Getúlio que mandou matar Lampião, que Prestes quase se alia com Lampião, que a Semana de Arte Moderna não viu a Coluna Prestes passar, onde é que está a teoria do Modernismo? Porque eu acho que o Modernismo foi apenas uma teoria crítica, mas a criatividade veio do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. O que é o Estado antropofágico-materialista-democrático do Oswald de Andrade, a Utopia?²⁴⁵

Seus pertinentes comentários e indagações buscam angariar a maior quantidade de fatos para alcançar a complexidade da nação que habita. No entanto, para os modernistas, a Coluna pode ter tido um impacto tão fatídico e irreal quanto – resguardadas as diferentes proporções – a Semana de Arte Moderna de 1922. Pouca gente no Brasil parece ter visto, à época, o capítulo que rotineiramente ainda encerra a literatura brasileira ensinada nas escolas. Mas nessa querela onde estão todos mortos e apenas os documentos nos reservam algumas incertezas, os três, Oswald, Mário e Carlos, e outros companheiros de geração, não haviam esquecido

²⁴⁵ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.127.

que a nação era tanto a Semana de 22 quanto a Coluna, a *expressão muito engraçada* e o nosso *sentimento pachorrento*. Além do mais, os modernos não estavam desconectados da realidade como parece sugerir Glauber Rocha em mais um de seus brados. Em 1931, por exemplo, Oswald teria se encontrado com Luís Carlos Prestes – o cavaleiro da esperança – em Montevideu e, após esse encontro, sua literatura se redimensionaria na causa operária e o escritor se filiaria ao Partido Comunista, junto a sua mulher, Pagu. O país agrário, que começava a romper com o resumo do café com leite, tanto em política quanto em *expertise*, começava a ter algumas de suas instâncias transfiguradas, a começar pelo seu movimento na luta por reformas de base e pela constatação da presença *eugenista* de uma narrativa branca em terra mestiça. Na voz de Glauber, os modernistas cumpriram um papel apenas literário, como se, depois de Brecht, isso fosse impraticável para um artista. O que isso pode ter de verdade, também tem de exagero, pois uma parcela dos modernistas, de peso considerável, manteve proximidade com o Partido Comunista, à época, marca d'água de posicionamento político bem intencionado na opinião dos intelectuais de tendência esquerdista, como fora o caso de Pagu²⁴⁶ e Oswald, ou esteve mesmo à distância, mas com afinidades de pensamento, como Mário de Andrade, Murilo Mendes, e, inclusive do agnóstico Drummond, que esteve com o partido na condição de simpatizante.²⁴⁷

²⁴⁶ O caso de Pagu (Patrícia Galvão) com o comunismo teve consequências imensuráveis em sua trajetória. Ponto de desacordo entre ela e os amigos, pelo fato de não participarem de forma mais presente da vida do PC, Pagu, por essa presença, foi presa algumas vezes e torturada, ficando de 1935 a 1940 encarcerada por seu envolvimento com o Partido Comunista.

²⁴⁷ De acordo com Gilberto Vasconcellos, Oswald foi o único escritor modernista que foi de fato comunista-marxista. Para Vasconcellos, Mário estava muito mais a favor da constituinte de 1932, sendo acusado por esse de neo-liberal. Oswald era completamente contra Getúlio Vargas, de acordo com Vasconcellos. Nesse mesmo discurso, o sociólogo menciona o fato de Oswald ser para Glauber Rocha o maior filósofo brasileiro. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=vq5jxM9dXc>. Acesso em: 08 jan. 2010.

Talvez o envolvimento nesse nível não bastasse para o explosivo que habitava Glauber. Mas era o que havia para ontem e, de toda sorte, ganhou-se um ideário de nação que caminhava de modo muito mais sincero que dissimulado.²⁴⁸

A nação, como assunto farto semeado pelos modernistas, será retomada por Glauber Rocha pelas vias que lhe interessava, e este compreenderá o tempo dos Andrades fazendo uma leitura do ex-presidente Getúlio Vargas por moldes tensionados e que se desdobrarão em toda sua obra fílmica: a questão da popularidade de um líder e a defesa do nacional militarismo, de modo que, o cineasta, transitando com desenvoltura, reatualizará as leis do antropófago e colocará a política e a arte (cinematográfica, missivista, desenhada, romanceada) de mãos tão dadas que, no Brasil de Glauber, será difícil ver o dia em que as duas não andaram juntas.

É preciso, então, acertar que: 1. A antropofagia será o mensurador invisível de nossas discussões daqui em diante; 2. Que serão retomados os conceitos de nação e nacionalismo, assim como juízos sobre o militarismo e o populismo, por estes perpassarem o tema do nacional.²⁴⁹

A opção pelos temas advém de um rastreamento realizado na produção de Glauber Rocha, percebendo-se que eles aparecem com frequência em suas

²⁴⁸ E funcional também. Vide as considerações contemporâneas do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro acerca da antropofagia. SZTUTMAN, Renato (Org.). *Encontros Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

²⁴⁹ Tom Nairn, em sua obra *The break-up of Britain*, junta os elementos na composição da história do nacionalismo: "O advento do nacionalismo num sentido propriamente moderno esteve ligado ao batismo político das classes inferiores... Embora por vezes avessos à democracia, os movimentos nacionalistas sempre foram de perfil populista e tentaram conduzir as classes inferiores à vida política. Na sua versão mais característica, ele assumiu a forma de uma liderança intelectual e de classe média descontente, tentando despertar e canalizar as energias populares em favor dos novos estados." NAIRN *apud* ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.85.

elaborações. Pela recorrência de tais assuntos é que retomamos pontos aparentemente obsoletos, e que nos farão espiar mais de perto alguns direcionamentos do presente, como assim nos provoca Benedict Anderson sobre a perpetuação da ideia de nação: “A realidade é muito simples: não se enxerga, nem remotamente, o ‘fim da era do nacionalismo’, que por tanto tempo foi profetizado. Na verdade, a condição nacional [*nation-ness*] é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos.”²⁵⁰

O conceito árido de *nation-ness*

Em 1882, o historiador francês Ernest Renan teria escrito uma conferência procurando estabelecer um conceito para aquilo que chamamos de nação. “No entender de alguns teóricos políticos, uma nação é, antes de tudo, uma dinastia, representando uma antiga conquista, conquista aceita, primeiramente, pois esquecida pela massa do povo”.²⁵¹ Construídas pelas vontades das dinastias, as nações se criaram a partir da ausência de direitos, sem nenhuma ideia de seus limites naturais e sem a vontade das províncias na época em que foram feitas as anexações das terras. A impressão que Renan nos passa, no início de seu texto, é

²⁵⁰ ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p.28. A fala de Glauber Rocha, em 1981, era já um coro da colocação de Anderson: “Somente com uma revolução nacionalista no Brasil se criarão condições para que novos núcleos estéticos emergjam, despertando o gigante adormecido. O destino do Brasil é ser um grande país.” ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.54.

²⁵¹ RENAN, Ernest. *O que é uma nação?* Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>. Acesso em: 24 out. 2008. p.8.

que terrenos foram demarcados como territórios com disputas e interesses políticos norteados pela conveniência e pela lógica da vantagem. Uma lei, contudo, não é absoluta. Mesmo com a queda das dinastias, as nações continuaram a existir por conta de um sentimento que o autor aponta como sendo fortemente nacional e excitado pelas grandes realezas. As demarcações desse sentimento também parecem ser norteadas por uma deriva, mas as noções de raça, língua, religião, interesses, geografia, são frequentemente invocadas para garantir maior concretude ao teor abstrato da questão.

A raça, dirá Renan, é alguma coisa que se faz e se desfaz.

Se fôssemos dizer [...]: ‘você se enganou; você verte seu sangue por tal causa; você crê ser celta; não, você é germano’. Na sequência, dez anos após, poder-se-ia lhe dizer que ele é eslavo. Para não falsificar a ciência, é necessário dispensá-la de dar opiniões em relação a estes problemas, onde estão engajados tantos interesses.²⁵²

Nesse sentido, a nação *é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der.*²⁵³ E se a raça soa incompleta para dizer sobre o que vem a ser uma nação, Renan diz que a língua idem, pois na medida em que esta “convida a se reunir, [...] não é imperativa” e a nossa vontade permite que amemos as mesmas coisas em línguas diferentes. Ernest Renan ressalta ainda que “a importância política que atribuímos às línguas vem do fato de as olharmos como signos da raça”.²⁵⁴ Afirma

²⁵² RENAN. *O que é uma nação?*, p.13.

²⁵³ Novamente, verso de Mário de Andrade em *O poeta come amendoim*.

²⁵⁴ RENAN, *op. cit.*, p.14.

que antes da cultura francesa, alemã, ou qualquer outra, há a cultura humana, e que os grandes homens da Renascença não eram nem franceses, nem italianos, nem alemães, pois haviam reencontrado, com a antiguidade, o segredo da educação.²⁵⁵

Ao continuar elencando pontos para discussão, Renan aborda a religião, mas a mesma, em sua genealogia, não implicava uma ideologia dogmática.

A religião de Atenas era o culto a Atenas mesmo. [...] Esta religião era o equivalente ao culto à bandeira. Recusar participar em um tal culto era como seria, nas sociedades modernas, recusar o serviço militar. Era declarar que não se era ateniense. Em nossos dias [...] não há massas crentes de maneira uniforme. [...] A religião tornou-se coisa individual; ela lembra a consciência de cada um.²⁵⁶

E se, até agora, nem raça, nem língua, nem religião bastaram para se compreender a ideia de nação, a comunidade dos interesses também não o faria, pois “há na nacionalidade um lado sentimental” que ultrapassa tratados políticos.²⁵⁷ A geografia seria outro item arbitrário, de modo que “a terra fornece o substrato, o campo de luta e do trabalho; o homem fornece a alma”, mas “não é a terra, mais que a raça, que faz a nação”.²⁵⁸

Assim, Ernest Renan conclui:

²⁵⁵ RENAN. *O que é uma nação?*, p.15.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.16.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.17.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.18.

Nada de material para isso basta. Uma nação é um princípio espiritual, resultante das complicações profundas da história, uma família espiritual, não um grupo determinado pela configuração do solo [...] Uma nação é uma alma, [...] a possessão em comum de um rico legado de lembranças; o consentimento atual, o desejo de viver em conjunto, a vontade de continuar a fazer valer a herança que receberam esses indivíduos. O homem, Senhores, não se improvisa. A nação, como o indivíduo, é o resultado de um longo processo de esforços, de sacrifícios e de devotamentos. O culto dos ancestrais é de todos o mais legítimo; os ancestrais nos fizeram o que nós somos. Um passado heróico, dos grandes homens, da glória [...], eis o capital social sobre o qual se assenta uma idéia nacional. Ter glórias comuns no passado, uma vontade comum no presente; ter feito grandes coisas conjuntamente, querer fazer ainda, eis as condições essenciais para ser um povo.²⁵⁹

A inferência final do filósofo francês condiz em parte com a assertiva de Benedict Anderson, de 1983, segundo a qual as origens conceituais de nação são “inadequadamente explicadas” (talvez hoje se pudesse dizer que são subjetivamente explicadas), e, para tentar fazer isso, este último retomará, “dentro de um espírito antropológico” a definição de que a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.”²⁶⁰

Imaginada não no sentido da contrafação e da falsidade, mas sim da imaginação e da criação, e aqui pactua-se com Renan ao pensar o autor que uma nação consiste no que lembramos e no que esquecemos desta. Impossível, Anderson dirá, mesmo para a menor das nações, conhecer, encontrar ou ouvir falar

²⁵⁹ *Ibid., loc. cit.*

²⁶⁰ ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p.32.

de todos os seus companheiros, mas a sua imagem na mente de cada um é o suficiente para possibilitar essa “comunhão entre eles”.

Limitada, “porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade.”²⁶¹

Soberana “porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico da ordem divina”,²⁶² e com a queda das dinastias, dentro de uma diversidade de religiões, da metamorfose do homem da época e da “extensão de cada credo,” as nações passaram a sonhar “em ser livres – e, quando sob dominação divina, estão diretamente sob Sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano.”²⁶³

Benedict Anderson diz que, por fim, a nação funciona como *comunidade*, pois “é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal”.²⁶⁴ É essa mesma fraternidade do sorriso no encontro de dois sujeitos de uma mesma comunidade que faz com que, em momentos de dissensão, esses sujeitos possam vir a morrer por essa “criação imaginária limitada”. Conferimos a veracidade dessa proposição diuturnamente em quase todo tipo de veículo midiático e, mais recentemente, e bem de perto, verificamos a camaradagem imediata de uma

²⁶¹ *Ibid.*, p.33.

²⁶² *Ibid.*, p.34.

²⁶³ *Ibid.*, *loc. cit.*.

²⁶⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*.

comunidade no Suriname, ao retalhar a comunidade brasileira garimpeira que se encontrava na cidade, por conta dos atritos em que foi culpada, generalizadamente, (como é o usual nestes casos) pela morte de um quilombola surinamês. No mesmo mês em que ocorreu esse levante (dezembro de 2009), em mais uma tentativa fracassada de ataque contra os EUA, o braço regional da Al-Qaeda, na península árabe, ratificou novos ataques e disparou a seguinte frase em comunicado: “nós preparamos homens que amam morrer”.²⁶⁵ Sem querer apostar certamente nas diversas razões que justifiquem o desejo de morte de cada um, algumas comunidades imaginadas, estimuladas por seus líderes, incitam a convivência com a parte rude dessa fraternidade ambígua, que também carrega consigo esse desejo fúnebre de união.

Verás que um filho teu não foge à luta

Percebendo a atualidade constante das fronteiras, das demarcações de territórios e da necessidade de fortalecer o espírito nacionalista, foi criado no Brasil de 1955 o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB.²⁶⁶ Em geral, os

²⁶⁵ Al-Qaeda ameaça novos ataques nos EUA e diz querer vingar ações no Iêmen. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 dez. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u672229.shtml>. Acesso em: 29 dez. 2009.

²⁶⁶ Caio Navarro de Toledo assim nos organiza a história: “Quando da sua criação, o ISEB tinha como *Diretor Executivo* Roland Corbisier. Faziam parte do *Conselho Curador*: Anísio Teixeira, Ernesto Luiz de Oliveira Júnior, Hélio Burgos Cabal, Hélio Jaguaribe, José Augusto de Macedo Soares, Nelson Werneck Sodré, Roberto de Oliveira Campos e Roland Corbisier. [...] No interior do Conselho Consultivo Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Roberto Campos, Pedro Calmon,

trabalhos e pressupostos filosóficos do ISEB se direcionavam para o conceito do nacional como estratégia para se superar o subdesenvolvimento, visto que as nações subdesenvolvidas já *estávamos* esgarçadas pela dominação estrangeira sobre nós.²⁶⁷ As frases-sínteses das formulações isebianas “tudo é colonial na colônia” e “tudo no subdesenvolvimento é subdesenvolvido”, de autoria de Roland Corbisier, enfatizam “o caráter alienado, dependente, transplantado, mimético das produções espirituais do ‘país atrasado’, anunciando, com o desenvolvimento econômico, o surgimento de uma nova e autêntica cultura brasileira”.²⁶⁸ O pensamento do ISEB questionava como a nação poderia se libertar da dependência, dos processos colonizatórios sem fim, para que o nacional pudesse ser construído e consumido sem retrações. Para tanto, a necessidade de se criar uma ideologia que promovesse o desenvolvimento fez-se presente em quase todos os textos do ISEB.²⁶⁹ Essa ideologia era o nacionalismo. Para Caio Navarro de Toledo, os isebianos “foram incapazes de se livrar da *ideologização* da própria ideologia que buscavam produzir como *verdade* do momento histórico”;²⁷⁰

Heitor Villalobos, Luiz Viana Filho, Augusto Frederico Schmidt [...]. Esse autêntico arco-íris ideológico vai se reproduzir igualmente dentro do Conselho Curador. [...] Em 1959 – através do Decreto Federal n.45811 – são alterados alguns artigos do Regimento Geral do ISEB. De acordo com esse decreto, ficava extinto o Conselho Consultivo (no decorrer dos anos deu-se conta de sua ineficácia do ponto de vista funcional). Em seu lugar criava-se a *Congregação*, permanecendo a Diretoria Executiva e o Conselho Curador”. TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo: Ática, 1977. p.185.

²⁶⁷ Glauber Rocha, em entrevista em 1980, ainda estaria em luta para a conquista desse caráter nacional: “O futuro, principalmente o futuro do Brasil, é brilhante. Diante da decadência da cultura mundial, vejo no Brasil o cenário para construir uma nova civilização. Os brasileiros não devem perder tempo copiando o passado europeu! ISTO é, n.200, 22.10.1980. ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.54.

²⁶⁸ CORBISIER *apud* TOLEDO. *ISEB*, p.93.

²⁶⁹ TOLEDO, *Ibid.*, p.35.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.49.

também asseveraram decifrar o Brasil;²⁷¹ sinalizaram que o proletariado se incorporava “ao ocidente só na *condição de objeto, não de sujeito da história*”;²⁷² disseram que a consciência da nação atrasada estava “completamente inabilitada para refletir, de qualquer modo, a realidade”;²⁷³ e pretenderam “denunciar o caráter nitidamente mistificador que assumia a ‘cultura transplantada’”.²⁷⁴ Essa submissão invasiva é descrita pelo isebiano Nelson Werneck Sodré do seguinte modo:

no quadro da estrutura colonial – que avança além do período colonial – a *imitação*, a *cópia*, a *aceitação dos postulados externos sem exame*, tudo aquilo que englobamos no conceito de transplantação, abrangendo desde instituições até idéias literárias, não era uma escolha, era o único caminho.²⁷⁵

De modo que Caio Navarro, ao criticar constantemente em sua obra as contradições isebianas, o caráter idealista do Instituto, a “ingenuidade” do mesmo em querer denunciar a alienação nacional, questiona:

Posto de outra forma, se a consciência verídica da nação desenvolvida vai refletir suas condições reais de existência - e estas implicam também nas relações externas com as áreas periféricas – por que, ao ser transplantada para o mundo subdesenvolvido, se transmuta em consciência falsificada?

²⁷¹ CORBISIER *apud* TOLEDO. *ISEB*, p.51.

²⁷² MENDES *apud* TOLEDO, *Ibid*, p.70.

²⁷³ VIEIRA *apud* TOLEDO, *Ibid*, p.82.

²⁷⁴ TOLEDO, *Ibid*, p.84.

²⁷⁵ SODRÉ *apud* TOLEDO, *Ibid*, p.83. (Grifos de Caio N. de Toledo).

[...] Se ficaram devidamente enfatizadas nos trabalhos do ISEB as funções teóricas e práticas da ideologia na sociedade em “processo de desenvolvimento”, nenhuma elaboração encontramos no sentido de se pensar aquelas funções na vigência da nação autônoma ou desenvolvida.²⁷⁶

As críticas ao pensamento envergado pelo ISEB, na perspectiva de Caio Navarro de Toledo, são traçadas pelo fato de o autor considerar as análises do Instituto bastante esquemáticas e sem a discussão dos temas das classes sociais, do trabalho, da alienação pelo trabalho, de modo que “questões de natureza teórica nunca chegam a ser elucidadas, pois nem mesmo vêm a se constituir como problemas”.²⁷⁷ Ainda, é como se o ISEB não acreditasse na possibilidade de escolha por parte dos indivíduos, como se a aculturação da época, “o único caminho”, como dito por Sodré, fosse desprovido de plano B, não restando nenhuma outra alternativa no horizonte das escolhas. Contudo, e respondendo a Navarro de Toledo, a transplantação de teorias se transmuta em consciência falsificada para os isebianos pelo fato de estes não poderem gerenciar a(s) cultura(s) e as escolhas do âmbito nacional, como se tivéssemos de nos conformar com os caminhos generosos impostos pelo estrangeiro na eterna condição de colônia que éramos. É contra essa condição, e nenhuma outra, a de se ser submetido às intempéries metropolitanas, que se cria, mesmo que com alguma margem de equívoco, a luta por tudo aquilo que chamamos ou desejamos como sendo *nacional*. O ponto de partida, como diz Benedict Anderson, era o de não se repetir o erro do passado em que, no Brasil, diferentemente das Américas espanholas, onde “23 universidades

²⁷⁶ TOLEDO. *ISEB*, p.88.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.120.

estavam disseminadas por aquele espaço que se tornaria 13 países diferentes [...], Portugal se recusava sistematicamente a permitir a organização de qualquer instituição de ensino superior em suas colônias [...]”, assim como “não funcionou nenhuma imprensa no Brasil durante os três primeiros séculos da era colonial”.²⁷⁸

Em suma, para o ISEB, ao nacionalismo se opunha o antinacionalismo, de maneira que este último seria o gerador de transplantações e alienações e isso era igual a subdesenvolvimento que, por manobras da elite que incorporava o pensamento estrangeiro, impedia que a nação fosse capaz de caminhar com suas próprias pernas e gerasse ela mesma, seus produtos culturais (e do “capitalismo autóctone” se passaria a outro regime de produção também não explicitado pelas teorias isebianas). Ainda que as formulações aqui expressas soem taxativas, sairá, em defesa do ISEB e às suas preocupações o eco contemporâneo de Gilberto Vasconcellos, que salientará a relevância desses pensamentos ao retomar a obra de Vieira Pinto como tema de discussão: “o que significa ser filósofo num país pobre e carente de soberania nacional?”²⁷⁹

Apesar das repetições e da falta de elaboração de alguns pontos, como assim reclama a crítica de Caio Navarro,²⁸⁰ o ISEB estava à procura de um modelo

²⁷⁸ ANDERSON. *Comunidades imaginadas*, p.89. Nota 19.

²⁷⁹ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O computador e o analfabeto. *Observatório da Imprensa*. 21/08/2005. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=343ASP008>. Acesso em: 07 dez. 2009.

²⁸⁰ E interessante é que Caio Navarro de Toledo também se entregará ao exercício de autocrítica e anos mais tarde, lerá o ISEB com um tom insuspeito para quem escreveu a obra de 1977 e com a qual estamos trabalhando. Em artigo da *Folha de S. Paulo* de 2005 ele diria: “O Iseb foi, no Brasil contemporâneo, a instituição cultural que melhor simbolizou ou que melhor concretizou o ideal do engajamento do intelectual na vida política e social de seu país. Apesar de expressarem discrepantes orientações teóricas e políticas, esses intelectuais do Iseb convergiam na convicção de que, por meio do debate e do confronto das idéias, seria possível formular um projeto ideológico comum para o Brasil. O nacional-desenvolvimentismo foi então concebido como essa ideologia-síntese capaz de levar o país – por meio da ação estatal (planejamento e investimento público) e de

que fizesse a construção teórica do pensamento brasileiro.²⁸¹ Reforçando a ideia de que a lógica dominante impedia a tomada de consciência por parte do país periférico, o ISEB é criado praticamente simultaneamente aos anos JK, período nacional-desenvolvimentista no Brasil, época dos 50 anos em 5, mas, por sua constituição híbrida, dentro do Instituto haverá posições divergentes, na medida em que o ex-presidente Juscelino Kubitschek será apontado como mediador de uma política de submissão ao imperialismo, ao mesmo tempo em que alguns isebianos defendiam veementemente o governo JK pela sua vertente voltada para o desenvolvimento da nação. Não era o caso de Werneck Sodré, que optava pelo nacional-militarismo e, a despeito disso, manteve assinalado até o fim que o ISEB era uma institui o cultural-científica, e não político-partidária e que todo reacionarismo ao ISEB era a prova da força da cultura e de suas transforma es, e a “campanha do contra” era a luta do imperialismo para destruir qualquer forma de nacionalismo, assim como as garantias dadas ao regime democrático.²⁸²

uma ampla frente classista –   supera o do atraso econ mico-social e da aliena o cultural. Uma na o desenvolvida e soberana estava, assim, no horizonte ideológico da maioria desses intelectuais. Além da publica o de livros e da realiza o de seminários de estudos e debates públicos, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros se notabilizou por oferecer cursos regulares a militares, empresários, sindicalistas, parlamentares, burocratas civis, profissionais liberais, artistas, estudantes etc. Pela relevância dos temas e questões enfrentados, pode-se afirmar que dois momentos se distinguiram na vida do instituto: o da cria o, que praticamente coincidiu com o ‘período desenvolvimentista’ de Juscelino Kubitschek, e o do ‘ ltimo Iseb’, que acompanhou os críticos anos do governo João Goulart”. TOLEDO, C. N. de. Experiência isebiana. *Folha de S. Paulo*. Tendências e Debates. 14/07/2005. p.1. Disponível em: http://www.4shared.com/file/83062352/7819546/toledo_iseb.html. Acesso em: 13 mai. 2009.

²⁸¹ A esse respeito, consultar a obra de Nelson Werneck Sodré, *A verdade sobre o ISEB*, em que o autor, ao preservar e defender a memória do Instituto, também aproveita para fazer a autocrítica de alguns posicionamentos internos. Conferir, ainda, a obra de CÔRTEZ, Norma. *Esperança e democracia: as idéias de  lvaro Vieira Pinto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

²⁸² Aqui ignora-se a cita o de Tom Nairn em páginas anteriores, cujo pensamento opõe, generalizando, o nacionalismo às virtudes democráticas.

A prova maior desses fatos é que, com o golpe de 1964, logo “nos primeiros dias de abril [...], o ISEB era posto fora da Lei”.²⁸³

Identificado com a esquerda “subversiva”, o ISEB foi objeto da sanha golpista. Nos dias seguintes à “revolução” vitoriosa, a biblioteca, os arquivos e os móveis da sede do Instituto foram destruídos por manifestantes ensandecidos. A ditadura militar ali se manifestou por inteiro; através do ato de vandalismo, a inteligência era repudiada e o pensamento crítico passaria a ser reprimido no país por mais de 20 longos anos.²⁸⁴

Mas, e Glauber com tudo isso?

Por um outro *making of* da história

Na época do golpe, Glauber Rocha tinha 25 anos. Já havia feito o curta concretista *Pátio* (1959), terminado *Barravento* (1961), e seu filme *Deus e o Diabo na terra do sol* foi lançado em 10 de julho de 1964. Neste último, começa a transparecer um cinema com as lições épicas e didáticas das quais ele tanto falaria. A partir daí, do lançamento premiado de *Deus e o Diabo...*, suas leituras sobre o

²⁸³ TOLEDO. *ISEB*, p.183.

²⁸⁴ TOLEDO. 50 anos de fundação do Iseb. *Jornal da Unicamp*. Universidade Estadual de Campinas. 8 a 14 de agosto de 2005, p.1. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju296pg11.pdf. Acesso em 13 mai. 2009. Provocativamente, Gilberto Vasconcellos soltaria a frase-espeto para todos os cebrapianos: “A USP venceu o ISEB.” VASCONCELLOS. *O príncipe da moeda*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1997. p.78.

Brasil teriam um crescendo que culminaria em suas reflexões sobre a abertura e outras possibilidades de dirigismo para o país.

Fato é que o cineasta tinha muito a ver com o pensamento isebiano. Em 1978 ele diria em entrevista que “a burguesia brasileira, o capitalismo brasileiro, é pobre, ele é pobre, inculto, dependente, do imperialismo internacional. Quer dizer, uma posição nacionalista interessa ao capitalismo brasileiro, interessa aos militares, interessa ao povo”.²⁸⁵ Os posicionamentos de Glauber, sempre mutantes, tenderam, neste aspecto, a uma certa linearidade, refratando o conceito do nacional e instigando a fortificação dos limites da nação para um limite-irmandade entre os países subdesenvolvidos. Compreendendo nossa história e a organização tropicalista possível ao país, Glauber concordará com a comunidade isebiana, entendendo que a comunidade internacional tem forte poder de influência para, rotineiramente, submeter a nação às conspirações estrangeiras.²⁸⁶ No entanto, sua proposta é nacionalizar para internacionalizar, é apostar na convivência brasileira, vislumbrando o continente latino-americano e, posteriormente, o diálogo intercontinental:

O nacionalismo é mais uma questão cultural do que uma questão econômica. Economicamente, o mundo é internacional,

²⁸⁵ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.52.

²⁸⁶ Assim afirma Telmo Antonio Dinelli Estevinho: “O Cinema Novo recebeu diversas influências e mesmo considerando a ausência de menções diretas ao ISEB nos escritos de Glauber Rocha daquele período, é visível a convergência entre os cineastas e as teses nacionalistas dos anos 1950 – que produzidas ou não pelo instituto – nele encontraram uma caixa de ressonância capaz de orientar os artistas na produção de um pensamento sobre o Brasil”. ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. *As interfaces da Revolução Brasileira: o nacionalismo do ISEB e o pensamento cinematográfico*. GT Pensamento Social do Brasil do *XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. UFPE, Recife, 2007, p.10. Disponível em:

http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers/GT16%20Pensamento%20Social%20no%20Brasil/As%20interfaces%20da%20Revolução%20Brasileira%20o%20nacionalismo%20do%20ISEB%20e%20o%20pensamento%20cinematográfico.pdf. Acesso em: 24 fev. 2009.

multinacional, pela própria força da dinâmica sócio-econômica. O nacionalismo é uma questão de caráter tribal, psicológico, sexual, sentimental. A cultura, nesse sentido, é isso. O Brasil é um país pobre que não tem capital para se industrializar [...]. Todo o sistema empresarial brasileiro desenvolvido é naturalmente multinacionalizado. Esse conceito de burguesia nacional criado pelos sociólogos do ISEB é um conceito babaca, não existe. – Jornal de Brasília, 21.01.1979.²⁸⁷

Assim afirmara Glauber Rocha sobre o ideário iseiano de burguesia, porque a mesma não correspondia ao pensamento de um capital que fosse nacional, uma vez que, como teria dito o cineasta, a economia está toda internacionalizada, e seria preciso nacionalizar as expressões culturais dentro da economia estrangeira (daí a *força da cultura e de suas transformações*, como assinalara Sodré). Não porque se devesse fazer uma separação dualista entre economia (regida pelo exterior) e cultura (nacional), mas porque a cultura, reconfigurada nos limites nacionais, estaria em outra cotação valorativa para as delimitações internas, e apta a integrar uma economia de trocas simbólicas para, em um segundo momento, integrar mais corporalmente o capital financeiro. A instituição de um sentimento de cultura nacional transportaria o país a um outro tipo de vínculo com as nações imperialistas.

Luiz Carlos Bresser-Pereira nos explica, anos depois, por que o conceito de burguesia nacional era um conceito que “não existia”, como teria dito Glauber:

Enquanto para o ISEB os empresários industriais constituíam ou deviam constituir a burguesia nacional, envolvida na

²⁸⁷ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.53.

industrialização e associada aos técnicos do Estado e aos trabalhadores nesta tarefa, para Fernando Henrique os empresários são um grupo politicamente imaturo e confuso, sem projeto político. Depois do golpe militar de 1964, enquanto o grupo de São Paulo, [aqui, leia-se CEBRAP] sob a liderança transitória de Caio Prado Jr., exorcismava a interpretação nacional-burguesa do Brasil, que o ISEB e o Partido Comunista haviam compartilhado, culpando-a pelo próprio golpe, os intelectuais do ISEB foram dispersos. A vitória "acadêmica" da escola paulista foi clara, não apenas porque seus membros falavam em nome da ciência, mas também porque lograram, com êxito, identificar a análise e o projeto político do ISEB com a traição aos trabalhadores e ao ideal socialista. E, com essa vitória, perdura até hoje uma perspectiva enviesada da grande contribuição dos intelectuais do ISEB para a compreensão da realidade brasileira.²⁸⁸

Que fique bem claro que entendemos aqui que o ISEB não foi um traidor da classe trabalhadora e do ideal socialista, mas a burguesia nacional não teve, à época, a força para movimentar a perspectiva cultural da nação, como prognosticara o ISEB, e nessa ausência de força se detiveram alguns estudos de caráter comprobatório do CEBRAP.²⁸⁹ Foi provavelmente pensando em uma noção de burguesia nacional que nunca tenha existido, que Glauber atacara o ISEB em

²⁸⁸ BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. O conceito de desenvolvimento do ISEB rediscutido. *Dados*, Rio de Janeiro, v.47, n.1, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S001152582004000100002&lng=pt&nr_m=iso. Acesso em: 13 dez. 2009.

²⁸⁹ Sobre os estudos do CEBRAP, que seria o grupo paulista a que Bresser-Pereira fez referência no assunto do dismantelamento do ISEB, Glauber diria: "Eles fazem estudos sob uma visão materialista grosseira da história, porque acham que aqui é uma reprodução do sistema econômico ocidental, sem levar em conta a antítese irracional da emergência terceiro-mundista, inclusive a tradição do modo de produção africana e árabe nos bolsões brasileiros mais profundos. São bons estudos na parte de pesquisa, mas na parte de interpretação não existe mobilidade dialética no pensamento, resultado do trauma do fracasso de 64, sem que ninguém tenha feito a psicanálise do alter-ego janguista que não respondeu à ânsia revolucionária ou histeria revoltada de um profundo sentimento humanista. Estado de São Paulo, 13.11.1977." ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.55.

suas utopias. Todavia, o próprio cineasta, em seu filme *O leão de sete cabeças*, de 1970, construirá o seguinte diálogo para seus personagens:

Africano I – A primeira fase da independência é a burguesia nacional.

Africano II – Somente a burguesia nacional pode evitar uma luta armada.

Africano I – Mas é preciso encontrar o verdadeiro representante da burguesia nacional.²⁹⁰

O nacional torna-se, portanto, para o 4º Andrade questão de máxima importância, e ele se esforçou em encontrar dimensões que continuassem a demandar a presença da cultura nacional em níveis singulares:

Quero mostrar de que modo uma cultura popular pode se expressar através de toda uma mitologia violenta, porque a verdadeira força e, portanto, o verdadeiro sintoma de desenvolvimento é, essencialmente, essa forma de cultura, ainda,

²⁹⁰ ROCHA *apud* SENNA (Org.). *Roteiros do terceyro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985. p.371. O ISEB tentou, por meio de seus estudos, alertar sobre a importância da consolidação dessa burguesia. Fosse ela forte, e barraria o golpe militar de 1964. Como “não existia”, ou o que se tinha era uma burguesia em nada representativa e aliada à submissão ao estrangeiro, acabou por apoiar o golpe e, em alguns casos, acabou também por financiá-lo. O exemplo mais atual que se tem disso é o documentário brasileiro *Cidadão Boilesen*, de Chaim Litewski, lançado em 2009. Em trecho de Gilberto Nascimento e Rodrigo Martins, tem-se: “Os militares contaram com o apoio inestimável de setores da classe média e da elite, inclusive no financiamento dos órgãos de repressão. De acordo com um levantamento realizado pelo *Projeto Brasil: Nunca Mais*, diversas multinacionais, como o Grupo Ultra, a Ford e a General Motors, entre outras, financiaram a Operação Bandeirante (Oban), projeto piloto de repressão que resultou na criação do DOI-Codi [...] Entre os doadores, destaca-se a figura do industrial dinamarquês naturalizado brasileiro Henning Boilesen, diretor do Grupo Ultra. Segundo relatos de vítimas, contestados pela família do empresário, ele participava pessoalmente de sessões de tortura e teria, inclusive, emprestado o nome a um instrumento de suplício: a “pianola de Boilesen”, uma espécie de teclado com eletrochoque.” MARTINS, Rodrigo; NASCIMENTO, Gilberto. Impunes, por enquanto. *Carta Capital*. 20 jun. 2008. Disponível em:

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/06/423142.shtml>. Acesso em: 12 ago. 2008.

que por outro lado, o povo seja política e economicamente subdesenvolvido. (Le Monde, 26.10.1969).²⁹¹

Recorrendo à mitologia que hoje é lida como a relíquia do cinema glauberiano e do Cinema Novo, Glauber Rocha retomará o sertanejo (*Deus e o Diabo...*), a crucificação do homem urbano subdesenvolvido sem direitos (*A idade da terra*), os bárbaros colonizados (*Cabeças cortadas; O leão de sete cabeças*), o morto (*Di*), o jagunço (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), o intelectual no limbo (*Terra em transe*), o homem experimental (*Câncer; Claro*), entre outros perfis, para tentar revelar o que constituía a nação sob o seu ponto de vista. Era do extrato desse homem curvilíneo, porque estava no país sem estar, que o cineasta construirá seu imaginário de nação voltado para a identificação desses temas e personagens presentes na América Latina e na África (o mundo árabe-asiático esteve em seu foco de interesse, em citações dispersas, mas não foi cinematografado²⁹²), de onde o território da nação tem seu campo estendido para as remessas de migrantes e pela afinidade de classes. Em *O leão de sete cabeças*, filme rodado no Congo (África), Glauber colocará, na boca de seu personagem Samba, um africano lutando pela independência, uma frase que poderia ser dita no Brasil ou em qualquer outro lugar de trajas subdesenvolvidos:

Samba – Por quê? Porque tivemos a infelicidade de estender a mão ao inimigo... ao estrangeiro que chegou nós demos de comer, de beber, porque éramos, parecia, umas espécies de primitivos,

²⁹¹ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.51.

²⁹² Ainda assim, ele não deixava de fazer alusões, como nesta carta escrita a Paulo Emílio, em janeiro de 1976, de Paris, em que ele manifestava o desejo de voltar ao Brasil: “Acabou o ciclo com esta última viagem. Não quero ir para a Ásia? VOLTO PARA CASA.”. ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.581.

crianças pequenas que não tinham nada a fazer além de sorrir aos que vinham espoliar nosso povo.²⁹³

Assim e aos poucos, pode-se presumir que a nação de Glauber tenha sido o subdesenvolvimento, não por que ele entesasse com a pobreza cultural e econômica expressa nesse rótulo, mas porque ele pretendia verificar essa cultura como concepção tática de um saber desnivelado, não cumulativo e disperso,²⁹⁴ habitualmente ignorado pelo poder institucional. Dessa perspectiva, como assinala o crítico Robert Stam, Glauber Rocha não seria “a simples negação da tradição dominante”, mas uma renovação “de um modo imemorial caracterizado por uma vitalidade proteica.”²⁹⁵

A importância atribuída a esse dado era para compreender como o homem do Terceiro Mundo conseguia sobreviver com tão pouco e dar a volta no destino; ou, para os que sucumbem durante a caminhada, compreender, filosoficamente, os motivos desse nascimento já predestinado à violação de seus direitos:

Eu quis fazer uma revolução para poder fazer cinema, eu, Glauber Rocha, que agora vou enfrentar Jesus. O homem Jesus, homem do Terceiro Mundo. Por que será que ele não conseguiu escapar da crucificação? Essa, a indagação do meu filme [*A idade da terra*]. Então os barões do liberalismo me chateiam, me acusam, dizem que eu me vendi ao governo. Eu chamo todos eles para ir ver a

²⁹³ ROCHA *apud* SENNA. *Roteiros do terceiro mundo*, p.364.

²⁹⁴ Desnivelado, não cumulativo e disperso: aqui se tem, respectivamente, outro conceito de tecnologia indígena/ afro/ asiática; outra noção de troca de mercadorias e de saberes; e outra forma de ocupação do poder.

²⁹⁵ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003. p.32.

miséria podre dos Alagados! Vão lá, depois me falem em democracia! – Manchete, 21.01.1978.²⁹⁶

¿Que se vayan todos?

Aqui nossa questão começa a doer. Boaventura de Sousa Santos disse certa vez que quanto mais se implanta a democracia, em contrapartida, mais desigualdade social tem-se encontrado no mundo.²⁹⁷ Partindo de uma noção de democracia em posição oposta a outras formas de governo, a leitura pode ser feita como resultado da democracia x socialismo e, conseqüentemente, da democracia como um regime que não privilegiasse o extermínio das desigualdades, ou pelo menos a minimização destas, e estaria, suposta e diametralmente, contra um discurso de esquerda, o que também é complicado de se pensar, tendo em vista a luta da maioria das esquerdas em todo o século XX por políticas democráticas, onde se teria o povo como norteador da soberania.²⁹⁸

Logo, a questão da democracia não necessariamente pressupõe desigualdades. No próprio *Manifesto do Partido Comunista*, Marx invocará a

²⁹⁶ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.70.

²⁹⁷ Frase anotada em palestra proferida por Boaventura no Salão da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, em 13/08/2008. Não se sabe precisar se essa é uma característica desse regime ou se tal desigualdade conta agora com maior transparência no debate imagético-ideológico que exhibe, cotidianamente, os furos de notícias sobre a tendência corruptível de qualquer sistema de governo.

²⁹⁸ Hardt e Negri escreveriam sobre a relação entre o povo e a soberania: “A população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes diferentes, mas o povo sintetiza ou reduz essas diferenças sociais a uma unidade. A multidão, em contraste, não é unificada, mantendo-se plural e múltipla. Por isto, segundo a tradição dominante da filosofia política, é que o povo pode governar como poder soberano, e a multidão, não.” HARDT; NEGRI. *Multidão*. Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro; São Paulo: 2005. p.139.

democracia pela forma mesmo em que sua proposta se dá, de manifesto, convocando a construção conjunta para a deliberação de uma revolução. Mesmo que seu pensamento apontasse para o socialismo – como saída a ser experimentada na era pós-capitalista, que surgiria em um tempo não codificável –, socialismo e democracia apresentavam parentesco e “seu desprezo foi reservado para a tradição do republicanismo burguês e não para a democracia. E, apesar de as duas tradições estarem frequentemente associadas, nunca foram confundidas.”²⁹⁹ O embaraço na história começa pelo fato de Lenin ter aproximado a democracia da democracia burguesa, ainda que, a esta última, se opusesse peremptoriamente.

Lenin opôs à democracia a noção de ditadura do proletariado e, ainda quando entendesse por tal uma democracia de maiorias mais avançada e genuína que a burguesa, entretanto o uso do termo “ditadura” tendia a polarizar seu pensamento em uma direção antidemocrática. Com Lenin, a tradição marxista perdeu contato com as origens radicais democráticas do próprio pensamento político de Marx. [...] Não é de surpreender que, a partir de Lenin, a questão da democracia continuou afligindo a esquerda. Depois da Segunda Guerra Mundial, a esquerda tem contemplado desamparada o fato de os capitalistas reivindicarem de maneira enganosa a democracia como sua própria invenção. O capital pode expropriar qualquer coisa, até os ideais políticos.³⁰⁰

²⁹⁹ WOLFE, Alan. O mal-estar do capitalismo: democracia, socialismo e as contradições do capitalismo avançado. In: CHAUI, Marilena *et al.* *A questão da democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p.14.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.14.

Na confusão armada, a vertigem de Glauber (lembre-se que em nosso segundo capítulo foi vista a proximidade do cineasta com o cenário ditatorial da época) foi a da continuidade da luta pela democracia, mas de uma democracia que também pudesse ser feita por via nacional-militarista, pelo enrijecimento da postura da nação em detrimento da submissão ao império, fazendo com que, diante de um governo de normas militares e comandado por uma figura que fosse popular, a nossa nação sustentasse esse formato de governo para, com suas próprias forças, se reconstruir na história dos esquecidos.

Glauber não queria saber de uma democracia liberal,³⁰¹ de estado mínimo, e sim de uma democracia de fundo marxista, como no trecho de Alan Wolfe, mas

³⁰¹ De onde fazemos conexão com a entrevista de Slavoj Žižek: “*Pergunta: Existe o mito fundamental segundo o qual o liberalismo é o lar da democracia. É a democracia uma produção do liberalismo?*”

SZ: Não, todas as características que hoje identificamos com a democracia liberal e com a liberdade (sindicatos, sufrágio universal, educação universal e gratuita, liberdade de imprensa etc.) foram obtidas pelas classes mais baixas em uma longa e difícil luta no transcurso do século XIX. Tais lutas estavam longe de ser uma consequência “natural” das relações capitalistas. Lembra a lista de demandas que conclui o *Manifesto Comunista*: a maioria delas – à exceção da abolição da propriedade privada dos meios de produção, precisamente como resultado das lutas populares – hoje é amplamente aceita nas democracias “burguesas”. Outro aspecto que se ignora constantemente: hoje, a igualdade entre brancos e negros se celebra como parte do “sonho americano”, se percebe como um axioma ético-político. Sem dúvida, nos anos 1920 e 1930 do século passado, os comunistas dos Estados Unidos foram a única força política que argumentou a favor da igualdade absoluta entre as etnias. Aqueles que defendem a existência de um vínculo natural entre o liberalismo e a democracia estão equivocados.” ŽIŽEK, Slavoj. A ecologia é o ópio do povo. Entrevista a Ricardo Sanín. *Magis*, Revista da Unisinos, Porto Alegre, n. 05, dez 2009. Disponível em:

http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=2849
 9. Acesso em: 19 dez. 2009. O que Žižek aponta é que as conquistas das classes populares não vieram por parte de governos democratas ou liberais, mas por mérito delas mesmas, sendo tais conquistas intensificadas e somadas a governos posteriores. A democracia possibilitará que essa união (ganhos populares) seja mantida por meio de leis que a protegerá. Mais do que isso, na resposta de Žižek à pergunta “se a democracia é fruto do liberalismo”, a resposta virá certa de Laclau, que em muitos pontos tem seu pensamento no sentido oposto ao de Žižek, mas que, neste trecho, pode ser que não, ao mostrar que democracia (em moldes modernos), *não é fruto do liberalismo*, pois eles podem ter nascido juntos: “O ponto de partida dessa reconstrução genealógica [de democracia] deveria ser a categoria marxista de ‘revolução democrático-burguesa’. A democracia, segundo esta concepção, estava ligada à luta da burguesia nascente contra o feudalismo e o absolutismo. Portanto, as demandas democráticas eram inerentemente burguesas e estavam ligadas essencialmente ao estabelecimento de regimes ‘democrático-liberais’. Diferentes das demandas democrático-burguesas eram as demandas socialistas, que implicavam na transcendência da sociedade capitalista e correspondiam a um estado mais avançado de desenvolvimento histórico.” LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005. p.158.

para além do próprio marxismo. O axioma (óbvio ululante) que se retira daí seria: uma vez que o império só intensifica nossas fragilidades, libertemo-nos dele e façamos nós mesmos esse país. Gilberto Vasconcellos reitera o pensamento glauberiano e analisa as variações da postura do exército no fragmento a seguir:

Terra em transe, 1967. Glauber Rocha percebeu, antes de todos os intelectuais e acadêmicos, que o racha entre democracia e autoritarismo era uma falácia antinacional da autocracia econômica. [...] Em *Terra em transe* Glauber defende a tese de que o Exército é mais sensível ao projeto da autonomia nacional do que a sociedade civil burguesa e operária. [...] O Exército em 1937 acertou em dar o golpe do Estado Novo com Getúlio Vargas, porém errou com sua deposição armada pela CIA em 1945. O Exército errou de novo em 1954 ao embarcar na tramóia udeno-rolíudiana, assim como errou outra vez em 1964 [...] ³⁰²

³⁰² VASCONCELLOS. *O príncipe da moeda*, p.64. Vladimir Palmeira, que em 1965 começou uma jornada como militante estudantil, o que o levaria a ser um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), afirmou no debate *68+40* (memória do ano de 1968), na Reitoria da Universidade Federal da Bahia, em 06/05/2008, que os militares fizeram por cima as reformas que o povo não conseguiu fazer por baixo. De certa forma, essa afirmação, vinda de um ex-militante, considera a ambiguidade do poder ditatorial, tal como afirmara outro militante do PT, Luís Inácio Lula da Silva, em depoimento de 1987: “Quando houve o 31 de março, eu tinha exatamente 18 anos de idade. Trabalhava na Metalúrgica Independência. E eu achei o golpe uma coisa boa. Eu trabalhava junto com várias pessoas de idade. E pro povão, o Exército é uma instituição de muita credibilidade. Como se fosse uma coisa sagrada, intocável. Quando houve o golpe, a Metalúrgica Independência tinha umas 45 pessoas, e a gente tinha uma meia hora para o almoço. Todo mundo de marmita, a gente sentava pra comer e eu via os velhinhos comentarem: 'Agora vai dar certo. Agora vão consertar o Brasil, agora vão acabar com o comunismo', agora vai não sei mais o quê. Era essa a idéia. Era essa a visão que nós tínhamos na época sobre o golpe militar. Na minha casa, a minha mãe escutava o rádio e dizia: 'O Exército vai consertar o Brasil. Agora nós vamos melhorar'. Era essa a visão. Pelo menos a parte pobre da população tinha essa idéia. **Eu acho que a gente tem que dividir o Regime Militar entre a intenção dos militares que deram o golpe em 1964 e aquilo em que se transformou depois do golpe, pois eu acho que houve uma deformação. Agora, com toda a deformação, se você tirar fora as questões políticas, as perseguições e tal, do ponto de vista da classe trabalhadora o Regime Militar impulsionou a economia do Brasil de forma extraordinária.** O dado concreto é que, naquela época, se tivesse eleições diretas, o Médici ganhava de lavada. E foi no auge da repressão política mesmo, o que a gente chama de período mais duro do Regime Militar. A popularidade dos generais no meio da classe trabalhadora era muito grande. Ora, por quê? Porque era uma época de pleno emprego. Era um tempo em que a gente trocava de emprego na hora que a gente queria. Tinha empresa que colocava perua na rua pra roubar empregado de outra empresa. Tinha Kombi que circulava entre a Volkswagen e a Mercedes, a Brastemp. E o peão ficava sabendo: 'Olha, a Ford tá pagando tanto'. O cara ia na empresa, pedia as contas, e ia pra Ford. Passava a perua na porta da Brastemp e as placas na porta da empresa eram do tamanho dessa parede aqui:

Com o exército errando mais do que acertando, o argumento de Glauber endossado por Gilberto Vasconcellos é o de se tentar a chance do acerto novamente. O paradoxo persiste na medida em que Glauber reconhece a economia em estado globalizado, e talvez não se desejasse seguir o exemplo boicotado de Salvador Allende, no Chile (1970-1973),³⁰³ ou mesmo de Cuba, financiada pela URSS e demais simpatizantes comunistas, mas seguir um outro modelo de onde se buscaria a fusão de forças pelo próprio conluio, agora sim, das nações subdesenvolvidas e, mais do que isso, da força da esquerda ocidental em toda sua globalidade.³⁰⁴ A novidade do pensamento de Glauber para a época é que ele não pretende romper com o capital, ir contra o mundo capitalista, mas buscar uma síntese dialética, e quer a democracia atrelada ao socialismo dentro do capital. *Existirá*, dizia ele n' *A idade da terra, uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo. Estou certo disso*.³⁰⁵ Luiz Carlos Prestes reconhecerá em entrevista dada em 1986, que ainda em 1945, como dirigente do Partido Comunista, negava,

'Precisa-se de torneiro, de soldador'. Era um negócio maluco a oferta de emprego. Então passavam na fábrica e perguntavam: 'Quanto que estão pagando aí? Nós pagamos tanto'. Era a época de pleno emprego, do milagre brasileiro (...). Eu digo pelo que eu vivia dentro das fábricas. Era uma época de muita facilidade pra gente trabalhar. Se houvesse eleições livres e diretas, o Médici ganhava de lavada. Teria uns 70% dos votos. Era o tempo do 'Eu te amo meu Brasil', do 'Brasil: ame-o ou deixe-o', 'Brasil grande potência', etc." COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura* – Brasil: 1964 – 1985. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999. p.102. (Grifo nosso).

³⁰³ Cf. as três partes do documentário de Patricio Guzmán sobre toda a revolução chilena de 1970 até o seu fim, em 1973, *A batalha do Chile*.

³⁰⁴ Nada mais atual. Se o Brasil tem se mostrado forte na cena contemporânea, é pela política de boa vizinhança com o império, pelas forças setoriais firmadas com os países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento e, claro, pelo seu capital cultural e natural. O presidente Lula, metáfora contemporânea desse diálogo e dos constantes panos quentes em algumas situações beligerantes, representa a mediação bem sucedida, pelo menos temporariamente, entre os antigos primeiro e Terceiro Mundo, sendo que o Segundo Mundo, como diz Negri e Hardt em *Multidão*, sabe Deus onde estará.

³⁰⁵ Essa fala de Glauber Rocha encontra-se em *off* na película *A idade da terra*, de 1980. Este pensamento-síntese é a procura por um caminho performatizado por Glauber, que rompe com as lógicas políticas pré-estabelecidas para a compreensão da nação. Confira o texto de Bhabha, "Disseminação", na obra *O local da cultura*.

ao lado dos integrantes do partido, que o capitalismo fosse a formação econômica dominante, quando este já o era desde o final do século XIX, o que, na visão de Prestes em autocrítica, foi um grave erro do PC “de subjetivismo, de falta da análise concreta da realidade concreta, palavras de Lenin, [que] para traçar uma tática é indispensável essa análise”.³⁰⁶ Glauber se opôs ao império, aos governos fascistas, à tortura, mas não ao capitalismo como dominação econômica: “Minha ideologia é um movimento contínuo em direção ao desconhecido, o que não exclui minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas.”³⁰⁷ Suas “transas”, como ele mesmo gostava de dizer, iam rumo à tentativa de se revolucionar o capital, permitindo que o Terceiro Mundo respirasse mais à vontade dentro dessa lógica. Para tanto, investir no nacionalismo era provocar essa respiração a longo prazo.

Se para alguns “a democracia em formato nacional não funciona a contento”,³⁰⁸ como na visão de Néstor García Canclini, é porque se acredita que o nacional pressupõe uma identidade:

Equivalia a ser parte de uma nação ou de uma “pátria-grande” (latino-americana), uma *entidade* especialmente delimitada, onde tudo aquilo que era compartilhado por seus habitantes – língua, objetos, costumes – marcaria diferenças nítidas em relação aos demais. Essas referências identitárias, historicamente dinâmicas, foram embalsamadas num estágio “tradicional” de seu desenvolvimento e declaradas essências da cultura nacional.

³⁰⁶ Cf. o programa Roda Viva entrevista Luiz Carlos Prestes (1986), parte 2, aos 0:31”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9OCf0rvrFi4&feature=related>. Acesso em: 30 out. 2008.

³⁰⁷ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.127. Paris, abril de 1971.

³⁰⁸ CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.45.

Ainda são exibidas nos museus, transmitidas nas escolas e difundidas pelos meios de comunicação de massa, exaltadas em discursos religiosos e políticos, e quando cambaleiam são muitas vezes defendidas por meio do autoritarismo militar.³⁰⁹

Ora, pelo menos para Glauber, o nacional não funciona como uma espécie de vasoconstricção de quaisquer referências, sua leitura para a nação e para o nacionalismo é feita a partir da imaginação, é feita com doses de delírio, e quando este se declara criterioso em suas reflexões³¹⁰ não exclui a carga de mistério e de impresumível para o que venha a ser essa proposta de sonho nacional. Em sua *Eztéyka da fome*, em 1965, ele diria:

Nós [Cinema Novo] compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a

³⁰⁹ CANCLINI. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*, p.45.

³¹⁰ A partir de sua política artística é que ele diria: “Agora, o Coppola e o Bertolucci, depois que viu o *Di Cavalcanti*, também fundiu a cuca e achava que eu estava certo. Que o negócio era remover por cima, entende? Quer dizer, na forma. Não é que eu tenha uma posição absolutista. Mas estou dizendo isso para entender que dentro do Brasil é possível vigorar uma teoria artística nova que pode ter influência. Isso não porque eu seja profeta. É apenas porque eu sempre estudei com critério e sempre procurei ver de uma forma mais ampla possível os componentes de um processo que criou o Cinema Novo.” ROCHA *apud* PEREIRA. Entrevista: Glauber Rocha, c1979. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n13_Pereira.pdf. Acesso em: 03 mar.2008. p.17.

redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.³¹¹

Contudo, esse pensamento passaria por transformações que acentuariam o nacionalismo do cineasta atrelado ao desejo de liberdade total de criação, como evidencia em sua *Eztétyka do sonho*, em 1971:

Entre a repressão interna e a repressão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância. [...] *Arte revolucionária* foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de *arte revolucionária*. [...] Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado desse vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento [...]. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres. O Povo é o mito da burguesia. A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo. [...] A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza. A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que este pobre se

³¹¹ ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.65.

converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística. A razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta. [...] A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora.³¹² [Grifos de Glauber Rocha].

Em sua *Eztétyka do sonho*, o cineasta insiste que a obra não venha a reboque do real, que seja puro mimetismo do mesmo, mas que ela venha impulsionada pelas possibilidades às quais a nossa própria condição histórica tropicalista-antropofágica terceiro-mundista nos lança.

Abaixo, as imagens de esquemas elaborados por Glauber Rocha, que tentam organizar, a partir da produção e da divulgação de filmes fabricados em diversas partes do mundo, a economia também cultural dos países periféricos. Desse esquema pensante, surge a ideia de um festival de cinema que fosse sem prêmios e críticas, para que se pudesse analisar e discutir os filmes com outros interesses que não os do dinheiro e do prestígio.³¹³ Em suma, este é um arranjo de sua práxis

³¹² ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.248-251.

³¹³ Cf. a obra *O século do cinema*, de Glauber Rocha.

discursiva em escala maior que a realizada por ele individualmente, sempre em ampla rede de contatos para fazer com que o Cinema Novo, o cinema latino, o Terceiro Cinema, ultrapassassem suas "fronteiras nacionais".

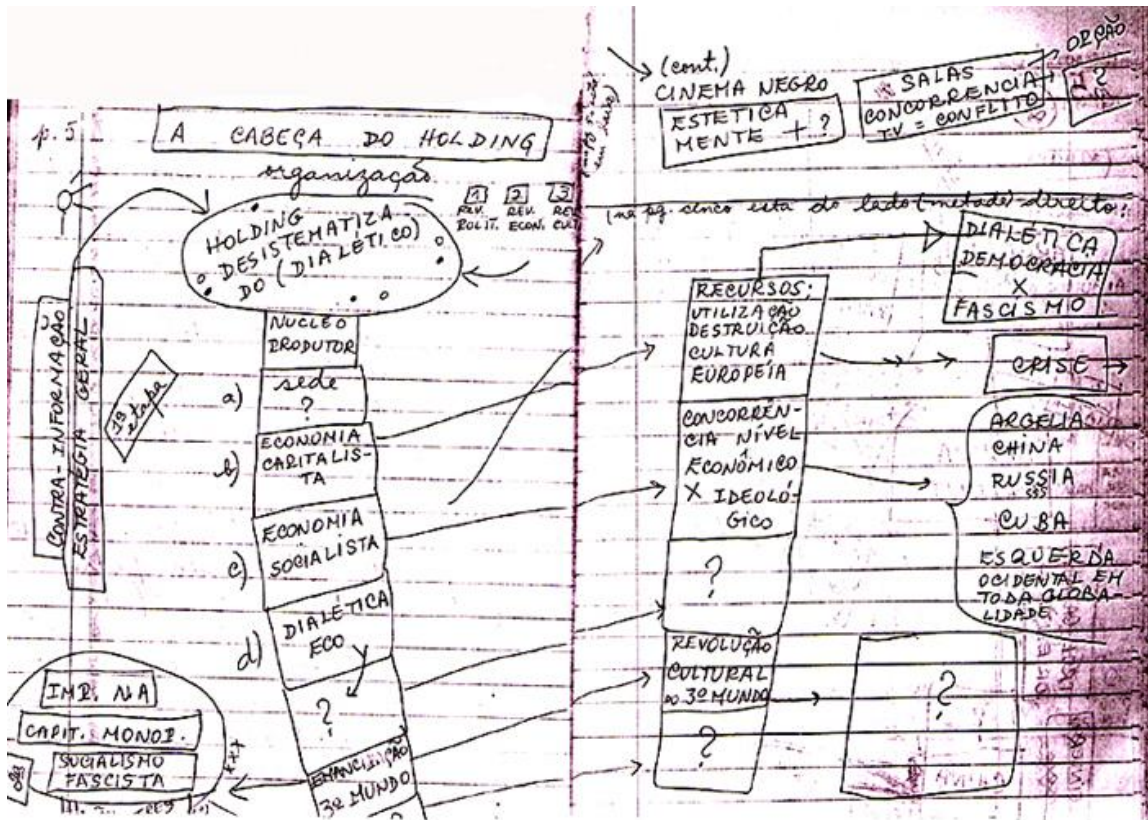


Figura 1

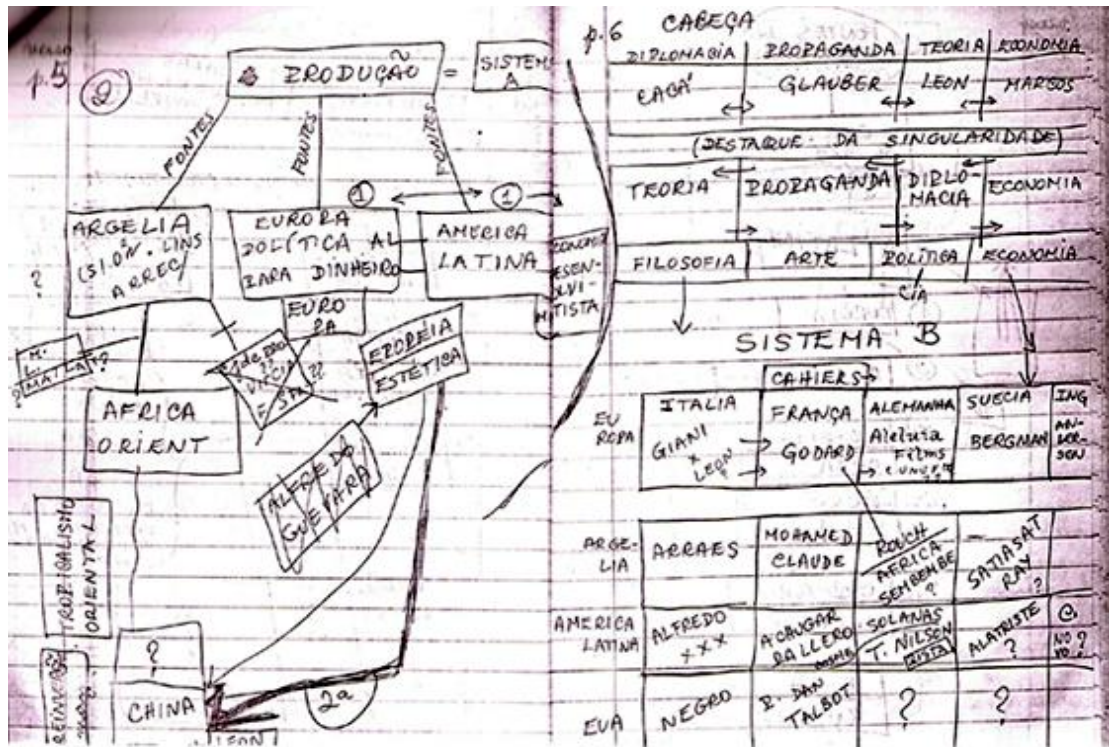


Figura 2

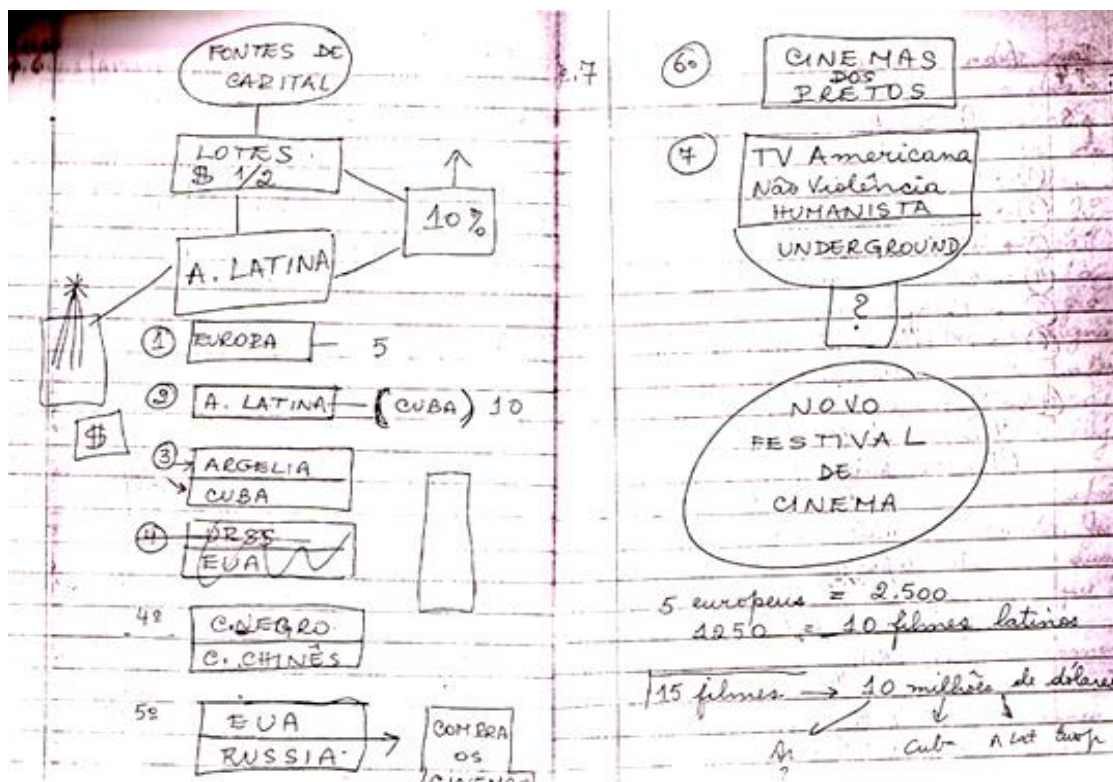


Figura 3³¹⁴

³¹⁴ Documentos inéditos. Essas imagens são o simulacro de um dos caderninhos de Glauber Rocha, que foram copiados à mão por Marília Rothier Cardoso, reproduzindo a ordem glauberiana. Como os originais que foram digitalizados pelo acervo do Tempo Glauber não dispunham desse arquivo, possivelmente perdido, recorreu-se à cópia dos mesmos que foram gentilmente cedidos por

As roupas e as armas de Glauber

Reconhecendo o comum nas diferenças, o cineasta baiano não abre mão totalmente do Império, não o coloca fora do jogo estratégico (como se isso fosse possível!), mas incita que o debate deve ser feito entre diferentes-iguais, e que o capital dos “sem-capital” é interessante para o domínio imperialista, não pelo fato de este aproveitá-lo simplesmente para as fábricas de pobreza, mas pelo sentido inverso que Glauber deflagrará em sua *Eztétyka do sonho (As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres)*, a de que a cultura do bárbaro do Terceiro Mundo é potente, é a da inusitada alegria que será retomada tanto pelos modernos quanto pelos pós-modernos (ao confirmarem a alegria como uma “arma quente”); os trópicos são acometidos por injustiças de todos os níveis, mas paradoxalmente não são estritamente tristes³¹⁵ e aqui não se tem uma defesa da cosmética da fome, mas da sua dialética. É como assumir o seu próprio movimento: “eu assumo o meu discurso com todas as misérias dele, misérias e virtudes, eu assumo o meu fluxo.”³¹⁶ Rudá Andrade, filho de Pagu e Oswald (os Andrades estavam mais perto ainda do que se poderia imaginar), comentaria precocemente em 1963, o *gol de Glauber*, em texto para o jornal *Última Hora*, sobre o livro *Revisão crítica do*

Marília. A pasta onde se deu a pesquisa de Cardoso fora intitulada pelo acervo do TG de Pasta: América Nuestra, de onde se deduz que tal caderno seja possivelmente de meados dos anos 1960, uma vez que seu projeto América Nuestra teve início antes de ele filmar *Terra em transe*, de 1967, que é fruto deste projeto.

³¹⁵ Cf. a leitura oposta à nossa em *Saturno nos Trópicos*, de Moacyr Scliar.

³¹⁶ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.115.

cinema brasileiro, realçando, pela estética e construção dos filmes, o poder de um grupo de pensamento revolucionário (e que bem poderia fazer o esquema glauberiano desenhado em páginas anteriores funcionar de algum jeito):

Contra isso, esses homens colocam em ação sua capacidade criativa. Partem da estaca zero, porque tudo é contra: do poder econômico à mentalidade intelectual burguesa que domina as instituições estabelecidas. Suas armas são evidentemente deficientes, mas estão amparadas por grandes aspirações sociais e pelo povo. E assim, da mesma forma que as revoluções populares conseguem vitórias com bombas improvisadas, os nossos grandes homens do cinema estão chegando e vencendo com qualquer câmera, com qualquer película, em qualquer laboratório.³¹⁷

É claro que a visão de Rudá sobre a revolução cinemanovista foi completamente ampliada se se pensar nas diferentes formas de revolução que experimentamos hoje, mas ele fala da coragem de uma verdade subjetiva e de uma postura sempre à esquerda, já que, para o momento, fez-se necessário essa divisão, e o seu conceito de revolução popular com suas bombas improvisadas, se ainda hoje persiste, também aprendeu a negociar pelo diálogo e por outras formas de resistência.³¹⁸

³¹⁷ ANDRADE, Rudá. O gol de Glauber. *Fortuna crítica*. In: ROCHA. *Revisão crítica do cinema brasileiro*, p.200.

³¹⁸ Naomi Klein, em artigo recente sobre a conferência de Copenhague/2009 realizada para se discutir as mudanças climáticas, captura em um dos instantes de sua fala, uma outra forma de posicionamento dos manifestantes (forma esta que também pretende estender o assunto d' *O clima não negocia* com os direitos humanos, assim como a questões sociais dos países em desenvolvimento ou não): "Os organizadores do 'Reclaim Power' já declararam formalmente que militam a favor da desobediência civil não-violenta. Mesmo que atacados pela Polícia, não responderão com violência." KLEIN, Naomi. Alô, dinamarqueses: "Nem vocês podem controlar essa Conferência." *Carta Maior*; São Paulo, 15 dez. 2009. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=16287. Acesso em: 20 dez. 2009.

Concebendo a nação por afinidades de classe, traduzindo o mundo para as telas dos cinemas, Glauber Rocha, em suas possibilidades revolucionárias políticas, tendeu para a vertente isebiana de Nelson Werneck Sodré, de se apostar no nacional-militarismo como caminho possível, e isso se deu a partir de sua trajetória cosmopolita:

O Brasil nunca foi um país estranho para mim. Toda a minha formação foi de cultura brasileira e não internacional. Eu não redescobri o Brasil na minha ausência porque já conhecia demais. O que a distância permite é uma visão crítica, isenta de preconceitos ideológicos, de um lado, e de psicologismos, de outro. A distância, portanto, me permitiu a superação de problemas como esses. – Jornal do Brasil 26.06.1976.³¹⁹

... de onde seu sentimento e a sua condição foram costurando a perspectiva que assumiria o Glauber final.³²⁰ Essa proposta *pretendia* ser uma guinada à esquerda do regime militar.

Como se vê, sua mirada criteriosa e imaginativa para com a nação não deixa de ganhar o tom pomposo daquele que reconhece o sabor de certo tipo de acontecimento, e como bom cineasta que era, assim ele começa sua carta para Zuenir Ventura, escrita em Roma, em 31 de janeiro de 1974: “querido Zus [,] Você me pede para responder alguma coisa, eu também estou procurando uma resposta,

³¹⁹ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.51.

³²⁰ O Glauber do começo fazia a vez do opositor ao regime.

a rainha Tomíris que matou Ciro era de um povo que costumava sacrificar aos deuses mais potentes os mais velozes seres humanos.”³²¹ E continua:

Acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. *Estou certo, inclusive, que os militares são legítimos representantes do povo* [grifo nosso]. [...] Vejam as coisas: agora a história recomeça. Os fatos de Geisel ser luterano e de meu aniversário ser a 14 de março, quando completo 35 anos, me deixam absolutamente seguro de que cabe a Ele responder às perguntas do Brasil falando para o Mundo. Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. Não interessa discutir as flores do estilo: quero ver o tutano da raiz. [...] que entre a burguesia nacionalinternacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo. [...] sou um homem do povo, intermediário do cujo, e a serviço. Força Total pra Embrafilme. Ordem e progresso. ³²²

Saltados os exageros glauberianos em tom de elogios que um turbilhão de críticos passou anos comentando, não deixa de ser cômico e trágico o teor empregado em tal carta, primeiro pelo modo espirituoso com que a escreve, e segundo pelas consequências futuras da mesma. As aproximações biográficas, sugerindo ligações religiosas entre o presidente (filho de imigrantes alemães luteranos) e o cineasta (também com raízes protestantes) – que, se não negavam o cristianismo, ao menos eram diferentes da Igreja Católica que apoiou o golpe em 1964³²³ –, atreladas à idade, em algum quesito, representativa de maturidade,

³²¹ ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.482.

³²² *Id., Ibid., loc. cit.*

³²³ Organizando movimentos como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, Juventude Universitária Católica e o Movimento de Educação de Base, que em um primeiro momento apoiaram a ditadura.

deslocam-se para a meditação “a Geisel o que é de Geisel”, sugerindo que lhe deixassem governar, pois os militares conheciam a cena e o desprestígio contra o qual teriam de se haver, de modo que Glauber, ao “fechar” com o militarismo nacionalista, assinala que a burguesia nacionalinternacional da época era, ainda, um eco de uma burguesia nacional “inexistente”.

Mesmo com os militares em baixa e Glauber sabendo-os em marcha de retirada mais cedo ou mais tarde, a escolha nada titubeante pelo nacional-militarismo se dá pela interpretação que o cineasta emprega ao modo de ver a questão: toda vez que ele fala em nacionalismo, militarizado ou não, está falando em democracia. Nacionalismo para Glauber não é sinônimo de fechamento, mas de abertura. É transe, é liturgia necessária para esse homem que precisa se conhecer, que vai se conhecer. O nacional é importante para se compreender até onde pode levar a subalternidade e, no caso glauberiano, sem ilusões, para ver como ela pode ser usada como algo posicional, como força tática.³²⁴ O militarismo que tangencia a proposta nacionalista surge pela noção de se estar sempre em campanha, é a filiação à comunidade imaginada, é a representatividade de que nós todos juntos – soldados e homens à paisana – pudéssemos formar um exército. Essa era a versão mítica que Glauber queria para compreender a história (na primeira citação do cineasta neste capítulo, ele diria: *Eu não aceito as versões do Cebrap, dos*

³²⁴ Cf. as diferenças entre estratégia e tática em LACLAU, *La razón populista*, p.300. Michel de Certeau teria refletido anteriormente sobre tais diferenças: “As estratégias são, portanto, ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros. Privilegiam, portanto, as relações espaciais. [...] As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um ‘golpe’, aos cruzamentos possíveis de duração e ritmos heterogêneos etc. [...] As táticas apontam para uma hábil utilização do tempo.” CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p.102.

brazilianists, acho que essas versões são parecidas, eu quero a versão mítica, entendeu?), um exercício das possibilidades disponíveis para se tentar ter uma nação mais perto daquilo que Benedict Anderson chamou de “soberana” (soberana porque livre). A nação militarizada, para Glauber Rocha, incrivelmente, não pressupõe desejo de morte, aviso beligerante iminente, mas não descarta a ideia violenta de uma pulsão de defesa de território e de uma “cultura que sejam nossas” (e tudo que se escreve aqui é muito perigoso tendo em vista o desejo *quase comum* de fim das fronteiras em todos os níveis). A violência nesse sentido está na farda: a imagem é o verbo e, assim, a ação, ação que não configura a guerra propriamente dita, porque o cineasta era um homem visual e seus sentidos mostravam a teatralidade da cena em si: somos uma nação, nos portamos assim, não nos ludibriem e não mexeremos com vocês.³²⁵ É quixotesco sendo atual, e é amoroso, e dentro de instantes retomaremos isso.

Os zapatistas (Exército Zapatista de Libertação Nacional – EZLN), por exemplo, constituem um movimento armado que não pretende a tomada do poder e caminha com a assertiva de que não querem guerra, mas também não desistirão da luta. Se hoje não preenchem as grandes manchetes midiáticas como no finalzinho dos anos 1980 e início de 1990, não obstante, habitam o lugar de uma

³²⁵ Este modo de ver a questão parece, aliás, bastante atual. Em discurso na cerimônia de recebimento do prêmio Chatham House, o presidente Lula disse: “Ao invés de imiscuir-nos na vida de outros países – distribuindo atestados de bom ou mau comportamento – buscamos, pelo diálogo e pela negociação, contribuir para que prevaleça a paz, a democracia e a justiça social. [...] Não esperem armas do Brasil. Não hesitem, no entanto, em demandar nosso apoio político, nosso esforço negociador.” Contrapondo esse dado ao diálogo estabelecido com o líder iraniano Mahmoud Ahmadinejad, o presidente brasileiro opta em não isolar o Irã, promovendo não apenas um jogo diplomático, mas um simbolismo glauberiano enviesado, como quem diz: um outro mundo é possível, mas se for impossível, queremos estar preparados para ele. O discurso de Lula encontra-se disponível em: http://www.defesanet.com.br/br/chatham_1.htm. Acesso em: 10 nov. 2009. Veja ainda sobre a compra de armas pelo exército brasileiro em MARIRRODRIGA, J. Brasil compra armas e reforça defesa das fronteiras. *Controvérsia*, 15 jan. 2008. Disponível em: <http://blog.controversia.com.br/2008/01/15/brasil-compra-armas-e-reforca-a-defesa-das-fronteiras/>. Acesso em: 22 jul. 2009.

potência em deslocamento, não pretendendo ou desejando ocupar o local do poder, mas ocupar um local de poder, e sem a ambição de tomá-lo, pretendem “algo mais simples, mudar o mundo.”³²⁶ Armados de uma esperança nada volátil, os insurgentes, ao cobrirem seus corpos para serem vistos, ao negarem o nome para que lhes fosse dado algum, apostam que para viver...morrerão, “porque morrer não dói, o que dói é o esquecimento.”³²⁷ Aqui não se trata de homens que amam morrer e, de acordo com Hardt e Negri:

[...] os zapatistas são o pivô entre o velho modelo guerrilheiro e o novo modelo de estruturas biopolíticas em rede. Também demonstram esplendidamente como a transição econômica do pós-fordismo pode funcionar igualmente em territórios urbanos e rurais ligando experiências locais a lutas globais. Os zapatistas, que surgiram como um movimento camponês e nativo, e basicamente continuam a sê-lo, usam a Internet e as tecnologias de comunicação não apenas para distribuir seus comunicados para o mundo exterior, como também, pelo menos em certa medida, como elemento estrutural dentro de sua organização, especialmente na medida em que ela se estende para fora do sul mexicano, alcançando os níveis nacional e global. A comunicação é um elemento central da concepção de revolução dos zapatistas, e eles estão constantemente enfatizando a necessidade de criar organizações horizontais em rede, em vez de estruturas verticais centralizadas. Cabe observar, naturalmente, que esse modelo organizacional descentralizado vai de encontro à nomenclatura militar tradicional do EZLN. Afinal, os zapatistas se consideram um exército, organizando-se de acordo com uma série de títulos e patentes militares. Observando-se mais de perto, contudo, é possível ver que embora adotem uma versão tradicional do

³²⁶ MARCOS *apud* ORTIZ, Pedro. *Zapatistas: a velocidade do sonho*. Brasília: Entrelivros/ Thesaurus, 2006. p.172.

³²⁷ *Ibid.*, p.79.

modelo guerrilheiro latino-americano, inclusive com suas tendências para a hierarquia militar centralizada, os zapatistas constantemente minam essas hierarquias na prática, descentrando a autoridade com as elegantes inversões e a ironia típica de sua retórica.³²⁸

Vejamos como se dá um fragmento dessa retórica:

Vimos então que os municípios autônomos não estavam todos no mesmo nível, mas havia alguns que estavam mais avançados e tinham mais apoio da sociedade civil, e outros estavam mais abandonados. Ou seja, faltava organizar as coisas para que fosse mais equilibrado. Vimos também que o EZLN com sua parte político-militar estava se metendo nas decisões que cabiam às autoridades democráticas, como se diz “civis”. E aqui o problema é que a parte político-militar do EZLN não é democrática, porque é um exército, e vimos que não é certo isso de o militar estar em cima e o democrático embaixo, porque não é possível que o democrático seja decidido militarmente, mas deve ser o contrário: ou seja, que o político-democrático está em cima mandando e embaixo o militar obedecendo. Ou talvez, é melhor que não haja nada embaixo, que seja tudo bem plano, sem militar, e por isso os zapatistas são soldados para que não haja soldados.³²⁹

Titubeante por instantes, o discurso se recupera ao defender não o sobrepujamento da democracia acima do ou quase oposta ao militarismo, mas ao seu lado. O exército insurgente zapatista movimenta-se dentro e fora dos púlpitos

³²⁸ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p.123.

³²⁹ EZLN: Sexta Declaração da Selva Lacandona. In: ORTIZ. *Zapatistas*, p.126.

glauberianos. Exercita a democracia diariamente, vigia seus líderes,³³⁰ promove reformas de base às suas próprias custas e às custas de articulações internacionais que alimentam com simpatizantes do movimento. No entanto, se afastam de Glauber Rocha porque a ideia dele era a de se fazer revolução junto ao poder oficial, transfigurando as facetas ou os objetivos deste, e apostando na formação de líderes e não na linearidade do poder representativo, pelo menos é até onde elabora seus pensamentos nos idos anos de 1981. De acordo com John Holloway, “o marxismo ortodoxo geralmente preferiu uma visão mais simples do poder, em que tomar o poder do Estado foi central na idéia de transformação revolucionária.”³³¹ O argumento imaginário glauberiano era o de que se o poder oficial não se aliasse ao povo, o povo se aliaria ao poder oficial, em função da nação, de um sonho em conjunto para a formação de bloco trans-inter-continental de interesses afins. E de uma quantidade vastíssima de demandas sociais, a nação encontraria uma forma homogênea, mas que não representaria de modo algum o apagamento das diferenças. Assim, o projeto de nação de Glauber recupera um quê da conversa marioandradiana: ele também quer promover diálogo entre instâncias aparentemente opostas, trazendo para mais perto do militarismo a democracia (o famoso exemplo do “mandar obedecendo” das comunidades zapatistas); a América

³³⁰ O Comitê Clandestino Revolucionário Indígena/ Comandância Geral do Exército Zapatista de Libertação Nacional, em junho de 2005, teria dito em uma de suas declarações: “Porque nós achamos que um povo que não vigia os seus governantes está condenado a ser escravo, e nós lutamos para ser livres, não para mudar de dono a cada seis anos.” EZLN: Sexta Declaração da Selva Lacandona. In: ORTIZ. *Zapatistas*, p.127.

Prima dessa reflexão é a colocação de Eva Perón acerca de como o povo deveria se comportar no governo de seu marido: “‘Cerquem Perón’, repetia Eva, não só em seus discursos finais. A exortação remete ao universo das traições políticas, habitualmente repleto de candidatos suspeitos, e essas mesmas traições estão subjacentes nas imagens de lealdade até a morte que o código de fidelidade exige dos seguidores.” SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.31.

³³¹ HOLLOWAY, John. *Mudar o mundo sem tomar o poder: o significado da revolução hoje*. São Paulo: Viramundo, 2003. p.119.

subdesenvolvida conduziria um projeto de fabricação filmica ao lado de nações em situação semelhante, juntamente com o império norte-americano e seu sócio europeu. Essa estética do sonho operava com vistas às possibilidades de fazer o mundo funcionar em uma voltagem que fosse participativa para todos. Por que pensar que isso não poderia ser possível?

Demandas sociais em Super 8

Sou um homem pobre e desempregado com o agravante de que todo mundo pensa que sou tão rico quanto sou famoso. Na verdade, sou famosíssimo e paupérrimo, vivendo de uma luta diária, explorando meus próprios filmes. Na verdade meu salário é inferior ao salário de Lula. O Chico Buarque é milionário, o Caetano é rico, o Roberto Carlos é milionário. No cinema, Cacá Diegues está ficando rico, o Bruno Barreto é riquíssimo, mas eu sou pobre, e mais pobre do que eu só tem o Lima Barreto.^[332] [...] Analisando a crise política brasileira e a campanha que estava sofrendo, cheguei à conclusão que poderia me apresentar como candidato alternativo. A minha simpatia pelo PDS é a minha velha simpatia pela UDN. Apoiei o PDS, mas não sei se ele me aceitou, apesar das minhas relações intelectuais saudáveis com José Sarney e Jarbas Passarinho.³³³

³³² Glauber se refere a Lima Barreto, cineasta e diretor de filmes como *O cangaceiro* (1953) e *A primeira missa* (1961). Boêmio, morreu pobre e esquecido, vítima de um enfarte em 1982, em Campinas.

³³³ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.117. Fragmento sem data, possivelmente de 1980 ou 1981. O Partido Democrático Social (PDS) foi um partido político brasileiro de direita, fundado em 1980 logo após o fim do sistema bipartidário que vigorou durante o Regime Militar de 1964, no bojo de uma reforma partidária ocorrida no governo de João Figueiredo. Herdeiro e sucessor da ARENA, foi extinto em 1993 após seus integrantes terem aprovado sua fusão com o PDC para criar o Partido Progressista Reformador. De uma dissidência nos quadros do PDS surgiu o Partido da Frente Liberal, o PFL, hoje o atual Democratas (DEM), em meados dos anos

Esse “homem do povo”, “intermediário do cujo, e a serviço”, como o cineasta se autodenominou na carta de 1974 para Zuenir Ventura, vivenciou, por alguns anos, algo próximo da experiência do que hoje se tem como precariado produtivo,³³⁴ já que ficou sendo um produtor sem salário e sem emprego, apesar de ser um dos grandes inovadores, pelo menos quando *o assunto é cinema*. Glauber não pretendia, ao contrário dos trabalhadores do imaterial da contemporaneidade, “rivalizar com o Estado Nação e funcionar à revelia deste”.³³⁵ Sua coerência interna o levaria à manutenção de um discurso alinhado sempre às reflexões sobre o subdesenvolvimento e suas formas de resistência, operando com as redes de contato construídas no Brasil e no exterior, mas, ainda assim, haveria certa distância entre a ideia de ser “um intermediário do povo” e as realizações desse desejo. O periférico em Glauber era, se pensarmos em Brasil, o periférico de uma família no *dissipamento* de suas posses, o que já assegura boa parte dessas

oitenta. Posteriormente, o Partido Progressista Reformador mudaria para Partido Progressista Brasileiro (PPB) e em uma nova mudança se tornaria o atual Partido Progressista (PP).

³³⁴ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p.101. Cf. ainda a obra de Antonio Negri e Maurizio Lazzarato, *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*.

³³⁵ BENTES, Ivana. Redes Colaborativas e Precariado Produtivo. *Periferia*. N.1, V.1. p.3. Disponível em: http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/ivana_bentes.pdf. Acesso em 12 out. 2009. Ivana Bentes assim discorreria sobre o assunto do precariado produtivo: “A mudança decisiva se dá a partir do contexto em que estamos, onde os meios de produção cultural se disseminam e os meios de comunicação e informação que estão sendo massificados, internet, câmeras digitais, celulares, impressoras, servem a quem quer se tornar produtor de cultura. Esse contexto de um capitalismo informacional, capitalismo cognitivo, onde o conhecimento é o produto, chega a todos os meios sociais e também na favela, mesmo que de forma desigual e assimétrica. Um jovem na favela e periferia recebe através da TV aberta, e a cabo, da música, das novas formas de sociabilidade, uma informação e formação geral que vai constituindo uma inteligência de massas, inteligência coletiva em desenvolvimento acelerado. Esses movimentos sócio-culturais ganham uma dimensão política ao serem portadores de expressões culturais e estilos de vida vindos da pobreza, forjados na passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual e midiática. [...] Grupos e territórios locais, apontando saídas possíveis, rompendo com o velho ‘nacionalpopular’ populista e paternalista ou idéias engessadas de ‘identidade nacional’, e surgindo como expressões de um gueto global, dos guetos-mundo[...]. O novo produtor de cultura das favelas e periferias faz parte de um precariado global, são os produtores sem salário nem emprego. São os trabalhadores do imaterial.” Percebe-se neste fragmento a concordância com o ideal paulista-cebrapiano contra o populismo, em uma abordagem tradicional e pejorativa do mesmo.

diferenças, se confrontarmos esses dados com a realidade dos sujeitos que habitam outras margens. Desde pouco antes de *Terra em transe*, Glauber Rocha registraria essa fala na qual se assume intermediário do povo, tarefa que procura exercer em toda sua ambiguidade, uma vez que, paradoxalmente, data daí a tensão circunscrita em sua atividade intelectual e sua percepção de que o povo era uma invenção de sua classe.³³⁶

De acordo com os fatos, um pouco antes, Jean-Claude Bernardet teria cutucado com vara curta esse leão, ao ler o cinema brasileiro de 1958 a 1966, passando, portanto, pelos dois primeiros longas de Glauber, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. Nessa obra, *Brasil em tempo de cinema*, Bernardet realçará o deslocamento da classe-média para o enfoque de questões velhas, mas pouco ou nada abordadas no cinema da época. O crítico também será impiedoso: dirá que, a despeito das tentativas, o cinema do período procura chegar ao povo, mas só consegue chegar às autoridades; cita Glauber dizendo que “a idéia talvez mais importante de sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* é que os filmes brasileiros não devem denunciar o povo às classes dirigentes, mas sim denunciar o povo ao povo. Por enquanto, apenas uma idéia.”³³⁷ Tendo as críticas de Bernardet surgido em livro pela primeira vez em 1967, ano de lançamento de *Terra em transe*, não será possível afirmar que, por conta necessariamente delas, o cineasta baiano daria um *turning point* na forma de encarar as massas e na forma de seus

³³⁶ Anteriores à película mencionada têm-se *Amazonas, Amazonas* (1966) e *Maranhão 66* (1966), ambos sob encomenda, mas já com os ares do jovem cineasta glauberiano impregnando sua “vitalidade proteica” às obras.

³³⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p.66.

“representantes cinematográficos” se auto-encararem, já que as duas obras funcionam em sincronicidade.

Dedicando a obra ao personagem Antônio das Mortes, de *Deus e o Diabo...*, um matador de encomenda, Bernardet assinala que este é um homem em deslocamento, um burguês sem participar da burguesia, mas a serviço desta. A contradição, todavia, se existe na sociedade, não existe para Antônio das Mortes, pois de acordo com Bernardet, para eliminar a contradição, o personagem deseja transformar-se em mistério, como quando diz: “num quero que ninguém entenda nada de minha pessoa.”³³⁸ É assim que o crítico de *Brasil em tempo de cinema* acredita estar diante de um dos paradoxos que a sétima arte realizada pela classe média terá posteriormente de encarar: como mostrar o Brasil ao Brasil, ou melhor, como pensar *o mítico* que resiste à interpretação? E aqui, se incluem, na alegoria de Antônio das Mortes, o povo, a classe média, os intelectuais, todos estes, pouco à vontade consigo mesmos, e dormindo com a questão de o que fazer para não se transformarem em mistério. É aí que Bernardet destaca o incômodo prenunciador do personagem glauberiano:

De *A grande feira e Cinco vezes favela*, em que a classe média se esconde de si própria para escapar a sua má consciência e a seus problemas, até *Deus e o Diabo na terra do sol*, o cinema brasileiro percorreu todo o caminho necessário para que enfim não possamos mais deixar de nos examinarmos a nós próprios, de nos interrogarmos sobre nossa situação social, sobre a validade de nossa atuação e sobre nossa responsabilidade social e política. Antônio das Mortes encerra uma fase do cinema brasileiro e

³³⁸ BERNARDET. *Brasil em tempo de cinema*, p.96. Os diálogos são de *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1965, como indica Bernardet.

inaugura uma nova: qual é o papel da classe média no Brasil? E esse cinema será predominantemente urbano. Até Antônio das Mortes, tivemos a época em que o cinema conquistou uma maneira de pôr na tela as contradições da pequena burguesia, e nessa época nosso cinema pode ter nos dado a impressão de que a classe média progressista era possuidora de soluções para os problemas do Brasil: agora, depois de Antônio das Mortes, vamos examinar esse problema e, se formos honestos, o que descobriremos não será obrigatoriamente a nosso favor.³³⁹

Da crítica-provocação, em parte enobrecedora, fica a pergunta pairando no ar sobre a classe média e seu papel. Calibrada, a resposta de Glauber veio torrencial, sem fechar a questão, mas antes, expandindo paradoxos. Em carta, após ter visto *Terra em transe*, Bernardet teria lançado as mesmas questões acerca do protagonista Paulo Martins: “Eu pergunto se, propositalmente ou não (o que é mais provável), não se deve ver aí uma manifestação, uma intuição da dificuldade que Paulo Martins tem, que você tem, que eu tenho, em atingir o povo”,³⁴⁰ e levanta, ainda, questões sobre a necessidade de circuitos cinematográficos em outros moldes para se aproximar mais especialmente do foco a que esse cinema se destina, para se conseguir chegar às massas. A essa dificuldade em atingir o povo, Glauber Rocha terá se posicionado autocriticamente na figura do intelectual de esquerda que deseja conciliar poesia e política em um universo de conflito que não lhe permite nem dialogar com o oprimido, nem representá-lo e representar-se. É a partir desse desconforto que ele construirá a silhueta de *Terra em transe*:

³³⁹ BERNARDET. *Brasil em tempo de cinema*, p.99.

³⁴⁰ BERNARDET *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.287.

É uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se entrecrocaram sem encontrar o caminho válido e conseqüente: a luta revolucionária. O filme é uma amarga e violenta crítica aos intelectuais de esquerda, teóricos do partido que se unem sempre à burguesia para apoiar o populismo demagógico e sempre são traídos quando a burguesia sente os perigos de sua aliança, da demagogia e do oportunismo em nome do povo, e de outros temas paralelos.³⁴¹

Sabendo que está construindo uma gênese discursiva totalmente nova para o Brasil de 1960 e se pensando ao mesmo tempo em que fabricando filmes que demarcam precocemente sua forma de digerir o cotidiano, *Terra em transe* cinematografa o Glauber na tormenta do perigo de cair em um lugar-comum de intelectual de uma esquerda festiva, confundido pelo difícil ato de narrar a si mesmo para narrar o outro e vice-versa. Assim ele conversa com Bernardet:

[...] temos que gritar. *Terra*, para mim, foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica, em vários níveis, do político ao estético, *Terra* é a minha visão, é o pânico de minha visão. [...] A grande chance e opção do Cinema Novo é justamente esta: incorporar a temática brasileira num nível de expressão revolucionário e ferir o público. As massas alienadas pela imagem do imperialismo só ouvirão diálogos estilo *Todas as mulheres* ou *Todas as donzelas*. Mas se a ferirmos, em cargas pesadas, ela reage, se bem que em minoria, mas a abertura de *fronts* polêmicos são mais incendiados e duradouros. No outro plano, só acredito em filme didático, 10 minutos, 16 mm, para ser exibido no meio das favelas ou dos camponeses. Nada de fazer drama de camponês

³⁴¹ ROCHA. *Cartas ao mundo*, p.274.

para burguês. Tem-se que ir lá, porque com a burguesia, para mim, terminou o campo do diálogo verbal discursivo.³⁴²

Insistindo em demarcadores diferentes para dialogar com “as massas alienadas”, Glauber Rocha não abre mão do duelo, e em 1976 daria a resposta definitiva para Bernardet, ao dizer que “pra Jean-Claude, num barato mecânico, o *Cinema Novo* materializa uma ideologia de classe média. A classe média não vive na inércia. Cineastas de classe média criaram o *Cinema Novo* revolucionário. Como os Inconfidentes perderam a *classe* tipo Joaquim Pedro Andrade, que é *aristocrata mineiro*.”³⁴³

Excitando-se essas visões para além do didatismo que Glauber sempre defendeu (embora a partir de *Cabeças cortadas*, de 1970, esse didatismo comece a se relativizar) e a tensão de como transmitir ao público seu texto político, aponta-se aqui o paradoxo de o cineasta desejar *falar para* o povo, e não *pelo* povo, e de as circunstâncias deste público imaginário o distanciarem dessa produção cinematográfica, ocorrendo uma maior proximidade entre ambos apenas quando esteve no ar com o programa “Abertura”. Logo, e respondendo a Bernardet, a saída imediata do problema não era, necessariamente, alcançar a realização desse desejo, mas, sim, a continuidade da proposta, do exercício de meditação dessa tal classe média que resolve *filmar o povo* para despertá-lo. No texto “Cinema Novo e a aventura da criação”, dedicado a Zuenir Ventura, escrito em 1968, Glauber desdobraria essa discussão nos seguintes modos:

³⁴² ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.282. Glauber se refere ao filme *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos Oliveira, de 1966 e, possivelmente, ao filme, também de 1966, *As donzelas de Rocheford*, de Jacques Demy. A carta foi escrita em Paris, em 1967.

³⁴³ ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.309.

O *Cinema Novo*, recusando o cinema de imitação e escolhendo uma outra linguagem, recusou também o caminho mais fácil desta “outra linguagem”. Esta outra linguagem, típica das chamadas artes nacionalistas, é o “populismo”. É o reflexo de uma atitude política muito nossa. Como o caudilho, o artista se sente pai do povo: a palavra de ordem é “vamos falar coisas simples que o povo entenda”. Considero um desrespeito ao público, por mais subdesenvolvido que ele seja, “fazer coisas simples para um povo simples”. Em primeiro lugar o povo não é simples. Doente, faminto e analfabeto, o povo é complexo. O artista/ paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que mesmo na miséria têm sua filosofia e, coitados, precisam apenas de um pouco de “consciência política” para, de uma aurora para outra, inverter o processo histórico.³⁴⁴

Dada a sua posição sobre como conceber esse processo criativo, e pensando o populismo no cinema como uma forma de mau-apadrinhamento das massas, Glauber posiciona-se de maneira objetiva e direta, e uma vez que a realidade é excessivamente complexa, tratemos de cinematografar exatamente isso. Robert Stam comenta a fala de Christian Metz sobre o código cinematográfico individual do diretor brasileiro, ao dizer que Metz observava que “alguns cineastas, como Glauber Rocha, por vezes combinam subcódigos contraditórios em um ‘procedimento antológico febril’ por meio do qual a montagem eisensteiniana, a *mise-em scène* bazaniana e o cinema direto coexistem em tensão dentro da mesma seqüência.”³⁴⁵ Assim, o cinematógrafo do Brasil diz:

³⁴⁴ ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.132.

³⁴⁵ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p.141. Traduzindo: é o conjunto da montagem política (Eisenstein), atrelado a demasiado realismo (Bazin), culminando em uma tensa seqüência de cinema (admitindo certo grau de subjetividade) muito próxima do documentário, designando aquilo que se tem como o *cinema do real*.

Somos os camponeses do cinema. [...] “Como foi possível organizar uma produção sem dinheiro, sem proteção, com a censura e o imperialismo sobre nosso mercado”? Com a consciência de classe. [...] A única maneira de lutar é produzir [...]. Se cada país do Terceiro Mundo tiver uma produção sustentada pelo seu próprio mercado nascerá um cinema revolucionário tricontinental. O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser “primitivo”. Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominadora. Também será *naif* se se fizer patrioteiro! Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/ popular (Hollywood), pela estética populista/ demagógica (Moscou), pela estética burguesa/ artística (Europa) possa ver e compreender [a] estética revolucionária/ popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. Mas, também, é necessário criar essa estética. A tomada do poder político pelos descolonizados é fundamental. Mas a tomada do poder não é suficiente.³⁴⁶

Contra a estética populista, mas a favor da popularidade dos governantes, Glauber, demonstrando apreço pelo modo de governar de Vargas, pelas intenções de João Goulart, marcando a necessidade de general ser popular, tomará o exemplo de líderes tidos como populistas pela história, como no caso de Vargas e Jango, mas ignorando o panorama que o incomoda. No cinema, na arte, na estética, como ele vem dizendo até agora nos excertos, sua posição é essa. Contudo, resta saber se ele excluía essa opção (o populismo) também da *vida real*, o que não está demarcado em sua obra. Seu apreço, em especial, pelo governo varguista, nos aponta seu olhar para uma construção da política a partir do populismo, buscando este, quando bem construído, suprir o acúmulo de demandas sociais. Logo, esses dados parecem

³⁴⁶ ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p.234-236. Os comentários e textos que integram essa obra foram organizados em meados de 1980, de acordo com o prefácio de Ismail Xavier.

indicar que Glauber não incorporava a tendência que concebe o populismo político como algo degradado, como assinala Ernesto Laclau, autor que recupera esse fenômeno “como uma forma legítima, entre outras, de construir um vínculo político.”³⁴⁷ Laclau reiteraria, ainda, que:

A relativa simplicidade e o vazio ideológico do populismo, que é na maioria dos casos um prelúdio do rechaço elitista, deveriam ser abordados em termos do que é que tentam realizar esses processos de simplificação e vazio, ou seja, a racionalidade social que expressam.³⁴⁸

E sobre a dificuldade de definição do populismo, a partir de critérios racionais, acrescenta:

Se o populismo só é definido em termos de “vaguidade”, “imprecisão”, “pobreza intelectual”, como um fenômeno de caráter puramente “transitório”, “manipulador” em seus procedimentos, etc., não há maneira de determinar sua *diferença específica* em termos positivos. Pelo contrário, todo o esforço parece apontar para a separação entre o racional e o conceitualmente apreensível na ação política do seu oposto dicotômico: um populismo concebido como irracional e indefinível. Uma vez tomada essa decisão intelectual estratégica, resulta natural a pergunta “o que é o populismo?” substituída por outra diferente “a que realidade social e política se refere o populismo?”. Ao ser privado de toda racionalidade intrínseca, a resposta só pode ser completamente externa à pergunta. Mas, ao aplicar uma categoria, se assume que existe algum tipo de vínculo externo que justifica a sua aplicação.

³⁴⁷ LACLAU. *La razón populista*, p.87. (Todas as traduções de Ernesto Laclau são de minha responsabilidade).

³⁴⁸ *Ibid.*, p.28.

A esta altura o populismo está relegado a um nível meramente epifenomênico. E neste enfoque, não há nada na forma populista que requer explicação; a pergunta “por que algumas alternativas e objetivos só podem ser expressos através de meios populistas?” nem sequer surge.³⁴⁹

Laclau pretende resgatar o populismo de sua condição marginal. E aqui estamos falando de populismo político e não de uma “estética populista”, contra a qual se referiu Glauber, como sendo algo demasiadamente simplificador da realidade na arte, resumo de um local sem tensões a ser mostrado ao povo, como se ele estivesse aquém de um entendimento sobre as suas próprias circunstâncias. Com ideias que supunha serem oxigenadas sobre o mesmo, é que Glauber manifestou tantas vezes o desejo de ser o mediador político das populações oprimidas, fosse como vereador, como ministro da cultura, confirmando ainda mais seu parentesco simbólico para com o personagem Paulo Martins, assim como sua vontade em esboçar uma reparação para as formas como a cultura e a política vinham se entrelaçando.

Mas para entendermos o populismo que há ou não em Glauber, vejamos primeiramente, uma leitura sobre o que é “o povo”, e por que, ao longo da história, ele veio sendo esse “coitado”.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.31-32.

Por uma genealogia dos piquetes³⁵⁰

Que o povo (e aqui me incluo) não seja simples, sabemos ou buscamos saber diariamente, através das inúmeras tentativas de interpretações teóricas, críticas, experimentais, que estimulam o diálogo rumo à explicação de posições e de demandas que surgem.

De acordo com Laclau, as ofensivas antipopulistas descritas anteriormente se inscrevem em um debate mais amplo que teve início no século XIX, onde se discutiu a “psicologia das massas”. Este foi um período em que elas representavam um perigo a ser controlado pelas ciências sociais, que, em suas primeiras formulações, atrelou o discurso sobre as massas ao discurso médico. Foi aí que se organizou uma perspectiva geral sobre os fenômenos políticos aberrantes, incluindo-se, nesse quadro, o populismo.³⁵¹

A obra de Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, seria um marco nesse tipo de estudo e tentaria descrever a submissão das multidões aos discursos que essas não têm “competência de compreender”, tendo em vista que são levadas por “palavras que têm poder [de evocar imagens], mas que são perdidas no curso de seu uso, até que deixam de despertar qualquer reação na mente. Se convertem em sons vãos, cuja principal utilidade é eximir a pessoa que as usa da obrigação de

³⁵⁰ Aqui faço referência aos piquetes em geral, e não ao “movimento piqueteiro”, iniciado por desempregados na Argentina, ao longo dos anos 1990, que teria por fim, um período de enorme quantidade de trocas presidenciais, a partir da queda do presidente Fernando de la Rúa, em 2001.

³⁵¹ A Revolução Francesa, com líderes que insurgiam as massas à luta pela fabricação de direitos, é um dos exemplos trazidos por Laclau que estimulavam esse fenômeno (no caso, o populismo) para a desordem e o vilipêndio da ordem social, como assim fora visto, à época, pelos integrantes da aristocracia e por alguns pensadores.

pensar”,³⁵² e um estadista faria o uso *correto* dessas palavras para conseguir levar as massas para a direção que pretende. Laclau dirá que aqui se tem uma alusão a dois fenômenos bem conhecidos: a instabilidade da relação entre significado e significante, e o processo de sobredeterminação no qual uma palavra condensa em si uma porção de significados. Assim, continuando com Le Bon, pela afirmação de frases curtas, pela repetição das mesmas e pelo contágio de sentimentos e emoções, cria-se o contexto que garanta às multidões o acesso a um discurso fácil, já que “uma cadeia de argumentação lógica é totalmente incompreensível para as multidões, e por esse motivo se pode dizer que elas não raciocinam ou raciocinam erroneamente, e que não são influenciadas pelo racoamento.”³⁵³ Aqui, cabe uma pergunta em parênteses: quando Glauber sugere filmes menores para passar em comunidades camponesas e favelas, ele está em sintonia com o pensamento de Le Bon? Peremptoriamente, não. Pois não pretende adulterar seu discurso para iludir as massas, não quer suavizar nenhum aspecto da realidade, mas reconhece que para sua mensagem de luta ter algum alcance, deve ser trabalhada espaçadamente, respeitando o tempo e as precariedades dos povos que, muitas vezes, podem estar, há tempos, distantes de uma aproximação a um debate político.

Desse modo, continua Le Bon:

As idéias, sentimentos, emoções e crenças possuem nas massas um poder contagioso tão intenso quanto nos micróbios. Esse fenômeno é muito natural, já que se observa inclusive nos animais quando estão juntos em quantidade. [...] no caso dos homens

³⁵² LE BON *apud* LACLAU. *La razón populista*, p.39.

³⁵³ LACLAU, *op. cit.*, p.45.

reunidos em uma multidão, todas as emoções se contagiam rapidamente, o que explica o repentino do pânico.³⁵⁴

Assim, a noção de multidão, na última década do século XIX, parecia ser um eufemismo para o comportamento violento e destrutivo, e o comportamento das massas estava ligado profundamente a um marco patológico.

Nesse momento da história, a massa e a multidão eram sinônimos. Em estudo de Cesare Lombroso, de 1876, que Laclau cita, os boletins médicos apresentavam marcas pessoais prejudiciais que apareciam às vezes em toda uma família e poderiam permanecer por gerações, configurando-se, talvez, como atavismos de estados selvagens. Essa era uma tese darwinista que predominava na Itália. Na França, se começava a ler o hipnotismo como sugestão de manipulação, mas o mesmo ainda não representava uma prática científica, e em parte, “os líderes ‘não possuíam capacidades especiais nem poderes carismáticos’, já que ‘só a ‘escória’ louca da sociedade poderia manipular uma multidão reunida’”.³⁵⁵ As metáforas francesas aproximavam a imagem do “homem francês” do fim do século (sabemos que tal retrato se refere ao homem da plebe) à imagem dos alcoólicos e das mulheres, que eram vistas como algo ameaçador, degradante e inferior, pelo fato de se acreditar que o desenvolvimento mental dos homens estava em um nível mais avançado que o das mulheres, ficando estas mais suscetíveis à demência e às pulsões instintivas.³⁵⁶

³⁵⁴ *Ibid.*, p.41.

³⁵⁵ TAINE *apud* LACLAU. *La razón populista*, p.51.

³⁵⁶ *Cf. La razón populista*, de Laclau, nas páginas 51 e 53.

No começo de 1880, inspirada por Lombroso, cria-se a Escola Criminológica Positivista, cujo principal tema de discussão é a questão da responsabilidade penal para os crimes das multidões, de onde se destaca o estudo de Scipio Sighele, sobre a multidão ser associada à delinquência, mas de modo distinto dos criminosos natos (organizados em grupos de bandidos). A princípio, Sighele estabelece punições diferentes para os criminosos natos, por estes serem movidos por fatores biológicos e antropológicos, enquanto que a multidão é motivada a cometer crimes por uma variedade de causas ambientais ocasionais. A pena para a multidão seria a metade da pena de um criminoso nato, mas ao longo das edições da obra de Sighele e de suas discussões com Lombroso, os fatores ambientais tiveram um aumento de importância sobre os biológicos.³⁵⁷

Assim, *La razón populista* prossegue apresentando o pensamento de Gabriel Tarde. Em sua obra *A opinião e as massas*, de 1901, “o público era uma coletividade puramente espiritual”,³⁵⁸ com os indivíduos fisicamente separados, mas com uma coesão inteiramente mental. Tarde prossegue, diferenciando o público da multidão, e fala desta em suas variações, como multidão expectante, atenta, ativa (de amor e de ódio), multidões de festa, e todos esses rótulos podem encontrar lugar também no público, variando em suas intensidades de atuação.³⁵⁹ Mas a multidão atrai e admira a própria multidão. O que fica de traço comum, tanto nesta quanto no público, é a homogeneização, a dissolução das diferenças entre os

³⁵⁷ Cf. *La razón populista*, de Laclau, p.58.

³⁵⁸ TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.5.

³⁵⁹ Cf. o capítulo I, “O público e a multidão”, da obra *A opinião e as massas*, de Gabriel Tarde.

componentes dos dois coletivos. Ambos “lembram um pouco os alcoólatras. E, de fato, a vida coletiva intensa é, para o cérebro, um terrível álcool.”³⁶⁰

Surge neste período outra aproximação, mas em diferença: a multidão é desorganizada, enquanto que a corporação é regular e organizada. Em ambas, havia a figura de um líder, que estabeleceria uma coesão grupal:

Segundo ele [Tarde], os grupos primitivos, queriam de seus líderes “uma vontade férrea, uma vista de lince e uma forte crença, uma imaginação poderosa e um orgulho sem limites”. No entanto, esses marcos são dissociados uma vez que o processo de civilização tende a privilegiar, no que diz respeito à liderança, à superioridade intelectual ou imaginativa por sobre as forças indiferenciadas. Assim, a ação das massas torna-se menos violenta e traumática e mais controlável.³⁶¹

Para a diferenciação entre a multidão e a corporação, ambas com as possibilidades emocionais em algum nível inflamadas, Laclau recorre a William McDougall para apresentar não suas interpretações psicológicas sobre a massa, mas suas premissas de como se dá a criação de um grupo altamente organizado, sendo estas: 1. Continuidade temporal; 2. Formação de uma ideia adequada do grupo ao grupo; 3. Visão comparativa com outros grupos; 4. Corpo de tradição do grupo como um todo; 5. A existência de uma diferenciação interna que pode acomodar ou despertar.

No caminho das emoções que essa diferenciação pode fazer despertar (ou acomodar), “a unidade do grupo se fundamenta em um objeto comum de

³⁶⁰ TARDE. *A opinião e as massas*, p.36.

³⁶¹ LACLAU. *La razón populista*, p.64.

identificação que estabelece de maneira equivalente a unidade dos membros do grupo”,³⁶² e, assim, a teoria freudiana é invocada para se pensar a libido como uma categoria chave para explicar a natureza do vínculo social.³⁶³

A forma como deveria ser pensada essa relação libidinal com o líder, como questiona Freud, será abordada pelas diversas formas de enamoramento: “A primeira forma de enamoramento se acha na experiência de satisfação sexual em um objeto.”³⁶⁴ No entanto, Laclau ressalta, via Freud, que a catexia investida em um objeto se esgota cada vez que se tem satisfação, de modo que entre intervalos desapaixonados, tem-se a construção de um sentimento terno para com o objeto (uma vez que se estabelece a repressão da pulsão sexual original entre mãe/pai e filho). Assim, a vida do indivíduo adulto será marcada por essa “dualidade sensual amor/ ternura” que pode ficar na mesma ‘causa’ ou ir para vários polos de investimento em outros objetos. O que se tem aqui é a procura pelo objeto que possa ser “colocado no lugar do eu ideal”.³⁶⁵ As formas extremas de enamoramento, que Freud descreve como fascinação e escravidão, se distinguem da identificação, porque esta *introjeta* o eu ao objeto, enquanto que o enamorado se entrega a esse.³⁶⁶ Todavia, para Laclau há algo titubeante no pensamento freudiano, quando este não demarca, mais contundentemente, o campo da identificação com o campo do sentimento:

³⁶² Cf. em Laclau o pensamento de McDougall na página 74.

³⁶³ LACLAU, *op. cit.*, p.76.

³⁶⁴LACLAU. *La razón populista*, p. 78.

³⁶⁵ No original: “El objeto se ha puesto en el lugar del yo ideal.”FREUD *apud*LACLAU, *op. cit.*, p.79.

³⁶⁶ No original: “[...] en la identificación, el yo ha introyectado al objeto, mientras que al estar enamorado, se ha entregado al objeto, le ha concedido el lugar de su ingrediente más importante. Sin embargo, aquí comienzan sus vacilaciones [...].” *Ibid.*, p.79.

A elaboração tortuosa e de alguma maneira vacilante de Freud da distinção entre identificação e enamoramento aparentemente se resolve em uma estrita diferenciação de funções na constituição do vínculo social: *identificação entre irmãos, amor pelo pai*. Podemos caminhar facilmente daqui até o mito da horda como constitutiva da sociedade e até a distinção entre a psicologia individual e social em termos da diferenciação entre os atos mentais narcisistas e sociais.³⁶⁷

Sintetizando uma boa parte deste debate, Freud achava ser impossível a redução do processo de formação do grupo à imagem de um chefe autoritário, e manifesta seu desejo de averiguar se os grupos com líderes “são mais originários e completos, e se em outros o líder pode ser substituído por uma ideia, algo abstrato, no que diz respeito aos grupos religiosos com sua chefia invisível”, fechando esta e várias questões com a dúvida de que um líder seja realmente indispensável para a essência de um grupo.³⁶⁸ E aqui poderíamos pensar: como compreender a complexidade do exército insurgente *sem face* e de organização supostamente horizontal, onde todos se autodenominam Subcomandante Marcos? Haveria Cinema Novo sem Glauber, que praticou e teorizou essa práxis cinematográfica como nenhum outro?³⁶⁹

³⁶⁷ LACLAU. *La razón populista*, p.80. (Grifo nosso).

³⁶⁸ *Ibid.*, p.85.

³⁶⁹ Em 1975, Paulo César Saraceni descreveria, em carta a Glauber (que provavelmente se encontrava em Roma), o apreço por sua liderança no grupo: “Só você tem a coragem, o culhão de trazer todo mundo de volta para a luta. As pessoas aqui estão ainda com muito medo, sacanagem, querendo deitar na sopinha, TVs Globos, pornôs etc., sem visão amada dos índios do povo brasileiro, cinema de novo novo – coisa que o mundo precisa e espera como salvação. Te vejo em grande amor no coração em casa e com os olhos ainda voltados na gente e no Brasil. Babalão demais, se amarrarem as mãos toca com os pés os atabaques divinos Barraventos.” SARACENI *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.528.

Laclau amarra a história da seguinte maneira: “a diferenciação e a homogeneidade que haviam sido antípodas para Taine, já não estavam em oposição entre si. Estas são as bordas da teorização de Freud”, “com quem desaparecem os últimos vestígios do dualismo”.³⁷⁰ A pluralidade de alternativas sociopolíticas aumenta a distância entre o eu e o eu ideal e, no aumento dessa distância, encontramos a identificação entre os pares de um grupo e a transferência da função do eu ideal para o líder. De modo que a equivalência entre os membros do grupo se incrementa na medida em que a ordem comunitária transcende o eu ideal no líder. Assim, estarão perto novamente o eu do eu ideal. E se a brecha entre estes fosse fechada, estaríamos em uma das possibilidades cogitadas por Freud como *caso limite*, da transferência organizada das funções de um indivíduo à comunidade, o que representa o caso (quase onírico) de uma sociedade reconciliada, e com ausência de liderança.³⁷¹

La dignidad de los nadies³⁷²

Para Laclau, a noção de povo, trabalhada dentro de uma ótica populista, é um componente parcial que aspira ser concebido como uma totalidade legítima. Dentro da terminologia tradicional, povo pode ser *populus*, que simboliza o conjunto de cidadãos; como pode ser *plebs*, os menos privilegiados. No acúmulo de

³⁷⁰ LACLAU, *op. cit.*, p.86.

³⁷¹ Cf. LACLAU, *La razón populista*, p.87.

³⁷² Referência ao título do filme do cineasta argentino Fernando Pino Solanas, de 2005.

demandas não atendidas, a *plebs* aspira à totalidade do *populus*, e isso só ocorre quando a sociedade está rachada em dois eixos extremistas: de um lado a oligarquia, o regime, os grupos dominantes e, do outro, o povo, a nação, a maioria silenciosa. Logo, “o povo” é a intenção de dar um nome a essa plenitude ausente, às demandas não satisfeitas.

Uma demanda sempre está dirigida a alguém. Por isso enfrentamos desde o começo uma divisão dicotômica entre demandas sociais insatisfeitas, por um lado, e um poder insensível a elas, por outro. Aqui começamos a entender porque a *plebs* se percebe como *populus*, a parte como o todo: como a plenitude da comunidade é precisamente o reverso imaginário de uma situação vivida como *ser deficiente*, aqueles responsáveis por essa situação não podem ser uma parte legítima da comunidade; a brecha com eles é insuperável.

Isso nos conduz à nossa segunda dimensão. Como vimos, a passagem das demandas democráticas às populares pressupõe uma pluralidade de posições subjetivas: as demandas surgem, em princípio isoladas, em diferentes pontos do tecido social, e a transição por uma subjetividade popular consiste no estabelecimento de uma equivalência entre elas. No entanto, essas lutas populares nos enfrentam um novo problema, que não afrontamos ao tratar com demandas democráticas precisas. O significado destas últimas está dado em grande medida por suas posições diferenciais dentro do marco simbólico da sociedade e somente a sua frustração as apresenta sob uma nova luz. Mas se há uma grande quantidade de demandas sociais não satisfeitas, esse mesmo marco simbólico começa a se desintegrar. Nesse caso, entretanto, as demandas populares estão cada vez menos sustentadas por um marco diferencial preexistente: devem, em grande medida, construir um marco novo.³⁷³

³⁷³ LACLAU. *La razón populista*, p.113.

O marco simbólico de uma demanda democrática nivela pela ordem hegemônica; o marco simbólico que nasce desse marco em desintegração (porque é um nivelador excessivo) gera um elemento novo que abarca diferenças que, no conjunto que as tornam homogêneas, podem ainda manter suas singularidades.³⁷⁴ Com necessidades a surgirem de pontos isolados, o grupo deverá se organizar para reivindicar o atendimento dessas demandas. De onde Laclau esboça a fragilidade de certas organizações populares ao longo da história (como os sans-culottes, por exemplo, que vacilaram em algumas ações dos trabalhadores) e como esse “racha” social produz o ambiente propício para o populismo que, partindo de antagonismos constitutivos da dialética social e de um espaço fraturado que se cria, terá condições de trabalhar com a “identidade popular” que a noção de povo incorpora, como a tentativa de suprir diferentes demandas. Assim é que se começa a fazer a transição da demanda democrática, forma hegemônica em expansão, para a demanda popular, que desafia a formação hegemônica. Daí para o nascimento de um líder que represente o povo, pouco custa. Destarte, o discurso institucionalista que faz coincidir os limites da formação discursiva com os limites da comunidade, em que as diferenças se convertem em equivalência dominante dentro de um espaço comunitário homogêneo, perde espaço para a forma populista quando uma enorme fronteira de exclusão divide a sociedade em dois campos.³⁷⁵

³⁷⁴ Uma demanda democrática é, de acordo com Laclau, uma demanda que, satisfeita ou não, permanece isolada. As demandas populares são a pluralidade de demandas que, por meio de sua articulação, constituem subjetividades mais amplas. É aqui que o povo entra como ator histórico potencial.

³⁷⁵ Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, Laclau discorre sobre essas duas formas de construir o político na América Latina contemporânea: “*Folha - Mas há matizes na experiência latino-americana atual, não? Essa situação é resultado da fragilidade institucional? Uma etapa a ser cumprida?*”

As demandas democráticas “são em suas relações mútuas, como os porcos-espinhos de Schopenhauer aos quais se refere Freud. Se estão muito afastados, sentem frio; se se aproximam muito para se esquentarem, lastimam os espinhos.”³⁷⁶ O quente e o frio trazidos por Laclau representam o povo “não como esse terreno neutro que atua como uma câmara de compensação para as demandas individuais, já que na maioria dos casos se torna uma hipóstase que começa a ter demandas próprias”.³⁷⁷ Mas a relação de aproximação e isolamento movimenta-se como um sinal de alerta sobre uma “possibilidade real, ainda que extrema, porque implica na dissolução do povo”:³⁷⁸

Laclau - Há casos que o institucionalismo domina, outros em que o populismo domina. Por exemplo, o governo Lula combina as duas lógicas, hoje em dia as duas coisas vão juntas. Há governos, como no caso do Chile e do Uruguai, onde o componente institucional predomina. E há outros, como na Venezuela, em que o componente equivalencial ou populista predomina. Na Argentina, a situação é intermediária, menos institucionalizada do que no Brasil, por causa da desarticulação da crise de 2001. Não creio que o populismo seja uma etapa que corresponda a um certo estágio de desenvolvimento. Por exemplo, alguns dizem que as formas institucionalistas correspondem a estágios mais avançados, mas não é assim. Hoje na Califórnia há um desenvolvimento claramente populista nos movimentos de renda, na batalha dos impostos. Pode haver explosões populistas em qualquer tipo de país, se acontece esse tipo de curto-circuito entre a acumulação de demandas insatisfeitas e a capacidade do Estado para absorvê-las.” MARREIRO, Flávia. Populismo não é um conceito pejorativo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 mai. 2006. Disponível em: <http://tools.folha.com.br/print?site=emcimadahora&url=http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u95696.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2009.

³⁷⁶ LACLAU. *La razón populista*, p.117.

³⁷⁷ *Ibid., loc. cit.*

³⁷⁸ *Ibid., loc. cit.* Sobre essa possibilidade extrema, confira uma analogia parcial de desintegração de um “grupo social” pelo seu inverso, no programa da Rede TV!, *É notícia*, de 06/12/2009, com o economista e *principal líder* do MST, João Pedro Stedile, quando este, ao ser questionado pelo entrevistador do programa, Kennedy Alencar, pelo fato de o MST receber doações de simpatizantes, recursos do Governo Federal via ONGs, dentre outros, se a falta de CNPJ para o movimento (existir juridicamente) não era uma opção pela ilegalidade e Stedile diz que: “Não. Porque o movimento social tem outra natureza, o movimento social é movimento de massa, é pela mesma razão que nós não temos filiados, porque a pessoa só entra no MST para lutar pela terra. O dia que ele conquistar a terra pode sair do MST, não tem problema nenhum. E isso é uma paranóia que os ruralistas criaram que tudo tem que ter CNPJ, [...] o movimento é genérico, e eu te pergunto: qual era o CNPJ da Coluna Prestes? Qual era o CNPJ do movimento das diretas-já? Qual era o CNPJ de “Fora Collor”? E não foram os maiores movimentos que nós fizemos? [...] O CNPJ seria a destruição do MST, porque aí ele se transformaria em uma entidade como qualquer outra. E é por isso que os ruralistas batem nisso, porque eles querem nos destruir, eles não querem fazer a reforma agrária. Então a pergunta que eu pergunto a eles é: por que precisa de CNPJ para fazer a reforma agrária? Se vocês querem acabar com o MST é muito mais fácil, façam a reforma agrária que o MST desaparece, e desaparece mesmo!”. Claro que aqui não se trata de uma desintegração geral do povo, como sugere Laclau, e

A saber, a absorção de cada uma das necessidades individuais, como diferencialidade pura, dentro do sistema dominante – com seu resultado concomitante, que é a dissolução de seus vínculos equivalentes a outras demandas. Assim o destino do populismo está ligado estritamente ao destino da fronteira política: se esta última desaparece, o “povo” como ator histórico se desintegra.³⁷⁹

Aqui, a crítica que o autor faz está direcionada ao cartismo britânico (e a movimentos que dele podem se aproximar), em que se teve um relaxamento dos laços equivalentes e a desagregação das demandas populares em uma pluralidade de demandas democráticas, quando “a oposição entre produtores e parasitários, que havia sido o fundamento do discurso das equivalências cartistas, perdeu sentido uma vez que o Estado relaxou seu controle sobre a economia, [...] e já não podia ser apresentado como a fonte dos males econômicos.”³⁸⁰ Assim, há uma quebra no movimento, pois este defendia também que o poder político não interferisse tanto no funcionamento do mercado, mas uma parte das demandas sobre saúde, educação, habitação, foi socavada, pois as demandas isoladas tinham

nem um programa em que as demandas democráticas, ou seja, isoladas, determinam as relações dentro do movimento, que simboliza a maior organização contra o latifúndio e contra terras improdutivas em solo brasileiro, e que estabelece com o governo uma relação de autonomia, que Stedile caracteriza como sendo a melhor prática para um movimento social: “Quem tem de ser apoio ao governo ou oposição, é o partido político.” A luta do MST que salta da fala de Stedile em relação ao CNPJ é uma luta para o MST continuar sendo um movimento popular, social, de massas, e não uma instituição. Disponível em: <http://www.redetv.com.br/portal/jornalismo/enoticia/?73381,Joao-Pedro-Stedile>. Acesso em: 23/12/2009.

³⁷⁹ LACLAU. *La razón populista*, p.117.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.120.

mais possibilidade de prosperar em suas negociações com um poder já não tão antagônico.³⁸¹

Bem, a esta altura do texto, de acordo com Laclau, e após fazer suas formulações sobre o conceito de povo, já existe uma disposição das “duas dimensões *sine qua non* do populismo: o componente equivalencial” (a identidade popular) “e a necessidade de uma fronteira interna” (um acúmulo de demandas sociais dirigidas às classes dirigentes). Sobre essa identidade popular, é preciso saber que há uma negatividade inerente à relação de equivalência das demandas que não compartilham nada de positivo, a não ser o fato de que todas elas permanecem insatisfeitas.³⁸² Assim, “pão, paz e terra” compuseram um denominador comum das demandas sociais russas em 1917, mas pão, paz e terra não eram o comum das demandas da época, mas uma metáfora. De modo que a vaguidade e imprecisão atribuídas aos símbolos populistas que “dão unidade ou coerência ao campo popular não é resultado de nenhum subdesenvolvimento ideológico ou político, simplesmente expressa o fato de que toda unificação populista tem lugar em um terreno social radicalmente heterogêneo”;³⁸³ ademais, sociedades altamente desenvolvidas também contam com mobilizações populistas periodicamente. Com um enfoque bastante estrutural, Laclau dirá ainda que quanto maior for o laço da equivalência, mais vazio será o significante (o nome que designará a Coisa) que unifica a cadeia; ao passo também que a singularidade está estritamente vinculada à questão da heterogeneidade, de modo que essas

³⁸¹ *Ibid., loc. cit.* Para ver mais colocações do autor sobre o cartismo, consulte o segundo capítulo, *La construcción del pueblo*.

³⁸² *Cf.* as páginas 122-125, em Laclau.

³⁸³ LACLAU. *La razón populista*, p.128.

diferenças não são oposições, mas partes constitutivas do que se está chamando de povo.

Esse nome é vazio porque cada vez mais se torna impossível determinar os tipos de demandas que entram nessa cadeia tão heterogênea. Nessa passagem de demandas isoladas a uma demanda “global”, amplia-se a formação de fronteiras políticas e a formação discursiva do poder como força antagônica; mas “essa passagem, sem ter uma explicação lógica, dialética ou semiótica ou de qualquer outro nível”, deve investir em “algo qualitativamente novo”. Por isso é preciso “nomear”, ainda que, como reflete Laclau, a nomeação tenha um efeito retroativo, pois volta para a dualidade significante e significado, reduz sentidos, mas sabe-se que ela irá sintetizar “o heterogêneo e excessivo em uma sociedade particular e vai exercer uma atração irresistível sobre qualquer demanda vivida como insatisfeita.”³⁸⁴ Daí a nomeação de algo pressupõe que ele se converta em um “objeto de investidura” (como namorar ou odiar), permanecendo, esta investidura, na ordem do afeto e da relação entre a significação e esse.

Buscando uma explicação ontológica para essa relação, em diálogo com as ideias de Joan Copjec,³⁸⁵ Ernesto Laclau ressalta a ideia de plenitude que as demandas insatisfeitas reproduzem como presença na ausência. Pensando tal plenitude como sendo mítica, Copjec dirá que não há uma pulsão completa, só pulsões parciais, e ela inibe, como parte de sua atividade, a realização de seu

³⁸⁴ LACLAU. *La razón populista*, p.140.

³⁸⁵ Da obra *Imagine there's no Woman: Ethics and Sublimation*.

objetivo: “o objeto da pulsão freia a pulsão e a desfaz, impedindo-a de alcançar seu objetivo e dividindo-a em pulsões parciais.”³⁸⁶

Surge, então, o detalhe (retirado da ideia de *close-up* deleuziana, que não representa a parte mais importante, a totalidade, mas o detalhe, a particularidade), que é o “objeto de falta”, um objeto parcial que surge para resolver essa ausência, para que seja possível de alguma forma a sublimação:³⁸⁷ “No lugar da satisfação mítica derivada de ser um com a Coisa maternal, o sujeito experimenta agora uma satisfação com esse objeto parcial.” De onde a autora continua a pensar na elevação do objeto externo de pulsão ao status de peito (tomando como exemplo o leite, o peito será algo que satisfaz mais que a boca ou o estômago), não dependendo de “seu valor cultural ou social com relação a outros objetos. Seu ‘valor de peito’ excedente, digamos, depende somente da eleição que a pulsão faz dele como um objeto de satisfação.”³⁸⁸

A totalidade mítica, a dualidade mãe e filho, correspondem às demandas insatisfeitas. A aspiração a essa totalidade não desaparece, mas é transmitida a objetos parciais, de onde Laclau dirá que em termos políticos esta é uma relação hegemônica: uma certa parcialidade a assumir o papel da universalidade impossível, e não existe nenhuma universalidade que não seja a universalidade hegemônica. Para o autor, não existe plenitude social alcançável que não seja pela hegemonia, que não é outra coisa senão a investidura em um objeto parcial, de uma plenitude que sempre nos vai escapar porque é puramente mítica, é o reverso

³⁸⁶ COPJEC *apud* LACLAU, *op. cit.*, p.144.

³⁸⁷ Na leitura lacaniana de Copjec, o “objeto de falta” é originado pela perda do *Plenum* ou *Das Ding* original.

³⁸⁸ COPJEC *apud* LACLAU. *La razón populista*, p.146.

positivo de uma situação deficiente. Em termos lacanianos, “é o objeto elevado à dignidade de Coisa”.³⁸⁹ Agora, talvez entendamos as colocações metafóricas que frequentemente escutamos sobre “o Estado ser um pai” ou sobre a possibilidade de se “mamar nas tetas do governo”.

A Coisa, como liderança eleita pulsionalmente, representa em parte esse estado flutuante da realidade. A linguagem de um discurso populista, nesse sentido, compõe a cena em grande medida heterogênea e oscilante, sendo estas categorias componentes cruciais de qualquer operação populista, sem qualquer conotação pejorativa, como sugere Laclau, principalmente depois de explicada a sua “formulação”.³⁹⁰

Dessa maneira, há em determinado momento a “plenitude mítica da sociedade reconciliada” quando se encontra essa liderança em estado de Coisa, mas logo será percebido o inalcançável novamente, tendo em vista o caráter parcial das pulsões.

³⁸⁹ LACLAU, *op. cit.*, p.148-149.

³⁹⁰ Para incrementar-sintetizando as definições do autor, trazemos: “*Folha - Qual a sua definição de populismo?*”

Ernesto Laclau - Primeiro, sou contra a idéia de que o populismo seja um conceito pejorativo, ou seja, que o único que é válido é o momento institucionalista e que o movimento de mobilização é sempre vilipendiado. Mas também não é necessariamente positivo. Não é algo que se relacione como um tipo de regime ou ideologia. É uma forma de construir o político que consiste em privilegiar o que eu chamo de lógica da equivalência sobre a lógica institucional diferenciada. Por exemplo, se temos uma localidade onde os moradores pedem à prefeitura que seja criada uma linha de ônibus para levar e trazer ao trabalho. Se é criada, sem problemas. Mas, se não conseguem, isso vira uma frustração. Quando as pessoas têm outras dessas demandas frustradas, de saúde, de educação, então começa a ter uma certa solidariedade entre todas essas demandas. Então, tende-se a dicotomizar o espaço social entre o campo dos que estão no poder e dos que estão abaixo. Isso já é uma situação pré-populista. Quando todas essas cadeias equivalenciais de demanda se cristalizam em torno de certos símbolos comuns, nesse caso já temos o populismo no sentido estrito.” MARREIRO, Flávia. Populismo não é um conceito pejorativo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 mai. 2006. Disponível em:

<http://tools.folha.com.br/print?site=emcimadahora&url=http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u95696.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2009.

O povo, assim, será concebido como a articulação de uma pluralidade de pontos de ruptura que consiga transcender, ao ter um lugar em um marco simbólico deslocado, essa superfície popular de inscrição. Diante de propostas de reforma de uma liderança populista sobre uma determinada estrutura de governo que não satisfaça as demandas sociais, as massas compreenderão como e se serão atendidas em algum dos vastos quesitos demandados, mas perceberão ainda que é possível lançar mão de um jargão populista sem efetivar uma proposta populista, de onde entendemos que tal discurso pode ser usado tanto pelas esquerdas quanto pelas direitas de uma nação, e de ambos os lados, pode-se colher bons frutos ou ilusões.³⁹¹

Populismo à brasileira

Francisco Corrêa Weffort, ex-ministro da cultura do governo FHC, em estudo cebrapiano, datado na década de 1980, diria que o populismo existiria quando houvesse essas três condições:

³⁹¹ Laclau faz uma série de distinções ao longo de sua obra sobre as configurações de alguns governos. O macarthismo era conservador, anticomunista e de conotação populista. Já Adhemar de Barros, cá no Brasil, se lança em campanhas nos anos 1950 com o tema “Rouba mas faz” (Laclau se esquece de dizer que este era um *slogan* de campanha eleitoral não assumido abertamente). A inscrição de reformas de base teve objetivo puramente clientelista em Barros, mas Laclau considera que há populismo também neste caso, já que há o “chamado aos de baixo”. E cita Benjamin dizendo que há uma atração popular pelo bandido, e o motivo desta atração surge da posição de exterioridade do bandido em relação à ordem legal e de seu desafio a esta. LACLAU. *La razón populista*, p.156.

1 – “massificação” provocada pela “proletarização” (de fato, mas não consciente) de amplas camadas de uma sociedade em desenvolvimento [...];

2 – perda da “representatividade” da “classe dirigente” – e, em consequência, de sua “exemplaridade” – que, assim, se transforma em “dominante”, parasitária;

3 – aliadas estas duas condições à presença de um líder dotado de carisma de massas, teríamos todas as possibilidades de que o populismo se constitua e alcance ampla significação social.³⁹²

Se em alguma medida as considerações de Weffort se aproximam das análises de Ernesto Laclau, se afastam quando esse caracteriza o populismo como traição às massas:

O populismo implica [...] uma traição à massa popular. [...] É, no essencial, uma política de transição que conduz inevitavelmente através do desenvolvimento capitalista, ao esmagamento da pequena burguesia pelos grandes capitais. [...] Adhemar de Barros prometia uma tranquilidade que era incapaz de garantir.³⁹³

Quando diz que o populismo é “uma pobre ideologia que revela claramente a ausência total de perspectivas para o conjunto da sociedade” e que “a massa se volta para o Estado e espera dele ‘o sol ou a chuva’, ou seja, entrega-se de mãos atadas aos interesses dominantes”,³⁹⁴ revela a tendência totalizante (em sentido diferente do empregado por Laclau quando este utiliza termos como a

³⁹² WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p.26.

³⁹³ *Ibid.*, p.34.

³⁹⁴ *Ibid.*, p.36.

universalização e globalidade) dos estudos do CEBRAP, de procurar diferentes formas de ajuste social, que seja por uma “revolução” outra (que desconhecemos) e não pela “reforma”; também ignoram ou desconhecem o sentido das pulsões impossíveis em qualquer indivíduo de ter sua ambição satisfeita, e encaram as massas como artefatos manobráveis (leitura bastante corriqueira), negando o caráter de transcendência das mesmas em relação ao que delas se espera. Como vimos, nem as massas se entregam de mãos atadas aos governantes, nem os mesmos, em caso de sucesso ou não, podem garantir por muito tempo a sensação de permanência na vida das mesmas. Weffort continua suas reflexões, criticando a política de reformas, atribuindo impotência às massas e retornando, assim, a um lugar-comum de concebimento das mesmas, como dissemos anteriormente, ao reduzir a função histórica desses atores sociais:

Se temos em conta a natureza da participação política das massas populares, percebemos que se impõem graves limitações, a este intento de afirmação de soberania do Estado e de sua política de reformas. Com efeito, as massas são as bases da legitimidade do Estado, mas nesta mesma medida, não podem desenvolver uma ação política autônoma. Em outros termos: são a raiz efetiva do poder, mas nesta mesma condição, não passam de “massa de manobra”. Conferem legitimidade a um chefe populista [...] enquanto servem de instrumento para aquisição e preservação do poder [...].³⁹⁵

Weffort continua suas reflexões dizendo que, “nascido no âmbito do Estado, o nacionalismo se tornou um populismo teórico”,³⁹⁶ mas a diferença existe, na

³⁹⁵ WEFFORT. *O populismo na política brasileira*, p.58.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.42.

medida em que o nacionalismo nasce dentro do Estado e o populismo é um desejo das massas em se incorporar ao regime:

Fruto de um Estado em crise, seus esforços de renovação e mudança só são possíveis através de um complexo sistema de alianças entre grupos ou setores de classes diferentes, [...] dependentes dos padrões de conduta social e política anteriormente postos em vigência pela velha burguesia oligárquica.³⁹⁷

Sim, talvez o populismo tenha parte de seu nascimento nesse “Estado em crise”, e se alimente de alguns padrões deixados por oligarquias ou governos anteriores, e o que a crítica de Weffort talvez tenha dificuldade em vislumbrar é que qualquer forma bem intencionada de se tentar construir o político por vias institucionais fará alianças e tentará dialogar e abarcar amplos setores da sociedade, se for o caso; ou dar continuidade (por que não?) a alguns padrões sócio-políticos, se eles estiverem contando com boa margem de sucesso. Isso independe de se tratar ou não de um governo populista, porque, afinal de contas, qualquer facção em disputa buscará lutas que unam forças para se assumir o poder. Daí a proposta populista assumida por determinadas lideranças de reformar, de diminuir defasagens, de tentar desobstruir o inacreditável da fome, do analfabetismo, do mau sistema de saúde, do acesso precário aos meios de comunicação e à eletricidade, enfim, de realizar reformas mesmo, porque não cremos ser vantajoso abandonar ou demolir uma casa onde ainda se pode habitar.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.100.

Assim, o populismo, despregado do mau sentido que a expressão carrega há tantos anos, “não é outra coisa senão o espaço de constituição do povo”,³⁹⁸ a saber que, nesse terreno, habita o povo como hegemonia versus suas infinitas demandas particulares, em formato homogêneo.

O caminho do meio

Se o populismo perdeu a chance de ressurgir no Brasil de Glauber, em meados e fins dos anos 1970, com a enorme proletarização, principalmente na indústria automobilística brasileira³⁹⁹ e a perda da influência do governo militar – duas condições fortes no conceito de Weffort para esse fenômeno ocorrer – faltou, entretanto, contar com um líder que captasse as demandas populares da época. A chegada desse “líder dotado de carisma de massas” também não veio a tempo, para com Prestes, conforme entrevista de 1986, onde o líder comunista recorda nostalgicamente sua liderança na Coluna nos anos 1920:

Quando chegamos no sul de Mato Grosso, já no início da marcha, podemos dizer, começo ainda, tínhamos atravessado três estados

³⁹⁸ LACLAU. *La razón populista*, p.206.

³⁹⁹ Cf. o filme de Eduardo Coutinho, *Peões*, em que o cineasta mostrará o nascimento em 1959 da indústria automobilística no Brasil, em que empresas multinacionais se instalaram no ABC paulista, Grande São Paulo, seu tratamento para com a classe operária, auto-apelidada pelos próprios trabalhadores de “peões”, e o primeiro movimento de massas da classe operária depois de 1964, ocorrido em 1979 e liderado por Luís Inácio Lula da Silva, à época diretor do sindicato dos metalúrgicos e líder da classe. Em 1964 os sindicatos sofreram intervenção e o direito de greve foi praticamente abolido, como relata Coutinho.

— Rio Grande, Santa Catarina e Paraná — estávamos em Mato Grosso, os trabalhadores da Coluna, os soldados, já se orgulhavam de participar da Coluna. Já tinham amor à unidade em que eles participavam. Alguns diziam, já com essa vanglória, eu vou dar de beber ao meu cavalo no Amazonas [risos]. Não chegamos lá, chegamos até o Tocantins, mas já na bacia amazônica. De maneira que aí surgiu essa confiança na liderança. O povo brasileiro, o que há é falta de líderes. Nesses 21 anos se formou um líder sindical, que é o Lula. Mas, os líderes políticos são os mesmos de antes de 64. É o Ulysses Guimarães, é Montoro, é Brizola, são todos os mesmos. Qual é o político novo no Brasil, que tenha surgido nestes últimos 21 anos? Não temos ainda. Porque não havendo democracia, não havendo debate, não havendo luta política, não podem surgir líderes.⁴⁰⁰

A fala de Prestes surge quase cinco anos depois da morte de Glauber e ainda não se havia encontrado uma liderança política nova que pudesse ter nascido dos anos de repressão. Se para o militante comunista o surgimento de um líder dessa cena política era algo difícil, havendo luta armada ou não, sem liberdade de expressão assegurada, o que se deu foi a continuidade derrapante da ditadura rumo à abertura, e o início de um processo de redemocratização do país onde iríamos reaprender a votar, e nesse sentido, algumas lições tiveram de ser insistentemente reescritas.

Apostando na popularidade de Geisel e Figueiredo, o cineasta baiano construiu táticas para o país até onde pôde, sem conseguir ver os capítulos seguintes ao fim da ditadura, ficando, portanto, sua proposta para a nação marcada

⁴⁰⁰ PRESTES, Luiz Carlos. *Roda Viva entrevista Luiz Carlos Prestes (1986)*, parte 6. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9OCf0rvrFi4&feature=related>. Acesso em: 30 out. 2008. A transcrição da entrevista pode ser encontrada em: <http://www.marxists.org/portugues/prestes/1986/01/01.htm>.

pelas leituras que ele considerava possíveis para nossa emancipação nos anos 1970. Assim era o homem: um democrata pró-nacional-militarismo e com afeição ao tema da popularidade que poderia ser despertada no olhar para com os generais, não obstante o povo não estar tendendo para conchavos com uma ditadura que já não o “beneficiava” mais, independentemente da lenta movimentação de abertura.

Não há como saber se a leitura que Glauber Rocha fazia do Brasil estava correta. Assim, e após ter feito um traçado rápido sobre o nacionalismo e o populismo, estou tentando compreender o local de Glauber nisso tudo. Refutando o que um discurso populista pode ter de demagógico, como qualquer outro discurso, o cineasta vai pelo caminho do meio, faz suas transas de estimas ideológicas ao modo de governar de Jango, de Getúlio Vargas, interpreta, às vezes tensamente, às vezes não, a militância de Brizola como continuidade varguista,⁴⁰¹ não consegue se aliar a partidos de nenhuma natureza, adere a uma política de reconciliação com a ditadura que ele supunha ser a final, se esmera em pensar um projeto nacional cinematográfico que tenha um alcance global e uma América Latina, Ásia e África, desdobra-se, escreve romances, roteiros, desenha as possibilidades de um mundo praticável.

Tornando-se plural na medida em que o tempo passava, Glauber, incluído na minha visão de mundo dentro de uma leitura laclauiana escrita 24 anos depois que ele se fora, é uma incógnita brasileira suscetível ao limite de suas próprias experimentações políticas e cinematográficas. De modo que, pela linearidade de seu pensamento, no que diz respeito às massas, e uma espécie de filiação às

⁴⁰¹ Para saber mais sobre o pensamento de Glauber sobre Leonel Brizola, confira o livro de Sidney Rezende, *Ideário de Glauber Rocha*, e a obra de Gilberto Felisberto Vasconcellos, *Brizulla*.

mesmas, pensá-lo como um apreciador tímido de uma forma de construção política populista, aos moldes nada preconceituosos de Laclau, não me parece um exagero. Claro, essa é uma leitura feita *a posteriori*, e a história não trabalha com hipóteses. Não obstante, quantas vezes ele terá manifestado seu desejo de candidatura política sem que ninguém cogitasse a possibilidade daquela palavra vinda de um realizador, um operário *full time* do cinema e da vida?

Se voltar ao Brasil, voltaria à Bahia, onde quero ser Governador, conforme disse no *Pasquim*. Neste sentido quero que você articule minha candidatura, falando sério. E o João Falcão e o MDB devem me apoiar. Mas o primeiro passo é tirar o candidato da miséria.⁴⁰²

Analisando a crise política brasileira e a campanha que estava sofrendo, cheguei à conclusão que poderia me apresentar como candidato alternativo. A minha simpatia pelo PDS é a minha velha simpatia pela UDN.⁴⁰³

[sobre o Cinema Novo] A situação econômica nos levou a uma unidade não competitiva e coletivamente produtiva. [...] De certa forma, desmoralizei o moralismo criticando meus melhores amigos, superando aquela fase de gostar do porque é filme do amigo... desmistificando a mentalidade boçal do luxo: pobre e

⁴⁰² ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.544. João Falcão foi um dos fundadores do *Jornal da Bahia*, de Salvador, que funcionou entre 1958 e 1994, e a quem Glauber pedia um emprego via Joca, que trabalhava no jornal à época. A carta foi escrita a João Carlos Teixeira Gomes, de Paris, em novembro de 1975. Em 1976, Glauber responderia a uma outra carta de Joca: “Na entrevista que mando pelo Viana lanço minha candidatura a Governador do Estado, pelo MDB, em 1978. Não quero ser correspondente de João Falcão. Quando lhe escrevi queria mas me lembrei que lhe mandei carta de demissão, o acusando de ter traído a Revolução. Era verdade. Mas conte sempre comigo sobretudo pra que João Falcão te aumente o salário ou senão entre pro MDB e lidere a ala anti-ACM na política baiana. Você vai deputado federal de enfiada porque sendo anti-ACM é o único que pode concorrer contra. Jornalista/ Político, já venceu as provas! Neste sentido pode se candidatar a Governador. Eu retiro minha candidatura, lhe apóio.” *Ibid.*, p.567.

⁴⁰³ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.117. Entrevista concedida a Reale Júnior, do Estado de São Paulo, sem data.

manifestando a megalomania do intelectual pequeno-burguês: sou candidato à presidência.⁴⁰⁴

[...] tenho ambições políticas: ser Ministro das Relações Exteriores ou da Educação e Cultura (acho que esse ministério deve ser dividido – quero ser ministro da Cultura) e ou governador da Bahia, suceder o próximo e, naturalmente, Presidente, mas com eleições diretas, mesmo que seja um processo revolucionário, isto porque não aceito a violência do Estado nem dos Partidos, sou democrático mesmo, psicocorporal, economicamente, artisticamente. [...]⁴⁰⁵

Há um tom prático de quem precisa arrumar a vida e a carreira política pode vir a calhar. Há um tom jocoso, típico das “loucuras” pelas quais ele ficou conhecido, pelo excesso de palavras, de coisas a fazer, pelas contradições. Não sendo um falso amigo da política, o que se vê aqui é um caminho por uma estrada crítica.⁴⁰⁶ Governador, presidente, ministro ou o que quer que fosse, Glauber Rocha, em qualquer função, desdobraria seu papel provocador e articulador, e entrar na vida política do país simboliza integrar outros movimentos, conhecer-se e libertar-se, exatamente no sentido que Elisabeth Roudinesco incorpora de Lacan:

[...] o homem não é livre para escolher seus grilhões, uma vez que não existe surgimento original da liberdade. Assim, para se tornar

⁴⁰⁴ ROCHA *apud* BENTES, *op. cit.*, p.600.

⁴⁰⁵ Idem, p.635. Carta para Jorge Amado, enviada do Rio de Janeiro, em março de 1978. Acerca dessa alternância de que posição assumir na política enquanto função, assim como a mudança de partidos aos quais ele queira vincular, temos: “Sou um artista, e portanto meu processo é um processo entre o fluxo inconsciente e minha razão dialética. Assim, posso mudar a qualquer momento. – Jornal da Bahia, 17.07. 1977. ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.111.

⁴⁰⁶ Aqui tomo emprestado para pensar Glauber, algumas palavras escritas por Elisabeth Roudinesco em sua obra *Filósofos na tormenta*.

livre, ele é condenado a se integrar na coletividade dos homens por meio de um raciocínio lógico. Em outras palavras, apenas o pertencimento a um grupo funda a relação do sujeito com o outro, e apenas a virtude lógica leva o homem à verdade, isto é, à aceitação do outro segundo uma dialética do reconhecimento e do desconhecimento.⁴⁰⁷

Com a debandada do Cinema Novo, Glauber, que era um homem grupal e experimental, ficou *contrastando* com seus amigos, assumindo o desejo de incorporar outros momentos para compor sua trajetória disforme, desejo de experimentar o que se anunciava em seu cinema desde *Cabeças cortadas* e que iria explodir em *A idade da terra*. Um homem enraizado na política de todas as maneiras, cujo predicado maior foi a união que promovia em um grupo revolucionário, movimentando uma indústria cara em todos os sentidos – o cinema – pela fome e, posteriormente, pelo sonho, a favor de reformas estruturais para as classes menos favorecidas, enfim, acaba manifestando o desejo de dirigir o país. Isso poderia ocorrer em moldes populistas ou não, mas o fato é que sua sedução pelas formas de governo, principalmente de Getúlio e de Jango, o levam para cada vez mais perto do populismo de Laclau, atrelado ao nacionalismo, que seria ainda superado pela noção de América Latina e de Terceiro Mundo.⁴⁰⁸ Talvez ele não fosse popular o bastante, apesar de muito famoso, e esse paradoxo faz parte da dialética glauberiana, mas essa posição é altamente provocadora para aquele que se considerava um bom conhecedor do país, sabendo que a nação é um plebiscito

⁴⁰⁷ ROUDINESCO, Elisabeth. *Filósofos na tormenta*: Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p.103.

⁴⁰⁸ Ele escrevera: “A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns.” ROCHA. *A revolução do Cinema Novo*, p.83.

diário, cheia de andaimes de experiências e vontades alheias.⁴⁰⁹ De modo que, após tantas manifestações ao modelo de governo dos dois últimos presidentes da ditadura, ele se manifesta em causa própria, sabendo que há uma elite política podre no país, acostumada a não ter alternância de poder, e ele poderia ser a saída desse beco, não por que viesse dos pobres ou de classe média baixa (a família de sua mãe, lembrando, era de gente fazendeira e que, na geração de Glauber, já vinha com todo o patrimônio sendo desfeito), mas porque era um pugilista intelectual⁴¹⁰ fiel à raça, aquilo que Darcy Ribeiro fez questão de dizer no dia de seu enterro:

⁴⁰⁹ Em 1972, Darcy Ribeiro escreveria uma carta-resposta para Glauber que, à época, filmava o longa *História do Brasil* (1974). Em uma organização bastante didática, o cineasta conta a história do país, da pré-colonização até a ditadura, movimentando a história oficial com pinceladas de áudio e imagens que possam dar conta dessa narrativa por outras vias, realçando nossa miscigenação e autores que tenham relatado a história por pontos de vista alternativos ao oficial. Assim, o cineasta pede a seu amigo Darcy uma tarefa que este designaria como sendo impossível: captar a visão de mundo de Jango, para incluí-la na montagem da película. De modo que Darcy responde: “Glauber, meu irmão: [...] O máximo que se pode alcançar neste plano de prospecções biográficas são visões – mais ou menos informadas – de como as pessoas atuam em certas circunstâncias. [...] Dentro desse contexto, obviamente não cabe falar de méritos ou de culpas atribuíveis a pessoas – inclusive Jango –, mas de conjunturas sócio-econômicas onde os atores apenas encarnam forças sociais e políticas mais amplas que eles. Naquela instância, a história nos ofereceu algumas chances – poucas chances, talvez – de submeter nossa institucionalidade obsoleta ao reexame e de refazê-la sob lideranças – que lideranças! – fiéis aos interesses nacionais e às aspirações populares. Chances perdidas por culpas nossas. *Mea culpa*. Você pergunta se Jango teria um projeto para o Brasil. Eu diria que sim, porque às forças políticas nas quais ele se sustentava correspondiam aspirações que ele expressava, gostasse ou não, como pré-requisito para manter-se e consolidar-se no poder. Essas aspirações (reforma agrária, contenção da exploração estrangeira, direito de greve, liberdade sindical, expansão da educação popular etc.) tiveram naqueles anos livre curso para manifestar-se de mil modos. A vigência dessas liberdades deu lugar a milhares de greves nas cidades, à criação de milhares de ligas camponesas e de sindicatos rurais no campo e a uma pregação político-ideológica sem paralelo em nossa história. Lamentavelmente, só serviram para aticar o velho inimigo, sem capacidade para contê-lo e menos ainda para liquidá-lo. [...] Os derrotados fomos nós, como uma esquerda que não estava à altura do desafio histórico que enfrentava e que ainda hoje não o está porque continua dividida, perplexa, incapaz de formular um projeto de revolução que, infundindo confiança, nos permita operar no futuro como vanguarda de uma massa real e existente que é, afinal, quem fará a revolução necessária. RIBEIRO *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.439. É interessante ver a autocrítica de uma parte da esquerda que Darcy representava em 1972, assim como o apoio de Glauber a Jango, devido a circunstâncias políticas, não impede a indagação que pretende tirar a limpo com o professor Darcy, se o líder popular tinha um projeto para a nação, dúvida de quem recebe a história sempre pronta por livros e por bocas diversas.

⁴¹⁰ A imagem de *pugilato intelectual* foi retirada da obra *Filósofos na tormenta*, de Roudinesco.

Eu fiz universidade, eu sou capaz de fazer, se vocês me pedem, 20 mil médicos; ou vocês querem 4 mil matemáticos? Eu sou capaz de fazer também 10 mil engenheiros, mas eu sou incapaz de produzir um Glauber. Um Glauber. É uma coisa que acontece na vida de um povo, uma coisa raríssima. É alguém que, como artista, é capaz de exprimir seu povo, é capaz de dar expressão não só à dor de viver, mas do gozo de viver do brasileiro, da nossa gente.⁴¹¹

A fala de Darcy Ribeiro desentranha a diferença de Glauber Rocha no que se refere à expressão do povo e o cineasta captura em super 8 a imagem das demandas acumuladas. Se seu exílio já desagregava de alguma forma a estabilidade do grupo em fidelizar-se a um discurso de luta em prol das populações carentes e de uma transformação nas formas como a classe média exerce a função cultural, com sua partida definitiva ocorre um processo que Gilberto Vasconcellos descreve como sendo uma pulverização:

Glauber morre em 1981, vem o liberalismo de Collor em 1989 e fecha a Embrafilme, a qual não é pranteada pela maioria dos cineastas, assim como alguns amigos (caso de Gustavo Dahl) tornam-se colloridos de olho no Ministério da Cultura. Em 1994, [...] Cacá Diegues declara seu voto em FHC. Mais ou menos a mesma coisa acontece com Arnaldo Jabor, que fará de tudo para ser convidado ministro da Cultura do governo FHC, a negação do nacionalismo estatizante glauberiano. Isso significa que era problemática a convicção ideológica ou patriótica dos cineastas. Glauber Rocha realmente amava o Brasil e seu povo. E nenhum destes cineastas vivos mostrou em que o nacionalismo dele estava racionalmente equivocado: apenas houve manifestação de apreço

⁴¹¹ DARCY *apud* ARRUDA. *Lúcia*, p.232.

ao vencedor FHC. O Cebrap é vitorioso sobre o cinema porque tomou o poder.⁴¹²

Algo daquilo que ele combatia, parecia estar ao seu lado. Na busca em fazer conciliar as subjetividades, Glauber entregou seu corpo aonde parecia ter o sonho como *origem*, à companhia de quem estivesse a fim das mesmas odisséias de sentidos, disposto a distender o diálogo com inúmeras diferenças. No entanto, o seu projeto de nação continha todo o desenvolvimento de sua vida e era um desejo muito singular seu, com o qual seus companheiros de geração e de Cinema Novo talvez, e contraditoriamente, não pactuassem de todo. Necessário lembrar, ainda, que esse projeto se transfigura, indo em seu começo, contra o regime militar e, ao seu fim, propondo alianças com o mesmo. Ao que parece, essa sintonia com o projeto de nação habitava tão somente Glauber, e contava com o entendimento tímido de Paulo Emílio, Cacá, Saraceni, poucos outros. A condição de Glauber também estava em transe, e ele só chega a tal visão sobre o afrouxamento do círculo militar e a possibilidade de aproximação, por *puxar conversa* com Jango, quando o conheceu rapidamente, e com Miguel Arraes.⁴¹³

⁴¹² VASCONCELLOS. *O príncipe da moeda*, p.184. Gustavo Dahl escreveria em 1963 em carta a Glauber: “Sinto o problema brasileiro cada vez mais agudamente, e eu gostaria de virar faca-lâmina de tão agudo. Tenho medo de relaxar, tudo no Brasil leva ao relaxo.” DAHL *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.221.

⁴¹³ “Jango me deu a dica mas não foi o único. Antes disso, em 1971, aqui em Roma, Miguel Arraes disse-me mais ou menos o seguinte: ‘Olha, no Brasil, a partir de 74, vai haver um processo de abertura, porque o Presidente vai ser o general Ernesto Geisel, presidente da Petrobrás. Foi aquela a primeira vez que ouvi falar do general Geisel. Além disso naquela época passei um ano em Cuba e fiz vários estudos sobre o Brasil. Folha de S. Paulo, 14.12.1980. ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.195.

Então, viver “pobremente e angustiado pela pobreza”,⁴¹⁴ não tendo a quem recorrer (“aos 42 encontro-me pobre, doente, perseguido e em grande FASE CRIATIVA”),⁴¹⁵ o faz reivindicar o seu direito humano de existir: “porque enquanto eu não puder existir eu não posso fazer mais pelos que estão mais pobres, ou mais doentes, ou mais fracos, ou mais injustiçados, do que eu”.⁴¹⁶ Glauber simboliza, dessa maneira, o prenúncio da construção de outras táticas para se garantir a existência (a entrada na vida política), e uma posição precária na qual ele se arriscou a acabar para a vida toda, porque pensou e falou o que pensou. Já cantamos o coro de Mário de Andrade de que viver é gastar-se, mas há dias em que, simplesmente, não se acorda *com desejos de desastres*.⁴¹⁷ Caetano Veloso, ao dizer sobre o teor inquietante e indefeso despertados pela presença de Glauber, ativa a atmosfera de uma instabilidade que o habitava:

O sorriso de Glauber desarmava porque, espremendo os olhos de ordinário esbugalhados e com o branco à mostra por sobre a íris, desfazia a atmosfera expressionista do seu olhar incisivo e triste, trazendo um abandono contagiante, um jato de pureza intacta a desintegrar inesperadamente a teia de esperteza e fúria que sua presença tecia o tempo todo. Seu estilo pessoal podia ser descrito como um misto de Orson Welles e Marlon Brando que tivesse incorporado um jagunço visionário do sertão da Bahia. Mas era frágil.⁴¹⁸

⁴¹⁴ ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.678. Carta enviada de Paris, para Celso Amorim, em dezembro de 1980.

⁴¹⁵ *Ibid., loc. cit.*

⁴¹⁶ *Cf. Cartas ao mundo*, organizada por Ivana Bentes.

⁴¹⁷ Verso do poema *O poeta come amendoim*, de Mário de Andrade.

⁴¹⁸ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.190.

Essa fragilidade, exposta para os amigos nas cartas, ao demonstrar a instabilidade de sua vida, revela o desejo de superação de todos os problemas e a lucidez com que via os fatos:

Atualmente passo fome: durmo por aí, não tenho roupa e mal consigo beber uns copos de leite. Minha esperança era o *Câncer*; aconteceu esta cagada; por aqui não tenho amigos e não gosto de pedir dinheiro: mas não diga nada disso a ninguém para evitar fofocas e preocupar d. Lúcia. Porra – hoje estou vendo como me sacrifiquei e me acho ridiculamente reduzido a um pária em Paris e todos fogem de mim como se eu fosse o perigo, a doença, o pecado (nisto há um exagero protestante que só o Ivan Ribeiro [seu psicanalista] explicaria).

[...] Difícil continuar essa carta sem chorar; a solidão é terrível e sinto todas as feridas do país estourando no meu corpo e alma, parece até o prenúncio da morte. Eu não estou mentalmente fraco, estou sabendo de tudo mas as estruturas sociais se fecham, parece até que eu roubei o fogo [...] ⁴¹⁹

⁴¹⁹ ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.446-447. Carta a Cacá Diegues, escrita em Paris, em julho de 1972.

O homem-bomba

*O homem coletivo sente a necessidade de lutar[...]
 Viva Zapata!
 Viva Sandino!
 Viva Zumbi!
 Antônio Conselheiro, todos os Panteras Negras,
 Lampião, sua imagem e semelhança.
 Eu tenho certeza: eles também cantaram um dia.*

Chico Science. *Monólogo ao pé do ouvido.*

Retomaremos aqui à questão da nação, abandonada há mais de 50 páginas, pelo seu lado quixotesco e amoroso.⁴²⁰

Vimos trabalhando até agora com conceitos de ares do passado: os termos massa, classes sociais, universalismos, Terceiro Mundo, conceitos que integravam a contemporaneidade de Glauber, e que podem soar extremamente anacrônicos para os dias atuais, ainda mais ao serem utilizados para refletir a questão do nacionalismo, possibilidade que sofre constantemente o desejo de ser ultrapassada quando se pensa na proposta de um mundo globalizado.

Para Antonio Negri e Michel Hardt, o povo é uma “concepção unitária. A população, como se sabe, é caracterizada pelas mais amplas diferenças, mas o povo reduz esta diversidade a uma unidade, transformando a população numa só identidade: o “povo” é uno.”⁴²¹ Laclau entendeu muito bem o assunto e as

⁴²⁰ Vide o subcapítulo “As roupas e as armas de Glauber”.

⁴²¹ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p.12.

ambiguidades que o constituem, e preferiu continuar com a nomenclatura tradicional.⁴²²

As massas, tal como foram utilizadas até agora, eram vistas como correlatas à noção de povo. Para Negri e Hardt, as massas se diferenciam do povo, pois “não podem ser reduzidas a uma unidade ou identidade”, e se nelas há diversos “tipos e espécies”, “não se pode afirmar que diferentes sujeitos sociais formam as massas. A essência das massas é a indiferença [...]. Todas as cores da população se reduzem ao cinza. Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida.”⁴²³

Hardt e Negri fazem a distinção, ainda, de classe operária versus multidão, já que a classe trabalhadora pode ser usada para designar tanto operários como “proprietários que não precisam trabalhar para se sustentar”, mas ainda separa a classe trabalhadora de outros tantos sujeitos que exercem atividade sem salário ou remuneração. Assim, “a expressão classe operária refere-se a todos os trabalhadores assalariados”, enquanto que a multidão,

em contrapartida, é um conceito aberto e abrangente que tenta apreender a importância das recentes mudanças na economia global: por um lado, a classe operária industrial já não desempenha um papel hegemônico na economia global, embora quantitativamente não tenha diminuído em escala planetária; por outro lado, hoje em dia a produção já não pode ser concebida apenas em termos econômicos, devendo ser encarada de maneira mais ampla como produção social – não apenas a produção de

⁴²² Também vale a pena conferir a parte final da obra de Laclau em que ele fará críticas ao pensamento de Negri e Hardt (e de Žižek), mostrando suas aproximações e divergências em relação a estes autores.

⁴²³ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p.13.

bens materiais, mas também a produção de comunicações, relações e formas de vida.⁴²⁴

Glauber pensava no conceito de massa ou povo, ou classe trabalhadora, em analogia com a classe pobre ou miserável ou, aquelas que passassem por qualquer situação de precariedade. Por vezes, é possível pensar que nem a classe média à qual ele pertencia fizesse parte do conceito, e nesse sentido, fica bastante clara a sua aproximação da noção de povo muito mais com a *plebs* do que com o *populus*. Os atores sociais de Glauber Rocha são destituídos da potência reversora da multidão de Negri e Hardt, que na medida em que é incontrolável (não é fragmentária e desorganizada), sabe se reunir para fazer as dobras necessárias no capitalismo e não está à espera dos ensejos da nação para com essa. É claro que o “povo” a que Glauber Rocha se referia estava em uma primeira fase para vir à tona de forma tão enérgica, passados o Neo-Realismo italiano, o Terceiro Cinema, o Cinema Novo, as manifestações em prol de outras minorias (a saber: o leitor, a mulher, o oriental, os homoafetivos, os afrodescendentes, os camponeses sem terra, entre tantos outros), mas ele – o povo – que parecia englobar o sumo revolucionário da nação, ainda estava atrás de “pão, paz e terra”.

Lidando, na atualidade, com o desenho de um homem que sabe revolucionar a sua própria existência, a multidão, de acordo com a dupla de autores, pode simbolizar uma democracia possível, pensando “uma nova forma de soberania para a nova classe global”:⁴²⁵

⁴²⁴ HARDT; NEGRI. *Multidão*, loc. cit.

⁴²⁵ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p.17.

Enquanto a burguesia nascente precisava invocar um poder soberano para garantir seus interesses, a multidão surge do interior da nova soberania imperial e aponta para além. A multidão atua através do Império para criar uma sociedade global alternativa.⁴²⁶

Nessa nova configuração, um apego à ideia de nação tal como propõe Glauber, dos meados para o fim de 1970, afigura-se bastante aceitável, pois, ainda na contemporaneidade:

No interior da nação, o Estado não só dispõe de esmagadora vantagem material sobre todas as demais forças sociais em sua capacidade de violência como também é o único ator social que pode exercer a violência em caráter legal e legítimo.⁴²⁷

Assim, dentro de limites nacionais que podem se expandir para o internacional, a nação é a única com poder para exercer a violência considerada legítima, sabendo-se que a violência será permitida por um Estado na lógica global se mantiver não a paz, mas a ordem.⁴²⁸

Interessava a Glauber o restabelecimento da ordem sem a violência, já que o cineasta evidenciava, como fruto benéfico desse processo, o conceito de nação sem nacionalismo, sem a soberania malévola dos Estados:

⁴²⁶ *Ibid.*, p.17.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.49.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.55.

[...] os militares foram agentes de um processo revolucionário que estava em transe. O Jango levou o Brasil à subversão total então ganhou o grupo mais forte. Esse grupo mais forte no momento, você não vai discutir se era fascista, se era comunista. Acontece o seguinte: implantou-se a supremacia do Exército que preservava a unidade da Nação, que está acima da luta de classes. Isso é que os marxistas devem pensar: primeiro a Nação, porque se a Nação se desagrega é invadida pelos multi-imperialismos. O Brasil pode ser ocupado como a África. Não tô dizendo nenhuma paranóia, qualquer pessoa lúcida, que entende de geopolítica, pode ver que qualquer crise aqui pode provocar invasões, como a África foi invadida, porque Angola tá do outro lado do Atlântico mas tá ali na boca de Recife.⁴²⁹

A ideia de nação carrega consigo um teor beligerante, pois alimenta a máquina de guerra, excita a divisão de fronteiras, coloca todos de guarda. Se o raciocínio do cineasta pretendia dar apoio aos generais para assegurar algum tipo de ordem, uma vez que pelos fins da ditadura o país já não precisava da CIA para

⁴²⁹ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.158. Entrevista de 1978. Gilberto Vasconcellos teria dito que: “[...] essas declarações glauberianas não são conjunturais ou episódicas, pois fazem parte orgânica de sua visão acerca do processo de colonização do Brasil. Outro detalhe: a supremacia do Exército preservaria a unidade da nação, que, segundo o cineasta, ‘está acima da luta de classes. Isso é que os comunistas devem pensar: primeiro a nação, porque se a nação se desagrega é invadida pelos multi-imperialismos. O Brasil pode ser ocupado como a África’. Resulta daí a advertência feita em 79: ‘os EUA do Brasil podem virar 22 multinacionais’. Minas Gerais seria o Estado da Fiat; a Bahia, o Estado da Ford; o Rio Grande do Sul, o estado de Rockefeller. Vexame total.” VASCONCELLOS. *Glauber Rocha pátria livre*, p.142. Compreende-se, por estes fragmentos, como o golpe militar internacionalizou o país ao abrir o mercado para indústrias que propiciariam a modernização de alguns setores. Esse financiamento, ao mesmo tempo em que gerava empregos, instalava sua máquina ditatorial, para, anos mais tarde, esta ser descartada por não se afinar com o coro de um mundo globalizado. Assim, o liberalismo ocupa o lugar da ditadura quando esta perde o apoio internacional que a mantinha no poder. Logo, o militarismo do último momento da repressão representava a nação diferentemente da maneira como essa fora apresentada nos primeiros anos que se seguiram a 1964. Mais do que manter a ordem para estimular as relações econômicas e garantir a fidelização ao regime, a nação pregada pela última fase da ditadura caminha por incertezas e está entre o resquício de tortura e a liberdade de expressão. Essas amostras sobre como o militarismo funcionava em seu final revelam alguma sintonia com um universo na fratura de suas certezas. O que nos leva a pensar que a proposta militar pode conciliar o positivismo da ordem e do progresso à percepção do mundo em transformação. O estado de ordem que as forças armadas simbolizam não precisa ser sinônimo apenas de repressão, como vimos nas comunidades zapatistas do México.

financiar o regime assentado nos limites nacionais, com a sociedade civil à procura de modos de expulsar a ditadura e qualquer resquício da mesma, Glauber faz o movimento que fizeram tantos civis no golpe de 1964, apoiando o regime para manter a ordem: “Ninguém se preocupou em perguntar se o Brasil estava mudando, mas se apressaram em dizer que eu mudei.”⁴³⁰ É certo que ele não apoiava qualquer ditadura, mas a “ditadura da abertura”. Ali estaríamos salvos da desordem e, quer gostem ou não, a paz poderia ser a consequência disso. Como ninguém comprou essa ideia, deu-se continuidade à luta anti-regime ditatorial, que continuou fazendo frente à falta de expressão, à autocracia, e, afinal, como pensar a democracia atrelada a um poder extremista? Não houve flutuação que bastasse. Glauber oferecia uma espécie de perdão à ditadura militar, mas o ato de perdoar é muito pessoal para todos aqueles que se opuseram ao regime, e cabia a cada um concedê-lo ou não aos torturadores e assassinos. A reconciliação, pensando junto com Derrida, precisa ser colocada ao lado da *verdade*, que reivindica a discussão da anistia. A constituição democrática moderna começaria por “um ato de arrependimento [...]. Por uma ‘palavra de reconciliação’. Vem abri-la um ‘nós’, apresentando-se como o sujeito de um reconhecimento da injustiça passada e do pesar necessário.”⁴³¹ De modo que não basta os governos decretarem anistias ou mesmo o fim do regime de repressão para que se obtenha o fim do conflito. Esse perdão, nas democracias que têm essa questão mal resolvida, como é o nosso caso, pode nascer, sim, por meio de uma “comissão da verdade”, desde que a mesma

⁴³⁰ *Ibid.*, p.195.

⁴³¹ DERRIDA, Jaques. O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero? In: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Gramatologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p.47.

custe esforços e implique na confrontação dos fatos.⁴³² A outra opção, como reflete Derrida, é a da impossibilidade de conceder o perdão, uma vez que não se trata apenas da intervenção da máquina governamental, cabendo a cada um perdoar, em particular, os que tiveram direta ou indiretamente suas vidas devassadas pelo regime.

Glauber Rocha, contudo, preparou-se para tal reconciliação, antecipando-se ao perdão que nossa história ainda fabrica. “Doou” seu o corpo à causa, como assim o fazem alguns extremistas: apoio aos militares em nome da nação, da abertura e da democracia. O cineasta não era um desses homens que amam morrer, não acreditava na violência, mas é consumido pelas suas preocupações políticas de tal modo que vai se tornando um explosivo.⁴³³ O corpo é a mais forte arma do subdesenvolvido, não para se lançar contra os outros de forma suicida, mas para criar elos com a vida, produzir bens culturais, puxar conversa, e quaisquer outras ações nesses moldes são também pequenos focos guerrilheiros que consomem esse corpo, cobrando nele o custo excessivo. Ainda quando pedia para parar, havia quem o fizesse reforçar um local de fala. Logo ele, que havia dito tantas vezes “não exijam coerência de mim, eu sou um artista!”:

Não estou querendo mais brincar. Estou com 38 anos, tenho uma saúde fraca porque estou constantemente enervado. Com úlcera, gastei esse ano fortunas. Tive que tomar dinheiro em banco pra pagar os médicos. Estou a fim de viver em paz realmente. Eu só

⁴³² DERRIDA *apud* NASCIMENTO. *Gramatologia*, p.73.

⁴³³ No blog de Mário Pacheco, tem-se a memória do período “De acordo com Paula Gaétan: — Glauber era, como se sabe, um guevarista. O curioso é que também começou a morrer numa espécie de foco: em Sintra estávamos isolados. Por isso fiz questão de colocar a foto de Che no caixão: — Como Che, Glauber era a vida, não era a morte.” Disponível em: http://www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt189.htm. Acesso em: 27 dez. 2009.

quero ser amigo de pessoas honestas e que estejam a fim de um papo direto comigo. Me considero atualmente alternativo e único nesse processo. Vou me comunicar com meu povo – e não estou a fim de freqüentar boates, grãfinagem, colunas sociais, o caralho. O povo brasileiro me conhece. De forma que estou a fim de trabalhar e me deixem em paz, se não eu morro.⁴³⁴

Correndo os riscos de interpretar a nação de forma dissonante, o 4º Andrade foi se transmutando em um homem-bomba, que só encontra sentido na pátria, na nação, na preservação do Estado, nos limites de todas essas abstrações que norteiam vidas e testam a que extremos as mesmas podem chegar.

No mesmo mundo onde se ensaiam práxis-teóricas que propõem neo-utopias altamente vivenciáveis, não duvidamos da multidão de Negri e Hardt um segundo sequer, e nem eles duvidam da operação nacional da atualidade. Podemos ver, em outra medida, a nação inesgotável de Benedict Anderson, as democracias totalitárias, e as análises de Glauber assumem uma verossimilhança assustadora. João Bernardo, em exemplo sobre a soberania da “empresa” estadunidense, refletirá sobre a “nação global”:

Apesar de tudo, os motivos que levaram a administração do presidente Bush a conquistar militarmente o Iraque e depois a ocupá-lo colonialmente permanecem misteriosos. A guerra foi conduzida em nome da luta contra o terrorismo e apregoou-se que o governo iraquiano acumulara armas de destruição maciça. Mas um dos princípios básicos do regime baathista era a hostilidade ao fundamentalismo religioso que inspira os

⁴³⁴ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.125. Na obra de Rezende, tem-se que esta entrevista foi concedida ao *Jornal da Jornada*, n.5, set. 1981. Em 1981, ano da morte de Glauber, ele tinha 42 anos, pois nascera em 1939. De modo que a data da entrevista apresenta erro, sendo possivelmente, de 1977, quando ele teria realmente 38 anos.

terroristas da al-Qaeda, e, por outro lado, o decurso da guerra mostrou que aquelas armas temíveis e tão faladas só existiam no imaginário e na demagogia dos governantes dos Estados Unidos. Fica então a explicação corrente, de que o Iraque foi conquistado para que as grandes companhias texanas pudessem se apoderar de mais reservas de petróleo.

A acusação é verossímil. Os poços de petróleo foram um dos alvos prioritários das forças anglo-americanas, que se precipitaram desde os primeiros dias de guerra para impedir a sua destruição, seguindo os conselhos das grandes companhias petrolíferas. Mais tarde, depois da conquista, enquanto o crime organizado e a gatunagem desorganizada pilhavam à vontade as preciosidades dos museus e os medicamentos dos hospitais, as tropas de ocupação preocupavam-se em guardar as instalações do Ministério do Petróleo e os seus arquivos. Finalmente, quando legalizou esta pilhagem colonial na resolução de 22 de maio de 2003, o Conselho de Segurança da ONU concedeu aos administradores norte-americanos e britânicos o controle total dos recursos petrolíferos iraquianos.⁴³⁵

Vê-se que o território nacional, qualquer que seja, pode ser invadido e reinventado na medida em que o discurso da paz torna-se um ruído sem legitimidade e simboliza um retorno em juízo da mesma disputa que há milênios tem ocorrido para traçar territórios e dividir fronteiras. Esse é um eco do pensamento que Ernest Renan nos trouxe anteriormente sobre o conceito de nação, ao dizer que esta simboliza, entre outras coisas, a luta pela demarcação de espaços, em algum sentido, vantajosos para um determinado grupo que muitas vezes não mede as consequências de seus atos, que repercutem em enormes prejuízos para a humanidade.

⁴³⁵ BERNARDO, João. *Democracia totalitária: teoria e prática da empresa soberana*. São Paulo: Cortez, 2004. p.13.

Agora, isso se faz de modo completamente diferente, pois um novo processo geopolítico se instaura em modos colonizatórios de nações que irão desenvolver um programa de construção nacional em países devastados. A história se repetiria como farsa, tanto na conquista de territórios que são alvo de interesses dos novos “dominadores”, quanto na reinstauração de processos de colonizações bárbaras? Desse modo, e pensando junto a Glauber Rocha, aos isebianos, os conceitos antiquados de nacionalismo (e não de nação) é que produzem o homem-bomba do presente:

O homem-bomba mais uma vez surge aqui como símbolo da inevitável limitação e vulnerabilidade do poder soberano; recusando-se a aceitar uma vida de submissão, o homem-bomba transforma a própria vida numa terrível arma. *Temos aqui o limite ontológico do biopoder em sua forma mais trágica e revoltante.* Esse tipo de destruição apreende apenas o limite passivo e negativo do poder soberano.⁴³⁶

É possível que a nação produza bons frutos? Bons homens, bons conselhos? *Sim, por favor.*⁴³⁷ O amor à pátria é imensurável nesse sentido, as redes de solidariedade, das quais falarão Negri e Hardt, compõem a estética da multidão que consegue extrapolar as fronteiras das comunidades imaginárias e se tornar a

campeã do combate assimétrico, trabalhadores imateriais que se tornam um novo tipo de combatente, *bricoleurs* cosmopolitas de

⁴³⁶ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p.85.

⁴³⁷ Ideia proposta pelo uruguaio Hugo Achugar, em sua obra *Planetas sem boca*, de polarizar aceitando todos os polos: global ou local/ centro ou periferia/ letrados ou subalternos, cuja resposta meditativa e alegre para a dualidade seria, *sim, por favor.*

resistência e cooperação. Eles é que serão capazes de empregar o excedente de seus conhecimentos e habilidades na construção de uma luta comum contra o poder imperial. É este o verdadeiro patriotismo, o patriotismo dos que não têm nação. Mais do que nunca esse patriotismo toma a forma na conspiração dos muitos, encaminhando-se para decisões através do desejo comum da multidão.⁴³⁸

E não era esse o intuito de Glauber: fortalecer o nacional e daí partir para um bloco transcontinental, estabelecendo outras conversações com o império, fabricando um contato-*multitude* com todas as instâncias que geram e gerenciam a vida, um socialismo libertário, sem classes, sem partidos, sem soldados, um operariado do trabalho, imaterial ou não, unido? As chances ainda estão divididas em 50% para cada lado. O final pode ser triste, como temos vivenciado em uma parte desses 50%. Mas é preciso fazer com que, existindo a nação, os governantes e seu povo, sua multidão em transe, considerem que esse conceito pode ser um pouco mais dançante e ser pensado a partir da valorização de sua capacidade de negociação, ainda que isso possa vir a, gradativamente, alterar seus limites, sua soberania, seu imaginário. Esse, o desejo de Glauber: “minha linguagem é a polêmica, eu sou um democrata, eu quero realmente polemizar verbalmente pelos jornais, não quero brigar com ninguém, sou contra a luta armada, sou contra a violência”⁴³⁹; esse, o desejo de Negri: “De modo que a outra coisa para a qual eu

⁴³⁸ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p.81.

⁴³⁹ ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.114. Em diálogo do *Leão de sete cabeças*, tem-se:

“Africano I – E ele pensa conquistar a independência assim... depois de ter matado todo mundo... Samba – O problema não é só fazer a revolução. O problema é encontrar a via justa da revolução.” ROCHA *apud* SENNA. *Roteiros do terceyro mundo*, p.365.

gostaria de dizer “nunca mais” é a Nação, o patriotismo, todas essas miragens”.⁴⁴⁰ Negri está farto da guerra, o pai comunista morre em 1936 obrigado a beber, pelos fascistas, óleo de rícino, seu irmão morre em 1943 adolescente e alistado; esse, o fim da nação que excita a máquina de guerra, é também o nosso desejo depois de longas páginas em defesa do olhar de Glauber sobre ela e a pertinência das reflexões daquele que foi taxado de louco, “chato”, impertinente. Entendendo que rir é a melhor forma de resistência,⁴⁴¹ pode ser que tenha faltado nos últimos dias do cineasta o “sorriso que desarmava”. O riso, metáfora do “não se levar tão à sério”, é a arma quente dos pobres, do povo, da multidão que se diferencia abarcando todos esses conceitos. É ainda hoje um difícil exercício, indo do simples ao extremamente complexo, pois *o fato de os americanos desrespeitarem os direitos humanos em solo cubano torna-se por demais forte, simbolicamente, para nós não nos abalarmos*.⁴⁴² Esta seria, enfim, a mais árdua prova dos nove.

⁴⁴⁰ NEGRI, Antonio. *De volta: Abecedário biopolítico*. Entrevistas com Anne Dufourmantelle. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.146. A primeira coisa para qual Negri gostaria de dizer “nunca mais” é a guerra.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.155.

⁴⁴² Referência à letra de música “Base de Guantánamo”, de Caetano Veloso, do disco *Zii e Zie*, onde se tem: “O fato dos americanos/ Desrespeitarem/ Os direitos humanos/ Em solo cubano/ É por demais forte,/ Simbolicamente,/ Para eu não me abalar”. Confira o vídeo com imagens de tortura de Guantánamo e outros polos de tortura estadunidenses no vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OaN1xie2YnQ>. Acesso em: 18 jan. 2010. Caetano conta que essa frase que é praticamente toda a letra toda da música, foi escrita em um email para uma amiga, de onde ele tirou a ideia de transformar o email em música: “Um frase prosa, uma frase de email, não é poesia. É uma questão do que fazer, o que o próximo presidente fará com aquilo, como é uma enrascada em que os Estados Unidos se meteram [...]”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0d00DXOb5kw&feature=related>. Acesso em 18 jan. 2010. No entanto, não queremos demonizar ou polarizar a discussão entre EUA e o resto do mundo. Temos conhecimento, inclusive, das torturas em presídios nacionais, em clínicas de dependentes químicos, do trabalho escravo, e de outras deformações sociais que habitam o solo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando pensei na figura de Glauber Rocha para fazer um estudo de tese, não podia supor que ele me levaria para tão infinitamente longe do pouco que eu sabia sobre seu cinema e da rala cortina biográfica de que eu dispunha para compreender sua trajetória intelectual. Imaginei, ainda, que meus estudos se deteriam em uma análise unicamente metacrítica, na qual eu veria como o cineasta fora “enquadrado” ao longo dos anos que fabricaram sua fortuna bibliográfica ou na parte do que eu alcançaria disso tudo. Olhando em retrospectiva, pode-se presumir o quão pouco eu conhecia sobre o sujeito/ objeto que resolvi investigar há exatos quatro anos.

Nesse percurso, rapidamente deparei-me com o Brasil e a nossa perplexidade histórica: um presidente que se mata, outro que fica seis meses no poder, 21 anos de golpe militar, um *impeachment*, um sociólogo e terminaremos o ano de 2010 com um ex-metalúrgico no poder. Aqui, claro, fiz recortes rápidos para focar no tempo os episódios mais obtusos no meu imaginário nacional.

Rápidos, também, foram os recortes feitos por Glauber ao longo de sua passagem pelos veículos multimidiáticos. Falava muito sobre cinema e política e de forma nem sempre clara, quando se observa as entrevistas que ele dava. Esse modo de agir é atenuado em sua obra crítica, espaço em que Glauber Rocha utiliza o tom muitas vezes passional e emprega uma referência biográfica para ler seus objetos, aproximando-se de seus leitores e estes aos temas de discussão. Nos depoimentos, entretanto, Glauber falou do Brasil, da América Latina e das cenas

que atravessavam o cenário de todos os *condenados da terra*, e traçou referências, citou nomes, lugares, sem a menor preocupação didática, como ele tanto apregou nos anos 1960 acerca de como o cinema deveria proceder. Funcionou o tempo todo em fluxo de consciência e, por conta disso, foi culpado pela mídia, na qual se autopropagava, por toda incompreensão que causou ao redor de seu nome. Operando nas frequentes tempestades cerebrais, foi e ainda é fácil taxá-lo como um poeta *beat*, drogado e enlouquecido, por suas palavras desconexas.

Tal desconexão, no entanto, não procede, como acredito ter mostrado neste trabalho ao lado de um imenso coro de estudiosos glauberianos. Acredito, sim, na sua fala um tanto hermética em certos momentos, muitas vezes comum em alguns escritores, e, para evitar recair nisso, optei neste trabalho pelos inúmeros e longos rodapés cumprindo a função amiga de amarrar a narrativa glauberiana, pelo que esta deixava de pontas soltas, ou como sugestão de pauta para discussão, ou por evocar os tantos estudos que já trataram de determinados assuntos.

Contraditoriamente, por meio dessa eloquência pouco objetiva, consegui chegar a um recorte sobre o que seria a minha tese, na qual eu abordaria uma questão política que resvalaria nesse falatório lacunar de Glauber, oferecendo uma perspectiva pouco usual nos estudos sobre sua obra, diluindo as dificuldades de compreensão em seus textos (encontradas também por mim) para visualizar mais detalhadamente sua perspectiva sobre a história. Muito ainda há para ser trabalhado, no que diz respeito à visão política de Glauber Rocha, e a semente deste estudo foi certamente plantada por Gilberto Vasconcellos. No entanto, se este restitui a coerência do pensamento de Glauber sobre a história, por sua vez, ainda mantém algo de uma linhagem um tanto acelerada em seus textos, operando como

um eco do fluxo glauberiano, o que, seguramente, não o impediu de ser o mito de fundação do desejo deste estudo. O autor faz um grande retorno na história em busca da direção política assumida por Glauber durante os anos 1960 e 1970, retirando-a de um lugar comum, e é o único, até o momento, que elaborou uma explicação ampla sobre o assunto. Desse modo, pincei o tema do nacionalismo, tão recorrente no cineasta brasileiro, para desdobrar questões que a própria escolha deste termo demandaria, questões que foram se tornando caras a mim para compreender melhor a nação de ontem, que é, conjuntamente, a história do meu país, do meu continente e do meu mundo, hoje.

Todo o projeto estético e político de Glauber Rocha serviu de mote para a reflexão sobre a democracia que vivemos, da frágil democracia brasileira, das dificuldades de compreender o momento, como nos propõe o caso que ficou conhecido como “golpe militar em Honduras” (2009),⁴⁴³ o governo rachado ao meio na Venezuela governada por Hugo Chávez, a opção por um governo de direita no Chile mesmo com a alta popularidade da ex-presidente de esquerda Michelle Bachelet, a chegada à presidência do Uruguai do ex-militante José Pepe Mujica, o fato de nos pensarmos como um país sem posições necessariamente radicalistas, e

⁴⁴³ Zelaya, então presidente de Honduras, foi retirado de sua residência em Tegucigalpa ainda de pijamas, como apontaram diversos jornais, e foi levado detido para uma base aérea nas imediações da cidade e depois para o aeroporto de Tegucigalpa, com destino à Costa Rica. A deportação de Zelaya não estava autorizada na ordem emitida pela autoridade judicial e contraria o Artigo 102 da Constituição de Honduras, que determina que *“nenhum hondurenho pode ser expatriado ou entregue pelas autoridades a uma nação estrangeira”*. Aos poucos, a comunidade internacional reconheceu a deposição de Zelaya como um golpe de Estado. A prisão do ex-presidente ocorreu cerca de uma hora antes de serem abertas as urnas para uma consulta de opinião organizada por ele e considerada como “não vinculativa”, ou seja, não obrigatória. Segundo a acusação do Ministério Público de Honduras, que levou à prisão de Zelaya, ele não teria respeitado as normas constitucionais para a realização de uma consulta popular, além de não permitir sua fiscalização e organização por parte do Tribunal Eleitoral. Com isso, Zelaya teria incorrido, entre outros, no crime de “Traição à Pátria”. Cf. NUNES, Leticia Nunes; THURLER, Larriza. Golpe militar derruba presidente e cala mídia. *Observatório da Imprensa*, São Paulo, 30 jun. 2009. Disponível em: http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos_admin.asp?cod=544MON001. Acesso em: 15 dez. 2009.

estes pequenos trechos da história na atualidade do continente latino-americano reapresentam a questão formulada por Boaventura de Sousa Santos, em agosto de 2008, na reitoria da UFBA: “por que a discrepância entre perguntas fortes e respostas fracas?”⁴⁴⁴

As respostas seriam fracas ou elas refratariam o movimento da história e compreenderiam a força da negociação como um dos melhores recursos táticos para as discussões da contemporaneidade, diante de locais tão intercambiáveis? Certamente, não será a oposição entre esse antigo binarismo democracia e ditadura que revelará o fim das desigualdades sociais. Desde a discórdia de Trotsky com os czaristas, estamos vendo as demagogias de um certo socialismo, desde a nossa história recente estamos experimentando a aridez da democracia que, em nosso país, quando teve a chance de voltar a ocorrer, ficou marcada pela fala impávida do jovem que propunha o fim dos marajás, mas seu maior cabo eleitoral, a Fundação Roberto Marinho, acobertou bem o fato de o candidato ser um deles.

Esta tese, à procura de um entendimento sobre qual seria a visão política de Glauber, em sua teoria-práxis, recortou o biografema da nação para detalhar o pensamento glauberiano, mas, mais do que isso, pretendeu verificar o que tal pensamento teria a dizer para o tempo presente.

Na década em que Glauber Rocha passa a aparecer nos seus filmes, sonora e visualmente, e promove a alteração em sua ortografia,⁴⁴⁵ para além do efeito

⁴⁴⁴ Boaventura levanta as seguintes indagações: por que quanto mais se implanta a democracia, há mais desigualdade social no mundo? Quanto tempo a democracia ainda aguentará?

⁴⁴⁵ As interpretações para este fato revelam interessantes controvérsias. Regina Mota teria dito que o uso do K, Y, Z fazia referência à ortografia russa (em Salvador, na defesa de tese de Umbelino Brasil, em 28/05/2007), Gilberto Vasconcellos diria em *Glauber Rocha Pátria Livre* que se trata de

imediatamente pretendido, o cineasta exercitava o dever pessoal invadindo a tela e seus textos, a militância e a direção coladas ao registro da época, ficcional ou não. Aqui, passa-se, pois, a ver tudo em uma sincronia alucinante: seus movimentos mais pessoais, sua escrita, seu cinema, sua crítica, sua visão política e humanitária, enfim, toda essa multiplicidade revela a diferença de Glauber e sua coerência interna, atrelada à sua autocrítica, guiando-o nos âmbitos e momentos mais diversos.

Glauber Rocha não só pode ser lido a partir dos rótulos com os quais foi abordado, como pode, rotineiramente, desafiar outras proposições de leitura para uma mesma época. As interpretações de sua obra, nesta tese, muitas vezes não respeitaram as linhas temporais, indo ao passado ou ao presente para completar raciocínios, porque acredito que nenhum objeto precisa ser lido a partir da nomenclatura exclusiva da marca temporal em que se inscreve e, como sabemos, essas formas de interpretação também são um eco das ideologias de um lugar.

Um risco que se fez grande durante a realização deste trabalho foi a empreitada de abordar o objeto buscando atribuir-lhe um diferencial em relação ao jargão revolucionário, vanguardista, poético, messiânico, dentre outros, risco de, ao movimentar as noções críticas *de* e *sobre* Glauber, não romper com as leituras anteriores e nem contradizê-las. Esses jargões, proficuamente pesquisados, contribuíram, ainda, para a formulação de um *inventário das faltas*.

referência aos modernistas, que também ousaram um projeto que trouxesse nossas matrizes tupis, João Carlos Teixeira Gomes escreveria que eram “meras brincadeiras inspiradas pelo modernismo de 22” (GOMES. *Glauber Rocha, esse vulcão*, p.XXVIII), mas a maioria dos estudiosos apenas comenta a transformação. Glauber disse que se tratava de “uma brincadeira linguística com o vanguardismo dos anos 20 [...]”. ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p.132. Em outro momento, o cineasta teria dito a Sylvie Pierre, que lhe perguntara: “Mas por que você escreve assim? E ele me disse: ‘Há tantas coisas no jornal... escrevem tanto... que se você não chamar a atenção das pessoas com um modo diferente de escrever, ninguém vai ler você!’” PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*, p.220.

Logo, a tentativa de fuga à repetição de uma linha interpretativa não se deu por crer que tais leituras bastassem porque dão finitude à questão ou porque a repetição de temas seria pouco válida para um percurso de pesquisa. Diante da enorme quantidade de dados e fontes que as obras de Glauber fazem despertar, procurou-se aqui fazer uma crítica a limite, nem atirando para o ainda intangível (como um estudo detalhado sobre seus desenhos, poemas ou roteiros e romances inéditos, por exemplo), nem abortando o tema da crítica, da política, da biografia, todos estes inesgotáveis na medida em que passam a ser analisados um com o outro, lendo-se *com* e não *contra*.⁴⁴⁶ *Contra* é sempre uma possibilidade, interessante em boa parte das vezes, mas não foi esse o caminho que escolhi para pensar as constrações glauberianas e o seu diletantismo crítico, ambos com a capacidade de transformar a vida em um grande *reality show* desgovernado.

⁴⁴⁶ Cf. WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REFERÊNCIAS

- AB'SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALBERTI, Verena. *Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=21. Acesso em: 12 set. 2009.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos Drummond de Andrade. Poesia e Prosa em um volume*. Petrópolis: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Oswald. *Obras completas VI: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização, 1972.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARAÚJO, Mateus. Godard, Glauber e o vento do leste: alegoria de um (des)encontro. *O blog do Guaciara*, mar. 2009. Disponível em: <http://guaciara.wordpress.com/2009/03/29/godard-glauber-e-o-vento-do-leste-alegoria-de-um-desencontro-por-mateus-araujo/>. Acesso em: 29 jun. 2009.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- ARRUDA, José Roberto. *Lúcia: a mãe de Glauber*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- AUMONT, Jacques... *et al. A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del Cine*. Buenos Aires: La marca editora, 2006.

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara do Livro, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. *Deus e o Diabo na terra do sol: A linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- BENTES, Ivana. Globalização eletrônica e América Latina. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-globalizacao-eletronica.pdf>. Acesso em: 18 set. 2009.
- BENTES, Ivana. Redes Colaborativas e Precariado Produtivo. *Periferia*. N.1, V.1. p.3. Disponível em: http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/ivana_bentes.pdf. Acesso em 12 out. 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BERNARDO, João; PEREIRA, Luciano. *Capitalismo sindical*. São Paulo: Xamã, 2008.
- BERNARDO, João. *Democracia totalitária: teoria e prática da empresa soberana*. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BORN, Claudia. Gênero, trajetória de vida e biografia: desafios metodológicos e resultados empíricos. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 5, jun. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222001000100011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 jun. 2009.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique: des textes de l'impétrant. In: *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Éd. du Seuil, 1994.

BRASIL, José Umbelino de Sousa Pinheiro. *As Críticas do Jovem Glauber*. Bahia 1956/1963. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2007. (Tese, Doutorado em Comunicação).

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. O conceito de desenvolvimento do ISEB discutido. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 47, n. 1, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582004000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 13 dez. 2009.

BUENO, Alexei. *Glauber Rocha: mais fortes são os poderes do povo!* Rio de Janeiro: Ed. Manati, 2003.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó/ SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

BURKE, Peter; PALLARES-BURKE, Maria Lúcia G. *Repensando os trópicos: um retrato intelectual de Gilberto Freyre*. São Paulo: Unesp, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAPELATO, Maria Helena *et al.* *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Glauber e Guimarães Rosa: aproximações. *Margens / márgenes*, revista de cultura. N. 9/10 – janeiro – junho 2007. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar Del Plata, Salvador.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Filiação intensiva e aliança demoníaca. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 77, Mar. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jun. 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Lévi-Strauss nos 90 a antropologia de cabeça para baixo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, Oct. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 jun. 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n.1, abr. 2002. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jun. 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 jun. 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; SZTUTMAN, Renato (Org.). *Encontros Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CASTRO, Ruy. Viúvos de Glauber. *Folha de S. Paulo*. Sábado, 5 de abril de 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena *et al.* *A questão da democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHRISTIANSON, Gale E. *Writing lives is the devil!: essays of a biographer at work*. Connecticut: Archon Books, 1993.

CINEMAIS: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: Aeroplano. Trimestral. Neo-relismo na América Latina. N.34 abr/ jun. 2003.

CLIC folha. Hollywood proíbe atores de usar Twitter, diz site. 20 out. 2009.

Disponível em:

<http://www.clicfolha.com.br/noticia.php?id=4551&titulo=hollywood+proibe+atores+de+usar+twitter+diz+site>. Acesso em: 06 nov. 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CÔRTEZ, Norma. *Esperança e Democracia: as idéias de Álvaro Vieira Pinto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Brasil: 1964 – 1985. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

CYPRIANO, Fábio. Perda da obra de Oiticica é menor que a anunciada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 2009. Ilustrada. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u644292.shtml>. Acesso em: 30 out. 2009.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento e A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed.34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DENZIN, Norman K. *Interpretive Biography*. Newbury Park: Sage Publications, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- DERRIDA, Jacques. Estou em guerra contra mim mesmo. *Margens/márgenes*, revista de cultura. Jul-dez. 2004. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar Del Plata, Salvador.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DOMINGUES, José Maurício; MANEIRO, María (Orgs.). *América Latina hoje: conceitos e interpretações*. Rio de Janeiro: Civilização, 2006.
- DOMINGUES, José Maurício. *Aproximações à América Latina: desafios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização, 2007.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo: I e II. O campo do signo, 1945/1966*. Campinas: Ensaio; Ed. Unicamp, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EL OJO MOCHO. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 1991-. Ideogramas de la nación. n. 18/19, 2004. (C1050AAG).
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault: 1926-1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. As interfaces da revolução brasileira: o nacionalismo do ISEB e o pensamento cinematográfico. GT Pensamento Social do Brasil do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. UFPE, Recife, 2007, p.10. Disponível em:
http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers/GT16%20Pensamento%20Social%20no%20Brasil/As%20interfaces%20da%20Revolução%20Brasileira

[%20o%20nacionalismo%20do%20ISEB%20e%20o%20pensamento%20cinematogr%20fico.pdf](#). Acesso em: 24 fev. 2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERLA, Jorge La. Glauber Rocha y la TV. *Grumos*. Buenos Aires – Rio de Janeiro, out. 2005. Cinema, n. 04, p.162.

FERNANDES, Florestan. Direção, edição e pesquisa Roberto Reis Stefanelli. TV Câmara. Fev. 2004. 46: 20. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BVIIsapkW4RE>. Acesso em: 02 nov. 2009.

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

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loiola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

GARCÍA, Joaquín Torres. *América invertida*. 1943. 1 gravura, p&B.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

GERBER, Raquel (Org.). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e terra, 1977.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982.

GETINO; SOLANAS. Towards a Third Cinema. Disponível em: <http://www.documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>. Acesso em: 27 mai. 2009.

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

GOMES LISBOA, Fátima Sebastiana. *Un artiste intellectuel: Glauber Rocha et l'utopie du Cinema Novo (1955-1971)*. Université de Toulouse II Le Mirail: I.P.E.A.L.T., 2000. (Tese, Estudos sobre a América Latina).

- GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrafilme, 1980.
- GRAY, John. *Al-Qaeda: e o que significa ser moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GRÜNEWALD, José Lino; CASTRO, Ruy (Org.). *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- GUIMARÃES NETO, Ernane. Leituras de Guerra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 2007. Mais!, p.10.
- GULLAR, Ferreira. *Barulhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HAMILTON. *Biography: a brief history*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Multidão: Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- HOLLOWAY, John. *Mudar o mundo sem tomar o poder: o significado da revolução hoje*. São Paulo: Viramundo, 2003.
- JORNAL do Comércio On line. *A minha energia é o meu perfume*, Recife, 27 dez. 1999. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/1999/2712/cc2712b.htm>. Acesso em: 01 set. 2008.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.
- KLEIN, Naomi. Alô, dinamarqueses: “Nem vocês podem controlar essa Conferência.” *Carta Maior*, São Paulo, 15 dez. 2009. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=16287. Acesso em: 20 dez. 2009.
- KLEIN, Naomi. *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007.
- KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.
- LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de Cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

- LABAKI, Amir; MOURÃO, M. D. (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.
- LATOUR, Bruno. *A esperança de Pandora*. Bauru: EDUSC, 2001.
- LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- LEZAMA, Lima. *A expressão americana*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- LENIN, Vladimir I. *O estado e a revolução*. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1917/08/estadoerevolucao/index.htm>. Acesso em: 02 nov. 2009.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: cultura e memória em Pedro Nava*. Florianópolis: UFSC, 1993. (Dissertação, Mestrado em Letras).
- LIMA, Rachel Esteves. *Alegorias de identidades na modernidade tardia*. Salvador, 2003. Inédito.
- LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 1997. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- LOBO, Júlio; PAULAFREITAS, Ayêska. *Glauber, a conquista de um sonho /Anos verdes*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1995.
- LOPES, Denílson. *A Delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: Fundamentos do roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.

MARCHART, Oliver. *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MARQUES, Reinaldo. O pensamento crítico latino-americano e seus impasses. Apresentado no GT da ANPOLL de 2006. Texto inédito.

MARREIRO, Flávia. Populismo não é um conceito pejorativo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 mai. 2006. Disponível em: <http://tools.folha.com.br/print?site=emcimadahora&url=http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u95696.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2009.

MARIRRODRIGA, J. Brasil compra armas e reforça defesa das fronteiras. *Controvérsia*, 15 jan. 2008. Disponível em: <http://blog.controversia.com.br/2008/01/15/brasil-compra-armas-e-reforca-a-defesa-das-fronteiras/>. Acesso em: 22 jul. 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTÍ, José. La verdad sobre los Estados Unidos. *Wikisource*. Disponível em: http://es.wikisource.org/wiki/José_Martí. Acesso em: 30 ago. 2007.

MARTÍ, José. Nuestra América. *Wikisource*. Disponível em: http://es.wikisource.org/wiki/José_Martí. Acesso em: 30 ago. 2007.

MARTINS, Rodrigo; NASCIMENTO, Gilberto. Impunes, por enquanto. *Carta Capital*. 20 jun. 2008. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/06/423142.shtml>. Acesso em: 12 ago. 2008.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

MOREIRA, Osmar. *Folhas venenosas do discurso: um diálogo entre Oswald de Andrade e João Ubaldo*. Salvador: Quarteto Editora, 2002.

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NASCIMENTO, Evando (Org.). *Gramatologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

NEGRI, Antonio. *De volta: Abecedário biopolítico. Entrevistas com Anne Dfourmantelle*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

NEVES, David E. *Telégrafo Visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed.34, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como cheguei a ser o que sou*. São Paulo: Brasil Editora S.A., 1959.

NOLL, João Gilberto. Entrevista com João Gilberto Noll. Entrevista de Paloma Vidal e Daniel Barreto. *Grumo*, Buenos Aires – Rio de Janeiro, out. 2005. Entrevista, n.04, p.27.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Amizade em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

ORTIZ, Pedro *et al.* *Zapatistas: a velocidade do sonho*. Brasília: Entrelivros/Thesaurus, 2006.

PANIZZA, Francisco (Org.). *El populismo como espejo de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PASOLINI, Pier Paolo. *Contre la télévision: et autres textes sur la politique et la société*. Besançon: Les solitaires intempestifs, 2003.

PARKE, Catherine N. *Biography: writing lives*. New York: Twayne Publishers, 1996.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

PENNA, João Camillo. Marcinho VP – um estudo sobre a construção do personagem. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

PEREIRA, M. Entrevista: Glauber Rocha. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n13_Pereira.pdf. Acesso em: 03 mar.2008.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do sol. *Lua Nova*, São Paulo, n. 74, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452008000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 jun. 2009.

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

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milênio. *Margens/Márgenes*, n. 2. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires, out. 2001.

PILATI, Alexandre Simões. *Poeta Nacional sem Nação: Impasses na formação do Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade*. 01/01/2007. 222 p. UNB. Departamento de Linguística, Letras e Artes.

PRESTES, Luiz Carlos. *Roda Viva entrevista Luiz Carlos Prestes (1986)*, parte 6. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9OCf0rvrFi4&feature=related>. Acesso em: 30 out. 2008. A transcrição da entrevista pode ser encontrada em: <http://www.marxists.org/portugues/prestes/1986/01/01.htm>.

RAMONET, Ignacio. *Fidel Castro: Biografia a duas vozes*. São Paulo: Boitempo, 2006.

RENAN, Ernest. *O que é uma nação?* Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>. Acesso em: 24 out. 2008.

REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobibliion, 1986.

RIBEIRO FILHO, Aurino. *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: EXPOGEO/ UESB, 1994.

RIEFENSTAHL, Leni. *Triumph of the Will*. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=GcFuHGHfYwE>. Acesso em: 10 jul. 2009.

RIEFF, David. A última vida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 15 jun. 2008. Mais!

ROCHA, ERYK (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

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

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

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

ROCHA, Glauber. *Riverão sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Filósofos na tormenta: Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

RIOUL, René. Le désir d'autobiographie. Disponível em:

<http://www.sitapa.org/doc/confRioul.pdf>. Acesso em: 20 out. 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Novas configurações das eleições na idade média. *Opinião Pública*, Campinas, v. 7, n. 2, Nov. 2001. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762001000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 abr. 2009.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Cultura, crítica e criação. Entrevista a Sérgio de Sá e Paulo Paniago. *Correio Braziliense*, Brasília, 02 jun. 2002. (Caderno Pensar, p. 8-11). Disponível em

http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020602/sup_pen_020602_225.htm. Acesso em: 02 abr. 2009.

- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. Disponível em: <http://www.pacc.ufrrj.br/literaria/entre.html>. Acesso em: 15.04.2009.
- SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!*: Ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- SANTOS, Osmar Moreira dos. *Um Banquete Antropofágico: violência originária e táticas de negociação cultural emergentes no Brasil*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2001. (Tese, Doutorado em Letras).
- SARLO, Beatriz. *A Paixão e a Exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- SARLO, Beatriz. Conflitos e representações culturais. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 75, jul. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 abr. 2009.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC/ Rio Filme/ Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do terceyro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985.
- SETARO, André. Glauber, vítima do stalinismo. *Terra Magazine*. 17 mar. 2009. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3638466-EI11347,00-Glauber+vítima+do+stalinismo.html>. Acesso em: 22 jul. 2009.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

- SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A Coluna Prestes: Análise e depoimentos*. São Paulo: Círculo do Livro, [197-?].
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A verdade sobre ISEB*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *Alea*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jun. 2009.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: Ensaaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2007.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- STYCER, Maurício. Os diários do exílio de Glauber. *Carta capital*, São Paulo, p.8-10, abr. 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: Papéis colados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- TOLEDO, Caio Navarro de. Experiência isebiana. *Folha de S. Paulo*. Tendências e Debates. 14/07/2005. p.1. Disponível em: http://www.4shared.com/file/83062352/7819546/toledo_iseb.html. Acesso em: 13 mai. 2009.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.
- TOLEDO, Caio Navarro de. 50 anos de fundação do Iseb. *Jornal da Unicamp*.

Universidade Estadual de Campinas. 8 a 14 de agosto de 2005, p.1. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju296pg11.pdf. Acesso em: 13 mai. 2009.

TROTSKY, Leon. *A revolução permanente*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

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

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Brizulla: Leonel Brizola e Luís Inácio Lula. O samba da democracia ou a parafernália do populismo*. Brasília: Ed. Pajelança, 1989.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Rocha Pátria Livre*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2001.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O computador e o analfabeto. *Observatório da Imprensa*. 21/08/2005. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=343ASP008>. Acesso em: 07 dez. 2009.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *O príncipe da moeda*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1997.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

VENTURA, Zuenir. *1968 – o ano que não terminou: A aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VEYNE, Paul. Foucault Revoluciona a História. In: *Como se escreve a história*. Brasília: Editora UNB, 1995. p.149-181.

VEYNE, Paul. O último Foucault e sua moral. *Critique* 471/472. 1986. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art10.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2006.

VIANA FILHO, Luiz. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.

VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos (Org.). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

VILLACA, Mariana Martins. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 mai. 2009.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. A ecologia é o ópio do povo. Entrevista a Ricardo Sanín. *Magis*, Revista da Unisinos, Porto Alegre, n. 05, dez 2009. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=28499. Acesso em: 19 dez. 2009.

ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Foram consultados os arquivos do Tempo Glauber, os filmes de e sobre Glauber Rocha, assim como diversos sites da internet, jornais e revistas.