

# CINEMA: ARTE PROFANA\*

## GLAUBER ROCHA ANTES DE "DEUS E O DIABO"

Eduardo Escorel

### RESUMO

O artigo analisa a trajetória de Glauber Rocha dos anos 50 até as vésperas das filmagens de *Deus e o diabo*, em 1963. Para Eduardo Escorel, mesmo antes de Glauber ser reconhecido como cineasta, já estavam delineados alguns traços de seu temperamento pessoal e artístico. Glauber só via sentido num cinema em que o cineasta se reduzisse à condição de poeta — algo ainda a ser buscado —, mas não defendia a deserção dos cineastas, que viveriam, assim, um dilema entre produção e angústia. Para o autor, foi esse dilema que levou Glauber, depois de um rápido apogeu, a uma lenta e dolorosa agonia.

*Palavras-chave: cinema; Cinema Novo; Glauber Rocha.*

### SUMMARY

This article analyzes Glauber Rocha's trajectory from the 1950s to just before beginning work on *Deus e o Diabo*, in 1963. According to Eduardo Escorel, some of the characteristics of Glauber's personal and artistic temperament had been established even before he became known as a film maker. Glauber found meaning in cinema only insofar as the film maker could be reduced to the condition of poet, though he did not defend the desertion of film makers who, in this sense, would face a dilemma between production and anguish. According to the author, it was this dilemma that led Glauber to a slow and painful agony, after such a meteoric rise.

*Keywords: film; Cinema Novo; Glauber Rocha.*

*Há uma possibilidade de expressão mais complexa do que as formas humildes e angustiadas do próprio verso ou do quadro. E, sobretudo, há o chamado profano do mundo que corrompe o poeta no momento em que ele cruza as fronteiras do cinema.*

Glauber Rocha, 1961<sup>1</sup>

Quando conversei com Glauber Rocha pela primeira vez, no início de 1963, ele ainda era mais conhecido como crítico de cinema do que como cineasta. Glauber estava se preparando para iniciar *Deus e o diabo na terra do sol*<sup>2</sup>, filme que o consagraria no ano seguinte. A partir daí, depois de realizar *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e de filmar *Câncer*, sua trajetória rápida e fulgurante o levou, em apenas cinco

(\*) Este texto foi escrito para ser apresentado, dia 25 de março de 1994, no evento *Glauber: Um leão ao meio-dia* promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Agradeço a Gilberto Santeiro e Raquel Gerber, pelo envio de recortes; Geraldo Sarno, pelo empréstimo da revista *Cine Cubano*; Jean-Claude Bernardet, pelo acesso ao seu arquivo, depositado na Cinemateca Brasileira. A revista *Senhor* foi consultada na biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa.

anos, a uma encruzilhada, diante da câmera de Jean-Luc Godard, na primavera romana de 69.

Glauber acabara de receber o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes quando participou das filmagens de *Vento do Leste*<sup>3</sup>.

Quem viu o filme se lembra que ele aparece de braços abertos; uma mulher grávida, segurando uma câmera, se aproxima dele e diz:

*Desculpe interromper sua luta de classes mas você poderia por favor me mostrar qual é o caminho para o cinema político?*

Glauber aponta primeiro para o caminho à sua frente, depois para o caminho às suas costas, à esquerda, e, seguindo as indicações dadas por Godard, responde:

*Aquele é o caminho do cinema da aventura estética e da especulação filosófica e este é o caminho do cinema do Terceiro Mundo — um cinema perigoso, divino e maravilhoso em que as questões são práticas: produção, distribuição, formação de trezentos diretores para fazerem seiscentos filmes por ano só para o Brasil, para poder suprir um dos maiores mercados do mundo.*

A mulher grávida começa a seguir pelo caminho do Terceiro Mundo, hesita, dá um chute desajeitado numa bola vermelha que encontra no caminho, volta atrás, passa por Glauber que continua de braços abertos como um Cristo crucificado, e segue pelo caminho da aventura estética e da especulação filosófica<sup>4</sup>.

Antes dessa filmagem, Godard criticou Glauber por sua mentalidade de produtor e o convidou para ajudá-lo a destruir o cinema. Glauber respondeu que estava *em outra*, que o seu negócio era "construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo". Para ele, "o cinema europeu e americano haviam entrado por um beco sem saída e só *dava pé* fazer cinema nos países do Terceiro Mundo". Aos seus colegas no Brasil, mandou dizer que "vira de perto o cadáver do suicida Godard... a imagem morta da colonização"<sup>5</sup>.

O que Glauber não parece ter percebido é que o *desespero* do suicida Godard, o *beco sem saída* do cinema europeu e americano, a *dúvida* entre, de um lado, o cinema da aventura estética e da especulação filosófica e, de outro, o cinema do Terceiro Mundo compunham a imagem refletida do seu próprio dilema. Dilema esse que o acompanhou desde que começou a fazer cinema e que o levou, depois de um rápido apogeu, a uma lenta e dolorosa agonia. Dilacerado pelo impasse, Glauber sempre atuou com grande energia em múltiplas direções. Buscava, desesperadamente, uma saída, sem medo de ser incoerente ao indicar um caminho e agir, ele mesmo, em outra direção.

(1) "O processo cinema", Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* 6.5.1961

(2) Filmado de 18 de junho a 2 de setembro de 1963

(3) A direção de *Vent d'Est* é assinada pelo Grupo Dziga Vertov, o roteiro por Jean-Luc Godard, Daniel Cohn-Bendit e Sergio Bazzini. As filmagens foram feitas em Roma de abril a junho de 1969.

(4) Essa descrição, além da minha lembrança algo imprecisa do filme, vale-se de Macbean, James Roy. *Film and revolution*. Indiana University Press, 1975, pp. 116 e ss.

(5) Rocha, Glauber. "O último escândalo Godard". *Manchete*, recorte s.d., 1969.

Hoje, a visão retrospectiva permite perceber como alguns dos traços mais fortes do temperamento pessoal e artístico de Glauber Rocha, tão desconcertantes para seus contemporâneos, já estavam claramente delineados antes sequer de ele ser reconhecido como cineasta. É desse período, do fim dos anos 50 até as vésperas da filmagem de *Deus e o Diabo...*, no início de 63, que vou tratar aqui, para tentar entender quem era Glauber Rocha quando eu o conheci.

Tornou-se um lugar-comum associar o Cinema Novo aos anos dourados da Era JK. Junto com a Bossa Nova, a primeira conquista da Copa do Mundo, a implantação da indústria automobilística e a construção de Brasília, o Cinema Novo costuma ser considerado como uma decorrência natural do espírito de renovação daquela época.

A atmosfera daqueles tempos pode mesmo ter influído para que uma geração se lançasse ao projeto de fazer cinema no Brasil. O sentimento de que *tudo era possível* deve ter sido estimulado pela promessa de realizar "50 anos em 5" e também por fatos concretos, como a vitória dos guerrilheiros comandados por Fidel Castro. Mas não deixou de ter consequências graves o fato de os primeiros filmes do Cinema Novo só terem surgido, na verdade, quando a Era JK já havia terminado<sup>6</sup> — depois que o sucessor de Juscelino Kubitschek havia renunciado e o vice-presidente, João Goulart, assumira em meio a uma grave crise política.

Não se trata, é evidente, apenas de uma mera defasagem cronológica entre o Cinema Novo e a Era JK. Mais significativa é a diferença entre um projeto de modernização capitalista e o pensamento de Glauber Rocha que preconizava um cinema *antiindustrial*, *não* comercial, em que falhas de comunicação eram atribuídas ao espectador e não ao filme.

No caso específico do Glauber, foi decisivo para a sua carreira que ele só tenha se afirmado como diretor, com *Deus e o diabo na terra do sol*, poucos dias antes do golpe de Estado que implantou a ditadura militar no país por 21 anos. O sonho de que *tudo era possível* havia terminado. Nos anos seguintes, os rumos tomados pela economia cinematográfica do país levaram a um antagonismo inconciliável entre a proposta de um cinema revolucionário e as condições objetivas de existência do cinema brasileiro na época.



Até 1960, embora Glauber Rocha fosse conhecido como um crítico de cinema ativo na Bahia e tivesse publicado artigos no *Jornal do Brasil* no ano anterior, segundo Paulo Emílio, "só ocasionalmente seus escritos" chegavam ao conhecimento de quem morava fora de Salvador<sup>7</sup>.

Ainda adolescente, sem maiores credenciais para se impor, ele assumia um dos papéis que desempenharia por toda a vida: o de "senhor da terra", sem propriedades mas dotado de um poder que impunha pela virulência do verbo.

Em meados dos anos 50, quando ouviu que "um tal de Roberto Pires" estava fazendo um filme, sem saber de quem se tratava, Glauber fez uma

(6) *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) e *O grande momento* (1958) são importantes manifestações precursoras mas ainda não caracterizam a existência de um movimento como o Cinema Novo.

(7) Gomes, P.E. Salles. "Uma nova crítica?", 16.1.1960, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio/São Paulo: Editora Paz e Terra, 1982, volume 2, p. 133.

crítica, transmitida pelo rádio, denunciando os aventureiros que vinham fazer cinema na Bahia. Dias depois, num encontro casual, o fotógrafo Hélio Silva apresentou Glauber a Roberto Pires e os dois se apaixonaram à primeira vista, tornando-se grandes amigos por toda a vida. Depois disso, Glauber não saiu das filmagens e pôs seu espaço no jornal a serviço da promoção do filme. "Arrepentido do que dissera no rádio", virou o grande promotor do filme, mandando fotos para tudo quanto é jornal. Segundo Roberto Pires, Glauber nesse tempo era crítico, "não tinha pretensão nenhuma de fazer cinema"<sup>8</sup>.

Apesar de visto pelo amigo como sendo essencialmente um crítico, em novembro de 60, Glauber já não comparece à Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo, por ter assumido a direção de *Barravento*. A famosa tese, "Uma situação colonial?"<sup>9</sup>, apresentada nessa ocasião por Paulo Emílio, indica que não havia ainda nenhum sinal de alento no horizonte do cinema brasileiro. "O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade", afirmava Paulo Emílio na tese que seria, segundo Glauber, o ponto de partida para a sua "Estética da fome", escrita em 65.

Para as filmagens de *Barravento*, Glauber pediu emprestado o equipamento do pioneiro do cinema baiano, Alexandre Robatto Filho<sup>10</sup>, realizador de documentários. Se tudo acabara bem com Roberto Pires, o mesmo não aconteceu com Robatto, segundo conta seu filho Sylvio, também cineasta<sup>11</sup>: "Meu pai foi um dos primeiro a brigar com o Glauber... a relação entre eles jamais seria pacífica". Quando Robatto negou o empréstimo do equipamento para as filmagens de *Barravento*, Glauber publicou um artigo em que dizia que Robatto "já tinha dado o que devia ao cinema, e que a única contribuição que ele poderia dar seria o filme que Glauber iria fazer no enterro dele!". Afinal, apesar da diferença de idade de 31 anos entre eles, a gargalhada final poderia ter sido de Robatto, pois ele morreu meses depois de Glauber.

Quando, vencidas inúmeras outras peripécias, as filmagens de *Barravento* foram finalmente concluídas, o sentimento de Glauber em relação ao filme era de grande ambivalência. Numa carta ao intelectual e diplomata cubano Alfredo Guevara<sup>12</sup>, ele transmite "entusiasmo, dizendo que o filme

*é uma produção independente, filmada por uma equipe jovem que pretende desenvolver um cinema verdadeiro e nacional [...] nosso filme é a primeira grande denúncia realizada no cinema brasileiro, Além disso, o espetáculo de lindas paisagens e o complemento sonoro de música regional enriquecem o trabalho de um conteúdo puramente popular [...]*

*Barravento — cujo significado é transformação e revolução — fala alto pelas necessidades das classes negras e exploradas dos industriais.*

(8) Episódio reproduzido a partir de Gatti, José. *Barravento: a estréia de Glauber*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987, pp. 24-5.

(9) Publicada como artigo, 19.11.60. Gomes, P.E. Salles, op. cit..

(10) 1908-1981.

(11) Gatti, José, op. cit., pp. 21-2.

(12) Rocha, Glauber. "Correspondência com Guevara, Alfredo", 27.12.60. Publicada em *Cine Cubano* 101, 1982, pp. 12-3..

Alguns meses depois<sup>13</sup>, num tom bem menos ufanista, Glauber publicada um longo artigo em que diz:

(13) "O processo cinema", op. cit.

*Quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz a penitência de noventa dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea, só admiti aquele trabalho contrário às minhas idéias originais sobre cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias<sup>14</sup>.*

(14) Meus grifos.

Nas cartas ao amigo cubano, *Barravento* "é um retrato do Brasil que sofre, de forma muito parecida a Cuba antes da Revolução. E demonstra que também na nossa pátria a juventude está aberta para tomar posições definidas em relação aos sofrimentos do nosso povo"<sup>15</sup>.

(15) Rocha, Glauber, "Correspondência com Guevara...", op. cit.

A essa aparente convicção se contrapõe um "angustiante labirinto de dúvidas"<sup>16</sup>. Para Glauber "o ingresso no cinema é um passo perigoso". Segundo ele,

(16) "O processo cinema", op. cit.

*todo autor (que antes é um crítico, um poeta, um escritor ou pintor) que abandona suas primeiras tendências e resolve criar filmes traz consigo uma irrefreável ambição [...] de criar mundos próprios mais visíveis e divulgáveis. Seria preciso conservar a humildade original para recusar, implicitamente, a fortuna e a glória. Cruzando a fronteira, já aderiu, sob aquelas formas disfarçadas de demagogia.*

A demagogia do cineasta nasceria, para Glauber, da frustração de ter aberto mão da "condição de artesão obscuro" à procura, "com miseráveis câmeras e [...] poucos metros de filme", da "escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema que permanece esquecido".

O "chamado profano do mundo" corromperia "o poeta no momento em que ele cruza as fronteiras do cinema". Ao fazer essa passagem, o artesão se transforma, diz Glauber, em "objeto de atração pública":

*É necessário tornar o autor intelectual do filme uma peça rara. É preciso convertê-lo em monstro sagrado [...] Com o advento da nouvelle vague [...] estava oficialmente estabelecida a corrupção social do criador de filmes, artesão que, se antes era exageradamente obscuro, agora passava ao exagero do compromisso com as bilheterias.*

Pensando com certeza na sua própria experiência com *Barravento*, Glauber segue dizendo que a demagogia

*se consolida quando o autor vê, no filme pronto, apenas um espectro, ou quando mais um esboço da sua idéia original. O vício porém já o domina e é difícil recuar. A soma de responsabilidade de um cineasta é tamanha que recuar seria destruir um grupo inteiro. Por isto [...] não pôde o autor [...] desistir, quando o desespero da prática tomava conta do poeta.*

E Glauber conclui declarando acreditar

*que o cinema só será quando o cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado, exercer o seu ofício com seriedade e sacrifício. Mas, por outro lado, o cinema se eleva como o maior instrumento de idéias do universo. Seria justo a deserção dos cineastas se eles, mesmo escravos, falam por vezes tão alto? Sem dúvida, estamos num círculo vicioso. O cinema é uma arte profana. Somente o futuro, com a destruição ou o enraizamento desta fase inicial de 61 anos, poderá responder. Até lá, entre produção & angústia, os cineastas concedem ou negam.*

Seria Glauber, no futuro, capaz, como cineasta, de romper esse círculo vicioso? De escrever com a imagem? De fazer um cinema que não fosse uma traição ao signo? De redescobrir a linguagem "escondida e esquecida até mesmo" pelos grandes cineastas? De chegar a uma montagem que não fosse nem "narrativa", nem "pianística(atonal)" e muito menos "o roteiro ficcional ilustrado, paginado na tela como se pagina uma reportagem numa revista"<sup>17</sup>?

Durante a montagem de *Barravento*, Glauber deu sinais de que teria de desistir desse ambicioso projeto, em favor de um cinema que fosse mais um "manifesto" do que uma "obra artística"<sup>18</sup>. Nessa mesma época, ele comentou o artigo que publicara em carta a Paulo Cesar Saraceni<sup>19</sup>:

*Escrevi um artigo negando o cinema. Não acredito no cinema mas não posso viver sem o cinema. Acho que devemos fazer a revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui [...] Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. [...] Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, no momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário eu me suicido.*

(17) Idem. Todos os trechos entre aspas entre as notas 16 e 17 são desse mesmo artigo.

(18) Rocha, Glauber. "Barravento: uma confissão sem moldura", versão datilografada que se encontra no Arquivo Jean-Claude Bernardet, Cinemateca Brasileira. Publicado no *Diário de Notícias*, Supl. Artes e Letras, Salvador, 25.12.1960.

(19) Saraceni, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo minha viagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, p. 101.

*Estou em processo para isto. Jamais serei um reacionário, um alienado, comprometido com a corrupção, o capitalismo, a escravidão.*

Apesar de ainda ser o diretor de apenas um curta-metragem que poucos haviam visto, Glauber já se tornara, nesse momento, o grande galvanizador de uma geração que começava a fazer cinema. A sintonia entre os membros do grupo transparece da carta que Joaquim Prado escreveu de Paris a Paulo Cesar Saraceni e Gustavo Dahl, que estavam em Roma, no mesmo dia em que Glauber publicou seu artigo "negando o cinema"<sup>20</sup>:

(20) Rocha, Glauber, "Barra-vento: uma confissão...", op. cit., p. 103.

*Vocês, Yuri Gagarin, Fidel Castro e Glauber Rocha me salvaram da dissolução pelo álcool. Ainda não escrevi ao Glauber, mas não demoro. As idéias dele são inteiramente loucas, mas dão uma animação danada. Eu gostaria de saber por que diabo ele me reservou os pampas gaúchos. A Amazônia ter ficado pra você, Paulo, ainda se explica com aquele roteiro que você andou escrevendo aí em Roma [...] De qualquer jeito essa distribuição de regiões não está muito legal não. Vou escrever a ele pedindo para me transferir para Minas, porque eu tenho um argumento esboçado que só funciona lá.*

Glauber não precisou fazer filmes para se tornar, além de "senhor da terra", "monarca absoluto" com poder para distribuir capitânias hereditárias entre seus colegas cineastas.

Em outubro de 61, Glauber continuava marcando sua presença mais como crítico do que como cineasta. *Barravento* estava em montagem, e *Pátio* não fora incluído entre os curta-metragens exibidos<sup>21</sup> na *Homenagem ao Cinema Brasileiro*, promovida pela VI Bienal de São Paulo.

Paulo Emílio registrou<sup>22</sup> a presença de Glauber na noite do debate em que houve, segundo o próprio Glauber, "ruptura com os cineastas adeptos da coprodução, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico"<sup>23</sup>. Na visão de Paulo Cesar Saraceni, "era a indústria contra a arte"<sup>24</sup>. Para Glauber, "esta semana na Bienal de 1961 [...] teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922"<sup>25</sup>.

"Os filmes novos e independentes" que seriam lançados em 62, *Barravento* entre eles, representariam, segundo Glauber, "o renascimento do pobre cinema brasileiro [...] todos são protestos sociais e políticos, embora de tendências diferentes". Ele dizia que "na universidade, nos sindicatos, nos campos da Bahia e de Pernambuco só há uma palavra — REVOLUÇÃO!". Vendo o país, a partir da renúncia de Jânio Quadros, "às portas de uma perigosa revolução"<sup>26</sup>, Glauber insiste com Saraceni que é necessário

(21) *Aruanda*, de Linduarte Noronha; *Igreja*, de Silvio Roberto Miller; *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Apelo*, de Tringueirinho Neto; *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni. Há referências de que *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, também foi exibido embora não conste do programa impresso: *Homenagem ao cinema brasileiro*, Cinemateca Brasileira, VI Bienal do Museu de Arte Moderna — 1961/62. Programa inaugural, 17 de outubro de 1961. Debates, 24 de outubro às 21 horas.

(22) Gomes, P.E. Salles. "Perfis baianos", 24.03.62. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, op. cit.

(23) Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, pp. 105-6.

(24) Rocha, Glauber, "Barra-vento: uma confissão...", op. cit., p. 126.

(25) Gomes, P.E. Salles. "Perfis baianos", op. cit.

(26) 5 de janeiro de 1962. Rocha, Glauber, "Correspondência com Guevara...", op. cit., pp. 16-7.

fazer filmes CERTOS [...] não se pode arriscar, porque se falhamos um segundo, caímos no fracasso. Filmes "LIVRES" só quando a base estiver formada. Sei que você (como eu) pode reagir a isto, MAS É A SAÍDA. Do contrário ficamos apenas sonhando, entende? Eu sou REALISTA, não tenho ilusões [...] eu vejo que a Europa é a HISTÓRIA FEITA e nós SOMOS A HISTÓRIA A FAZER, e nosso tempo é pouco, nosso passado vergonhoso e temos de agir engajados na história. O Brasil de hoje não tem lugar pro artista romântico e sim para o revolucionário, mas não um revolucionário da arte e sim da própria história. Estética hoje é uma questão política.

Anunciando sua adesão ao Partido Comunista, Glauber declara que quer "ser o homem revolucionário total, distanciado de qualquer problemática individual burguesa"<sup>27</sup>.

Nessa altura, poderia parecer que Glauber abrisse mão de vez da sua ambição de fazer "um cinema que escreva com imagens revelando uma linguagem escondida e esquecida"<sup>28</sup>. Na verdade, quem conhece seus filmes sabe que ele nunca se adequou a esse figurino um tanto grosseiro que traçou nas cartas a Saraceni.

Glauber se tornara, entre 60 e 62, o grande ideólogo do Cinema Novo, capaz de se fazer notar até quando estava ausente. Foi Paulo Emílio, com seu amor ao paradoxo, quem assinalou, em março de 62, o papel que Glauber passara a representar<sup>29</sup>:

*[...] precisei de duas estadas mais ou menos prolongadas no Salvador para compreender melhor tudo que Glauber Rocha significa. O fato dele não estar na capital baiana durante minhas permanências certamente facilitou a observação. Sua presença ansiosa, tensa, vulcânica, teria colorido fortemente tudo que vi e ouvi. A ausência permitiu um melhor reconhecimento das marcas da vitalidade e impaciência de Glauber em tudo que se pratica na Bahia, em cinema. A cinematografia baiana anseia por uma ideologia e esta última lhe tem sido fornecida de forma caótica e improvisada pelos tateamentos apaixonados de Glauber Rocha.*

*Barravento* já estava pronto nessa ocasião, mas Paulo Emílio não vira o filme que também não foi apresentado na Semana do Cinema Novo Brasileiro de Florianópolis, em outubro de 62<sup>30</sup>. Se a *Homenagem ao Cinema Brasileiro*, promovida pela Bienal de São Paulo no ano anterior, foi o marco inicial, essa semana de primavera em Florianópolis pode ser considerada a cerimônia oficial de batismo, oficiada por Paulo Emílio que era, para tanto, autoridade reconhecida. No artigo em que comenta a Semana<sup>31</sup>, ele começa dizendo que "o Cinema Novo propriamente ainda

(27) Rocha, Glauber, "Barravento: uma confissão...", op. cit., pp. 129-31.

(28) "O processo cinema", op. cit.

(29) *Homenagem ao Cinema Brasileiro*, Cinemateca Brasileira, VI Bienal do Museu de Arte Moderna —1961/62. Programa inaugural, op. cit.

(30) "Primavera em Florianópolis", 6.10.62, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, op. cit.

31. *Homenagem ao Cinema Brasileiro*, Cinemateca Brasileira, VI Bienal do Museu de Arte Moderna —1961/62. Programa inaugural, op. cit.



não existe" e poucas linhas adiante confessa: "Foi em Florianópolis que descobri o Cinema Novo dentro de mim".

*Numa das sessões, Couro de gato foi projetado sem solução de continuidade logo após Arraial do Cabo. A tempestade de aplausos que recebeu a fita de Paulo Cesar Saraceni prolongou-se durante toda a apresentação dos letreiros da obra de Joaquim Pedro de Andrade, já vista na véspera. Houve um momento em que o entusiasmo era simultaneamente dirigido à fita que se tinha visto e àquela que ia se rever. É como se o público tivesse vislumbrado agudamente através de filmes totalmente diversos pela temática, inspiração e estilo, a unidade misteriosa de um fato novo.*

Paulo Emílio conclui dizendo: "não vou tentar definir o Cinema Novo Brasileiro. Mas ele existe".

A ausência de Glauber Rocha em momento tão marcante permite supor que ele ainda estivesse na Europa onde *Barravento* fora premiado, meses antes, no festival de Karlovy Vary, como o melhor filme de diretor estreante<sup>32</sup>. No início daquele ano de 62, Glauber escrevera a Jean-Claude Bernardet<sup>33</sup> dizendo ter náuseas do filme que só lhe trouxera conflitos. O prêmio na Tchecoslováquia deve ter contribuído para atenuar sua tendência a rejeitar o filme e inaugurar sua busca no exterior de uma consagração como cineasta que lhe era negada em sua própria terra.

Quando Paulo Emílio se referiu de passagem a *Barravento* disse que era uma experiência "exaltante e frustradora"<sup>34</sup>. Alex Viany, por sua vez, em meio a elogios calorosos, apontou "a deficiência de *comunicação* numa obra de arte empenhada, que deveria ser principalmente compreendida pelas platéias envolvidas nos mesmos problemas daqueles pescadores castrados e enjaulados pela devoção a Iemanjá"<sup>35</sup>.

Já Alberto Moravia, sem fazer qualquer restrição, escreveu que o filme era

*um dos mais bonitos que vi ultimamente [...] o que mais impressiona no filme de Glauber Rocha é o fato de não ser a magia apresentada como fenômeno folclorístico, mas sim como uma tentação, uma insídia, um fascínio, uma volúpia de regressão e aniquilamento. Não se trata de uma prática externa, mas sim de um fato de consciência, e, como tal, de uma realidade histórica [...]*  
*[...] um filme completo e admirável, que pode ser definido, com justiça, como um filme nacional-brasileiro*<sup>36</sup>.

Sem ter conseguido exibição comercial para *Barravento* no Brasil e já tendo em vista a realização de *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber

(32) XIII Festival Internacional de Karlovy Vary em junho de 1962.

(33) Arquivo Jean-Claude Bernardet, Cinemateca Brasileira. Carta escrita de Salvador em janeiro de 1962.

(34) "Calor da Bahia", 24.11.1962, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, op. cit., p. 428.

(35) "Barravento: o problema é comunicação", *Senhor*, setembro 1962.

(36) Reproduzido em Rocha, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, pp. 4-5. Publicado originalmente no seminário italiano *L'Espresso*, 16.7.63.

publicou, com o título de "Nosso Senhor Buñuel", um artigo em que parece estar falando mais de si mesmo do que de Buñuel<sup>37</sup> ao fixar certos parâmetros que, tudo indica, serviram para nortear sua obra futura.

(37) "Nosso Senhor Buñuel", *Senhor*, recorte s.d.

Ao ungir Buñuel como Nosso Senhor, Glauber se colocava no papel mais modesto de apóstolo cuja missão seria difundir a mensagem sagrada. Mais de vinte anos depois, quando republicou o artigo em livro<sup>38</sup>, alterou, com propriedade, o título para "Os 12 mandamentos de Nosso Senhor Buñuel". Mas quem seria o verdadeiro autor daquelas leis, o Senhor Buñuel ou o Senhor Rocha?

(38) *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

A dúvida se justifica pela declaração feita por Glauber<sup>39</sup> de que até filmar *Deus e o diabo...* ele teria vista apenas três filmes de Buñuel: *Le chien andalou*, *El* e *Robinson Crusoe*. Cinco anos antes, porém, no artigo em questão, ele fizera uma minuciosa avaliação de *toda* a obra de Buñuel realizada até aquele momento. Glauber estaria apenas querendo se livrar da obsessão dos descobridores de influências ou o artigo seria mais uma projeção das suas próprias idéias do que uma síntese dos ensinamentos de Buñuel? Aos nossos olhos de hoje, o artigo parece, em grande parte, um auto-retrato. Apesar de estar citando declarações de Buñuel, Glauber poderia estar falando de si mesmo ao dizer:

(39) *téléciné*, 140, XXIII<sup>e</sup> année, p. 3, março 1968.

*Porque eu me creio simplesmente honesto comigo mesmo, eu devo fazer uma obra social. Eu sei que vou neste caminho. Mas a partir do social eu não quero fazer filmes de tese. Eu observo as coisas que me emocionam e eu quero transpô-las para a tela, mas sempre com essa espécie de amor que eu tenho pelo instintivo e pelo irracional que podem aparecer em tudo.*

O auto-exílio de Buñuel, conforme a descrição de Glauber, lembra o que ele mesmo viria a se impor. Buñuel dissera que não voltaria à Espanha enquanto aquela fosse uma terra católica e fascista. Segundo Glauber, "seu ódio a Franco é o símbolo de sua fúria contra o Estado totalitário; seu ódio à Igreja é o símbolo de uma luta eterna contra a mutilação do homem pelos dogmas".

Glauber, já adotando a posição de cineasta assumido, se filia no artigo a uma tradição de cinema da qual, além de Buñuel, fazem parte Jean Vigo e Rossellini e que, segundo ele, rompeu com a

*histeria artesanal dos filmes comerciais, se indispôs com a indústria, brigou com os produtores, com o público, com a censura e com a crítica interessada em servir o bom-gosto, a moral, o respeito e a tradição. É a origem do cinema-novo, [...] é a "mise-en-scène" que saiu do enquadramento, quebrou o ritmo gramatical, estrangulou a emoção, fugiu do espetáculo: o filme que deixou de ser a narrativa gráfica*

*de dramas pueris e literários para atingir a poderosa expressão em mãos de homens livres dos esquemas industriais [...].*

O auto-retrato pelo viés de Buñuel se completa com a afirmação de que ele

*nunca respeitou os princípios estruturais do cinema narrativo; tem horror dos filmes de "angulações", detesta os quadros insólitos; detesta a "mise-en-scène" tradicional, o campo, o contracampo; ama os planos longos, as tomadas em continuidade; a sua montagem não pretende informar pela lógica: desperta, crítica, aniquila pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano, erótico; esta montagem sempre violenta [...] aquilo que o espectador aceita como normal; usa o cinema para enfrentar seus personagens na inconsciência deles mesmos; é um homem [...] que não tem compromissos com ninguém: maldito na indústria [...].*

Glauber via Buñuel diante de um impasse que poderia levá-lo à "destruição do cinema figurativo" ou à negação do cinema como arte e pensamento... Uma situação muito próxima àquela na qual o próprio Glauber se encontraria seis anos depois, diante da câmera de Godard. Para Glauber, o Buñuel, o último maldito, não teria seguidores. E os seguidores de Glauber, onde estão? Nos planos de Buñuel estava levar "uma vida tranquila, de burguês pai de família, econômico e modesto", hipótese que, no caso de Glauber Rocha, como os anos seguintes mostrariam, não estava no seu campo de possibilidades.

Coroando sua atividade de crítico, antes de filmar *Deus e o diabo...*, Glauber Rocha fez uma avaliação geral do cinema brasileiro no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*<sup>40</sup>, que não comentarei aqui para não me estender demais.

(40) "Perfis baianos", op. cit.

Glauber fez também um balanço de âmbito mais restrito, referente à produção do ano de 62, ao sair em defesa de *Porto das Caixas*<sup>41</sup>. Era um filme controvertido e radicalmente diferente dos que ele próprio faria mas que lhe dava a possibilidade de falar "de um diretor de cinema como habitualmente se fala de um poeta" — concepção de autor de cinema que ele vinha preconizando desde 61.

(41) *Senhor*, fevereiro 1963.

Entre os filmes de 62, Glauber ainda via o seu *Barravento* como "um manifesto forte e estruturalmente fracassado", enquanto *Porto das Caixas* era o mais "revelador de um diretor moderno, um autor consciente de estilo — o mais corajoso pela renúncia ao espetáculo e ao pitoresco comercial". Para Glauber, se o filme "não comunica [...] a imaturidade está na percepção: se não é popular — isto não o condena, de certa forma o redime".

Assim pensava Glauber, quatro meses antes de iniciar a filmagem de *Deus e o diabo...* Com base no que ele fizera ou escrevera até então, ninguém foi capaz de prever o êxtase que o filme provocaria quando foi visto pela primeira vez, quinze dias antes do golpe militar de 64.

Apesar da consagração que alcançou com *Deus e o diabo...* e, em seguida, ainda que em grau menor, com *Terra em transe*, Glauber teria guardado uma certa insatisfação íntima com o que realizara. Chegou a dizer que estava convicto que *Deus e o diabo...* e *Terra em transe* tinham "vícios de esteticismo" e que eram filmes "vinculados ainda a uma estética burguesa"<sup>42</sup>. Seu projeto em 67 era realizar *América nuestra*,

(42) 1º de agosto e 3 de novembro de 1967, "Correspondência com Guevara...", op. cit., pp. 19-21.

*um filme muito ambicioso, em que quero mostrar o processo de destruição e de liberação da América Latina, desde a destruição, dos Incas pelos conquistadores, a influência da Igreja, a aparição dos latifundiários e a exploração, a chantagem da política civil, até a guerrilha como caminho da liberação. Deve ser um filme épico e violento [...] Decidi dedicar o filme abertamente à memória do Che. Será uma História Prática Ideológica Revolucionária da América Latina [...] explicará os fenômenos das revoluções de Bolívar, a contradição da revolução mexicana, o fenômeno do imperialismo e as ditaduras, a verdadeira revolução cubana e as contradições atuais para o desenvolvimento e a vitória das guerrilhas. Todos os fenômenos da luta, como a tecnologia americana, a evolução da Igreja, o conflito entre romantismo, coragem, estratégia comunista tradicional [...] A estrutura se parecerá [...] com a de Outubro*<sup>43</sup>.

(43) *Senhor*, fevereiro 1963.

Aos 28 anos de idade, em novembro de 67, Glauber se considerava

*muito mais objetivo, mais definido politicamente e sem interesse algum pelo mundo capitalista no qual ainda vivo. Portanto, antes de chegar a posições mais "avançadas", espero realizar esse filme como minha última tentativa de fazer cinema. Depois, creio que o caminho será o da luta aberta*<sup>44</sup>.

(44) Idem.

Não tendo conseguido fazer *América nuestra*, nem aderido à "luta aberta", Glauber inicia, a meu ver, uma etapa errática da sua trajetória. O "chamado profano do mundo" fora mais forte. O filme que o leva, em 69, a ganhar o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, é um pastiche e uma regressão em relação aos seus dois filmes anteriores.

Como é usual, o *establishment* cinematográfico internacional premiou, com atraso, o filme errado.

É verdade que o prêmio serviu para levar Glauber Rocha a ser capa da revista *Veja*<sup>45</sup>, um sinal de que fora consagrado pela mídia brasileira. O que poucos terão notado é que apenas duas semanas antes a *Veja* trazia na capa o ator Luis Gustavo, no papel de Beto Rockefeller, o novo herói da telenovela de Bráulio Pedrosa, saudada como a grande transformadora do gênero. Mais próximas do cotidiano da classe média do que os dramalhões que vigoravam até então, as novelas, como é sabido, ganharam larga audiência e passaram a suprir com exclusividade, nas décadas seguintes, a necessidade de ficção de milhões de brasileiros. Haveria lugar, nesse contexto, para filmes como os de Glauber Rocha?

Dez anos e sete filmes depois, Glauber Rocha se tornara um "objeto de atração pública", uma "peça rara", um "monstro sagrado", categorias que ele abominara em 61 como sendo a "corrupção social do criador de filmes"<sup>46</sup>. A respeito da sua participação no programa *Abertura*, visto todos os domingos na televisão, ele constatava, em novembro de 79, com um misto de satisfação e melancolia:

*Curioso. Não sou cineasta comercial, não sou um escritor popular, mas como comentarista CHEGUEI A ALCANÇAR 67% de audiência por um período de 5 a 10 minutos por semana*<sup>47</sup>.

Glauber se transformara em um personagem maior que seus filmes. Radical, não transigiu para sobreviver e pagou um alto preço por isso.

(45) 28.5.69.

(46) "O processo cinema", op. cit.

(47) 28 de novembro de 1979, "Correspondência com Guevara, Alfredo", op. cit., pp. 34-5.

Recebido para publicação em abril de 1994.

Eduardo Escorel é cineasta. Já publicou nesta revista "A décima musa" (Nº 35).

---

Novos Estudos  
CEBRAP

N.º 39, julho 1994  
pp. 209-221

---