

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

THIAGO DIAS TRINDADE

UM DIÁLOGO COM GLAUBER ROCHA

São Cristóvão

2023

THIAGO DIAS TRINDADE

UM DIÁLOGO COM GLAUBER ROCHA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para obtenção
de título de Bacharel em Cinema e
Audiovisual pela Universidade Federal de
Sergipe – UFS.

Orientador: Prof. dr. Fernando de Mendonça

São Cristóvão

2023

RESUMO

Este trabalho concentra-se sobre a obra de Glauber Rocha (1939-1981), que escreveu, discutiu e produziu filmes a partir da década de 1950 e já é considerado uma figura histórica e até mesmo mítica no contexto cinematográfico. A indústria do audiovisual latino-americano pode ser vista como uma das mais complexas de serem pensadas pelo teor político, sempre muito presente, interna (no tema) e externamente aos filmes (na luta pela valorização e independência dos trabalhadores dessa área). A partir de tal realidade, e com o objetivo de problematizar o discurso de Glauber Rocha e sua relação com as obras, teorias e cineastas do seu passado e presente, são aqui retomadas algumas de suas críticas e declarações. Tal apropriação toma como premissa um recorte dialógico inspirado na metodologia de Mikhail Bakhtin (1997) e em suas considerações sobre a análise do discurso, com a finalidade de refletir confrontos sintéticos que possibilitam a criação de um discurso sobre o cinema. A partir disso, verificam-se as projeções de Glauber para um futuro com maior inventividade formal, combatendo os problemas que acometiam a produção do tempo em que viveu.

PALAVRAS-CHAVE: Glauber Rocha. Cinema e Audiovisual. Análise do Discurso.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. GLAUBER X ROLIÚDE '70.....	8
2.1 Dialéticas.....	12
2.2 Sergei & Glauber.....	17
3. COMPLEXIDADES DO ENUNCIADO.....	22
3.1 Criação na resposta.....	26
3.2 A compreensão do discurso.....	27
3.3 Pensando o indivíduo.....	28
4. AGIR CRÍTICO.....	32
4.1 America Nuestra.....	38
4.2 JLG & Glauber X Veneza 80.....	43
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	52

1. INTRODUÇÃO

No começo da década de 1980, Glauber Rocha terminava de produzir o último filme que conseguiu realizar antes do seu falecimento, *A Idade da Terra*. Durante o período de promoção e distribuição nos festivais de cinema da Europa, o diretor não deixou de manifestar suas ideias que causavam agitação pelo tom iconoclasta e provocativo que elas carregavam. O que fez com que a discussão em torno desse filme se tornasse de caráter bastante amplo. A postura de Glauber Rocha enquanto defensor de seu próprio filme se transformou também numa defesa sobre uma nova imaginação do fazer cinema, já que sua revolta partia do argumento de que estava havendo uma alienação geral que impossibilitava as pessoas de avaliarem seu filme com a devida justiça que ele achava que a obra merecia.

O que é interessante de analisar em todo esse período conflituoso são os diversos elementos históricos – que conseqüentemente, quando se trata de Glauber, entram também em questões filosóficas – que convergem na sua revolta contra o cenário cinematográfico mundial, marcando a trajetória final de Glauber. Observar o percurso desde sua jovem introdução no cenário artístico, como escritor de críticas para jornal, aos seus primeiros filmes na primeira metade da década de 1960 e os caminhos enfrentados para conseguir realizá-los é um caminho que nos parece indissociável de sua obra. Glauber utiliza das limitações como um dos seus maiores desafios perante uma das coisas que ele mais valorizava, que é a força da criatividade. Isso foi essencial em seu período de exílio, marcado por relações confusas com os financiadores de projetos como *Cabezas Cortadas* (filme realizado na Espanha entre 1969-70) e *Claro* (filme realizado na Itália em 1975). Cada vez mais abolindo a coesão e linearidade da narrativa clássica e se colocando em meio as imagens, Glauber faz um cinema que se constrói através do conjunto de fragmentos, de ideias, um cinema que busca cortes que alucinam, montagem que é dialética por sua variedade de formas, e não pela racionalidade.

A funcionalidade do sistema de produção do cinema desde a década de 1980 e toda a maneira com que se tem teorizado essa arte desde esse período até os tempos recentes, faz saltar a suposição recorrente de que é importante retomar a obra de Glauber Rocha. Mais precisamente esse Glauber Rocha tardio, que soube detectar que havia algo de desarmonioso acontecendo.

Ele o fez de forma um tanto quanto solitária, observando a maneira como a produção e o consumo cinematográfico estavam se organizado ao seu redor, manifestando o que achava de forma bastante aberta, com uma convicção desconcertante para muitos dos seus contemporâneos. Enquanto um cineasta tricontinental, como ele mesmo se descrevia, suas avaliações carregavam considerações sobre o cinema brasileiro e latino-americano, o que incluía opiniões sobre a produção de cinema de todo o planeta e um combate próprio a uma suposta progressão que rumava em direção ao engessamento formal-estilístico do cinema.

Glauber Rocha, em sua jornada de filósofo das artes passou por diversos lugares do mundo e sempre teve algo a expressar sobre o cinema. Esta pesquisa propõe um diálogo entre situações e reflexões da vida de Glauber com outras figuras que possibilitam uma exploração de sínteses e até mesmo de contradições que findam por serem reveladoras. Pretende-se aqui um exercício de fusão entre elementos da pesquisa histórica e da crítica de arte. É utilizado o princípio histórico de contextualização da vivência com a possibilidade de romper o rigor temporal em prol da extração de entendimento das formas e o porquê de elas serem merecedoras de um olhar mais cuidadoso, que questione algumas fixações interpretativas.

Aqui nos debruçaremos em alguns materiais deixados por Glauber Rocha, desde suas produções mais diretas, que contêm sua assinatura, até entrevistas e gravações que contenham suas palavras, também utilizando em pontuados momentos, textos que escreveram sobre ele para então fazer um recorte de coerência dialogística. Baseamo-nos na consciência de que o pesquisador pode desenvolver suas tese, inspirando-se no método de pesquisa em Ciências Humanas, que foi conceituado e popularizado pelo filósofo Mikhail Bakhtin.

Nesse sentido, a pesquisa se inicia com um capítulo intitulado **Glauber X Roliúde '70**, como forma de promover a colisão entre as percepções de cinema de Glauber Rocha e de outros cineastas progressistas de prestígio em sua época. Em **Complexidades do Discurso**, introduzimos teorias do discurso e da pesquisa de Ciências Humanas atribuídas ao pensamento de Mikhail Bakhtin, que vão ser importantes na compreensão de exercício dialógico apresentado. **Agir Crítico** é o capítulo que busca um rumo final para as especulações geradas por todos os diálogos propostos na pesquisa.

2. GLAUBER X ROLIUDE '70

“Filmes são pretensiosos. Não há nada mais pretensioso que um cineasta.”

John Milius

“Até mesmo os bem-intencionados não entendem de cinema.”

Glauber Rocha

É bastante aventureiro partir de uma citação creditada a John Milius para se estender uma reflexão em torno da figura de Glauber Rocha, já que em uma de suas mais tardias críticas cinematográficas sobre um filme hollywoodiano, Glauber apresenta Milius como “um homem cuja fama se dá por conta de seu fascismo assumido em tudo que escreve, fala e filma”. Não obstante, nesse mesmo texto crítico, direcionado ao filme *Apocalypse Now*¹, lançado em 1979, temos uma postura bastante temperamental de Glauber com o objeto analisado, descrevendo o longa-metragem dirigido pelo cineasta Francis Ford Coppola como uma espécie de arma de alienação discursiva que carrega um pseudo-humanismo com uma ideia de Bem e Mal desviante de sólidas causas de toda barbárie resultante no conflito que aconteceu no Vietnã, como esse trecho da crítica exemplifica: *“O Mal para Francis não está em Wall Street. que financia a guerra do Vietnã e financia o filme. O Mal reside no Camboja, nas ruínas de um palácio budista”*.

O roteirista de *Apocalypse Now*, o já mencionado John Milius, era igualmente oposto ao que o projeto se tornou após ter seu roteiro reescrito e executado segundo os propósitos de Coppola². Os pronunciamentos de opinião de Milius sobre o filme têm momentos de rima com os dizeres de Glauber, ao definir o filme como uma peça artística que se preocupa demais com suas ostentações de boa conduta, e como isso tudo faz o filme de Coppola mirar rumo a ambições imensamente vazias, que, ao invés de estudar o coração humano através dos seus personagens, os utiliza em prol de sua suposta mensagem redentora.

¹ Apocoppolakalypse - Um discurso alienado e alienante sobre a guerra no Vietnã. Disponível na coletânea O Século do Cinema

² Milius sobre *Apocalypse Now*: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Milius#Apocalypse_Now

Os viets representam o Mal e ponto final. O Mal é Brando-Kurtz. Um coronel que se rebelou e matou generais sul-vietnamitas, aliados dos norte-americanos contra os viets do Norte, malditas sombras fanáticas quais tigres nesta "misteriosa selva", no "Coração da Noite", nas "trevas do colonialismo". (ROCHA, 1979)

O filme de Coppola então figura nessa discussão como uma epitome da tendência que Glauber viria a apontar como nociva e crescente no cinema que lhe foi contemporâneo, com produções posicionadas como de boa índole moral, progressistas, filmes de pregação daquilo que é o certo e que mesmo se colocando em tal posição pretensiosa, em sua enorme maioria das vezes não conseguem resvalar em incluir seu próprio sistema produtivo imperialista a prova, fortemente conectada aos verdadeiros financiadores de todo conflito que em *Apocalypse Now* é tratado como uma tragédia de horror inexplicável, sendo preferível esse apelo a uma mistificação niilista desobrigada de maiores compromissos políticos. Glauber então pode ser visto como um dos primeiros pensadores a apontar o manejo de Hollywood (muitas vezes escrita por ele como 'Roliude') em adequar suas grandes produções aos apelos da revolução cultural que acontecia no final da década de 1960 para que isso não afetasse seu status de influente-mor do cinema mundial. O grupo de estudantes de cinema que se adequou perfeitamente a essa proposta industrial e que viriam a se consagrar como grandes autores de uma suposta "Nova" Hollywood era justamente formado por cineastas que germinaram de um mesmo ambiente que Francis Coppola; seus amigos Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas e John Milius. Não é de se estranhar então duas situações que aconteceram: primeiramente a rejeição de Glauber sobre o trabalho de Milius, que não podendo supor se Glauber viria a reconsiderar suas percepções, fez um cinema de linguagem muito mais inquietantemente rebelde que o desses outros³, representando um corpo estranho naquele período histórico de Hollywood, sobre o qual é interessante colocar algum olhar para que se pense uma indústria sem generalizá-la, Glauber tinha divergências com seus companheiros de indústria, seja no Cinema Novo, como também em suas passagens pela Europa, onde se

³ John Milius por Tag Gallagher. Disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO5/miliustageng.htm>

dizia ser um cineasta com atitude distante à de Jean-Luc Godard⁴. Eles eram aproximados constantemente pelos entusiastas de cinema, dadas suas ideologias próximas, ideia que era sempre reprovada por Glauber, mesmo que em diversos momentos de sua carreira como crítico, tenha elogiado bastante o trabalho de Godard.

Os diretores que eu mais gosto são aqueles que não me influenciaram, são os que fazem o contrário do cinema que eu faço. Eu admiro todos diretores que deram contribuição à evolução do cinema. Mas infelizmente são poucos. O gênero que eu mais gosto é o western, pois mesmo que não chegue a ser uma epopéia, é o que está mais próximo dela. Existem elementos de westerns em todos os meus filmes, e também no Leão de sete cabeças -, disse Rocha.⁵

Milius e Glauber tinham objetivos de atingir grandezas com o cinema, ambos já definiram seus estilos narrativos como ‘homéricos’⁶, fazendo menção a um dos primeiros narradores que se tem conhecimento, que justamente por seu primitivismo, não compunha suas epopeias com as artimanhas do plano dramático. Essa insatisfação com a vigente arquitetura expressiva da arte, que estava comprometida pelos modernismos, os quais muitas vezes eram insatisfatórios, de certa forma faz seus trabalhos dialogarem enquanto objetos de genuína inquietação, que não limitavam suas palavras por medo de perder amizades. A arte, para ambos, é um campo rígido no qual eles buscam representar a grandeza da humanidade cada um à sua maneira; Milius com seu poder dramatúrgico, que conseguia aliar a habilidade reconhecida por seus próximos de saber escrever bons roteiros com reveladores diálogos, e Rocha com seu cinema de constante transformação dialética, com forte interessante pelas teorias marxistas sendo aplicadas ao plano narrativo, sempre se desafiando, tentando articular um cinema para o futuro, por ter ciência de que estava reconfigurando o que já havia sido refletido mas ainda não desenvolvido, planejando conceber o que até então não fora feito antes, com a ideia de que o mundo ainda havia de compreender que “o mais difícil é o mais simples”, ou seja,

⁴ Cartas ao Mundo. (Página 340; Para Cacá Diegues)

⁵ É preciso voltar a Eisenstein [Reportagem do Il Messaggero em 69 com depoimentos de Glauber Rocha]

⁶ Milius exposes legend and man: <https://dailytrojan.com/2014/02/10/milius-exposes-legend-and-man/>

que ainda existem muitos obstáculos para se compreender uma figura pensadora irrevogável para a filosofia mundial do período pós-industrial, Karl Marx.⁷

Em relação aos meus filmes, antigamente, quando as pessoas podiam lucrar com o meu sucesso, me prestigiavam muito. Hoje é diferente. Hoje as pessoas acham que eu incomodo muito. Eu acho, inclusive, que a morte da minha irmã foi um resultado de toda uma relação violenta entre a minha família e a cultura brasileira. E que, na verdade, eu voltei do exílio e havia uma conspiração de forças que queria me matar. E mataram a minha irmã. O chamado assassinato cultural. (ROCHA, 1979)⁸

Independentemente de ser a melhor forma ou não de defini-los, é justo afirmar como Milius e Glauber são vistos pela história canônica, ou colocando de outra forma, por uma percepção abrangente do público, dos entusiastas do cinema, como completamente antagônicos, de impossível comunicação e associação, já que Milius é tido como um cineasta representante da direita conservadora enquanto Glauber é sempre colocado em um ambiente completamente oposto, comumente olhado como cineasta representante da pauta anti-imperialista. É de se considerar o fato que tais nomenclaturas atrapalham as observações a serem feitas sobre o legado artístico e de pensamento de ambos, pois impõem constantes pré-conceitos sobre as suas imagens e borram aquilo que eles tentaram alcançar através de suas produções fílmicas e de suas posturas críticas, que nunca eram óbvias demais e demandam certa meditação, contrária as costumeiras direções tanto de saudosismo como de repulsa. Considerando que o veículo transmissor da maioria das informações sobre eles é de caráter jornalístico e publicitário, bem como a própria crítica de cinema, tudo isso foi recorrentemente acusado por Glauber Rocha de buscar o engajamento que os retroalimenta, via simplificação discursiva. Mesmo ambos tendo iniciado suas carreiras em período de fértil investimento industrial de seus países – dadas as devidas proporções entre a Hollywood readaptada para os interesses da juventude do período conhecido como ‘revolução cultural’ e a fomentação nunca antes vista no cinema brasileiro dos anos 1960 – e assinando

⁷ Cartas ao Mundo. Página 572

⁸ Entrevista: Glauber Rocha por Miguel Pereira em 1979. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Pereira.pdf

filmes que renderam bastante dinheiro para seus financiadores, não demorou muito para que ocorressem ostracismos artísticos em determinado ponto de suas carreiras⁹. Num período em que explodiam as vanguardas e suas frescas formas de mostrar o mundo, conseqüentemente uma ideia geral de evolução artística na mentalidade das pessoas que viviam o período e até dos historiadores, eles dois se encaixaram como figuras de estraga-prazeres para muitos que estavam ao redor de ambos.

2.1 Dialéticas

Assim, sem querer ser reacionários, muitos embaçam a verdadeira função de Glauber Rocha em relação ao cinema e - mais perigosamente - a função do seu cinema, uma verdadeira escolha de linguagem para libertar o discurso político das suas impurezas ao impedir qualquer dramatização arbitrária e demagoga. (SIMSOLO, 1971)¹⁰

Como Noel Simsolo sintetiza muito precisamente nesse trecho de um texto de 1971 dedicado a Glauber Rocha, uma percepção de arte contra a qual Glauber sempre se manifestou ferrenhamente contrário durante sua jornada, é a do filme de comentário social simplificado independente de qual seja a ideologia vestida pelo filme, ou seja pela produtora e pelo autor. As diversas representações de uma realidade cruel e miserável que formularam conceitos como o do *neorrealismo* definiram a ideia de filmes politicamente engajados e sentimentalmente muito mais comprometedores, que sempre foi uma vontade constante das grandes produtoras que financiaram os filmes que formaram o imaginário estético do público do século XX. Isso era um compasso decadente para o cinema no ponto de vista de Glauber, que observava nessa abordagem uma atitude anti-arte, de viés oportunista e autopromocional das produtoras que focam somente no lucro rápido com seus filmes, como também dos cineastas que compactuavam com esse método passivamente, interessados muitas vezes em sentir a compreensão do público e conseqüentemente sua consagração

⁹ "Go ahead, pinko liberals, make my day" Disponível em:
<https://www.theguardian.com/film/2001/nov/08/artsfeatures>

¹⁰ 'Glauber Rocha – Image et Son' por Noel Simsolo (trecho traduzido por Bruno Andrade)

artística.¹¹ Em suma, é como se Glauber observasse o cinema dentro de uma história quase virgem, destacado pelo importante adjunto da montagem, ou seja, o processo de juntar e se apossar de registros, de fragmentos que são puros e que portanto ganharão cada vez mais densidade quando enlaçados uns aos outros, proporcionando uma experiência na qual os indivíduos que assistem sejam expostos a uma constante conversa, que cria o tempo todo e não mira seus objetivos a um linear ponto final. Enxergar o cinema como uma aprimoração da literatura, por ser um formato que oferece mais imersão na proposta de se "contar histórias" resultava em uma má imaginação para ambas as artes, uma exemplificação de um caminho de poucas virtudes para o cinema, que monopoliza essa forma mediante outras possibilidades, ofuscando outras formas de imaginar uma narrativa.

Utilizando uma teatralização cada vez mais precisa, Rocha nos dá aqui duas fábulas cujos discursos nunca caem no moralismo ou no idealismo. Um dos principais resultados dessa escolha é a inutilidade de uma leitura temática (símbolos pessoais, obsessões, temas) e a negação da noção de autor e artista. Porque Rocha não tem nada a nos dizer que não saibamos. Ele simplesmente orchestra seu discurso, nunca o sobrecarrega com veleidades criativas. Ele recusa, assim, o papel de Deus ou do Pai perante o filme e seu público e procede por distanciamento a fim de não desvirtuar o funcionamento dos filmes, séries de planos-sequência. É claro, ele permite que as diferentes mitologias (apologia e denúncia nunca são de ordem moral) sejam desmistificadas, opondo-lhes um discurso mais materialista. (SIMSOLO, 1971)

Noel Simsolo, estendendo suas observações sobre a postura de Glauber Rocha enquanto cineasta, destaca algumas noções que se mostram preciosas para pensarmos as razões que o tornavam um artista cada vez mais espinhoso para as tendências formais que triunfavam no mundo. Esse trecho é uma manobra reflexiva bastante profética por parte de Simsolo, escrevendo ainda no começo da década de 1970 sobre o que muito marcaria a jornada de Glauber naquela sua última década. Seu destaque para a teatralização glauberiana pouco conhecia exemplos parecidos entre os seus contemporâneos, podendo

¹¹ *"Uma coisa é conquistar o público, como Joaquim Pedro fez com Macunaíma. Outra coisa é explorar o público, [...] Como cineasta quero viver a aventura da conquista. Então eu digo isto. Cineasta que quer ter casa, apartamento em Petrópolis, e quer viver no conforto, faz filme de quarto e sala, com cena de sexo para ganhar dinheiro. Outros não. Eu estou a fim da aventura artística que contribui para mudar o mundo."* Retirado de 'Entrevista: Glauber Rocha' de Miguel Pereira

ser apenas aproximada da tradição *brechtiana*. Glauber era um cineasta esforçado na ideia de enquadrar a existência em seu máximo de materialismo, também sabendo dar espaço para as excentricidades territoriais do corpo e na fala que não podiam ser dispensadas para se pensar o que é o Brasil e seu povo. O cineasta sempre tratou com clareza as expressividades tradicionais do Brasil, como o 'cordel' com suas perspectiva poética sobre o cangaço e a 'capoeira', dança em forma de batalha ou vice-versa, composta de movimentos acrobáticos extremamente complexos. Sempre cauteloso no momento de representá-las, eis aí sua radicalidade enquanto poeta-cineasta, que nos coloca numa dimensão imagética que não se utiliza das diferenças entre ficção e documentário, e que faz muitas pessoas pensarem que ele está justamente propondo uma união desses dois, quando na verdade essa separação por si só já desencadeia percepções equivocadas de uma realidade atingível através da imagem, como encaram muitos documentários.

A imagem é apenas uma face da realidade, ela tem como precisa definição a materialização de uma representação; uma imitação.¹² Esse senso comum pode ser muito associado ao estabelecimento linguístico e criativo sobre o qual o cinema foi colocado em suas primeiras décadas, com cineastas dedicados a campos da produção definidos como completamente documentais ou completamente ficcionais. Separações que permanecem fortes até o período presente, por mais que cineastas como o próprio Glauber, há algumas décadas, já tenham fragmentado o plano fílmico em uma dimensão cinematográfica puramente de discurso, que ao mesmo tempo registra o mundo e desenvolve uma arte mais preocupada com a fusão clara dos elementos selecionados. É uma forma distanciada da transparência esquematizadora, sacralizando teorias como as de profundidade de campo e do plano-sequência, artifícios prolíficos da muito buscada imersão do espectador, como descrito nas seguintes palavras: "a imagem em movimento aumenta o coeficiente de realidade e o poder de ilusão" (XAVIER, 1984)¹³.

¹² Concepção retirada do texto Cinema: o uso criativo da realidade (1960) de Maya Deren

¹³ O Discurso Cinematográfico, de Ismail Xavier

Para Glauber, tais teses foram mal desenvolvidas pelos estudiosos de cinema da década de 1950¹⁴, que por mais que tenham contribuído para uma maior consciência pensante dos espectadores de cinema, pois desenvolveriam noções de construção linguística, marcaram a posterior história do cinema pelo constante fetichismo dos cineastas autores¹⁵, sugerindo direcionamentos técnicos sob esquemas mais básicos e primitivos do cinema, como a noção dos enquadramentos em plano geral ou plano médio, que eram menos invasivas. A boa recepção de tais regras como as definidoras de um estilo mais refinado de cinema, foram criando uma espécie de diferenciação ao modelo televisivo, considerado manjado e arcaico e alimentando os artistas mais ambiciosos perante a execução desses complexos truques de câmera sem que eles produzissem algo necessariamente notável em torno disso. O que gerou esse tal cinema que reforça vaidades. Numa manobra contrária, salientando aquilo que para ele se deve dar atenção quando se fala em autorismo, Glauber manifestaria que: “O que interessa no Artista é sua Obra realizada e não Ele, o Artista, o Homem Conflagrado.”¹⁶

Passadas algumas décadas de quando essas teses vieram para o mundo, as manifestações críticas a elas que em nenhum momento foram volumosas, diminuíram consideravelmente, sendo possível afirmar que o moralismo de veleidades criativas citado por Simsolo foi uma figura antagonista, ganhando ainda mais espaço entre os elementos que definem um autor de cinema. Uma atenção agora focada na sofisticação da forma que se funde ao recorrente conteúdo, os temas, a leitura dos arquétipos e as representações. Glauber em grande parte de seus textos e falas a respeito dessa questão imensamente complexa tinha uma postura muito interessante de saber ponderar sua insatisfação com o rumo formal do cinema. Algo que se concretizou desde que, de acordo com seu texto de duas partes intitulado “Conhecimento de S.M Eisenstein”, Vsevolod Pudovkin venceu uma espécie de conflito de influências sobre a grande maneira de se esquematizar e configurar as obras de cinema,

¹⁴ “O cinema sofreu dois desastres: a crítica fenomenológica francesa (Bazin), e a crítica marxista inspirada em Lukács.”, declaração de Glauber para jornal Il Messaggero em 1969

¹⁵ “Este é o tempo do cinema às avessas. O Fetichismo técnico e o vário suporte artístico resultam que todo avesso ao analítico cinestético aceita.” Citação retirada do texto crítico ‘Cine-cristo às avessas’ de Glauber Rocha

¹⁶ Retirado de “Forma e sentido do cinema” por Glauber Rocha

que apesar de acontecer na década de 1920 na União Soviética, acabou tendo uma compreensão de proporções mundiais. Sergei Eisenstein, realizador ao qual Glauber se colocava como um admirador tanto nesse texto quanto no decorrer de sua vida, era defensor do método dialético, focado na montagem criativa, enquanto Pudovkin, que disparou nesse choque de teorias, encaminhou o cinema em seu destino de ser uma arte da narrativa, da gramática. Glauber ainda assim, não deixou de observar e elogiar determinados filmes e cineastas que em um mundo onde a produção de cinema é amplamente interessada no ato de se narrar histórias, souberam fazer grandes obras.

Suas percepções e defesas do que seria um cinema verdadeiramente revolucionário, não lhe desligavam da observação crítica perante vertentes distintas, impedindo-o de cair numa ignorância que poderia até ser compreendida, mas que por não ter ocorrido, só tornam ainda mais admirável sua postura no mundo que viveu. Afinal, o conflito Pudovkin X Eisenstein não se trata exatamente de grandes opostos em que os fundamentos defendidos não pudessem coexistir entremeados dentro de um filme. Para citar um dos mais simbólicos, porém não único dos exemplos, o cineasta italiano Luchino Visconti, que fazia um cinema com as convenções realistas endereçadas ao legado teórico de Pudovkin, era um dos cineastas por quem Glauber mais demonstrou admiração em suas críticas. Através do que pode ser encontrado nos escritos de Glauber sobre Visconti, chama atenção como a admiração não acontecia por vias apenas da amizade que ambos cultivavam, mas também porque Glauber tinha um enorme interesse pela sua diferenciada dramaturgia cinematográfica, que o colocava em conflito dialético com suas próprias convicções de cinema e consequentemente sempre o deixava em estado de euforia crítica, sempre a considerar Visconti um dos grandes cineastas de sempre, um cineasta inteligentemente contraditório, que entende da natureza fílmica e a aplica de alguma forma dentro de seus filmes enquanto realizava um cinema ficcional descritivo, que não era necessariamente o que defendia Glauber. Em um dos seus textos sobre Visconti, Glauber traz o conflito teórico Pudovkin X Eisenstein de volta, para dizer que a “montagem gramática” de Pudovkin não é necessariamente anulada pelo pensamento de Eisenstein. Mesmo que um constante crítico dela, Glauber não aplicava sob as teses Pudovkin o mesmo desprezo que tinha pelas teses de Andre Bazin e György Lukács, ele afirmava

que Eisenstein não emplacou dogmas, e que a existência dos filmes de Luchino Visconti por si só mostra que o problema está mais em como a teoria é simplória e desencadeia noções limitadas que emplacam não necessariamente nos cineastas. Para Glauber, Eisenstein foi um filósofo mais revolucionário porque pensou a maneira de se produzir uma arte próxima do que lhe era o **absoluto**, de imensa, inesgotável criatividade.¹⁷

2.2 Sergei & Glauber

No começo era Lumière. Agora é Godard. E Godard volta a Lumière. Parafraseando o dito, poderia ser escrito: "No princípio era Eisenstein. Agora é Rocha. E Rocha volta a Eisenstein."¹⁸

“Esquerda” e “Direita” são como se denominam as divisões mais marcantes da política do novo mundo em que vivemos. Entre as diversas discussões semânticas que isso suscita, por motivos de não existir um cânone que defina quem é quem, cada território tem sua própria percepção de qual é a sua esquerda e a sua direita, a partir do momento que ocorre um consenso entre os próprios adversários ideológicos com qual pauta cada um se identifica. O brasileiro Glauber era um declarado comunista, ideologia que é um dos maiores, senão o maior marco do lado esquerdo. Dessas informações adjuntas de um apressado raciocínio, fica fácil supor o primeiro laço de conexão na relação de Glauber Rocha e o soviético Sergei M. Eisenstein. Basta seguir o caminho; Eisenstein foi um dos principais cineastas da União Soviética, dirigindo filmes que eram patrocinados pelo próprio governo durante o regimento do marcante Josef Stalin, sendo esse um cenário histórico de um cinema produzido totalmente em torno de um sistema socialista. Em completa grandeza de recursos e sintonia, que poucas vezes teve exemplos comparativos. Só que isso é apenas o começo bastante incompleto e até errôneo na busca do entendimento das razões que tornavam Eisenstein, a principal luz inspiradora de Glauber.

Primeiramente, é interessante pensar a juventude de Glauber, que nascido no Brasil, no ano de 1939, não chegou nem a conseguir entrar em

¹⁷ ‘Dramaturgia fílmica: Visconti’ por Glauber Rocha, disponível em O Século do Cinema

¹⁸ Fala de Glauber Rocha na reportagem para Il Messaggero em 1969

contato com o Eisenstein em vida, pois o mesmo faleceu em 1948, quando Glauber tinha entre 8 a 9 anos de idade, mas ele o conheceu enquanto cineasta e teórico em algum momento de sua juventude e sempre o mencionou em seus escritos críticos, desde os mais antigos, datados da segunda metade da década de 1950, quando ainda apenas ansiava em ser cineasta. O que impressiona em Glauber é justamente essa complexa noção da possível narrativa revolucionária que lhe veio consideravelmente cedo, e no reconhecimento de que nenhum outro cineasta senão Eisenstein durante toda a história do cinema havia pensado em fazer um cinema genuinamente marxista em sua forma. Ou seja, que carregasse consigo os princípios da dialética e do conflito para além das teorias de cunho sociológico do cinema que faziam as ideias sempre caírem na literaridade realista ou até mesmo do que seria outro problema para Glauber, que é o abstracionismo de vanguarda que se popularizou tremendamente a partir das diversas *nouvelle vagues* que ocorreriam em diversos países do mundo a partir de 1960.

Sobre o cinema moderno e suas limitações, Glauber apontou:

O filme [moderno] não cria, narra. O fundamento do filme é o texto, o roteiro. O enquadramento sobre uma cena teatral é puramente ilustrativo e a montagem não passa de um recurso técnico, “segundo o qual as diversas partes do filme são conjugadas até se conseguir um sentido e fluência”. (ROCHA, 1960)

Eisenstein sempre foi um nome recorrente nos campo intelectuais do cinema, seja os entusiastas ou os acadêmicos, todos falam e assistem Eisenstein, em especial o *O Encouraçado Potemkin* de 1925; esse tratamento, com alguma oscilações, se estende até o momento presente. Glauber Rocha, em seu ensaio de 1960 sobre Eisenstein e durante o resto da sua vida, iria dizer que essa valorização de Eisenstein não era necessariamente sincera¹⁹, ou pelo menos não alcançava patamares em que realmente se enriquecia o que Eisenstein queria desenvolver e suas teses caíram em um patamar de sub-importância. Se podemos dizer que em popularidade, Eisenstein é mundialmente

¹⁹ “Sepultado, Eisenstein hoje é motivo de escárnio para críticos e cineastas do cinema moderno. Suas lições foram devidamente estudadas e os filmes modernos jamais se preocuparam com Potemkin. A arte do “sentimento e da emoção” desmoraliza a teoria eisensteiniana e frequentemente ouve-se que o criador de Potemkin foi um “chantagista da dialética”.” Retirado de ‘Conhecimento de S.M Eisenstein’ de Glauber Rocha

mais conhecido, lido e assistido que Pudovkin, os princípios de Pudovkin foram os princípios que se mostraram convenientes no pós-guerra, dado a facilidade com que se gera empatia em suas ilustrações emocionais da realidade, muito mais basilares para o cinema moderno, pela maneira com que se planeja um filme e pelo que as pessoas esperam que um filme seja, o que ele comunique, e enfim, a sua função no mundo.

Arte de “oportunidade histórica” não tem sobrevivência além do período em que age, a não ser que sua composição transcenda a própria limitação do momento e deixe uma ideia para ser posta em conflito com épocas futuras. Não interessa a revelação de temas ou de problemas. O “social” funciona, desta forma, como um suporte ou mesmo uma falsa personalidade. No cinema de hoje, “a política de ideias” é a própria personalidade do filme. (ROCHA, 1960)

Glauber não media palavras para dizer que quanto mais o tempo passava, mais solitário ele se sentia enquanto um cineasta preocupado em revigorar uma forma de cinema que aplicasse Eisenstein. Tal narrativa revolucionaria toda arte, mas principalmente no cinema dependia-se dessa inserção da dialética, pois ela é a forma possível da humanidade criar uma arte que fuja da adulação entediante e frondosamente se diz ter qualquer vínculo com o ideal de revolução. Não é à toa que Glauber descreveria seu último filme, *A Idade da Terra*, como um filme religioso, que pensa sobre Jesus Cristo, mesmo que nele não se veja a aplicação do ideal estético e ortodoxo da entidade sagrada. O que se busca é a tendência criativa da busca pelo absoluto, que por si só pressupõe a certeza da existência de Deus. O Ser que está em tudo é consequentemente o fenômeno que move alguém a querer dar passos à frente do que se é confortável, porque o conforto se encerra em estagnação e a persistência no conflito é o que significa a verdadeira liberdade, por nunca frear e impor limites as percepções que se pode ter da vida. Deus é tudo que se é possível enxergar e pensar. Eis a inescapável necessidade da heterodoxia, de ferir os pilares (o Deus ortodoxo) de seu próprio mundo caso ele esteja marcado pelos tristes princípios do relaxamento. O sistema pode até ser decepcionante, mas não a vida e tanto para Glauber como para Eisenstein, a arte vinha como um instrumento de se mostrar o mundo que existe para além do concreto vigente.

Qualquer cinema, seja ele propriedade capitalista privada, seja propriedade estatal, está comprometido. Na União Soviética e nas Repúblicas Populares o cinema é dirigido. Opostamente, também em Hollywood é dirigido. Identificam-se porque, no fundo, ambos são cinemas utilizados como instrumentos do Estado. Em todo o mundo, o filme, originariamente, é uma inversão de capital que deve ser convertido em prosélitos de ideias ou em milhões de lucros. Esta questão, de resto, já foi analisada. Discutir, em bases reais, o domínio de um cinematipo aquele que Eisenstein dedicou heroicamente sua vida em procurar e realizar, seria possível apenas em Estados nos quais a Arte estivesse isenta de assumir compromissos anteriores. Isto, de resto, é utópico. O cinema como arte é fenômeno de exceção. Antiarte, justamente condenada por quantos intelectuais recusam em aceitá-lo, o filme, da teoria à prática, descreve um verdadeiro salto mortal. (GLAUBER, 1960)

A segunda parte de '*Ivan, o Terrível*' só foi liberada para exibição em 1958, 10 anos após o falecimento de Sergei Eisenstein. O filme foi barrado pelo próprio governo da União Soviética logo após a primeira parte ter sido louvada por Stalin e premiada de várias formas possíveis. O último movimento de Eisenstein na direção não satisfaz os anseios por uma resolução de fatores que de forma simples, deleitassem aqueles que o estavam financiando, colocando o protagonista Ivan, aquele que carregava o espírito da Rússia e portanto o espírito de metade do mundo, em uma dimensão trágica e decadente. Se as coisas caminhavam para a alienação, Eisenstein tomou para si a tarefa de apontá-la, atitude que lhe custou tudo o que ele poderia vir a ter e até mesmo o que já tinha, pois seu filme, já finalizado, por não cumprir o dever de casa sistemático, foi taxado de obra artística inútil e dessa forma, o estado socialista, endossado por seus próprios intelectuais, esmagou o seu artista mais fielmente marxista.

A má compreensão que o sistema ofereceu ao trabalho de Eisenstein é uma ocasião histórica recente no mundo da arte que merece mais conhecimento e discussão. É a sabotagem de um dos maiores pensadores da história do cinema, que tratou essa arte com uma seriedade e responsabilidade difícil de encontrar. Trata-se de algo que por si só já é bastante complicado, um lamento perante a constatação de que existe uma força em todas as indústrias do cinema mundial que limitam aqueles que quiseram fazer cinema como Eisenstein, que tratava sua produção como um artefato tão sério quanto as outras ciências mais sérias tratam seus estudos, sem a preocupação com a cadeia comercial, o estrelato a que são alçados atores, atrizes, cineastas e até outras funções dentro

do cinema, também avesso as confusas entrevistas de imprensa que ocorrem nos mais variados festivais de cinema ao redor. Um cinema que possa acontecer sem o sufocamento de tais recepções, com um propósito sóbrio, como se tem alguns poucos exemplos na história, poderia ser um caminho interessante e que Eisenstein e Glauber Rocha foram impedidos.

3. COMPLEXIDADES DO ENUNCIADO

enunciado

substantivo masculino

Que se conseguiu enunciar; anunciado, declarado, exposto ou expresso

[Linguística] Segmento ou todo de um discurso que, sendo oral ou escrito, está relacionado com o seu contexto.²⁰

“Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua.”

Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin inicia com essas palavras seu inacabado estudo teórico intitulado ‘Os Gêneros do Discurso’. O que já se pode ser observado é a atitude sintética. Com essa sucinta frase, já é possível noticiar sua postura de investigador cartesiano diante do seu objeto de estudo, por aplica um olhar para as relações entre os seres, chamadas por ele de atividades humanas, como um processo que só pode acontecer através da comunicação, acarretando na necessidade de uma língua, um código exercitado por um indivíduo, que figura-se como um sujeito locutor, e o objeto do seu discurso. As padronizações territoriais (como grande exemplo, as línguas oficiais dos países) dos signos comunicativos durante o curso da história da humanidade, ampliaram o patamar de compreensão coletiva e inegavelmente estimularam a constante criação de formatos linguísticos para além da conversa interior do locutor.

Estudaram-se, mais do que tudo, os *gêneros literários*. Mas estes, tanto na Antiguidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico/literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza *verbal* (linguística). O problema de linguística geral colocado pelo enunciado, e também pelos diferentes tipos de enunciados, quase nunca foi levado em conta. Estudaram-se também — a começar pelos da Antiguidade - os *gêneros retóricos* (e as épocas posteriores não acrescentaram nada de relevante à teoria antiga). Então dava-se pelo menos maior atenção à

²⁰ Significado retirado do DÍCIO – Dicionário Online de Português

natureza verbal do enunciado, a seus princípios constitutivos tais como: a relação com o ouvinte e a influência deste sobre o enunciado, a conclusão verbal peculiar ao enunciado (diferente da conclusão do pensamento), etc. (BAKHTIN, 1979)

Durante a história da humanidade, as mais variadas formas de se conceituar uma comunicação foram desenvolvidas e pode-se dizer que ainda estão a se desenvolver e que todas essas formas estão sempre a se fundir. Bakhtin, ciente disso, diz: “Ficaríamos tentados a pensar que a diversidade dos gêneros do discurso é tamanha que não há e não poderia haver um terreno comum para seu estudo” e parte em busca de um caminho que se distinguisse dos teóricos que já haviam tentado a classificação através de seus esforços nos estudos da matéria *literária*, que em toda sua relevância dentro do recorte artístico, por si só não conseguiria abarcar toda a natureza da comunicação humana, como também de outras teorias como a *retórica*, que acrescentou uma maior atenção ao aspecto oral da comunicação, inalcançável pelas teses literárias dado sua natureza escrita, como também as mais recentes teorias no denominado *gênero do cotidiano*, que para Bakhtin, foram falhos em seus princípios teóricos, de querer propor uma especificidade do “discurso cotidiano oral” (BAKHTIN, 1953). Ou seja, novamente uma tese preocupada em chegar a uma resposta definitiva da comunicação - muitas delas operando com bases textuais que posteriormente seriam enfraquecidas no campo teórico pelas duras críticas, feitas inclusive até pelo próprio Bakhtin, como no caso dos behavioristas norte-americanos - o que, nesse campo de estudo leva a uma consequente precipitação, que apesar de acrescentar alguma nova camada interpretativa ao pensamento do discurso dado sua vontade de propor algo novo, finda por terminar no mesmo ponto errôneo dos críticos. Então, para exemplificar aquilo que precisava ser melhor lapidado pelos teóricos da linguística, Bakhtin diz: “Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a consequente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado.” Direcionando, por sua vez, o olhar rumo a um novo horizonte interpretativo dos gêneros: o campo primário (simples) e seu estado de condensação criativa e consequentemente expressiva, que gera o campo secundário (complexo). O gênero primário é a junção de palavras que enuncia a sua expressão, se mantendo dentro de um signo direto e unilateral, que se declara como elemento intrínseco ao plano real (a vida cotidiana, como diz

Bakhtin), portanto, algo encontrado com facilidade durante a rotina, nas conversas rápidas ou, pensando na vida urbana pós-século XX, é possível se dizer que em muitas publicidades espalhadas pelos prédios, como outdoors ou banners e principalmente as clássicas faixas de pano, contém uma busca pela simplificação informativa que reside na comunicação primária. O plano secundário, toma forma quando para construir sua argumentação, são utilizados os mais diversos componentes do gênero primário para criar uma dimensão desvinculada da realidade. Bakhtin pontua um exemplo de fácil entendimento quando diz que um diálogo que poderia muito bem ocorrer no nosso cotidiano, com diversos frutos primários, ao ser transferido para um romance, ou seja, um tomo de palavras que caminham pelas mais diversas naturezas do humano descrito em espaço gramatical (o pronome pessoal), só vai dialogar com seu universo interno exercitado pela criação artística do autor. Uma declaração primária não alcança tal nível de *complexidade*, sempre será uma matéria fragmentária de caráter unidimensional e essa é sua condenatória simplicidade. Propondo essa distinção de gêneros para pensar a natureza do enunciado, ficou possível para Bakhtin explicar em qual lugar estava seu descontentamento com as teorias linguísticas anteriores, como é descrito nesse trecho: A distinção entre gêneros primários e gêneros secundários tem grande importância teórica, sendo esta a razão pela qual a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida por uma análise de ambos os gêneros. Só com esta condição a análise se adequaria à natureza complexa e sutil do enunciado e abrangeria seus aspectos essenciais. Tomar como ponto de referência apenas os gêneros primários leva irremediavelmente a trivializá-los (a trivialização extrema representada pela linguística behaviorista). Mais uma vez reforçando nessa parte final sua posição distinta aos behavioristas que estudaram o discurso a partir de uma lógica fechada na comunicação do cotidiano, sem gerar essa importante conexão com a profundidade que se pode atribuir ao discurso.

Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo,

enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. O enunciado situa-se no cruzamento excepcionalmente importante de uma problemática. (BAKHTIN, 1979)

Com essa defesa de uma nova percepção perante a “natureza de um enunciado”, Bakhtin chega a uma espécie de síntese para a legitimação da necessidade de pensar o discurso pela configuração do simples que se torna complexo. O primário e secundário conseguem estabelecer uma maneira de tornar científico algo tão variável e incontrolável que é a comunicação através da língua. Sua escolha pelos termos “*formalismo*” e “*abstração*” como consequências negativas da não-aderência do formato analítico proposto são bastante interessantes para pensar como Bakhtin tinha um direcionamento bastante rígido sobre o criar científico, distinto do processo criativo que ocorre no campo das artes, por acreditar na possibilidade de racionalizar a imensidão de forma bastante confrontante, com propósito de enlaçar a natureza - colocando sua atitude enquanto pensador em um plano epistemológico - sem necessariamente usar do desejo de um comentário conclusivo de caráter descompromissado e subjetivo. Eis a sutil problemática que habita o conceito de se entender alguma parte da realidade. Muitas vezes o entendimento vem de duras (por não serem abertas as ilusões humanas) reflexões - fazendo uma metáfora tipicamente industrial - sobre as engrenagens, aceitando a grandeza daquilo que se enfrenta enquanto pensador, independente da dor que ela possa causar. O produto final, a síntese, nunca é de fácil digestão e dotado de uma apequenada exatidão; o resumo é perigoso, porque diante de coisas muito densas, é fadado a uma condição comparável com a de uma porta, num sentido bastante literal. A porta que se vê porque está tapando um vão organizado que se é possível acessar apenas quando se abre a porta.²¹

²¹ Comentário adicional: A impressão é que sempre que essa ideia é exposta, sempre que é dito sobre a necessidade de não cair em limitações, a concordância é geral e que isso é um tanto quanto obvio, mas uma das grandes intenções aqui nessa tese é de argumentar que na pratica, esse dilema é bastante vigente.

3.1 Criação na resposta

Bakhtin exemplifica um impasse que o incomodava como também cria seu próprio ponto teórico, acrescentando mais nuances à sua proposta de uma ótica primária e secundária para os gêneros do discurso. Uma manobra dupla onde criticar, observar as entravas de um pensamento leva a uma nova visão do objeto que está sendo estudado.

Pode-se dizer que a gramática e a estilística se juntam e se separam em qualquer fato linguístico concreto que, encarado do ponto de vista da língua, é um fato gramatical, encarado do ponto de vista do enunciado individual, é um fato estilístico. Mesmo a seleção que o locutor efetua de uma forma gramatical já é um ato estilístico. Esses dois pontos de vista sobre um único e mesmo fenômeno concreto da língua não devem porém excluir-se mutuamente, substituir-se mecanicamente um ao outro, devem combinar-se organicamente (com a manutenção metodológica de sua diferença) sobre a base da unidade real do fato linguístico. Apenas uma compreensão profunda da natureza do enunciado e da particularidade dos gêneros do discurso pode permitir a solução desse complexo problema de metodologia. (BAKHTIN, 1979)

Retornando a crítica ao formalismo teórico em que se é separado e pensado o discurso, Bakhtin apresenta uma nova situação em que o impasse criado é tremendamente prejudicial porque faz o campo de estudo da língua estagnar em círculos perigosos. O discurso para Bakhtin só é possível de ser mensurado, se seus pensadores compreenderem a complexidade entre gramática e estilística. A combinação orgânica mencionada aqui, para definir a forma com que um consumidor de discurso reaja perante ao material que entra em contato, revela um princípio filosófico que não aprisiona, muito pelo contrário, pois quebra com os aprisionamentos, já que toda a teoria de discurso aqui apontada por Bakhtin, teve expostas suas simplicidades analíticas, de frondosas potências, o que por sua vez, torna Bakhtin um autor que pretende revelar a importância da liberdade de pensamento. Sua teoria, assim como a dialética de Karl Marx, torna racional, ou seja, trabalha com a mensuração mais materialista possível de um entendimento dos fenômenos. Postura que levou Marx a percepção de que a saudável relação para que isso ocorresse é através dos processos de vivência produtiva do ser-humano em um mundo em que a atividade trabalhista não envolva a dominação sistemática de uns sobre os

outros, algo que até então nas sociedades com separação de diferentes classes sociais, nunca aconteceu e que gerou no decorrer da história, um constante processo de renovação de incongruências, uma alienação do homem ao pensar o seu meio. Bakhtin age como essa figura pensadora que consegue enxergar a problemática disso dentro da linguística, apontando o problema e então o respondendo com a possível solução, *criando na resposta*. Concluindo que Marx e pensadores de conexão marxistas como Bakhtin (essa separação é importante porque estudar o próprio Marx é diferente de estudar aqueles que direta ou indiretamente são considerados como marxistas) podem se encontrar em um virtuoso procedimento de filosofia dialética.

3.2 A compreensão do discurso

Quando se toma em consideração que o discurso em Bakhtin parte de um locutor e que ele precisa apenas ter seu próprio objeto de discurso como validador de uma atividade linguística, fica interessante pensar na questão da compreensão e partir de um paradoxo que acontece quando a comunicação não acontece entre duas ou mais pessoas. O locutor, enquanto ente solitário a criar significado para alguma coisa em sua expressividade, também está em um processo de diálogo consigo mesmo, pensando de que forma serão organizados seus pensamentos que surgem em uma mente capaz de articular as mais diversas formas de definir algum objeto, mas que terá de condensar todas as variáveis em um único fluxo expressivo e então durante o processo ou no final, tomar compreensão de como ficou o resultado de seu enunciado. O discurso, portanto é uma organização expressiva que sempre será fadada a ter um *contemplador*. Nem que seja o seu próprio locutor, diante daquilo que acabara de declarar. É importante então pensar nessa figura que sempre motiva a atividade humana envolta da linguística de acontecer.

A compreensão responsiva nada mais é senão a fase inicial e preparatória para uma resposta (seja qual for a forma de sua realização). O locutor postula esta compreensão responsiva ativa: o que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc. (BAKHTIN, 1979)

As funções de locutor e contemplador se complementam no âmbito de vivência social. Nas mais variadas situações que o ser-humano pode ser colocado, ele tende a intercalar as atividades comunicativas estando entre essas duas posições e a separação delas implica muito mais em entender qual o momento em que a atividade de pensamento, ou seja, a elaboração das respostas, habitam um lugar de ação para o locutor que está a se expressar, ou um lugar de meditação, para o contemplador que por mais passivo que tente ser perante o discurso externo, sempre vai encaminhar em direção a uma leitura própria das coisas a partir de suas idiossincrasias. Bakhtin em uma tentativa de esmiuçar detalhes que exemplifiquem de que maneira se forma essa posição de contemplador, escreveu:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativa-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo. (idem)

A figura de Bakhtin criança, do jeito que imagina-se que ele está a se descrever aqui, como alguém que ainda está a formar as habilidades de comunicação, se mostra como um recurso adequado porque aduz tanto ao primeiro contato com coisas básicas, como a noção de sua auto identidade até chegar a fase do amadurecimento das ideias, em que o indivíduo é estimulado através das circunstâncias a desenvolver a prática da resposta, seja uma concordância mais segura com as informações que recebe como bem a capacidade para uma articulação de discordância.

3.3 Pensando o indivíduo

Através do pensamento de Bakhtin, a análise em torno de um objeto de discurso já foi introduzido, pensando especialmente na noção de um enunciado que cria complexidades as quais são devidamente estudadas através de um pensamento dedicado à própria forma de expressividade, como acontece no campo artístico-literário, em que existe a tradição da crítica, que se dedica a contextualizar e opinar sobre obras de arte que se tem produzido ou o que já se produziu. Logo em seguida é colocada em evidência a possibilidade de se *criar*

alguma ideia, alguma teoria ou até mesmo de se fazer ciência a partir do escrever sobre alguma outra coisa. Aquele que observa o sistema vigente e num exercício de esforço o coloca numa encruzilhada dialética que também finda desbravando por si só o campo da concepção de ideias.

O pesquisador do campo das ciências humanas está, portanto, transitando no terreno das descobertas, das revelações, das tomadas de conhecimento, das comunicações, *das produções de sentido entre o eu e o outro*. Neste âmbito, vale destacar a importância dos segredos, das mentiras, das indiscrições, das ofensas, dos confrontos de pontos de vistas que inevitavelmente acontecem nas relações entre humanos. (SOUZA & ALBUQUERQUE, 2012)

No texto “*A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana*” de autoria da dupla Solange Jobim Souza & Elaine Deccache Porto Albuquerque, é feita uma análise sobre a forma que Bakhtin observava as possibilidades de se realizar uma pesquisa científica no campo das ciências humanas, um processo que para ele era de grande complexidade pela inevitável natureza de *polifonia* residente no que se diz respeito a análise do outro, seja esse outro um objeto, uma matéria não-viva ou um ser (ou seres) cognoscente, ou seja, um indivíduo que tem capacidade de dialogar e está passível à multiplicidade de vozes e consequentemente à subjetividade. Na polifonia das ciências humanas, a análise nunca caminhará em busca de uma conclusão precisa como há o inquestionável no campo das ciências exatas onde $2 + 2$ resulta em 4. Os dois números 2 que foram usados para a realização dessa declaração não possuem uma capacidade de contestar, eles têm de ser definidos de forma objetiva e as eventuais complexidades que se pode encontrar num exercício das ciências humanas não tem relação com a prática do processo de diálogo que está presente no momento em que humanos tentam pensar sobre si mesmo e suas relações com os outros. “O outro é o lugar da busca de sentido, mas também, simultaneamente, da incompletude e da provisoriedade” diz o texto da dupla Simone e Elaine, explicando como um processo de diálogo parte da vontade de entendimento das coisas e de como esse processo existe a possibilidade de que a produção de material rico para a humanidade seja gerado, fadado a uma lógica vinda do diálogo; a dialógica. Trata-se de um termo-primo para a dialética, só que aqui focado exclusivamente nas questões da linguística de Bakhtin, na ideia de

conversa entre dois ou mais indivíduos e no contato científico entre cada um desses. Independentemente se essa conversa acontecer diretamente ou via um estudo do pesquisador e a produção expressiva de seu indivíduo cognoscente, em ambos os casos as coisas sempre irão ter um ponto final que nasceria através do sentimento do pesquisador de que atingiu um resultado que achou satisfatório. A ideia de que se a partir de um diálogo com maiores recursos conectivos entre pesquisador e seu indivíduo cognoscente estudado se alcançaria alguma forma de objetividade dentro das ciências humanas e que a forma de pesquisa indireta possui alguma inferioridade pela distância entre pesquisador e indivíduo é completamente errônea porque vai contra toda a proposta de Bakhtin enquanto um problematizador das possibilidades as quais as ciências humanas podem chegar sem beirar a radicalidade controladora do positivismo.

No que concerne às Ciências Humanas, a questão da voz do objeto é decisiva. Segundo Bakhtin, é o objeto que distingue essas ciências das outras (ditas naturais e matemáticas). Não é porém o homem seu objeto específico, uma vez que este pode ser estudado pela Biologia, pela Etologia etc. O objeto específico das Ciências Humanas é o discurso ou, num sentido mais amplo, a matéria significante. O objeto é um sujeito produtor de discurso e é com seu discurso que lida o pesquisador. Discurso sobre discursos, as Ciências Humanas têm portanto essa especificidade de ter um objeto não apenas falado, como em todas as outras disciplinas, mas também um objeto falante. (AMORIM, 2002)

Já abordamos Mikhail Bakhtin e sua relação com Karl Marx e como essa associação acontece por uma capacidade do leitor de detectar como em ambos os filósofos existem conexões de ideias consideradas como uma influência de Marx sobre Bakhtin e a necessidade de romper com supostos idealismos que por longo tempo dominaram a teoria das Ciências Humanas. É importante que essa influência não seja oficializada como uma espécie de apadrinhamento porque isso supõe uma conectividade linear do pensamento humano que é contrária as teorias de múltiplas vozes, ideia essa que tem total conectividade com o que realmente se pretende enxergar como uma pessoa que influencia a outra, porque se fala sobre diálogo e dialética, e em tal atividade é que existe a justificativa para que ainda se busque analisar algo que já foi declarado por outro. Ao realizar fichamentos, recortes ou minúcias interpretativas em que cada

palavra é observada ontologicamente sobre algum discurso, o pesquisador está criando algo novo até mesmo em cima do material que buscou analisar, pois está o colocando em um novo tomo textual que não é o que ele pertencia quando concebido.

O problema que existe na leitura literal de algo, ou seja, uma leitura passiva (o que é impossível aos olhos de Bakhtin) reside no fato de tal leitura carregar dentro de seus interesses a criação de uma resposta que reproduz com exatidão o abalo público causado pelo primeiro material. Isso é algo que em vários níveis ignora a relação que o contexto histórico e social exercem nessa situação e que cria uma anomalia onde o público contemplador se vê diante apenas de produções com princípios não ligados a criação e a autonomia do pensamento, mas de uma reprodução idealista que não exercita a consciência de ler algo analisando, questionando as estruturas e elaborando respostas do que está em frente ao olhos. O contrário disso, que toma as palavras do material antigo como uma autoridade, uma espécie de manual em que se tenta reproduzir a exata lição que foi aprendida, revela apenas uma vontade de receber as glórias imediatas do mundo vigente, ceder a rápida aclamação sistemática e quebrar o princípio de se realizar algo por interesse no descobrimento de uma novidade, aquilo que compõe a responsabilidade-mor e a ética de um pesquisador cientista.²²

²² É importante dizer que essa é uma tese que quer refletir sobre postura criadora. Seja a do pesquisador, cientista ou filósofo que são as figuras comentadas nessa parte como sobre cineastas e artistas que serão tratados posteriormente.

4. AGIR CRÍTICO

"Por que pretender buscar, nas formas congeladas do realismo socialista, a única receita válida?"

Che Guevara²³

Com o que foi exercitado nas reflexões do capítulo anterior, pode se chegar a uma perspectiva de que pela trajetória expressiva de Glauber Rocha se detecta o movimento da construção da crítica, que por ele foi encarado como uma atitude inerente a sua figura, uma ação que praticou em escala multimídia. Tudo o que fez, entre entrevistas jornalísticas, filmes, escritos e até conteúdo televisivo, por mais distinto que sejam em formato ou em disponibilidade dos modos de produção - portanto configurações diferentes de articulação -, ele mirou em um resultado final que exercitasse uma ação crítica.

Glauber começou a publicar textos nos anos de 1950, como um então intitulado crítico de arte e o temperamento que cultivou nesse período se manteve quando assina sua primeira direção cinematográfica em 1962, com o filme *Barravento*. Cartas escritas por ele revelaram que a princípio operava como produtor-executivo e que confusões nos bastidores o levaram a tomar as rédeas também da direção²⁴, marcando o filme como um debut precoce de um ainda bem jovem Glauber Rocha fortemente envolvido com a possibilidade de uma sólida indústria cinematográfica na Bahia, que fortaleceria as produções nacionais e ao mesmo tempo expandiria os ambientes filmados no (largo) território brasileiro para além do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. A questão é que as circunstâncias fizeram com que Glauber tivesse de aceitar que *Barravento*, um filme sem um planejamento pessoal, pertenceria a ele, seria obra a qual lhe daria respeito ideologicamente, obra que teria de defender e que assim o fez até o fim, como cartas já tardias do Glauber mostram ele considerando *Barravento* como um fruto vindo dele, sem mais levar em contas essas questões acidentais. Essas considerações são importantes para levantar uma discussão

²³ Frase encontrada no livro 'Tomás Gutiérrez Alea: Os filmes que não filmei'

²⁴ Cartas para Paulo Emilio Salles Gomes datada de 1960 (pág. 124 de Cartas ao Mundo)

tanto sobre a reflexão feita em torno dos filmes de Glauber Rocha como também sobre a postura da crítica de arte, mais especificamente de cinema, que a seu modo, é uma comunidade que, de tanto martelar seus argumentos, vai direcionar um cânone que encara as obras de arte em um movimento complexo, coletivo e conflituoso, ditando, através de suas reprovações, seus consensos ou seus choques de princípios, a natureza esquemática das produções a serem feitas no futuro.

A afetação causada no pensamento do público e consequentemente na indústria, que quer agradar pela razão de que a crítica de cinema é historicamente detectável através dos revisionismos que efetivaram popularidades sobre alguns filmes e cineastas, como bem ajudaram a obscurecer outros filmes e outros cineastas. Dessas situações vem a discussão da responsabilidade que um crítico deveria carregar, de exercitar seu trabalho evitando deixar com que suas ideias entrem em uma harmonia estagnante com o sistema, pois a existência de um corpo crítico deveria se justificar no ato de pensar com independência, sem concessão de interesses individualistas que marcam as classes dominantes, principais investidoras das artes e que querem buscar através dela, numa manobra desleal, a manutenção de seu poder. A consciência de refletir o âmbito geral do sistema produtivo de cinema com seriedade pode se tornar uma tarefa desgastante dentro da comunidade crítica, porque um de seus principais pilares consiste em defender a ideia de que existe negatividade em uma indústria de cinema que volte suas produções somente para o entretenimento supostamente descompromissado em dialogar com as percepções de mundo dos espectadores, como no caso das grandes produções de Hollywood e todas as produções que se inspiram nela ao redor do mundo; como também a alienação de propósitos das produções mais supostamente sérias, destinadas a utilização da arte cinematográfica para se criar artefatos que expressem ideias a serem seriamente recebidas pelo público, como se configurou os filmes mais valorizados pelos festivais de cinema de tradição europeia e que agora já definem o modus operante de todos esses tipos de eventos em todo o mundo.

Para exemplificar bem, é interessante retornar a Barravento e a maneira com que esse filme foi recebido pela crítica na época. Em sua maioria, chegou-

se a um senso de que se tratava de uma obra com intenções de “expor a alienação religiosa nas comunidades negras brasileiras”, ideia que derivava de declarações do próprio Glauber, que falou que o filme refletia sobre “as problemáticas do misticismo”, o que findou por sedimentar um fim de discussão um tanto injusto para o filme, como apontou Ismail Xavier em seu ensaio de 1980, *“Barravento: Glauber Rocha, 1962, alienação versus identidade”*. Esse texto parte da discordância das escassas convicções que outros escritores propuseram em suas análises a um filme que tinha muito mais a ser refletido, não só por achar que o cinema em si é muito maior que a interpretação das pautas sociais atreladas as obras, como também pelo tratamento dado ao filme de estreia de Glauber Rocha, que, deixando um pouco de lado todas as considerações a serem feitas sobre seu complicado processo de realização e as declarações externas, pensando criticamente, vê um filme de fascinantes contradições, algumas intencionais e outras especuláveis, vindas das pulsões de um jovem artista que futuramente se aprimoraria bastante em suas direções de cinema e que merecem leitura cuidadosa, que pensem em como esse filme se encaixa e dialoga com as produções que vieram em seguida.

Quando se aplica uma consciência dialética ao processo de imaginar obras de arte, grandes mudanças de postura acontecem sem que seja necessário o descarte do que já foi feito, uma tentativa de apagamento ou vergonha do que foi produzido no passado. O esquecimento é empecilho grande para a dialética. É a ideia de que a humanidade apenas caminha para um suposto avanço, objetivo e de um racionalismo um tanto ingênuo que se confunde mais com uma crença positivista.

Se trata de uma questão bastante ampla, e por mais que se tente citar algumas situações que expressem especificidades dele, como se pode utilizar da própria carreira do Glauber Rocha enquanto cineasta, é difícil concentrar em exemplos específicos que possam abarcar toda a imensidão de sua obra. Surge a necessidade de um pensamento que habite o campo do imaginativo, que diz respeito a toda uma história de formação da indústria do cinema e qual o tipo de obra que as instituições financiadoras acham que mais beneficiam a si mesmas. Foram tais entidades que ajudaram a esculpir a ideologia, a percepção de tempo, a maneira com que o público irá ler os filmes, uma verdadeira questão de

educação com a arte, já que de um jeito ou de outro, o contato da sociedade pós-industrial com o cinema a levou a novas direções de perceber o mundo. Assim, é inescapável que até mesmo uma análise pautada pelo materialismo histórico dialético, que incorporaria o debate sobre o cinema pelas lógicas de infraestrutura - já que cinema demanda largo financiamento e suas inevitáveis relações de classes - com a consequente superestrutura, pensará todo o impacto causado nas instituições pelo fato de o cinema ser esse veículo de ideias penetrantes, que abalam os espíritos humanos em profundidade. Quando se trata de observar tais dinâmicas à luz de Glauber Rocha, o processo fica mais enriquecido se for iluminado nesse seu aspecto multimídia.

Existe a noção de que Glauber Rocha “*escrevia assim como filmava e filmava como escrevia*”, então todas as suas expressões são terreno para o florescimento de interpretações e dialogismos. Como ele é alguém muito mais reverenciado pela função cumprida como cineasta, o que é de justo teor, a citação encaixada nesse contexto tem interesse de propor uma maior valorização também de suas outras produções para além dos filmes, principalmente escritas, onde ele também pode ser considerado um criador. Em seu livro *Revolução no Cinema Novo*, lançado no ano de 1981, ano também do falecimento de Glauber, temos um rico texto intitulado *O Processo Cinema 61*, no qual Glauber recusa a alcunha de ser um ensaio, e define muito mais como um desabafo, “uma interrogação pessoal” em que descreve as situações dos cineastas, com enfoque nos brasileiros, esses que, diferente de indústrias mais desenvolvidas em que a mentalidade dos cineastas tende a ir numa busca de filmarem seus filmes com maior liberdade, apenas sobrevivem fazendo cinema, o que dificulta o exercício consciente do pensamento formal da arte.

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se 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. (ROCHA, 1971)²⁵

²⁵ Trecho do manifesto “Eztetyka do Sonho”.

O profissional brasileiro de cinema, não podendo desfrutar nem de condições financeiras decentes para a sua sobrevivência, não tem muito como estar no patamar das indústrias de outro países. O problema é que o debate não se encerra somente nisso. Sabe-se muito bem como a burocracia das grandes indústrias é altamente estressante para seus próprios criadores. Os cineastas brasileiros, com pouquíssimo dinheiro, sacrificando muito de seu bem-estar e a depender dos temas e das formas linguísticas, da boa relação com a ditadura militar, podiam realizar filmes com linguagem bastante improvisada e virtuosa. Pode se dizer que muitos assim o fizeram. O *Cinema Novo* é termo histórico que tenta abarcar boa parte de tudo isso. É aí que, já trazendo luz a outro material de Glauber, vem a ideia do “sonho” ou do “transe”, que ele conceitua em seu famoso manifesto (dessa vez, oficializado pelo próprio) *A Eztetyka do Sonho*, apresentado em 1971 na Columbia University, situada nos Estados Unidos da América. Uma forma de cinema que lida com uma penetração sistemática que rivaliza com a ideia de um cinema sociológico.

Se as Ciências Sociais proporcionam dados reveladores sobre a injustiça do mundo dividido por classes, o Cinema pode, e para Glauber *deveria*, complementá-lo através de um estudo de caráter interno, com a possibilidade de vislumbrar a inquietação dos povos colonizados. O racionalismo, muitas vezes atrelado à ciência, é formato incapacitante adjunto do cinema pois leva ao estado de busca pela lógica direta, das respostas que vêm rapidamente como fatos, formando receitas repetitivas e frondosas. Sucintamente, Glauber diria que: “Na medida em que a desrazão planeja as revoluções, a razão planeja a repressão.”²⁶ O público entende rápido, a aclamação acontece com o artista em vida, o filme ganha muito dinheiro, o cineasta e os atores ganham boas quantias de dinheiro, mas muitas vezes, o cinema sai viciado, impaciente e enfim, prejudicado. Esse era um preço que não valia a pena para Glauber, mesmo que em muitas oportunidades demonstrasse sua insatisfação pela pobreza em que teve de viver em muitos momentos de sua vida.²⁷

Todos sabem que o filme é fruto de uma produção e que uma produção é investimento de capital, apenas com uma característica particular: necessita de sensibilidade, bom gosto,

²⁶ Frase encontrada em “Eztetyka do Sonho”.

²⁷ Carta para Paulo Emilio Salles Gomes datada de 1976 (pag. 583), disponível em ‘Cartas ao Mundo’

inteligência, o convencional chamado arte e outros atributos indispensáveis para que a mercadoria seja consumida pelo espírito do povo. A mercadoria é destinada ao espírito. Talvez seja por isso – é por isso mesmo! – que poetas são atraídos. (ROCHA, 1971)²⁸

Em um retorno a seu texto-desabafo, *O Processo Cinema*, Glauber remonta a um tempo em que os cineastas eram artesãos e não-celebridades autorais cujo sentimentos são compartilhados e geram uma legião de interessados em suas idiossincrasias. Quando cineastas eram associados a artesãos, suas preocupações eram menos vaidosas. É certo que praticamente todos queriam visibilidade com um filme feito, mas como não existia o status de celebridade, a preocupação era mais voltada ao próprio filme e menos à busca de consagração pessoal. Glauber vê nesse resgate uma proposta que, apesar de sacrificante, possuía um boa intenção para os que se encontravam deprimidos com a situação do cinema e quisessem viver da arte por genuíno gosto pelo trabalho.

Nos anos finais da vida de Sergei Eisenstein, na década de 1940, esse realizador já sofrera uma sabotagem sistemática que lhe custou bastante caro. Eisenstein sempre foi o modelo de cineasta-filósofo para Glauber Rocha, que tanto falava sobre essa sabotagem e sobre a derrota que Eisenstein sofreu do sistema em seus últimos anos de vida. Tendo sempre em mente a relevância do caso S.M. (Sergei Eisenstein) podemos perceber que o problema apresentado não é uma romantização da indústria do passado. É uma noção de fazer cinema sem vícios demagógicos disfarçados de autorismo ou vanguardismo, sem entrar no âmbito de que isso acontece ou não de forma consciente, já que a partir de certo ponto, tal postura de cineasta autoral criticada por Glauber se torna algo cultural e a noção crítica disso fica totalmente obscurecida. Acima de tudo, é uma busca para que exista a possibilidade de produzir um cinema que Glauber denominava de “sério”, porque produto de um artesão sem vícios ou pactos industriais, no caso, filmes que veiculem e documentem ideias e sensibilidades importantes para o mundo. Eisenstein já havia sofrido e deixado a lição para Glauber, mas parecia que nas décadas que separam Eisenstein de Glauber, as brechas cada vez mais se fechavam na medida em que o sentimento de

²⁸ Trecho de “Eztetyka do Sonho”.

cineasta-artesão se perdia para a consolidação da imagem do cineasta-celebridade.

4.1 America Nuestra

Montagem significa, como foi escrito por Eisenstein, a ligação de todas as estruturas da realidade. Montagem significa uma relação dialética entre os vários elementos que constituem o filme. (ROCHA, 1969)

O uso frequente da palavra “cinema do futuro” vinha da ideia de emancipação estética que países do terceiro mundo poderiam adquirir da incrustada alma dos europeus e principalmente norte-americanos. O fato de que, por conta dessa dominância norte-americana no mundo das imagens brasileiras, os filmes de Glauber aqui ganhem o status de filmes de art-house para muitos espectadores, decerto é algo um tanto catastrófico perante toda visão que ele sempre fez questão de passar e seu posicionamento antagônico a esse tipo de filme. Sua intenção seria muito mais a de promover uma dialética fora do limitado campo racional que tanto atacou em seu manifesto escrito em 1965 (Eztetyka da Fome), em que fala do sentimento de nervo incompreendido da sociedade em oposição ao sentimento de fácil digestão que os filmes norte-americanos traziam sobre os dilemas. A ideia de que o público sempre precisa estar em contato com um cinema que não deixe o público acomodado, mas que já esteja de antemão ciente do que irá presenciar e que recue a potência do cinema a um meio de diversão e inflação de ego para os autores.

Não espanta que a referência constante de Glauber seja Eisenstein. O autor de *Potemkin* tornou-se hoje, nas ruínas dos nossos cineclubes, uma glória longínqua e quase incompreensível. Esquece-se que qualquer cineasta debutante nesse lado do mundo que a si próprio se inicia (esse lado dito “terceiro”), o encontra no seu caminho. Nada de político aqui. Eisenstein faz voltar o cabaré, o circo, o travesti, a paranoia alegre, o gosto pelas formas e pelas suas metamorfoses, o pequeno e o grande, o micro e o macro. A cultura enciclopédica e o samba perante os ídolos. Fazer surgir das coisas uma beleza impura, mestiça. Para Glauber, o diálogo com Eisenstein nunca se acaba. “*Mesmo para Eisenstein, a tentativa de tornar estético o Novo Mundo equivalia à de levar a palavra de Deus (e os interesses dos conquistadores) aos Índios*”, diz ele. A idade da terra é um pouco, na era do vídeo, do zoom e do som

sobressaturado, a resposta a Sergei Eisenstein, a terceira parte de *Ivan, o terrível*. (DANEY, 1981)²⁹

Glauber Rocha, como diz Daney, era um sonhador de uma glória mais do que longínqua. Ele retomava a vontade de sonhar com uma liberdade para o cinema que os soviéticos um dia praticamente puderam ver a luz. De acordo com ele mesmo, nenhum cineasta foi totalmente livre em seu trabalho. Mas essa liberdade era ceifada mais com o decorrer dos anos. Em *A Idade da Terra*, Glauber retornou depois de um período sumido das produções, da imprensa e da crítica, seus filmes anteriores da década de 1970 como *Cabezas Cortadas* e *Claro* não tinham recebido exposições notórias e sua imagem perante grande parte das pessoas que o conheceram de outrora era similar à de uma entidade esquisita, que incomodava e que não falava coisas coerentes (DANEY, 1981). Com o investimento de tempo e dinheiro que ele deu nesse seu filme final, ele entregou uma obra de caráter desconcertante, que chocou e conseqüentemente gerou aqueles que se fascinaram e os que se revoltaram. Glauber parece não ter interesse necessariamente na glória de ser criticamente elogiado. Em uma entrevista à imprensa televisiva da Rede Globo, ao afirmar que a crítica francesa falou bem do seu filme, ele não parece se sentir agraciado. Sua grande preocupação parece morar na derrocada total no pensamento sobre cinema. A domesticação estética norte-americana perante todas as outras, agora parecia avançar para um cenário ainda mais desanimador para ele. Era o momento de pensar ainda mais o futuro do cinema brasileiro e as maneiras de resistir mais a esse problema iminente.

Mesmo antes de seu exílio, no qual fez passagens rápidas ou moradias temporárias por vários países do mundo e conheceu mais profundamente a sociedade europeia e conseqüentemente a maneira com que era visto pelos europeus enquanto latino-americano (e também o tratamento lá oferecido à arte produzida no que chamava de Terceiro Mundo), Glauber Rocha já apontava criticamente para um olhar europeu borrado pela racionalidade - que para ele apenas atrapalhava o cinema de seguir um caminho revolucionário. O cinema encontrava espectadores que não sentem a fome nem podem compreender o sonho, dada sua postura prontamente burguesa, que enxerga nos filmes latinos,

²⁹ DANEY, Serge, *La mort de Glauber Rocha*. 1981

africanos e árabes uma sensação de atração pelo primitivismo do ser-humano, enquanto eles, civilizados, pretendem apenas observar, estudar, mas não penetrar as motivações brutas que compõem a obra. Essa postura dos europeus se configura para Glauber como uma aprimoração do comportamento colonialista de sempre, pois prevalece por parte deles um fascínio pelas estéticas dolorosas de um povo que sofre muito por razão das heranças da exploração, ironicamente causadas por seus antepassados.

Não creio ser possível discutir um problema estético / político nem falar das coisas mais gerais ou aparentemente superficiais. *América nuestra* deve ser um filme nascido de todas estas contradições. Por exemplo: deve ter um espírito eisensteiniano mas ser anti-*Que Viva México!*, Não gosto do espírito plástico de *Viva México!*: aí Eisenstein transferiu Da Vinci, Michelangelo etc, toda a idealização renascentista para o México, A plástica de *Que Viva México!* deveria ser moderna como os travellings de Renoir no campo em *Madame Bovary* e outros filmes ou mesmo como Rossellini fotografou *Viaggio in Itália*. (ROCHA, 1969)³⁰

América Nuestra é um projeto não-realizado de Glauber Rocha, no qual ele trabalhou e planejou durante grande parte do tempo que esteve ativo enquanto cineasta. Suas intenções eram de realizar esse projeto cinematográfico em Cuba com a ajuda do seu amigo Alfredo Guevara, diretor do Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica. Eles trocavam cartas com boa frequência desde a época em que Glauber Rocha se dedicava a realização de *Barravento* e sempre manifestavam o desejo por uma realização conjunta.

Esse projeto, caso fosse realizado, iria consumir alguns dos desejos de Glauber Rocha, que era um assumido entusiasta da árdua e vitoriosa Revolução Cubana, dada a sua significância na luta revolucionária de toda a América Latina, região que tinha como exemplo eterno um governo de esquerda com a firmeza necessária para negar as concessões com as grandes corporações e com a burguesia e, dessa forma, trazendo novos olhares para a arte que não fossem os incansavelmente criticados por Glauber desde sempre. Filmar em outro país latino, especialmente em Cuba, seria não só simbólico na jornada de um cineasta

³⁰ Fragmento do texto *AMÉRICA NEUSTRA* 69 (pág. 161) disponível na coletânea *Revolução do Cinema Novo*

que se denominava como tricontinental, como poderia tê-lo levado a caminhos que lhe trouxessem maior realização artística e menos necessidade de acordos entre produtores que não compartilhavam de interesses parecidos com os dele.

Realmente, eu me desiludi muito com os rumos que as coisas tomaram na Embrafilme e também por causa do próprio impasse em que a cultura brasileira chegou à gente e se internacionaliza muito. De forma que se eu tivesse uma razoável margem de poder, razoável não, um grande espaço de poder econômico e político para executar o que eu acho que deveria ser o projeto audiovisual e cultural no Brasil eu realmente enfrentaria a vida no Brasil como um cineasta independente. Como um autor cinematográfico, apesar das vantagens excepcionais que a Embrafilme concede aos autores, continua sendo muito frustrante. Porque, depois de ter feito os filmes que eu fiz, você ainda ter esse negócio de os negativos de Deus e o diabo e Terra em transe e O dragão estarem em Paris é doloroso, assim como O leão de sete cabeças, Claro. Uma coisa assim entre a empresa e a clandestinidade, entre o sacrifício e a genialidade. Tudo isso me aborrece muito. Evidentemente, eu posso trabalhar em Hollywood, se eu quiser. Eu tive realmente propostas concretas e eu desfiz contrato com a United Artists. Um espaço mundial dos cineastas. O Luiz Carlos Barreto é testemunha disso, assim como Claude Lelouch. Contrato assinado. Na hora disse: não, não vou fazer. Não faço filme comercial. Desfiz um filme com Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, com cheque em cima da mesa. *Senhora dos afogados*, também do Nelson Rodrigues. Isso eu já fiz várias vezes. Eu assino e na hora não filmo. Eu só fiz os filmes que eu quis fazer. Eu me conheço. Não adianta. Não gosto de filmar romance, roteiro de outras pessoas. Não me interessa. É um negócio louco que pinta. Tenho que fazer ali. (ROCHA, 1978)³¹

Mesmo com uma boa quantidade de registros escritos que falam sobre as viagens de Glauber para a casa de Alfredo Guevara e alguma das coisas que ambos conseguiram criar juntos, o *América Nuestra* não chegou a ser realizado e representa mais um dos projetos que Glauber planejava e demonstrava entusiasmo, não sendo possível de ser realizado pelas circunstâncias difíceis, sejam financeiras ou de organização, que acometeram a vida de Glauber juntamente com seu exílio.

Em contrapartida, muitos dos filmes que conseguiu realizar na década de 1970 são de uma elaboração bastante apressada, denominados por ele mesmo como “filmes marginais”, como o caso de *Câncer*, que pode ser considerado um

³¹ Trecho da entrevista com Miguel Pereira, datada de 1978

filme independente, filmado durante quatro dias no ano de 1968³², com improvisação quase que completa, enquanto Glauber aguardava a longa liberação de verba para a realização de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Como também duas das últimas três realizações que fez, *Claro* de 1975, filmado na Itália, e *Di Cavalcanti* de 1977, filmado no próprio Brasil e servindo como um estímulo para *A Idade da Terra*, que já estava planejado e que começaria a filmar um ano e meio depois.

Situações como essa ajudam a ter uma boa percepção de como foi a carreira de Glauber Rocha enquanto cineasta na década de 1970. Seus projetos principais, os quais elaborava durante anos, dificilmente obtinham a oportunidade de sair do papel, e isso lhe causava constante frustração. Passou boa parte da década de 1970 em busca de oportunidades para a realização de alguns dos seus projetos após o encerramento de uma empreitada que começou em 1969 e terminou em 1972, quando realizou *O Leão de Sete Cabeças*, filmado na República do Congo, quando, logo após alguns meses se transferiu para a Espanha, para filmar o *Cabezas Cortadas*. Essa produção televisiva que se propõe a adaptar *Macbeth* de William Shakespeare como forma de burlar a censura³³, mas que em sua práxis finda por rejeitar muito da suposta natureza shakespeariana, tem como ação motora principal o direcionamento e a resolução de seu núcleo dramático. Glauber Rocha, movido ainda pelo calor da apresentação da *Eztetyka* do *Sonho*, articula um filme que apresenta personagens homéricos, que têm a seu dispor a força de perambular pelo mundo o transformando com uma habilidade irrevogável que em muitos momentos não teme as pressões de um sistema de invenção humana e do emaranhado dos contratos sociais, mirando sua batalha contra a própria natureza, essa sim uma adversária à altura, pois no universo cinematográfico de Glauber, o transe surrealista é infinito. Não se pode colocar um fim à história do Sol.

Glauber declarou que filmar *Leão* e *Cabezas*, um filme no continente africano e outro na Espanha, respectivamente, era como entrar em contato com

³² Informações retiradas do texto “Glauber Rocha, Plano Sequência” por Jairo Ferreira [e Glauber Rocha], disponível no livro *Cinema de Invenção*

³³ Informação retirada da entrevista de Glauber Rocha para Miguel Pereira

as formações históricas da América Latina³⁴, e esse é um dos grandes saldos que ele pôde retirar dessa experiência. Revelou, com isso, um pouco nessa percepção sua vontade de em algum momento revitalizar sua carreira como cineasta brasileiro e fomentar a produção latino-americana com filmes de inquietude revolucionária.

4.2 JLG & Glauber Rocha X Veneza 1980

Em entrevista para Paulo Francis no ano de 1975, Glauber Rocha tece comentários sobre as mudanças no cinema que o cineasta Jean-Luc Godard (JLG) findou por ser creditado com a feitura de seus filmes, sendo um dos vários momentos em que demonstra sua admiração por ele:

Pré-Godard, o cinema era teatro ilustrado, e sempre aquém da História, porque os intelectuais não tomaram o poder. Godard introduziu consciência. Trouxe concepções críticas de Brecht ao cinema. Um personagem de Godard não faz uma confissão psicológica, faz uma autocrítica. Godard subverteu a técnica de montagem. (ROCHA, 1975)³⁵

Em uma carta de 1969 destinada a Cacá Diegues, já vemos Glauber, em um tom de intimidade com o seu amigo, revelar que sentia pena de Godard, enquanto um artista definhando em depressão, cujo pensamentos eram voltados para a impossibilidade de uma indústria cinematográfica que não servisse como propaganda imperialista.

Godard, coitado, em processo de autodestruição, tem vindo chorar as magoas do imperialismo mas no fundo é um solitário que não aguenta mais a França e vai terminar se matando. Eu disse para ele que ele tem que assumir seu destino, larguei a língua, ele entortou um pouco a cuca, esculhambei com o gauchismo babaca etc. Dá pena, coitado, de tão indefeso e cercado de amigos babacas. Vou falar com ele para ir passar uns tempos aí no Rio. Talvez encontre uma certa ternura fraternal que pode ajudá-lo. (ROCHA, 1969)³⁶

³⁴ Entrevista para Miguel Pereira, 1979

³⁵ Entrevista para Paulo Francis, 1975

³⁶ Carta para Cacá Diegues, 1969

É importante perceber como nessa situação não existe uma contradição anulatória. Para Glauber, JLG é um gênio que o influenciou em diversos níveis, só que encontra-se em total impotência nesse final de década de 1960, condenado pelas circunstâncias de uma classe artística de esquerda que levava o cinema para um caminho obtuso. É um problema político no interior da classe cinematográfica (produtores-diretores-técnicos-escritores, atores, críticos e espectadores), que continua a ser alienada das ilusões da imagem cinematográfica sem a coragem de romper este inferno neurótico que é o clímax “a clichê” da contracultura imperialista.³⁷

No “largar de língua” que Glauber proferiu a Godard, muito provavelmente há compaixão em meio a uma inexorável antipatia de Glauber ao ver um homem europeu de imenso potencial intelectual se reduzir a uma resistência das sombras. A passividade de Godard era inerente a sua condição de europeu, já que sabia tanto quanto ele das coisas terríveis que uma estética imperialista pode causar a longo prazo. Glauber, enquanto latino-americano e brasileiro, queria que seu território e seus companheiros de país acreditassem em uma conquista de industrialização consciente para o cinema. O Cinema Novo para Glauber era muito mais uma ideia do que algo como um movimento histórico da arte. O que o cinema brasileiro estava se tornando na segunda metade da década de 1960, para ele, já não se configurava como Cinema Novo, pela razão de que a produção de filmes estava entrando em processo de alienação estética. Mas o Cinema Novo, como uma ideia, poderia sempre ser revivido mesmo depois de morrer dezenas e quiçá centenas de vezes. Por isso é possível encontrar textos e declarações em que Glauber fale mal desse suposto Cinema Novo, como também, textos que carregam e defendem a ideia do Cinema Novo até o fim de sua vida. Na clássica cena em que Glauber aparece em *O Vento do Leste*, filme de 1970 com direção do Godard, Glauber Rocha, após ser perguntado sobre o que é o Cinema Novo, profere: “É um cinema que vai construir tudo. A técnica, a casa de produção, a distribuição, os técnicos, 300 cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o Terceiro Mundo”. Em seu próprio filme, Godard dá espaço para que Glauber defenda seu sonho, que para ele era algo senão impossível, mas dubitável. Há entre eles uma grande

³⁷ ‘Depois do Vietnã’, por Glauber Rocha. Texto de 1975

admiração mútua, mesmo que complexa, afinal de contas ambos foram expoentes do cinema que pode ser chamado de revolucionário. JLG com sua modéstia pode vir a recusar a alcunha de revolucionário; já Glauber, no sentido oposto, sempre deixou evidente que buscava fazer o cinema da maneira mais revolucionária possível, sem a preocupação perfeccionista costumeira de JLG, que mesmo sendo creditado por Glauber como um cineasta genial e essencial para o “cinema feito com consciência”, não encontrava uma paridade de execução do cinema. O que conclui uma possível colocação de que Godard e Glauber são distintamente revolucionários do cinema.

Mesmo que *O Vento do Leste*, filme que apresenta um pouco dessa diferença entre Glauber e Jean-Luc Godard seja de 1970, já tendo filmado *O Leão de Sete Cabeças*, Glauber passou momentos de bastante dificuldade no decorrer dessa década, sem poder de fato realizar filmes no que ele chamava de Terceiro Mundo e, principalmente, no Brasil. Com os filmes marginais que fez durante esse tempo, conseguiu manter resiliência suficiente para não abrir mão de suas convicções de uma indústria de cinema que não servissem ao *lobbying* imperialista, buscando financiamento e fazendo filmes de grande produção que mostrassem que essas possibilidades não pertenciam apenas ao mundo; lutar por esse cinema de alguma maneira. Em ‘*Cartas ao Mundo: Glauber Rocha*’, livro organizado por Ivana Bentes que compila um vasto material de cartas que Glauber escreveu, são inúmeras as cartas, de 1971 até 1981, em que Glauber expõe seus sentimentos mais sombrios para alguns amigos íntimos, mas que também mostram a complexidade desse período, pois também representa uma restituição de Glauber Rocha com sua crença, que ganhava novos contornos e lhe ficava mais indispensável a cada momento. Uma forma de crença que é alinhada com o pensamento, virando assim um método de conhecimento: a constatação de que, para que se tenha transe, *eztetyka* do sonho (ou transe) é primeiro necessário ter crença (BENTES, 1997). Postura de crença essa que se preocupa em não acomodar as percepções canônicas, que não sente medo de reunir o misticismo africano, asiático e árabe ao cristianismo, já que, qualquer afastamento que essas religiões possuem, parte de conflitos históricos que não souberam aplicar uma dialética correta sobre o campo da crença.

Nesse contexto, em que um religioso Glauber persistia numa indústria de cinema terceiro-mundista que de alguma forma produzia obras que conseguissem não reproduzir as formas domesticadas de um cinema burguês, foi que ele conseguiu realizar uma produção brasileira com financiamento industrial novamente. Tratava-se de *A Idade da Terra*, que estrearia em 1980 e teria promoções em vários países. Glauber, que durante a década de 1960 produziu filmes que tinham promoções em festivais da Europa com direito a eleição para premiações, voltaria a ter essa prática agora, a começar pelo Festival de Veneza, uma década e alguns anos depois, e isso de certa forma marcaria um retorno aos primeiros anos de sua carreira como cineasta, em que era visto como um prodígio e quando seus filmes causavam admirações no público e na crítica, conseguindo faturar quantidade significativa de dinheiro e vencer premiações internacionais.

Após o término do Festival de Veneza de 1980, com as premiações já distribuídas aos vencedores e o término da cerimônia já decretado, Glauber Rocha é entrevistado pela imprensa e expressa sua opinião sobre o que esse evento significou para ele:

Um júri que eu acreditava que era um júri de intelectuais, de pessoas que compreendessem o cinema, que fazem uma premiação dessas, que a mim parece uma falta de respeito à tradição cultural, porque dar um prêmio a Louis Malle, que é um cineasta de segunda classe, que faz filmes comerciais, e também a Cassavetes, que é um cineasta americano, que também faz filmes comerciais com a face de filmes de vanguarda, e também premiar o filme de Angelopoulos, que é a academia, do velho cinema de vanguarda acadêmica, de verdade mostra ignorância, corrupção, racismo, falta de seriedade. Ou seja, um escândalo que faz a mostra desabar, porque também houve sabotagem na programação, sabotagem na publicidade, porque a imprensa italiana só fala dos filmes americanos e franceses, e uma sabotagem do júri, e agora... O que dizer... Suso Cecchi d'Amico, o que é, que premia Louis Malle, cadê a sua autoridade? Gillo Pontecorvo, que eu acreditava um cineasta de esquerda, anti-imperialista, premia cinema imperialista. George Stevens Jr., representante do Pentágono aqui, Andrew Sarris, Michel Ciment, um crítico francês que todo mundo sabe, toda a gente sabe que Michel Ciment recebe dinheiro dos americanos, da Motion Pictures, também da CIA para fazer publicidade do cinema americano, quer dizer, um júri absolutamente corrupto. Portanto, o Festival de Cinema de Veneza é muito bom pros franceses, muito bom pros americanos, mas não é bom para nós. E nós não somos estúpidos, nós conhecemos muito bem o cinema, a economia e técnica e a política. Portanto, a vergonha é de Veneza, o escândalo é de Veneza. Eles que são pobrezinhos decadentes, reacionários, incluindo os críticos italianos, que me massacraram, uma coisa programada, uma vergonha para a

crítica. E eu fui a vítima, a grande vítima dessa intolerância. Mas eu não respeito eles, não respeito nada, porque meu filme é muito superior a isso, meu filme fala do futuro, de um novo mundo, com uma ideologia uma linguagem nova, isso foi demais pra esses críticos decadentes que amam Louis Malle, Hitchcock e toda esta merda que está aí. E eu não virei mais aos festivais europeus, e também farei uma campanha para que os cineastas latino-americanos e árabes não venham mais aqui, nem em Cannes, nem nesses festivais. Agora será a guerra, até o fim. A guerra da cultura. E nós devemos vencer esta guerra. Essa é a verdade. (ROCHA, 1980)³⁸

Glauber Rocha proferiu tais palavras numa entrevista ao ar livre para uma emissora italiana após o encerramento das premiações do Festival de Veneza de 1980. Mesmo que muito de tudo que ele tenha dito, já esteja alinhado com o que sempre escreveu e manifestou, ainda é de impressionar algumas novas percepções que foram declaradas. É como se o evento tivesse o deixado mais abatido sobre o cenário cinematográfico, sobre a crítica e pensamento do cinema. Se Glauber se disponibilizou a promover o filme em tais festivais da Europa e, ao chegar ao encerramento de um deles, demonstra algum nível de revolta é porque negativamente surpreso com o funcionamento do festival ele estava. *A Idade da Terra* era um momento importante de sua carreira. Engana-se quem pensa que ele o enxerga como um filme definitivo; é muito mais um filme de recomeço, um recomeço que ia rumo a proporções épicas que tornam o filme em algo imenso, impressionante, mas que numa leitura mais fria, ainda é um filme de fragmentos, um filme que orchestra com maior aporte aquilo que ele já praticou sem dinheiro quando fez *Câncer*. Não resta dúvidas de que é um filme feito com vontade de romper com a normalidade, de chamuscar a força da criatividade audiovisual na cabeça do público. Parece que a revolta de Glauber estava em perceber que nos anos de 1960, *A Idade da Terra* talvez fosse mais bem observado por uma parcela dos frequentadores de festival, mesmo com toda a pompa que Glauber comentava ser inerente a Europa quando foi apresentar *O Dragão da Maldade contra O Santo Guerreiro*, em 1969. Àquela época, ele encontrava com maior facilidade pessoas com genuína vontade de admirar uma obra que possui algo de distinto. No fim, encontrou o que sempre acusou ser a insistência nas obras do realismo pequeno-burguês, do enfraquecimento, da alienação e da submissão ideológica do que restou do que

³⁸ Entrevista de Glauber Rocha para a imprensa italiana. Disponível em <<https://www.dailymotion.com/video/x7vis2a>>

se via como vanguarda. Mesmo com tudo que Glauber já dizia desde anos antes ao seu retorno ao mundo do festival de cinema, é de se desconfiar que ele saiu dessa experiência com muitos pensamentos novos a se fazer, a buscar por uma nova postura de pensar o futuro que se revelava para ele, em 1980, e a partir desse momento de crise e de sabotagem com seu filme. Ele saiu dessa história muito mais como vilão, mesmo tendo apreciadores do filme, como ele mesmo chega a dizer que a crítica francesa o elogiou, mas sendo banido de festivais por conta desse conflito e manifestando que o mercado cultural dos festivais estava em completa decadência. Declarou muitas vezes após essa situação que iria abandonar o cinema. Afirmções que se percebem falsas, dada algumas cartas que mostravam que ele tinha planos para fazer novos filmes.

Esse período que pode ser definido como *o ano de 1980 de Glauber Rocha*, exemplifica bem como o realizador, em seu último ano de vida, em 1981, estava disposto a dialogar mesmo que de maneira violenta pelo cinema que acreditava. Sua busca sempre foi pelo “claro”, num sentido de tornar institucional uma estética emancipatória e isso a todo momento lhe gerava conflito com as pessoas. Insistia em encontrar novas possibilidades de prosseguir com seus projetos e dessa forma deixou o Brasil para buscar novas empreitadas em locais pelos quais ainda não tinha tentado; até que chegou a Portugal, onde ficou por morar, planejando, escrevendo e exibindo filmes, sempre acreditando que teria condições de resistir aos problemas de saúde fortes que já lhe era acometidos a um bom tempo.

Para fazer a Revolução ou instaurar o fascismo é preciso crer, paradoxo da modernidade que reduz a “pós-modernidade” a uma questão decisiva: não se crê em mais nada, o que torna a Revolução inútil e o fascismo uma aberração. Há um grande medo e desconfiança na atualidade em relação aos que creem, seja lá no que for.³⁹

O fascismo enquanto condição social para Glauber se tornava mais assustador durante a sua era porque o mundo - e principalmente o meio artístico do qual ele fazia parte - tomava conhecimento dele enquanto uma ideologia condenável, mesmo não conseguindo se encontrar a forma para que ela fosse profundamente combatida. O fascismo em sua forma conceitual e ideológica

³⁹ Prefácio de Ivana Bentes no livro “Cartas ao Mundo: Glauber Rocha”

aconteceu ao redor do mundo no começo do século XX - pegando o espaço do colonialismo das monarquias europeias - e seus adeptos, seja da elite ou das massas, eram crentes em um espírito de nação, de soberania de territórios e de povos. Tudo isso foi desmitificado com o fim da Segunda Guerra Mundial. Grande parte do mundo soube repudiar essas ideias, mas isso não encerrou com as relações de dominação no mundo porque o capitalismo insere uma nova forma de fascismo que é silenciosa e validada em um mundo de laicidade institucional. Onde a dominação é uma condição social que se pode não-observar, onde impera individualidades, conveniências entre os envolvidos em organizações que se configuram de forma que eles mesmo se prestigiem e preparem a manutenção de seu próprio poder em um diálogo, senão desonesto, mas que não é construtivo, pois se constrói através de jargões e de conceitos culturais simplificados.

É uma dominação aberrante, porque se encerra em uma relação sempre egoísta, no lugar do senso mesmo que incorreto do sacrifício pelo mundo, pelo seu país ou pelo povo, o mundo se forma no sacrifício apenas pelo benefício do “eu”. O fascismo não é uma pessoa, a revolução provavelmente também não é, mas ambas são ideias que se movimentam e se transformam no decorrer da história. O fascismo e suas transformações, anunciadas por Glauber, não estão necessariamente personificadas em figuras que ele duramente criticou e até mesmo brigou, como Louis Malle, Francis Coppola ou Michel Ciment. É muito mais uma tentação geral que na arte se alastrava pela tentação e vaidade que desembocavam na simplicidade linguística. Nas propostas pequenas disfarçadas de grandes. Na reciclagem formal que pretende impressionar, viciar o público sem propor algo a partir disso, calhando em uma produção global de espetáculos mansos nas principais camadas do cinema popular. Os revolucionários do cinema seriam aqueles que, ao enxergar essa configuração estética do mundo, não queriam ou não conseguiam entrar nessas regras, logo, se autocondenavam como no caso de Glauber, que queria fazer cinema grande e popular, ou escolhiam, como no caso do casal Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, que por vontade própria negavam totalmente uma inclusão na indústria com seus filmes e, assim como eles, pontuados cineastas ao redor do mundo, findavam por ter seus filmes crepusculados. Suas formas julgadas como

desinteressantes e chatas só podem ser vistas em nichos ou espaços acadêmicos, sendo essa uma situação em que ainda não se enxerga um horizonte de mudança, onde a estimativa é de permanência durante um bom tempo.

Nesse cenário, Glauber Rocha se encontrava em 1981, vendo como luz no fim do túnel após toda a má repercussão do Festival de Veneza, entre os próprios companheiros de cinema e as produtoras brasileiras, a possibilidade de fazer filmes em Portugal e nos Estados Unidos, locais que provavelmente passariam longe de serem considerados por Glauber anos antes, mas onde ainda restavam financiadores interessados no seu estilo de cinema, preso a definição de vanguarda. A arte, e principalmente o cinema, com toda a grandeza da imagem e som em movimento - que Glauber Rocha percebeu serem possíveis em sua relação de estudo à figura e às ideias de Sergei Eisenstein -, se direcionaria a desvalorização de uma tentativa de produção que trouxesse uma postura de esclarecimento das profundas mazelas do mundo.

Houve então uma separação entre Glauber e JLG, pois ambos em suas grandezas e decadências encontraram formas distintas de propagar uma forma de resistência (Glauber, maior aqui) e reflexão (Godard, maior aqui) sobre as crises do tempos deles. Glauber foi o que escolheu o caminho do grito, do desgaste físico e nesses momentos introduziu aos poucos as partículas de misticismo e de fé, na percepção que se não é fácil ver possibilidade de melhoria sendo racional e empírico, sempre há a percepção da busca pelo milagre. Ele demonstrou que achava muito mais interessante o sacrifício do que a inércia, por mais injustificado em termos céticos que isso parecesse.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando decidi que esse seria o tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso, ainda não passava pela minha cabeça o fato de Glauber Rocha ser baiano. Durante o processo de leitura descobri que ele batalhou para o desenvolvimento de uma indústria de cinema na Bahia, ali no começo da década de 1960, quando era produtor-executivo de Barravento. Isso me causou um sentimento de proximidade, pelo fato de a Bahia ser um estado tão ligado a Sergipe. Uma pessoa que nasceu tão próximo de mim teve a ânsia de luta pelo cinema tão bravamente. É uma coisa que só fui mensurar no processo de pesquisa.

A vastidão de reflexão produzida sobre Glauber Rocha após seu falecimento em 1981 é tão imensa e parte de tantos locais do mundo que a ideia de elaborar uma pesquisa em torno dele se torna cada vez mais algo desafiador. Se trata de se debruçar diante de uma vastidão de material e recortar, reorganizar de uma maneira que possa abrir caminhos. É um exercício histórico-dialético que pode se assemelhar a como Glauber encarou o criar artístico, por meio de sua montagem, que se inspirava em Sergei Eisenstein, por sua vez, um filósofo dedicado a buscar uma natureza genuinamente marxista para as artes.

Os gêneros do discurso, ensaio teórico de Mikhail Bakhtin foi uma importante descoberta que caiu como uma luva numa busca metodológica para o trabalho. Agregando mais um filósofo marxista ao trabalho, pude exemplificar teoricamente a busca por gerar diálogos e sintetizá-los, sem que necessariamente houvessem comprovações factuais. O autor pode ser um detectador de partículas que ao serem colocadas uma do lado da outra, potencializam um intermédio criativo que sempre levará a um novo discurso.

É um trabalho de muitas especulações e experimentações. Quis conectar aparentes opostos e então aproximá-los e revelar o que há de conflituoso em personalidades quase sempre vistas como representantes de uma mesma forma de arte e de uma mesma ideologia. Tentei ser dialético. Espero ter chegado perto.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, P. C. (2020). A dialética e o acabamento estético no dialogismo de Bakhtin. **Revista Húmus**, 10 (30). Recuperado de <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/14260>

AMORIM, Marília. (2002). VOZES E SILÊNCIO NO TEXTO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS. **Cadernos de Pesquisa**, n. 116, p. 7-19.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. **Estética da criação verbal / Mikhail Bakhtin** [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2' cd. — São Paulo Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior)

BANDEIRA, Miguel Sá da; COSTA, José Fonseca e FILHO; Albino Castro - **Cinema actual**. In Expresso de 29-08-1981.

BENTES, Ivana. **Cartas ao mundo: Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DANEY, Serge, **La mort de Glauber Rocha**, Cinéjournal, Volume I / 1981-1982, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, pp. 54-60.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme (1949) / Sergei Eisenstein**; apresentação, notas e revisão técnica. José Carlos Alencar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2002.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção** – São Paulo: Max Limonad, 1986.

FRANCIS, Paulo. **Glauber Rocha se explica com Paulo Francis**. Revista STATUS. 1975.

HARTOG, Simon. **“There's Nothing More International Than a Pack of Pimps”** [Conversa entre Glauber Rocha, Miklos Jancso, Jean-Marie Straub e Pierre Clementi, realizada em Roma e mediada por Simon Hartog na década de 1970]. Rouge. 2004

OROZ, Silvia: Tomás Gutiérrez Alea: **Os filmes que não filmei**. (Anima Produções Artísticas e Culturais), Rio de Janeiro 1985

ROCHA, Glauber. **Revolução no Cinema Novo / Glauber Rocha**. 1981. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

_____. **O Século do Cinema: Glauber Rocha**. 1957-1981. Préfácio de Ismail Xavier. São Paulo. Cosac Naify, 2006.

_____. **Eztetyka da fome** (Manifesto escrito na Itália durante o Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial). 1965.

ROCHA, Glauber. **A moral de um novo cristo** (Prefácio do livro "Luis Buñuel"). 1966.

_____. **É preciso voltar a Einsenstein** (Reportagem cedida a Il Messaggero). 1969.

_____. **Eztetyka do sonho**. (Manifesto-sequência para o da Eztetyka da fome). 1971.

_____. **Entrevista com Glauber Rocha** (Entrevista cedida à Rede Globo). 1980 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0&ab_channel=PedroUrizzi

SIMSOLO, Noël. "**Glauber Rocha**", Image et Son - La Revue du Cinéma n° 250, maio de 1971; tradução de Bruno Andrade

SOUZA Solange Jobim e, ALBUQUERQUE Elaine Deccache Porto. (2012). **A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana**. Bakhtiniana, Rev Estud Discurso. 2012Jul;7 (Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso, 2012 7(2)):109–22.

XAVIER, Ismail. (1980). Barravento: Glauber Rocha 1962, alienação vs. identidade. **Discurso**, (13), 53-86. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37890>

_____. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1984.