



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

JOSÉ UMBELINO DE SOUSA PINHEIRO BRASIL

**AS CRÍTICAS DO JOVEM GLAUBER
BAHIA 1956/1963**

**SALVADOR
2007**



JOSÉ UMBELINO DE SOUSA PINHEIRO BRASIL

AS CRÍTICAS DO JOVEM GLAUBER

BAHIA 1956/1963

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador Professor Dr. José Francisco Serafim

**SALVADOR
2007**



Sistema de Bibliotecas da UFBA

Brasil, José Umbelino de Sousa Pinheiro.
As críticas do jovem Glauber: Bahia 1956/1963 / José Umbelino de Sousa Pinheiro Brasil. -
2007.
195 f. + anexos.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2007.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981. 2. Crítica cinematográfica. 3. Cinema Novo. 4. Cinema Brasileiro. I. Serafim, José Francisco. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.430981
CDU - 791(81)



JOSÉ UMBELINO DE SOUSA PINHEIRO BRASIL

AS CRÍTICAS DO JOVEM GLAUBER

BAHIA 1956/1963

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea, e arguida pela BANCA EXAMINADORA composta pelos professores abaixo relacionados:

Salvador, 28 de maio de 2007.

José Francisco Serafim – Orientador

Doutorado em Cinema Documentário (Antropológico) pela Universidade Paris X - Nanterre, França (2000) Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Maria Regina de Paula Mota – Examinadora

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC - Brasil (1998). Professora Associado da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

Maria do Socorro Silva Carvalho – Examinadora

Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo - USP - (1999)
Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia.

Wilson da Silva Gomes – Examinador

Doutorado em Filosofia pela Pontifícia Università San Tommaso D'Aquino, Itália - (1988).
Professor Titular da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

José Benjamim Picado Sousa e Silva - Examinador

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC - (1998). Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia - UFBA.



AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é fazer um voo solitário, às vezes cego. Para vencer a solidão e enxergar melhor o que se pretende dizer, é imprescindível contar com colaboração, apoio e afeto – se isso não acontece, o pretendente a obter o “grau máximo universitário” pode no seu voo cair em parafuso. Comigo, na longa e árdua trajetória, aconteceu de tudo um pouco e, em vários momentos, senti o céu desabar sob minha cabeça. Por isso sou muitíssimo grato a todos que me deram força e coragem para superar as adversidades. Não existe, na relação de nomes citados, logo abaixo, uma noção hierárquica, pois todos contribuíram equilibradamente ou se uniram a favor de um bom resultado: a conclusão deste trabalho. Agradeço, então, a:

Babalu e Jaime Sodré, por mostrarem o invisível caminho da estrada. Luis Orlando (1946-2006) pela garimpagem de textos quase impossível de serem encontrados. Eric Hermany pela atenção dada quando trabalhou no *Tempo Glauber*. Adriana Telles, o franciscano e professor Cícero Agostinho Vieira e o meu dedicado irmão Severino Brasil, pela interlocução da primeira leitura. Antonio Dias, o primeiro a acreditar na possibilidade deste trabalho, e José Francisco Serafim, por me fazer confiar nos atributos da argumentação e chegar à conclusão. O dominicano João Valença, por informações sobre o sujeito, e Paulo Fábio Dantas Neto, por dicas acadêmicas a respeito do objeto. Vital Péricles, por outros idiomas, e Carlinhos Cor das Águas, por um idioma universal. Os irmãos Brasil no plano terrestre (Dedé, Félix, Fernando, Fátima I, Fátima II) e noutro plano (Antônio, Geraldo e Francisco). Vera Martins, André Setaro, Júlio César Lobo e Guido André Araújo, companheiros da minha rotina de trabalho. A família Antunes Cavalcante - Bernadete, Laura, Morena, Pedro e Sebastião -, por tudo e algo mais do que se pode ter nesses momentos da vida. Yeda e Hildo Benzi, pelo abrigo. Beatriz, pelos cuidados e a eterna dedicação com a casa, e a Duke, Baco e Tango pelos latidos e afetos.



*Para Marise, afeto eterno.
Lucia Rocha, sempre mãe.
Doralice e Sebastiana, vivência lúdica (in memoriam).
D. Lourdes e “Seo” Brasil. lições de vida (in memoriam).*



RESUMO

AS CRÍTICAS DO JOVEM GLAUBER – BAHIA 1956-1963 expõe a face menos conhecida de Glauber Rocha, a de crítico cinematográfico. A proposição deste trabalho é a de interagir com a expressão conceitual do pensamento glauberiano, buscando compreender de que maneira o autor construiu a sua fundamentação teórica sobre o cinema. Nesse percurso, a tese examina e analisa parte das críticas dedicadas ao cinema americano e brasileiro, verificando como os seus conteúdos serviram na formulação da invenção do movimento Cinema Novo, alicerçaram a política endógena de autor e foram transformados em processo de criação de uma poética própria.

Palavras-Chave: Glauber Rocha; Crítica Cinematográfica; Cinema Novo; Política de Autores; Cinema Brasileiro.



ABSTRACT

AS CRÍTICAS DO JOVEM GLAUBER – BAHIA 1956-1963 exposes the face less known of Glauber Rocha, that of movie critic. The purpose of this work is to interact with the conceptual expression of the glauberian thought, searching to understand how the author constructed his theoretical background in movie. On this way, the thesis examines and analyzes part of the critical dedicated to the American and Brazilian movie, verifying as its contents had served in the formulation for invention of the *New Movie* movement, as well as had enforced the endogenous politics of author and had been transformed into process of creation of a particular poetic.

Key words: Glauber Rocha; Movie Critic; New Movie; Politics of Author; Brazilian Movie.



RESUMÉ

AS CRITICAS DO JOVEM GLAUBER – BAHIA 1956-1963 expose le côté moins connu de Glauber Rocha, celui de critique cinématographique. Le but de ce travail est donc dialoguer avec l'expression conceptuelle de la pensée rochienne, tout en cherchant pour comprendre comment l'auteur a construit ses fondements théoriques sur le cinéma. Dans ce parcours, la thèse examine et analyse une partie de la critique consacrée au cinéma américain et brésilien, vérifiant de quelle façon son contenu avait servi dans la formulation de l'invention du mouvement *Cinéma Nouveau*, avait aussi bâti des bases solides pour la politique endogène d'auteur et a été transformé en processus de création d'une poétique particulière.

Mots clé: Glauber Rocha; La Critique de Cinéma; Cinéma Nouveau; La Politique d'Auteur; Cinéma Brésilien.



*“Demora muito para se chegar à condição de ‘Doutor’, anos suficientes
para que todos os sonhos estejam mortos”.*
Chico Guil



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 A EPOPÉIA DO SANTO GUERREIRO	28
1.1 MAPEANDO GLAUBER, O CRÍTICO DA PROVÍNCIA E DO MUNDO	28
1.2 GLAUBER E A INTERPRETAÇÃO POÉTICA DA PROVÍNCIA	46
1.3 GLAUBER: A CRÍTICA E O CINECLUBISMO	59
1.4 O NEOGRÁFICO: A ESCRITA DE GLAUBER	70
1.5 A FORMULAÇÃO TEÓRICA NOS ESCRITOS DE GLAUBER	73
CAPÍTULO 2 A REVELAÇÃO DO SANTO GUERREIRO	79
2.1 AS PRIMEIRAS CENAS: GRIFFITH E CHAPLIN	79
2.2 WISE, KRAMER E WYLER, OS ARTESÃOS HOLLYWOODIANOS	83
2.3 LANG E KAZAN: O MACARTHISMO, A MARGEM DIREITA DO CINEMA AMERICANO	90
2.4 RACISMO E COLONIALISMO HOLLYWOODIANO E A RESISTÊNCIA DE RICHARD WRIGHT	98
2.5 O GÊNERO WESTERN SEUS MITOS E HERÓIS	104
2.6 O HERÓI MODERNO E A VIOLÊNCIA COMO GÊNERO DO CINEMA AMERICANO	116
2.7 KUBRICK E IRVING LERNER: A VANGUARDA AMERICANA DOS ANOS 60	125
CAPÍTULO 3 A UTOPIA VISUAL DO SANTO GUERREIRO	131
3.1 BOM-DIA, HOLLYWOOD.....	131
3.2 O CINEMA BRASILEIRO NO COTIDIANO DO CRÍTICO GLAUBER	133
3.3 NA BUSCA DE UM MODELO PRÓPRIO PARA O CINEMA BRASILEIRO	135



3.4 O CINEMA DERROTA A PROVÍNCIA NA PRÓPRIA PROVÍNCIA	144
2.5 A VISÃO ENDÓGENA DE GLAUBER E A DEFESA DO MODELO AUTORAL	151
3.6 DA BOSSA NOVA A MODERNIDADE DO CINEMA NOVO	162
3.7 GLAUBER, O AUTOR DO CINEMA NOVO	171
3.8 O EPÍLOGO DO SANTO GUERREIRO: O AUTOR ENDÓGENO	178
DESFECHE	191
REFERÊNCIAS	192
ANEXOS	196



INTRODUÇÃO

Preâmbulo: do sertão ao mar

PS: Peres não poderia encarregar alguém da Fundação Cultural, *recolher* todos os meus artigos, crônicas, entrevistas, reportagens publicadas na imprensa baiana oficial e marginal? (Entre 1956 e 1961 – JB e DN – um artigo no *Momento*, *7 Dias*... jornais da FUB etc.). Seria o maior presente que os amigos poderiam me dar. Envie-me o xeroque de tudo isso. Não é difícil localizar nos arquivos de jornais. Algum aluno de literatura poderia ser destacado para isto e já teria material para uma tese sobre Cinema na Bahia. Conto com isto.

Glauber Rocha, Paris, 2 de janeiro de 1976¹

AS IDEIAS DO JOVEM GLAUBER

AS CRÍTICAS DO JOVEM GLAUBER – BAHIA 1956/1963 é um trabalho que busca descrever e compreender a produção escrita produzida por Glauber Rocha (1939-1981), publicada nos jornais da cidade de Salvador *O Momento*, *Sete Dias*, *Jornal da Semana*, *Afirmção*, *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias*; nas revistas baianas *Mapa* e *Ângulos*; e nos periódicos do Rio de Janeiro *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *O Metropolitano*.

Trata-se de um estudo de uma parte da vida intelectual de Glauber Rocha, enfatizando o tempo em que ele exerceu o papel de crítico, investigando, analisando, avaliando e discutindo de maneira muito particular os rumos estéticos e políticos do cinema, principalmente do cinema brasileiro. Tomando como ponto de partida o estudo do conjunto desses textos, trabalhados na ótica do crítico, procuro esquematizar uma linha condutiva dos seus conteúdos para entender: 1) a poética do jovem Glauber, a partir das suas reflexões a propósito do cinema; 2) seu entendimento das vanguardas contemporâneas; 3) o olhar glauberiano a respeito do cinema americano, 4) sua ação inserindo a noção de cinema novo brasileiro nas cenas do cotidiano cultural do País; 5) sua análise da cena político-cultural do seu tempo e da relação cultural entre periferia e centro.

Os objetivos principais são averiguar como as ideias maturadas por Glauber, em sua

¹ Carta enviada por Glauber ao jornalista, e um dos seus biógrafos, João Carlos Teixeira Gomes. Cf. Ivana BENTES (org.) *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p.563-569.



fase de crítico, resultaram na definição de uma política de autor – endógena –, numa prática cinematográfica moderna denominada de Cinema Novo, e de que forma o conteúdo das suas críticas se estabeleceu como diretriz teórica desse movimento, alicerçando a criação de uma linguagem fílmica própria.

No exercício dessa função, Glauber trabalhou de forma ininterrupta do ano de 1956 até 1963, data que marcou a edição do seu ensaio *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*². Após 1963, o articulista Glauber priorizou a prática cinematográfica, e a sua escrita passou a funcionar como um subtexto do seu cinema ou como reflexões a respeito dos filmes produzidos por seus pares.

Da produção escrita entre os anos de 1956 a 1963, cataloguei uma centena de documentos³. Recorri também a textos e críticas elaboradas depois de 1963, contidos nos ensaios *Revisão crítica do cinema brasileiro* e *Revolução do cinema novo*⁴, mas anuncio que não são diretamente relacionadas com o meu recorte de investigação. Antecipo ainda que a minha análise dos conteúdos dos escritos se detém sobre as suas formas originais, ou seja, no que foi escrito em primeira mão por Glauber, porém, no decorrer do trabalho, faço referência e menciono as críticas que foram reformuladas pelo autor e posteriormente reeditadas nos citados livros.

Não afirmo que seja a totalidade do que foi escrito; é possível que algo tenha escapado à minha investigação pelos mais variados motivos. Ao selecionar o material de pesquisa, utilizei os seguintes critérios: **a)** os produtos críticos produzidos e publicados entre 1956 a 1963; **b)** as críticas que abordam conceitualmente o cinema, aprofundando questões relacionadas ao trabalho de organização e criação de um filme; **c)** aquelas cujo conteúdo é pertinente com a ideia de cinema moderno; **d)** as que enfatizam uma análise do contexto da produção cinematográfica; **e)** as que tecem considerações aos conceitos de autor e artesão; **f)** as que apontam para a construção de novos pensamentos para o cinema brasileiro.

² As críticas sobre o cinema brasileiro elaboradas por Glauber Rocha antes de 1963 foram condensadas, revisadas pelo autor, e parte delas editadas pela Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963, 147p., depois reeditadas pela Cosac & Naify, Espólio Glauber Rocha, São Paulo, 2003, 238p.

³ As críticas foram catalogadas por ano: duas de 1956, vinte e nove de 1957, catorze de 1958, oito de 1959, dez de 1960, dezoito de 1961, oito de 1962 e seis de 1963. Posteriormente classificadas por periódicos: *O Momento*, uma crítica; *O Conquistense*, uma crítica; *O Globo*, uma crítica; *O Metropolitano*, uma crítica; *Afirmção*, uma crítica; *Jornal da Semana*, uma crítica; *Jornal da Bahia*, seis críticas; *Jornal do Brasil*, treze críticas; *Sete Dias*, dezoito críticas; *Diário de Notícias*, trinta e nove críticas. Classificadas por revista: três na *Mapa* e seis na *Ângulos*. Fontes da Pesquisa: Arquivo Tempo Glauber, Cinemateca do MAM – Rio de Janeiro; Cinemateca Brasileira – São Paulo; Biblioteca Central do Estado da Bahia, Arquivo Histórico Municipal de Salvador, Centro de Estudos Baianos (CEB-UFBA); Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO-UFBA).

⁴ Editado pela Alhambra e Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, 472p. Reeditado pela Cosac & Naify, Espólio Glauber Rocha, São Paulo, 2004, 559p.



A crítica de Glauber sobre o cinema é muito ampla, abarca um vasto universo fílmico, tornando-se quase um tratado, e reflete no seu fluxo o curso da vida e do pensamento do autor. A disposição de examinar a escrita glauberiana numa visão de conjunto não deve ser tomada como a pretensão de se chegar a uma equidade, pois seus aspectos são por demais variados, às vezes conflitantes. Mesmo assim, revela uma linha que é constante e tornou-se ao longo dos anos inconfundível, sendo um ponto de partida para um estudo sobre o cinema e, em particular, do Cinema Novo brasileiro.

A sua originalidade encontra-se na notável compreensão do fenômeno cinematográfico, no modo particular de examiná-lo de forma nítida e sem convencionalismo, na aptidão constitutiva em determinar os elementos concretos do filme, do diretor, do tema tratado, da linguagem cinematográfica. Suas ideias parecem fora do seu tempo, pelo modo de abordar determinados temas, como o neocolonialismo, o racismo, a violência e a delinquência, por exemplo.

Glauber trabalhou no sentido de dimensionar o cinema, particularmente o brasileiro, como uma entidade. Um dos aspectos mais conhecidos é a sua inflexível defesa do cinema nacional; é gide feita em manifestos, textos, artigos e críticas que deram margens às mais variadas avaliações e que redundaram em uma leitura de comunhão compreensiva e, também, de inúmeros mal-entendidos, causando, em diversas oportunidades, aceitação ou rejeição do seu posicionamento estético e político.

O percurso a ser esquadrihado para encontrar os fundamentos das suas ideias está no estudo da forma peculiar e particular da sua tentativa de construir uma reflexão teórica do cinema, deliberadamente do cinema brasileiro. É evidente que não houve, por parte de Glauber, a intenção de se fazer eminentemente um teórico, no sentido estrito da palavra, mas suas críticas e textos, quando sistematizados, constituem um método acerca do que significa cinema moderno e, particularmente, do que denota o Cinema Novo.

Faço essa asseveração porque as formulações teóricas começam com o questionamento amplo dos filmes, das suas narrativas, suas composições e técnicas empregadas, e as respostas adquiridas podem ser aplicáveis ao cinema no sentido geral⁵. As críticas de Glauber contêm esse princípio, pois os textos glauberianos, quando organizados, se apresentam como um processo constitutivo do pensamento do cinema e podem ser consideradas como um conjunto de regras da construção das ideias do cinema moderno e do novo cinema brasileiro.

⁵ Cf. J. Dudley ANDREW *As principais teorias do cinema uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.



Na feitura da sua crítica, Glauber primou por uma coerência na busca de uma linguagem própria a favor de um cinema fora dos padrões dominantes, caracterizando-a como uma crítica política, favorável a uma ideologia colocada a serviço de um sentimento fílmico revolucionário. Tais qualidades foram levadas às últimas consequências pelo autor, e essa postura o inseriu na vanguarda da crítica cinematográfica brasileira. Por esse motivo, procuro, no seu pensamento de crítico vanguardista, identificar qual o significado do seu papel de alimentador de um ideal que desaguou em conceitos novos e avançados no terreno do cinema.

ANATOMIA DAS CRÍTICAS DE GLAUBER

No princípio, o verbo glauberiano conjugou o cinema americano. Glauber teve nesse cinema hegemônico e na sua produção um estímulo para a sua reflexão crítica, já que o horizonte dos filmes oferecidos por Hollywood era, sem dúvida, muito vasto. Nele, o crítico Glauber navegou do gênero musical ao *western*, voltou-se para o filme clássico e, do mesmo modo, se dedicou às películas B, classificadas como menores dentro da produção cinematográfica. Enxergou com desenvoltura cineastas, roteiristas e produtores tidos como obscuros, e, ao mesmo tempo, desmontou os grandes diretores aliados do conservadorismo, enalteceu aqueles que apresentaram críticas contundentes à sociedade americana e exaltou os que transformaram a narrativa cinematográfica. Definiu o que é ser um artesão e situou o que significava o papel do autor no modo de produção cinematográfica capitalista.

Glauber pôs em xeque a questão do anti-herói masculino no cinema americano e perpassou o tema do homossexualismo ao criticar *Chá e Simpatia* (*Tea and sympathy*, Vincent Minnelli, 1956). Desnudou Elia Kazan, um dos mitos hollywoodianos, ao analisar os seus filmes *Uma rua chamada pecado* (*A streetcar named Desire*, 1951), *Saltimbancos* (*Man on a Tightrope*, 1952), *Viva Zapata* (1952), *Sindicatos de Ladrões* (*On the Waterfront*, 1954), *Vidas Amargas* (*East of Eden*, 1955) e *Boneca de Carne* (*Baby-Doll*, 1956).

Valorizou um filme de segunda categoria, *Rebelião no Presídio* (*Riot in Cell Block 11*, Don Siegel, 1954), descobrindo a existência de um espaço político na sociedade americana e enxergando no sistema de propaganda imperialista condições de denúncia contra o autoritarismo. Tratou da política, do segregacionismo e do colonialismo em *Sangue sobre a terra* (*Something of Value*, Richard Brooks, 1957), *O filho nativo* (*Nativo Son*, Pierre Chenal,



1951) e *Ilha dos trópicos* (*Island in the Sun*, Robert Rossen, 1957). Traçou considerações sobre características formais nascidas num novo gênero, ao analisar *Juventude Transviada* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), discutiu o tema da violência e da criação do herói da juventude urbana em *O Selvagem* (*The Wild One*, Lazlo Benedeck, 1954).

O *western* se delineou cedo no imaginário de Glauber Rocha, esboçando-se teoricamente a partir do ano de 1957, sendo alvo das suas investidas críticas até 1960. Glauber analisou a criação do gênero americano por excelência, comentando sua construção histórica através de uma das figuras mais significativas do modelo, John Ford e do clássico: *Rastros de ódio* (*The searchers*, 1956). Argumentou sobre a resistência ao gênero, escrevendo a propósito de *Sem Lei e Sem Alma* (*Gunfight at the OK corral*, John Sturges, 1957). Enunciou que era necessário outro ângulo no olhar do crítico para observar os novos filmes do faroeste, tanto na elaboração do roteiro, quanto em sua narrativa rítmica que extrapolou as fronteiras da forma e do conteúdo no *western* psicológico-coreográfico *Matar ou morrer* (*High noon*, Fred Zinnemann, 1952).

Glauber exemplificou as noções de autor e artesão ao tratar de Charles Chaplin e D. W. Griffith. Sobre Fritz Lang, produziu um diagnóstico da sua vivência em Hollywood, e da desastrosa relação entre o mito do expressionismo e os meios de produção hollywoodiana. As críticas glauberianas versaram, ainda, sobre três destacados cineastas americanos - William Wyler, Stanley Kramer e Robert Wise -, abordando o processo de produção, a qualidade desses diretores e a independência criativa deles, demonstrada diante de um sistema convencional de fazer filmes.

Glauber referiu-se ao cinema moderno americano dos anos 1960, nas críticas *Stanley Kubrick um novo gênio – O grande Golpe e Studs: um filme genial perdido na Bahia* (Tupy)⁶ (1960), afirmando; “o cinema moderno é a ruptura com a narrativa imposta pela indústria aos cineastas e ao público”⁷.

O percurso do crítico Glauber não foi exclusivamente dedicado ao cinema americano, mas direcionado também ao cinema europeu. Ao enfocá-lo designadamente como vanguarda, Glauber elegeu alguns ícones como base do futuro do cinema: o russo Serguei Eisenstein, os italianos Roberto Rossellini e Luchino Visconti e o espanhol Luís Buñuel.

Glauber assegurava que durante a Segunda Guerra Mundial haviam sido realizadas

⁶ *Diário de Notícias*, Salvador, 26-27 de março de 1961, e *Diário de Notícias*, Salvador, 12-13 de março de 1961.

⁷ Cf. Glauber ROCHA. O novo cinema do mundo. In: *Século do cinema*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2006, p. 343-352.



duas películas proféticas que anteviam o futuro do cinema: *Ivan, o terrível* (*Ivan, Grozny*, Sergei Eisenstein, 1945) e *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) e um filme renacentista *Roma cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1944-1946). No entendimento do crítico Glauber, um estudo sobre essas três obras cinematográficas torna-se um ponto de partida para se discutir as propostas estéticas das vanguardas contemporâneas, introdutoras do conceito de cinema moderno.

Nos artigos “A propósito de *Il generale della rovere: Rossellini e a mística do realismo*”⁸, “*Rossellini e De Sica*”⁹ e “*O neo-realismo de Rossellini*”¹⁰, Glauber afirmou que o principal prenunciador do neo-realismo, Roberto Rossellini, tinha a postura de um panteísta às avessas, traduzindo imagetivamente as ruínas de uma guerra monstruosa, coberta sob a névoa dos invernos italianos, da fumaça dos vulcões envoltos nas poeiras arqueológicas, desenhadas do plano médio ao plano geral, criando uma montagem anárquica, em que os movimentos de câmera obedeciam à realidade e não ao pulso do cineasta¹¹.

A propósito do neo-realismo, do seu conceito e da sua crise, o debate aconteceu em “*Neo-Realismo – Inspiração Falida*”¹². Num exame dos aspectos políticos e econômicos dos produtos da primeira corrente da vanguarda do cinema contemporâneo, diria Glauber, “que a falência artística do movimento se processou como consequência da inesperada riqueza que invadiu os cofres dos produtores italianos”¹³, decretando se não o fim para o neo-realismo, ao menos o da sua transformação moderna de cinema arcaico do pós-guerra deslocado para o *glamour* capitalista de Cinecittá.

Luchino Visconti e o cinema italiano moderno ocuparam amplo espaço no universo de Glauber¹⁴. Para o crítico, Visconti compreendeu a história contraditória da matéria, mas não incendiou a solidão da Ópera Cósmica. Tratava da decadência capitalista diante do processo revolucionário e que sobrepujou a Proust pelo simples fato de ter materializado Stendhal e de ser marxista e freudiano numa época (anos 1940) em que a companhia mais cômoda era a de

⁸ *Diário de Notícias*, Salvador, 28 de janeiro de 1962.

⁹ *Diário de Notícias*, Salvador, 21 de julho de 1962.

¹⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1977, escrito no ano da morte do cineasta italiano.

¹¹ Cf. Glauber ROCHA, *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1983; p. 150-157 e São Paulo: Cosac&Naify, 2003, p. 206-215.

¹² *Sete Dias*, 1957. As outras críticas sobre essa questão são: Umberto D (*Diário de Notícias*, 1957), Vittorio De Sica – uma resenha do livro do teórico francês Henri Agel (*Diário de Notícias*, 1957).

¹³ Glauber ROCHA. Neo-realismo – inspiração falida. *Sete Dias*, 1957.

¹⁴ Visconti: filme absoluto (*Diário de Notícias*, 1959), Visconti e os nervos de Rocco (*Diário de Notícias*, 1962) e Rocco, Abel e Caim (*Diário de Notícias*, 1962), Dramaturgia fílmica: Visconti, (*Jornal do Brasil*, 1959). *Esplendor de um Deus* foi publicado originalmente com o título: Na zum de Visconti, (*O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 79, 6 a 12 de janeiro de 1971). O barroco viscontiano, Maestro Visconti e Amigo Visconti (um poema escrito após a morte de Luchino Visconti) foram publicados em *Século do Cinema* (Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1993, p. 157-180 e São Paulo: Cosac&Naify, 2006, p. 216-245).



estar ao lado existencialista de Jean Paul Sartre¹⁵.

O cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948) foi abordado em “*S. M. Eisenstein*”¹⁶, e “*Cegonhas Soviéticas ou tirania das Belas-Artes*”¹⁷. Posteriormente, numa crítica mais atualizada, denominada “*Eyzenstein e a revolução sovietycka*”¹⁸, Glauber dissecou a concepção estética formulada por aquele que foi diretamente responsável pela criação da montagem como método científico dialético.

O turbulento Luís Buñuel é descrito nos textos “*A moral de um novo Cristo*” (1966)¹⁹, “*Os 12 mandamentos de Nosso Senhor Buñuel*”²⁰ (1975) e “*El*” (1967)²¹. Glauber dimensiona o mais instigante pensador do cinema surrealista:

eu diria que outros pensam como Griffith, Chaplin, Flaherty, Strohiem, Murnau, Fritz Lang, Welles, Rossellini – sobretudo Eisenstein, que, se não chegou a uma *síntese*, criou os *métodos* para uma estética cinematográfica revolucionária. Outros mais jovens, refletem: Kubrick, Losey, Wajda. Há no cinema, como assinalou Godard, os que fazem *escultura* (como Resnais), os que fazem *pintura* (como Eisesntein), os que *filosofam* (como Rossellini), os que fazem *cinema* (como Chaplin), os que fazem *romances* (como Visconti), os que fazem *pequenos poemas* (como o próprio Godard), os que fazem *obras-híbridas* (como Bergman), os que fazem *circo* (como Fellini), os que fazem *música* (como Antonioni), os que fazem *ensaaios* (como Munk e agora Rosi) e os que, dialética e violentamente, *devastam sistemas*: este é o Buñuel²².

A fase europeia encerrou-se tendo como objeto os realizadores da vanguarda contemporânea. Sobre Godard, escreveu *Alphaville, Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*, *Tudo Bem* e *O último escândalo de Godard*²³. A respeito de Bernardo

¹⁵ Cf. Glauber ROCHA, *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1983; p. 157-161 e São Paulo: Cosac&Naify, 2003, p. 216-221

¹⁶ *Diário de Notícias*, 1960.

¹⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1960.

¹⁸ Cf. Glauber ROCHA. *O Século do cinema*. Op. Cit. 1983, p.113-120 e Op. Cit, 2006, p. 161-170. No arquivo do Tempo Glauber, a cópia original com anotações manuscritas data “Paris, 1975”. Texto foi também publicado no catálogo da Cinemateca Portuguesa. *Glauber Rocha*. Lisboa, abril de 1981, p. 34-38, e na revista *Luz & Ação*, ano 1, n. 2, setembro de 1981.

¹⁹ Apresentação do livro de Ado Kyrou, *Luis Buñuel* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 1-8). Segundo o editor, tratava-se de uma atualização do artigo originalmente publicado na revista *Senhor*, com o título 12 mandamentos de Nosso Senhor Buñuel. Glauber havia sugerido trocar o título para A moral de um novo cristo, ou então Buñuel ou o câncer nos lábios da miss. Há informações de que o ensaio fora enviado de Roma, Itália.

²⁰ Publicado originalmente na revista *Senhor*, Rio de Janeiro, 1962, p. 60-65.

²¹ Entrevista com o título O encontro de dois mitos, concedida à revista *Visão*, Rio de Janeiro, Ano 31, n. 12, 28 de setembro de 1967, p.40-42.

²² Glauber ROCHA. A moral de um novo Cristo. In: Ado KYROU. *Luis Buñuel*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 3-4. (*O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1983, p.134 e São Paulo: Cosac&Naify, 2006, p. 186-187).

²³ *Alphaville*, texto datilografado, s/d (Arquivo Tempo Glauber), *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não está por fora)*. In: *Livro de cabeceira do homem*, volume III, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967 e O último



Bertolucci, produziu *Novecentos*²⁴; sobre Marco Bellochio, *Gritos e Sussurros* e *Bellochio e a reconciliação dos casais psicanalizados*²⁵. Dedicou a Pier Paolo Pasolini, além do filme *A idade da terra* (1981), os ensaios *Pasolini Um intelectual europeu* e *O Cristo-Édipo*²⁶.

Glauber conviveu com esses cineastas vanguardistas do Primeiro Mundo, já no início dos anos 1960, não apenas como crítico, mas como realizador e criador, no momento em que surgiram novos cinemas nacionais. Nas críticas a eles dedicadas, não faz um exame distante das suas produções, mas estabelece um diálogo direto com esses cineastas e os seus filmes²⁷.

Glauber funcionou, ao longo dos anos dedicados à crítica cinematográfica, como uma espécie de sismógrafo dos problemas políticos, sociais e culturais do cinema brasileiro, e isso o fazia mergulhar na contracorrente do conformismo do seu ambiente. As atitudes assumidas pelo crítico Glauber induzem o investigador do universo glauberiano a levar em conta o espaço/tempo em que se manifestaram o posicionamento do autor.

A produção escrita direcionada ao cinema brasileiro está traçada sob um dos seus princípios: “o artista deve manter a liberdade diante de qualquer circunstância”²⁸. Por essa autonomia, Glauber foi, em todas as épocas, tanto no período em que viveu como no posterior à sua morte, rejeitado pelos cânones conservadores e refutado por progressistas mais sectários. Sua posição de crítico independente e suas atitudes de vanguarda têm o poder de acolher e afastar uma parcela significativa de estudiosos e intelectuais formadores da opinião pública.

Embora sofrendo pressões por parte dos antagonistas estéticos e políticos, Glauber inventou o movimento cinematográfico mais radical já produzido no país: o Cinema Novo. A esquerda dos partidos e a direita ideológica foram sempre os seus adversários.

Barravento (1961) foi visto com indiferença, foi proibido pela censura do governo João Goulart e só foi liberado por pressão da diplomacia brasileira; resistiram à aclamação de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e se tornaram críticos devastadores de *Terra em transe*

escândalo de Godar”, Revista *Manchete*, Ano 17, n.928, Rio de Janeiro, 1970, p. 52-60, e Tudo Bem, a propósito de *Tout va bien* (1972) s.m.r. (Arquivo Tempo Glauber).

²⁴ *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 8, n.365, Rio de Janeiro, 25 de junho/1 de julho de 1976, p.6-7.

²⁵ Esses artigos não têm fontes localizadas; segundo indicações, foram provavelmente escritos entre 1972 e 1974 (Arquivo Tempo Glauber).

²⁶ “Cinema no Mundo III. Pier Pasolini, o Ateu”, Revista *O Cruzeiro*, ano XL, n.15, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1968, p. 43-44. “Cristo-Edipo”, publicado originalmente em Vários Autores: “Pasolini cinéaste”. *Cahiers du Cinéma*, n. Hors-Série, Paris, Ed. De L’Etoile, março de 1981.

²⁷ Cf. Glauber ROCHA. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1983; e São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

²⁸ Cf. Glauber ROCHA. *Eztétyka da fome*, 65. In: *Revolução do Cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1983, p. 28-33; e São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 63-71.



(1967)²⁹. Mesmo assim, Glauber arquitetou o Cinema Novo.

Glauber não só imaginou, mas rompeu em definitivo, para a geração contemporânea, a ideia de que fazer cinema com a “cara própria” era um sonho impossível, um sonho muito longínquo. Remodelou o pensamento coletivo de que o País estava condenado a ser mero espectador e consumidor de produtos fílmicos estrangeiros. Arrebentou a noção de ver filmes e não fazer filmes ou de que prática limitava-se a reproduzir em forma de cópias aquilo que nos era importado. Enfim, libertou os heróis solitários: Humberto Mauro, Mário Peixoto e Lima Barreto³⁰. A ideia da invenção é confirmada por Cacá Diegues: “ele tinha essa preocupação permanente, essa obsessão pela família Cinema Novo que ele tinha inventado”³¹.

Sabemos de antemão que essa invenção do movimento cinemanovista não funcionou como uma fórmula mágica tirada oportunamente da cartola de um gênio. São reconhecidas as condições culturais e políticas daquele momento histórico, que possibilitaram a criação do cinema moderno brasileiro. Ainda assim, não se desconhece que Glauber era um indivíduo de uma extraordinária potência intelectual, com a capacidade mental criadora, em todos os sentidos, e por isso transformou o pensamento cinematográfico brasileiro, demonstrando sua condição de gênio. Paulo Francis asseverou: “era gênio associado a uma sensibilidade abrangente que o fazia não raro produzir formulações que chocavam todo mundo, pois não cabiam na certeza de ninguém”³².

Vivíamos nas décadas 1950 e 1960 mais um período de expressão das vanguardas, um pouco semelhante ao que já ocorrera nos anos 1920, quando surgiu a vanguarda russa, o surrealismo e a *avant-garde* francesa. O momento era o do *neo-realismo* italiano, da *nouvelle vague*, do *free* cinema inglês e do *undeground* americano fazendo a cabeça dos cineastas. O conhecimento do cinema havia sido transportado do autodidatismo dos cineclubes para as universidades, que davam ao ensino cinematográfico o aprimoramento dos estudos teóricos e práticos. As publicações sobre a teoria cinematográfica despontavam nas revistas francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, e na inglesa *Screen*. Era a explosão fílmica no pensamento humano, e também um redimensionamento na lógica da concepção de novos espaços, espaços construídos na contemporânea visão de mundo.

Glauber Rocha, acompanhando essa transição, saiu da teoria para a prática e foi

²⁹ Cf. Arnaldo CARRILHO. Da fome à falta de razão: o discurso (geo)político de Glauber. In: Sylvie PIERRE. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus: São Paulo, 1996, p. 233-244.

³⁰ Id., *ibid.*

³¹ Cf. Cacá DIEGUES. Escolher os seus irmãos. In: Sylvie PIERRE. Op. Cit., p. 216-223.

³² Cf. Paulo FRANCIS. O gênio pessoal de Glauber. In: Pedro Del PICCHIA, Virginia MURANO. *O leão de Veneza*. São Paulo: Editora Escrita, 1982, p. 10.



sensível na condução da ordenação espacial e, ao mesmo tempo, da experimentação do novo modelo de cinema brasileiro. Seus filmes e os do Cinema Novo deixaram para trás a maneira de representação do cotidiano existente e optaram por uma expressão mais metafórica, causando estranhamento, pois a ótica dos cinemanovistas não enxergava apenas um problema social, mas todo um conjunto social – e esse conjunto não era exclusivamente brasileiro, mas a totalidade do Terceiro Mundo.

Trata-se da concretização do cinema moderno brasileiro com uma linguagem própria, o fazer filmes significava um trabalho lumieriano, ou seja, começar do zero; mas o zero não excluiu a existência de antecessores, pois a história do cinema brasileiro pode ser interpretada antes e depois do Cinema Novo, já que se filma no Brasil desde 27 de novembro de 1887³³.

O cinema brasileiro, segundo o cineasta Cacá Diegues, sempre funcionou de ciclos em ciclos ou de crise em crise³⁴, não se afirmando como um produto de identidade própria. Os exemplos são os filmes da Chanchada e da Vera Cruz que exploravam a paródia ou produziam imagens que procuravam assemelhar-se às estrangeiras, ou seja, eram destituídos de qualquer originalidade. As únicas exceções, nesse quadro, foram os filmes feitos pelos pioneiros: Humberto Mauro, realizador de 13 longas metragens e mais ou menos 400 curtas, feitos entre 1928 e 1974; Mário Peixoto, autor de um único filme *Limite* (1929); e Lima Barreto, que realizou *O cangaceiro* (1954), uma película que obteve êxito junta a crítica, e ao mesmo tempo, foi sucesso de público no mercado nacional e internacional³⁵.

O zero tinha o sentido de ponto de partida de um modernismo. Moderno o Cinema Novo? Sim, afirma Arnaldo Jabor, porque buscava uma linguagem própria e autônoma, colocava-se ideologicamente como suporte de transformação e exercia uma crítica desfavorável à sociedade conservadora brasileira, pois “o Cinema Novo foi a última onda da Semana de 1922. Não existiria sem o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* e sem a cultura pós-Juscelino, do concretismo de São Paulo e do neoconcretismo do Rio”³⁶.

Declaradamente modernista, o Cinema Novo nasceu com opinião formada e comprometida com as visões de mundo daquele momento, entre a busca da identidade nacional e o desejo de integração com o mundo contemporâneo. Esse movimento cultural

³³ Cf. José Inácio de MELO SOUZA. Descoberto o primeiro filme brasileiro. In: *Dossiê Cinema Brasileiro, Revista USP*, n. 19. São Paulo, set./out./nov. de 1993, p. 17.

³⁴ Cf. Cacá DIEGUES. Ciclos ou crises. In: *Cinema brasileiro – idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988. p. 96-100.

³⁵ Cf. Paulo Emílio SALLES GOMES. *Cinema; trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980 e *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

³⁶ Cf. Arnaldo JABOR Cinema pode ser a nova revolução cultural. *O Globo*. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1995.



recente na história do cinema brasileiro se refletiu de maneira clara e evidente nas relações da mentalidade dos seus realizadores revolucionários, que se bifurcaram entre uma formação endógena e as concepções das vanguardas europeias. Os parâmetros dessa formação incluíam, de um lado, a construção de uma estética própria, e por outro lado estava esse conceito e essa noção estética alicerçada nos movimentos cinematográficos e no pensamento dos cineastas vanguardistas do Primeiro Mundo. Todo esse arcabouço da formação estética do movimento cinemanovista está localizado nas críticas formuladas pelo crítico Glauber Rocha entre 1956 e 1963.

O primeiro registro sobre o cinema brasileiro escrito por Glauber Rocha foi publicado no jornal *O Conquistense*, em 1957, sob o título “*Cinema Brasileiro – é a maior invenção das civilizações humanas – Afrânio Peixoto – aspectos econômicos e políticos culturais do cinema*”, um longo artigo versando sobre a história do cinema, no qual ele embute de forma genérica o cinema nacional. Mas ainda não se tratava de uma discussão apurada sobre as questões cruciais sofrida pelo filme brasileiro.

No período em que escreveu para o semanário *Sete Dias*, Glauber mantinha uma coluna chamada *Panorâmica*. Nela esboçou os primeiros argumentos sobre as irremovíveis questões do cinema brasileiro: mercado, produção e distribuição dos filmes. Em uma das suas críticas abordando o conflito entre o cinema com temática social e as chanchadas, Glauber considerou uma injustiça a desclassificação do filme *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) - ícone do cinema independente e protótipo do movimento Cinema Novo – para os filmes *De vento em popa* (Carlos Manga, 1957) e *Treze Cadeiras* (Francisco Eichorn, 1957) na seleção de melhores filmes brasileiros de 1957³⁷.

O itinerário crítico de Glauber prosseguiu abordando o que ele chamava de ausência de uma política cinematográfica para a produção de filmes no Brasil. Na crítica “*Arara Vermelha*” tratou da teoria da cópia. Em “*Treze Cadeiras*” viu virtudes e defeitos arraigados no filmes brasileiros. Escrevendo sobre “*Anselmo absolutamente certo*”³⁸, enalteceu o filme musical brasileiro, cortejando a chegada e a consolidação de um gênero popular com um grau de realização mais aprimorado do que uma simples chanchada.

Glauber chamou a atenção de todos para a dimensão do trabalho de Nelson Pereira dos Santos, uma referência a ser seguida por quem buscava a originalidade, e elencou os primeiros trabalhos do cineasta (*Rio, quarenta graus*, 1955, e *Rio, Zona Norte*, 1957) como

³⁷ Cf. Glauber ROCHA. O injustiçado Nelson Pereira dos Santos – Rio Zona Norte foi derrotado por uma chanchada de Manga. *Sete Dias*, Salvador, 1957. s/d

³⁸ *Sete Dias*, Salvador, 1957, s/d.



introdutores do neo-realismo no Brasil³⁹. Referiu-se ao ciclo regional gaúcho, aludindo às possibilidades de descentralização da produção do eixo Rio e São Paulo⁴⁰. Elaborou uma forte reação à co-produção estrangeira, criticando o neocolonialismo embutido tanto no colonizador europeu, ávido por paisagens e temas, quanto no colonizado a serviço da mentalidade europeísta⁴¹.

Conforme Glauber, os novos caminhos do cinema brasileiro foram abertos por Trigueirinho Neto e Nelson Pereira dos Santos filmando na Bahia⁴². Falava das novas e originais produções realizadas: *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1961) e *Mandacaru vermelho* (Nelson Pereira dos Santos, 1961), fazendo veemente defesa do modelo original e da construção da cara do cinema brasileiro⁴³.

O documentário foi tomado pelo crítico como uma nova proposta associada ao modelo do Cinema Novo. Enfático, agrupou o velho e o novo do cinema, do que ele achava autêntico, propondo uma junção de todas as ideias, e continuou contundente na oposição entre o modelo original e a cópia. As questões da produção, da falta de uma política pública para o cinema e da reserva de mercado são postas em pauta; assim, política, linguagem, colonialismo e cinema de autor continuaram como mote do crítico⁴⁴.

No artigo *Cinema Novo 2*, o crítico Glauber fez um verdadeiro manifesto sobre o que ele considerava autêntico no cinema brasileiro. De forma apaixonada, comportamento, aliás, que permeou todas as suas atitudes, proclamava: “queremos só e puramente a voz do homem brasileiro. Chega de Bergman, chega de Biáfora, Wyler, chega de co-produção, chega de escapismo barato, chega de boçalidade”⁴⁵, bradava o Santo Guerreiro.

MÉTODO DE ORGANIZAÇÃO

³⁹ Glauber ROCHA. Importância de Nelson Pereira dos Santos. *Jornal da Bahia*, Salvador, 1958, s/d.

⁴⁰ Walter Drust e temática gaúcha. *Diário de Notícias*, Salvador, 1958, s/d; e Redenção – primeiro filme baiano, *Diário de Notícias*, Salvador, 1958, s/d.

⁴¹ Orfeu, metafísica da favela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1959; e Camus: Bahia no roteiro de Os Bandeirantes, *Diário de Notícias*, Salvador, 1959.

⁴² Trigueirinho e Nelson abrem novos caminhos. *Diário de Notícias*, Salvador, 1961.

⁴³ Mandacaru Vermelho. *Jornal do Brasil*, 1961; Filme. *Diário de Notícias*, 1961; e Defesa do filme. *Diário de Notícias*, 1961.

⁴⁴ Documentários: Arraial do cabo e Aruanda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06/08/1960; Bossa Nova. *Jornal do Brasil*, 1960; Ravina: erro de origem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1960; Renascimento do Cinema Nacional. *Diário de Notícias*, Salvador, 1961; Arraial, cinema novo e câmara na mão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1961; Crise política e responsabilidade do GEICINE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1961.

⁴⁵ Revista *Ângulos*, Salvador, dezembro de 1961.



Definir um método para proceder a um estudo dessa natureza é cair num sisifismo metodológico – o pensamento parece obrigado a um eterno recomeço de alguma coisa. Para iniciar a tarefa, é preciso, antes de tudo, estabelecer um eixo que possibilite a criação de um dispositivo de observação sobre o objeto estudado. Esse dispositivo necessariamente terá de contextualizar, descrever e interpretar os fenômenos e possuir uma forma de teorização da cultura cinematográfica, evidenciando os seus significados em busca de alguma resposta.

Um dado importante é evitar cair em fórmulas de visão totalizadora ou reducionista. Interessante é estabelecer uma estratégia de superação do simples mapeamento conceitual do material escrito produzido por Glauber Rocha. Assim, é minha intenção fazer uma leitura crítica sobre o pensamento glauberiano, valorizando a sua dimensão histórica, reafirmando a importância do seu pensamento visual contemporâneo.

Tenho um propósito – o de fazer entender como um artista de vanguarda, sob a ótica de um sistema capitalista dependente e de característica subdesenvolvida, pode construir um lugar privilegiado para refletir sobre os seus paradoxos, antepor as soluções apontadas por esse próprio sistema e, ao mesmo tempo, sob influência desse mesmo mecanismo, propor uma produção artística como uma nova ótica.

Antecipo que não fiz análise dos produtos audiovisuais produzidos por Glauber – como um exercício pedagógico de dissecar cada filme para obter um conjunto de elementos distintos dos próprios filmes; antes, observo a sua filmografia de forma ampla e generalizante. O acervo filmográfico de Glauber, além de estar, em parte, fora do meu horizonte, é muito amplo e já foi tratado em diversos estudos⁴⁶. Trabalho efetivamente a parte escrita, especificamente a crítica dedicada ao cinema americano e brasileiro, elaborada entre os anos 1956 e 1963. Como é do conhecimento dos estudiosos glauberianos, o conjunto das críticas foi assim editado: as dedicadas ao filme estrangeiro estão em *O século do cinema* e as outras, referentes ao cinema brasileiro, estão parcialmente contempladas em *Revisão crítica do cinema brasileiro* e em *Revolução do cinema novo*.

Como já mencionado anteriormente, debrucei-me sobre os originais e não no que foi

⁴⁶ A filmografia de Glauber Rocha é composta pelos longas-metragens: *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Cabeças cortadas* (1970), *Der leone have setp cabezas* (1970), *Câncer* (1972), *Hystória do Brazil* (1974), *Claro* (1975) e *Idade da terra* (1980), e dos curtas-metragens: *Pátio* (1958), *Cruz na praça* (1959), *Amazonas, Amazonas*, (1966), *Maranhão 66* (1966), *1968* (1968), *Di Cavalcanti ou Di-Glauber ou ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável* (1977), *Jorgeamado no cinema* (1977). Além desses filmes, Glauber realizou, na bitola de Super 8: *Letícia e Mossa em Marrocos* e *Super Paloma*. Participou da realização do documentário (criação coletiva) *As armas e o povo* (Portugal, 1974). Realizou, ainda, o *Programa Abertura*, série feita para TV, exibida entre fevereiro de 1979 e julho de 1980. Cf. Regina MOTA. *A épica eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.



reescrito e reeditado pelo autor; tampouco adotei o modo de distribuição das críticas nos citados livros. Em minha organização metódica e no meu recorte, privilegiei mais as que tratam do cinema americano e do brasileiro, e menos as dedicadas ao cinema europeu, por duas razões: primeiro porque, devido ao grande número de críticas catalogadas, seria impossível cuidar analiticamente de todas; segundo, o objeto do meu trabalho é contemplado em torno do que o autor discutiu do cinema americano e do brasileiro e, no confronto desses dois eixos, encontro respostas para o meu enunciado.

Existe um artifício estabelecido por Glauber Rocha, o de deixar a sua obra presa ao enigma: “*decifra-me ou te devoro*”. Tal atitude obriga ao investigador do seu trabalho a enveredar por passos indicados pelo próprio autor. Uma das soluções para relevar esse enigma, pode ser o exemplo dado por Clarice Lispector: “um bicho conhece a sua floresta; e mesmo que se perca, perder-se também é um caminho⁴⁷”.

A tese está distribuída em cinco unidades: esta introdução, três capítulos e a conclusão. O primeiro capítulo, **A EPOPEIA DO SANTO GUERREIRO** aborda o cinema como elemento da modernidade, observa as formas neocolonialistas feitas por meio do processo de exibição de filmes, trata da sua expansão nas periferias globais e expõe o *boom* da modernização cinematográfica, inserindo o jovem crítico Glauber no seu contexto. Traça, ainda, um mapeamento histórico da sua trajetória crítica e contextualiza as suas ações no seu espaço geopolítico, observa a construção e a modificação radical da sua escrita e descreve a dimensão da sua crítica como elemento teórico.

O segundo capítulo, **A REVELAÇÃO DO SANTO GUERREIRO**, trata de um conjunto de críticas sobre o cinema americano. Dirige a atenção para as questões de ordem estética e política do cinema hollywoodiano, focaliza o seu *approach* dado ao gênero: da sua criação a sua evolução. Descreve sua aplicação crítica a temas como violência, racismo, colonialismo, herói e anti-herói. Focaliza um Glauber atento ao surgimento de elementos de ruptura no convencional do modelo cinematográfico hollywoodiano e acompanha o seu olhar aguçado para a construção de novos elementos da linguagem do cinema, a partir dos filmes criticados; e dedica-se, especificamente, a questão do artesão e do autor no cinema americano.

O terceiro capítulo, **A UTOPIA VISUAL DO SANTO GUERREIRO**, versa sobre a outra linha formadora do pensamento glauberiano, o cinema brasileiro. Delineia de forma concisa e direta a ação do agitador cultural Glauber Rocha em sua busca pela criação de um modelo moderno e contemporâneo para o cinema brasileiro. Verifica minuciosamente de que maneira

⁴⁷ Cf. Clarice LISPECTOR. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: A Noite, 1949.



ocorreu a evolução das ideias do crítico Glauber na defesa da política de autores, do significado do que é ser cineasta, e na dicotomia entre artesão e autor no campo da construção autoral endógena. Observa atentamente a construção do projeto Cinema Novo criado como contraponto ao cinema tradicionalmente estabelecido nas telas brasileiras dos anos 1950 e 1960.



CAPÍTULO 1 A EPOPEIA DO SANTO GUERREIRO

Um filme é somente a materialização audiovisual de idéias
 Sob muitos aspectos, o cinema é subdesenvolvido em respeito à literatura.
 O escrever é mais livre
 Pode-se escrever aquilo que se quer e se o livro não é publicado, não importa.
 Em vez disso, o cinema implica numa máquina.
 Mas não há diferença entre a máquina de escrever e a cinematográfica
 Existe uma máquina que escreve letras
 E uma outra que naturaliza imagens:
 As letras ou as imagens são produtos da tua imaginação.

Glauber Rocha, 1975.

1.1 MAPEANDO GLAUBER, O CRÍTICO DA PROVÍNCIA E CINEASTA DO MUNDO

A cidade do Salvador, Bahia, se estabeleceu, na década de 1950, como um dos extratos mais significantes da vida cultural do País, vivendo um momento transformador. Foi ponto estratégico de novas proposições culturais, entre elas a criação do Cinema Novo, movimento de vanguarda que alterou não só os padrões formais como também o conteúdo do filme brasileiro.

Os elementos que corpopificaram a sensibilização cultural baiana foram definidos na inquietude do agitador cultural Glauber Rocha, exercendo a crítica cinematográfica; nas exposições e debates ocorridos no Clube de Cinema da Bahia, tendo à frente o crítico Walter da Silveira; na presença de ilustres visitantes como o filósofo Jean-Paul Sartre e o cineasta italiano Roberto Rossellini⁴⁸; na audácia dos cineastas Alex Viany, realizando *Sol sob a Lama* (1962); Trigueirinho Neto, concretizando o primeiro filme baiano com temática negra, *Bahia de todos os santos* (1961); Nelson Pereira dos Santos, filmando *Mandacaru Vermelho* (1961).

Esses aportes, entre outras manifestações culturais soteropolitanas, contribuíram para a

⁴⁸ “A Bahia recebe, nesse período visitantes ilustres. Em agosto de 1958, Roberto Rossellini, acompanhado pelo pintor Di Cavalcanti, vem conhecer a cidade do Salvador para decidir se poderia incluí-la em filme que preparava sobre o Brasil. Seria um documentário ‘em cores’, baseado na obra de Josué de Castro, *Geografia da fome*, [...] Segundo o Estado da Bahia, Rossellini ficou ‘maravilhado’ com o que viu em suas visitas ao Sul e Nordeste do país. E mais: afirmava que o cineasta italiano ‘confessara’ seu desejo de ‘morar e morrer na Bahia’”. Cf. Maria do Socorro Silva CARVALHO. *Cinema Imagens de um tempo em movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999, p. 204-205.



construção do cinema moderno brasileiro; do surgimento do Ciclo Baiano de Cinema⁴⁹; da existência de uma marcante e ativa crítica cultural e cinematográfica e, principalmente, da aparição e cristalização daquele que viria a ser um dos mais expressivos intelectuais do País: Glauber Rocha.

No contexto soteropolitano dos anos 1950, os primeiros passos de Glauber foram direcionados no sentido de compreender o cinema como instrumento da vida moderna contemporânea, entender o significado desse agente mecânico que modificava a realidade, influenciando no comportamento das pessoas, alterando o cotidiano das cidades, materializando a civilização das imagens através de filmes. Glauber era um crítico investigando o cinema como resultado direto da cultura da modernidade⁵⁰.

O cinema foi um fator determinante na expansão da modernidade⁵¹, ao se instalar, a partir do final do século XIX, nos grandes centros – França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos – e nos países periféricos da Ásia e da América Latina. Sua disposição como elemento emblemático do mundo moderno nos núcleos urbanos proporcionou amplas transformações sociais, econômicas e culturais, e os efeitos dessas alterações são aferidos no surgimento da consolidação de uma cultura cinematográfica. As alterações modernas provocadas através do cinema se confirmaram no ordenamento da vida material, na relação cotidiana dos espectadores com a tecnologia, na função adquirida pela imagem, nas novas formas de organização do olhar e, sobretudo, na imposição de um modelo neocolonialista.

Salvador, a primeira capital do Brasil, foi inserida no quadro da globalização visual⁵²,

⁴⁹ Sobre o Ciclo Baiano de Cinema, ver Maria do Socorro Silva CARVALHO. *A nova onda baiana – cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Edufba, 2003.

⁵⁰ Leo CHARNEY, Vanessa R. SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 20.

⁵¹ Uso o conceito de “modernidade cinematográfica” definido por Tom Gunning: “Por modernidade refiro-me menos a um período histórico demarcado do que a uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de atores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação da vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meio de transporte e comunicação. Embora o século XX tenha testemunhado a conjunção principal dessas transformações na Europa e Estados Unidos, com uma crise aproximando-se na virada do século, a modernidade ainda não esgotou suas transformações e tem um ritmo em diferentes áreas do globo”. Cf. Tom GUNNING. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: Leo CHARNEY; Vanessa R. SCHWARTZ. *Op. Cit.*, p. 39.

⁵² O cinema chegou à Cidade da Bahia no final do século XIX, precisamente no dia 4 de dezembro de 1897. As fitas ocuparam a tela do Teatro Polytheamma, um ano e meio depois da histórica exibição de 8 de julho de 1896, que acontecera na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro; o evento baiano não ficou tão distante da primeira apresentação cinematográfica de 25 de dezembro de 1895, ocorrida na França, organizada pelos irmãos Lumière. Por essa descrição, observa-se a quase simultaneidade entre as capitais mundiais e a capital da Bahia. A apresentação cinematográfica baiana é descrita desta maneira por Walter da Silveira: “Havia terminado a guerra de Canudos, os soldados baianos desembarcavam naquele dia, na estrada de ferro, entre flores, confetes e foguetes. Os bondes na Cidade Alta eram puxados por burros. A eletricidade entrara, unicamente, em poucas



apesar de ter sido considerada por quase todos os pensadores do passado e até por estudiosos contemporâneos como uma mera província⁵³. Embora periférica, a base econômica baiana contradizia a sua própria definição, já que não estava, totalmente, excluída do cenário econômico nacional e internacional como afirmava a intelectualidade soteropolitana, pois havia uma habilidade produtiva no manejo do capital financeiro, e as condições proporcionadas pelo seu acúmulo eram suficientes para enfrentar os obstáculos do chamado “enigma bahiano”⁵⁴.

A circulação do capital financeiro na cidade do Salvador possibilitou a sua modernização⁵⁵. As suas consequências práticas se fizeram vigentes com exatidão na implantação dos equipamentos de exibições e na produção dos filmes que redundaram num cinema que “forçou esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa; ou de outro modo, tais elementos criaram suficiente pressão epistemológica para produzi-lo”⁵⁶.

O aparato cinematográfico na urbe soteropolitana, ou seja, um conjunto de instrumentos e equipamentos necessários à sua efetivação começou a ser formado num processo de trocas comerciais entre as matérias-primas produzidas e os manufaturados. A troca economicamente desvantajosa, segundo a compreensão de teóricos da economia, dava a estruturação do que se pode chamar de formação de um mecanismo cinematográfico endógeno⁵⁷.

casas, apesar da escassa energia elétrica, temos sala de projeção. A escassez de energia elétrica não foi empecilho no surgimento das salas de projeções, já que os teatros existentes na época foram adaptados ao cinematógrafo. O Teatro Polytheamma era palco da primeira exibição e o Diário de Notícias divulgou, A convite do Sr. D. Costa e do Sr. Feliciano Batista, fomos ontem à noite, no Polytheamma, assistir ao funcionamento desses aparelhos trazidos de Paris [...] O cinematógrafo, que produz efeitos, geralmente conhecidos, das lanternas mágicas, tem sobre estas a grande novidade do aperfeiçoamento de serem fotografias ou desenhos projetados que reproduzem cenas da vida, representadas como seus personagens fossem pessoas vivas e em movimento.” Cf. Walter da SILVEIRA. *A história do cinema vista da província*. José Umberto DIAS (Org.). Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, p. 8.

⁵³ Segundo Antonio Risério, a denominação de província teve a sua origem ligada à inércia ou à paralisação do desenvolvimento da cidade da Bahia, e teria sido incluída no vocabulário baiano desde a época em que o Rei D. João VI cruzou a cidade com a sua corte e transferiu a capital para o centro-sul do país, deixando Salvador relegada a estado periférico. Afirma Risério: “a mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro, bem como a instalação ali da sede da monarquia lusitana – e, a partir de 1822, da do ‘império’ –, atestam a significância progressivamente secundária da velha cidade da Bahia. A província assistirá marginalmente a meridionalização da economia e da política brasileiras”. Mas o isolamento político e econômico da cidade da Bahia é vista, também, por Antonio Risério de maneira produtiva, pois para o poeta e antropólogo a cidade teria sido levada a ter uma maturidade que pode ser traduzida como uma nova forma de cultura procedente da vida orgânica e oriunda das experiências vividas por gente lusa, banto e ioruba e o resultado é o que hoje chamamos de ‘cultura baiana’. Antonio RISÉRIO. “Uma teoria da cultura baiana”. In: *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo; Salvador: Editora Perspectiva; Copene, 1993, p. 158.

⁵⁴ Expressão usada por Pinto de Aguiar para justificar as condições de desenvolvimento econômico na Bahia. Cf. Pinto de AGUIAR. *Notas sobre o enigma bahiano*. Salvador: CPE e Livraria Progresso, 1958.

⁵⁵ Sobre a superação dos obstáculos econômicos na Bahia. Cf. Francisco de OLIVEIRA. *O elo perdido – classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 32-33.

⁵⁶ Leo CHARNEY e Vanessa R. SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 31-32.

⁵⁷ A respeito desse processo de troca de matéria-prima por tecnologia cinematográfica. Cf. Jean-Claude BERNARDET. *Cinema brasileiro propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.



Desse modo, foram significativos os contatos imediatos ocorridos, logo a partir dos primórdios do cinema, entre os detentores do capital baiano e produtores europeus, particularmente os franceses. Nessas trocas, ocorreram a fomentação e a criação de um sistema proveniente da transformação da tecnologia exógena em fator produtivo endógeno; portanto, não se desenvolveu somente um mercado exibidor de filmes, mas, particularmente, uma produção esporádica de películas⁵⁸.

Por outro lado, a permanente exibição de filmes caracterizou uma apropriação dos comportamentos estrangeiros por parte do público, não somente baiano, mas brasileiro em geral, que, sem nenhum estranhamento, adotou a conduta e a moda estrangeiras como se fossem costumes próprios. Essas foram as peculiaridades trazidas através do acesso ao cinematógrafo – “o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante”⁵⁹.

De acordo com Miriam Bratu Hansen, o resultado prático imutável da modernidade no mundo se consolidou durante a expansão dos mecanismos tecnológicos surgidos no final do século XIX e princípio do XX. Como exemplos, além do próprio cinema, a autora cita o aparecimento de outros meios, como a fotografia, o trem, a luz elétrica, o telégrafo, o telefone e o avião. Além disso, a inserção do cinema como instrumento difusor da modernidade estava amparada na construção, em larga escala, de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas, atraídas às salas de exibições como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo⁶⁰.

O que faz sentido – *a priori* – para o meu trabalho é verificar como esse cinema resultado da modernidade foi absorvido e compreendido por Glauber, que o incorporou à memória, a partir da infância, e tomou consciência da sua importância na juventude, nos anos de 1950 e 1960, quando expôs a sua visão crítica, transformando o moderno em ruptura vanguardista, percebendo que o “cinema passou a figurar como parte da reestruturação, da percepção e da interação humana, atendendo aos apelos estabelecidos através dos modos de produção e por meio do intercâmbio feito entre a indústria e o capitalismo”⁶¹.

⁵⁸ Sobre a produção de filmes na Bahia nesse período ver Walter da SILVEIRA. *A história do cinema vista da província*. José Umberto DIAS (org.). Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, p. 26-28; e Angeluccia Bernardes HABERT. *A Bahia de outr’ora, agora* – leitura de ‘Artes & Artistas’, uma revista de cinema da década de 20. Salvador: Academia de Letras da Bahia e Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2002, p. 190.

⁵⁹ Paulo Emílio SALLES GOMES. *Cinema trajetória; no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Editora Terra e Paz, 1986, p. 88.

⁶⁰ Miriam Bratu HANSEN. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamim) sobre o cinema e a modernidade. In: Leo CHARNEY e Vanessa R. SCHWARTZ. Op. Cit., p. 498.

⁶¹ Miriam Bratu HANSEN. Op. Cit., p. 498.



A abordagem a propósito do que é cinema moderno remete a uma heterogênea pluralidade de tendências, sejam estéticas, políticas ou técnicas. Quando se observa a modernidade cinematográfica alocada nas inovações tecnológicas, por exemplo, verifica-se que o cinema deu um elevado salto quando da ultrapassagem do filme mudo para o sonoro, modificando rigorosamente o estatuto da narrativa; daria ainda outros passos significativos com a invenção da cor, do negativo dotado de maior sensibilidade, do uso de câmeras leves e de fácil manobra e, especialmente, com a adoção do uso do som direto. Tudo isso proporcionou novas configurações em sua linguagem, tornando-o cada vez mais associado ao mundo que se fazia moderno a cada momento.

Comentar a modernidade no cinema expõe o investigador ao campo estético, que pode perfeitamente ser avaliado através de estilos e movimentos, como, por exemplo, o estudo da *avant-garde* francesa de Jean Renoir, do surrealismo produzido pelo espanhol Luís Buñuel, do *neo-realismo* de Roberto Rossellini e outros autores; da *nouvelle vague* de François Truffaut e chegar até as confluências de um cinema de rupturas no qual se destacam os italianos Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini; os franceses Alain Resnais e Jean-Luc Godard; o americano John Cassavetes; o cubano Tomás Gutierrez Alea; e do próprio Glauber Rocha.

O cinema moderno pode ser visto também pela ótica da política de produção. Nesse caso, o estudioso se depara com a confrontação entre o que representa o aparato produtivo do cinema clássico e o que significou a ruptura vanguardista cinematográfica cuja base ideológica foi alicerçada na política de autores, antítese do cinema industrial e proposta posta em voga nos anos de 1950 a 1960 através das novas ondas do cinema: o neo-realismo, a *nouvelle vague* e o Cinema Novo.

Diante de tamanha amplitude, o meu recorte sobre o cinema moderno toma como referência o discurso do crítico Glauber Rocha quando o movimento Cinema Novo chegou ao seu ápice e se apresentava como o momento mais dotado que se pode titular de cinema moderno brasileiro. Segundo Ismail Xavier, esse

foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a *política de autores*, [grifo meu] os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial [...] Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência européia e latino-americana. Viveu no início dos anos 60, o debate em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, que nos lembram, em especial o contexto italiano. Por



outro lado, em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos os debates em que, na tônica do “cinema de autor” godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinema-vérité*. Tais debates colocavam em confronto cineastas que acreditavam na potência comunicativa da linguagem clássica e cineastas que, inspirados ou não em Brecht, definiam a crítica ao próprio cinema como condição de um cinema crítico voltado para as questões sociais⁶².

No exercício da crítica – meu campo de trabalho –, Glauber se inseriu na modernidade, como elemento fundamental das precursoras ideias cinemanovistas, analisando tanto os filmes clássicos hollywoodianos quanto os da vanguarda cinematográfica, discutindo um cinema moderno definidor da audiência de massas e, ao mesmo tempo, campo das experimentações. Avaliava o conteúdo e a forma dos filmes através de temas em voga naquela época – temas que, em parte, são proposições que permanecem presentes na contemporaneidade, como, por exemplo, violência, racismo, homossexualismo, pós-colonialismo, identidade e nação.

Na atividade de crítico cinematográfico, Glauber preestabeleceu os parâmetros dos debates e dos confrontos entre os cinemanovistas e a estrutura conservadora que prevalecia no cinema nacional, pois os pretensos novos cineastas, capitaneados por Glauber e imbuídos da modernidade, acreditaram na potência de uma nova linguagem e na constituição da inovação da dramaturgia no cinema moderno brasileiro.

Glauber Rocha abordou um modelo de cinema moderno subordinador das maiorias urbanizadas, uma vez que o advento da televisão estava no seu começo e não era, naquele momento, a forma visual reinante e recorrente de hoje. No papel de crítico, Glauber esteve na convergência das principais questões estéticas e políticas fomentadas no cinema dos anos 1950 e 1960, as quais foram transformadas em motes e apropriadas por ele como fundamentação da construção endógena de uma teoria do cinema moderno brasileiro e dos seus próprios filmes.

Descerrar o imaginário glauberiano é priorizar uma parte dos seus traços biográficos⁶³. Isso se justifica porque o seu mundo poético elaborado de forma literária e pictórica está

⁶² Cf. Ismail XAVIER. *O cinema moderno brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2001, p. 14-16.

⁶³ Os dados biográficos de Glauber Rocha apresentados nesta tese foram extraídos dos seguintes livros: Ivana BENTES (org.) *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. Companhia das Letras: São Paulo, 1997; João Carlos TEIXEIRA GOMES *Glauber Rocha – esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997; Sylvie PIERRE. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus Editora, 1996; João Luiz VIEIRA (org.). *Glauber por Glauber Mostra da obra completa de Glauber Rocha como ele desejou – Filmes Exposição Livro Vídeo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985; e Tereza VENTURA. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, Funarte, MinC, 2000.



invariável e intimamente ligado à sua história de vida, à do País e à do próprio cinema – principalmente à do cinema brasileiro. Além disso, existe nesse caminho traçado e percorrido por Glauber uma aguçada visão crítica sobre a estética e a política, visível em sua articulada escrita, marcada por um fio condutor, ponto de interligação de todos os seus movimentos.

Em Vitória da Conquista, sertão da Bahia, onde nasceu, em 1939, em plena vigência do Estado Novo, Glauber viveu a infância e a adolescência durante o processo de democratização do País, do governo Dutra (1946) ao segundo governo de Getúlio Vargas (1954). Tinha exatos 15 anos quando a nação sofreu o trauma do suicídio daquele considerado o maior símbolo do populismo brasileiro. Alcançou a idade adulta já habitante da cidade do Salvador, Bahia, na euforia do desenvolvimentismo kubitschekeano⁶⁴, assistindo à chegada da indústria automobilística e à inauguração da nova capital, Brasília. Tais fatos marcaram uma nova dinâmica na sociedade brasileira, reorientando, gradativamente, a perspectiva desenvolvimentista em direção a uma crescente internacionalização da nossa economia, com acentuação de sua dependência externa e exacerbação das contradições sociais e de um pensamento nacionalista, por sua vez, também, identificado com o discurso desenvolvimentista.

Entre o promissor período do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), o efêmero mandato de Jânio Quadros (1961) e o das reformas de João Goulart (1962-1964), Glauber, radicado na primeira capital do Brasil, a cidade do Salvador, vivia, presenciava e participava como um dos agitadores culturais da efervescência baiana, patrocinada em parte pela Universidade da Bahia, na chamada era Edgard Santos, quando a “renascença baiana”⁶⁵ se manifestava na ação do teatrólogo Martin Gonçalves, encenando os métodos dramaturgicos brechtiano e stanislavskiano à frente da direção da Escola de Teatro; na sonoridade vanguardista do maestro Koellreutter, co-orquestrado por Ernest Widmer e Walter Smetak, regendo os Seminários Livres de Música; na sutileza coreográfica moderna da dançarina Yanka Rudska, dirigindo a Escola de Dança; nas formas transgressivas modernistas traçadas por Lina Bo Bardi, ao projetar os Museus de Arte Moderna e Popular; no olhar aguçado de Pierre Verger, fazendo experiências fotográficas e etnológicas; e no aparecimento das vanguardas cinematográficas visualizadas na tela do Clube de Cinema da Bahia, dirigido pelo crítico Walter da Silveira⁶⁶.

⁶⁴ Sobre a influência do desenvolvimentismo na Bahia, ver Maria do Socorro Silva CARVALHO. *Imagens de um tempo em movimento – cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador, Edufba, 1999.

⁶⁵ Expressão usada por Antonio RISÉRIO. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

⁶⁶ Antonio RISÉRIO. Op. Cit., 13-29.



Glauber Rocha, crítico inserido nesse mundo e no do cinema, através da militância no cineclubes e das críticas escritas nos jornais baianos *O Momento*, *Sete Dias*, *Jornal da Semana*, *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*⁶⁷, firmou-se como articulista do movimento Cinema Novo por meio dos artigos publicados em Salvador e no Rio de Janeiro, através do *Jornal do Brasil*:

era a imagem paradigmática de uma geração de intelectuais que se caracterizam pela intensa consistência da consciência histórica nacional, já que os parâmetros de sua criação se definem quando o país vive a transição do desenvolvimentismo de JK para a polarização dos conflitos sociais no início dos anos 60, período de luta pró reformas e projetos nacionalistas, momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação⁶⁸.

O percurso poético cinematográfico glauberiano coexiste indivisamente com a sua crítica e os seus filmes. O seu itinerário tem o seu começo com o *Pátio* e *Cruz na Praça* (1959), filmes que não apresentam uma estrutura narrativa discursiva comum ou frequentemente utilizada nos modelos tradicionais. São produtos experimentais, com nítidas influências do movimento concretista. Neles a plástica tinha tanta importância quanto o que era mostrado dentro do plano fílmico, porque buscavam a pura imagem e o puro ritmo. Glauber acerca dos seus primeiros ensaios disse:

Cruz na Praça não tinha papel para mulher. O tema era o homossexualismo dentro da Igreja Barroca de San Francisco. Em *Pátio* eu projetado em Sólon, trepava metaforicamente com Helena diante do mar & bananeiras, depois ela partia e eu mijava numa planta. Em *Cruz na Praça*, Maciel é perseguido por Anatólio girando em torno do cruzeiro de San Francisco enquanto dentro da Igreja imagens de anjos, santos e monstros barrocos se precipitam até a abstração. Maciel se liberta de Anatólio nas escadarias da Igreja de Nosso Senhor com a mão nos culhões continua girando em torno da cruz. Tanto *Pátio* quanto *Cruz na Praça* tiveram suas origens literárias. O conto publicado no DN *Olhos armados de ódio*, experimento joyceano, foi base pra concretizar um filme: *Pátio*⁶⁹

Já a realização de *Barravento* (1961) é ponto de ruptura com a influência concretista. Glauber deu início a outra fase e, comentando sua construção fílmica, reflete a respeito da híbrida formação do jovem intelectual brasileiro:

Eu filmei *Barravento* num estado de crise, abandonava as idéias da adolescência [...] Diferentes dos intelectuais franceses, nós temos uma formação cultural muito

⁶⁷ Conforme a historiadora e teórica do cinema Maria do Socorro Silva Carvalho, Glauber Rocha escreveu no jornal *Estado da Bahia* com o pseudônimo De Santis. Cf. Maria do Socorro Silva CARVALHO. *Imagens de um tempo em movimento – cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999, p. 178.

⁶⁸ Cf. Ismail XAVIER. Glauber Rocha: o desejo da história. In: *O cinema moderno brasileiro*. Op. Cit., p. 127.

⁶⁹ Glauber ROCHA. Ines Helena. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. Cit. 1981, p. 299.



confusa: lê-se primeiro os dadaístas, depois a tragédia grega. Conhecemos o romance americano de Faulkner em seguida descobrimos Rimbaud e Mallarmé. As universidades não funcionam mesmo, os livros chegam numa grande desordem. A formação de jovem brasileiro é incoerente, se ele não tiver chance de vir à Europa estudar. Nessa época, eu era surrealista, futurista, dadaísta e marxista ao mesmo tempo. [...] *Pátio* é um filme feito de metamorfoses, de símbolos, de montagem dialética. *Barravento* foi feito num outro espírito, mais direto, mais verdadeiro, cheguei a registrar a música negra ao vivo. É um filme mais perto da realidade porque já tínhamos visto nessa época *Roma Cidade Aberta* e *Paisá* e a descoberta de Rossellini através desses dois filmes era uma espécie de antieisensteinismo. Em *Barravento*, sente-se então essa influência, mas existem resíduos eisensteinianos, e primeiros planos no estilo de *Que Viva México*⁷⁰.

A concretização de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), filme ícone do movimento Cinema Novo, promoveu definitivamente o seu reconhecimento nacional e internacional como cineasta, fato que o fez migrar da Bahia e marcou a época em que o País era levado, outra vez, a um regime autoritário:

foi um filme provocado pela impossibilidade de fazer um grande *western*, como poderia fazer, por exemplo, o John Ford. Ao mesmo tempo, havia um caminho de inspiração eisensteiniano, de a *Linha Geral* e do *Encouraçado Potemkin*, e ainda as influências do Visconti e do Rossellini, do Kurosawa, do Buñuel. Então, *Deus e o diabo* foi feito sob essa luta entre Ford e Eisenstein, e a anarquia buñueliana, a força selvagem da loucura e do surrealismo⁷¹.

Naquele momento, ocorrera na história da produção dos filmes novos brasileiros uma ruptura atípica, provocada pelas mudanças das regras da política, enfatizada na figura da censura, que opinou a respeito de *Deus e o diabo na terra do sol*: “essa película mostra em demasia a pobreza brasileira onde não há razão de deixarem rodar em outras cabines estrangeiras, para não ridicularizar o país”⁷².

A ação da censura, um órgão executor das orientações da alta hierarquia do regime militar e estreitamente ligada ao sistema de informação, era a face mais evidente das transformações sentidas por Glauber e seus companheiros do movimento Cinema Novo, já que, sob o pretexto da defesa da moral e dos bons costumes, a censura procurava ser a caixa de ressonância da sociedade, quando na verdade era um órgão voltado para a preservação do Estado e de seus poderes, indo de encontro ao pensamento político e estético daqueles que pensavam na alteração das ordens dos fatores – por exemplo, a vanguarda cinemanovista.

Glauber Rocha tornou-se um dos artistas atingidos pelo regime militar. Mas, antes de

⁷⁰ Glauber ROCHA. Entrevista concedida ao crítico francês Michel Ciment para a revista *Positif*, 1967. Publicada em *Revolução do Cinema Novo*. Op. Cit. 1981, p. 80.

⁷¹ Glauber ROCHA. *O Século do cinema*. Op. Cit. 1983, p. 251.

⁷² Trechos do dossiê de censura ao filme *Deus e o diabo na terra do Sol*. Cf. Inimá SIMÕES. *Roteiro da intolerância – a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editor Terceiro Nome/Editora Senac, 1999, p. 75.



partir para o exílio, realizou dois longas-metragens, considerados clássicos do moderno cinema brasileiro, *Terra em Transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969); e os documentários de curta-metragem *Amazonas, Amazonas* (1966), *Maranhão 66* (1966) e *1968* (sobre o movimento estudantil). Além desses trabalhos, concretizou as filmagens de *Câncer*, um filme experimental com situações improvisadas em torno da violência, racismo e sexualidade, que seria concluído durante o seu exílio na cidade de Roma, em 1972.

Glauber refletiu sobre essa fase muito produtiva da sua carreira, expressando quais foram as influências que determinaram a construção estética de *Terra em Transe* e do *Dragão da Maldade*, conhecido, também, como *Antonio das Mortes*:

*Antônio das Mortes*⁷³ é a ruptura com a cultura cinematográfica. Porque depois do *Deus e o diabo* veio *Terra em transe* sob claras influências do Orson Welles: ali, era o anti-Citizen Kane. Continua presente a sombra de Buñuel, como também uma certa influência do escritor cubano Alejo Carpentier que também tinha encenado problemas políticos, mostrando assim o lado selvagem do subdesenvolvimento. Depois desse duelo com Orson Welles que foi *Terra em transe* (e aí já tinha também influência do Godard através do espírito de contestação e o fanatismo inventivo), o *Antônio das Mortes* marca meu ajuste de contas com a cultura cinematográfica. Eu digo que é meu *Alexandre Nevski*, quer dizer, depois da tempestade, eu fiz um filme que foi um filme popular e nacionalista, por excelência, no sentido mais nobre da palavra. *Antônio das Mortes* era o *Alexandre Nevski* do sertão, a ópera global inspirada pelas lições de Eisenstein⁷⁴.

Glauber foi gradativamente se desvinculando do Brasil até chegar ao exílio total. Em setembro de 1969, viajou a Brazzaville, no Congo, onde filmou *O leão de 7 cabeças*. De lá escreveu para sua mãe Lúcia Rocha: “estou na África. Aqui não tem tanto bicho assim. Tem muito calor é igual à Bahia⁷⁵”. Ao realizar os longas-metragens *O leão de sete cabeças*, (*Der leone have sept Cabezas*, 1970) e *Cabeças Cortadas* (*Cabezas Cortadas*, 1970), provocadores de mais uma inquietação na narrativa, pois estão estruturados numa espécie de pintura-discurso, recolocando a dimensão teatral brechtiana, e repensando a função estética do filme político, Glauber explicou as razões que o levaram a experimentar uma nova linguagem, causa de ruptura e distanciamento com o seu cinema de origem,

O Leão de Sete Cabeças surgiu num momento (aliás, é a primeira vez que vou falar neste assunto) um momento decisivo dos anos 60. Foi num momento, 1969/70, quando Godard tinha criado o Grupo *Dziga Vertov* e declarado guerra radical ao

⁷³ Glauber usa o título adotado nos países estrangeiros, em vez de se referir ao título brasileiro: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

⁷⁴ Glauber ROCHA. *O Século do cinema*. Op. Cit., p. 251

⁷⁵ Ivana BENTES. *Glauber Rocha – cartas ao mundo*. Op. Cit., p. 352.



cinema de representação (isso foi, aliás, o motivo do meu encontro com ele durante as filmagens do *Vent d'Est*), em que raciocinei a minha posição de cineasta do Terceiro Mundo era impulsionada por outros motivos que não os de Godard. [...] eu, depois de ter feito o *Antônio das Mortes*, senti-me esvaziado em relação ao cinema clássico. [...] Essa vontade de entrar por territórios ignorados levou-me a entrar no *Cabeças Cortadas*. Porque se *O Leão das Sete Cabeças* era um filme feito sobre a exterioridade, numa tentativa de explicar a história de um ponto de vista materialista, as *Cabeças Cortadas*, como o próprio título o diz, corta essa tese materialista. É um filme no terreno do delírio, da interioridade, no território da minha própria loucura [...]. É como se fosse a filmagem de um sonho. Porque *Deus e o diabo*, *Terra em Transe* e todos esses filmes são materialização de sonhos culturais; já *Cabeças Cortadas* a matéria é a do inconsciente puro, a fantasmagoria cultural vem em segundo plano, complementando o fluxo de interiorização⁷⁶

No início de 1971, Glauber viajou para Nova York, onde apresentou, na *Columbia University*, uma comunicação escrita – *Estética do Sonho* –, formulação teórica do seu distanciamento da proposta inicial do Cinema Novo contida no manifesto *Estética da Fome* (1965). Uma comparação entre os dois reconhecidos e discutidos textos de Glauber Rocha demonstra a transformação glauberiana.

Há um distanciamento entre a *Estética do Sonho*, cujo conteúdo difere do anterior, de *Estética da Fome*. Enquanto neste último texto a medida exposta equivale à compreensão racional da pobreza e sua adequação a um modelo de cinema, em *Estética do Sonho* Glauber deixou o inconsciente tráfegar e dominar suas ideias, recusando-se a falar de qualquer estética. Descobriu que não podia ficar sujeito a conceitos filosóficos e creditou à arte revolucionária uma equivalência à magia, com a capacidade de poder enfeitiçar o homem a tal ponto que este não mais suportaria viver na realidade absurda que o cercava. Glauber assevera que a sua *Estética do Sonho* era uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar sua sensibilidade afro-baiana na direção de mitos originais da sua raça.

A *Estética do Sonho* é um texto com valor de manifesto. Nessa oportunidade, Glauber deixou de tomar explicitamente a palavra em nome do grupo cinemanovista e falou na primeira pessoa do singular, em substituição a primeira pessoa do plural⁷⁷. Glauber processava a sua reflexão estética através da *Estética do Sonho* dizendo:

Terra em transe, 1966, um manifesto prático da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e dos grupos sectários de esquerda. *Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância.* [grifo meu] Somente assim estaremos livres de um tipo muito original de empobrecimento: a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer dos seus melhores artistas [...] Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 continuará a

⁷⁶ Glauber ROCHA. A passagem das mitologias. In: *Século do cinema*. Op. Cit., 1983, p. 251.

⁷⁷ Sylvie PIERRE. *Glauber Rocha*. Op. Cit., p. 132.



ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária⁷⁸

As conceituações glauberianas demonstravam que o importante na sua vida e na sua obra estava centrado na militância e na identificação em benefício da arte revolucionária; o importante no texto a *Estética do Sonho* é que com ele Glauber separa-se da razão dominante; se distancia do cinema de origem terceiro-mundista, por exemplo, *La hora de los hornos*, (Fernando Solanas, Argentina, 1966)⁷⁹ e do próprio Cinema Novo socioestatizante. Sua ação, enquanto autor, fica mais próxima da vanguarda. Porém seu discurso, que permeou durante todo o tempo a sustentação do Cinema Novo, continuou em algum momento moderno e noutros de vanguarda. Pode-se separar nitidamente Glauber de seus parceiros de movimento – Glauber cinematograficamente é vanguarda, enquanto seus pares continuaram a produzir filmes modernistas.

Glauber abandonou a fome como motora da história revolucionária, qualificou a revolução como produto de uma iluminação mágica, de origem mística, que desemboca brutalmente do sonho. Sua aliança é com a literatura dos delírios produzida por Jorge Luís Borges, e com o realismo mágico de Alejo Carpentier. Estava Glauber convicto de que esse era o verdadeiro caminho da arte, e seria o percurso a ser traçado pelos autores revolucionários e vanguardistas do Terceiro Mundo.

Glauber tinha dado início à expatriação, que se prolongaria por cinco anos, peregrinando por vários países – Cuba, Espanha Itália, França, Rússia e, outra vez, África. No Marrocos, em 1971, faria suas experiências na bitola de Super 8, filmando *Letícia e Mossa em Marrocos* e *Super Paloma* (trabalhos que permanecem inéditos). Em maio do mesmo ano, deslocou-se para Santiago do Chile, e, ao lado de Norma Benguell e Zózimo Bulbul, iniciou as filmagens de um documentário, *Definição* ou *Estrela do Sol*, acerca dos brasileiros que viviam, por razões políticas, fora do Brasil; o filme seria mais um trabalho inacabado do cineasta, no exterior⁸⁰.

No ano de 1972, sem encontrar meios para produzir o projeto do filme *América Nuestra*, foi morar em Cuba; lá começou o documentário de longa-metragem *História do*

⁷⁸ Glauber ROCHA. A Eztetyka do Sonho. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., 1981, p. 217-221.

⁷⁹ Filme dirigido pelo cineasta argentino Fernando Solanas, em 1966, que pode ser considerado o protótipo do filme militante, a favor de posições políticas bem precisas, feitas por ocasião do peronismo de esquerda na Argentina. Para Sylvie Pierre, “é bem possível que Glauber tenha sentido uma certa irritação e uma ponta de ciúme (o que não impedia uma sólida amizade com o seu autor) diante da imensa estima com o que o filme foi recebido pelos intelectuais da esquerda francesa” Cf. Sylvie PIERRE. Op. Cit. p. 242.

⁸⁰ *Definição* ou *Estrela do Sol* era uma produção do italiano Renzo Rossellini e da Televisão Nacional do Chile. Na abertura da película, Glauber aparecia assoviando, de forma desafinada, uma versão do Hino Nacional Brasileiro.



Brazil, dirigido em parceria com Marcos Medeiros. *História do Brasil* é um filme composto com trechos de 47 películas brasileiras. Concluído dois anos depois, em Roma, sem a participação dos cubanos, que retiraram o apoio financeiro ao projeto. Glauber retratou a construção do filme:

usei o mais variado e expressivo material que pode recolher, para compor esta informação visual da História do Brasil. A iconografia, popular e erudita, a fotografia jornalística e social, a imagem cinematográfica feita de documentário ou ficção: o máximo de imagens produzidas por brasileiros em todos os tempos da nossa História. Toda a forma, qualquer elemento plástico – racional ou espontâneo – me interessou e serviu, fosse arquitetura ou escultura, linguagem poética ou burocrática, como testemunho ou documento⁸¹.

Nos anos de 1973 e 1976, Glauber viveu entre Paris, Lisboa, Moscou e Roma, nesse espaço de tempo, concluiu *Câncer* (Rio de Janeiro/Roma, 1972)⁸², e, depois, concretizou duas produções cinematográficas: *As armas do povo* (Portugal, 1974)⁸³ e *Claro* (Itália, 1975).

O filme *Câncer* não tem história. São três personagens dentro de uma ação violenta, buscando fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Para o autor, é quase eliminação da montagem, há uma ação verbal e psicológica constante dentro da mesma tomada, substituindo a edição das cenas,

porque assim como o teatro moderno está levando o cinema aos povos, assim também o cinema tem que levar muito teatro dentro. Esse é o meu ponto de vista, não é teoria para ninguém. É experiência minha. Utilizo teatro dentro de meus filmes deliberadamente. Fiz *Câncer* assim. Quer dizer 27 planos longos e três atores improvisando situações cujo tema – que eu lhes dava – era a violência. Violência psicológica, sexual, racial, tudo isso num plano de improvisação⁸⁴

Claro é um filme que Glauber considerava como sendo a sua obra aberta. A estrutura dramática apresenta um amplo espaço, que deixa livres as interpretações do espectador; para o autor, *Claro* era o seu filme mais livre, no qual se desmistificava, pois não existia a divisão entre o cinema e a política, e a sua intenção era aniquilar todo o cinema didascálico

⁸¹ Entrevista de Glauber Rocha ao *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de jan./1973 apud João Luiz VIEIRA. *Glauber por Glauber*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985, p.39.

⁸² *Câncer* foi filmado antes do *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969); o processo de sua finalização começa em Cuba e termina na Itália (1972).

⁸³ *As armas do povo* é um trabalho coletivo, que documenta e narra os sete dias da Revolução dos Cravos, entre 25 de abril e 1º de maio de 1974; com duração de 80 minutos, tem, entre outros personagens, o então presidente de Portugal, Mário Soares, e o líder do Partido Comunista Português, Álvaro Cunha. Esse filme somente foi exibido pelo Instituto Português de Cinema, em 1995. Glauber nunca lhe fez menção, embora apareça, no filme, como entrevistador.

⁸⁴ Glauber ROCHA. O transe da América Latina. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., 1981, p.148-150; e 2004, p.179-182.



convencional; *Claro* expõe uma espécie de cine manifesto, é um sumário dialético do neo-realismo, da *nouvelle vague* e do mais novo cinema brasileiro, “o filme é claro por isso: eu quis clarear a mim mesmo e a minha visão de mundo”⁸⁵.

Na primavera francesa de 1976, Glauber escreveu a amigos, contando que havia terminado o seu novo livro (*Revolução do Cinema novo*) e que tinha escrito outro, de caráter filosófico, que seria publicado no México, *Heustória dialética da matéria*⁸⁶. Disse, também, que acabara de decifrar a fórmula da *Teoria da Montagem Nuclear*⁸⁷, um código criado pelo cineasta russo Serguei Eisenstein, e que Glauber dizia ter desenvolvido. Confessava a sua felicidade – acabava de sair do Convento *Saint Jacques* da Ordem Dominicana, nos arredores de Paris, onde ficou confinado e meditando por um tempo; se considerava em ótimo estado e com a *pax-vóbis* restabelecida do duro ano anterior. Pensava em retornar ao Brasil, marcava e remarca datas. Era a exposição frequente da face do andarilho, angustiado e expatriado, vivendo e convivendo na Europa dos anos 1970 com intelectuais, escritores, jornalistas, críticos e cineastas, discutindo o conceito da liberdade estética e política, teses marxistas, teorias cinematográficas, e tudo relacionando com o futuro do Terceiro Mundo.

Os anos de chumbo, no Brasil, o levaram a repensar todo o seu percurso e a montar e desmontar as peças do seu xadrez poético. Era um Glauber impelido à solidão, numa França dividida entre uma juventude que pregava a filosofia maoísta e uma classe conservadora que buscava manter sua tradição, seus valores e sua política⁸⁸. Nesse território francês, o autor enfatizou sua recusa em fazer filmes de sucesso, tal como havia acontecido a *Barravento*, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Terra em Transe* e *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Os trabalhos recém concluídos *Cabeças Cortadas* e *Der leone have sept cabezas*, *História do Brasil*, *Câncer* e *Claro* tiveram baixa aceitação, tanto por parte do público como da crítica⁸⁹.

A decisão de se afastar da realização de filmes bem recebidos por uma parte da crítica

⁸⁵ Entrevista concedida na pré-estreia do filme e publicada no programa do Festival de Cinema de Toarmina, Itália em 1975. Apud João Luis VIEIRA. Op. Cit., p. 64.

⁸⁶ Mantenho a grafia do autor que ao invés de escrever o substantivo feminino: História usa um neologismo: heustória.

⁸⁷ Serguei EISENSTEIN. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 71-85.

⁸⁸ Sylvie PIERRE. Op. Cit., p. 132-137.

⁸⁹ Em cartas trocadas com o crítico francês Michel Ciment, Glauber escreve: “Meu caro Michel.... se você não gosta dos filmes (*Leão de 7 Cabeças* e *Cabeças Cortadas*) acho que você foi muito honesto quando me escreveu e isso é muito importante para as amizades sinceras. Eu te dizia, na carta que você estava LIVRE para escrever a tua opinião em *Positif* sem nenhum problema... Outro dia um amigo que está na cadeia me disse: neste país você vai pagar pelo resto da vida o preço de ter feito quatro filmes de sucesso antes dos 30 anos. Por isso, talvez, não quero mais fazer filmes de sucesso, estou completamente neurotizado por essa situação, entre uma direita facista e uma esquerda facista”. Cf Ivana BENTES (org.) *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. Op. Cit., p. 368-373



e, também, por uma parte do público, optando por outra forma que, de certa maneira, o distanciou mais ainda da crítica e do espectador, pode ser verificada de várias maneiras, seja na leitura das cartas pessoais, nos artigos e manifestos, ou através dos estudos acerca dos seus trabalhos.

Há outra questão a ser dita nesse processo de renovação das suas ideias – Glauber Rocha, autor de escritos e filmes considerados esteticamente revolucionários e de vanguarda, confessava que: “não queria mais ser o cineasta barroco, épico, etc. meus últimos filmes são de ruptura comigo mesmo”⁹⁰. Apesar do anúncio, o processo de teorização da prática do seu cinema continuou. Glauber refletia sempre a respeito dos resultados de suas proposições, da sua metodologia fílmica, e destacava sempre a sua ruptura.

Em março de 1974, dois anos antes de retornar ao Brasil, ocorreria um episódio que o levou a um maior embate com a *intelligentsia* brasileira. Na revista *Visão*, dedicada aos dez anos do golpe militar de 1964, foi publicada uma carta de Glauber, na qual ele aparentemente elogiava a conduta política dos militares, num discurso que pode ser considerado exacerbado; dizia que a genialidade da raça estava contida no pensamento político de um deles; Glauber se referia ao general Golbery do Couto e Silva e o equiparava ao antropólogo Darcy Ribeiro, símbolo da resistência da esquerda brasileira. Esta declaração tornou-se pública, decretando o seu isolamento dos grupos políticos de esquerda quando ele retornou ao País. O autor se defendeu numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, publicada em dezembro de 1975: “o meu texto em *Visão* não foi entendido em sua integridade. O que me parece surpreendente, porque tudo que eu dizia era o óbvio ululante”.

Em outubro de 1976, o pintor modernista Di Cavalcanti é velado no saguão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Glauber invade o velório e filma um dos seus últimos trabalhos: *Di Cavalcanti ou Di-Glauber ou Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi a sua inseparável companheira* (1977),

foi feito num impulso. Acordei de manhã, sete e meia, li que Di Cavalcanti tinha morrido, nove horas fui filmar. Filmando *Di Cavalcanti* descobri o aspecto eminentemente visual do cinema, o cinema, realmente, como visão, como cor, como imagem, como som, como poesia, como verdade. Não como teatro, como romance, ou como ensaio...⁹¹

⁹⁰ Ivana BENTES. Op. Cit., p. 372-373.

⁹¹ Glauber ROCHA. A passagem das mitologias. In: *O Século do Cinema*. Op. Cit., 1983, p. 252-253; e 2006, p.332.



Glauber improvisava outra vez, assim como havia sido feito com *Câncer e 1968. Di Cavalcanti*, prêmio especial do júri Festival de Cannes (1977), seria a última consagração do mito Glauber em festivais europeus; faz parte dos filmes não planejados, aqueles que são oriundos de um acaso ou de um motivo espontâneo, arranjados às pressas, nos quais parece que intuição se impõe a racionalidade milimétrica da composição de um roteiro prévio. *Di Cavalcanti* é um filme notável, modelo da vanguarda documentária do cinema, que trata a morte como um tema festivo. O autor o resumiu desta maneira: “filmar meu amigo Di morto é um ato humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu”⁹².

Em outubro de 1977, Glauber concluiu o seu romance *Riverão Sussuarana*⁹³, um trabalho literário inspirado em Guimarães Rosa. Quase na mesma época filmou, na Bahia, *Jorge Amado no cinema*; Glauber achava que Jorge Amado armava personagens nos seus romances à maneira de René Clair⁹⁴.

A última sequência cinematográfica glauberiana é *A idade da Terra* (1980), cujas filmagens foram iniciadas em 1978, com locações nas cidades de Salvador, Brasília e Rio de Janeiro. Entre a realização e a finalização do filme, precisamente entre os meses de fevereiro e outubro de 1979, Glauber concretizou um experiência notável na televisão brasileira, elaborou e dirigiu o programa *Abertura*, na Rede Tupi de Televisão – era a face eletrônica do criador de novas estéticas, reinventada na tela das massas⁹⁵.

A idade da Terra abalou quem tentou analisar o filme no prisma da narrativa tradicional. O mínimo que a crítica conservadora disse foi que era “suficientemente ruim para acabar qualquer reputação”⁹⁶, mas o autor do filme pretendia outra coisa além da narrativa.

Eu já estava mais ligado aos rituais primitivos, quer dizer, ao teatro do irracional que é o teatro popular, mas já não no sentido do documento histórico, político ou etnográfico, mas no sentido órfico, que dizer, no sentido de pegar naquela matéria e transformá-la numa matéria audiovisual. Essa matéria estrutura um discurso que não se define, porque já não existe aquela crença – é um problema filosófico – na racionalidade da história, ou seja, numa dramaturgia que leve a resultados catárticos, como se arte fosse uma metáfora que com a revolução tudo resolvesse. *A idade da terra* reflete essa luta entre a história e a fantasia solta, deixando ver o que é a fornalha do inconsciente produz em contato com aquela matéria cultural, como é que aquilo pode se transformar e como é que o cinema pode captar aquilo. Está mais

⁹² Glauber ROCHA. “Di (Das) Mortes” (mimeo), texto distribuído na sessão do filme, em 11 de março de 1977, na Cinemateca do MAM-RJ apud João Luís VIEIRA. Op. Cit., p. 44.

⁹³ Editora Record, Rio de Janeiro, 1978.

⁹⁴ Glauber ROCHA. “Gabriela I (ou Rififi à moda do cacau)”. *Diário de Notícias*, Salvador, 1960.

⁹⁵ Sobre o programa *Abertura*, ver Regina MOTA. *A épica eletrônica de Glauber*; um estudo sobre o cinema e TV. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

⁹⁶ Rubens EWALD FILHO. “A idade da terra”. *O Estado de S. Paulo*, 18 de nov./1980.



próximo de um *poema solto*, [grifo meu] um *poema em verso livre* [grifo meu]⁹⁷

Glauber ultrapassou o seu projeto de construir filmes embasados na *Estética da Fome*; a palavra de ordem passou a ser a *Estética do Sonho*, um processo mágico em cujo conteúdo o autor sustentou uma teoria cinematográfica. Teoria de um modelo mágico semelhante ao realismo mágico da literatura latino-americana, deslocado para o seu cinema como uma alternativa de possível lógica, era esse o desejo estético de Glauber, pensando na probabilidade de criar um utópico mundo visual moderno. Foi sua descoberta ou redescoberta do poder visual na sua totalidade, enaltecendo as cores, a iluminação, o som, a angulação, o enquadramento, a luz e a dramaturgia, para afirmação do cinema como poesia apodítica.

É o lado da face rigorosa de Glauber, demonstrando a sua capacidade de estesiá-lo o olhar do espectador – visão do observador que se consolidou no domínio dos efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base cinematográfico –, sensibilidade glauberiana mergulhada no âmago da câmara escura, procurando integrar os processos da elaboração do sonho, com o intuito de deixar visível e à mostra o atraso da representação figurativa. Nesse sentido, o último cinema glauberiano funciona como uma vertigem solta, poeticamente, e emoldura um livre efeito na aceleração do pensamento que permanecerá em movimento diante de *A idade da Terra*.

O outro lado da face do autor é a sua estreita familiaridade com a escrita, evidente na sua aproximação e paixão pelos poetas Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, habitantes do seu (in)consciente fílmico, e do seu constante exercício poético. Não há mais crenças, como as que existiram, durante o período da formação do pensamento do autor. Ele não é mais brechtiano como pretendia ser, e como demonstrou em parte dos seus filmes. Deixou de existir o compromisso teórico eisensteniano; o que restou foram traços da metodologia cinematográfica que ficaram presentes em sua memória, oriundas da sua (de)formação cinematográfica, construída quando exerceu a função de crítico e descrita parcialmente nesse trabalho, que já respondia a tudo ou respondia relativamente às interrogações do autor sobre a composição estética de um filme.

Glauber Rocha sempre priorizou a escrita; não foi em vão que ele se dedicou a escrever incansavelmente, insistentemente e ininterruptamente. Em que pese ter sido reconhecido como autor cinematográfico, Glauber pos em ação a escrita como forma expressiva do seu pensamento crítico. A reflexão, a concentração do espírito sobre si próprio, era um ato permanente, uma vigília da escrita e dos seus pensamentos. É provável que o seu

⁹⁷ Glauber ROCHA. A passagem das mitologias. Op. Cit., 1983, p. 252-253; e 2006, p.332-333.



desejo tenha sido o de se torna um escritor, ser reconhecido como um pensador, o que sem dúvida conseguiu em parte, uma vez que a sua produção textual e intelectual está exposta. Embora o autor sempre tivesse a sensação e a necessidade de escrever algo, ele afirma que:

revi o Brasil. Revi minha estória e revi a História. Revendo a História pelo mundo, universalizei a minha história. Resta escrever o livro sobre a minha experiência, mas este um trabalho longo que exige restabelecimento de todos os meus textos, é o estudo de uma época, os anos 50, 60 e 70 no Brasil, é preciso concluir a viagem cinematográfica a fim de escrever o que será uma obra de antropologia. A ciência requer estudo e tempo de meditação. Sou soldado – isto é cineasta – e filósofo. A obra escrita virá depois da obra filmada, que me dará a compreensão totalizada dos fenômenos⁹⁸.

Em carta enviada ao crítico Walter da Silveira, Glauber definiu o que desejava com o projeto cinema:

O senhor quer saber o que eu quero do cinema? Um trabalho científico, universitário, um trabalho de importância sociológica, antropológica e política. Eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro mal formado nas universidades e mal informado nas leituras confusas e conversas idem. Eu procuro me aniquilar como homem em função de um destino histórico⁹⁹.

A intenção de se desgastar, abater-se fisicamente ou moralmente, e a ideia de levar o seu projeto pessoal o confundido com “destino histórico”, personalização da fatalidade a que supostamente estão sujeitas todas as pessoas e todas as coisas do mundo foram levadas as últimas consequências por Glauber, encurtando o seu tempo de vida, em função do cinema de visão social e de ruptura estética e política.

1.2. GLAUBER: A INTERPRETAÇÃO POÉTICA DA PROVÍNCIA

Com o objetivo de situar o autor no contexto da cidade do Salvador – em sua fase contemporânea dos anos 1950 e 1960 –, sigo o decurso do crítico Glauber Rocha preenchido por toda a gama de cultura e política, descrita anteriormente. Nessa conjuntura, Glauber, cidadão soteropolitano, já inserido no seu ambiente cultural, procura superar, através do

⁹⁸ Glauber ROCHA. Análise do último período. Arquivo *Tempo Glauber*, 1971 (inédito).

⁹⁹ Trecho de carta enviada por Glauber ao crítico Walter da Silveira. Rio de Janeiro, 16 de abril/1962. Cf. Núbia Cristina de Jesus SANTOS. *A crítica de Walter da Silveira e Glauber Rocha*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Facom/UFBA., Salvador, 1993 (seção Anexos).



exercício da crítica, o modo cultural posto em prática na urbe soteropolitana a partir do início do século XX. No espaço cinematográfico, predominavam as películas do cinema americano e o contraponto a esse panorama era feito através da inserção de filmes brasileiros, particularmente das comédias musicais da Chanchada e dos melodramas da Vera Cruz.

Havia uma pequena produção cinematográfica documental que dava a tônica do movimento cinematográfico local, enquanto as experiências ficcionais ainda não tinham acontecido¹⁰⁰:

o cinema era a principal atividade de lazer em Salvador nos anos 50. Era o ‘único divertimento realmente popular’, naquela cidade onde ‘pouco ou quase nada’ se tinha para fazer. Talvez por isso, além da crítica cinematográfica à programação dos cinemas, as observações sobre a qualidade de suas instalações e equipamentos e, sobretudo, a discussão para a definição dos preços dos ingressos, ocupavam constantemente grandes espaços nos jornais¹⁰¹.

Nesse cenário, Glauber entrou em guerra contra o provincianismo latente. Ao que tudo indica, tinha razão e motivo para propor as rupturas culturais, adversas ao cânone estabelecido. Como relatei, anteriormente, a cidade do Salvador já estava inserida na vida moderna, desde o final do século XIX e, a partir dos anos 1950 e 1960, seria inserida no cenário nacional cinematográfico como epiciclo da vanguarda cosmopolita contemporânea brasileira. Glauber, por sua vez, enfatizava o verbo para se opor ao estabelecido:

verdadeiramente, sem abuso da palavra, a terra é província. Todavia, uma província que se liberta dia-a-dia, embora as constantes da moral classe-média permaneçam ativas em todos os setores da vida cultural [...] Lutar contra isto é investir contra o adjetivo humilhante de província¹⁰².

¹⁰⁰ Muito antes de acontecer o *boom* cinematográfico dos anos 1960, a produção baiana foi dominada pela ação isolada do documentarista Alexandre Robatto Filho que realizou entre os anos 1930 e 1950, aproximadamente cinquenta e quatro filmes de curta metragem, nas bitolas de 16mm e 35mm. Entre os seus trabalhos, em sua grande maioria institucional, há filmes considerados importantes como, por exemplo, *Vadiação*, *Entre o mar e o tendal* e *Xaréú*. Segundo os pesquisadores e críticos André Setaro e José Umberto Dias, “se a princípio Alexandre Robatto Filho restringiu-se ao registro bruto da matéria histórica, no entanto, procurou, no transcurso de sua filmologia, imprimir o gesto gerador, a dosar com funcionalidade e expressão elementos do cinema em permanente evolução técnica [...] Era um realizador que, ciente de seu ofício, procurava cerzi-lo artesanalmente da melhor maneira possível, imbuído do espírito flahertyano na captação das imagens de sua terra e de sua gente. Um apaixonado imperturbável das paisagens humana e geográfica. Acreditando na revolucionária mensagem estética da escola documentária britânica, teorizada por John Grierson (1898/1972) na elaboração e transfiguração criadora da realidade. Robatto é um cineasta de domingo (conciliando cinema com as profissões de cirurgião-dentista e professor universitário até a sua aposentadoria em 1977), conseguiu filmar, documentar, até mesmo realizar copiagens manuais na bitola 35mm e fazer-se equiparar aos significativos documentaristas do Sul”. Cf. André SETARO e José Umberto DIAS. *Alexandre Robatto, Filho – pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

¹⁰¹ Cf. Maria do Socorro SILVA CARVALHO. *Imagens de um tempo em movimento – cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999, p. 171.

¹⁰² Glauber ROCHA. “Inconsciência & Inconseqüência da atual cultura baiana”. *Diário de Notícias*, 5 de Fevereiro de 1961.



O uso da expressão província, por parte de Glauber, tem a princípio duas interpretações: na primeira, o crítico, como a maioria da intelectualidade, enxergava a cidade através da ótica do hipotético modelo anacrônico de desenvolvimento ao qual estava submetida a economia local, que parecia relegar a Bahia à condição periférica dentro do próprio País, sem, contudo, condená-la de modo definitivo; na segunda interpretação, o termo provincianismo está ligado aos hábitos, costumes e ao tradicionalismo político arraigado na classe social dirigente, que tinha como prática um comportamento cultural conservador –, situação que, no entanto, não foi empecilho para o surgimento e a emergência da singularidade de uma nova cultura baiana. Entre as manifestações culturais postas em prática, como teatro, dança, pintura e música, surgiria a da produção cinematográfica, dotada de todo um aparato tecnológico de produção, e, parcialmente, de distribuição e exibição¹⁰³.

Glauber tornou-se, nesse contexto, o principal ator, e os ares provincianos e o suposto marasmo não refrearam as ideias vanguardistas dos intelectuais habitantes da “província planetária”, pois, segundo Antonio Risério, nas décadas de 1950 e 1960, surgiram embriões dos movimentos mais representativos da cultura brasileira:

Bossa Nova, Cinema Novo, Tropicália e mais um outro lance de dados/ou de búzios. Impossível pensar a nova cultura brasileira sem pensar na Bahia. Dessa região geocultural – juntamente aquela onde teve início a aventura chamada Brasil, o que é da mais alta importância – partiu, de forma concentrada e num período historicamente estreito, uma notável série de intervenções revolucionárias na vida. [...] O que desejo enfatizar é que se criou naquele momento baiano, entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar, um ecossistema propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha¹⁰⁴.

Junto a essa explosão estética, coexistiu o pensamento anticolonialista caracterizado pela aproximação à noção de Terceiro Mundo¹⁰⁵, trazida para a Bahia pelo historiador

¹⁰³ A historiadora e teórica do cinema Maria do Socorro Silva Carvalho retrata o perfil da cidade do Salvador nesse período, no capítulo Anos Dourados na Bahia. In: Maria do S. S. CARVALHO. *Imagens de um tempo em movimento – cinema e cultural na Bahia nos anos JK (1956-1961)*, Salvador: Edufba, 1999, p. 77-169.

¹⁰⁴ Antonio RISÉRIO. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995, p. 13.

¹⁰⁵ De origem francesa – *Le Tiers Monde* – originalmente empregado no sistema de classificação das Nações Unidas para distinguir entre os países capitalistas desenvolvidos (Primeiro Mundo), os países comunistas desenvolvidos (Segundo Mundo) e os países restantes, subdesenvolvidos (Terceiro Mundo). O Terceiro Mundo, portanto, inclui grande parte da África (com exceção da África do Sul e os produtores de petróleo árabes); Ásia (exceto Japão e Coreia do Sul) e América Latina. Surgiu como entidade distinta na política internacional após o processo conhecido como descolonização, que trouxe a independência à maioria dos países da África e Ásia, nas décadas de 1950 e 60. A experiência histórica comum desses países (colonialismo) e problemas comuns (pobreza e subdesenvolvimento), também partilhados pelos países da América Latina, levaram-nos a agir como



“sebastianista e messiânico”¹⁰⁶ Agostinho Silva, português exilado da ditadura salazarista, radicado no Brasil, fundador do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). O professor Agostinho Silva tinha ideias avançadas a propósito do colonialismo e um entendimento abrangente em relação ao processo da política de libertação dos povos. A criação do CEAO aconteceu depois da Conferência de Bandung dos Povos do Terceiro Mundo, evento realizado na primavera de 1955, em Java, na Indonésia. Lá se reuniram 29 países da África e Ásia, representando uma população de mais ou menos um bilhão de pessoas, em uma demonstração de força dos povos oprimidos, que resultou, também, na fundação da Organização dos Países Não Alinhados¹⁰⁷, do qual o Brasil foi membro ativo por diversos anos¹⁰⁸.

As teorias do professor português Agostinho Silva não tiveram, em seu início, um confortável abrigo baiano: “os sonhos de Agostinho Silva, evidentemente, não eram os mesmos que habitavam o imaginário do Reitor Edgard Santos que, formado nas tradições das culturas elitistas, não tinha como objeto de reflexão a cultura das classes subalternas¹⁰⁹”.

Havia, porém, um conjunto de condições, ou seja, um estado de coisas representado nas atividades e trabalhos do CEAO, do Clube de Cinema da Bahia, do Museu de Arte Moderna e da Escola de Teatro, os quais funcionavam como os provedores do pensamento e do clima de ruptura vanguardista, abrigando os intelectuais e as suas ideias. Por isso, devem ser considerados¹⁰⁷ como instâncias soteropolitanas culturais que desautorizavam a expressão “província” usada corriqueiramente para definir a cidade da Bahia.

Formado dentro desse quadro, Glauber começou a expor o seu pensamento estético, anticolonialista, messiânico, romântico e marxista¹¹⁰, declarando guerra à “inconsciência e a inconseqüência da cultura baiana”¹¹¹. Bradava contra o conservadorismo, dizendo que o novo

um bloco em foros internacionais, particularmente na ONU, com um conjunto de reivindicações de reforma do sistema econômico internacional existente. A reforma proposta foi conhecida como Nova Ordem Econômica Internacional. Da mesma forma que o termo genérico “países em desenvolvimento”, a designação Terceiro Mundo é uma definição imprecisa e insatisfatória, principalmente por abranger uma enorme variedade de países que têm condições econômicas, sociais e políticas distintas, e por envolver uma condição pejorativa.

¹⁰⁶ Antonio Risério é quem apresenta o historiador português Agostinho Silva como um sebastianista e messiânico.

¹⁰⁷ James CAMPBELL. *À margem esquerda*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p.222.

¹⁰⁸ Segundo Antonio Risério, o professor Agostinho Silva foi expor ao então presidente eleito, Jânio Quadros (1961), o seu pensamento sobre a posição brasileira ideal com relação à política internacional. Foi Agostinho Silva, em parte, mentor da criação de uma política externa independente do País em relação a outros países do Terceiro Mundo, que não foi posta em prática devido à renúncia de Jânio. Cf. Antonio RISÉRIO. Op. Cit. 1995, p. 85.

¹⁰⁹ Cf. Linda RUBIM. *O feminino no cinema de Glauber Rocha*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999, p. 33.

¹¹⁰ Ivana Bentes é autora da qualificação a Glauber Rocha de anticolonialista, messiânico, romântico e marxista. Cf. Ivana BENTES. Romantismo, messianismo e marxismo no cinema de Glauber. *Cinemas*, n. 13, Rio de Janeiro, set./out. 1998, p.123-136.

¹¹¹ Glauber ROCHA. Inconsciência e a inconseqüência da cultura baiana. *Diário de Notícias*, 1961.



clima cultural vivido na Bahia era uma evidência inegável e que os intelectuais progressistas teriam a importante função de reagir – não somente com respostas, mas com trabalho, em relação às manifestações hostis que se refletiam no dia-a-dia, através da crítica venenosa cujo objetivo era atingir “a bossa nova da cultura artística”, violentando também a nova mentalidade da geração de políticos, economistas e sociólogos que brotavam das páginas da *Revista Ângulos*, “o melhor órgão cultural universitário do Brasil, infelizmente desconhecido além das fronteiras baianas”. Portanto, o combate ao provincianismo, proposto pelo crítico Glauber, visava universalizar as ações culturais da província:

temos, sem romantismo e vendo no espelho uma imagem débil de omissão no cenário do país, de produzir cultura para impor o nosso povo. A guerra que as novas gerações devem abrir contra a província deve ser imediata: as ações culturais da Universidade e do Museu de Arte Moderna são dois tanques de choque, poderemos mesmo dizer que os clarins da batalha foram tocados pelas grandes exposições do MAMB e pela montagem da *Ópera dos Três Tostões*, de Brecht que provocaram no pensamento pequeno burguês. [...] está sendo derrotada, na província, a própria província: derrotada na sua linguagem convencional, no seu tabu contra a liberdade de amar, na sua conveniência do traje, nas suas leis contra a revolução¹¹².

O que se percebia no jovem Glauber, habitante da província, era a disposição de se tornar um crítico da cultura contemporânea, como afirma Ivana Bentes, “um sujeito do discurso, um sujeito do desejo¹¹³”, revelando-se e pensando em ser ator de um futuro processo estético para a nação. Em função desse objetivo, Glauber deu forma e conteúdo a um discurso, a uma escrita e, depois, a imagens que tiveram um papel próprio.

De acordo com Ivana Bentes, o essencial é desvendar em Glauber uma escrita da periferia, olhando para si e para o centro, e entender seu discurso como uma resistência, ou seja, um contraponto aos discursos hegemônicos; uma espécie de prévia das propostas do movimento Cinema Novo e da tentativa de descolonizar a nossa cultura, um mote realizado por um escritor que pretendia, da mesma forma como foi estabelecido com o cinema por ele produzido, ser inserido na história da cultura e do pensamento brasileiro¹¹⁴.

A interpretação de Glauber, a partir desse olhar literário e político, e não apenas cinematográfico, é algo que atende ao reconhecimento de alguma coisa mais ampla que o acompanhou por toda a vida; é admitir a sua busca através do discurso, da escrita, ou mesmo

¹¹² Id., *ibid.*

¹¹³ Ivana Bentes define Glauber como “sujeito do discurso, sujeito do desejo”. Bentes faz referência ao que Michel Foucault chama de “escrita de si” (*O que é o autor*, Lisboa: Veja, 1992). Cf. Ivana BENTES (Org.). *Glauber – Cartas ao Mundo*. Op. Cit., p. 9.

¹¹⁴ Id., *Ibid.*, p. 9.



da imagem, de um manifesto violento e essa manifestação de pensamento que deve ser compreendida no sentido glauberiano de violentar valores, do fazer da violência, do transe, da fome, uma estética em processo de ebulição¹¹⁵.

Percorrer o itinerário de Glauber através da escrita é retroceder ao ano de 1956, quando o prematuro autor começou a escrever críticas para jornais ligados ao Partido Comunista: *O Momento*¹¹⁶, no qual usou a assinatura de Andrade Rocha; o semanário *Sete Dias*¹¹⁷, no qual mantinha uma coluna semanal denominada *Plano Geral*; e o *Jornal da Semana*¹¹⁸. Suas contribuições nesses periódicos se prolongaram entre os anos 1957 e 1961.

Ressalto que muito antes do exercício na imprensa escrita, Glauber participou de um programa radiofônico chamado *Cinema em Close-up*, na Rádio Excelsior¹¹⁹, que fazia parte de uma das programações do Círculo de Estudos Pensamento e Ação (CEPA), criado em 13 de julho de 1951 pelo professor e escritor Germano Machado, um nacionalista, católico, que professava dogmas anticomunistas, afirmando que “não podia comungar com o materialismo ateuista”. De acordo com Machado, o CEPA seguiu, nos seus anos de existência, uma tendência pluralista, envolvendo, desde os seus primórdios - quando a sua sede localizava-se Largo da Saúde, bairro da cidade do Salvador, Bahia - não somente católicos, mas protestantes, espíritas e céticos afeitos ao debate. Glauber começou a frequentar as reuniões em 1953, permaneceu próximo até mais ou menos fins de 1956, início de 1957, conforme lembra Machado:

Glauber foi se afastando [...] aproximando-se de professores que esquerdizaram a cabeça dele, de certos jornais e de certos amigos, sem perder com isso o nacionalismo, e sem nunca se ter tornado um comunista. Glauber foi circunstancialmente um esquerdista, mas, na verdade, ele era um socialista humanista, um idealista, um apaixonado pela terra, pelo sertão¹²⁰.

Não há registro ou gravações dos originais dos programas *Cinema em Close-up*, o que

¹¹⁵ Cf. Ivana BENTES. Transe, Crença e Povo, Glauber e cinema de instauração. *Cinemais*, n.5, maio/jun. 1997, p. 163-178.

¹¹⁶ *O Momento*, órgão do Partido Comunista na Bahia, foi dirigido por João Falcão, Jacob Gorender e Arioaldo Matos. Cf. Cláudio LEAL. *Aquele abril, o golpe de 1964 na Bahia*. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Faculdade de Comunicação da UFBA, 2005, p. 138.

¹¹⁷ “Arioaldo Matos idealizou o semanário *Sete Dias* (1957-1958), que pode ser considerado uma das expressões do movimento cultural de vanguarda que tirou o mofo da velha Bahia no decurso da década de 50”. Cf. Cláudio LEAL. Op. Cit., p. 139.

¹¹⁸ O *Jornal da Semana* foi criado em 1961 por Sebastião Nery. Cf. Cláudio LEAL. Op. Cit., p. 113.

¹¹⁹ “Foi Newton Augusto Rocha que sugeriu a Cleto Araponga, homem de rádio, um programa de cinema comentado por Glauber, todas as segundas-feiras, na Rádio Excelsior. *Cinema em Close-up* era dirigido por Glauber que deflagrava com determinação o seu ideal pelo cinema”. Cf. Germano MACHADO. *Um Glauber Inegável*. Salvador: Editoração CEPA, 2001, p. 55.

¹²⁰ Cf. Germano MACHADO. Op. Cit., p. 54-59.



dificulta qualquer análise ou mesmo uma suposição a respeito dos seus conteúdos. Glauber, em maio de 1955, teria realizado a sua última crítica radiofônica tratando do filme *Sindicato de Ladrões* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), encerrando ali seu trabalho naquela emissora de rádio e a sua vivência no Círculo de Estudos Pensamento e Ação.

Os trabalhos de Glauber no rádio e nos citados jornais resultaram do seu relacionamento com Germano Machado, líder do CEPA, e do seu encontro com Ariovaldo Matos, membro do Partido Comunista. Glauber escreveu sobre a sua primeira travessia no mundo político da Bahia daquela época:

o projeto Yemanjá Filmes previa pedir dinheiro ao público e o governo. Eu e Zé Teles colamos panfletos nas ruas da Bahia pedindo apoio popular. Fomos vender ações da Cooperativa Cinematográfica. Num programa de calouros na Rádio Excelsior, fui pedir dinheiro ao secretário do Prefeito Heitor Dias, Rosalvo Barbosa Romeu, e conheci Ariovaldo Matos. Daí *O Momento*, o semanário *Sete Dias*, onde assumi a crítica de cinema na coluna *Plano Geral*. Conhecera o líder *neo-integralista Germano Machado*¹²¹ e, tendo participado do Círculo de Estudos Pensamento e Ação, ganhei o programa de rádio na Excelsior: *Cinema em Close-up*¹²².

Glauber viveu, no início da sua trajetória crítica, entre dois focos: *O Momento* seria a sua esquerda e *Cinema em Close-up* a sua direita. Enquanto sua aproximação à doutrina comunista aconteceu por via transversal (ele apenas escrevia para o jornal sem pertencer ao Partido Comunista), a ligação ao grupo mais conservador teve outra dimensão. Glauber foi assíduo frequentador do CEPA e, agregado ao grupo, participava das reuniões, fazia discursos nos dias solenes e até pediu adesão da entidade para a encenação da peça *Les Mains Sales* de Jean Paul Sartre, mas a sua solicitação foi recusada pela direção do CEPA¹²³.

A ambígua relação travada por Glauber nesses espaços políticos, em minha opinião, não significou, *a priori*, um conflito no pensamento do jovem crítico. Tudo indica que ele já teria domínio dos seus valores e não parecia se influenciar facilmente. Pode-se observar isso

¹²¹ Glauber classificou Germano Machado como “neo-integralista”, mas não existe indício de que o Círculo de Estudos Pensamento e Ação (CEPA) tenha sido uma entidade de cunho político ligada ao integralismo. Há autores que asseguram existir essa ligação, como Sylvie Pierre: “nessa época, suas opções políticas, no entanto estão longe de ser clara. Em 1954, inscreveu-se em uma certa associação denominado Centro de Estudos de Pensamento e de Ação, aliada ao movimento integralista brasileiro”. Cf. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996, p. 48. Martin Cézard Feijó também afirma essa relação: “1954. Suicídio de Getúlio Vargas, vários jovens tornaram-se militantes políticos diante do grau de politização que essa morte voluntária criou. Glauber acabou entrando para um grupo de estudos vinculado ao Partido Integralista: Centro de Estudos Pensamento e Ação (CEPA), chegando a ser nomeado Águia Branca, título dado aos jovens fascistas”. Cf. *Anabasis Glauber – Da idade dos homens à Idade da Terra*. São Paulo: Anabasis Promoções Culturais e Editoriais, 1996, p. 22.

¹²² Glauber ROCHA. “Yemanjá 76”. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1981, p. 276.

¹²³ Sylvie PIERRE. Op. Cit., p. 48.



através da carta enviada ao seu tio, Wilson Mendes de Andrade, em 15 de janeiro de 1953, quando o adolescente revela o seu interesse pelo cinema, suas predileções filosóficas e seus desejos:

Tio, quero dizer-te ainda que nunca me deixei influenciar por fitas cinematográficas ou histórias em quadrinhos. Bons filmes como *O Cristo Proibido*, italiano, *Chagas de fogo*, americano, *Uma rua chamada pecado*, americano, e *Luzes da Ribalta*, de Chaplin, deixam uma certa impressão em nosso espírito, mas convém dizer que se trata de filmes humanos, feitos por homens conscientes, cada qual procurando difundir sua filosofia através da sétima arte (tenho também de citar *Orfeu*, de Jean Cocteau). Filosofia, sim, estou lendo. Schopenhauer (*Dores do mundo*), Nietzsche (*Assim falava Zaratustra*), além de pequenos comentários de Bacon, Platão, Aristóteles, Sócrates, Spinoza, Voltaire e muitos outros. Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens. Porém, como te dizer que nunca seguirei o ponto de vista deste ou daquele? Nunca serei superior como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer ou cínico como Voltaire, isto não. Pode ficar certo que procurarei seguir minha própria filosofia¹²⁴.

A carta desvenda um leitor de histórias em quadrinhos, apreciador de bons filmes e, sobretudo, de certo conhecimento filosófico. Expõe também o voluntarismo intelectual de Glauber e sua maneira de olhar centrado em si. Isso fica visível nas comparações metafóricas entre ele e os filósofos, pretendendo ter sua própria filosofia; mas essa vontade também pode ser interpretada como vizinha à presunção.

Sendo assim, é possível deduzir que a aproximação de Glauber com conservadores e progressistas teria ocorrido em função das oportunidades surgidas, que atendiam às demandas de um moço ávido pela escrita e pelo cinema. Ênfase, entretanto, que, ideologicamente, Glauber assumiria nas críticas, nos textos, nos manifestos e nas cartas, assim como no exercício fílmico, uma postura bem mais comprometida com a visão socialista de mundo.

No ano de 1958, após as filmagens do seu primeiro exercício cinematográfico, o curta-metragem *Pátio*, passou a escrever a coluna *Jornal de Cinema*, no então recém-criado *Jornal da Bahia*¹²⁵, mas não demorou mais do que um ano: “sentia-me pressionado pelos

¹²⁴ Ivana BENTES. Op. Cit., p. 78.

¹²⁵ “Lançado em 21 de setembro 1958, [...] Nenhum jornal havia conseguido reunir tantos jovens talentosos, de influência no cenário cultural baiano e nacional. Basta imaginar Muniz Sodré na radioescuta, o colunista de humor João Ubaldo Ribeiro (*Policarpo*), a cronista Sonia Coutinho, Tom Zé como repórter, e mais Paulo Gil Soares, Antonio Torres, Sebastião Nery, Flávio Costa, Calazans Neto, Jair Gramacho, Florisvaldo Mattos, Marcos Santarrita, Sólton Barreto, Ângelo Roberto, Carlos Augusto Bandeira. Editor de polícia, Glauber Rocha costumava brincar com o atendente do Instituto Médico Legal. [...] No final dos anos 50 e começo dos 60, o *Jornal da Bahia* iluminou a geração que acreditava ser a cultura um instrumento de superação do subdesenvolvimento e atribuía ao jornalismo a tarefa de arregimentar e formar intelectuais, abrir discussões, modificar mentalidades. [...] Não é de surpreender que a geração de Glauber Rocha tenha se mobilizado para ocupar os espaços destinados à crítica e atingir os símbolos de uma Bahia voltada para si mesma. [...] Articulador do CPC (Centro Popular de Cultura) na Bahia, o poeta José Carlos Capinam dá seu testemunho: “No início da década de 60, havia uma intensa mobilização nacional, toda sociedade brasileira vivia um clima pré-revolucionário. Era uma época de desejos utópicos, de sonhos com um socialismo imediato, se acreditava que a



comunistas, eles estimulavam o meu talento, mas eu queria ganhar mais”¹²⁶. Depois de algum tempo, foi trabalhar no *Diário de Notícias*¹²⁷ e, simultaneamente, começou a colaborar com o *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro.

Suas outras experiências no exercício da crítica tiveram lugar nas revistas *Mapa* e *Ângulo*. A primeira teve uma circulação efêmera, entre os anos 1957 e 1958, mas relevante no processo crítico do agitador cultural baiano. A esse respeito, um dos seus biógrafos, João Carlos Teixeira Gomes, conta como se deu a formação da chamada “geração mapa”¹²⁸:

Foi da junção de alunos do Central, seus colegas, com jovens de outras áreas, conhecidos em órgãos culturais, sessões cinematográficas ou espetáculos artísticos, que se formou a Geração Mapa, batizada com o mesmo nome da revista que, a partir de 1957, se constituiria porta-voz oficial do grupo [...] O primeiro número da revista *Mapa*, tímido e com 40 páginas, surgiu em julho de 1957, sob a direção de Fernando da Rocha Peres, que a idealizou; capa de Calazans Neto; e sob o patrocínio da Associação Baiana de Estudos Secundários (ABES) [...] A mais importante das colaborações, porém, era do próprio Glauber [...] a revista se prolongou apenas, no entanto, até o terceiro número, datado de 1958, dirigido pelo próprio Glauber¹²⁹.

Ângulos (1950/1964)¹³⁰ era um periódico bem mais estruturado: foram publicados vinte números, contando com a última edição especial, de maio de 1981. Tratava-se de um projeto editorial do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia e, em 1957, em sua terceira fase, estreitou os laços com a Geração Mapa. João Eurico da Matta, disse, a respeito, que

ditadura do proletariado viria amanhã, ou depois, vivia-se essa ilusão. Eu particularmente vivi muito esse clima, o de amanhecer numa república socialista”. Cf. Claudio LEAL. Op. Cit., p.105-112.

¹²⁶ Glauber ROCHA. Cinema nasceu na Bahia. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., p. 315.

¹²⁷ “Odorico Tavares foi um vanguardista no jornalismo cultural. Criou na década de 1950 o *SDN* (*Suplemento do Diário de Notícias*), caderno que, em pouco tempo, tornou-se o mais influente da Bahia. Espaço ocupado pelos principais intelectuais da charmosa província, os movimentos artísticos dos anos 50 e 60 – do Concretismo ao Cinema Novo. [...] Walter da Silveira, que não chegou a ter coluna fixa, mas escrevia aos domingos. Walter pertenceu à Academia dos Rebeldes na década de 30 e criou o Clube de Cinema da Bahia em 1950. Introduziu a crítica cinematográfica no jornalismo baiano, rompendo com uma tradição de análises impressionistas. Quando percebeu a ausência de debates cinematográficos no suplemento, Hamilton Correia sugeriu a Odorico a criação de uma editoria para dar espaço aos novos críticos. O Ciclo Bahiano de Cinema, iniciado em 1959 com o lançamento de ‘Redenção’, dirigido por Roberto Pires, teve na produção crítica do SDN uma das suas expressões. Editada por Correia, abriu suas páginas para críticos como Glauber Rocha (colaborava desde 1956), Orlando Senna, Alberto Silva, Geraldo Portela, além do bissexto Caetano Veloso”. Cf. Cláudio LEAL. Op. Cit., p. 55-96.

¹²⁸ Nas poucas edições da revista *Mapa*, Glauber publicou três importantes trabalhos “O western – uma introdução ao estudo do gênero e o herói” (n. 1, Salvador, ABES, 1957), “Romance de José Lins do Rego” (n. 2, Salvador, ABES, 1957) e, na terceira e última edição, um ensaio sobre o cinema mexicano “Raízes Mexicanas de Benito Alazraki” (n. 3, Salvador, ABES, 1958).

¹²⁹ João Carlos TEIXEIRA GOMES. Op. Cit., p. 31-87.

¹³⁰ Glauber participou da revista *Ângulos* entre os anos de 1957 e 1961, sendo redator, paginador e crítico. Escreveu os textos “Romance brasileiro” (n.12, dezembro, 1957, p.128-136), “Da Cinestética” (n.13, julho, 1958, p.115-121), “Um filme experimental: um tempo fora de tempo” (n.14, maio de 1959, p.103-106) “Vadim (BB) Vadim” (n. 15, março, 1960, p. 99-103) e “Cinema Novo 2” (n. 17, dezembro, 1961, p. 123-125).



em 1958, alguns moços universitários lançam a revista *Mapa* rompendo mais uma vez velhas estruturas. Desse movimento nasce o Cinema Novo e todo o teatro moderno baiano. O diretor da revista *Mapa* era Glauber Rocha e a seu lado estava Paulo Gil Soares. Outros redatores importantes: Fernando da Rocha Peres, fundador da revista, na terceira fase, *Ângulos* confraterniza com esse grupo de *Mapa*, e o faz seguindo as suas diretrizes que um intelectual da geração de *Cadernos da Bahia* redigira, em nome do grupo [...], na estrutura da revista uma parte especial, dedicada ao cinema, como se vê nos números 12, 13, 14 e 15, admiravelmente paginadas por Glauber e com três ilustrações (o casario baiano de Menocal, na capa com tiras azuis; o desenho da igreja de Nossa Senhora do O, de Ieda – 1958 – Sabará; e os traços ponte agudos de um S metálico de Mário Cravo), a revista 13, entre outros méritos, traz excelente parte final, de registro biográfico, revistas em revista, noticiário cultural e estudantil. É uma curiosa esquina de encontros de gerações, de *Cadernos da Bahia*, de *Ângulos* e de *Mapa*, com resenhas de livros, publicados pelo ISEB (de Guerreiro Ramos, *Ideologias e Segurança Nacional*; de Hélio Jaguaribe, *A Filosofia no Brasil*) e nas revistas 14 e 15, *Ângulos* deixa de apresentar como *órgão de cultura* e passa a revista do CARB. Glauber e poetas da geração *Mapa* estão presentes, com os jovens ficcionistas João Ubaldo Ribeiro e David Salles¹³¹.

Glauber fez uma avaliação crítica a respeito dos periódicos baianos e disse: “*Ângulos* era tribuna pra filósofos, juristas e políticos. Não queria doutorado. Saí da faculdade, fui trabalhar como repórter policial e crítico no *Jornal da Bahia*¹³²”. Nas suas memórias, há referência à contribuição e revisão da coluna social escrita por Helena Ignez, no jornal *Estado da Bahia*:

Helena Ignês era a Super Star do Teatro. Eu o Super Star do Jornalismo e do Cinema. É no columnismo social, co-escrevendo com Helena e Paulo Gil¹³³ a coluna *Krista* que revisava e gozava diariamente o café society baiano e mundial¹³⁴.

Dos anos de origem do crítico e teórico do cinema, há um farto material exposto, nos citados jornais e revistas, mas a ousadia de Glauber não ficou apenas nisso. O agitador

¹³¹ João Eurico da MATTA. *Ângulos* – a vigência de uma revista universitária. Centro de Estudos Baianos, Universidade Federal de Bahia, Salvador, n. 131, 1988, p. 32-33.

¹³² Glauber ROCHA. Yemanjá 76. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., p. 276-277.

¹³³ Helena Ignez, baiana, intelectual de classe média, estudante de Direito e de Teatro foi casada com Glauber Rocha, mãe da sua primeira filha, Paloma Rocha. Cronista social do jornal *Estado da Bahia* e animadora de televisão, foi atriz dos filmes *Pátio*, (Glauber Rocha, 1959), *O Padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1970). Paulo Gil Soares (1935-2000), baiano de Salvador, fundou, juntamente com Glauber Rocha, Calazans Neto e Fernando da Rocha Peres a Jogralesca Teatralização Poéticas, dedicado à literatura, poesia e teatro. Jornalista desde 1957 e a partir de 1970 passou a ser diretor do Globo Repórter. Foi assistente de direção, diálogos, figurinos e cenografia de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Realizou *Memórias do Cangaço* (1965), considerado um dos clássicos do documentário brasileiro, filme que mostra as origens do cangaço com depoimentos de alguns sobreviventes da luta, e faz uso, pela primeira vez, das cenas filmadas pelo mascate árabe Abrão Benjamin com o Lampião do seu bando. Essas imagens são mesmas utilizadas, recentemente, no filme “*O baile perfumado*” (Paulo Caldas e Lirio Ferreira, 2000, PE). O seu primeiro longa-metragem chama-se “*Proeza de Satanás na Vila do Leva e Traz*” (1967); adaptou o romance *Matéria da memória*, de Carlos Heitor Cony, para o filme *Um homem e sua jaula* (1969), codirigido com Fernando Cony Campos. Fez, ainda, o longa metragem *Procura-se uma virgem* (1971) e os documentários *Erva Bruxa* (1970-1972) e *Jaramantaia* (1970-1972). Cf. Luiz Felipe MIRANDA. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 325.

¹³⁴ Glauber ROCHA. Gonçalves Martin 76. In: *A revolução do Cinema Novo*. Op. Cit., p. 293.



cultural baiano fundou, em 1956, a produtora de filmes Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá e participou da editora Macunaíma, dedicando-se à literatura e a outras formas de arte.

Glauber revelou-se na poesia e no teatro à frente da Jogralescas Teatralizações Poéticas (1955), grupo do qual foi um dos líderes. Antes dessa experiência, aos nove anos, em 1948, participara como ator na peça *El Hilito de Oro*, encenada no Colégio Dois de Julho. No ano seguinte, sua professora de música, Maria Nazaré, lhe dera o papel principal no espetáculo *Meditações no Campo Grande*, dirigido pelo professor de francês Josué de Castro. Glauber, nessa peça, fez o papel de um “capitão de areia”, que recebia lições iluministas. Na adolescência, Glauber pensou em montar as peças *Les parents terribles*, de Jean Cocteau, e *Édipo Rei*, de Sófocles, mas acabou escrevendo o balé *Sefanu*, criticado pelos líderes intelectuais do terceiro ano clássico por ser um trabalho esotérico e abordar o tema do homossexualismo¹³⁵.

Segundo Glauber, “A Jogralesca e a Mapa foram a Semana de Arte Revolucionária na Bahia entre 1955 e 1958”¹³⁶. A Jogralesca, posta em prática pelo agitador cultural baiano, expressava teatralmente a poesia como resposta ao acanhamento cultural da Bahia, pois a chamada província taticamente ignorava o papel renovador do modernismo de 1922 e continuava cultuando os poetas do passado, de maneira especial os simbolistas e os parnasianos. “Depois da Semana de Arte Moderna só tivemos um escritor: Jorge Amado. Todavia, restaram nomes típicos de uma cultura colonial, como Carlos Chiacchio, que agiram negativamente”¹³⁷.

De acordo com Teixeira Gomes, a discutida chegada do modernismo na cidade da Bahia tivera o seu início em meados de 1928. Somente anos depois, Glauber descobriu a poesia dos modernistas, por meio da obra dos poetas Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, que exerceram forte influência sobre a sua formação literária e lhe deram, com suas obras, munição em elementos de modernidade, com os quais passava a questionar e tentar reverter o quadro de inércia poética que predominava na Bahia¹³⁸.

O projeto poético teatral modernista inventado passou então a ser comandado por jovens baianos: a Jogralescas “era um movimento de aproximação entre o povo e a poesia”, Glauber disse isso, esclarecendo a ação do jogral, nos seus artigos dedicados ao movimento:

¹³⁵ Glauber ROCHA. Orlando Senna comanda o Xô. In: *A revolução do Cinema Novo*. Op. Cit., p. 243-244.

¹³⁶ João Carlos TEIXEIRA GOMES. Op. Cit., p. 295.

¹³⁷ Glauber ROCHA. “Um professor bossa-nova: Heron de Alencar”. *Diário de Notícias*, Salvador, 1961.

¹³⁸ João Carlos TEIXEIRA GOMES. Op. Cit., p. 295



“Explicação de A Jogralesca” e “As Jogralescas”¹³⁹.

No papel de um dos líderes do grupo, Glauber disse que havia na dramatização teatral do poema uma submissão a uma *mise en scène* e a uma coreografia, pois, agindo dessa maneira, “o homem de cultura média e o estudante recebem com agrado para os olhos e para os ouvidos, toda uma antologia poética que cumpre, ao mesmo tempo, uma finalidade pedagógica e estética”¹⁴⁰.

As Jogralescas apostavam na teatralização dos poemas, mostrando como eles eram possuidores de vivas sugestões plásticas e de rica movimentação. Era um desafio tanto às sérias restrições quanto à encenação de um poema, uma vez que os intelectuais conservadores achavam que a intensidade lírica contida no sentimento do poeta só poderia ser transmitida por uma única voz ou através da leitura silenciosa. Com isso, segundo Glauber, conferia-se ao poema uma dignidade artística superior àquela contida exclusivamente na palavra:

ainda, surgia como reforço insofismável e aqui provamos e experimentamos: o público recebe o poema encenado com mais simpatia do que o poema declamado. O estado de completa decadência em que se encontra o secular recital de salão, com o engomado poeta e a gorda declamadora gemendo os versos delirantes ou amargos, etc, etc, terminou por desmoralizar completamente a declamação, tornado-a insípida ou ridícula¹⁴¹.

Dessa forma, o grupo buscava regular os ritmos, aplicando à palavra uma devida valoração emocional; exercitava um sentimento mais interior e sóbrio, domando a ação patética e tentando extrair o lirismo. Quanto aos atributos exteriores do poema, como paisagem, eram, em última análise, uma pesquisa no sentido de uma nova linguagem e de uma nova maneira de transmitir a poesia. Assim, o grupo trabalhou com poemas que traziam uma condição teatral ou que se aproximassem dessa situação, a exemplo de *O caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, ou um fragmento de *O Divino Narciso*, de Juana Inês de La Cruz; e também com poemas populares, como *Mula do Padre*, de Ascenço Ferreira; ou ainda com poemas que contassem uma história ou um fato, por exemplo, *Balada do Morto Vivo*, de Vinícius de Moraes.

Segundo Glauber, o grupo Jogralescas não se considerava capaz, por “deficiência vocal”¹⁴², de encenar *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, ou *I-Juca-Pirama*, de Gonçalves Dias.

¹³⁹ *Jornal da Bahia*, 1957.

¹⁴⁰ Glauber ROCHA. “Um professor bossa-nova: Heron de Alencar”. *Diário de Notícias*, Salvador, 1961.

¹⁴¹ Glauber ROCHA. “A explicação de A Jogralesca”. *Jornal da Bahia*, 1957.

¹⁴² Id., *ibid.*



Ao encerrar a sua curta e proveitosa carreira, o grupo a Jogralescas, que provocou o agito modernista acabou sendo acusado de imoralidade e de execração dos valores religiosos, fato que deixou a vida teatral baiana mais movimentada. A Geração Mapa angariou opiniões contra e a favor da sua ação poética e teatral e obteve mais visibilidade, encontrando apoio nos grupos teatrais de São Paulo, a exemplo do Arena e do Oficina. Foi um passo importante para Glauber, que projetava uma ruptura com o mundo provinciano que o cercava, e o turbulento instante de sua vida de artista precoce é resumido deste modo em suas memórias:

A teatralização Poetyka baiana chamada Jogralescas foi montada por mim, Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares – produtores e diretores – Cenografia & Luz de Calazans Netto. Tinha saído o disco Jograis paulistas, achamos interessante, mas deficiente [...] colocamos um repertório antológico da poesia brasileira e latino-americana a partir de Lorca e João Cabral de Mello Neto. Oswald de Andrade esteve ausente dos cinco espetáculos realizados durante dois anos, com interrupções provocadas pela Censura Katolyca representada pela professora Dalva Mattos, movimento de protesto Nacional dos intelectuais arregimentados pelo professor Adalmir da Cunha Miranda, consagração crítica baiana [...] consagração estudantil, setores da classe média e vanguardas da burguesia, encontro político com o Teatro de Arena que excursiona na Bahia e denuncia no discurso de Gianfrancesco Guarnieri o caráter Fascyzta da Censura.¹⁴³

Vencida a primeira guerra contra a censura baiana, através do furor cultural de Glauber e de seus parceiros, nas exposições sistemáticas, claras e convincentes, nos periódicos da antiga capital do País, Salvador. Glauber, autor de tamanha afronta ao conservadorismo católico baiano, foi se revelado pouco a pouco ao Rio de Janeiro, como colaborador do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, a sua porta de entrada no mundo intelectual carioca e, conseqüentemente, brasileiro, por ser o Rio, a capital do País, e por funcionar como uma caixa de ressonância da cultura nacional.

Numa avaliação desse momento, o crítico Glauber alegou que, na Bahia, revisava o cinema “roliudiano” e europeu, enquanto no *SDJB* negava o cinema discursivo, identificava-se com a reconstrução concretista, criticando a falta de alma no movimento, e aproveitava-se da ocasião para entrar de sola na controvérsia do cinema brasileiro, motivado pelo sucesso de Nelson Pereira dos Santos com a realização de *Rio Zona Norte* (1957)¹⁴⁴.

1.3. GLAUBER: A CRÍTICA E O CINECLUBISMO

¹⁴³ Glauber ROCHA, *Teatrobraz 75*. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., p. 248.

¹⁴⁴ Glauber ROCHA, *Yemanjá*, 76. Op. Cit., p. 276-277.



Ao mapear os escritos de Glauber, as minhas observações seguem na direção da crítica cinematográfica brasileira, especificamente do papel por ela exercido e do seu pensamento. Há, nos anos 1950 e 1960, uma farta abundância de críticas nas quais predomina a análise do produto estrangeiro, particularmente do cinema americano e, numa parte menor da crítica, verifico que ela assumiu a significativa função de combater um preconceito comum na intelectualidade brasileira, o da oposição ao cinema nacional – considerado, naquela época, um mero divertimento sem maior qualificação artística.

Havia muitas restrições ao cinema, por parte de certos intelectuais que ignoravam os seus estatutos como arte, xenofobia que se acentuava muito mais quando se tratava de analisar ou avaliar filmes brasileiros. Alguns notórios pensadores tiveram um papel importante na ruptura desse conservadorismo, pois lutaram no sentido de desfazer o convencionalismo, o que fez despontar uma geração de críticos de cinema. Menciono os mais conhecidos: Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny, Walter da Silveira, Francisco de Almeida Sales, Rubem Biáfora, Vinicius de Moraes, Antonio Muniz Vianna, Cyro Siqueira, B. J. Duarte, Fritz Teixeira de Sales, Octavio de Faria, Guilherme de Almeida Prado, dentre outros, que começaram no exercício da crítica nos anos de 1940 e 1950, e prosseguiram até mais ou menos os anos 1970, propiciando aos leitores e espectadores um conhecimento abrangente de estilos, das suas predileções cinematográficas, dos seus achados, das suas idiossincrasias e do gosto pelo cinema¹⁴⁵.

Foram eles os responsáveis pela formação de um conhecimento, de uma difusão do cinema e, em certo sentido, do ensino da filmologia¹⁴⁶, suprimindo, assim, a falta de escolas para formar mentes afinadas com o mundo fílmico. Foi a partir das críticas produzidas por esses escritores de cinema, nos jornais e periódicos brasileiros, que surgiu o reconhecimento de filmes de qualidade, da noção de gêneros, dos diretores, além da apreciação de estilos, movimentos, tendências e escolas. Suas críticas formavam um conjunto de escritos não homogêneos, multiplicados em diversos jornais, sedimentando e transmitindo pensamentos a uma geração de jovens, estimulando-os e induzindo-os à crítica e à realização de filmes.

¹⁴⁵ Há uma produção editorial resgatando parte das críticas elaboradas pelos responsáveis por essa batalha: Paulo Emílio Salles Gomes (*Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, vol. I, 503p. e vol. II, 486p.), Vinicius de Moraes (*O Cinema de meus olhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, 310p.) e Francisco Luiz de Almeida Salles (*Cinema e Verdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, 348p.) apenas para citar alguns exemplos.

¹⁴⁶ O termo filmologia foi usado na França e no Brasil para definir os estudos de cinema no começo dos anos 1950, quando foi criado o Instituto de Filmologia da Sorbonne, que conduziu à publicação de vários ensaios importantes em torno da revista *L'univers filmique*, de Etienne Souriau, e *L'essai sur les principes d'une philosophie du cinema*, de G. Cohen-Séat (Paris: Presses Universitaires de France, 1958).



Glauber, um deles, confessou:

Cena Muda é o meu curso primário. Aí publiquei o meu primeiro artigo intitulado *Stanley Kramer – A Salvação de Hollywood*, na seção Carta aos Leitores. Lembrome da *Antologia dos Críticos Cariocas*, com charges deliciosas e respostas moderníssimas dos críticos num barato curtindo paralelo a *Nouvelle Vague*. [...] Devido ao furor polêmico, Antonio Muniz Viana era vedete das noites cariocas, antagonistas de Alex Viany. A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emílio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias¹⁴⁷.

Segundo Glauber, o pretendente a exercer a crítica cinematográfica tinha que partir para o autodidatismo e isso era visto como algo que demandava árduo empenho. O aspirante a crítico dispunha normalmente, segundo ele, das colunas dos jornais estudantis e, depois, dos suplementos literários de grandes jornais e revistas que tratavam a cultura de forma abrangente. Para os jovens críticos, era difícil o acesso aos periódicos indispensáveis, como *Cahiers du Cinéma*, *Teleciné*, *Films and Filming* e *Sight and Sound*; o não-acesso às revistas especializadas acarretava um descompasso nas ideias, e esses novos conhecimentos, antes de serem absorvidos, envelheciam e eram superados¹⁴⁸.

Por isso, ficava muito mais fácil o crítico se especializar em cinema americano e era mais simples falar dos filmes produzidos em Hollywood, que chegavam abundantemente ao mercado brasileiro. Além disso, as distribuidoras davam aos críticos subsídios para o seu trabalho diário e esse fato provocava um interesse minimizado com relação a outras produções cinematográficas¹⁴⁹.

Num artigo escrito em 1975¹⁵⁰, Glauber voltou a fazer uma reflexão sobre a maneira como aconteceu a sua formação autodidata no cinema, mas faz apenas referências pessoais:

desordenadamente vi e ouvi a Hauttória Kynematogáfyka no Cineclube. Li Sadoul, Kulechov, Eyzentein, Bazin, Balaz, Agel, Aristarco, Chiarini, [...] Pudovkin, Stanylowsky, Cahiers du Cinéma, Positif, Sight and Sound, Suplemento Domynykal do Jornal do Brasil, Para Todos, Lettres Françaises, Les Temps Modernes e a técnica aprendi com Roberto Pires, Oscar Santana, José Ribamar, Waldemar Lima, Luiz Paulino dos Santos, Nelson Pereira dos Santos e com o velho Souza.

Glauber indicava que os seus conhecimentos teóricos em cinema foram embasados pelos franceses – o historiador Georges Sadoul, o crítico responsável pela criação da revista *Cahiers du Cinéma* André Bazin e o esteta Henri Agel – e os italianos Luigi Chiarini e Guido

¹⁴⁷ Glauber ROCHA. Gomes Salles Emílio Paulo 76. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., p. 289.

¹⁴⁸ Glauber ROCHA. *Revisão do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 11.

¹⁴⁹ Glauber ROCHA. Op. Cit., p. 11.

¹⁵⁰ Glauber ROCHA, Dir(e)A(u)tor Dira(u)tor 75. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. Cit., 259-267.



Aristarco. Também fazia referências ao húngaro Béla Balázs, e aos russos V. I. Pudovkin e Lev Kulechov. Entretanto, sua maior dívida era para com os escritos e filmes de Serguei Eisenstein – autor, entre outros textos de *A forma do filme* (1949) e *O sentido do filme* (1947) –, cujos filmes o influenciaram tanto quanto as teorias. A autoridade eisensteiniana sobre Glauber é por este confirmada através de carta enviada a Paulo Emilio Salles Gomes:

estou chegando da terra de Lili Brik, onde passei duas semanas vendo perto o que o Tzar da Geórgia fez. Estive três vezes na casa de Sergei Michailovitch (Eisenstein), examinei seus arquivos, vi desenhos, projetos de livros, [...] Imagine que existem manuscritos que compõem mais ou menos vinte novos livros a publicar. Levará alguns anos, pois ele escreveu em quase todas as línguas e nem todos os documentos chegaram de outros países. Mas tudo de *Que Viva México!* Chegou dos Estados Unidos e Alexandrov e Yusccvitch vão tentar montar o filme completo, e inclusive, para minha surpresa, me convidaram para colaborar. Mas eu dei apenas uma sugestão, que o texto fosse escrito pelo Alejo Carpentier¹⁵¹.

Glauber afirmava que o mito Eisenstein o fez ser cineasta, por mais que ele tenha tido dificuldade de entender isso quando era jovem, mesmo quando se identificava com o cineasta russo, primeiro fisicamente, depois com os seus filmes, com livros lidos e relidos durante toda a sua vida:

segundo minhas próprias idéias sobre a materialização foi o mito Eisenstein que me fez ser cineasta. Simples. A complexidade foi não entender isso. [...] Foi lendo seus artigos sobre o Cinema Soviético naquela célebre retrospectiva que eu tomei conhecimento da Revolução. E o primeiro livro de cinema que li foi Sadoul, sua arte etc. e o Tratado de Kulechov. Não conheço bem e nem gosto de Dziga Vertov. Mas creio que entendi a montagem dialética de Eisenstein à minha maneira¹⁵².

Dizia Glauber algo semelhante no campo das reflexões sobre as influências recebidas em sua formação a respeito da dramaturgia de Vesvolod Meyerhold¹⁵³. Para Glauber, a dramaturgia do russo era mais adiantada do que a do alemão Bertolt Brecht. De acordo com Glauber, enquanto Meyerhold era a afirmação, Brecht significaria a negação da dramaturgia. Faço a ressalva que a filmografia de Glauber é mais reconhecida por sua influência brechtiana, e nela não sem enxergam traços do método dramático de Meyerhold. O importante é lembrar que Glauber esteve sempre atuante e buscava renovar permanentemente seu pensamento crítico a respeito do cinema contemporâneo.

recomendo a leitura de todos os *Cahiers du Cinéma* de 1969 a 1971, Aumont, Kast,

¹⁵¹ Ivana BENTES. *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. Op. Cit., p. 582.

¹⁵² Id. *ibid.*

¹⁵³ Sobre o dramaturgo russo, ver Serguei EISENSTEIN. *Memórias Imorais – uma autobiografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.



Narboni, Bonitzer, Comoli, Barthes estão teorizando a nova crítica do filme. Por isto Jean-Pierre Oudart precisa transar longamente a cor em Fritz Lang. Finalmente, a crítica de cinema abandona a aproximação ao filme através da literatura. O fotograma é lido em sua caótica significação. A crítica dos *Cahiers* monta, desmonta, remonta e devolve ao filme o terceiro sentido. Reestudam John Ford e seria demais exigir que compreendesse o método [Fernando Ezequiel] Solanas. Este é de carne. E não independe do *Cahiers*. Nenhum cinema existiu sem o *Cahiers*. O *Cahiers* de Bazin a Narboni, transformaram e codificaram a história do cinema¹⁵⁴.

Glauber se referiu aos pensadores franceses que, após maio de 1968, procuraram restaurar os conceitos críticos, as formulações teóricas e os exames de filmes, por meios provenientes da psicanálise, cuja volta, a todo gás, fora propiciada pelo filósofo Jacques Lacan, ao promover um “retorno a Freud” em intrínseca relação com a semiologia e a linguística. Trata-se de um momento em que as ideias sobre o cinema estavam mergulhadas em viva polêmica, postando-se, de um lado, o grupo que se expressava através da *Cahiers du Cinéma* e, de outro, o da revista *Cinéthique*¹⁵⁵. No que se refere à crítica brasileira, transitou entre conservadores e progressistas, do passado ao presente e disse:

há duas gerações de críticos no Brasil. A mais velha é a melhor, porque viu o cinema nascer, meteu a cara em arquivos e em cinematecas. A mais nova é uma tristeza. Descobriu o cinema na *nouvelle vague* e ficou repetindo chavões¹⁵⁶.

Seu encontro com o cinema internacional, bem como seu entendimento sobre o funcionamento da economia, da política, da técnica, da estética e da ideologia, aconteceu através da vivência com Walter da Silveira; por meio de Alex Viany conheceu melhor a produção cinematográfica *hollywoodiana*, o Neo-Realismo e os caminhos do *underground*; seguindo o pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes enxergou de maneira mais concreta as relações do cinema como revolução, percebendo o sentido dialético do que seria uma expressão-síntese das artes. Através dos artigos de Cyro Siqueira e Fritz Teixeira Salles, publicados na *Revista de Cinema*, apurou a faculdade de apreciar, na crítica cinematográfica, os recursos do estruturalismo e da crítica política¹⁵⁷. Segundo relato do próprio Glauber, Antônio Moniz Viana – crítico durante 28 anos do jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, no qual analisou mais de seis mil filmes, fazendo com que a crítica diária adquirisse método e *status* profissional – foi quem o colocou a par da disputa audiovisual internacional.

¹⁵⁴ Glauber ROCHA. Solanas 71. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., p. 215.

¹⁵⁵ Cf. Ismail XAVIER (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrasilme, 1983. p.355-371.

¹⁵⁶ Glauber ROCHA. O cinema foi a sétima arte 70. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., p. 212.

¹⁵⁷ Glauber ROCHA. “Gomes Salles Emílio Paulo 76”. In: *Revolução do cinema novo*. Op. Cit., p. 289.



Mas, como “pedras angulares”¹⁵⁸ no pensamento glauberiano, assim como na teoria cinematográfica brasileira, ficaram mais as ideias progressistas de Alex Viany¹⁵⁹, Paulo Emílio Salles Gomes¹⁶⁰ e Walter da Silveira¹⁶¹. De acordo com Glauber, eram eles referenciais de uma crítica consequente do cinema nacional, pois escreviam críticas históricas, econômicas, culturais e linguísticas, embora não tenham, infelizmente, herdeiros¹⁶².

Dos três críticos citados, Walter da Silveira era o mais próximo a Glauber, no sentido

¹⁵⁸ Glauber ROCHA. Viany Alex, 80. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. Cit. , p. 367.

¹⁵⁹ Alex Viany (1918-1992), cineasta, crítico, pesquisador e historiador do cinema brasileiro, iniciou as suas atividades profissionalmente nos anos 1940, como correspondente da revista *O Cruzeiro*, em Hollywood, onde fez curso de cinema. Foi fundador do Ciclo de Estudos Cinematográficos, pioneiro na pesquisa acerca do cinema nacional; publicou, no ano de 1959, *Introdução ao Cinema Brasileiro* – reeditado em 1987; antes, havia publicado *Breve Introdução à História do Cinema Brasileiro (Fundamentos, Ano IV, número 20, julho de 1951)*. Apesar da sua formação em cinema americano, compartilhava as ideias nacionalistas postas em prática no Brasil dos anos 1950, e embora tivesse o seu pensamento enviesado pelos pressupostos extremados da esquerda brasileira, um dos méritos da sua crítica foi centrar o interesse histórico nos problemas do mercado cinematográfico, em que a história do cinema brasileiro se confunde com a luta contra o cinema estrangeiro. Além das pesquisas, o crítico carioca realizou os filmes *Agulha no palheiro* (1952), *Rua sem sol* (1953), *Rosa dos ventos* (1955), *Sol sob a lama* (1963) e *A noiva da cidade* (1975).

¹⁶⁰ Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), intelectual, crítico de cinema da revista *Clima* (1940-1941) e do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* (1956-1965), criador da Cinemateca Brasileira, dos cursos de cinema nas Universidades de Brasília (UNB) e de São Paulo (USP), foi militante comunista na juventude e precursor de posições independentes na esquerda brasileira. Autor do já citado texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio era reconhecido internacionalmente por ter escrito, entre 1949 e 1952, a biografia do cineasta francês Jean Vigo, (*Jean Vigo*. Paris: Editions Seuil, 1957; e Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987) Além disso, assentou, de maneira significativa, a memória de Humberto Mauro, o pioneiro do cinema brasileiro, no cenário cinematográfico contemporâneo, com a publicação da sua tese de doutorado: *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (São Paulo, Perspectiva, 1974).

¹⁶¹ Walter da Silveira (1915-1970) foi um crítico de cinema dedicado à formação de plateias cinematográficas, trabalho que se deu através das exibições promovidas no Clube de Cinema da Bahia (1950/1967). Teve uma intensa vida cinematográfica, tendo sido, sucessivamente, relator de 5º Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, Vice-Presidente da Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, membro do Conselho da Cinemateca Brasileira, convidado oficial dos festivais de Cannes (França), Sestri Levante (Itália) e Karlovy Vary (República Tcheca). No dia primeiro de outubro de 1966, Walter da Silveira tomou posse na Academia Baiana de Letras, na cadeira de número 13, pelo reconhecimento do seu trabalho literário. Conforme Jorge Amado, Walter “era um escritor magnífico, de força e beleza, por vezes poeta de alta emoção. Um escritor formado e feito, maduro de pensamento e forma, nosso único ensaísta de cinema”. Walter da Silveira começou a escrever críticas em 1936, e o seu primeiro ensaio foi *O novo sentido da arte em Chaplin: a propósito de Tempos Modernos*. Publicou, em vida, dois livros: *Fronteiras do Cinema* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966), composto por 19 ensaios, nos quais discorre sobre diretores, o sueco Ingmar Bergman, o italiano Federico Fellini e o francês Jean Cocteau, relacionando-os ao problema do espetáculo como arte para o grande público e as minorias. No segundo livro, *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin* (Salvador: Mensageiro da Fé, 1970), pelo qual obteve o prêmio Teodoro Sampaio, conferido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, tematiza as origens dos personagens chaplinianos até o seu ocaso. *A História do Cinema Vista através da Província* é uma obra inacabada e póstuma, na qual o autor procura fazer um trabalho de cunho histórico e sociológico, abordando o cinema dos primórdios da cinematografia, desde a sua origem em Paris até a sua introdução na capital baiana. O crítico baiano chegou a alçar vôo político, em 1958, sendo eleito Deputado Estadual pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), partido de cunho populista. Havia sido membro do Partido Comunista, no qual ingressou em 1945. A propósito do seu universo político, Walter da Silveira fez a sua própria descrição: “fui sucessivamente, fascista, comunista, menos democrata liberal. Aderi à monarquia, embora continue sendo romântico. Iludia-me quanto à breve e total transformação da sociedade brasileira” (trecho do discurso de posse de Walter da Silveira na Academia Baiana de Letras, *Entre o Eterno e Efêmero*. Cf. Núbia Cristina de JESUS SANTOS. A crítica de Walter da Silveira e Glauber Rocha. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade Comunicação, UFBA., 1993.

¹⁶² Glauber ROCHA. O cinema foi a sétima arte, 70. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. Cit. p. 213.



da vivência pessoal, por conta do Clube de Cinema da Bahia, que havia fundado no começo de 1950, e que era frequentado por Glauber. Essa convivência com Silveira lhe proporcionou conhecer de perto o mundo cinematográfico e a disciplina paternal revelada por Glauber:

se eu tive outro pai foi você, velho Walter. [...] Naquele dia, lá no Clube de Cinema, quando passava o famoso (Encouraçado) Potemkin, eu e o Peres¹⁶³ começamos a esculhambar o filme e você nos botou pra fora da sala. Você era o doutor Walter. Você nos ensinou a respeitar Eisenstein e se não fosse aquele esbregue talvez hoje eu fosse um besta¹⁶⁴.

Havia, entre eles, uma amizade cheia de conotações que variava entre a tensão, a afetividade e o senso crítico, exercido ao longo do tempo. Glauber dedicara a Walter da Silveira o seu primeiro trabalho *Pátio* (1958), mas o homenageado não gostou da película e também criticou *Barravento* (1961). Glauber comenta a crítica feita por Silveira: “quando fiz *Pátio*, dediquei a você e você não gostou muito do filme. Depois, Walter, você estranhou *Barravento*, lá em Karlovy Vary”¹⁶⁵. A afetiva e turbulenta relação entre os dois teve outros desfechos. Numa carta endereçada a Walter da Silveira, datada de 19 de abril de 1962, Glauber afirmava, após mais um desentendimento:

surpreendentemente, quando cheguei à última sessão de domingo, no Festival Francês, amigos me disseram que o senhor houvera falado contra mim, por motivos que me pareceram inexplicável – e como conheço bem o seu temperamento e o meu – e como devo ao senhor respeito que só devo aos meus pais – achei de melhor política não me dirigir ao senhor – [...] francamente, não acredito como uma crônica em jornal viesse feri-lo¹⁶⁶. Eu não o incluo entre os meus amigos baianos – mas sim entre as pessoas (poucas) a quem devo um compromisso muito maior do que simples e às vezes íntimas relações. No cinema – que é a minha órbita sócio-existencial – eu tenho pelo senhor, por Alex e Paulo Emílio uma forte admiração, porque reconheço na minha formação uma influência poderosa dos três¹⁶⁷.

Cartas repletas de confissões foram escritas por Glauber, desvendando sempre o seu íntimo, sem a menor parcimônia, não poupando os seus sentimentos. Numa delas, também endereçada a Walter da Silveira, a substituição do pai se evidencia naturalmente, através do respeito e do reconhecimento à autoridade exercida pelo crítico, contra a qual Glauber se rebelava, embora continuasse apegado afetivamente:

¹⁶³ Glauber se refere ao poeta Fernando da Rocha Peres, seu amigo de juventude e parceiro do grupo teatral A Jogralesca e da revista *Mapa*.

¹⁶⁴ Glauber ROCHA. Cinema Liceu, Domingo de Manhã. *A Tarde*, 13 de novembro de 1970, p.3.

¹⁶⁵ Id., *ibid.*

¹⁶⁶ Glauber estava provavelmente se referindo ao artigo Cineclubismo e alienação, publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/07/1961.

¹⁶⁷ Ivana BENTES. *Glauber Rocha, Cartas ao mundo*. Op. Cit., p. 170.



como o senhor pode ver, sou realmente cheio de defeitos, mas sou também dono de uma certa lucidez que me permite saber destes defeitos e lutar contra eles, embora os defeitos sejam maiores do que as nossas forças. Eu nunca quis feri-lo de nenhuma forma, eu não quis falar com o senhor por isto, o senhor sabe como é a Bahia, a fofoca e a intriga, o senhor luta muito na Bahia, de certa forma o senhor vence a Bahia, o senhor tem uma missão importantíssima no cinema brasileiro, o senhor pagou um preço alto na luta por este cinema, quando a gente diz cinema novo é uma questão de ideia e não de idade [...] seria para mim profundamente doloroso se deixasse de contar com este tipo de amizade que nos une, que para mim tem uma raiz maior do que as outras porque é histórica”¹⁶⁸.

Apresentadas as principais influências exercidas sobre o pensamento e a obra de Glauber, retorno, antes de encerrar esta seção, às suas opiniões acerca da crítica cinematográfica no contexto dos anos 1950, através de um texto reflexivo sobre o seu papel e dos analistas de filmes. Segundo Glauber,

vivemos atualmente um impasse. Quando iniciamos as nossas atividades como críticos cinematográficos tínhamos por objeto uma seriedade imparcial antes de quaisquer concessões. Daí, em primeiro, não procuramos nunca, em outros jornais, manter a crítica diária. Pensávamos – e continuamos – que a simplificação no sentido de desperta o povo para o cinema como duplo fenômeno artístico-cultural só funcionaria como elemento desvalorizador. Isto porque forçosamente seríamos levados à superficialidade impressionista¹⁶⁹.

A questão do desempenho da crítica era colocada de uma maneira que não dava lugar a nenhuma preferência, opinião de gosto ou adequação às particularidades de ordem psicológica e social, porque, para ele, se agisse de acordo com tais critérios, estaria o crítico sendo apenas opinativo, como qualquer espectador, e suas observações estariam destituídas de maiores atributos.

Haveria, então, uma saída para o crítico, que era adotar um método ou “crítica objetiva, formal, não enunciativa, mas puramente analítica”, pela qual ficasse claro que as conclusões sobre as qualidades positivas ou negativas de um determinado filme não resultariam de uma “análise gratuita”, mas seriam produto de uma lógica de resultado “quase implacável”¹⁷⁰.

Para chegar a esse modelo de análise crítica, recorreu como paradigma ao pensamento de Graciliano Ramos: “lembramos o mestre Graciliano, não simplificar demais é propor ao homem que lê um esforço de imaginação”¹⁷¹. Glauber indagava as razões pelas quais a crítica

¹⁶⁸ Id. Ibid., p.171-172.

¹⁶⁹ Glauber ROCHA. Da crítica. *Sete Dias*, 1957.

¹⁷⁰ Id., ibid.

¹⁷¹ Ibid.



não utilizava métodos mais didáticos para se fazer chegar ao espectador ou a esse esforço de imaginação. Como solução, propôs que fosse feito um aprendizado do vocabulário cinematográfico de base, com o qual o interessado em cinema poderia, ao mesmo tempo, ler os filmes e dominar o método para criticá-lo.

Interessante notar o uso da expressão “ler o filme”¹⁷². Glauber antecipa o pensamento contemporâneo que iria predominar nas análises dos filmes nos anos 1970, por meio dos teóricos semióticos que usam o conceito de “leitura” como método de compreensão do objeto filmico. Essa é, aliás, uma questão polêmica, pois “ler” compreende percorrer com a vista o que está escrito, proferindo ou não as palavras, mas sempre as conhecendo, enquanto o cinema, por definição visual, é quase antagônico a essa forma de percepção¹⁷³.

Glauber insiste que, melhor do que criticar o filme é oportuno desmembrá-lo, de uma maneira que o espectador possa construir um pensamento crítico sobre ele, um roteiro próprio que o permita assistir ao filme, entendê-lo bem e salvar-se das arbitrariedades de julgamento. Para que isso ocorresse, seria necessário, segundo Glauber, cursos de introdução às artes e ciências cinematográficas, pois “é urgente um adestramento das massas a compreensão total do filme”, mas lamentava a impossibilidade de colocar em prática tal ação “educativa cinematográfica”, argumentava:

em uma província como a nossa – as incompreensões surgiram mesmo entre pessoas mais próximas. Se de um lado, o rigor crítico atingia o máximo de análise, o que arrastava até as relações bibliográficas, conjugava-se perfeitamente com a chamada gente *entendida de cinema*, por outro os simples espectadores reclamavam a *prolixidade* ou o *pernosticismo*, *entre os de má fé*. Como carregados de pura intenção em bem servir resolvemos liquidar o rigor excessivo e simplificar os métodos. Resultado: acusações, descabidas e saturação, decadência, irresponsabilidade, desatenção à tarefa [...] De um lado estamos concedendo de nossa posição – o respeito e o amor ao cinema: nosso maior defeito? Poderemos depurar o vocabulário: ser didático no máximo e, creiam, aqui não vai a mínima ponta de imodéstia ou falsa pretensão. Cinema é coisa séria¹⁷⁴.

Tais propostas, para a crítica e para o espectador, não significavam num projeto

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ “Cinema, teoria, leitura” é o título de um número especial da *Revue d’Esthétique*, publicada em 1973, e *Lectures du film* é uma obra didática publicada em 1976: esses dois títulos exibem, no início de 1970, a promoção do termo “leitura” oposto à “visão” dos filmes: ler não é simplesmente ver, é analisar e interpretar. Tal acepção particular da palavra utilizada desde 1969 nos *Cahiers du Cinéma* (Comolli e Narboni), testemunha a influência da semiologia, para qual a significação do texto verbal é mais rigorosamente analisável do que a da imagem (pintura, cinema), e também das teorias então dominantes das “práticas significantes” (marxismo, freudo-lacanismo). [...] a noção enfraqueceu-se e designa qualquer visão ou interpretação crítica, além mesmo minimal; o termo tornou-se quase sinônimo de ‘crítica’”. Cf. Jacques AUMONT; Michel MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2003, p. 175-176.

¹⁷⁴ Glauber ROCHA. Da crítica. *Sete Dias*, 1957.



neutro, sem acuidade. Era o reforço de que nunca era tarde para “reinvestir na mesma velha tecla: o cinema é um fenômeno cultural, econômico e político de suprema importância no século; donde o cinema não pode continuar mistério para não se transformar em monstro sagrado”¹⁷⁵. Essa proposição segue a trajetória do crítico Glauber, mesmo quando se defrontou com o processo de construir imagens, embora na sua maneira de fazer cinema tenha optado pelo caminho de estruturar um cinema não-narrativo, um cinema de vanguarda, no qual a compreensão do espectador fica muito mais difícil do que no cinema clássico.

No artigo denominado Cineclubismo e alienação¹⁷⁶, Glauber afirmava que era muito delicado elaborar uma crítica ao movimento dos cineclubes no Brasil, naquele momento, em que o estudo da cultura cinematográfica ainda não tinha suplantado o amadorismo, embora, reconhecesse que os Clubes de Cinema exerciam, de maneira indiscutível, um papel muito significativo na formação dos que se interessavam pelo ensino de cinema no País. Dizia também que era preciso olhar alguns aspectos negativos, que deveriam preocupar aqueles que procuravam, nos cineclubes, degraus para atingir a condição de cineasta.

Assim, enumerou questões consideradas por ele decisivas na formação autodidata dos pretendentes a críticos e a cineastas. A primeira se referia à alienação, que, para ele, era preponderante e tinha a capacidade de apagar a inventiva imaginação estética e política do jovem crítico ou do estreante cineasta:

alienação – eis o termo e desculpem aqueles que consideram a palavra velha, não existe, contudo termo mais atual. E é preciso ainda dizer que a alienação não está somente entre o pessoal da direita como também entre boa parte da turma de esquerda. O extremismo ideológico das duas bandas impede qualquer tolerância: daí nasce o quadrado escuro da neurose fílmica que está, neste momento decisivo de nossa evolução cinematográfica, atrapalhando e muito. Os direitistas são indiferentes a tudo que se refere ao cinema brasileiro. Vivem imersos no esteticismo mais ginásiano, promovido nos esquemas da terminologia habitual. Os esquerdistas são nacionais por extensão e por isto recusam o resto do mundo, esperando beber no subdesenvolvimento a seiva da genialidade. Duas intolerâncias ideológicas e estéticas que se aduiteram na própria individualidade de cada um.¹⁷⁷

A segunda questão tratada dizia a respeito à limitação estética e política decorrente do preconceito e da atitude arrogante, assumida pelos pretendentes diante da evolução da arte. De acordo com Glauber, era uma rejeição cuja origem estaria na relação entre aceitar a ideia “do novo” em detrimento “do velho” e, efetivamente, na opção dos seus arquétipos cinematográficos:

¹⁷⁵ Id., *ibid.*

¹⁷⁶ Publicado no *Jornal do Brasil* em 18/07/1961.

¹⁷⁷ Glauber ROCHA. Cineclubismo e alienação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1961.



o caráter desde cedo fraqueja. Todos os que desejam fazer filmes, vão se enrustindo em consequência das próprias responsabilidades morais e intelectuais que assumem à medida que falam mal de todo o mundo. É o caso do cineclubista que fala mal de Dreyer, Murnau, Vigo, Fellini, Bergman, Visconti, Kubrick, Resnais, Ford, Rossellini – tudo numa rajada só de esnobismo. Não há ninguém, o cinema morreu. Ponto final. Mas diz: eu vou fazer um filme [...] Que filme? Começa a neurose do filme. Em primeiro lugar o camarada escreve um roteiro segundo as normas de 1920, todo mudo e todo cortadinho. Ora não há produtor ou homem de dinheiro que tope de sã consciência meter dinheiro num cadáver prematuro. Vem a recusa. O jovem fica chocado. Hesita, cresce a sua raiva contra o cinema brasileiro e ele passa a sonhar com plagas europeias [...] Mas o seu caráter se anula. Olhando sempre as peças clássicas, ele começa a enxergar o seu País em termos daquelas ideias. Não entende que o cinema soviético revolucionário representa uma ideologia, não entende que o expressionismo alemão é um ser daquele momento histórico na cultura germânica, não procura compreender o estado de espírito que gerou e manteve a *avant-garde*. Não vê nada a não ser um cinema fascinante do passado, [...] os filmes modernos são riscados do mapa. Cria-se o mito do close, da câmara torta e da montagem ritmada, simbólica e técnica. É sedimentada a alienação: triunfa o culto do silêncio¹⁷⁸.

Para Glauber, quando se criava um trabalho calcado nessas circunstâncias, o resultado era sempre desastroso, pois um cinema elaborado com códigos, regras e normas do início do século XX não daria certo em meados daquele século. Dito isso, finaliza sua exposição apresentando o último ponto, a seu ver responsável por uma inadequada formação autodidata dos aspirantes ao cinema:

o cinema está nos cineclubes, mas, sobretudo em vários lugares longe desta prisão. É necessário que no Brasil, o cineasta frequente os cineclubes, veja os grandes filmes do passado, mas é, sobretudo necessário que ele, desde jovem, não se envolva no passado, porque isto é a morte do pensamento e da criação. Para o cinema deste País é a morte de determinada manifestação cultural. Se para reagir à industrialização hollywoodiana que muitos sonham é necessário que uma nova geração realize filmes bons, modernos, baratos, audaciosos e rentáveis (muitas virtudes, é certo), é preciso então ficar bem claro que as fontes deste novo cinema não se encontram no sacerdócio do mutismo ou na montagem acadêmica. Mesmo entre a turma da esquerda o fantasma da alienação também pode divagar, desde quando se pense em fotografar & montar o Brasil em termos de teoria rococó decadente, escrita e executada há muitos anos por gênios já sepultados. [...] Assim, se já numa geração passada o cineclubista deixou poucos talentos vivos, hoje também o perigo continua. Antes de tudo, na fronteira da realização cinematográfica, é melhor abandonar as salas culturais e retornar ao hábito de ver clássicos quando houver maior amadurecimento¹⁷⁹.

Conforme Glauber, a busca de uma orientação intelectual poderia acontecer num universo cheio de vícios sedimentados que termina por liquidar “os jovens talentosos”; porém, um pouco antes de o jovem ser exterminado intelectualmente, o importante era refletir as novas possibilidades do “novo cinema brasileiro” e daqueles que lutavam e sacrificavam-se

¹⁷⁸ Id., *ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*



em prol do seu “nascimento”. De acordo com Glauber, se explodissem alguns desses centros de formação cinematográfica, não se estaria cometendo nenhum excesso, apenas enxergando por outro ângulo o quadro vigente da formação cinematográfica.

1.4 O NEOGRÁFICO: A ESCRITA DE GLAUBER

Ao examinar os escritos glauberianos, de uma maneira geral, fica claro que neles se exprimem dois momentos distintos em relação ao uso da língua: na primeira fase, à qual me dedico, sua escrita obedece às normas ortográficas e gramaticais estabelecidas pelo idioma oficial. Numa segunda etapa, que não é propriamente o meu recorte de pesquisa, mas que será aqui, eventualmente, mencionada, em meados de 1970, Glauber submeteu sua maneira de escrever a uma reforma ortográfica pessoal, de tal modo que suas críticas, textos e manifestos foram revisados e corrigidos, tornando-se mais metafóricos e excessivamente fragmentados. O autor assumiu outra forma de composição – alguns dos documentos da primeira fase, que analiso, foram, inclusive, revistos e reeditados pelo próprio Glauber¹⁸⁰ –, e certas palavras adquiriram um sentido próprio com o uso de **K** em vez de **C**, o **Y** substituindo **I** e o **Z** assumindo o papel de **S**.

De acordo com Ivana Bentes – no estudo feito sobre as cartas escritas por Glauber Rocha entre os anos 1950 e 1980 –, data de 1977 o começo das mudanças ortográficas na qual Glauber sujeita a sua escrita ao afastamento do seu próprio território linguístico:

sua escrita corrente e irada nos jornais, sua fala-fluxo, quase um monólogo (como no *Abertura*), adquirem um papel crucial na sua obra. Esse fluxo desestruturante atravessa os seus escritos, sua correspondência, sua fala e seus filmes num mesmo movimento de exorcismo. A obra e a vida de Glauber caminham para um apagamento das fronteiras (cinema, política, escrita, agitação cultural, afeto & negócios) e para um transbordamento. Fragmentação do discurso em diferentes níveis que não se opõe a ‘unidade’ da sua obra. [...] Nos cinco anos de exílio, Glauber se afastou da língua portuguesa. Seu nomadismo, filmes negócios, amizades, mulheres em diferentes países forjam um idioma singular, translinguístico, que marca também os artigos do *Pasquim*. As cartas de Glauber em outras línguas são escritas num idioma selvagem que combina francês, inglês, espanhol com a estrutura do português. Uma língua descolonizada, truncada e poética, que atravessa barreiras, mas ao mesmo tempo o coloca numa posição desconfortável com seu barbarismo linguístico inculto e belo¹⁸¹.

¹⁸⁰ Glauber ROCHA. *Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985; e *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

¹⁸¹ Ivana BENTES. Op. Cit., p. 62.



Há nos escritos dessa segunda fase uma fragmentação textual que provoca uma descontinuidade na escrita, no trabalho e na reflexão. Trata-se, segundo José Tadeu da Fonseca, de uma “neografia glauberiana”. Recorrendo ao conceito formulado por Jacques Derrida, (*L’Ecriture et la Différance*, 1967) e amparando-se nas reflexões desse filósofo francês, Fonseca procura identificar, nos textos produzidos por Glauber Rocha, a referida neografia:

mais que uma mera bizzaria do autor, corresponde a uma estratégia alegórica: esses textos não só apresentam um significado alegórico, mas, principalmente, se constituem como alegorias desde o dado formal do significante. Assim, as maiúsculas e as letras **K**, **Y** e **Z** tornadas ícones, imagens da diferença, nos permite ler e ver o texto do cineasta como alegoria¹⁸².

De acordo com Fonseca, a escrita de Glauber pode ser entendida como um jogo possibilitado pela alteridade gráfica, pela analogia sonora, permitindo ao leitor ler a “neografia glauberiana” como parte de uma estratégia de não-construção ou como prevenção frente à ideia da palavra decretada.

A leitura alegórica da sua maneira de escrever foi admitida pelo próprio Glauber, quando ele afirmou: “a imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo e o cineasta deve escrever com imagens. Como ideograma japonês e como hieróglifo egípcio, o cinema é uma linguagem escondida”¹⁸³.

O crítico José Carlos Avelar, a respeito da fragmentação e do escrever com imagens, disse que a descontinuidade é um fato marcante na produção intelectual dos cineastas latinos. De acordo com Avelar, existe um discurso produzido e organizado pela palavra utilizada no dia a dia e outro que busca a sua transformação em imagens. Nisso os latinos têm semelhanças com os poetas futuristas e os formalistas russos. Segundo Avelar, a escrita de Glauber é um paradigma dessa proposição:

um bom exemplo são os que trazem frases inteiras em maiúsculas e os que se utilizam às letras **Y**, **K** e **Z** em lugar de **I**, **C** e **S** [...] para desenhar a palavra diferentemente, para grafar também o que a voz, a dicção e a imagem da pessoa que fala acrescenta à palavra. O texto, aqui, pretende mais que ser apenas um texto: fragmenta-se para revelar a imagem que existe dentro dele¹⁸⁴.

¹⁸² Cf. José Tadeu da FONSECA. *Linguagem-Transe*; uma aproximação a Glauber Rocha. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, outubro, 1995. p. 46-59.

¹⁸³ Glauber ROCHA. “O processo do cinema”. *Diário de Notícias*, 06/05/1961; reeditado em *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 8-15.

¹⁸⁴ José Carlos AVELAR. *A ponte Clandestina* – Teoria de Cinema na América Latina. São Paulo: Edusp/Editora 34, p. 8.



Glauber Rocha é um escritor imagético já nos anos 1950, quando apresenta uma fidelidade à grafia tradicional, mas opta por uma descontinuidade textual, empregando metáforas e alegorias. De acordo com Ruy Simões, conforme carta endereçada a Glauber em de 20 de agosto de 1956, comentando o conto glauberiano *Dona dos sessenta metros* (1956), fica visível a narrativa fragmentada do autor. Simões fez os seguintes comentários a respeito da escrita:

aí vai a minha opinião, pois não me atrevo a promover um julgamento: De filiação neorrealista, seu conto apresenta melhores ângulos formais do que materiais. [...] Um outro reparo, se me é lícito: sua técnica narrativa, sincopada, talvez seja *adequável ao cinema*, [grifo meu] muito mais do que à literatura. Há excessiva plasticidade. Ademais, os cortes bruscos, violentos, assim como as superposições, deixam o leitor confuso de raciocínio e sentindo a necessidade da colaboração subsidiária dos sentidos! Se foi intencional, dou-lhe parabéns, mesmo pela impertinência (sentido rigorosamente lógico). Convém depurar ainda mais [...] E, sobretudo, leia e escreva mais e mais¹⁸⁵.

Apesar de toda a controvérsia a respeito da forma de escrever do crítico Glauber Rocha, conforme Ivana Bentes, ele “depurou a sua escrita de uma maneira muito pessoal, tornando-se um escritor obsessivo que passou mais tempo sobre a máquina de escrever do que atrás de uma câmera de filmar”¹⁸⁶.

1. 5 A FORMULAÇÃO TEÓRICA NOS ESCRITOS DE GLAUBER

As reflexões teóricas de Glauber, estruturadas durante o seu exercício na crítica cinematográfica, foram resumidas nas publicações *Revisão crítica do cinema brasileiro*, *O século do cinema* e *Revolução do Cinema Novo*:

compõe as ‘reflexões de um cineasta’ que muito jovem, não trazia ainda um patrimônio de imagens já construídas; a sua situação diferia daquela de Eisenstein ao apresentar as suas. E seria um despropósito exigir dele um espírito sistemático de teoria, o ser geométrico, a serenidade do pesquisador. Temos aqui uma peça de combate que, como fiz questão de ressaltar, se apóia na densidade e profundidade com que ele viveu, intui e pensou os vários pólos de sua empreitada – a poesia, o cinema, a sociedade. No geral, trata-se aqui do problema de consolidação do cinema novo, do grupo que já havia conquistado um espaço no contexto brasileiro e feito ouvir sua voz em festivais internacionais. Grupo que já tinha, portanto, sua

¹⁸⁵ Ivana BENTES. *Glauber Rocha – Cartas ao Mundo*. Op. Cit., p. 82.

¹⁸⁶ Ivana BENTES. O devorador de mitos. In: *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. Op. Cit., p. 9.



cidadania dentro da república do cinema, sem que pudesse ainda proclamar sua hegemonia, pois estava ainda por trazer a público seus melhores filmes¹⁸⁷.

Nos seus dois primeiros anos de trabalho, 1956 e 1957, as críticas escritas por Glauber, na sua grande maioria, giravam em torno do modelo fílmico construído por Hollywood. Por filme hollywoodiano, entende-se um produto que é inteiramente controlado por meio de um financiamento, uma direção e uma distribuição americana, ainda que essa produção seja realizada fora do seu território, utilizando às vezes cineastas e atores de outras nacionalidades, mesmo assim a sua realização faz com que o filme americano possua um modelo estético hegemônico que é facilmente identificado pelo espectador¹⁸⁸.

Entre os anos de 1958 a 1963, a crítica direcionada ao modelo fílmico americano como um produto a ser aferido se tornou mais rara, na mesma medida em que cresceu o seu antagonismo com relação à supremacia da política de produção deste cinema, e como estivesse traçando um contraponto ao produto americano, Glauber conduziu a sua escrita na direção do cinema brasileiro e das probabilidades e possibilidades deste cinema construir a sua própria imagem.

Numa primeira análise do conjunto das críticas, constato o crítico Glauber definindo o cinema, tanto o estrangeiro como o brasileiro, como um produto que reflete a imagem humana e o filme e a cultura americana, como modelo predominante no mundo contemporâneo em detrimento aos cinemas periféricos,

não há quem neste mundo de hoje dominado pela técnica, que não tenha sido influenciado pelo cinema. Mesmo quem nunca tenha ido ao cinema em toda a vida, o homem recebe influências do cinema: as culturas nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobretudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz à imaginação. Os reflexos se fazem a curto e longo prazo e a sedimentação de uma cultura cinematográfica é fato tão profundo na vida contemporânea. Não se pode, porém falar de *cinema* sem se falar em *cinema americano* [grifo meu]. Esta noção de *cinema* com *cinema americano* [grifo meu] é praticamente a mesma coisa. Essa influência do cinema é, pois uma influência do cinema americano como forma mais agressiva e difundida da cultura americana sobre o mundo. Esta influência atingiu inclusive o próprio público americano de tal forma que o público, condicionado, passou a exigir do cinema uma imagem à sua própria semelhança¹⁸⁹.

Glauber justificava a aguerrida supremacia cultural do cinema americano, afirmando que a raiz dessa questão vinha desde seus primórdios, quando a produção hollywoodiana já

¹⁸⁷ Cf. Ismail XAVIER. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. Cit., p.28.

¹⁸⁸ Sobre o que é um filme hollywoodiano, ver Philippe PARAIRE. *O cinema de Hollywood*, São Paulo: Martins Fontes, 1994.

¹⁸⁹ Glauber ROCHA. O cinema novo e a aventura da criação, 68. In: *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra e Embrafilme, 1981, p. 95.



era encarada como uma mercadoria, aonde os imperativos de rendimento impuseram um modo de produção: trabalho em estúdio, técnica regular, material aperfeiçoado, diretores, roteiristas, atores e técnicos recrutados por toda parte para fazer funcionar uma Hollywood como uma indústria cultural, capacitada para enfrentar todas as situações adversas a sua hegemonia e a formação do seu parque de produção de entretenimento global.

Segundo Glauber, junto a este mecanismo de produção e a objetividade do lucro, acoplaram um código de ética¹⁹⁰, estabelecendo uma ordem formal que privava quase na sua totalidade o cineasta da liberdade de criação, pois nem sempre o diretor tem condições de dirigir um filme a seu gosto, de impor o seu ponto de vista sobre o seu próprio produto fílmico e de finalizá-lo de acordo com seus critérios. A consequência desse código culminou na existência de um padrão ético e estético aplicado a todas as películas realizadas no império hollywoodiano.

Glauber era um crítico retido neste contexto, ou seja, o de olhar o cinema americano primordialmente através do ângulo de um sistema de produção que sempre privilegiou o lucro, mas não deixou de descobrir nesse modelo cinematográfico a existência de uma estética própria, denominada de hollywoodiana. Segundo Glauber, existe uma estreita conexão entre a produção cinematográfica e a classe social dominante americana, ligação que faz da política e da estética, quando representadas num filme hollywoodiano se confundirem para serem tomadas de forma análoga.

Glauber interpretou e compreendeu a qualidade do filme americano em termos da sua totalidade, das relações de produção existentes e, concretamente, sua explanação considerou esse cinema como representante dos interesses e da visão de mundo de uma classe social dominante. Num determinado sentido, sua visão crítica em relação ao cinema americano estava calcada numa ortodoxia estética marxista que encara a arte no contexto das relações sociais prevaletentes e atribui a esta uma função e um potencial políticos¹⁹¹. Esse modelo de crítica foi posto em prática por parte de alguns críticos cinematográficos brasileiros e de outras nacionalidades, a exemplo dos franceses e italianos que atuaram entre os anos 1950 e 1960.

De acordo com Maria Rita Galvão, os críticos brasileiros engajados trabalhavam com

¹⁹⁰ O código de ética do cinema americano foi organizado em 1922 pela *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (M. P. P. D. A), que tem duas tarefas: a primeira, combater a censura nacional e a de estabelecer uma política e uma censura próprias; a segunda, colocar em vigor uma regulamentação das produções de filmes que convencesse o público da boa-fé dos produtores. Cf. Arthur KNIGHT. *Uma história panorâmica do cinema – a mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Lidador, 1970, p. 99.

¹⁹¹ Cf. Herbert MARCUSE. *A dimensão estética*, Lisboa: Martins Fontes, Edições 70, 1986.



o outro lado da visão histórica e extrapolavam a essência do cinema ao cruzar com a ideologia política da esquerda nacionalista da época, pois tanto para questionar o cinema americano como para expor os problemas específicos do cinema brasileiro,

o ponto de apoio fundamental é um esquema genérico de análise aplicável ao cinema como a de todo o resto: a situação geral do Brasil, país subdesenvolvido ‘sujeito às malhas do imperialismo’, a sofrer em qualquer campo, no cinema tal como no petróleo, todas as conseqüências do subdesenvolvimento¹⁹².

O discurso glauberiano fundamentava-se, também, nessas propostas as quais discutiam a política e o papel dos cinemas periféricos frente ao cinema americano. Os seus conteúdos estavam recheados de perguntas sobre quais seriam as estratégias mais apropriadas aos países subdesenvolvidos, colonizados, neocolonizados, ou os recém-independentes sobreporem a supremacia política dos países desenvolvidos e, conseqüentemente, a estética hegemônica hollywoodiana.

Glauber apontava uma regra comum aos cinemas subdesenvolvidos: as condições econômicas do Terceiro-Mundo que, no seu entendimento, foram formadas e deformadas pelo processo colonial. Por seu posicionamento geopolítico – assim como o de outros teóricos latino-americanos, fazendo frente às questões imperialistas –, ele se ressentia não apenas da dominação do cinema americano, mas também das representações caricaturais de sua história e cultura. Os fundamentos teóricos glauberianos foram traçados na esteira das conquistas dos vietnamitas sobre os franceses em 1954, na Revolução Cubana de 1959 e na libertação da Argélia em 1962, e tinham como mando causador o pensamento de Franz Fanon.

Foi uma influência determinante para essas teorias e para os filmes por elas influenciadas. Embora Fanon não tenha jamais utilizado o termo ‘discurso orientalista’, suas críticas da imagética colonialista ofereceram exemplos *avant la lettre* das críticas antiorientalistas do cinema *mainstream* tornadas populares nos anos 80 e 90. [...] Fanon afirmou em *Os Condenados da Terra* que, na historiografia eurocêntrica, ‘o colonizador faz a história; sua vida constitui uma época, uma odisséia’, enquanto contra ele ‘torpes criaturas, possuídas por febres, obcecadas por costumes ancestrais, compõem um pano de fundo quase inorgânico para o dinamismo inovador do mercantilismo colonial’. [...] Um dos sintomas da neurose colonial, por exemplo, era a incapacidade demonstrada pelo colonizador de identificar-se com as vítimas do colonialismo. O objetividade da mídia, apontou Fanon, trabalha sempre contra o nativo. O tema da identificação também possuía uma dimensão cinematográfica, intimamente relacionada a debates posteriores na teoria do cinema, que igualmente passaram a tratar de identificação e projeção, narcisismo e regressão, ‘posicionamento espectral’, ‘sutura’ e ponto de vista como mecanismos básicos na constituição do sujeito cinematográfico¹⁹³.

¹⁹² Cf. Maria Rita GALVÃO. O historiador Alex Vianny. In: Alex VIANY. *Introdução ao cinema brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Embrafilme e Alhambra, 1987, p. XIII.

¹⁹³ Robert STAM. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p. 117.



Os conceitos fanonianos de certa forma endosaram a teoria cinematográfica terceiro-mundista e foram recorrentes nos ensaios e manifestos publicados ao final dos anos 1960 e meados dos 1970¹⁹⁴. Por outro lado, o conteúdo da crítica de Glauber Rocha, nesse período – além do seu engajamento propor um sentido materialista, ou seja, uma crítica atenta não apenas ao conteúdo do filme, mas também aos seus aspectos formais, fazendo uma leitura da obra que inclui seus aspectos técnicos e, em particular, semânticos, dado que a técnica de um filme sempre pode ser avaliada no plano da linguagem – se processou, também, por um viés analítico, apesar de ele ter trabalhado numa condição totalmente adversa às formulações analíticas, uma vez que a crítica cinematográfica brasileira, em sua grande maioria, sempre foi desempenhada mais no sentido de resenhar os filmes, e os críticos sempre se limitaram a esboçar uma visão impressionista sobre os filmes.

Glauber ultrapassou esse estágio primário da crítica, indo além das características que conferem à crítica apenas uma visão impressionista do objeto analisado, ou da elaboração de uma simples escrita de cinéfilo, na qual a forma de escrever estava baseada apenas numa efusão amorosa com o cinema, ou seja, em procedimentos sem profundidade, que excluía uma visão indutiva ou mesmo científica. Glauber rompeu essas amarras simplistas que envolviam a crítica cinematográfica, graças à agudeza sintética, à capacidade de discernimento e ao caráter preceptor de suas críticas e, em grande parte, ao exercício de sua ação como agitador cultural.

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, não existe um método crítico homogêneo e uniforme que possa ser aplicado de igual maneira a todos os filmes. O que existe são vários métodos, ou seja, diversos tipos de discurso a respeito do mesmo filme. O importante é a crítica se opor, de certo modo, a qualquer discurso impressionista com relação ao cinema, fazendo um discurso rigoroso e distinto de qualquer divagação pouco interpretativa. Além disso, o crítico deve ter uma visão bem fundamentada do cinema e se diferenciar da crítica arbitrária, por meio de um texto que tenha princípios, se possível, científicos¹⁹⁵.

A crítica de Glauber Rocha, se enquadra nos critérios estabelecidos por Aumont e

¹⁹⁴ *Brevíssima teoría del cine documental*, de Fernando Birri, (1956); *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa (1969); *Hacia un tercer cine*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, (1969); *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, de Jorge Sanjinés (1979); Glauber Rocha. *Estética da Fome* (1965), *Estética do sonho* (1970), *Teoria e prática do cinema latino-americano* (1967), *A revolução é uma estética* (1967), *Revolução cinematográfica* (1967) e *Tricontinental* (1967). Cf. Jose Carlos AVELAR. *A ponte clandestina – teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp; Editora 34, 1995.

¹⁹⁵ Cf. Jacques AUMONT, Michel MARIE. *Análisis del film*. 2.ed Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993, p.20-26.



Marie, e não se trata de uma crítica com olhar impressionista, pelo qual o crítico estabelece como parâmetro o gosto pessoal. Glauber definiu e construiu uma crítica abalizada e estruturada de uma maneira rígida e metódica, seguindo uma ordem que em primeiro lugar, privilegia a história do cinema, não desvinculando o filme da própria história; segundo, contextualiza os filmes analisados, processando uma decupagem dos seus elementos constitutivos – dramaturgia, fotografia e montagem; e terceiro, estabelece um desmonte dos detalhes fílmicos que não se percebem isoladamente a olho nu, definindo, por fim, uma reconstrução desses elos, na busca de compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo do filme.

Glauber, como crítico, impôs seu próprio método, conforme já citado, e o empregou nos filmes abordados, fazendo um juízo crítico que pode ser concludente, levando-se em consideração que no exercício da crítica existe uma infinidade de análises possíveis para cada filme e todas elas são válidas.



CAPÍTULO 2 A REVELAÇÃO DO SANTO GUERREIRO

Nada de linguagem ou língua.
 O que interessa é a estrutura clara do *tutano!*
 Queria escrever um poema barroco tropical dialético
 Que nos decodificasse a neurose
 E deixasse fluir a luz inconsciente: sexo, prazer e gloria.

Glauber Rocha, 1976.

2.1 AS PRIMEIRAS CENAS: GRIFFITH E CHAPLIN

Glauber se deteve sobre o cinema americano, dedicando uma atenção específica ao processo de criação de diretores ligados ao modelo hollywoodiano, observando os constantes embates entre a criatividade desses realizadores e o pragmatismo do mais eficiente sistema de produção cinematográfica. Nesse percurso, tratou tanto de cineastas pioneiros clássicos quanto de diretores vanguardistas. Analisou a “rebelião inconsciente”¹⁹⁶ dos que produziam mecanicamente para a indústria, a exemplo de Griffith; e, ao mesmo tempo, expôs a insurreição consciente dos autores modernos, como Chaplin, e dos que contribuíram para a ruptura da narrativa imposta pela usina de sonhos mecânicos, conforme críticas dedicadas desde ao reconhecido Stanley Kubrick até ao desconhecido Irving Lerner.

Na crítica que tem por título *O Carlito, meu e nosso amigo teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança*¹⁹⁷, Glauber se opunha à política posta em prática no sistema de produção americano, contaminado pelo sectarismo notadamente anticomunista do movimento macarthista preponderante durante boa parte dos anos 1950.

Glauber reconhecia em Chaplin não um mero realizador ou cineasta, mas “um complexo artístico que transcende ao cinema” e dizia que “a democracia americana e o

¹⁹⁶ Cf. Glauber ROCHA. O novo cinema do mundo. In: *Século do cinema*: São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2006, p. 343-352.

¹⁹⁷ Crítica publicada originalmente no semanário *Sete Dias*, 1957, com o título: O Carlito, meu e nosso amigo teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança. Texto modificado e reeditado com os títulos Chaplin, I, II, III e IV. Cf. Glauber ROCHA. *Século do Cinema*. Op. Cit., p.11-13. A frase foi extraída do poema Canto ao homem do povo – Charles Chaplin (Carlos Drummond de ANDRADE. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1945).



nazismo germânico se uniram contra o gênio poético do cinema¹⁹⁸”. Segundo Glauber, “a questão não se esgota na palavra científica que tenta aprisionar a metáfora poética num laboratório de probabilidades: Chaplin ilumina o século XX porque nele o povo se faz imagem” e

os americanos e, particularmente, a cinemascópica Hollywood tremem e vociferam contra um gênio, enquanto os covardes e os intelectuais procuram negá-lo, com raquíticos argumentos. O homem e o artista Chaplin permanecem impassíveis, sabendo a fraqueza de muitos homens, mas amando, sobretudo os valores do homem. Está presente em sua época, participando com sua imensa sabedoria que a vivência de um século mecânico lhe proporcionou. Sendo o mesmo convicto inimigo da técnica que procurou na *poesia* [grifo meu] o alívio para as dores recebidas da máquina. Uma vez que a sua atitude como cineasta – negando enquanto pode o cinema de som, cor e telas gigantes – ou a sua atitude política, mostrando em *Tempos Modernos* a máquina destruindo o homem eram provas de sua fidelidade à *imagem pura*, [grifo meu] e a força expressional do cinema adulterada, como, também, enfatizava o seu horror a um capitalismo sem alma¹⁹⁹.

Favorável a Chaplin, autor de uma arte engajada, Glauber, ao reafirmar a magia poética dos seus filmes, assinalou um ilusionismo residente na estrutura proposta e associou os seus filmes à arte mais pura, elaborada através de um processo simples. Glauber tratou o cinema de Chaplin, rejeitado pelo conservadorismo americano, como instrumento poético. Ao fixar uma definição poética aos filmes chaplinianos, Glauber se aproximou das ideias cinematográficas elaboradas por teóricos e cineastas dos anos 1920, ligados à primeira vanguarda, como Jean Epstein, que figura entre os mais conhecidos estetas cinematográficos do começo do século XX²⁰⁰.

De acordo com Glauber, a produtividade fílmica de Chaplin era um estilo que apontava a artística personalidade do autor, sua feição técnica que, mesmo a despeito da sua simplicidade, é reveladora de uma individualidade inconfundível, pois, desde seus primeiros filmes, Chaplin usava angulações e movimentos de câmera, alterando as imagens e dividindo em cenas diferentes, resultando, para o olhar do espectador, visões parciais que mostravam personagens à altura dos joelhos para reforçar suas expressões faciais; com isso, o artista pioneiro construía e contribuía para a formação da narrativa clássica do cinema.

Glauber dividiu o cinema feito por Charles Chaplin em duas fases. Na primeira, o personagem Carlitos interpretou “o imigrante, aventureiro, marginal e operário que usava

¹⁹⁸ Glauber ROCHA. “O Carlito, meu e nosso amigo teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança”, *Sete Dias*, 1957.

¹⁹⁹ Id. *ibid.*

²⁰⁰ Cf. Ismail XAVIER (Org.) A ampliação do olhar, investigações sonoras: poéticas. In: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 179.



máscaras populares reprimidas para desmarcar o carnaval capitalista”. A segunda fase revelou um personagem “contando a dialética histórica de um proletário emigrante europeu que praticava, através do cinema, a revolução humanista do povo”²⁰¹.

Para o crítico Glauber, em ambas as fases o ponto de vista do cineasta se traduziu a favor “do personagem oprimido”, e essa posição favorável aos proletários foi uma atitude que vigorou até o seu penúltimo filme *Um rei em Nova York* (1957). No entanto, conforme Glauber, a visão social chapliniana desapareceu no seu último filme *A Condessa de Hong-Kong* (1966), o único enquadrado do ponto de vista da classe dominante²⁰².

Glauber fez uma comparação entre o cinema produzido por Charles Chaplin e aquele produzido por D. W. Griffith, verificando a existência de um antagonismo estético ideológico nesses trabalhos. Considerou que o cinema chapliniano era mais rico de expressividade do que as velhas artes e do que o tradicional cinema teatral/romanesco em voga naquela época; enquanto nos filmes de Griffith era perceptível a existência de um pensamento cinematográfico que havia incorporado a ideologia sulista da Guerra Civil americana.

Justificando tal afirmação, Glauber assegura que *Nascimento de uma Nação* é a visão de um sulista fracassado que faz a crítica idealista da brutalidade industrializante do Norte vencedor²⁰³. Por sua vez, o cinema de Chaplin tinha uma personalidade ímpar que se integrou à matéria do cinema, expressando-se através de uma imagem alegórica, projetando o gênero cinematográfico que antes não passava de um ilustrador de romances, de contos ou de peças de teatro.

Segundo Glauber, o cinema de Chaplin foi construído no sentido de definir uma arte própria e situá-la dentro das correntes de evolução cinematográfica. Em decorrência dessa construção endógena, Glauber apontou Chaplin como “a antítese revolucionária do pioneiro Griffith”.

Porém, o historiador John Howard Lawson afirma que existiu uma aproximação entre Chaplin e Griffith. De acordo com Lawson, o imigrante inglês Charles Chaplin chegou a Hollywood em 1913, no exato momento em que Griffith se preparava para filmar *Nascimento de uma nação*. À época, as comédias da Keystone já refletiam a influência técnica de Griffith

²⁰¹ Glauber ROCHA. “O Carlito, meu e nosso amigo teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança”. Op. Cit.

²⁰² Ao refazer essa crítica, posteriormente, publicada em *O Século do Cinema*, Glauber acrescentou ao texto original essa frase, referindo-se à mudança política de Charles Chaplin, ocorrida depois da sua fase áurea em Hollywood.

²⁰³ Glauber ROCHA. Griffith. In: *Século do cinema*. Op. Cit., p.10. Publicado originalmente na *Folha de S. Paulo*, 12/08/78. Utilizo aqui uma crítica fora do meu recorte de trabalho, no intuito de reforçar a análise crítica de Glauber Rocha referente à fase pioneira do cinema americano, especialmente a de Charles Chaplin.



e de outro pioneiro, Mack Sennett, em cujos filmes se empregavam ângulos de filmagens mais variados e, às vezes, um ou outro grande plano, além de cortes rápidos para provocar maior emoção no espectador – por isso, Mack Sennett foi considerado, também, um dos precursores da comédia americana²⁰⁴.

Segundo Lawson, Griffith e Chaplin reagiram ao clima social de seu tempo, porque a força criadora que os caracterizava havia sido estimulada pelo impacto da Primeira Guerra Mundial e assegurava que os dois se defrontaram com problemas técnicos idênticos; tanto que os métodos e temas, por eles utilizados, revelavam uma frutífera interação na linguagem, guardadas as visíveis divergências ideológicas – enquanto Griffith sonhava com uma arte popular em escala épica, Chaplin elaborava, com maravilhosa simplicidade, uma arte de massas²⁰⁵.

Glauber, quando se refere ao cinema produzido por Griffith, afirma que o cineasta é

produto típico do neocapitalismo norteamericano (o modo de produção neocapitalista norteamericano produz a superestruturaimperialista) é, neste novo espaço terrestre, revolucionário na medida em que diferenças climáticas (o sol americano contra a luz europeia), religiosas (o protestantismo quer fundar a Terra Prometida) alteram as práticas da cultura europeia confinada no idealismo católico reformado pelo materialismo pragmático da revolução industrial. A sociedade capitalista protestante se reconstrói segundo as novas leis da colonização democrática: o Estado Katólyco não impõe Deus ao homem, mas o deixa livre para encontrá-lo²⁰⁶.

Seguindo a concepção do teórico Ismail Xavier, Glauber se enquadraria entre aqueles críticos que teciam uma formulação simplificada do pioneiro americano:

muitos Griffiths andaram pela cabeça dos líderes políticos, críticos de cinema e cineastas, cada qual formulando a sua distorção a partir de uma amostra, em geral precária, de sua vastíssima obra, que só se encerra em 1931. Não é difícil achar o Griffith que desejamos tendo à disposição tal conjunto de filmes, diverso nos temas, desigual nas abordagens, trabalhando a experiência humana na escala reduzida do drama adolescente de ingênuos namorados e na dimensão do espetáculo que, em termos épicos, configura um destino nacional. Às vezes lírico e econômico na poesia, às vezes eloqüente e chato na pregação; generoso e acusatório, conservador, reformista moral. Acima de tudo, um americano, para lembrar Charles Foster Kane²⁰⁷.

²⁰⁴ “O nome Sennet está hoje, talvez, indissolavelmente ligado ao pastelão e ao bolo de creme. Conquanto a conexão seja absolutamente inegável, as conotações não lhe fazem justiça. Em suas mãos, o pastelão tornou-se súbita e nativamente cinematográfico”. Cf. Arthur KNIGHT. *Uma história panorâmica do cinema* – a mais viva das artes. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1970, p.26-32.

²⁰⁵ Cf. John Howard LAWSON. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 56.

²⁰⁶ Glauber ROCHA. Griffith. In: *Século do cinema*. Op. Cit., p. 9.

²⁰⁷ Para um estudo mais fecundo a respeito do cineasta americano, ver Ismail XAVIER. *D. W. Griffith – nascimento do cinema*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Encanto Radical, 1984, p. 16.



Sendo assim, Glauber definiu o Griffith que lhe interessava e concluiu a propósito de

Chaplin dizendo:

Chaplin, o vagabundo Carlitos, ou o palhaço Calvero, ou o Reizinho que atualmente vai a Nova York pedir paz aos controladores do átomo para a guerra, permanece, como diz o nosso poeta maior Carlos Drummond de Andrade, ‘no coração de todos e principalmente nos que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo que entraram no cinema com aflição de ratos fugidos da vida... Te descobriram e salvaram-se’. Fusão²⁰⁸.

Para Glauber, o domínio da poética no cinema era um privilégio que poucos alcançavam e acontecia entre aqueles que tinham absoluta propriedade do assunto, quadro no qual incluía Charles Chaplin, por este entender que

a poesia no cinema transcende na sua maioria os elementos literários plástico e sonoros e raros são os filmes que obedecem a uma disciplina poética na sua feitura, que trazem um conteúdo poético concentrado na imagem, imagem em seu conceito puro, imagem em si, independente do ator ou da paisagem²⁰⁹.

2.2 OS ARTESÃOS HOLLYWODIANOS: WISE, KRAMER E WYLER

William Wyler, Stanley Kramer e Robert Wise foram analisados por Glauber nas críticas *Sublime tentação: significado de um filme e do seu criador*, *Orgulho e Paixão* e *O preço da ideia*²¹⁰. Nelas, o crítico destacou a visão lúcida contida nos trabalhos, estudou os processos de produção dos filmes e enfatizou a qualidade desses realizadores, classificados por Glauber como artesãos. Além disso, discutiu a sobrevida criativa deles diante de um sistema convencional de fazer filmes.

²⁰⁸ Glauber ROCHA. O Carlito, meu e nosso amigo teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança. *Sete Dias*, 1957.

²⁰⁹ Cf. Glauber ROCHA O poema cinematográfico. *Diário de Notícias*, 1957.

²¹⁰ As duas primeiras críticas, “Sublime tentação” e “Orgulho e Paixão” foram publicadas no semanário *Sete Dias*, em 1958, e revisadas pelo autor e reeditadas no *Século do Cinema*. “Sublime tentação” com o título “William Wyler”, p. 21-24; e “Orgulho e Paixão” como “Stanley Kramer”, p. 26-28. “O preço da ideia”, publicada no *Diário de Notícias*, em 1960, teve seu texto original modificado por Glauber, sendo reeditada no *Século do Cinema*, p. 85-88.



*Sublime tentação: significado de um filme e do seu criador*²¹¹ (*Friendly Persuasion*, William Wyler, EUA, 1957) descreve a reabilitação do consagrado diretor de filmes clássicos hollywoodianos, William Wyler, após a conquista de Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1957.

Foi concedida ao produtor diretor norte-americano Wyler por *Sublime Tentação* – que veremos esta semana no Cine Glória – a crítica imediatamente após a premiação levantou o problema relativo à justiça da escolha, desde quando concorreram no mesmo festival Robert Bresson com *Un condamné a mort s'est échappé* (*Um condenado a morte escapou*, 1956) e Jules Dassin com *Celui qui doit mourir* (*Aquele que deve morrer* 1957), ambos considerados filmes de elevado valor cinematográfico e vigorosas e oportunas mensagens. Embora causando tais controvérsias, a crítica não deixou de elogiar as qualidades de *Sublime Tentação*, não só uma espécie de reabilitação de Wyler, como também um inegável prestígio artístico para Hollywood²¹².

Glauber embora reconheça as qualidades artísticas de Wyler, o associa de maneira indubitável ao esquema da cadeia produtiva hollywoodiana e, conseqüentemente, o atrela as concessões exigidas a quem se dedica a produzir filmes no contexto americano, além disso, contrapondo-o aos cineastas franceses Robert Bresson e Jules Dassin, Glauber de certa maneira parece mais afeito as formas estéticas da produção de filmes europeus, fato que vai se concretizar, tempo depois, quando este assume de vez partido das questões levantadas pelos formuladores da política de autores. Nessa mesma crítica - *Sublime tentação: significado de um filme e do seu criador* - é possível observar a separação entre os conceitos de autor e o de artesão. Glauber sem expressar a palavra autor, mas assumindo a discussão em torno da política de autores, entendida, subjetivamente, nas palavras, inventor ou criador, destacou Wyler como artesão, e disse:

não é propriamente o que se chama de *inventor* ou um *criador* [grifos meus] de cinema. Ganhando através de um longo aprendizado justo domínio dos mecanismos técnicos e formais da indústria e da arte cinematográficas, William Wyler conquistou um *estilo*, [grifo meu] uma bem acabada forma de dizer em cinema sempre renovada com novos matizes onde predominam o lírico, humorístico e a inevitável frustração sentimental²¹³.

Embora não usasse a palavra autoria, destacava no cinema produzido por William

²¹¹ Glauber ROCHA. *Sublime tentação: significado de um filme e do seu criador*. *Sete Dias*, 1958.

²¹² Na reedição dessa crítica, Glauber refez o seu texto, excluindo, por exemplo, a comparação entre John Ford e William Wyler; e trocou, no trecho final, “Departamento de Estado” por “Governo”. Cf. Glauber ROCHA. *William Wyler*. In: *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 21.

²¹³ Glauber ROCHA. *Sublime tentação: significado de um filme e do seu criador*. Op. Cit., 1958.



Wyler a sua principal característica: a sobriedade mantida pelo diretor durante a ação mais dramática, fato que salvou Wyler de realizar filmes melodramáticos de segunda categoria, pois, nos seus filmes, percebe-se que a força dramática residia na psicologia dos personagens e no social vivido pelos atores.

Conforme Glauber, Wyler utilizava a linguagem cinematográfica como ilustração e não como invenção; mostrava-se seguro e sóbrio, utilizando o ritmo lento e só de vez em quando se permitia o preciosismo. Para Glauber, lucrava o talento individual do realizador em detrimento da expressão coletiva, mesmo que esse lucro se caracterizasse por consentimentos políticos perniciosos,

arrebatando o *grand prix*, o cinema americano revela-se forte, não como expressão de grupo, mas, principalmente por talentos individuais que, fazendo as indispensáveis concessões, consegue manter uma linha de conduta, um lugar de destaque. Tais realizações entre os veteranos Wyler e John Ford, surgem de uma independência financeira aliada a uma independência política que não chega, todavia, a ser comprometedora. E isto é real, desde quando somente Wyler e Ford conseguiram uma regularidade e uma cristalização, tendo isso, mais Ford do que Wyler, de cumprir alguns interesses da política reacionária do Departamento de Estado²¹⁴.

Glauber destaca além das qualidades do artesão Wyler, enfatiza a sua dúbia posição política. Na interpretação do crítico, Wyler havia lucrado na parceria com o roteirista Michael Wilson, um marxista que foi perseguido pela machartismo, e com isso Wyler teria conseguido a simpatia do júri do festival francês; mas, por outro lado, não protestou quando o nome de Wilson foi retirado arbitrariamente dos créditos do filme:

possivelmente esta aquisição de Wyler valeu como triunfo simpático ao júri do festival. A sua coragem antibélica, a sua atitude pacifista, conjugada a uma bem argumentada adaptação de um problema vigente hoje no mundo moderno – os reflexos de um pós-guerra sobre a juventude –, encontrou em Michael Wilson, o estruturador hábil, a revolucionária observação social e a dramática psicologia oriunda deste estado. Esta posição de Wyler certamente agiu contra os melhores brios belicosos do país do norte e a reação não poderia ser contra um dos seus baluartes do seu cinema – Wyler – se fez sentir sobre o argumentista Michael Wilson, em estilo do mais deprimente fascismo: seu nome foi retirado da ficha técnica²¹⁵.

Glauber relata a saga do produtor-diretor Stanley Kramer na crítica *Orgulho e Paixão* (*The Pride and the Passion, Stanley Kramer, 1957*). Kramer, antes de iniciar a opção de dirigir películas, havia sido um dos produtores de destaque do pós-guerra hollywoodiano e se

²¹⁴ Id., *ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*



revelou junto com outros realizadores, a exemplo Fred Zinnemann, Lazlo Benedek, Hugo Fregonese e Edward Dmytricke; deu oportunidade ao ator Marlon Brando de mostrar pela primeira vez o seu inegável talento em *Espírito Indômito* (*The Men*, Fred Zinneman, 1950). Por fim, adaptou da escritora Carson McCullers a novela *The Member of the Wedding* que resultou no filme *Cruel Desengano*, (Fred Zinnemann, 1962).

Segundo Glauber, o desprendimento inovador de “Stanley Kramer salvou Hollywood da mediocridade artística por uma década e foi um campeão de Oscars”²¹⁶, e que ele sempre escolheu temas com “forte conteúdo social e dirigiu o cinema americano para uma nova meta, despertou uma mentalidade, criou quase uma escola”²¹⁷. Mas por motivos de incompatibilidade com as grandes produtoras, particularmente, com a Colúmbia, seus planos foram frustrados. Glauber enfatiza o seu ponto de vista sobre o produtor-diretor, dizendo que se houvesse dado resultado - o projeto Kramer em Hollywood -, “por certo daria uma estética ao cinema americano e uma contribuição para a arte cinematográfica idêntica a obtida por diretores como Griffith, Chaplin e John Ford via o filme de western”²¹⁸.

No centro da questão discutida por Glauber estava o aparecimento de uma geração de cineastas que se posicionavam de uma forma mais independente dentro do esquema tradicional hollywoodiano vigente naquela época, entre os quais, além de Kramer, estavam outros expoentes como Otto Preminger e Martin Ritt, provocadores de uma reformulação intrínseca no modelo produtivo de filmes hollywoodiano contemporâneo.

As razões para o aparecimento de um novo comportamento e de novas formas de conteúdo dentro do tradicional modelo hollywoodiano são explicadas por Gideon Bachman. Afirma Bachman, a partir do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, surgiu um novo espectador, manifestando outra disponibilidade com relação às resoluções cinematográficas diferentes, essa plateia tinha a sua origem alimentada pelas revoluções culturais do pós-guerra, estava dominada por reivindicações políticas e exigia mais liberdade estética para todas as manifestações da arte. Eram jovens espectadores ávidos por cultura que procuravam satisfazer as suas carências se identificando com filmes produzidos pelos inovadores de Hollywood²¹⁹.

Kramer, Preminger, Ritt foram criadores de um arquétipo de cinema que não era um simples divertimento, uma vez que trazia nos conteúdos fílmicos a exigência de que o público

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Glauber ROCHA. Orgulho e Paixão. *Sete Dias*, 1958.

²¹⁸ Id., *ibid.*

²¹⁹ Cf. Gideon BACHMAN, Cinema novo americano. In: Cinema Americano 1960-1968, *Cadernos de Cinema*, 6, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1969.



refletisse, uma vez que a pretensão deles não era a de subtrair o espectador da sua vida cotidiana. Muito pelo contrário, era “fazendo filmes sobre a vida cotidiana, que esses realizadores criaram uma arte viva, comprometida e nada tinha de comum com os filmes habituais e com a vontade de evasão”²²⁰.

Ao escrever *O preço de uma idéia*²²¹, Glauber começou a ativar o desmonte do seu ideário favorável ao filme americano. Mas, em que pese a alteração do pensamento glauberiano, trata-se de uma crítica que apresenta uma longa e paciente investigação a respeito da essência do cinema americano e revela, pelo viés da valoração, os filmes de Robert Wise, que de acordo com Glauber era autor de três obras primas: *Punhos de Campeão* (*The Set-Up*, 1949), *Quero Viver* (*I Want to Live*, 1958) e *Homens em Fúria* (*Odds Against Tomorrow*, 1959). Robert Wise, na opinião de Glauber, se caracterizava como um “artesão comercial a serviço da indústria de filmes americanos”²²².

Ao classificar Wise como artesão, Glauber o enquadraria no grupo de realizadores que trabalhavam em equipe e que tinham um sentido coletivo do cinema. Tal categorização pode ser entendida como uma inversão do significado de autor e, embora apresente uma série de motivos que se superpõem ou se entrelaçam, expõe de modo evidente um modelo de trabalho oposto à autoria.

A condição autoral passou a ser enaltecida e valorizada, politicamente, quando alguns cineastas passaram a encarnar uma posição personalista e individualista dentro do cinema – o próprio Glauber se alinharia a uma posição mais autoral do que a uma postura artesanal de criador cinematográfico, quando começou a realizar seus próprios filmes.

Glauber expôs o seu ponto de vista sobre o alinhamento da arte como mercadoria e a propósito do conflito entre o artista e a indústria, tomando como modelo os trabalhos de Robert Wise. Para o crítico Glauber, era inegável que o produto cinematográfico americano carecia, em certo sentido, de maiores valores culturais. Isso porque, da maneira como ele estava sendo construído, só podia ser considerado, simplesmente, como uma mercadoria destinada a conseguir benefício e lucro para o produtor. Interessava a Glauber quem burlava essas condições entre os diretores americanos, por isso destacava Robert Wise que sobrevivia elaborando bons filmes, estabelecendo uma marca pessoal, além de proporcionar o óbvio que era o lucro para os produtores. A esse respeito, Glauber comenta que:

²²⁰ Id., *ibid.*, p. 11.

²²¹ Glauber ROCHA. *O preço de uma idéia*. *Diário de Notícias*, 1960.

²²² Id., *ibid.*



como poderia Robert Wise abrir em três filmes três páginas dolorosas de sua nação e ao mesmo tempo realizar musicais, melodramas, *westerns* e outras tolices inconseqüentes? Embora, nunca houvesse perdido a habilidade da câmera e da montagem, várias vezes se entregou à rotina, ele, um artista social e esteticamente rebelde. Um homem contra a marcha natural dos baixos sentimentos e contra a facilidade da criação humana. *Homens em Fúria* trata, inclusive, do 'homem vendido'. Aquele que a vida conduz ao roubo por necessidades incontornáveis. Os que não são criminosos, mas o que precisam ser salvos de qualquer jeito. Os que sem protetores, salvam-se por si mesmos, e no dinheiro, o monstro sagrado. Wise está nos seus filmes negando esta necessidade da prostituição. A sua própria. Esta vingança (de um cínico diríamos) garante a sua permanência no elenco do cinema internacional²²³.

Glauber viu o cinema de Robert Wise por meio de uma ótica purista e achou que o problema não era apenas de caráter, mas da definição do ser cineasta e da maneira como se dava a inserção de um autor num contexto de produção de filmes hollywoodianos, ou de qualquer outro modelo análogo, em que prevalecesse o capital sobre a ideia. E qual seria, então, a forma de manter o ideal do cineasta e a sua integridade diante de um modelo de produção explorador? O próprio Glauber procurou responder ao seu enunciado, afirmando:

espero mesmo um dia que um cineasta comunista, tratando a miséria com música de jazz e mostrando a revolução em cinemascope, seja empresado por Hollywood. Hoje a Meca do cinema aclama os mais bravos rebeldes. Por isto, na dúvida da seriedade individual, como posso em *Homens em Fúria*, (como em centenas de outros modernos filmes americanos, cujo artesanato é exemplar) reconhecer a autenticidade de uma verdadeira obra de arte? Esta busca do *ser cineasta*, [grifo meu] eu acredito seja a mais séria que a crítica moderna deve encetar²²⁴.

De acordo com Glauber, admitir a autenticidade da obra cinematográfica e sua independência da pressão capitalista não seria possível apenas calçando-se na capacidade individual do artesão, ou mesmo do autor inserido nesse sistema tradicional. Nesse caso, Robert Wise fazia a metalinguagem da submissão intelectual, pois o oposto estava sendo feito, naquele momento; Glauber exemplifica com *Hiroshima, mon amour* (Alain Renais, 1959), enaltecido pela crítica, e que no seu entendimento era suficiente para se contrapor à situação crítica vivida pelos criadores de obras cinematográficas,

o cinema entrou na crise da forma e salvos os avanços geniais e reformistas como '*Hiroshima meu amor*' não temos outro caminho senão buscar o homem como fundamento do filme. E este homem, para ser mostrado e discutido em sua verdade,

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.



não pode ser enquadrado sob o ponto de vista de um produtor cinematográfico, mas de um *poeta*. [grifo meu] Neste dilema agoniza o cinema. Somente o sacrifício poderá ainda doar obras de arte. Mas infelizmente um sacrifício de gênios. Como Alain Resnais que é fruto da ‘*nouvelle vague*’²²⁵.

Glauber vislumbrava a alternativa revolucionária, na qual o cinema teria de ser trabalhado distante do naturalismo, sempre metafórico e inventando sua própria linguagem. Enquanto isso não se realizava, para ele o cinema agonizava e na antevisão glauberiana a aposta era na poética para salvar e tirar o cinema da crise na qual se encontrava. Nesse sentido, a crítica *O preço de uma idéia* funciona como o prenúncio do futuro cinematográfico do próprio Glauber, uma vez que o crítico finalizaria o seu pensamento, afirmando:

o intelectual capitaliza a idéia. Sua idéia é a máquina que impulsiona, sob formas diretas, as idéias dominantes que agem sobre a massa indecisa. O editoralista de um jornal, um diretor cinematográfico – eis os donos da opinião pública. Esta idéia reage dentro da sociedade capitalista como arma poderosíssima. O intelectual, sendo um “homem da margem” pela impossibilidade e pelo temor de um diálogo de CIMA PARA BAIXO, é solicitado discretamente, como se fosse um bicho perigoso. É ofendido economicamente como se recebesse favores, mas é moralmente respeitado, porque, neste testa a testa do pensamento contra o poder, o poder vacila intimamente diante da profundidade dos olhos que saltam à sua frente. Seria esta a condição aquela que garantiria uma integridade absoluta e incontornável. Mas acontece que o artista sofre da necessidade de expressão, precisa SER, sobretudo. E desta encruzilhada, compreendendo que o “profissional” financiará a “poética”, sai para o mercado da idéia, troca as suas em miúdos, vende a preço barato²²⁶.

2.3 O MACARTHISMO, A MARGEM DIREITA DO CINEMA AMERICANO

Glauber enfocou a resistência dos artesãos William Wyler, Stanley Kramer e Robert Wise dentro do sistema de produção de filmes americanos e descreveu a incompatibilidade de outros como, por exemplo, a de Fritz Lang, um dos criadores do expressionismo alemão e do filme *noir* americano. Em *Decadência de Fritz Lang*²²⁷ fez um diagnóstico do seu processo criativo, da sua vivência e do seu declínio durante a sua fase hollywoodiana, referiu-se ao criador do expressionismo alemão, dizendo que Lang tentou transferir para o cinema clássico americano os traços de um dos mais vigorosos movimentos de vanguarda do cinema europeu:

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Essa crítica foi publicada no semanário *Sete Dias*, 1957, Glauber escreveu outro texto a propósito do cineasta: “Fritz Lang” (*Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985. p. 15-18), na qual narrou o seu encontro com Lang, ocorrido no Festival de Cinema de Montreal, Canadá, em 1968, e que modificou a sua visão crítica sobre a obra do autor alemão.



o expressionismo. Glauber enfatizava os méritos do irrequieto pesquisador das “novas e sugestivas plásticas” e dizia que a sua principal virtude estava calcada na capacidade de elaborar os elementos técnicos constituintes da composição fílmica:

saber equilibrar como poucos e valorizar o enquadramento geométrico, a composição interna com forte preto e branco. A iluminação de Lang é o grande suporte de sua obra. Não ligando tanto ao cinema como montagem, mas fiel e resistindo à superação do expressionismo, Fritz Lang fundou e muito conservou seu *estilo* [grifo meu] pessoal. Não era a fotografia, mas a plasticidade, a dinâmica interna aliada ao tema da culpabilidade e ao crime e ao terror²²⁸.

Glauber ressalta a forma de se expressar de Lang, por isso afirma a existência de um estilo *langiano*. Assim, considera a experiência fílmica como um conjunto de caracteres singulares, e os filmes de Lang permitem fazer comparações e aproximações entre um trabalho e outro, mesmo que tenham sido realizados em situações distintas. Por exemplo, os trabalhos hollywoodianos de Lang diferem da fase alemã em vários quesitos. Contudo, Lang tinha criado um estilo que, grosso modo, pode ser aceito como uma marca autoral.

De acordo com Glauber, Lang conservou a sua marca inconfundível de cineasta criador no cinema americano, mesmo diante da sua rendição à censura e ao comércio e que embora não sendo um importante contribuinte do desenvolvimento da arte do filme, como havia sido, anteriormente, no cinema alemão. Pelo menos ficava em cada um dos seus filmes construídos a marca da presença de um realizador que se preocupava em criar e inventar²²⁹.

Segundo Glauber, o pós-guerra havia permitido a Lang voltar a focar em suas películas o seu tema favorito, o da culpabilidade. Mas lamenta que, apesar da substância da sua fundamentação cinematográfica, o mito do expressionismo debilitou-se dentro do império visual hollywoodiano, pois:

Suplicio de uma alma, exibido na semana finda, no Capri, bem pode servir como chave melancólica no encerramento da carreira artística de um dos mais importantes homens do grande período expressionista no cinema alemão. Fritz Lang, fugindo do nazismo para Hollywood, aí foi responsável pela vigorosa denúncia social contida em um filme exemplar. Inexplicavelmente decaiu até dirigir a triste pobreza cinematográfica existente no seu último filme *Suplicio de uma alma*, apoiado num argumento covarde sobre um tema sério – a pena de morte americana –, trabalho dirigido com preguiça mental²³⁰.

Glauber afirmava não conhecer quais as causas determinantes que levaram Fritz Lang

²²⁸ Decadência de Fritz Lang, *Sete Dias*, Salvador, 1957

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid.



a um raquitismo intelectual, e fez a suposição de que em Hollywood existe destes inexplicáveis mistérios destruidores de talentos. Entretanto, é possível encontrar na análise crítica realizada por John Howard Lawson sobre o trabalho de Fritz Lang em *Fúria* (*Fury*, 1936) a explicação da sua inadequação ao modelo de produção posto em prática no cinema americano, e da incompatibilidade estética apresentada já no seu primeiro filme americano,

Fury ilustra uma teoria importante sobre a relação entre arte e realidade: as generalizações estéticas devem basear-se num exame do comportamento do povo em circunstâncias específicas. A massa em *Fury* é tão falsa quanto a personagem de muitas fitas de Hollywood, por não apresentar motivações reais. Embora *Fury* possa parecer um relato fiel e por vezes documentarístico, seu tema – a histeria das multidões –, é uma abstração e o episódio que exemplifica o tema é artificial, nada tendo a ver com as causas da violência de massas nos Estados Unidos. Uma trama que não convence coloca o herói sob suspeita; o interrogatório leva a uma conclusão falsa: a justiça abstrata serve de resposta a uma conduta criminosa²³¹.

Observa-se, aqui, na análise de Howard Lawson que parte da crítica americana não era tão favorável a *Fury*. O crítico Luiz Nazário afirma que o certo é que Lang realizou *Fury* com atritos no set de filmagem, devido ao seu desconhecimento dos métodos de trabalho de um estúdio americano, onde o diretor não era um deus – como ele parecia ter sido na sua terra de origem, a Alemanha. Lang em Hollywood teria de trabalhar coletivamente, dividindo as tarefas com roteiristas, fotógrafos, diretores de arte e montadores, o que caracterizava uma oposição à condição autoral²³².

Caracterizava-se, assim, o antagonismo de Fritz Lang ao mecanismo de produção autofágico, pois Hollywood se define como um sistema produtivo fundamentado numa linha de montagem e o espaço dado à proposta autoral são meramente subjetivos. O significado autoral de Lang estruturado na fase do expressionismo, e de certa maneira o seu estilo mantido na produção americana, veio a ter maior repercussão entre os modernos realizadores americanos e no meio dos cineastas vanguardistas europeus e os do Terceiro Mundo²³³.

²³¹ John Howard Lawsson reconheceu, posteriormente, que tinha sido radicalmente crítico com o primeiro filme de Fritz Lang, disse: “encarei *Fury* de maneira diferente e muito mais favorável em *Theory and technique of playwriting and screenwriting*” (Nova York, 1949, p. 403-405 e p. 920-21). Cf. John Howard LAWSSON, *O Processo de criação do cinema*. Op. Cit., p. 153.

²³² “Concluídas as filmagens de *Fury*, Lang não permitiu modificações na montagem, por isso, foi sumariamente demitido. Joseph Mankiewicz designado pelos produtores para tarefa, e assumiu a montagem do filme. Mas, todos se espantaram quando a película, apesar das restrições da crítica, se transformou num sucesso de público, em que pese as mutilações que sofreu na montagem. Lang teria dito a Mankiewicz: ‘você não conseguiu destruir o meu filme’. *Fury* permaneceu como um dos filmes de maior impacto já produzidos em Hollywood”. Cf. Luiz NAZÁRIO, *As sombras móveis – atualidades do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 261.

²³³ O cineasta francês Jean-Luc Godard, reconhecendo o talento de Fritz Lang e da imposição sofrida por ele em Hollywood lhe dedicou um filme, *O Desprezo* (*Le Mépris*, Godard, 1963). Nesta película, Lang interpreta um diretor que se vê obrigado a aceitar as boçalidades de um produtor (protagonizado pelo ator Jack



De acordo com Peter Bogdanovich, a exploração da mídia com os seus mitos, fez existir um clichê aborrecido em torno de Fritz Lang e da sua passagem por Hollywood iniciada com o aparecimento do filme sonoro – período que pode ser muito bem identificado no fato de Lang não se interessar pela normalidade. Na verdade, ele negava a sua existência e a sua maior virtude estava contida na maneira subjetiva de fazer os seus filmes carregados de influência Brechtiana²³⁴.

Glauber concluiu o seu diagnóstico a respeito de Fritz Lang e da sua desventura americana, realçando mais o estado comportamental do cineasta alemão do que fazendo uma análise mais apurada do seu estilo e da sua capacidade criativa²³⁵.

a idade transformou Lang num casmurro. Seu mau humor vem da inadaptação diante do sistema. Mas Lang tem uma espécie de má consciência, pois sem nunca ter feito um filme reacionário, racista ou fascista, serviu ao esquema, tentando negociar, com pouquíssimas vantagens sua liberdade. *Fúria* de 1936, denúncia contra a intolerância das massas, foi uma das suas vitórias em Hollywood²³⁶.

Depois de relatar a inadequação de Fritz Lang em Hollywood, Glauber se reportou ao polêmico Elia Kazan, cineasta grego-americano. Na crítica *Elia Kazan – falso cineasta*²³⁷ tratou da ascendência do diretor ao esquema político conservador imposto pelo macarthismo, à produção de filmes hollywoodianos no início dos anos 1950²³⁸.

Palance). Numa determinada cena do filme, o personagem caracterizado por Lang recita um texto de Brecht *Hollywood /Cada manhã, para ganhar o meu pão Vou ao mercado onde compram mentiras Cheio de esperança Entro na fila dos vendedores*. Cf. Luiz NAZÁRIO. Op. Cit.

²³⁴ Cf. Peter BOGDANOVICH, *Afinal quem faz os filmes*. Companhia das Letras, São Paulo; 2000. p. 207-213.

²³⁵ Glauber esteve com Fritz Lang duas vezes. O primeiro encontro ocorreu no Festival de Cannes, em 1964 quando junto com Nelson Pereira dos Santos apresentaram *Deus e o diabo na terra do Sol e Vidas Secas*, Lang tinha sido o presidente do júri. Anos depois, precisamente, em 1968, Glauber e Fritz Lang voltaram a se encontrar, pela última vez, em Montreal, Canadá. Nesse segundo encontro Glauber teve a oportunidade de fazer uma longa entrevista. Ressalto que Glauber refez as considerações feitas a respeito da relação Fritz Lang quando se encontrou com o próprio cineasta e destacou a importância de *M* e de outro paradigma do expressionismo alemão *Metrópole*. Mas Lang recusou a receber os elogios da parte de Glauber por achar que eram “filmes superados, e com péssimas cenografias”. Nessa mesma oportunidade, Glauber perguntou a Lang se os diretores alemães Sternberg, Murnau e Stroheim tinham exercido uma grande influência em Hollywood, nos argumentos, nas cenografias, no estilo de fotografar, no uso do som e na dramaturgia. Lang lhe respondeu: “nada disto. Se tivéssemos exercido alguma influência ao cinema americano não seria a vulgaridade que é. Usaram algumas ideias dos alemães e dos austríacos, mas no mau sentido. Não devoramos nada. Fomos devorados”. Cf. Glauber ROCHA. O encontro com o diabo. In: *Século do cinema*. Op. Cit., p. 50-53.

²³⁶ Glauber ROCHA. Decadência de Fritz Lang. *Sete Dias*, 1957

²³⁷ Publicado no *Diário de Notícias*, 1958. Essa crítica foi resumida, revisada e reeditada com o título *Elia Kazan* (o autor excluiu o subtítulo). Cf. Glauber ROCHA, *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 50-53.

²³⁸ Glauber anos depois faria outra reflexão a respeito de Elia Kazan, num texto com o sugestivo título *Encontro com o diabo*. Trata-se de uma revisão da sua posição com relação ao citado diretor, e foi escrito após ele conhecer pessoalmente Kazan em Paris, no ano de 1968, e de reencontrá-lo em Nova York durante as filmagens de *The Arrangement* (Elia Kazan, 1969). Glauber Rocha, *Século do Cinema*, Embrafilme e Alhambra, 1983, p. 53-56.



Além da observação política sobre o mito Elia Kazan, desnudou a sua estética, considerada até certo ponto complexa. De acordo com Glauber, Kazan era um cineasta de poderes indestrutíveis no mecanismo político-econômico do cinema americano. Na condição de produtor independente conseguiu conquistar o público, a despeito de enormes dificuldades, e popularizou-se no mesmo nível de um ator, fenômeno raro no cinema.

Segundo Glauber, analisar os trabalhos de Kazan implicava, além de uma série de considerações a propósito da repressão cultural nos Estados Unidos, naquela época, enveredar em conceituações estéticas desse cinema, e tratar do seu formalismo. Em que pese a popularidade de Kazan, o crítico Glauber apontou as incongruências do culto ao diretor, por parte da crítica, e foi implacável denunciando os requintados pares, “adeptos do formalismo estéril e da arte pela arte na sua concepção mais primária e irritante, que vibram e deliram com o tanto de balofo parnasiano existente e adoram o espetáculo demagogo”²³⁹. Glauber negava, de forma radical, o cinema de Kazan:

tentamos uma síntese do cinema kazaniano. De início, não negamos o seu talento; é um *artesão* magnífico, dono de uma técnica cinematográfica, excelente diretor de atores. Mas uma obra bem feitinha não é obra de arte; estética de gabinete jamais resistirá ao tempo e muito menos ao cinema, arte que evolui com rapidez jamais vista em outro ramo da cultura e que por isso impossibilita a resistência de realizações normais e bem feitinhas, apenas. Resistem no cinema a genialidade chapliniana, o artesanato russo e mais algumas obras de méritos inatacáveis. A obra de Kazan como cinema é frágil²⁴⁰.

Glauber reconhecia o intelecto notável do artesão Kazan, mas, ao analisar a sua obra, apontava a existência de uma fragilidade na sua habilidade criativa, tomando como base para a sua afirmação um conjunto de filmes: *Uma rua chamada pecado* (*A streetcar named Desire*, 1951), *Salimbancos* (*Man on a Tightrope*, EUA, 1952), *Viva Zapata* (*Viva Zapata*, 1952), *Sindicatos de Ladrões* (*On the Waterfront*, 1954), *Vidas Amargas* (*East of Eden*, 1955) e *Boneca de Carne* (*Baby-Doll*, 1956).

Glauber apontou como primeira razão da fragilidade na obra kazaniana, o fato de ele optar em salientar demasiadamente elementos teatrais em detrimento dos cinematográficos. O crítico considerava que já havia ocorrido a superação dos elementos teatrais pelo cinema, logo nas primeiras décadas do século XX, através de exercícios cinematográficos postos em prática no próprio cinema. Esse fato, para Glauber, evidenciaria um Kazan preso a regras dramáticas já superadas.

²³⁹ Id., Id..

²⁴⁰ Glauber ROCHA. Elia Kazan, um falso cineasta. *Diário de Notícias*, 1958.



A divergência formulada por Glauber está centrada na dramaturgia kazaniana, pois Kazan tinha sido um ferrenho adepto do dramaturgo Stanislavski. No método stanislavskiano prevalece o fundamento de que o ator deve entrar no corpo e na alma do personagem, essa conceituação de dramaturgia foi posta em prática aos atores americanos através do *Actor's Studio* – escola de arte dramática fundada em Nova York em 1947, e dirigida por Elia Kazan e Lee Strasberg –, a metodologia dramática empregada aconselhava “a identificação tão completa quanto possível da personalidade profunda do ator com seu personagem, conduzindo essa busca a uma naturalidade sustentada pela riqueza da vida interior do ator”²⁴¹.

O cinema incorporou vários métodos teatrais, por exemplo, o do russo Meyerhold que preconizava um método de rejeição a todos os processos de identificação o que exigia a elaboração conscientemente do personagem pelo ator. A dramaturgia do alemão Brecht, a qual estabelece que o ator não deve se identificar com o personagem, mas manter um distanciamento em relação a ele para provocar no espectador a impressão dramática.

Há outro ponto da suposta fragilidade dramática de Kazan, indicada por Glauber, a condição precária na interpretação incorreta do papel criador da câmera. Segundo o crítico, Kazan utilizava os recursos criativos proporcionados pela câmera de forma exagerada:

os recursos de Kazan são truques; ele possui a fórmula fácil, embora prolixa, discursiva, retórica, demagógica. Vamos à dissecação dos truques: câmera inclinada é um recurso falho quando não obedece ao ponto de vista dos personagens. Tomemos, por exemplo, a seqüência de *Vidas Amargas*, na qual a câmera se inclina quando da conversa bíblica entre o pai e os dois filhos sentados à mesa. Não existe funcionalidade, mesmo alegando a intensidade mística da cena²⁴².

Glauber corrige o diretor, descrevendo como deveria ter sido realizada a cena:

funcional seria o plano médio do pai enquadrado de baixo para cima (*contre-plongée*), o que denunciaria as respectivas condições de superioridade e de inferioridade. O plano normal do terceiro filho transmitira a devida neutralidade [...] Outra pretensão frustrada, resultou em pavoroso erro de enquadramento e de transposição da realidade. Erro, afirmamos sem medo, de diretor primário [...] Ora, a objetiva deveria ser inclinada, ir e voltar em *traveling* e isto seria um magnífico achado. Mas Kazan erra. A objetiva desce e sobe em chocante contraste de movimento arrebatando a seqüência e mesmo desarticulando o espectador que arrebatado pela inovação, dispersa-se e deixa escapar a intriga²⁴³.

Glauber não se satisfaz com a forma empregada por Kazan, desaprova a sua substância fílmica, indicando as discrepâncias contidas no conteúdo dos seus trabalhos. Glauber analisou

²⁴¹ Marcel MARTIN, *A linguagem cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 74.

²⁴² Id., *ibid.*

²⁴³ *Ibid.*



Vidas Amargas partindo da observação “tal como fora feito”, ou seja, aplicando ao filme, observado, as regras analíticas, postas em prática pela crítica no começo da década dos anos 1950. Nesse ponto, Glauber é normativo ao estabelecer as significações de um enquadramento da câmera em *contre-plongée* – a priori, seria dar um determinado sentido à imagem. Mas a imagem não pode ser considerada apenas em si; no cinema, ela se situa obrigatoriamente dentro de uma continuidade de imagens sobrepostas umas as outras, através da encenação ou mesmo da montagem, o que conseqüentemente pode modificar o seu sentido.

Glauber fez um recorte, em suas críticas – para ele, existia um Kazan antes da guerra, cuja fase se encerrou ao realizar um drama sobre o racismo: *A luz é para todos* (*Gentleman's agreement*, 1948) e *O que a carne herda* (*Pinky*, 1949); e existiu outro Kazan, do pós-guerra, cujo início é marcado com *Saltimbancos* (*Man on a Tightrope*, 1952) que se esgota em *Boneca de Carne* (*Baby-Doll*, 1956).

Nessa segunda fase, Glauber observa a negação do discurso que antes havia sido pregado por Kazan em *A luz é para todos*, que é um trabalho anti-racista e despido de sofisticação. De acordo com Glauber, Kazan fazia “do engano um caminho de propaganda e de falso cinema”, pois havia uma “pregação anti-revolucionária” em *Viva Zapata*, um “anti-sindicalismo” em *Sindicato de Ladrões*, uma “falsa liberdade” em *Saltimbancos*, uma “exaltação da depravação sexual” em *Uma rua chamada pecado*, “mensagens de amor piegas e sentimentaloides” em *Vidas Amargas*; e “propaganda do adultério” em *Boneca de Carne*²⁴⁴.

Conforme Glauber, a nova face estética kazanianiana é decorrente da impregnação ideológica conservadora americana, pois:

sabemos das coerções culturais do fantasma macarthista. Mas um homem sério, menos escapista, teria sacrificado as vantagens de Hollywood, pela sua honestidade e coerência aos princípios debatidos e firmados. Assim procederam vários outros comunistas. Kazan não, se converteu subitamente. [...] Agora temos um cinema carregado de excrescências, de inovações, de choque, de excitações sexuais, sobretudo [...] É um realismo maldito, negativo, já bastaria a captação da realidade como ela é para que tivéssemos um retrato chocante. Bastaria uma exposição simples. Kazan, todavia abusa desta realidade, desrespeita-a com um acréscimo de nuances, faz questão de mostrá-la como provocação e como galeria de tipos sub-humanos²⁴⁵.

Segundo Glauber, Kazan tinha conseguido convencer o público com a sua nova e “falsa estratégia de fazer cinema”, levando em conta um espectador que sempre esteve submetido ao “poder sugestivo da imagem”. E o convencimento da plateia estava alicerçado

²⁴⁴ Glauber ROCHA. Elia Kazan – falso cineasta. *Diário de Notícias*, 1958.

²⁴⁵ Id., *ibid.*



na inovação do uso da metodologia dramática de representação, imposta por Kazan, criada no *Actor's Studio* a qual visava:

utilizar o ator como agente de excitação, atraindo sobre si e não sobre o personagem a atenção pública. Criaram as *vedetes* entre as quais Marlon Brando surgiu como a maior. O ator é sempre o ator, por quantos filmes passe; não muda porque é padronizado. Os recursos técnicos são negações da arte dramática; não existe uma criação e os atores são transformados em bonecos nas mãos do produtor-diretor²⁴⁶.

O teórico Phillipe Paraire tem ideias que se contrapõem ao ponto de vista crítico de Glauber, a respeito da dramaturgia de Kazan. Paraire afirma que o resultado do método dramático kazaniano foi importante nos hábitos profissionais hollywoodianos, uma vez que, no período de realização de filmes anterior à fase de Kazan, escolhia-se o roteiro em função da personalidade do astro. A partir de Kazan, a modernidade dramática chegou às telas americanas, e

o ator teria de se adaptar à personagem que encarna. Essa visão de dentro redundou num novo fôlego ao cinema americano que, pela crise de freqüência às salas, se atolava no espetacular das superproduções a fim de concorrer com a televisão que nascia. Kazan está, portanto, envolvido nessa renovação do cinema hollywoodiano de qualidade. Sua influência foi profunda. Perseguido, também, pelo macarthismo, teve que abandonar por um tempo as suas preocupações políticas e ilustrou-se bem particularmente no drama psicológico²⁴⁷.

Segundo Glauber, a representação de determinadas atitudes psicológicas recebe um tratamento exagerado, escandaloso mesmo, e encerra a sua visão sobre Elia Kazan dizendo ser impossível dissecar, estudar os aspectos estético-sociais da sua obra em uma apertada coluna. Seria uma tarefa de longo e exaustivo ensaio, bem próprio das revistas especializadas. Mas acreditava que, nos três resumidos artigos, tinha posto em cheque alguns pontos que esclareceram, ou pelo menos suscitaram dúvidas, o que já seria um grande passo para o melhor conhecimento da obra de Elia Kazan.

Concluiu, reafirmando que a sua filmografia, na primeira fase prevaleceu à consciência e à luta, e na segunda, predominou o visível reacionarismo, onde o sexo e a violência tratados requintadamente, caracterizavam-se numa constância, que a sua apregoadada escola de interpretação era uma escravização do ator às suas pretensões artísticas e comerciais; enfim que a sordidez e exagero psicológico foram a atração estimulante dos maus sentimentos e de incentivo ao sadismo. Finalizaria Glauber dizendo: “Eis Elia Kazan falso

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Philippe PARAIRE. Op. Cit., p. 124.



cineasta que empolga as multidões”²⁴⁸.

2.4 RACISMO E COLONIALISMO HOLLYWOODIANO E A RESISTÊNCIA DE RICHARD WRIGHT

Glauber abordou a polêmica questão do racismo²⁴⁹ no cinema americano de forma contundente na crítica “*Um filme contra a liberdade*”²⁵⁰. A posição adotada por Glauber foi de reação à doutrina sobre a supremacia de um grupo étnico sobre outro, exemplifica a questão, com o filme *Sangue sobre a terra* (*Something of Value*, Richard Brooks, 1957)²⁵¹. Ambientado no Quênia, África, *Sangue sobre a terra*, relata a vida do filho de um colono branco e de um jovem negro que viviam juntos na infância e adolescência, e anos depois lutaram em campos opostos durante a guerra contra o colonialismo. O personagem africano, no filme, representa o líder do grupo militante nacionalista queniano Mau-Mau. Glauber abre a sua crítica, dizendo:

sempre combati o filme político, mas uma vez que o cineasta se propunha a realizar alguma coisa que verse e argumente sobre o tema da natureza política, deve, pelo menos, se caracterizar pela atitude de defesa do homem em sua importante existência: a da liberdade íntima, psicológica e outra, mas extensa e exterior, a liberdade social. O que não se pode admitir é o filme que proclame o *nacionalismo como um problema de todo o mundo*, frase do venerado Sr. Wiston Churchill colocada por Richard Brooks quando se encerra o drama do seu último filme *Sangue sobre a terra*²⁵².

De acordo com Glauber, a tradição do cinema americano era a de representar o estado capitalista e colonialista totalitário, contaminado de preconceitos de qualquer ordem e que possui como proposição básica a deliberada intenção de desmontar as ações de resistência dos

²⁴⁸ Id., *ibid.*

²⁴⁹ Glauber tratou da questão racial nos seus filmes de *Barravento* (1962) até a *Idade da Terra* (1980). O próprio Glauber assegurou: “em *Barravento* encontramos o início de um gênero, o *filme negro*: como Trigueirinho Netto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística”. Cf. Glauber ROCHA. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 131.

²⁵⁰ Publicada no *Jornal da Bahia*, em 1957. A crítica foi revisada e na sua reedição suprime a frase contida no original “Sempre combati o filme político”. Cf. Glauber ROCHA. *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 62-63.

²⁵¹ Segundo o historiador francês Georges Sadoul, *Something of Value* por seu conteúdo colonialista e racista ao ser exibido em Londres, no ano de 1960, para uma plateia de estudantes negros africanos, os escandalizou, sobretudo, na cena em que o herói, negro, aterrorizado pelo trovão, porta-se como um covarde. Cf. Georges SADOUL, *Dicionários de Filmes*, Porto Alegre: L&PM, 1993, p. 353.

²⁵² Glauber ROCHA. *Um filme contra a liberdade*. *Jornal da Bahia*, 1957.



povos oprimidos,

a tradição do cinema americano, representante de uma nação eminentemente colonialista e de uma cultura de bases em preconceitos religiosos e raciais, é ridicularizar todos os movimentos de liberdade que brotem em terras do norte ou do sul; do leste ou do oeste que fiquem além de suas fronteiras. E, no caso dos filmes de *westerns*, Hollywood ridiculariza e maltrata os índios pele-vermelhas que lavaram com seu e o sangue dos brancos colonizadores a sua opressão, desejosos, se não de liberdade absoluta, de tratamento condigno às condições de seres humanos²⁵³.

Conforme Glauber, desse modo o cinema americano sempre tratou de maneira preconceituosa a sua própria população negra e indígena, pois era comum a Revolução Mexicana e outras revoluções políticas serem abordadas de maneira irônica na ótica da maioria dos filmes americanos,

e todos os movimentos pró-liberdade dos países sul-americanos receberam tratamento de circo, onde um palhaço americano caracterizado por qualquer Alan Ladd, esmurra e metralha latinos “passionais e nervosos”, segundo muito bem claro deixam os diretores no final dos respectivos filmes. Por fim, é fato bem conhecido do público que, toda vez que um cineasta tenta fazer uma coisa séria sobre o assunto tão sagrado para o país da propalada democracia é banido e tem os filmes mutilados²⁵⁴.

Glauber condena *Sangue sobre a terra*, porque, além de ser um filme racista, é contra a liberdade. E muito, além disso, ridiculariza os movimentos negros da África que resistiam de forma violenta ao brutal colonizador inglês. Apesar de reconhecer que a argumentação do conteúdo do filme *Sangue sobre a terra* estava sustentada numa narrativa inteligente, Glauber assinala que

o resultado é, porém, a propaganda de opressão, a defesa da raça anglo-saxônica contra, principalmente, latinos e negros. *Sangue sobre a terra* é um filme por isso, pela sua inteligência de argumentação e de direção (boa em grande parte), um filme perigoso. Depois de defender pontos mínimos da atuação dos Mau-Mau, Brooks termina por puni-los a todos, desde o mais cruel ao mais justo Kimani Karajawa²⁵⁵.

Segundo Glauber, o filme *Something of Value* era “um sinal dos tempos”, pois:

os recursos comuns de Hollywood estão presentes e nem as boas interpretações, nem a música de Miklos Rozsa, nem o ritmo seco de um diretor que conhece seu ofício disfarçam para o espectador mais consciente, o sentido de antiliberdade. O filme combate a revolta violenta contra a opressão. Ensina a paz calma e psicológica que os invasores do Líbano (sic) não conhecem. Mas é sinal dos tempos: cinema

²⁵³ Id., *ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*



americano copia a política americana²⁵⁶

Glauber criticou o racismo criado do ponto de vista do colonialista. No seu entendimento, o que inspirava maior cuidado no cinema americano era os seus deslizes históricos e racistas, bem observados pelo crítico, quando a respeito de *Nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), afirmou:

é o Velho Testamento que exclui os negros do processo histórico, como raça primitiva, elegendo como construtores da Nação as classes brancas protestantes. Os escravos pagaram o preço da economia norte-americana, sobretudo no Sul, onde conseguiram, como no Brazil, defender culturafricana diante das violências devoradas e vomitadas no paganismo dos *spirituals*, *blues*, *jazz*, que nos anos 20, se transformaram na principal linguagem crítica às estruturas neuróticas do imperialismo em depressão. Excluindo os negros (e os índios), Moisés/Griffith canta o nascimento da Nação branca, protestante, capitalista, democrática, liberal. O protestantismo é o reformismo capitalista, pai da Social-Democracia, um passo à frente do fascismo católico, mas limitado pela hipocrisia que justifica a violência em nome dos ideais de riqueza e felicidade no Parayzo. Griffith prega a democratização do capital segundo os méritos de cada um, mas justifica a violência como expressão máxima da virtude: a voracidade fálca das pistolas nos Estados Unidos da América do Norte supera o humanismo bíblico de Cecil B. de Mille. [...] Os heróis de Griffith são aventureiros legais: os inimigos da civilização protestante são índios, negros e bandidos²⁵⁷.

O desrespeito à igualdade das raças teve o seu início já na fase pioneira do cinema, por meio de D. W. Griffith ao realizar *Nascimento de uma nação*. Quando o histórico filme foi projetado pela primeira vez, velhas falsidades históricas e racistas se manifestaram. Além dos negros serem interpretados por atores brancos, as cenas dos cavaleiros da *Klux-Klux-Klan*, com suas roupagens brancas, se lançaram a supressão dos negros perturbadores da ordem por tentarem fazer valer os seus direitos.

Por isso, logo após a estreia na cidade de Boston, uma multidão manifestou-se durante vinte quatro horas à frente do local onde o estava sendo projetado o filme, denunciado pela Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor. O diretor D. W. Griffith disse que tinha ficado chocado com esse ataque coletivo, mas estava demasiadamente envolvido com o sucesso comercial da película para admitir os seus erros, e irado escreveu um artigo intitulado *The Rise and Fall of Free Speech in America*, no qual acusava críticos e público de estarem interferindo na liberdade cinematográfica²⁵⁸.

Entretanto, a deliberada ótica racista expressa por Hollywood, caricaturando o homem

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Glauber ROCHA. *Século do cinema*. Op. Cit., p. 10.

²⁵⁸ John Howard LAWSON. *O processo de criação no cinema*. Op. Cit., p. 48-49.



negro e seus estereótipos racistas, modificou-se, a partir do final da década de 1960 e início dos anos 1970, quando começaram as produções de filmes politicamente corretos, visando o público negro.

A estratégia de sobrevivência do cinema americano estava ligada diretamente ao processo de modificação do sistema de produção, iniciado nos anos 1960, que estabeleceu sensíveis transformações na indústria cinematográfica americana, e foi resultado de uma política de adaptação às flutuações do mercado, medida indispensável à existência do império cinematográfico. Hollywood já passara nos anos 1950 pela ameaça da televisão, e respondera com uma série de truques técnicos – as telas largas, conhecidas como *cinemascope*, tela tridimensional, tela panorâmica, *drive-in*, e até filmes com odores –, sempre na expectativa de manter o público nas salas de projeções.

Conforme o crítico Gary Crowdus, nos anos 1960 a tática hollywoodiana recaiu sobre o essencial, e a função dos filmes tradicionais era alimentar o público com produtos de distração padronizada: comédias de situações, filmes policiais, faroestes e melodramas. Nesse campo, surgiu a moda de filmes negros, mas, em vez de um exame sério da condição afro-americana, Hollywood contentou-se em preparar variantes negras padronizadas, proporcionando ao público filmes com policiais negros, *westerns* e até películas do gênero terror com personagens negras. Hollywood modificava a sua produção de filmes graças à renovação das versões negras de seus estereótipos e uma só inovação: desta vez, os heróis eram os negros e os papéis ridículos e de malfeitores eram reservados aos brancos²⁵⁹.

De acordo com Glauber, foi ao mesmo tempo da moda *cinemascope* e de outros modelos de ordem tecnológica e de falsas modificações no conteúdo dos filmes que o espectador, diante dessas novidades, por indiscrição ou movido por uma lógica de condenação, observava a existência de uma breve galeria de mitos que foram lançados e impressos no cinema, destacando quais seriam reais e quais representavam os falsos²⁶⁰; enquanto o chamado “renascimento do cinema americano”, surgido no pós-guerra, e o seu ímpeto renovador, proposta de renovação feita por alguns cineastas, logo foi liquidado por políticos conservadores ligados ao machartismo:

o que existiu no pós-guerra já foi liquidado pelo *trust* e pelo *marchartismo*: a geração Stanley Kramer e a tentativa de neo-realismo da qual tivemos filmes como *Rua sem nome*, *Cidade Nua*, *Mercado de Ladrões*, etc... Na qual os nomes de Robert

²⁵⁹ Gary CROWDUS. Um new american cinema? In: Guy HENNEBELLE. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 51-59.

²⁶⁰ Glauber ROCHA. O mito do racismo. *Sete Dias*, 1957.



Siodmark e Jules Dassin se projetaram vigorosamente. O que se fez de sério em Hollywood não caracteriza o cinema americano; representa, sim um grito de alerta e de esperança. São filmes esporádicos, em proporção de dois por cento ao ano, sem maiores repercussões comerciais e burladas, muitas vezes, pela crítica.²⁶¹

Segundo Glauber, essa nova geração de cineastas americanos trabalhava em limitadas condições, e o que realizavam não abalava o modelo clássico hollywoodiano. Exemplificou contrapondo os filmes *O Filho Nativo* (*Native Son*, Pierre Chenal, 1951) e *Ilha dos Trópicos* (*Island in the Sun*, Robert Rossen, 1957). Glauber argumentou que o filme *Ilha dos Trópicos* representava a concepção mercantilista de um novo mito, sustentado no mais crucial da consistência humana e social americana,

por isso, pela flagrante irresponsabilidade com que procura abordar e subverter um ponto tão sério, quanto mesmo trágico, é que a realização de Darryl Zanuck e Robert Rossen, sobre o romance de Alec Vaugh com roteiro de Alfred Hayes, resulta em uma abominável peça não só de cinema, mas de anti-progressismo. Além de racista, colonialista, *Ilha dos Trópicos* só pode ser considerado sob um ponto de vista das coisas que diz, uma vez que no relativo a forma artística é um fracasso: desencontrado, arritmico, plasticamente falso dando uma visão sofisticada dos costumes populares e do folclore negro da ilha tropical²⁶².

A visão glauberiana acerca do filme de Robert Rossen é que a interpretação do racismo é feita de forma equivocada, em que os valores são invertidos a favor dos brancos; além disso, é um filme sexista:

a conclusão do roteiro Alfred Hayes sobre o romance de Alex Vaugh é de que o racismo existe mais do preto em relação ao branco, do (que) deste em relação aquele, segundo textuais palavras de Harry Belafonte no final a Joan Fontaine: ‘– Se eu me cassasse com você, meu povo me chamaria de traidor’, ao passo que justifica a utilização da mulher como apenas peça sexual; [...] a classificação do líder trabalhista Belafonte é mais efeminadas, no sentido exato da anti-virilidade que se pode mostrar. Um líder bem trajado cantando calypso, amando uma loura, freqüentando festinhas íntimas, fazendo um discursinho pessoal. Não organiza, não trabalha, não sindicaliza, não age diretamente sobre nenhum ponto dolorido e quando abre a boca é pra falar de tradições; [...] as histórias laterais são de uma insuficiência dramática, pretenciosa e pesada. Não convencem, porque o filme, mal roteirizado e mal dirigido, confunde tudo na técnica das histórias paralelas e o que poderia ser um bom filme – a história de James Mason inspirada em Dostoyevski (*Crime e Castigo*) – resulta risível porque carece de continuidade psicológica mais densa e pormenorizada. E – Herry Belafonte, no mito do amor entre branco e preto que a censura maericana tanto protestou – há um beijo cortado: e este seria apenas

²⁶¹ Glauber ROCHA. O filho nativo. *Sete Dias*, 1957. Na reedição dessa crítica, Glauber acrescentou os títulos dos filmes em inglês e o ano de produção: *Street With No Name* (*Rua sem pecado*, 1948), *Naked City* (*Cidade Nua*, 1948), *Thieves Highway* (*Mercado de Ladrões*, 1949), e suprimiu trechos da crítica original. Cf. Glauber ROCHA, *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 56-57.

²⁶² Glauber ROCHA. O mito do racismo. *Sete Dias*, 1957. Na reedição dessa crítica Glauber fez modificações do texto original suprimindo, por exemplo, “Por isso” e “Além de racista, colonialista”. Cf. Glauber ROCHA. *Século do Cinema*. Op. Cit., p.30-32.



uma exploração comercial – além de imitar Marlon Brando, canta calypso desminlinguadamente²⁶³.

Na crítica *O Filho Nativo*, Glauber fez um discurso favorável ao filme independente do francês Pierre Chenal, classificando como:

entre as maiores obras de denúncia contra o racismo nos Estados Unidos. Contado em linguagem crua, estilo de fotografia-reportagem direta da realidade, sem artifícios formais, o filme mostra um negro que, movido pelo temor ao linchamento (seu pai fora linchado) mata acidentalmente uma branca. Homem de noções primárias, desequilibrado social (já fora preso por roubo e é empregado através de uma instituição) envolve-se em uma rede de temor e de sadismo por parte da imprensa e polícia, culminando por fim, no assassinato da noiva e marcha para a cadeira elétrica²⁶⁴.

O roteiro de *O Filho Nativo* (*Native Son*, Pierre Chenal, 1951) baseia-se no romance do escritor americano Richard Wright, que além de autor da novela, foi intérprete do personagem principal Bigger Thomas, um jovem negro que se emprega como motorista de uma rica família liberal, e na primeira noite de trabalho, depois de levar para casa a filha, bêbada, da família que estivera flertando com ele, sufoca-a com um travesseiro, a fim de evitar ser descoberto no quarto dela, pelo crime cometido é condenado à cadeira elétrica.

Richard Wright refugiara-se em Paris, desde maio de 1946, por razões políticas, acusado de ser comunista, fato que aconteceria, cada vez mais, a outros americanos que expressavam politicamente as ideias de esquerda. Início do pós-guerra, a batalha real contra o fascismo terminara e a peleja ideológica contra o comunismo estava apenas começando a ser posta em prática por políticos conservadores, capitaneados pela intolerância reacionária do senador Joseph Raymond MacCarthy (1909-1957), que desencadeou nos Estados Unidos uma ofensiva radical contra instituições e pessoas democráticas.

De acordo com o crítico literário inglês, James Campbell, o escritor americano Richard Wright, praticamente refugiou-se na França, nos anos 1950, convidado da escritora Gertrude Stein. Na verdade, Wright tinha embarcado para Paris com um grupo oficialmente reconhecido pelo governo francês, mas se não fosse a intervenção de Stein a petição dele para um visto teria sido rejeitada. Robert Wright conviveu com a escritora e outros parceiros da literatura como André Gide, Jean Cocteau e Albert Camus. A afeição dos escritores franceses a ele era muito forte, particularmente, por sua afinidade com Jean-Paul Sartre, e pela filosofia existencialista. Conforme Campbell, Stein considerava Wright “o mais importante escritor

²⁶³ Glauber ROCHA. O mito do racismo. *Sete Dias*, 1957.

²⁶⁴ Id., *ibid.*



dos Estados Unidos desde ela mesma” e mais “novo, não no sentido de ser novidade, para entretenimento, mas novo no sentido de ser moderno”²⁶⁵.

A crítica de Glauber não engloba e nem percebe a visão existencialista de Richard Wright. Porém, Glauber disse que um filme como *O Filho Nativo*, além de encerrar uma tremenda realidade, serve para mostrar que nem tudo está perdido no cinema e na literatura do país do norte (EUA). Entretanto, lamentou que o lançamento fosse boicotado e divulgado de forma tão obscura, e o público não teve a chance de assisti-lo. Glauber esclareceu que apesar de comungar *ipsis litteris* com o filme do francês Pierre Chenal, não dava para pensar, a partir de filmes isolados como, por exemplo, *O Filho Nativo*, em um renascimento do cinema americano, pois tal afirmativa não possuía fundamentos²⁶⁶.

2.5 O GÊNERO *WESTERN* SEUS MITOS E HERÓIS

O historiador Antonio Costa afirma que os gêneros cinematográficos clássicos de Hollywood devem ser averiguados por vários pontos de vista. Primeiro, o gênero pode ser tratado como um modelo do sistema de produção, para confirmar a natureza e a complexidade dos processos que determinam a sua afirmação. Segundo, é possível o gênero ser observado pela representação do figurativo e narrativo, para abarcar os mecanismos de funcionamento e os códigos de composição, que divididos são compartilhados a outras formas expressivas como a literatura e o teatro. Terceiro, o gênero pode ser tratado como fragmentos peculiares do cinema, ou pelo ângulo da composição político-ideológico. Quarto, estudado para entender as ligações entre a evolução dos gêneros e da situação histórica e social²⁶⁷.

Andrew Tudor afirma que a fórmula mais eficaz para uma discussão a respeito do gênero cinematográfico, é saber claramente o que os cineastas querem dizer quando fazem um filme *western*, um *trilher* policial ou um filme de terror; e discutir, também, qual a relação entre o filme de autor e o filme de gênero. Assim, o estudo do gênero se entrelaça ao estudo da autoria cinematográfica. Já que o conceito de gênero supõe a ideia de que se um filme é um *western*, então ele forma parte de uma tradição, de um conjunto de convenções – temas, ações

²⁶⁵ Cf. James CAMPBELL. *À margem esquerda*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000, p. 13-51

²⁶⁶ Id., *ibid.*

²⁶⁷ Antonio COSTA. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo: 1987, p. 94.



e elementos –, que devem ser considerados no seu estudo²⁶⁸.

Historicamente, o gênero ficou atrelado ao cinema americano, pois enquanto isso, o cinema europeu trabalhava numa pretensa proposta de filme de autor, apresentada como livre e criativa. O cinema americano, até por embate, era na melhor das proposições aceito apenas como um cinema de gênero. No entanto, segundo Andrew Tudor, “o gênero tornou-se numa das charneiras principais em que se baseia um interesse renovado pela linguagem cinematográfica, apesar de também levantar questões mais gerais”²⁶⁹.

Segundo Mauro Baptista, dentro de uma perspectiva histórica, a conceituação do gênero, evoluiu de acepções estruturadas em situar elementos “temáticos e estruturais” para uma demarcação que modificou a importância da relação desses elementos com a audiência e a indústria. Baptista critica os primeiros ensaios analíticos acerca dos gêneros, por sua visão não-histórica, já que os gêneros foram, por muito tempo, vistos como “estruturas fixas, isoladas do contexto econômico, social e cultural”²⁷⁰.

Glauber parece antecipar a esses conceitos, nas suas críticas dedicadas ao gênero *western*. Tratou do filme de faroeste associando ao contexto econômico e cultural que o criou. Observou como um “corpus” em evolução e involução de contínua relação com o público, indústria e crítica, destacou como um ritual composto por mitos contemporâneos, enfatizando a existência de uma abordagem ideológica no seu conteúdo e valorizou a criação autoral existente no modelo.

O gênero *western* passou a ser sistematizado teoricamente por Glauber Rocha no ano de 1957, e há um considerável número de críticas escritas até os meados dos anos 1960. Selecciono e analiso, entre elas, quatro trabalhos: *O western – uma introdução ao estudo do gênero e do Herói*²⁷¹; *A presença de John Ford no filme de western – notas a propósito de Rastros de Ódio*²⁷²; *John Sturges: do novo western*; e *Burguês não é o herói que saca a pistola e enfrenta a morte no quente meio-dia*²⁷³.

²⁶⁸ Cf. Andrew TUDOR. *Teorias do cinema*. Martins Fontes: Lisboa, s/d, p. 123-154.

²⁶⁹ Id. *Ibid.*

²⁷⁰ Mauro BAPTISTA. Notas sobre os gêneros cinematográficos. In: *Cinemais*, n.14, nov./dez. 1998, Rio de Janeiro, p. 112.

²⁷¹ Publicado, originalmente, na revista *Mapa*, n. 1, Salvador, ABES, 1957. Esse artigo está reeditado na biografia escrita por João Carlos TEIXEIRA GOMES. *Glauber, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 588-593. Apenas um trecho foi transcrito no *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 72-73. Uso no meu trabalho a publicação editada por Teixeira Gomes em face da impossibilidade de acesso ao texto original publicado na revista *Mapa*.

²⁷² Publicado no *Diário de Notícias*, 1957, revisado e reeditado com o título *Rastros de ódio* (In: *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 77-80).

²⁷³ A crítica *John Sturges: do novo western* foi publicada originalmente no dia 07 de setembro de 1958, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, reeditada conservando o subtítulo: *Do Novo Western (Século do Cinema*. Op. Cit., p. 82-85). *Burguês não é herói que saca a sua pistola ao meio-dia* foi publicada no *Diário de*



No ensaio, considerado antológico, *O western uma introdução ao estudo do gênero e do Herói*, a primeira premissa exposta pelo crítico Glauber a propósito da origem do gênero mais popular hollywoodiano é a do ponto de vista do entrelaçamento entre o modelo e o próprio homem americano – esse transformado nas imagens dos filmes do gênero *western* em herói e mito:

o *western* surgiu no cinema americano para ganhar raízes profundas nos corações de todos. Poderíamos mesmo, afirmar que o homem do século XX cresceu a sombra do herói criado por Hollywood. O mito do revólver e dos punhos cresceu dominando toda a infância, e ainda não morreu de todo na alma dos adultos [...] os heróis primeiros, os criadores da lenda – simbolizam um momento inesquecível de nobreza, de coragem, de amor aos homens contra o mal se pronunciando para a infelicidade da mulher amada, para o desespero dos trabalhadores pacíficos. Saindo de uma pureza primitiva, quando ainda o cinema era puro em sua nudez, estes heróis criaram a *mitologia* [grifo meu] cinematográfica, configurando ao cinema o seu primeiro caráter autônomo perante as outras manifestações artísticas²⁷⁴.

Glauber entendeu a construção do mito no gênero cinematográfico e, em particular, no *western*, como diferente da constituição do mito no sentido clássico, mas afinado na construção do mito formada dentro do próprio gênero. Isso porque, para Glauber, apesar de o cinema ser tributário em quase sua totalidade, do teatro, da literatura, da música, das artes plásticas,

no *western*, todavia, o cinema liberta-se com dignidade, porque o *western* nasceu e alcançou desenvolvimento paralelo e intrinsecamente ligado com a arte cinematográfica [...] é o filho autêntico e puro do cinema, [...] o cinema poderia viver sem o *western*, mas só com o *western* poderia atingir em cheio as massas, e conquistar-lhes esta rendição incondicional que até hoje se verifica aos sonhos de Hollywood²⁷⁵

Glauber admitiu como forma autêntica do gênero *western* o seu papel na indústria e como fenômeno de massa, mas, apesar de carregar essas duas características, os filmes de gêneros somente tiveram o reconhecimento dos que teorizaram sobre o assunto tardiamente. Mesmo assim, as afirmativas teóricas definidas por Glauber, àquela época, se assemelham ao pensamento de teóricos contemporâneos, como o já citado e, por exemplo, Thomas Schatz, quando este afirma:

Notícias, 1960. No artigo intitulado Matar ou Morrer (*Século do Cinema*. Op. Cit., p. 80-81) Glauber volta a abordar o filme *High Moon* (Fred Zinnemann, 1952), recolocando algumas questões expostas na crítica citada; sua nova versão está completamente alterada.

²⁷⁴ Glauber ROCHA. O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói. In: *Glauber Rocha, esse vulcão*. João Carlos TEIXEIRA GOMES, Op. Cit., p. 589.

²⁷⁵ Id., *ibid.*



mito não é definido pela repetição de algum conteúdo clássico a narrativa universal: ele é definido de acordo a sua função como um sistema conceptual que incorpora elementos específicos para a cultura que o realiza [...] Mas a única arte do século XX que tem representado consistentemente o ritual de reafirmação de valores grupais tem sido o filme de gênero [...] considerar o filme de gênero como um conto folclórico lhe outorga uma função mítica que gera sua estrutura única, cuja função é a ritualização de ideais coletivos, a celebração de conflitos sociais e culturais temporariamente resolvidos e o encobrimento de conflitos culturais que incomodam sobre a aparência do entretenimento²⁷⁶.

De acordo com Mauro Baptista,

esse enfoque interpretou a necessidade da indústria de dar prazer, como mecanismo pelo qual o público escolhia o tipo de filme que desejava assistir. Através de suas escolhas, a audiência revelava suas preferências e crenças e induzia a Hollywood a produzir os filmes que ela desejava. O cinema oferecia, além da diversão, um ritual, algo parecido com a religião estabelecida. A abordagem ritual tem o mérito de considerar a intensidade das audiências com os filmes de gênero e estimular a análise de textos genéricos num contexto social e cultural, mais amplo que a simples narrativa. A noção de gênero como mitos não seculares e o contrato assumido entre cineasta e espectador²⁷⁷.

Glauber expôs o processo narrativo do mapa da mitografia própria ao gênero, situando-o em relação à emoção criada no espectador pelo filme,

o chapéu é de largas abas, o revólver de balas intermináveis é sacado com a velocidade de um raio, o cavalo é preto ou branco e é fiel até o último perigo, os punhos são fortes e ágeis. A estrela no peito é o símbolo do bem. [...] O cavalo vem trazendo o homem até o primeiro plano e o *mito* (grifo meu) cresce e se realiza. Os tiros surgem tão inexplicavelmente quanto ELE. A diligência perseguida leva a mulher bonita, leva o caixeiro-viajante, leva um homem mau, grã-fino da cidade trazendo o pecado para o oeste. Os bandidos mascarados –às vezes com panos pretos nas caras, às vezes com penas e tinturas de guerra-, precisam ser derrotados. ELE saca os revólveres, dispara certamente, cada tiro é uma queda certa. A canção agora já não está em seus lábios; saindo da alma do *herói*, (grifo meu), ganha o tempo domina a pradaria, é uma variação ao ritmo das balas. [...] A aurora em desenvolvimento situa a ruazinha deserta. Aquela música triste volta tremendo pelo *herói*. ELE surge e caminha firme, os olhos para um direção bem longe. O momento vale um gesto quase imperceptível terminado pelos disparos sucessivos. A música hesita, os corações de homens e de meninos afastados do mundo no refúgio da sala escura param por um segundo²⁷⁸.

De acordo com Peter Wollen, quase todos os realizadores se preocuparam com o problema do heroísmo criado no filme do gênero *western*, no qual o herói enquanto indivíduo tinha a morte como um limite absoluto que não podia ser transcendido, tornando a vida precedida como algo sem significado. Diante dessa questão, indaga Wollen: como podia então

²⁷⁶ Mauro BAPTISTA. Notas sobre os gêneros cinematográficos. Op. Cit., p.124.

²⁷⁷ Id. Op. Cit., p. 122.

²⁷⁸ Glauber ROCHA. O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói. In: Teixeira GOMES. Op. Cit., p. 588.



existir qualquer ação individual, mesmo num filme significativo, durante a suposta vida do personagem herói? Ou como poderia a ação individual ter qualquer valor, por exemplo, ser heroica, se não possuía valores transcendentais, dado o limite absolutamente desvalorizador da morte?

De acordo com Peter Wollen, a resposta a esses questionamentos estava no fato do gênero *western* ter colocado e situado o indivíduo no seio da sociedade e da história, particularmente da história americana, onde o *western* descobriu valores transcendentais na vocação histórica da América como nação, ao levar a civilização à terra selvagem e, ao mesmo tempo, considerar estes valores problemáticos arguindo a própria história americana²⁷⁹.

Glauber, na sua formulação sobre o gênero *western*, esteve também afinado às correntes teóricas que trabalharam a teoria do gênero na sua época, como, por exemplo, o crítico francês André Bazin, que escreveu significativos artigos, no início dos anos 1950, reconhecendo a importância dos filmes de gênero, pois era comum a crítica francesa recepcionar Hollywood, cujos gêneros mais populares foram cortejados como propostas de renovação do próprio cinema. É certo que a teoria do gênero somente veio ter maiores reconhecimentos na atualidade, pelo fato de ter sido sufocada pela teoria do autor, e muito pelos problemas gerados por sua origem, que está arraigada à literatura. Mesmo assim, André Bazin expressou sobre gênero *western*:

na verdade, não seria vão o esforço de reduzir a essência do *western* a qualquer um de seus componentes manifestos. Os mesmos elementos são encontrados em outras partes, mas não os privilégios que parecem se ligar a eles. Logo, o *western* deve ser outra coisa que não a forma. As cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem não poderiam ser suficientes para definir ou resumir o charme do gênero. Tais atributos formais são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito²⁸⁰.

De acordo com Bazin, a história do cinema conheceu dois cinemas épicos: o americano e o russo e esses cinemas engendraram os mitos necessários à confirmação das suas histórias – a conquista do oeste e a revolução soviética –, ambos, também, tiveram que inventar outra moral e “encontrar em sua origem viva, antes de sua mistura ou poluição, o

²⁷⁹ Peter WOLLEN. *Signos e significados no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p.82-83.

²⁸⁰ Escrito originalmente como prefácio do livro de J. L. Rieupeyrou, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, (Coleção 7°. Paris: Art, Ed. du Cerf, 1953), editado depois na antologia *Qu'est-ce que le cinéma* (Coleção 7°. Paris: Art, Editions du Cerf, 1958). Em português (André BAZIN. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 199-208), estão editados outros artigos de Bazin a respeito do gênero: *Evolução do western*” (*Cahiers du Cinéma*, dezembro, 1955) e *Um western exemplar: Sete homens e um destino* (*Cahiers du Cinéma*, agosto/setembro, 1957).



princípio da lei que colocará ordem no caos, separará o céu da terra”. É nesse sentido, segundo Bazin, que o cinema constitui-se como uma linguagem, mas, sobretudo com a condição de proporcionar uma “verdadeira dimensão estética”²⁸¹.

Glauber acerca da construção do gênero *western* e da sua “dimensão estética”, assegurou a sua assertiva, traçando um breve relato do início da história:

de *The Great Train Robbery* (*O grande roubo do trem*, Edwin S. Porter, 1903) até a fórmula sofisticada do *western* de hoje – herói barbeado, tomando uísque e atirando pelas costas – o gênero perpetuou-se como elemento essencial à pesquisa estética, lingüística e industrial do cinema americano. Por uma decorrência lógica, foi o filme-revista o suporte básico para o primeiro impulso do sonoro, um choque em si mesmo, posto que necessitou sair da ingenuidade primitiva para uma situação onde participava um elemento exterior a sua concepção artística. No entanto, posteriormente, quando os revólveres passaram a atirar com equilíbrio técnico e a música valeu como agente captador do folclore americano, o gênero, [grifo meu] adquirindo de fora contribuições, superou a fase de choque inicial e assumiu o caráter requintado que passou a dignificá-lo sob o ponto de vista forma, surgindo desta evolução uma segunda conseqüência: a primeira grande característica, agora não mais temática, mas sim *estética* [grifo meu] do cinema americano²⁸².

O filme *western* havia nascido quase análogo ao *boom* territorial e à colonização americana; transmitiu ao cinema hollywoodiano a singular possibilidade de trabalhar com a matéria, que, dado o seu caráter local, parecia que não teria nunca a viabilidade de ser explorado por outro cinema, ao contrário de outros gêneros, pois,

conservou-se, nesse sentido, praticamente puro; e justamente por este fato, foi o tema que proporcionou aos melhores diretores as pesquisas estilísticas [...] não deixando também de ser a principal especulação financeira dos produtores²⁸³.

Na crítica “A presença de John Ford no filme de *western* – notas a propósito de *Rastros de Ódio*”²⁸⁴, Glauber mostra que John Ford é quem melhor tratou o gênero como fonte criativa, expondo um estilo autoral de realização,

discutir John Ford e a sua presença no *western* implica de antemão, um método que disseque primeiramente seus múltiplos aspectos saídos do tema em suas múltiplas particularidades que se identificam com o binômio homem-natureza e sua conseqüente heroicidade, [sic] seja na sua forma poética, seja na sua apresentação sociológica²⁸⁵.

²⁸¹ André BAZIN. Op. Cit., p. 208.

²⁸² Glauber ROCHA. O *western* – uma introdução ao estudo do gênero e do herói. In: Teixeira GOMES. Op. Cit., p. 588.

²⁸³ Glauber não incluiu nesse artigo o *spaghetti western*, porque esse fenômeno de massas somente foi produzido na Itália no final dos anos 1960 e começo dos 70.

²⁸⁴ *Diário de Notícias*, 1957.

²⁸⁵ Glauber ROCHA. A presença de John Ford no filme de *Wester* – Notas a propósito de *Rastro de Ódio*. *Diário de Notícias*, 1957.



Glauber destacou John Ford – entre os cineastas que trabalharam o gênero –, como o principal responsável por sua evolução e por sua maturidade, e por afirmar os postulados fundamentais: os mitos sociais, a evocação histórica, a verdade psicológica e a temática tradicional da *mise en scène western*²⁸⁶. Glauber indagou como se revela Ford: poeta ou sociólogo? Optava o crítico fazendo uma revisão da sua própria análise e enquadrando o cineasta americano na categoria de inventor, usado, nesse caso, como sinônimo de autor, definindo aquele que atingiu o clímax da poética cinematográfica.

Para Glauber, Ford tinha obtido nos seus filmes o equilíbrio perfeito na transposição dos mitos sociais, na evocação histórica, na verdade psicológica dos personagens e na construção da narrativa. Sendo essa narrativa expressa em todos os seus elementos constitutivos: movimentos de câmera, enquadramentos, planos e angulações, som e montagem, traduzidos num perfeita *mise em scène*, onde nenhum desses elementos fundamentais à estrutura do filme levava vantagem sobre o outro. Também, destacou o estilo fordiano expresso na sua perfeita maturidade de realizador:

em *Rastros de ódio* (*The Seachers*, John Ford, 1956), os caracteres agem como peças resistentes do seu artesanato muito além do exercício técnico, pois Ford já é o homem maduro que dominou a vida e apreendeu a arte, não de especulações formais, mas de essência humanística que espontaneamente se diz linguagem que traz a marca do estilista maduro, do inventor realizado²⁸⁷.

De acordo com Glauber, em *Rastros de ódio* (1956) o inventor John Ford fez a poética ultrapassar a realidade social, porque ao passo que a situa, conseqüentemente, mostra e explica uma ação e nesse contexto a sua narrativa poética vai gradativamente caracterizando o herói, que é alçado ao estado de mito e isso aconteceu porque:

primeiro era o herói, depois veio o progresso artístico-econômico do cinema, surgiu o gênero muito mais amplo para a linguagem, o ritmo, os específicos cinematográficos, e o cinema precisou eliminar o herói em seu benefício; depois necessitou de uma moral e buscou o herói; tentou revivê-lo e deu-se a caricatura; lutou-se nasceu *Shane*²⁸⁸, retorno lírico, mas nunca aquele movimento depurado, tão em si, que deram ao cinema, pelo gênero e através do mesmo, o seu clímax *poético*. [grifo meu]²⁸⁹.

²⁸⁶ Esses fundamentos do filme *western* foram classificados em: André BAZIN. *Evolução do western*. Op. Cit.

²⁸⁷ Id., *ibid.*

²⁸⁸ Glauber faz alusão a um dos clássicos do *western*: *Os brutos também amam* (*Shane*, George Stevens, 1953).

²⁸⁹ Glauber ROCHA. A presença do John Ford no filme de *western* – notas a propósito de *Rastros de Ódio*. Op. Cit..



Nesse caso, a poética fordiana funcionou como um elemento vivo, agindo diretamente na estruturação do herói; este, claramente, inserido na paisagem construída por John Ford, a qual funciona como elemento vivo e direto na dramaturgia do *western*, constituindo-se numa peça de complemento ao homem, “aliás, o binômio homem-natureza é o suporte temático do gênero, particular e principal em John Ford, cineasta épico de rasgos que o fazem um Homero menor”²⁹⁰. Conforme Glauber:

Rastros de ódio (*The Seachers*, John Ford, 1956) funciona como prova de que seus intentos em mostrar a sociedade colonizadora dos Estados Unidos submetida à consciência de desbravar e constituir ante uma natureza inóspita e os desequilíbrios que esta luta provoca entre grupos que nascem daquela formação do complexo social. [...] Mas se em “*Rastro de ódio*”, o sociólogo se faz presente, o poeta [grifo meu] aflora com maior vigor, sobrepuja o primeiro, porque, ao passo que situa, mostra e explica, uma sombra vai separando o herói, elevando-o a sua condição de mito²⁹¹.

A afirmação glauberiana é respaldada na historicidade do *western*, pois desde sua origem, no filme de *western* é possível encontrar uma ética da epopeia e ao mesmo tempo da tragédia. O *western* é épico, quando geralmente é imaginado pela escala do sobre-humanismo de seus heróis, pela extensão de suas proezas e pelo caráter. No *western* americano, o caráter do herói corresponde a um estilo de *mise en scène* e à transposição épica que se afigura na composição da imagem, na sua predileção pelos vastos horizontes, em que sobressaem os grandes planos e as panorâmicas, restituindo a plenitude do filme americano por excelência, situando e expondo o seu herói – épico e trágico – e a sua inevitável transformação:

essa fuga do herói –apontado como um lugar comum, mas que não é, pois uma característica já se fez sempre– vem sempre renovada pelos grandes cineastas e mesmo em ‘*Matar ou morrer*’ (*High Noon*, 1950), de Fred Zinnemann, onde o herói é mais cerebral tanto na sua concepção quanto no seu comportamento, quando ele parte de maneira inversa ao comum, com destino certo ao lado da mulher amada, deixa, mesmo falseando, uma saudade. Quando situamos Wiil Rane, o herói de ‘*Matar ou morrer*’, como falseado não estamos absolutamente fazendo-o frágil perante o herói cavaleiro do bem que se iniciou com Tom Mix, morreu e se recuperou na figura de *Shane* e agora se firma no Tio Ethan (John Wayne), de John Ford²⁹².

De acordo com André Bazin, a epopeia do herói somente ganhou sentido no filme de *western* a partir do uso da moral que lhe serviu de base e justifica dizendo que essa moral é a do mundo do bem e do mal social, em sua pureza e necessidade, onde existem como dois

²⁹⁰ Id., *ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*



elementos simples e fundamentais. Mas o bem em estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo; enquanto isso, a epopeia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e da singularidade moral, entre o imperativo categórico da lei, que garante a ordem da futura cidade e aquele não menos irredutível da consciência individual²⁹³.

Glauber discutiu a respeito da evolução do gênero na crítica *John Sturges: do novo western*²⁹⁴ escrevendo a propósito do filme *Sem Lei e Sem Alma* (*Gunfight at the OK Corral*, John Sturges, 1957). Em sua ótica, havia a necessidade da existência de um novo ângulo para observar os filmes, tanto no que se referia à elaboração do roteiro quanto à narrativa rítmica exposta pelas novas películas do gênero, as quais romperam as fronteiras do *western* psicológico-coreográfico, a exemplo de *Matar ou Morrer* (*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann), que tinha se tornado um paradigma, porque o tempo cronológico corresponde ao tempo diegético.

Glauber debateu também a metamorfose do mito e herói do *western*, dizendo: “entrar na análise do novo *western*, para dizer que o advento do novo está no aburguesar do herói é querer destruir a única grande manifestação da cultura americana”. Nessa análise de *Sem lei, sem alma*, (John Sturges, 1957), era imprescindível, segundo Glauber, um novo ângulo crítico acerca das particularidades formais: do roteiro a narrativa rítmica apresentada por John Sturges, “um autor de *western* violento, considerado mais duro do que John Ford e menos convencional do que outros diretores”²⁹⁵.

Glauber, em seu processo de reavaliação crítica ao *western*, destacou como filme que criou um novo tipo da espécie: “a do realismo psicológico em substituição ao psico-coreográfico”. Pronunciou isso porque havia classificado o gênero em categorias. A primeira era a do “*western-épico*”, e os maiores exemplos eram os filmes pioneiros e os produzidos e dirigidos por John Ford. A segunda categoria era o “*western psicológico coreográfico*”, e os filmes emblemáticos que serviram para alicerçar a classificação do crítico foram *Matar ou morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1951), e *Os brutos também amam* (*Shane*, Georges Stevens, 1953). A terceira e última categoria foi a do “*western do realismo psicológico*”, cujo modelo Glauber descreveu assim:

²⁹³ André BAZIN. O western ou o cinema americano por excelência. Op. Cit., p.206.

²⁹⁴ Glauber ROCHA. John Sturges: do novo western, publicada originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 07/09/58 e reeditada conservando apenas o subtítulo, *Do novo western*. In: *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 82-85.

²⁹⁵ Glauber ROCHA. John Sturges: do novo western. *Jornal do Brasil*, 1958.



Gunfight at the OK Corral, rompe as fronteiras do *western* psicológico coreográfico (inaugurado com *High Noon*, Fred Zinnemann, 1951) para uma nova caracterização do gênero. Conservando temas fundamentais da forma: a balada introdutória, a rítmica interna dos personagens e de todos os elementos dinâmicos até a menor escala possível, John Sturges busca e consegue a saída de um sentido formal que se findava em si mesmo pelo caráter esquemático que adquiria, provocado por um conjunto de incidentes no contexto geral dos filmes levando o gênero do estado evolutivo para saturação²⁹⁶.

Glauber afirmava que a perfeição ou se preferirem o classicismo que o gênero alcançara, implicava na procura de justificar a sua sobrevivência com alguma novidade, inclusive rompendo o fordismo, por isso estava:

enquadrado e realizado numa estrutura expositiva/narrativa repleta de parágrafos não teorizados, mas existentes quase como obrigatórios pela insistência quantitativas dos que diluíram Fred Zinnemann (*High Noon*, 1951), o *western* psicológico (ou anti-Ford por excelência), por justamente procurar fugir ao movimento racionalizado do realizador de *Stagecoach* (*No tempo das diligências*, John Ford, 1939), poderia ser tomado como uma junção de elementos menores primitivamente fordianos com outros tantos ‘thriller’ policial ou passional, surgindo daí uma categoria mais intelectualizada: o *western* psicológico nos ensaios do coreográfico²⁹⁷.

Comparando as formulações de Glauber Rocha com as do crítico francês André Bazin acerca do gênero *western*, posso afirmar que o ponto de vista glauberiano a respeito da sua evolução parece correto. Segundo Bazin, até as vésperas da guerra, o *western* tinha alcançado certo grau de perfeição e logo nos anos 1940 perceberam que uma nova evolução do gênero devia fatalmente ser produzida, nesse caso,

No Tempo das Diligências era o exemplo ideal da maturidade de um estilo alcançado na fase do classicismo. *Stagecoach* evocava a idéia de uma roda tão perfeita que ela permanece em equilíbrio no seu eixo em qualquer posição que a coloquemos²⁹⁸.

Foi a partir desse ponto referencial traçado nos filmes fordianos, particularmente em *No tempo das diligências*, que Glauber discutiu e negou que o gênero estivesse, na época, em vias de desaparecimento; detidamente, ele expôs que o *western* superou a sua própria saturação:

a complexidade crescente do *western* levou os diretores a caminhos para idênticas soluções de plástica e rítmica. As variações quanto mais absurdamente estilizadas e repetidas (ao passo que se processava a saturação da crítica comprometida de origem

²⁹⁶ Id., *ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ André BAZIN. O *western* ou o cinema americano por excelência. Op. Cit., p. 209.



com a autonomia cinematográfica do gênero frente às outras modalidades da sétima arte) soube aceitar este requinte/esgotamento formal como suporte da sua própria conceituação de classicidade²⁹⁹.

Ressalto, ainda, que André Bazin havia, igualmente, classificado esse redimensionamento do gênero como *metawestern*:

um *western* que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar a sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica [...], em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria³⁰⁰.

André Bazin atribuiu a influência da Segunda Guerra no processo evolutivo do gênero *western*, particularmente depois de 1944, quando a ingerência se faz presente e Hollywood notadamente deixou transparecer o restabelecimento político do índio em filmes como *Sangue de Herói* (John Ford, 1948), *Flechas de fogo* (Delmer Davis, 1950) e *Último Bravo* (Robert Aldrich, 1954), mas o maior desmonte da tradição do gênero ocorreu de maneira mais indireta e, para discerni-la, seria preciso olhar o filme de *western*, esquecendo os temas tradicionais do herói épico por “uma tese social ou moral”³⁰¹

Na sua última crítica relacionada ao gênero, *Burguês não é o herói que saca a pistola e enfrenta a morte no quente meio-dia*³⁰², Glauber Rocha sustenta a resistência do gênero, defendendo a modificação ocorrida na estrutura da sua narrativa e no aporte político do seu conteúdo,

acho maior despropósito crítico tecer em torno do cinema problemas interpretativos das estruturas morais e sociais dos heróis. Sendo, no entanto, uma atitude válida, deve, porém, ser posta a margem da análise de um filme ou de um fenômeno fílmico seja histórico, seja estético [...] Entrar na análise do novo *western* para dizer que o advento do *novo* está no aburguesamento do herói é querer destruir a única grande manifestação da cultura americana. Porque a burguesia quer dizer reacionarismo: e o *western* é a única escola de filmes progressistas que existe³⁰³.

No novo modelo de *western*, segundo Glauber, não havia uma renovação temática, mas sim uma renovação estrutural, movida por um sentido estético e este senso condicionado as imposições do complexo industrial cinemático por motivos econômicos. A visão gluberiana tomou o *western* como a única manifestação cinematográfica americana autêntica,

²⁹⁹ Glauber ROCHA. John Sturges: do novo western. Op. Cit.

³⁰⁰ André BAZIN. Evolução do western. Op. Cit., p. 210.

³⁰¹ Id. Ibid. p. 211.

³⁰² Glauber ROCHA. Burguês não é o herói que saca a sua pistola e enfrenta a morte ao meio-dia. *Diário de Notícias*, 1960.

³⁰³ Id., *ibid.*



que carregava implicações políticas do filme em si e as complexidades alegóricas de uma nação.

De acordo com Glauber, o *western* poderia ser considerado político, mesmo reconhecendo que esse gênero estava submetido um paradigma não-político que prevaleceu no cinema americano dos anos 1940 e 1950. Distingua Glauber a existência de um conflito de classes inserido de maneira subjetiva na narrativa do gênero *western*, pois finalizaria a sua análise sobre o gênero, afirmando:

é por isso que o *western* aparece como filme autêntico. O homem age em seu clima. E por isso que irrita um crítico vir chamar um herói de burguês. Burguês é ele que não se despe da contemplação marginal e penetra na vivência do mais belo verso de todas as artes: a hora quente do meio-dia quando um homem solitário e indignado, mas crente nos valores da coragem e da defesa e da vingança, saca de suas armas como poderia sacar de sua pena ou de seu pincel ou de seu próprio sangue, e enfrenta quatro pistoleiros que marcham para matá-lo³⁰⁴.

2.6 O HERÓI MODERNO E A VIOLÊNCIA: NOVO GÊNERO DO CINEMA AMERICANO

Na crítica *Chá e Simpatia*³⁰⁵, a propósito do filme *Tea and Sympathy* (1956) de Vincente Minnelli, um dos grandes artesãos de Hollywood, conhecido como o mestre dos melodramas e dos musicais, Glauber dizia que era “estranho, mas oportuno, o problema da masculinidade colocado num cinema de tamanhos preconceitos quanto o americano”, e escreveu a respeito de um assunto pouco cogitado na época.

Todavia – tema quase virgem no cinematográfico – adquire em ‘*Chá e Simpatia*’ plano de universalidade e nunca polêmico, pois que ganha corpo racionalmente, bem saído de uma civilização ocidental altamente imbuída da violência como princípio humano. Não é sempre tarde para falar-se da múltipla violência estadunidense influenciando o cinema: da mais grotesca – física – a mais intensa – a psicológica – tem sido fonte de desonesta exploração a qual não se pode por uma culpa mais direta aos cineastas, uma vez que é a própria violência o vital dessa sociedade bélica³⁰⁶.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Publicado originalmente no semanário *Sete Dias*, 1956, revisado e reeditado em: Glauber ROCHA. *Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983, p. 28-30.

³⁰⁶ Glauber ROCHA. *Chá e Simpatia*. *Sete Dias*, 1956.



Glauber esboçou uma forma de justificar a violência como elemento intrínseco do cinema americano na contemporaneidade. A priori, o crítico coloca a realização de filmes como uma maneira subjacente do modo de vida americano; ao mesmo tempo, fez um recorte, da influência que não se manifestava claramente no universo cinematográfico para destacar o filme de Vincente Minnelli como um antídoto desse panorama:

Chá e Simpatia é – além da poetização dessa violência – o mais antibrutal dos filmes saídos de Hollywood nos últimos anos: coloca o fundamento da brutalidade na concepção do falso homem ao passo que apresenta uma solução de paz: e de tamanho amadurecimento que não se pode, de maneira qualquer, manter uma postura rígida contra esses momentos de grande importância humana e social que o cinema chama a si como complexo cultural mais importante da nossa época³⁰⁷.

Glauber toma *Chá e Simpatia* como “filme de vanguarda”, um produto contra a brutalidade reinante nos filmes americanos, expressada por seus heróis, e destaca no filme de Minnelli, maestro do melodrama familiar, a tendência de desenhar em tons histriônicos e sentimentais a intimidade masculina, o diretor americano rompia o silêncio imposto aos personagens masculinos, sedimentados nos gêneros western, uma vez que o personagem masculino de *Tea and Sympathy* vive a experiência de liberar uma sensibilidade mais próxima do lado feminino,

antes mesmo de evidenciar o drama do jovem pálido e cabeludo, tipo anti-homem, vítima da espetacular masculinidade americana que não entendendo a fragilidade humana ou a reclusão ou a ternura ou o poético como também fatores/construção do másculo, o excluem para o campo dos vulgarmente chamados frouxos. É bom que se esclareça entendimentos errôneos: o problema de *Chá e Simpatia* não é de homossexualismo: é antes de inadaptação do anti-homem, do anti-bruto na consciência geral do país³⁰⁸.

Glauber descobre em *Chá e Simpatia*, um herói masculino verdadeiramente sensível à confissão dos seus pontos frágeis, o homem retratado por Minnelli não possuía a virilidade existente nos que povoaram o *western*, por exemplo, o cavaleiro solitário que pouco falava, embora parecesse problemático, mas só agia por meio da violência, por exemplo, *Os Brutos também amam* (*Shane*, Georges Stevens, 1953).

Em *Chá e Simpatia*, muito pelo contrário, o personagem minelliano, impregnado de problemas, verbalizava mostrando as suas debilidades, típicas de outros personagens que iriam compor parte dos filmes dos anos 1950, cito James Dean, que representou o rebelde sem causa, ou o eterno adolescente peterpanizado que se recusava assumir as características de um

³⁰⁷ Id., *ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*



homem adulto³⁰⁹.

De acordo com Glauber, *Chá e Simpatia*, se valoriza mais ainda pelo fato de não descambar facilmente para o melodrama vulgar, e que somente na cena final, quando o personagem Tom Lee lê uma carta, poderia sair da direção equilibrada para a condição sentimentalista e provocar “uma situação de lágrimas”, mas “as habilidades artesanais de Vincente Minnelli superam as lágrimas”³¹⁰.

“A pregação da violência no cinema americano”³¹¹ é uma crítica cujo enfoque está centrado nesse mesmo tema: a violência fílmica americana e a criação do seu herói moderno. Glauber procurou contextualizar o novo modelo fílmico surgido nos anos 1950, citando uma frase de Chaplin que resume a reação a mais contemporânea das produções hollywoodianas. Afastado do cinema americano por razões políticas, Charles Chaplin se opunha à estandardização que visava ao lucro eminente e enfatizava que a utilização de temas sociais e a sua banalização seria o fim do cinema americano.

Hollywood trava neste momento a sua última batalha em via de perdê-la, a não ser que se decida uma vez por todas a não estandardizar mais o filme: as obras primas não podem fabricar-se em série, como tratores de fábrica³¹².

Conforme Jean Claude Bazt, Hollywood estava, apenas, tomando as precauções necessárias a sua sobrevivência, pois havia perdido o considerável público atraído nos anos 1930 e 1940, épocas em que o espectador ia assistir a qualquer filme que lhe era proposto, mas os tempos mudaram e Bazt resumiu, assim, a questão:

o nosso propósito é fazer um rápido balanço de certos aspectos da mutação operada durante os anos de 1950 a 1960 pela indústria cinematográfica americana. Esta mutação foi provocada pela crise que se seguiu à derrocada do mercado interno. De 1951 a 1958, o público semanal das salas de projeção americanas desceu de 90 para 42 milhões de espectadores. A falta de público, dada a sua brutalidade e amplitude, abalou o império de Hollywood³¹³.

A primeira crise do cinema americano ocorreu no final da década de 1920, e o próprio Glauber comentou dessa maneira:

³⁰⁹ Cf. Núria BOU & Xavier PÉREZ. *El tiempo del héroe – épica y masculinidade en el cine de hollywood*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

³¹⁰ Glauber ROCHA. *Chá e Simpatia*. Op. Cit.

³¹¹ Publicado originalmente no semanário *Sete Dias*, 1957, reeditado no *Século do cinema*. Op. Cit., p. 33-36.

³¹² Charles CHAPLIN apud Glauber ROCHA. *A pregação da violência no cinema americano*. *Sete Dias*, 1957.

³¹³ Jean-Claude BATZ. *A mutação da indústria cinematográfica americana*. In: *Hollywood glória e decadência – Cadernos de Cinema*, n. 9, Publicações Dom Quixote, Lisboa, out. 1970, p.118. (artigo publicado originalmente no *Cahiers du Cinéma*, Paris, dez./63; jan./64).



com a crise de 1929, Hollywood sofrera um impacto; todavia, sob o espírito do *new deal*, a solução foi alcançada com filmes que incentivavam o trabalho, pregavam o respeito e a solidariedade humanos. Era uma necessidade e foi um golpe duro: mostrava ao público americano a sua própria realidade e, com isso, atraía milhares de pessoas as salas de exibição. Com a superação da crise econômica, e conseqüentemente o relaxamento na qualidade dos filmes a produção em massa iniciou o seu ritmo. Surgiram as primeiras padronizações. As histórias fugiam da vida e adquiriam um aspecto de conto de fadas³¹⁴.

Glauber também se referiu à crise da estandardização da violência hollywoodiana dos anos 1950, afirmando que,

com a Segunda Guerra, Hollywood sofreu seu segundo choque. Agora, além da crise econômica, havia a concorrência. Era preciso uma solução. Casando a necessidade de uma fórmula que agradasse o público com a precisão urgente de propaganda, a imaginação do argumentista norte-americano engendrou o esquema tríplice da violência, sexo disfarçado e herói super-homem. Puseram as câmeras em ação e iniciaram a imposição dos ditames traçados por *Wall-Street*. Foi o início da pregação. A fábrica de sonhos adormecia o homem³¹⁵.

De acordo com Bazt, era necessária para Hollywood sobreviver:

a mutação de que queremos falar traduz a reação do organismo cinematográfico a esta agressão súbita e violenta. Compreendida, deste modo, identifica-se com o conjunto de processos de adaptação pelos quais o cinema americano, procurou a despeito desta, sobreviver, ou mesmo desenvolver-se. Adaptar-se é também se transformar. E quando a transformação é tão profunda como a que acaba de abalar as estruturas tradicionais da economia cinematográfica americana pensamos que se pode falar de uma verdadeira mutação³¹⁶.

De acordo com Glauber, essa mutação fez surgir em Hollywood:

a estética da brutalidade, temperada com a fábula do herói vencendo o homem mau tornou-se a preocupação dominante dos produtores norte-americanos no pós-guerra. Com o advento da televisão e com o surto de filmes neo-realistas, uma espécie de terror apossou-se de Hollywood. Os grandes mercados recebiam bem a produção italiana; eram afinidades da raça latina que encontravam. Por outro lado, o mercado interno sofria a concorrência da televisão e já ameaçava claudicar³¹⁷,

Glauber selecionou filmes nos quais a violência funcionava como um impulso da nova fase hollywoodiana e, no seu entendimento, os mais representativos eram *Juventude Transviada* (*Rebel without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *Os Corruptos* (*The Big Heat*, Fritz

³¹⁴ Glauber ROCHA. A pregação da violência no cinema americano. Op. Cit.

³¹⁵ Id. Ibid.

³¹⁶ Jean-Claude BATZ. Op. Cit. p. 118-119.

³¹⁷ Glauber ROCHA. A pregação da violência no cinema americano. Op. Cit.



Lang, 1953), *Conspiração do Silêncio* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1954) *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955) e *A Morte num Beijo* (*Kiss me Deadly*, Robert Aldrich, 1955). Segundo Glauber, esses filmes são protótipos da padronização, mas ao mesmo tempo significavam a modernização:

o moderno filme de Hollywood perdeu a *forma* e adquiriu a *fórmula*. [grifos meus] Uma nova geração de cineastas composta principalmente de Nicholas Ray, Robert Aldrich e Richard Brooks, mestres de técnica e pretensos renovadores, negou a violência psicológica de John Ford, William Wyler e John Huston, e marchou para a violência excitante, provocadora de delírios da multidão³¹⁸.

Glauber, aqui, cita os diretores mais antigos do cinema americano, Ford, Wyler e Huston pelos quais manteve sempre a sua admiração. Quanto à nova geração, representada por Ray, Aldrich e Brooks, afirmava que seus filmes estavam calcados nos avanços tecnológicos elementos favoráveis à criação dos filmes do “gênero da violência”. Por exemplo, o uso da lente cinematóscopo, seria apenas um apuro da técnica acentuando a falsidade das películas³¹⁹.

Além disso, distinguia Glauber que a estrutura narrativa funcionava como uma justificativa para o uso do revólver, do soco, do massacre e da perseguição apresentados em larga escala hoje e a estandardização é um prenúncio da crise em Hollywood. O filme americano é, por qualquer caminho que enverede um bem realizado panfleto da violência³²⁰. Ainda, de acordo com Glauber, esse novo modelo fílmico americano visava à

atingir o coração do grande público e conquistar-lhe a simpatia e a preferência. Partindo do pressuposto de que o homem de classe média quando entra no cinema procura uma fuga, um sonho e não um retrato da sua realidade, os produtores americanos capricharam nos clichês de entorpecimento e retira o homem do social para o fantástico. A usina de sonhos produz uma esperança infantil e insufla, comedidamente, a consciência de guerra e a necessidade da violência como um meio³²¹.

A posição de Glauber a respeito dessa nova fase do cinema americano rendeu outras críticas, como, por exemplo, *Hollywood e os filmes de delinqüência juvenil – considerações sobre características formais nascida de um novo gênero*³²². Nessa, Glauber tratou, ao mesmo

³¹⁸ Id., *ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² *Diário de Notícias*, 1957. Trata-se de uma série composta por quatro críticas; em sua reedição, foram condensadas e publicadas com o título único de *Delinqüência Juvenil*. Cf. Glauber ROCHA. *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 44-49.



tempo, da criação de um herói moderno pelo novo gênero, da violência emblemática e do retrato construído da juventude urbana do pós-guerra:

o problema da juventude perdida surge no pós-guerra como vigoroso tema literário e, principalmente, cinematográfico. A realização de filmes europeus e americanos provocou profundas divergências críticas suscitou polemicas que ultrapassaram do estético para o sociológico deste para o ideológico³²³.

Glauber toma o gênero urbano do pós-guerra, não somente pela abordagem do ritual, como havia feito, acerca do *western*, mas observando a existência de estruturas nas quais funcionam as retóricas de Hollywood, e aplicou a esse novo gênero uma análise ideológica que presta muito mais atenção aos aspectos narrativos e se concentra nas questões criadas pelos elementos constitutivos fílmicos: som, movimento de câmera, angulação, enquadramento, figurinos, cenografia e dramaturgia.

É evidente que Glauber não entendia o cinema como uma simples cópia mecânica da realidade em sua amplitude e profundidade. Mas percebia o cinema como um veículo abrangedor dos aspectos isolados da realidade e essas aparências podem no cinema assumir uma nova significação, completamente alheia à realidade e podem chegar a ser mais profunda e reveladora ao se relacionar com outras exterioridades, produzir choques e associações que na própria realidade estão diluídos e ofuscados por seu alto grau de complexidade e pelo acomodamento do cotidiano³²⁴.

Segundo Glauber, o conteúdo do tema de “jovens sem fé e sem causa”, provocou novas experiências na narrativa hollywoodiana. Por isso, restou para o gênero recém-criado a construção de outro herói, agora urbano. Hollywood construiu um modelo recorrente de herói masculino que perpassava por todos os seus gêneros, Glauber traçou o perfil desse épico masculino:

o herói do cinema americano geralmente aparece como uma fusão de todas as virtudes acalentadas pelo dólar: alto, forte, bonito, inteligente, honesto e violento, representa o papel ideal do homem americano e inspira a admiração de toda a juventude. Sua condição social nunca rigidamente situada é a de um homem estabelecido, homem contente de grandeza de sua gente e de seu país que não tem outro ideal senão o de conquistar a mulher amada (mesmo que ela seja de outro) e de insurgir contra aqueles que se insinuam combatendo a ordem e o regime vigente. O rebelde não interessa porque é um criminoso por isso deve ser punido. E quando a lei não pune na cadeira elétrica ou na forca, o herói castiga a soco ou a bala; e quando o herói falha, o linchamento aparece como uma justiça natural espontânea,

³²³ Glauber ROCHA. Hollywood e os filmes de delinquência juvenil – considerações sobre características nascidas de um novo gênero. Op. Cit.

³²⁴ Sobre conceito de cinema e realidade, ver: Tomás Gutiérrez ALEA. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984. p. 41-46.



nascida de uma indignação natural contra quem tenta uma libertação. O herói é um homem de poucas palavras; só age no momento oportuno. Aí, não hesita em matar o rival no amor, não pensa em perdoar o criminoso. Pregado como o homem do século vinte, bem reflete uma consciência de matéria plástica. É o príncipe encantado das mocinhas. É o guia espiritual e físico dos rapazes. Resultado quase sempre proveniente desta submissão às más influências desse tipo de cinema: prostituição prematura e juventude transviada, clamorosa realidade dos moços do pós-guerra³²⁵.

Enquanto nos filmes de *western*, o herói correspondia a uma ordem na sua encenação plástica: “colete de couro, lenço no pescoço, chapéu grande, revólver na cintura. O jovem que se desviou dos padrões éticos e sociais vigentes, apareceu com os seus detalhes: cabelos revoltos, costeletas, calça *blue-jeans* e blusão de couro” e isso, para o crítico Glauber, significava outra postura desse neófito herói, um redimensionamento na linguagem cinematográfica e no modo narrativo cinematográfico. Para definir esse modelo criado na Hollywood do pós-guerra, o crítico Glauber classificou de “realismo coreográfico” e explicou:

no *western* fundado por John Ford, dominou o ritmo lento marcado, revelador da nostalgia e da paisagem inexplorada do oeste. As caravanas marchavam pelas pradarias em grandes planos lentos, acompanhada pela música triste, assim o cavaleiro que vinha e ia indeciso, sem caminho certo levando o seu drama, onde o ritmo só se agitava quando uma situação era exigida: lutas e tiros. No moderno filme de juventude, o ritmo obedece a uma variação oposta ao ritmo do *western* (aqui comparamos para exemplificar). Vemos um rumo agitado, nervoso, em função do temperamento desesperado da mocidade rebelde e violenta. Tanto na planificação quanto no ritmo e movimentação dos atores, procede-se uma agonia, uma força extremamente agitada. Das panorâmicas lentas do *western*, temos agora os cortes rápidos, as panorâmicas nervosas, os *travellings* violentos. E nas seqüências os atores obedecem ao esquema do *ballet*, dançam mais do que andam ou correm. Há o entrosamento de câmara e elementos interiores. Há um novo ritmo aqui coreográfico, estilizado sob o domínio do *rock and roll*, música funcional bem ao modo da irreverência juvenil³²⁶.

Glauber encontrou em *O selvagem* (*The Wild One*, Lazlo Benedeck, 1954) o modelo fílmico que melhor representava o realismo coreográfico e que veio enriquecer o cinema americano moderno, pois – segundo o crítico –, arrebatou logicamente a morosidade e as repetições das composições em virtude de um novo material humano diferente do *cowboy*, diferente do pacato cidadão de classe média. Para Glauber, desse adolescente rebelde e violento, o diretor Lazlo Benedeck, extraiu, e

transferiu para o cinema uma revolucionária concepção de realismo, e já então não só o realismo caduco de Hollywood, mas os neo-realismos italianos, nascentes na Itália, sofriram, o primeiro uma derrota e o segundo uma resposta. E se no neo-

³²⁵ Glauber ROCHA. A pregação da violência no cinema americano. *Sete Dias*, 1957

³²⁶ Id., *ibid.*



realismo a intenção básica seria apenas transpor a realidade como ela é – surgindo daí um desleixo formal que viria determinar o decantado antiformalismo do cinema italiano, em Lazlo Benedeck-, um homem e não um movimento exigiu uma interpretação estética da realidade que fez o *realismo coreográfico* [grifo meu] uma corrente bem seguida por Richard Broks e Nicholas Ray e poderá, pela perspectiva que abriu provocar conquistas mais ousadas na arte do cinema³²⁷

Glauber, nesta ocasião, subverteu o conceito do realismo no cinema, pois a teoria realista nunca teve o propósito de conceituar o filme de entretenimento, por exemplo, o cinema americano. A intenção dos realistas era a de proporcionar uma alternativa absoluta, um cinema de consciência verdadeira, tanto para a nossa percepção cotidiana da vida como para com nossa situação social. Quando o cinema se estabeleceu, logo nas primeiras décadas, houve uma corrente calcada na tradição fotográfica, conhecida, também, como realista que afirmava mostrar a representação da vida à maneira como ela era vista no cotidiano das pessoas. O precursor dessa tendência foi o francês Louis Feuillade (1913), cujos seriados surpreendem com a fabulosa trama melodramática da história, mostrando contos de fadas modernos que ocorrem num supostamente mundo real.

Na fase do cinema sonoro, a teoria realista esteve engajada na escola documentarista inglesa, sob a inspiração dos realizadores Paul Rotha e John Grierson, mas seus filmes não estavam destinados ao mero passatempo. Um pouco antes, na França, o vanguardista Jean Vigo realizou *A propos de Nice* (1929), um paradigma da teoria realista. Na antiga URSS, Dziga Vertov foi o mentor do realismo e do manifesto *Kino-Glass* que tinha entre os seus propósitos competir com as teorias dos formalistas Pudovkin e Eisenstein.

Glauber teve outra posição ao analisar *Sementes da violência* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), por achar que o filme não se enquadrava totalmente na linha do “realismo coreográfico”, iniciada por Benedeck:

em *Blackboard Jungle*, ainda encontraríamos no plano da realização fílmica, uma linguagem pretensiosa que não seguia bem, ou melhor, não aproveitava integralmente as lições de Benedeck. Já no início temos uma seqüência sofisticada pronta para chocar uma legião de jovens se balançando ao ritmo do *rock and roll*, depois o filme decresce para uma conversação demasiada literária, anticinematográfica, reveladora do argumentista prejudicando o diretor. Nesse aspecto, o formal ‘Sementes da violência’ é apenas um filme bem feito que valeu pelo caráter do imediatismo. Não chegou a ser uma contribuição, sua importância reporta-se, além do que de imediato a insistência que fez sobre o tema. Mas, mesmo assim, a tendência do *realismo coreográfico* [grifo meu] se faz presente, ainda que mal aproveitada³²⁸.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Ibid.



Juventude Transviada (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955) significou para Glauber um clássico do gênero, dizia, também, o crítico que Nicholas Ray, autor do filme, fez a melhor tradução poética do realismo cenográfico, antes criado por Laslo Benedeck:

Juventude Transviada os personagens não andam em passo de *ballet*, mas bailam conduzidos por uma música que não é bem *bop* nem *rock*: é obediente a variações psicologicamente funcionais. Além desta consumação rítmica, verifica-se a poética atingida pelo símbolo do blusão que passa do ornamental a participante [...] O automóvel surge como nova conquista, símbolo mecânico e agente ligado aos jovens sem causa. É símbolo rítmico intenso com a agitação moderna do blusão que aparece quebrando a monotonia dos paletós, vestindo o rebelde qual anjo inesperado. E a cor do blusão, negro ou vermelho, é afirmação e protesto porque escandaliza os paletós ou camisas cinza, cor discreta do homem americano³²⁹.

Glauber ainda enumera três situações na narrativa, as quais representam a síntese do realismo coreográfico:

na primeira, bailam lutadores e câmera. A panorâmica é preferida sobre o corte que só é utilizado para marcação emocional. A luta é em giro, pulada em compasso, os braços se agitando. A câmera passa de narrador a intérprete. Na segunda, a corrida para a morte, dois automóveis em desespero para um precipício, a montagem nervosa, montagem de choque e não encadeamento (antinomia *Eisenstein-Pudovkin*) aparece como intérprete. Na terceira e última, perseguidos e perseguidores executam saltos fantásticos, descrevem círculos inesperados, assumem postura estilizada. A montagem é de encadeamento progressivo, crescendo em dosagem exata de corte e movimento interferida por violenta panorâmica da direita para esquerda [...] Na restam dúvidas: verificamos uma nova maneira de encenar, uma *mise en scène* oposta às disposições fáceis e saturada do cinema³³⁰.

Glauber valorizou o tema – jovens perigosos, violentos, amantes das aventuras, rebeldes sem causa, desorientados, perdidos na sociedade americana do pós-guerra. Enxergou os personagens às vezes como culpados ou como resultados da causa de desequilíbrios da sociedade e dos seus sistemas de controle e coação. Aceitou os filmes como uma ruptura a um modelo conservador e credenciou os seus realizadores como “vanguarda”, dizendo:

Nicholas Ray forma juntamente com Robert Aldrich, Richard Brooks, Daniel Mann, Lazlo Benedeck e Otto Preminger uma *vanguarda* [grifo meu] poderosa no cinema americano. Quando realizadores mais velhos (Wyler, Ford, Lang, Wilder e até mesmo George Stevens e Fred Zinnemam) apegam-se as fórmulas de fazer um bom cinema superando a forma, ou seja, a concepção artística do cinema como arte e ritmo, sente-se nos filmes mais novos um sentido agudo de pesquisa, uma vontade de atingir linguagem nova, original em vigor e mensagem³³¹.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Glauber ROCHA. Juventude, mito ritmo. *Diário de Notícias*, s/d.



2.7 A VANGUARDA AMERICANA DOS ANOS 1960: KUBRICK E IRVING LERNER

Stanley Kubrick é a porta de entrada de Glauber na vanguarda do cinema americano do início dos anos 1960. Na crítica *Stanley Kubrick um novo gênio? O grande golpe*³³², a propósito do promissor cineasta, Glauber afirmou que Kubrick “é o que chamaríamos não de um criador, mas um revolucionário no cinema americano”³³³.

De comum acordo com o crítico Mauricio Gomes Leite que classificara Kubrick como “o cineasta de setenta minutos”³³⁴, Glauber reafirmava que tratava-se de um cineasta da ruptura, pois os seus primeiros de filmes de longa metragem tinham curta duração, não ultrapassaram o tempo cronológico e diégetico de setenta minutos, mas possuía, também, outras peculiaridades, cujas características principais eram baixo orçamento; opção pela tela plana em contraponto ao cinemascope de tela larga; uso do preto e branco em vez das cores efervescentes contidas na maioria dos filmes comerciais; e utilização de atores desconhecidos de segunda linha e utilizar cenários e figurinos pobres³³⁵.

O prenúncio glauberiano a respeito de Kubrick antecipava a figura do intransigente perfeccionista da imagem que lançava premissas de um novo cinema, no intuito de contribuir com a evolução da narrativa. Mas não era, para Glauber, naquele momento ainda,

um criador porque Kubrick nos apresenta sob forma surpreendente não é pura inventiva do seu talento, mas resultado nervoso de uma cultura cinematográfica, de uma assimilação de recursos narrativos e plásticos dos filmes de ‘gangsters’. Revolucionário porque ousa quebrar, em primeiro lugar, neste recém exibido O GRANDE GOLPE, a linha tradicional da narrativa direta e cronológica retrocedendo duas vezes num tempo eminentemente dramático, correndo o risco de arrebanar o ritmo de ‘suspense’ pretendido e necessário ao próprio acabamento do filme³³⁶.

A inventividade crítica de Stanley Kubrick para Glauber havia sido demonstrada em

³³² Publicada originalmente no *Diário de Notícias*, 1961, e reeditada com o seu texto original revisado pelo autor, em *Século do Cinema*. Op. Cit., p. 67-72.

³³³ Glauber ROCHA. Stanley Kubrick um novo gênio? O grande golpe. *Diário de Notícias*, 1961.

³³⁴ Mauricio Gomes Leite (1936-1993) foi crítico, cineasta e escreveu em jornais de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, realizou o longametrage *Vida Provisória* (1968). Sobre Glauber fez o seguinte comentário: “o que ninguém pode desconhecer, de *Barravento* à *Idade da Terra*, é que existe em Glauber um poder muito raro, que hoje, no mundo, só encontrado em duas ou três pessoas na mesma área de ação: sua entrega selvagem, desesperada, física mental a uma necessidade de vida e morte, à necessidade de filmar”. (crítica escrita no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1981 sobre o filme *A idade da Terra*), ver Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (Org.) *Enciclopédia do Cinema Brasillero*. São Paulo: Editora Senac, 2000, 323p.

³³⁵ Glauber ROCHA. Stanley Kubrick um novo gênio? O grande golpe. Op. Cit.

³³⁶ Id., *ibid*.



apenas dois filmes: *A morte passou por perto* (*Killer's Kiss*, 1955) e *O Grande Golpe* (*The Killing*, 1956). O que impressionou Glauber foi a criatividade revolucionária de Kubrick por dissolver a linha tradicional da narrativa direta e cronológica, fazendo retornar o tempo a despeito da continuidade. Kubrick, cauteloso na sua cuidada montagem, levou a crítica a entender que havia algo de novo no reino de Hollywood,

mas não é apenas nesta revolução que o talento de Kubrick se evidencia e o estilo kubrickiano revela os seus primeiros núcleos: a parte da montagem externa de narrativa, está no ritmo interno, a composição, a função do décor como além da decoração. Aqui estão as heranças de Orson Welles antes aprendidas na riqueza plástica do cinema passado: a aprendizagem de uma iluminação como recurso de montagem, não o velho escurecimento do mesmo plano, a luz compondo e decompondo o mesmo rosto em montagem interna³³⁷.

De acordo com Glauber, a montagem kubrickina, herdada de Orson Welles, priorizava o ritmo, colocando ao lado da história narrada e utilizando-se de um décor não realista na intenção do filme adquirir um clima abstrato, agrupava a essa condição a constante mudança do tempo e do espaço por variações de ângulos extremos, e violentos contrastes de iluminação e de aspectos incomuns, que desrespeitavam as regras fundamentais da concepção cinematográfica: o tempo e a continuidade. Neste filme (*A morte passou por perto*) podem ser observados os seguintes pontos que denunciam revolução da linguagem cinematográfica:

a luta de boxe. Pareceu à crítica que após *The Set-up* (*Punhos de campeão*, 1949), de Robert Wise, o tema como sugestão a exercício de montagem e aos enquadramentos da câmera haviam sido esgotados. Kubrick inventa novos ângulos e avança mais que Wise. Enquanto o autor de *Punhos de campeão* contava com a objetividade plástica e psicológica na luta, Kubrick cria a luta da seguinte maneira: planos iniciais das luvas em destaque. Abstração da platéia que fica compacta, escura, disforme em grande plano geral. Apenas presente o ruído animal das vozes. Os jogadores de boxe se defrontam e então é iniciada a luta lenta. (...) Com esse exercício em busca da expressão puramente fílmica, Kubrick lança as premissas de um novo cinema. Kubrick é revolucionário porque quebra a linha tradicional da narrativa direta e cronológica, retrocedendo num tempo eminentemente dramático, correndo o risco de arrebentar o ritmo do suspense pretendido e necessário ao próprio acabamento do filme³³⁸.

Pierre Giuliani, analisando a obra do diretor americano, anos depois, afirmaria:

Kubrick, demiurgo de fato, se é que um cineasta pode sê-lo e se alguns o são, revela nos seus filmes um mundo que convida a agrimensura do geômetra. O mundo de

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Id., ibid.



Kubrick fala uma linguagem, linguagem de sábio como se disse apoiada em modelos de quem conta a glória, a transformação, a decadência, o fim e, eventualmente, a sua recomposição alterada. O cinema de Kubrick inventa formas e convida igualmente a romper com elas. Indo da clareza das formas a sua destruição, o cinema de Kubrick conserva uma tendência para auto-imolação. De *Fear na Desire a Nascido para Matar, passando por Um Roubo no Hipódromo, Spartacus, Lolita e Dr. Estranho Amor*, os seus filmes mostram claramente a sua natureza de sacrifício, masoquista no diapasão dos cortes que os atravessam, os da esquizofrenia.³³⁹

Glauber em sua crítica indagou: “até a onde mais investigar para ver se Stanley Kubrick é realmente um novo gênio”? Respondeu o crítico: “Cremos que a busca da ALMA de seu filme que tendo tudo para ser uma simples reportagem tornou-se uma obra prima de sinceridade e talento”, disse de *O Grande Golpe (The Killing, 1956)*³⁴⁰.

Em Studs: um filme genial perdido na Bahia (Tupy)³⁴¹ crítica sobre um filme B *Uma vida em Pecado (Studs Lonigan, Irving Lerner, 1960)*, Glauber encontrou, outra vez, traços de originalidade de um cinema moderno americano. Conforme Glauber, desde Eisenstein e Jean Vigo, somente os filmes de Stanley Kubrick e depois Alain Resnais com *Hiroshima, meu amor* o impressionaram como fenômeno estético,

passemos agora, ao nosso tema: a introdução vem a propósito da vergonha, analfabetismo, falta de sensibilidade, burrice (desculpem a força do termo) do público baiano diante do lançamento nacional na Bahia – in Cine Tupy – do maior filme americano, da obra que ultrapassou Orson Welles e Stanley Kubrick e que se integra ao lado de “*Hiroshima Mon Amour*” Alain Renais. Um filme genial, um filme moderno que está para o cinema como Joyce para a literatura: UMA VIDA EM PECADO (STUDS LONIGAN) – uma produção classe B, escrita e produzida pelo veterano e irregular Phillip Yordan e dirigida por Irving Lerner, um *nouvel-vague* americano sem o menor cartaz, mesmo assim genial Confesso que desde ‘*Atalante*’ de Jean Vigo, ‘*O grande Golpe*’, ‘*A morte passou por perto*’ de Kubrick e mais tarde ‘*Hiroshima mon amour*’ foram filmes que mais me impressionaram como fenômeno estético. (Perdão, professor Heron: não vi ainda ‘*L’Avventura*’ de Antonioni...) ³⁴²

Glauber, ao encontrar no filme essência da construção do cinema moderno americano, ao mesmo tempo narra a dificuldade para proceder a uma avaliação analítica do filme e, na busca da originalidade estética de *Studs Lonigan*, fez uma comparação entre os processos culturais dos cinemas russo, japonês e o americano.

³³⁹ Pierre GIULIANI. *Stanley Kubrick*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p. 19.

³⁴⁰ Glauber ROCHA. Stanley Kubrick um novo gênio? O grande golpe. Op. Cit.

³⁴¹ Glauber Rocha, *Diário de Notícias*, 1961.

³⁴² Glauber, na reedição dessa crítica, fez modificações, por exemplo, acrescentando o nome de Eisenstein entre as obras que ele admirava, e cortando a referência ao escritor baiano Heron Alencar. Cf. Glauber ROCHA. Um filme genial. In: *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1983, p. 88-92; São Paulo: Cosac&Naify, 2006, p.133-137.



Antes o cinema de Eisenstein e os filmes japoneses mantiveram um altíssimo nível de um cinema criativo. Mas o fenômeno Eisenstein é um caso isolado e os filmes japoneses são procedentes de uma cultura diferente da nossa: a sedução do exotismo, inclusive o próprio exotismo formal nos conduz a um estado de alucinação que nos impede a análise fria. Falamos, no caso acima dos filmes ocidentais, filmes de nossa cultura, que podemos melhor entender historicamente, colocando-os dentro do processo da cultura moderna³⁴³.

Quais são as razões apontadas por Glauber para classificar *Studs Lonigan* no status da modernidade cinematográfica. Segundo o crítico Glauber, primeiro, o filme possui um herói trágico que trabalha entre dois processos: a interpretação do ator e o universo fílmico que o diretor cria em torno do personagem; segundo, a aplicação de uma nova invenção do enquadramento das imagens e a dimensão dada ao som, isto sem considerar a montagem que arrebenta a pontuação gramatical, ultrapassa os limites das sequências e traz o monólogo interior como realismo imediato – dispensando as fusões moles – ao gosto de William Wyler; terceiro, é no campo da *mise em scène* que Irving Lerner se revela um criador, desde os letreiros que são elaborados com objetivo de reconstituir uma época – quando surgem os desenhos dos personagens de boné encostados nas paredes, naquelas conhecidas atitudes de anjos de cara sujas; quarto, na visualização poética da época, atingindo a sua essência plástica e espiritual e o abandono do historicismo.

De acordo com Glauber, a inusitada modernidade do filme estava no monólogo interior, teorizado por Eisenstein, um recurso narrativo da literatura, mas nas mãos do diretor americano, passa a ser um elemento, mais perfeito do que nas mãos do francês Alain Resnais, pois enquanto o autor de *Hiroshima, mon amour* retrocede o tempo na tentativa de um *handicap* para interromper a narrativa, Lerner usa um processo próximo de William Faulkner, já que narra simultaneamente quatro elementos em duas ações, entendendo que nesse caso a montagem não se faz paralelamente, mas simultaneamente.

De acordo como Glauber, no cinema a consciência humana é trazida pela imagem e Resnais trouxe apenas a memória, mesmo assim, auxiliado pela escritora Marguerite Duras. Enquanto Irving Lerner conseguiu ser funcional nas necessidades do roteiro e atingiu o clima exato e mesmo às vezes interpretativo do fundamento literário. Por isso, é um filme de uma visão pessoal insólita do cineasta. O filme é seu, sua personalidade, embora tenha o seu ponto inicial de criação baseada na literatura. Para Glauber, Lerner se colocou muito próximo de realismo poético dos autores modernos.

Irving Lerner e Stanley Kubrick foram os modelos vanguardistas americanos

³⁴³ Id., *ibid.*



assimilados por Glauber, posteriormente, tomados como referências, não reveladas, na feitura dos seus filmes. Do perfeccionista Kubrick, extraiu a forma de fazer filmes de curta duração, a utilização de equipes reduzidas e as reflexões da montagem kubrickiana. Da parte de Irving Lerner, incorporou a funcionalidade do roteiro, a transformação de instrumentos oriundos da literatura na composição das imagens, especificamente do discurso indireto livre decomposto em planos subjetivos.

O cinema americano foi para Glauber um sólido aprendizado das noções cinematográficas, no entendimento das diferenciações entre o que é um artesão e o que seria um autor de filmes, na compreensão da evolução da linguagem e das técnicas, principalmente da concepção e das funções dos elementos formadores da composição fílmica, no significado do que é um estilo, ou seja, na forma peculiar de o realizador se exprimir e da dimensão do gênero cinematográfico como elemento do modelo americano.

O extensivo exercício crítico dedicado ao cinema hollywoodiano serviu para que o crítico Glauber discernisse a extensão da sua cadeia produtiva e da sua supremacia globalista. Essa clara percepção tornou-se um estímulo a sua imaginação, para criar uma reação original ao colonialismo visual. As respostas foram dadas em forma de crítica, artigos e manifestos e, depois, em filmes que rejeitaram as noções da construção de películas constituídas por um discurso narrativo conservador.



CAPÍTULO 3 A UTOPIA VISUAL DO SANTO GUERREIRO

A imagem, rigorosamente,
deve ser um vocábulo,
e o cineasta deve escrever com a imagem

Glauber Rocha, 1979

3.1 BOM-DIA, HOLLYWOOD

Bom Dia, Harry Stone³⁴⁴ é uma crítica carregada de ironias, simbolizando o discurso radical da construção de um modelo de cinema brasileiro, da sua necessidade de se afirmar a qualquer custo e da reação à supremacia da presença do filme americano no País. Emblema ameaçador criado do imaginário do articulista, Harry Stone tornou-se alvo da escrita glauberiana que externou, em boa medida, sua posição anticolonialista:

ocorre com o seu habitual sorriso de colonizador: olhos vivos e português carregado de 'charme'. Será recebido com honra & uísque que você bebe com engenho e arte, óleo com o qual você tem banhado os jornalistas que preferem a débil pérola da corte. Traz uma beleza de Hollywood a tiracolo: Tony Curtis e seu mito de 'maquilagem', um monstro sagrado e seu comportamento discreto da vedete que não deve e (não pode) falar em Cuba, megatons e outros bichos. Você vem com tudo, a terra é sua, o sol tropical ilumina sua pele dourada de americano, o vento recebe o sorriso do embaixador e centenas de figuras 'high' estarão dobradas a seus pés para ver, mesmo que no instante de segundo, o belo, o eterno, o imortal, o invencível – a mercadoria que você traz de Hollywood para mostrar os nativos que é MESMO de carne e osso. Um sucesso!³⁴⁵

Glauber se contrapõe à posição política cinematográfica americana e ao seu representante Harry Stone, dizendo que o homem do cinema americano se recusaria a falar dos cinemas que não aceitam os dogmas do capitalismo. Cita, por exemplo, a vanguarda americana, especialmente a realizada por John Cassavetes; o cinema da incomunicabilidade feito por Antonioni; dos franceses, Truffaut enfatizando a sua indisciplina e Godard, acentuando a sua subversão cinematográfica. Glauber reforça seu argumento, pronunciando

³⁴⁴ Harry Stone era o dirigente da Motion Pictures para a América Latina, empresa que congregava as maiores produtoras de cinema americano e cuida do processo de distribuição e exibição de filmes. Publicada no semanário *Jornal da Semana*, Salvador, 2 a 9 de dez./1961.

³⁴⁵ Glauber ROCHA. Bom Dia, Harry Stone. *Jornal da Semana*, Salvador, 2 a 9 de dez./1961.



que a soma do cinema de vanguarda junto ao cinema político do Terceiro Mundo destruiria o império hollywoodiano, apesar da supremacia da cadeia produtiva cinematográfica americana.

O discurso de Glauber foi o acontecimento do momento em que o pensamento da esquerda brasileira se sentia mais livre e tinha maior acesso à mídia. Em sua ótica, o cinema não se configurava como um meio apolítico como queriam fazer crer aqueles que detinham o monopólio ideológico formado pela academia americana. Entretanto, para Glauber e seus pares cinemanovistas, o cinema era essencialmente um processo político e social mais profundo e de transformação do mundo.

O conteúdo de *Bom Dia, Harry Stone* deixa transparecer a imaginação irrefreável contida nos escritos ou nas entrevistas concedidas por Glauber e marca o exacerbado posicionamento político do crítico. De acordo com Glauber, a classe cinematográfica brasileira era perseguida por Harry Stone, que tinha a incumbência de preservar os interesses comerciais do cinema hollywoodiano no País e em toda a América Latina. O crítico afirmava que existia uma lista negra, no modelo macarthista, daqueles que se opunham às posições e posturas políticas do cinema americano, constituída dos nomes de Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, Ruy Guerra, Roberto Faria, além do cineasta baiano Roberto Pires. Glauber reitera que seu próprio nome já devia fazer parte do mapa dessa mina há muito tempo e continua a reverberar, em sua crítica:

meu querido Harry: você dirá que eu sou comunista, que não gosto de você, que sou nervoso e por isto mesmo está disposto a me recuperar. [...] Além disto, simpático Stone, eu não posso também gostar do seu amor porque estamos em conflito: você é colonizador, eu sou colonizado. [...] Harry, você é um grande artista. Tony Curtis junto de você é uma sombra, o mestre de cerimônias é você. Gostaria de apertar a sua mão, beber do seu uísque, permutar 'charme' com você, comentar o azul do Atlântico. Mas é impossível: eu quero destruir você, embora saiba que um império só pode ser destruído quando algo de podre começa a nascer dentro dele mesmo ou quando o invasor avança sem piedade. Prefiro que a podridão de Hollywood depure o reinado. Há pouco passou um tufão³⁴⁶.

Apesar da diatribe, a formulação glauberiana induz que o centro da discussão para afirmação do cinema brasileiro estaria focalizado na questão cultural, considerando que o sistema produtivo de filmes americanos representava a lógica da cultura do capitalismo multinacional, marcada, naquele momento, pela apoteose e pela expansão global da cultura do cinema em forma de mercadoria. A crítica à cultura cinematográfica americana, especificamente no seu papel de monopolização do mercado, adquire um grande valor cognitivo e um potencial de transformação, considerando que as intrincadas análises

³⁴⁶ Id. Ibid.



processadas por Glauber – mesmo levando em conta o seu aspecto totalitário –, tinha um direcionamento: a ruptura no processo de produção de filmes brasileiros em vigor naquela época.

A fabricação de filmes brasileiros, representada no modelo melodramático construído na Vera Cruz e nos musicais carnavalescos e nas paródias produzidas na Atlântida, reconhecidas como Chanchadas, concorria com o filme estrangeiro e por ele era em grande parte sufocada no seu próprio espaço. Isso acontecia por uma simples razão: o domínio da cadeia produtiva estava totalmente atrelado às empresas distribuidoras e exibidoras americanas; além disso, a imitação ficava aquém do original e, diante desse fato, o espectador sempre era favorável à originalidade, em detrimento do modelo copiado.

O projeto de oposição à maciça presença do filme estrangeiro imaginado por Glauber era o da protrusão, ou seja, do deslocamento do estado de inércia ao modelo cinemanovista, e esse caminho foi construído gradativamente, passo a passo. Seu início se deu a partir das esporádicas críticas feitas no ano de 1957 até a chegada ao ápice em 1963, período da transição de Glauber do *status* de crítico para o de cineasta e fase da realização das primeiras películas representativas do movimento e da afirmação do modelo fílmico do Cinema Novo.

3.2 O CINEMA BRASILEIRO NO COTIDIANO DO CRÍTICO GLAUBER

A crítica de Glauber voltada para o filme americano, nos últimos anos em que exerceu a função de crítico, foi se tornando mais reduzida. Na mesma medida em que se distanciava do filme estrangeiro, Glauber direcionou-se, gradativamente, para os filmes brasileiros, analisando tanto os seus conteúdos quanto a busca de uma política eficaz para concretizar sua feitura.

Glauber conduziu sua reflexão em duas direções: na primeira, se opunha à maciça penetração dos filmes americanos no mercado exibidor brasileiro e fazia resistência cultural às produções estrangeiras que aqui aportavam na busca do cenário tropical, na procura de temas exóticos, na corrida de apoio estratégico do governo; na segunda, enfatizava a produção do cinema brasileiro, discutindo as probabilidades da construção de uma imagem endógena, em oposição ao modelo de filmes concretizado predominantemente por meio das produtoras Vera Cruz e Atlântida.

Glauber propôs, entre outras questões, uma ruptura em relação aos padrões



tradicionais instaurados nos filmes brasileiros, tomando como referência, para sustentar seus argumentos, a reação nacionalista esboçada por uma geração de novos cineastas que almejavam a uma nova linguagem para o cinema brasileiro. Glauber calçava-se de tal competência, para ser o porta-voz dos novos conceitos estéticos e políticos, em sua reconhecida trajetória crítica e na liderança assumida dentro do movimento Cinema Novo – e até por ser a representação simbólica desse conjunto. Conforme Ismail Xavier, Glauber Rocha,

representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político. Os parâmetros da sua criação se definem quando o país vive a transição do desenvolvimentismo de JK para a polarização dos conflitos sociais no início dos anos 60, período de luta por reformas e projetos nacionalistas, momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação³⁴⁷.

O projeto de cunho nacionalista teve o seu começo quando Glauber deu início a sua coluna permanente denominada Plano Geral, escrita no semanário *Sete Dias*, a partir de 1957. A montagem de uma base de pensamento transformador, agregado ao desejo de resistência às ideias oriundas do outro cinema, no caso o estrangeiro, é comprovado logo numa de suas primeiras críticas:

Panorâmica: Hoje iniciamos uma coluna permanente sobre cinema. O objetivo primeiro é informar, depois, na medida da razão, acusaremos os desrespeitos ao cinema pedindo justiça. *De antemão nós confessamos francamente ao lado do cinema brasileiro por péssimo que ele seja*; [grifo meu] também seremos oposição aos filmes reacionários, exaltadores da violência, mensageiros da guerra, do racismo, do colonialismo, defensores de linchamentos, de censuras culturais, de quaisquer formas de machartismo. Por fim, pretendemos uma cultura cinematográfica, uma mentalidade crítica bem formada. *Corta*³⁴⁸.

Glauber fez, a princípio, uma alerta ao público da sua intransigente defesa do cinema brasileiro, assegurando que, por pior qualidade apresentada, o filme brasileiro seria muito mais expressivo para ele e, possivelmente, para o espectador, do que o filme estrangeiro. Dessa maneira, posicionava-se de forma impetuosa em sua obstinação e desejo de aceitar um filme brasileiro com expressão própria. Enfatizava isso, pretendendo antecipadamente conquistar seu leitor com fundamentos para que este tomasse uma posição favorável em relação à cultura cinematográfica do País – e a tomada de consciência para ter este posicionamento próprio estaria na existência de uma mentalidade crítica bem formada pelo

³⁴⁷ Ismail XAVIER. *Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 127.

³⁴⁸ Glauber ROCHA. Plano Geral. *Sete Dias*, Salvador, 1957.



espectador.

3.3 NA BUSCA DE UM MODELO PRÓPRIO PARA O CINEMA BRASILEIRO

Glauber deu início as suas primeiras posições em defesa do cinema brasileiro através das críticas: *Arara Vermelha*, *Injustiçado Nelson Pereira dos Santos – Rio Zona Norte* foi derrotado por uma chanchada de Manga, *Treze Cadeiras*³⁴⁹ e *A revalorização do musical brasileiro – Anselmo absolutamente certo*³⁵⁰.

De um modo geral, Glauber discutiu a melhora dos conteúdos dos filmes, a incapacidade de se defender do concorrente e a vulnerabilidade do acesso dos filmes brasileiros às salas de exibição; além disso, comentou a falta de políticas públicas cinematográficas. Glauber asseverava:

ao passo que o problema econômico vai sendo resolvido, os argumentistas vão criando histórias mais originais e inteligentes, os diretores procuraram uma linguagem mais correta e objetiva. Ainda assim, envolto nessa lenta evolução, o cinema brasileiro, ainda não adquiriu uma constância temático-formal que possa significar o valor de cinema indústria-arte-cultura. Em primeiro lugar, o comércio é fraco. Não que o mercado brasileiro seja desprovido de consumo do produto, pelo contrário: nosso mercado é dos melhores do mundo, mas para os cinemas estrangeiros. No que se relaciona ao filme nacional, o mercado é ingrato, posto que a sabotagem organizada funciona com o filtro de não permitir a sua colocação nos programas. A distribuição é falha, envolve chantagens e somente os filmes da Atlântida ou de Hebert Richers conseguem exibições com sucesso. Por que isso?³⁵¹

O cinema brasileiro, na ótica glauberiana, passava a ser um problema vigente, em decorrência dos precários resultados obtidos pela sua heterogênea produção. Glauber enfatizava que o gargalo da questão estava centrado na circulação dos filmes, pois o mercado era dominado por empresas estrangeiras ou brasileiras associadas ao capital estrangeiro – o que constituía o principal obstáculo ou empecilho para o desenvolvimento de uma cadeia produtiva autônoma.

Segundo Glauber, nem se precisava argumentar para provar que determinados

³⁴⁹ Publicadas no semanário *Sete Dias*, Salvador, 1957.

³⁵⁰ Publicada no *Diário de Notícias*, Salvador, 1957.

³⁵¹ Glauber ROCHA. Plano Geral. Op. Cit.



exibidores brasileiros, a exemplo de Luiz Severiano Ribeiro e Herbert Richers³⁵², eram representantes da “anti-cultura cinematográfica no Brasil”, voltados para os interesses da indústria estrangeira que não via com bons olhos o crescimento do nosso cinema. Por isso, conforme Glauber:

somente filmes de péssima categoria são mostrados ao público, ao passo que as nossas melhores realizações, frutos de uma mentalidade de vanguarda voltada para a nossa problemática social, histórica e humana, são lançadas em cinemas de segunda categoria e redundam sempre em fracasso financeiro³⁵³.

Havia, porém, além dessa focalização para que o bom produto brasileiro não conquistasse o seu próprio mercado, uma outra questão. De acordo com Glauber, precisava ser descoberta e discutida a ação cultural, prerrogativa, no seu entendimento, necessária para a afirmação de um modelo de cinema brasileiro.

Na intenção de colocar o tema da ação cultural em debate, Glauber fez suas provocações de praxe, envolvendo os críticos e cineastas brasileiros, no intuito de agitar a classe cinematográfica. Por meio da sua coluna, lançou duas perguntas para esquentar o debate. Na primeira indagou: “onde estão os teóricos do nosso cinema?” Na segunda, atacou o colonialismo da crítica dizendo: “o que fazem os nossos grupos de críticos que não se voltam para o cinema brasileiro, buscando a sua problemática de tema e linguagem, pesquisando a qualidade artística de nosso filme?”³⁵⁴.

As respostas não apareceram de imediato, mas surgiram gradativamente na ação de alguns críticos que passaram a dar mais atenção à produção local. Enquanto isso, a equação das respostas seria dada pelo próprio Glauber, como de hábito no decorrer do percurso das suas críticas e posteriormente exercendo a função de cineasta e por seus pares quando realizaram os filmes cinemanovistas.

Em que pese a proposição inicial a favor do cinema brasileiro, o fato é que essa defesa não ocorreu de maneira assertiva. Quando o filme *Arara Vermelha* (Tom Payne, 1956) – produzido pela Unifilmes, Serrador Filmes e Companhia Cinematográfica de Fitas Brasileiras, e distribuído pela Columbia Pictures do Brasil – foi lançado em Salvador, Glauber indicou o filme ao público:

³⁵² Luís Severiano Ribeiro, produtor, distribuidor e proprietário da maior cadeia exibidora de filmes do país. Herbert Richers, produtor e exibidor, produziu filmes para televisão brasileira. Cf. Fernão RAMOS; Luiz Felipe MIRANDA (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p.460-461.

³⁵³ Glauber Rocha. Plano Geral. Op. Cit.

³⁵⁴ Id., *ibid.*



‘*Arara Vermelha*’ é o filme nacional da semana que recomendamos a todos. Dirigido por Tom Payne co-diretor de ‘*Sinhá Moça*’ e diretor de ‘*Terra é sempre terra*’, ‘*Arara Vermelha*’ é uma adaptação do romance homônimo de José Mauro de Vasconcelos. É um filme sobre a raça brasileira, seus formadores étnicos. Localiza-se a ação em nossas selvas e o elenco traz Anselmo Duarte, Milton Ribeiro, Aurélio Teixeira e Odete Lara. Recomendamos aos entusiastas do cinema brasileiro. Recomendamos ao público em geral. *Corta*³⁵⁵.

Logo após a exibição do filme, o tratamento concedido inicialmente foi modificado. Glauber não poupa os erros ou equívocos contidos na película: “É um filme lamentável. Finda a projeção o que mais nos indignou foi a cretinice do desenlace com aquele final patético, falsamente trágico, querendo imitar a última e correta sequência de *Duelo ao Sol*”. Glauber faz comparação entre *Arara Vermelha* e *Duelo ao sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, EUA, 1947), argumentando que a imitação não era o caminho mais adequado para o cinema brasileiro. O crítico Glauber indicava que a atitude a ser assumida pelos filmes brasileiros era a procura de uma cara própria.

Segundo Glauber, a decepção causada por *Arara Vermelha* residia na inautenticidade do tema abordado, já que o romance de José Mauro de Vasconcelos primava em situar o primitivismo do nosso interior e de realçar os tipos fundamentais étnicos brasileiros, enquanto:

a adaptação de Tom Payne limitou-se, de início, – e por isso começou errando – a uma mera configuração desses elementos sem no entanto imprimir-lhes a força de tragédia que carregavam ou melhor carregar-lhes a vida de profundidade humana, estudando as relações sociais de raças diferentes. Assim é que temos às margens do rio Araguaia, em plena floresta amazônica, um tenente branco, sua esposa, uma prostituta loura, um mestiço de branco e índio, um aventureiro negro. Tom Payne limitou-se à simples configuração e o resultado foi que vimos à cor da pele, mas nem sequer percebemos o drama do *preconceito racial* [grifo meu] ou a influência desta qualidade no desenvolver da intriga³⁵⁶.

Destaco a questão racial, abordada por Glauber, fato incomum nas críticas cinematográficas daquele período. Verifica-se ainda a preocupação do crítico com um ponto também pouco discutido: o da inadequação da adaptação literária para o campo do cinema. De acordo com Glauber, o roteiro de *Arara Vermelha* descamba para a história policial girando em torno do roubo do diamante, e esse enfoque falsifica a história original. No entendimento do crítico Glauber, com base na estrutura narrativa do romance, existia a possibilidade da realização de um filme “policial inteligente” ou mesmo um “filme de aventuras com bons caracteres”.

³⁵⁵ Glauber ROCHA. *Arara Vermelha. Sete Dias*, Salvador, 1957.

³⁵⁶ Id., *ibid.*



De acordo com Glauber, se o diretor Tom Payne falha como roteirista, o seu produtor Fernando de Barros revela-se um “desonesto”, porque buscava “a violência como um bom produto de venda”. Enfim, desqualificou o diretor por querer imitar o cineasta francês Henri-Georges Clouzot, “Tom Payne querendo se passar por um Clouzot tupinambá, se fosse mais inteligente poderia ao menos ser violento com dignidade”. Para Glauber,

a seqüência inicial é um sub-produto do ‘Salário do Medo’ de Clouzot. A situação dos homens isolados em uma terra ingrata, o tédio, o calor, a decadência dos costumes. [...] Tom Payne pretende alcançar uma dimensão superior a Clouzot e acaba se ridicularizando em um plano pretense ao sueco Ingmar Bergman: aquele de Camura (Milton Ribeiro) olhando o diamante em destaque e falando uma sub-literatura que o nosso teatrólogo Hermilo Borba Filho escreveu nos diálogos; [...] Em seguida a narrativa arma-se no pior estilo Lima Barreto, ‘O cangaceiro’. Foge o tenente e as duas mulheres e um ladrão. Logo se percebe que Camura irá persegui-los e que o filme girará em torno de situações arquitetadas durante a fuga³⁵⁷.

Mesmo assim, Glauber, ainda, encontra no filme pontos positivos:

se Tom Payne falha como adaptador e roteirista, não falha como narrador cinematográfico, isto é, procura bons enquadramentos, consegue transmitir a atmosfera da região, alcança um ritmo seguro. Nisto ‘Arara Vermelha’ se salva, pela continuidade cinemática. A câmara procura pormenores, mergulha em alguns aspectos, documenta muito bem a dança dos índios e contra-marca boas ações paralelas. Não se deveria exigir de Tom Payne um *diretor de criação* [grifo meu]. Mas não se pode nem se deve perdoar a completa influência recebida de vários diretores ao mesmo tempo, fazendo cada seqüência à maneira de um e de outro. Se alcançasse uma síntese, se obtivesse uma expressão sua resultante dessas influências recebidas, o aceitaríamos melhor. Não se pode negar a linguagem correta de ‘Arara Vermelha’. Mas não podemos lhe reconhecer a autenticidade, a marca individual do diretor. Embora contínuo no desenvolvimento do sórdido argumento, é descontínuo quanto à unidade estética da linguagem. Vê-se logo que ‘Arara Vermelha’ é um filme contraditório³⁵⁸.

Glauber, distanciando Tom Payne do grupo de diretores de criação, afastava-o, conseqüentemente, da possibilidade da sua inserção no conjunto da política de autor, ainda mais porque seu filme escapava de uma exigência primordial do alicerce estético cinemanovista: a autenticidade e a originalidade.

Glauber finaliza a crítica ao filme *Arara Vermelha*, dizendo que queria provar que não era uma propagandista do cinema brasileiro, mas, sobretudo acreditava na crítica justa como uma colaboração, não apenas dele, mas de todos aqueles que pretendiam um cinema brasileiro “complexo” e “bem organizado de indústria-arte-cultura”³⁵⁹, como nos melhores centros

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid.



européus.

A procura de uma cara própria para o cinema pátrio vai sendo esboçada de maneira gradativa. Na crítica Injustiçado Nelson Pereira dos Santos – Rio Zona Norte foi derrotado por uma chanchada de Manga³⁶⁰ o crítico discorda da premiação atribuída pelos jurados de melhor argumento para o filme *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos; o de melhor filme concedida à chanchada *De Vento em Popa* (Carlos Manga, 1957), e de melhor direção para Francisco Eichorn pelo filme carnavalesco *Treze Cadeiras* (1957) no Festival Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro em 1957.

Nelson Pereira dos Santos, o jovem cineasta brasileiro, autor do comentadíssimo '*Rio Quarenta Graus*' (Prêmio Karlov-Vary, 56) foi injustamente premiado no Festival Brasileiro de 1957, com o seu segundo filme '*Rio Zona Norte*', segunda realização da trilogia a ser completada por '*Rio Zona Sul*'. Concorrendo com diretores de inferior categoria como Carlos Manga e Francisco Eichorn, Nelson apenas conseguiu um prêmio de consolação pelo melhor argumento. Se bem que '*Treze Cadeiras*' não seja um mau filme, jamais Eichorn poderia ser considerado um diretor ao mesmo nível de Pereira dos Santos, assim como '*Vento em Popa*', de Carlos Manga, não poderia ser considerado filme superior a '*Rio Zona Norte*'.³⁶¹

De acordo com Glauber, *Rio Zona Norte* (1957) é um filme bem realizado, dos melhores já feitos no Brasil. Dessa maneira, nosso cinema demonstrava propensão, ou seja, a capacidade inata para se firmar diante do seu público. A injustiça praticada contra o filme de Nelson Pereira dos Santos revelava uma nefasta política de eliminação dos talentos em favor de tolices carnavalescas.

O que prevalece no pensamento glauberiano é a divisão entre aqueles que logo cedo tomariam um rumo na direção de um cinema autoral, preocupados com as questões sociais e políticas do país e expressariam isso esteticamente, nesse caso, o exemplo Nelson Pereira dos Santos é sintomático e conseqüentemente expresso nos seus dois primeiros trabalhos: *Rio Quarenta Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), e que serviram de parâmetro ao futuro cinema novo. Por outro lado, o cinema brasileiro continuaria, por muito tempo, a ser elaborado pelo chamado artesão, preparado de forma laboriosa e paulatina como cópia do filme estrangeiro, conforme exemplos citados: *Arara Vermelha*, *De Vento em Popa* e *Treze Cadeiras*.

Contudo não é ainda nesse momento que a nossa cara vai aparecer em definitivo – talvez ela nunca tenha sido fixada – e o antagonismo ao gênero da Chanchada não se delineia

³⁶⁰ *Sete Dias*, 1957.

³⁶¹ Glauber ROCHA. Injustiçado Nelson Pereira dos Santos – Rio Zona Norte foi derrotado por uma chanchada de Manga. *Sete Dias*, Salvador, 1957.



de forma radical por parte de Glauber que acabou encontrando valores nesse tipo de filmes. Num primeiro momento, a divergência do crítico Glauber é mais com respeito à política de produção para cinema brasileiro do que a discussão sobre o ponto de vista estético. Conforme Glauber, *Treze Cadeiras* – que marcou a estreia do fotógrafo Francisco Eichorn na direção -, é um filme ruim, mas que possuía alguns aspectos que deviam ser comentados:

em primeiro lugar, *Treze Cadeiras* é uma linha diferente, uma quebra de rotina da comédia fabricada na Atlântida. Primeiro porque desta vez o inteligente e mau [sic] aproveitado Carlos Manga está ausente; segundo porque o argumento procura novas situações, uma intriga melhor elaborada, um tratamento humano mais bem dado aos personagens. Embora estes objetivos não tenham sido alcançados e o filme descamba para o choroso, para o falso sentimentalismo religioso e para aquela deprimente e amarga conclusão – onde se nota um diretor ainda sob a influência da novela radiofônica, e de subprodutos literários, buscando alcançar a tão pretendida atmosfera ‘chaplinaiana’³⁶².

Dados significativos são revelados por Glauber a respeito da construção dramática, predominante nas Chanchadas, à nítida influência oriunda do rádio brasileiro particularmente dos seus programas humorísticos e das novelas. Para Glauber, o roteiro de Cajado Filho é bem feito e a direção de Francisco Eichorn o revela aceitável no domínio da narrativa. Porém, o grande trunfo do filme estava no desempenho do ator Oscarito, uma fusão da expressão autêntica de “ator-comediante-dramático” que obteve o maior êxito popular no país e repartia o estrelato com o elenco de coadjuvantes formado por Renata Fronzi e Zé Trindade.

Glauber, mesmo inconformado com as deficiências do filme e apontando as suas fragilidades cênicas, acabou dizendo que *Treze Cadeiras* não era tão ruim quanto parecia e incluiu o filme ao lado das melhores comédias cariocas como, por exemplo, *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956) e *Garotas e Samba* (Carlos Manga, 1957)³⁶³.

Revalorização do musical brasileiro – Anselmo absolutamente certo³⁶⁴ demonstra, outra vez, seu crédito ao filme brasileiro dedicado ao musical. Havia, na ocasião, uma saturação dos filmes musicais carnavalescos. Glauber apostava na renovação do gênero com o sucesso de bilheteria de *Absolutamente Certo* (Anselmo Duarte, 1957) e o utilizou como paradigma dessa discussão, provando a sua aposta, nas variadas maneiras, de se construir o cinema brasileiro,

a insistência terminaria por ocasionar dois caminhos: a falência provocada pela

³⁶² Glauber ROCHA. *Treze Cadeiras*. *Sete Dias*, Salvador, 1957.

³⁶³ Id., *ibid.*

³⁶⁴ Glauber ROCHA. Revalorização do musical brasileiro – Anselmo absolutamente certo. *Diário de Notícias*, Salvador, 1957.



saturação do povo ante a imoralidade, ou soerguimento dirigido por especialistas do gênero que finalmente descobrissem o caminho de revalorização para a mais popular espécie de cinema brasileiro: o filme musical brasileiro ou a comédia de amor e violência temperada pelas figuras radiofônicas. Evolutivamente, o segundo caminho, já vinha sendo ensaiado desde ‘Depois eu conto’ no quais os ases do assunto, Waston Macedo, José Carlos Burle e Anselmo Duarte, despertados pelo ‘realismo carioca’, via Nelson Pereira dos Santos em ‘Rio 40 Graus’, realizavam uma aguda sátira ao ‘society carioca’, ao passo que entravam na batalha em defesa do samba. Aberta esta perspectiva e note-se que a participação de Anselmo Duarte no argumento e na produção foi de grande valia as esperanças de melhores dias para o desmoralizado gênero vieram inesperadamente em ‘Garotas e Samba’ de Carlos Manga, entrando na malandragem do rádio e contando também na linha do ‘realismo carioca’, uma história carregada de atuações divertidas e decentes³⁶⁵.

Glauber aceitou a influência benéfica hollywoodiana no produto fílmico nacional e condenou o que supôs desfavorável:

mas se essa influência americana por um lado trouxe admirável lucro para o ritmo vivaz e atraente, pecou pela introdução excessiva no roteiro de violência e de gangsterismo intencional, prejuízos visíveis para completa realização artística do filme³⁶⁶.

De acordo com Glauber, havia um péssimo aproveitamento dos atores de qualidade como, por exemplo, Oscarito e Grande Otelo que tinham os seus talentos desperdiçados por diretores sem competência. Por outro lado, contraditoriamente, Glauber elogiava certos avanços nos roteiros, no seu entendimento melhorado desde *Colégio de Brotos* (Carlos Manga, 1956). Para Glauber, o foco dos filmes inclinou do “imoral” para a “observação dos costumes cariocas”, com isso melhoram, principalmente, no uso da narrativa. Agora mais discreta, sem as confusões no encadeamento das sequências e com mais objetividade nos enredos. Escrevendo a respeito de *Absolutamente Certo* (Anselmo Duarte, 1957), disse:

no âmbito da linguagem, destaquemos as sequências dos programas de televisão, quando três respectivos aparelhos servem de olho que leva espontaneamente de um para outro lado a narrativa, obedecendo uma fluência que colabora na criação rítmica externa e interna, denunciando as situações sem intencionalidade própria dos roteiros improvisados. A *autoria* [grifo meu] dupla de Anselmo Duarte na concepção e realização da película parece ter permitido ação livre para criar sem interferências. Nessa organização intelectual de quem certamente queria provar não ser exclusivamente um ator boneco e playboy, mas sim um homem de cinema com honestos propósitos³⁶⁷.

Pela primeira vez, Glauber tratava um diretor do cinema tradicional por “autor” e destacou seu aprendizado e longa experiência de mais ativo e popular ator brasileiro nos

³⁶⁵ Id., *ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*



estúdios da Vera Cruz e Atlântida. Anselmo Duarte, por meio da observação, aprendeu os mecanismos da realização cinematográfica, assim como acontecia com jovens realizadores americanos ou europeus.

Segundo Glauber, a importância de Anselmo Duarte estava em dosar no filme com muita habilidade, o romântico, o social, o humano, o dramático, o violento e o sensual num musical que vai do samba ao *rock*, sem perder a autenticidade de brasileiro: “Anselmo Duarte valorizou por fim o gênero musical porque os números de *Absolutamente Certo* são os mais bem trabalhados de toda a história do cinema musical no Brasil”³⁶⁸.

Em *Ravina: erro de origens*³⁶⁹, crítica ao modelo de superprodução da Brasil Filmes na realização do filme *Ravina* (Rubem Biáfora³⁷⁰, 1959), Glauber é contra o investimento de grandes recursos financeiros num único filme; o crítico desconstruiu o exemplo de um cinema industrial, proposto por Biáfora, e atacou a formação cultural do cineasta paulista:

o erro de *Ravina*, que tem provocado algumas discussões no pálido clima do cinema nacional, é erro de origens: desvio fundamental na formação de um homem de cinema, Rubem Biáfora, no caso o desvio que é presença também no ‘processus’ [sic] de todos os diretores brasileiros com ligeira exceção de Lima Barreto. Não importa que *Ravina* seja um filme absurdo sob o ponto de vista do roteiro e um tiro-suicídio sob o ângulo da produção: interessa pouco também que críticos tenham gostado e outros combatidos: o que mais significa no ponto da crise do cinema brasileiro é sua demonstração cabal de que a geração de cineastas atuantes em São Paulo é toda ela de péssima formação cultural, é ridícula formação no aspecto particular do ‘ser’ cineasta³⁷¹

Segundo Glauber, São Paulo era um “país estranho” como centro cultural, porque: “a sua cultura é mais importada e desligada da realidade do Brasil e na formação de sua gente”. Conforme Glauber, um cineasta formado em São Paulo, mesmo sendo hábil no entendimento da teoria fílmica, um bom *metteur em scène*, montador, angulador, artesão, regente de atores, mas, não teria o senso da realidade nacional, ou seja, uma qualidade para manusear uma realidade diferente da “realidade falsa”, vivida numa “cidade internacionalizada”³⁷².

De acordo com Glauber, o cineasta não é só o homem que domina o *métier*. Ele é responsável por verdades e dentre os artistas modernos é dos mais responsáveis porque seu meio de expressão é o de maior alcance e poder de convicção, pois,

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Glauber ROCHA. *Ravina: Erro de origens*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1960.

³⁷⁰ Cf. Luiz F. A. MIRANDA. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora e Secretaria de Estado da Cultura. Op. Cit., p.55.

³⁷¹ Glauber ROCHA. *Ravina: erro de origens*. Op. Cit.

³⁷² Id., *ibid.*



a verdade do cineasta pode ser qualquer uma, mas tem de haver esse caráter como marca de segurança e de dignidade do seu filme, já que não dizemos o filme como complexo estético, mas o filme como fenômeno cultural que atua dia a dia na sociedade moderna, determinando costumes e colaborando em formações³⁷³.

Conforme Glauber, os erros de *Ravina* estavam localizados na escolha de um argumento novelesco, de uma peça literária duvidosa e estruturada numa narrativa do século XIX, uma péssima absorção do pior do escritor francês Alexandre Dumas, traduzido num enervante mau gosto literário com uma primária estrutura dramática. Organizar-se num tema dessa natureza e traduzi-lo de forma alienada eram fatores que determinariam a falência do modelo proposto por Rubem Biáfora.

Conforme Glauber, a questão tornou-se mais crítica, pelo fato de o orçamento do filme ter extrapolado o teto das produções vigentes, naquela época. Por isso, o crítico dizia que Biáfora teria a obrigação de ter produzido um filme nos padrões de um Visconti ou de Kurosawa para *Ravina* se tornar um filme decente. “Não o é. Tem erros de origens do seu autor que determinaram os seus erros concretos, o seu erro total que é em si como filme”³⁷⁴.

3. 4 O CINEMA DERROTA A PROVÍNCIA NA PRÓPRIA PROVÍNCIA

Redenção – primeiro filme baiano³⁷⁵ é a primeira de uma série de críticas que retratam bem a tentativa de superação da província dentro da própria província. Essa tentativa se esboçava por alguns anos por parte de intelectuais e artistas baianos, entre os quais estava o agitador cultural Glauber Rocha.

Redenção, produzido por Elio Moreno Lima, Oscar Santana e dirigido por Roberto Pires foi o primeiro longa-metragem do ciclo baiano de cinema. Pires era um autodidata que trabalhava numa ótica da cidade do Salvador, tinha realizado alguns filmes experimentais em 16 milímetros, fundado a Produtora Iglu Filme junto com Oscar Santana, e inventado uma lente cinemascope, chamada por ele de “ultrascope”.

Redenção era uma aventura cinematográfica filmada aos sábados e domingos, pois os seus realizadores trabalhavam normalmente durante a semana em outras atividades profissionais. Por isso, os primeiros resultados do filme apresentaram péssimas condições

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Glauber Rocha. *Redenção – primeiro filme baiano. Jornal da Bahia*, Salvador, 1958.



fotográficas. Diante do resultado desastroso, os produtores convidaram o experiente fotógrafo carioca Helio Silva (*Rio Quarenta Graus, Rio Zona Norte e o Grande Momento*) para ser o diretor de fotografia da película. Conforme Glauber, a contratação de Hélio Silva oriundo do “realismo carioca” garantia a qualidade fotográfica e plástica do filme que possuía defeitos de argumento e direção. No entanto, em que pese a fragilidade do roteiro, o crítico Glauber apostava no sucesso da película.

Segundo Glauber, Roberto Pires preferiu, pela falta de meios artísticos, econômicos e técnicos, fazer um filme despretensioso, um melodrama policial, romanceado, violento, e afastou-se da sedução de englobar ao seu filme o caráter regional, peculiar às películas brasileiras.

Redenção, não tem igreja, praia, capoeira, Senhor do Bonfim, candomblé e abará. Esse tema Roberto preferiu deixá-lo intocável, a estragá-lo. E isso, essa resistência auto-crítica a enfrentar as seduções superficiais do ambiente baiano, já é o suficiente para marcar o caráter de Roberto Pires e de toda a sua equipe³⁷⁶.

Glauber, de maneira inusitada, defendeu uma ideia universal, em vez de fazer o seu tradicional discurso enfatizando a temática nacional-popular:

eu posso não confiar em *Redenção* (Roberto Pires, 1958) como uma obra-prima do cinema. No Brasil nem Lima Barreto fez ainda uma obra-prima. Mas acredito na integridade do filme. Sei que o seu argumento peca, às vezes, mas a sua linguagem de cinema não é primária. Sei que é vivo, movimentado, tem ritmo, tem cara de cinema mesmo. [...] Por isso o público que me prestigia lendo essa coluna, a esse público que confia no que eu digo sobre cinema, a esse público faço meu primeiro pedido: É um favor: prestigiem *Redenção*³⁷⁷.

Glauber fazia a enfática defesa do cinema brasileiro e do primogênito do ciclo baiano e, de forma ufanista, fez um apelo ao espectador:

Ao público que me prestigia lendo essa coluna, a esse público que confia no que digo sobre cinema, a esse público eu faço meu primeiro pedido. É um favor: prestigiem ‘Redenção’. Sejamos bairristas. É o cinema na Bahia. Sinal de que a cidade está ficando grande. Que a província não existe mais. É preciso encher os cinemas para ver o filme de Elio, Roberto e Oscar. Mesmo que não gostem, que achem um abacaxi, paguem a entrada, dêem [sic] sua contribuição para que eles façam outro melhor, porque eu sei que a honestidade deles quer cinema de primeira linha. Criemos a mística de ‘Redenção’ como se cria a mística de políticos em tempos de eleição³⁷⁸.

³⁷⁶ Id., *ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*



Glauber voltou a defender de maneira enérgica a produção cinematográfica endógena no contexto cultural baiano em Camus: Bahia no roteiro de *Os Bandeirantes*³⁷⁹. A crítica é uma prova da postura xenófoba de Glauber, visando à preservação da produção local contra a estrangeira: “os temas são nossos e não são nossos governantes, nossos departamentos, nossos intelectuais, nossos amigos, enfim, que devem colaborar – por complexo de inferioridade – com aventureiros tipos Jean Mazon e Marcel Camus³⁸⁰”.

Glauber estava respirando a atmosfera criada por Trigueirinho Neto que logo realizaria *Bahia de Todos os Santos*, quando Marcel Camus e Jean Mazon anunciaram a inclusão da Bahia nas locações do filme *Os Bandeirantes*. Conforme Glauber, somente um cineasta do porte de um “John Ford, no cinema presente, poderia resolver a aventura de conduzir uma estória do extremo norte a Brasília criando um filme épico”. Em sua opinião o francês Marcel Camus, realizador de *Orfeu do carnaval* (1959), “não iria acertar” no seu projeto *Os Bandeirantes*, porque a

sua estória é de uma linha comercial, intencional e se baseia numa demagogia humanista: a ternura humana, peça de suporte para os artistas que não possuem a exata compreensão de sua arte, como matéria fora da sensibilidade. A arte, é mais do que toda a arte de um filme, precisa ser uma em si, viva em sua linguagem e não em suas intenções de ser boa ou má. Esta questão de ética-estética é tão anêmica quanto à polêmica forma-conteúdo. É melhor que o artista seja mesmo imoral na maior acepção e escândalo do termo do que sacrificar uma linguagem em benefício do desejo de salvar os homens. Em arte, o homem pode ser salvo pela arte: e arte é linguagem se não seria o vulgar que existe solto no espaço. Camus diz que seu filme será sobre a ‘ternura humana’ e terá fim em Brasília, diante da nova cidade que nasce como centro da terra inculta. Vejamos, então, como bem concorda Alex Viany e outros críticos que viram ‘*Orfeu*’, porque Marcel Camus, protegido por nomes da vanguarda cultural do Brasil como Vinícius de Moraes, pode ser mais perigoso para o nosso cinema do que imbecis cineastas que aqui chegam para fazer bobagens sem critério, mas despidos da boa intenção, apregoando, a própria mediocridade com um cinismo absoluto³⁸¹.

O primeiro ponto dessa abordagem explicita o antagonismo glauberiano ao cinema como simples reprodução, ou seja, o cinema da narrativa clássica fosse ela hollywoodiana ou mesmo europeia que faz o espectador ver o mundo na sua ótica, sem reflexão, sem indagações, ausente do senso crítico. Era a luta contra o cinema que traz em si a marca do visível e de normalização da estética e da ideologia, sem, contudo deixar transparecer nas entrelinhas o foco principal do seu discurso, alienado e colonialista.

³⁷⁹ *Diário de Notícias*, 23 de ago./1959.

³⁸⁰ Sobre os realizadores Jean Mazon e Marcel Camus. Cf. Luiz F. MIRANDA, *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. Op. Cit. p. 77 e 208.

³⁸¹ Glauber ROCHA. Camus: Bahia no roteiro de *Os Bandeirantes*. *Diário de Notícias*, Salvador, 23 de ago./1959.



Glauber explicitaria, anos depois, no manifesto *Estética da Fome*³⁸², de uma maneira mais clara, sua visão do discurso colonialista: “para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessa na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”. Por esse ângulo, é compreensível a forte oposição à tentativa da realização de *Os Bandeirantes*, apesar do sucesso internacional do filme anterior Marcel Camus *Orfeu do carnaval* (1959), baseado na peça *Orfeu Negro* de Vinicius de Moraes, onde o mito de Orfeu é transposto para o mundo negro de uma favela do Rio de Janeiro.

Orfeu do carnaval foi Palma de Ouro no Festival de Cannes e Oscar de melhor filme estrangeiro em 1959; mesmo com essas referências dadas ao diretor francês, Glauber não cedeu às pressões oficiais no favorecimento a sua nova produção na Bahia. A respeito do embate, escreveu, também, a crítica *Orfeu Metafísica de Favela*³⁸³, discutindo o conteúdo do primeiro filme:

fusão de relevo grego de *Orfeu* para papagaio no céu azul da favela carioca. O plano inicial do relevo que simboliza a lenda propõe, mesmo que Camus e Viot não quisessem uma tese. Por isto o filme começa a fracassar no terceiro plano, pois se um papagaio nos céus ainda pode ser em cinema um contingente de lirismo, a queda seguinte na seqüência da apresentação enquadra-se no documentário realista. Não se supõe que o filme irá fracassar³⁸⁴.

Disse abrindo fogo contra a concepção estética do cineasta francês em traduzir o mito de *Orfeu* no morro carioca:

chega-se a tal resultado quando depois da primeira metade, o ‘mágico’ começa a entrar novamente em cena. Então quebra-se definitivamente a crença de que se trata de uma história realista onde as constantes da lenda estivessem transfiguradas. O que se evidencia, a partir daí, é marca característica de todo mau cineasta que se pronúncia ultimamente: a resistência da exposição em bom nível. Parta-se com a câmara para a paisagem: começar o trabalho em posição qualificada é fácil. Logo depois surge o primeiro que precisa “ser resolvido”. Nesse ponto os roteirista e diretores têm de pensar. Sempre é construído um grande trabalho a partir dessa crise, caso se pretenda fazer um filme. Ao contrário – como em *Orfeu* – correr-se de ladeira abaixo, solucionando para “acabar”, aproveitando a paisagem que então tem de ser funcional e não decorativa. Claro que falamos da estrutura acadêmica do

³⁸² Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na V Rassegna del Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio da Columbianum. O tema proposto pelo secretário da Columbianum Aldo Viganò era Cinema novo e cinema mundial. Contingências forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo. Cf. Glauber Rocha. Eztétiya da fome 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 63-67. Publicado originalmente como: Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Ano 1, n. 3, jul./1965, p. 165-170. Foi publicada, também, como: Eztétiya da fome, 65. In: *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981, p.28-33. Foi traduzido para o francês, como: “Esthétique de la violence”. *Positif*, fev./1966; e no *Magazine Littéraire*, n. 187, set./1982.

³⁸³ Glauber ROCHA. *Orfeu Metafísica de Favela*. Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de out. 1959.

³⁸⁴ Id., *ibid.*



filme. Mas, não se pode exigir estrutura revolucionária em Camus nem noutro qualquer filho da ‘*nouvelle vague*’. O que é a *nouvelle vague*? A melhor resposta ainda é a de René Clair, em entrevista recente. “Não existe”³⁸⁵.

Glauber assegurava que o filme se liquidava no terceiro plano, uma vez que:

pulava da mágica para o real. Ainda mais: que se notava isso mais adiante, como se nota uma curva que se abre ou fecha na estrada, quando o real ponteeva para a mágica ora surrealista, ora expressionista, ora avanguardista, ora novamente para o real neo-realista. Então, qual era o problema? Diante da produção – da própria origem do empreendimento francês em nossa favela – a solução era para o exotismo: favela, negro e samba³⁸⁶.

Conforme Glauber, a questão central está colocada na definição da realização de uma película realista, quando se entende o realismo no cinema como uma ideologia dominante que reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito do real. Glauber considerava contraditória a adoção de uma estética realista, que ao mesmo tempo estava recheada de vertentes estéticas, as quais não dialogavam entre si, por exemplo, as citadas: surrealismo e expressionismo.

Glauber se opunha ao filme tradicional dirigido por Marcel Camus, pelo fato de Camus ter composto o seu filme dentro dos rigores do enquadramento horizontal à base do plano médio americano. Utilizando-se da montagem cronológica de ligação com ausência de conflito no ritmo, proporcionando o que se chamava de “ritmo morto”. Enfim, por usar de recursos figurativos superados, para exemplificar, cita o excesso de vermelho na morte da personagem Eurídice,

recursos figurativos do expressionismo superado: vermelhos na morte de Eurídice. Morte fantasiada de morte em porta de assistência, Orfeu fantasiado de Grego, a seqüência imoral do necrotério, inferno no túnel de Copacabana, na entrada da favela de Orfeu com cama pintada (de ferro), bichos instalados e cortina colorida. Quem saberia de onde vêm aqueles bichos? Sol nascendo? Eurídice dançando passo Terpsícore ao som da voz do samba literário de boate para inglês ver, incursão ousada de poeta nos domínios de Oreste Barbosa. O Prêmio de Cannes valorizou comercialmente o trabalho e já então produtores franceses e de outros lugares invadem nosso exotismo miserável de nordestino com sede para fazer poesia. “Orfeu” inaugurou o suicídio anterior da possível industrial nacional de filmes que poderia surgir por estes anos próximos³⁸⁷.

Glauber se opunha à produção de *Orfeu* no que diz respeito aos benefícios obtidos, através do apoio oficial do governo, achando desonestidade uma produção estrangeira aliada a

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Ibid.



produtores brasileiros sem escrúpulos ser beneficiada pelo Estado. Exemplifica com uma comparação entre as produções de *Orfeu* e a do filme *Redenção*,

Roberto Pires não arranjou do governo do Sr. Antonio Balbino um carro para uma cena e dois guardas para manter a ordem na rua enquanto filmava *Redenção*, Camus é, aqui, recebido com honras oficiais³⁸⁸.

A atitude restritiva à realização de produções oriundas de outras regiões, por parte de Glauber, limitava-se as produções sobre as quais ele não comungava com o processo de realização. Glauber protegeu e tornou-se um aliado das realizações de filmes produzidos por cineastas do sul do país, na Bahia. O exemplo está na crítica *Trigueirinho e Nelson abrem novos caminhos no cinema brasileiro*³⁸⁹. Glauber começou o seu texto afirmando: “Nelson Pereira dos Santos e Trigueirinho Neto inauguram na Bahia *nova fase* para o cinema brasileiro. Sempre se falou em *nova fase*. Todavia não se trata de *Nouvelle Vague*, tampouco de escola ou movimento organizado”³⁹⁰.

A exposição de Glauber recorria à ideia de movimento e atribuía às novas produções cinematográficas não mais o caráter de uma aventura isolada de dois promissores cineastas, mas apostava na probabilidade de deslanchar um novo cinema brasileiro:

trata-se apenas de dois jovens cineastas de capacidade comprovada que, saindo do hermetismo metropolitano e alienado (onde todas as artes estão no servilismo europeu e americano), descobrem um ‘cinema novo, lícido, épico e sagrado’, um cinema nascendo do um povo formado em complexa luta de raça e economia, um cinema que pode ser para o mundo um testemunho de um povo que toma consciência da sua nacionalização. Longe das teorias intelectuais de ‘escolas nacionalistas’ – como famoso Teatro de Arena ou correntes verde-amarelistas que pedem ingenuamente literatura nativa – os dois cineastas pensam em realizar um trabalho espontâneo, lançando novos diretores e argumentistas, criando uma espécie de nova mentalidade que vá se firmando metodicamente, sendo ao mesmo tempo bases para uma indústria possível de se fundar em alicerces sólidos da Bahia. Como não existe cinema no Brasil, como são mínimas as possibilidades, tanto faz filmar no sul como no norte. O norte deu para o Brasil as raízes da sua ficção, com Graciliano, Zé Lins e Jorge Amado: dará agora com Nelson e Trigueirinho as raízes do cinema³⁹¹.

Glauber enfatiza o novo como resposta ao tradicional. Evidencia de tal forma que busca amparo na literatura regionalista, ao fazer comparações entre os escritores já consagrados e respeitados, por exemplo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge

³⁸⁸ Glauber ROCHA. *Redenção – Primeiro filme baiano*. *Jornal da Bahia*, Salvador, 1958.

³⁸⁹ Glauber ROCHA. *Trigueirinho e Nelson abrem novos caminhos no cinema brasileiro*. *Diário de Notícias*, Salvador, 1961.

³⁹⁰ Id. *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*



Amado e os “futuros cineastas”, com a ressalva de que Nelson Pereira dos Santos, já era um nome no cenário cinematográfico.

Embora a nova proposição se detenha na criação de um cinema de arte, Glauber não é excludente com a implantação de uma base industrial e mercantilista, própria dos segmentos capitalistas, agregada, especificamente, no sistema de produção de filmes americanos. De acordo com Glauber:

possuímos aqui, fonte de cultura nacional, todo processo temático que interessa para se construir uma expressão nacional, dotada da fortaleza para varar os mercados estrangeiros. Não é sem motivo que Camus empreende setenta milhões em ‘Os Bandeirantes’ mostrando o Brasil selvagem, embora descaracterizado como foi ‘Orfeu’. Agora imagine-se material dessa importância em mãos de Lima Barreto e mais meia dúzia de cineastas que sentem os problemas e as belezas na própria carne! O cinema é sobretudo uma indústria e das indústrias a que melhor é comprometida com idéias. Sua arte é uma consequência de seu amadurecimento industrial e todo seu complexo reside na possibilidade de se produzir obras de arte vendáveis a alto preço, como foi o caso de ‘O Cangaceiro’.³⁹²

O significativo do texto glauberiano é a chamada consciência da nacionalização do povo, ator e sujeito da história a ser contada. O nacionalismo era uma postura quase unânime no cinema brasileiro, particularmente para quem fazia parte da chamada crítica progressista, a questão nacional-popular era dada como óbvia. Porque o posicionamento nacionalista parecia algo de espontâneo e necessário, por parte dos defensores do cinema brasileiro. Embora Glauber, diferencie o seu entendimento do nacionalismo posto em prática, por exemplo, refugando a ideia do nacional-popular manifestado pelo grupo de Teatro Arena³⁹³.

Glauber, exercendo o papel de agitador cultural, acreditava que na Bahia se processava um fenômeno raro, no qual a crítica tinha um papel preponderante que era o de convencer as autoridades governamentais da importância do cinema com uma das fontes fundamentais da economia e da cultura: “nunca no Brasil o Estado soube tão bem atender às pretensões dos cineastas. É justamente por isto que a Bahia está nos planos de Nelson e Trigueirinho para ser sede de produções brasileiras, talvez uma das maiores da América do Sul”³⁹⁴.

2.5 A VISÃO ENDÓGENA DE GLAUBER E A DEFESA DO MODELO AUTORAL

³⁹² Ibid.

³⁹³ Para uma melhor compreensão do nacional e popular no cinema brasileiro nos anos 1950 e 60, ver Maria Rita GALVÃO; Jean-Claude BERNARDET. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense; Embrafilme, 1983.

³⁹⁴ Glauber ROCHA. Trigueirinho e Nelson abrem novos caminhos no cinema brasileiro. Op. Cit.



O primeiro resultado das empreitadas realizadas na Bahia foi Mandacaru Vermelho³⁹⁵. Glauber faz elogios e procura definir o trabalho de Nelson Pereira dos Santos – embora esse filme figure entre os menores na obra do diretor –, como um “drama rural”, um “*western* nordestino” que

o filme parece muito mais um romanceiro do sertão: um romance que segue a raiz popular: prólogo e epílogo, epopéia com o máximo de ação e o mínimo de psicologia, mas ao mesmo tempo retrato violento do Nordeste, vertical e sem retoques – como nunca antes foi realizado no cinema brasileiro³⁹⁶.

Glauber enaltece o realizador:

jovem produtor cabeça de ponte da independência industrial & ideológica do nosso cinema, figura surgida no polêmico *Rio Quarenta Graus* (1955), volta ao seu quarto filme, após *Rio Zona Norte* (1957) e o *Grande Momento* (1957) – produção que foi dirigida por Roberto Santos – provando que os melhores destinos de nossa colonial cinematografia surgem – a todo custo – como frutos da produção independente e livre dos compromissos vulgares do pseudocomércio nativos dos filmes³⁹⁷.

Segundo Glauber, falar de cinema nacional era, especialmente, pensar na produção, mas nunca como indústria pesada. Pela primeira vez, o crítico Glauber contrapôs o processo industrializado da realização do cinema e o processo de improviso adotado por cineastas periféricos que não tinham acesso aos sofisticados recursos tecnológicos próprios do aparato do cinema industrial. A proposição adotada fora a de usar a câmara na mão, frase pronunciada por Glauber, sentença que não queria dizer arranjo daquele que ainda não domina ou não consegue dominar a atividade a qual se dedicou, revelando-se inábil, incompetente, inexperiente; era um posicionamento estratégico, daqueles que optaram em fazer o cinema moderno dentro das possibilidades tecnológicas possíveis, pois:

o problema da *câmara na mão* (que virou lema do cinema novo e não quer dizer *improviso amador*, como alguns *profissionais* comentam entre risos) – já não é apenas resultado da ausência de capital básico, mas é também fruto de uma nova visão cinematográfica do mundo inteiro, quando o cineasta deixa de ser o artesão que maneja atores na cenografia de estudo e, num passe histórico, transforma a técnica em poética: Antonioni, Godard, o hindu Ray, John Cassavetes – eis os exemplos que começam a derrubar a estirpe de William Wyler – o conformismo do filme certinho, com estória narrada para um clima romântico, de fusão explicativa e luz desenhada no close da estrela. Hoje, o filme comercial não é o melhor filme. O

³⁹⁵ Glauber ROCHA, Mandacaru Vermelho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11/11/1961.

³⁹⁶ Id. *ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*



filme de autor – o cineasta é ficcionista ou poeta, cria, depõe, divaga denúncia e luta com a câmara. Não podia existir para o cinema brasileiro melhor oportunidade na história acidentada do cinema – história pela qual os cineastas pagam preços violentos na hora exata em que a idéia é implacavelmente sangrada pela indústria³⁹⁸.

De acordo com Glauber, a transposição da posição de artesão era condição indispensável para o realizador conseguir a adulteração do estado material da tecnologia para o imaterial da poética e, por conseguinte, torna-se um autor, ou seja, um indivíduo com a capacidade de inventar. Conforme Glauber, era a hora da transformação da condição do estado de pré-indústria cinematográfica artesanal numa situação autoral. Por isso, Glauber dizia que no Brasil,

Nelson Pereira dos Santos foi a primeira consciência individual do fenômeno que surgiu nas mãos de Rossellini – naquele tempo dourado de Vera Cruz, de subdesenvolvimento cultural paulista, fabricando melodramas da tirania, crítica de produtos inflamados e perniciosos do cinema de imitação – do *rei* (Rubem) Biafóra e sua cultura suicida. Hoje, sabendo tardiamente que o cinema não é estúdio, não é luz, não é *travelling* macio, não é partitura musical, não é nada de nada que os conformistas pregam – sabendo que o cinema marcha para outros caminhos – e estes caminhos abertos pela produção livre do artista que está dizendo não – surge (mas surge também na hora exata) a primeira arrancada do cinema novo³⁹⁹.

Em defesa do seu movimento, Glauber dizia que opção de fazer cinema não seria a artificial, ou seja, a criação feita em estúdio. Então, o que seria o Cinema Novo e moderno? Em sua opinião seria o cinema do conhecimento em oposição ao do divertimento, linguagem e não como espetáculo, método e não ilustração, revelação e não descrição do óbvio⁴⁰⁰.

O cineasta italiano Roberto Rossellini, precursor do neo-realismo fora tomado como referência para fortalecer o pensamento do Cinema Novo, e Nelson Pereira dos Santos era apontado como o ícone desse movimento. Glauber direcionou, outra vez, o seu discurso contra as produções da Vera Cruz⁴⁰¹, citando como paradigma o cinema tradicional projetado pelo crítico e diretor Rubem Biáfóra, realizador do filme *Ravina* (1957/1958), um dos maiores opositores do projeto estético cinemanovista.

Conforme Glauber, *Mandacaru Vermelho* havia sido realizado em “regime magro dos independentes”; nem mesmo por isso, Nelson Pereira do Santos e o seu fotógrafo haviam perdido as rédeas da disciplina formal da linguagem, da luz e do som que fazem do cinema

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Cf. Glauber ROCHA. O Padre e a moça. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. P.79.

⁴⁰¹ Sobre o assunto, ver Maria Rita GALVÃO. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1981.



brasileiro; “poema, filme contado, linguagem de ação, dos cantadores de violências sertanejas – fixação do homem social na paisagem sem o deslize para o exótico: disciplina, concisão, ritmo, luz, poema corrido com as variantes de lirismo que revelam NPS de hoje poeta entrevistado na sequência da lagartixa em *Rio Quarenta Graus*”⁴⁰²

Glauber justifica *Mandacaru Vermelho* como exemplo e modelo, dizendo tratar-se de um “filme popular” e que o seu resultado junto ao público da capital da Bahia foi surpreendente, pois chegou a entusiasmar os mais absolutos inimigos do cinema brasileiro, além de ser recorde de bilheteria. Na sua exibição, no interior, nas cidades de Juazeiro (Bahia) e Petrolina (Pernambuco) foi aplaudido por uma plateia constituída, principalmente, de vaqueiros rústicos que nunca tinham visto cinema em suas vidas e que chegaram de longe para ver e viver este começo do Cinema Novo. Glauber prognostica:

a maneira de vencer a chanchada é fazer a antichanchada e conquistar o público. Mas conquistá-lo sem às concessões tradicionais da indústria americana. O público não anda mais tão dopado quando ele mesmo começa a recusar fitas como *Sócio de Alcova* ou *Dono da Bola*. Se *Mandacaru Vermelho* também conquistar o público do Rio – a experiência de Nelson Pereira dos Santos assume assim, de fato a marginal e espinhosa e amarga posição que conquistou desde *Rio Quarenta Graus*: a voz contra a indústria de fitas coloridas em regime de entrega servil a estrangeiros; às fantasias convencionais de melodrama e sentimento radiofônico; às fitas pseudo-sérias de psicologia barata em apartamentos e salões do século passado – apoteose da escola Biáfara; as fitas ridículas de delírios formais, bebidos das cinematecas nos arquivos dos anos 30. *Mandacaru Vermelho* – feito com a câmara na mão e com a idéia – é resposta à incoerência e mediocridade do cinema brasileiro. É um começo do novo cinema – está com seus erros, mas resiste às críticas mais violentas, topa qualquer parada, está na tela para se ver e ouvir⁴⁰³.

Aqui é notório o contraponto glauberiano entre o filme de Nelson Pereira dos Santos e as produções das chanchadas, bem como a visão ufanista de Glauber de um novo começo para o cinema brasileiro. A verdade é que todos os produtos fílmicos feitos na perspectiva de renovação eram absorvidos como resultado de uma esperança futura de confirmação do movimento cinemanovista.

Por ser considerado um filme menor na obra do diretor e até por ter sido um projeto improvisado, é possível que a obstinação do filme *Mandacaru Vermelho* esteja na estória simples do vaqueiro que não acreditava na lenda para negar o misticismo alienado do povo sertanejo. Segundo Glauber, *Mandacaru Vermelho* é uma visão romântica do nordeste que

⁴⁰² Glauber ROCHA. *Mandacaru Vermelho*. Op. Cit.

⁴⁰³ Id. Ibid. Os filmes referidos por Glauber são *Sócio de Alcova*, direção de George M. Cahan, co-produção Herbert Richers, Brasil; *Frederico Aicardi*, Argentina; *Twin Filmes*, EUA, 1961; e *Dono da Bola* direção de J.B. Tanko, Produção Herbert Richers, Rio de Janeiro, 1961.



antecede ao clássico *Vidas Secas* (1964)⁴⁰⁴, extraído do romance de Graciliano Ramos, retrata aqueles que fogem da fome, do sol e do latifúndio.

Filme e Defesa do Filme⁴⁰⁵ foram críticas feitas com o propósito de proteger *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1961), após a sua conflituosa estreia. Glauber procurou justificar o estranhamento da plateia em relação ao trabalho de Trigueirinho Neto, apontando a colonização cinematográfica como fator da rejeição: “Se *Bahia de Todos os Santos* fosse um filme estrangeiro, em cores, com o mesmo argumento e montagem todos gostariam. Ficaríamos sem poder falar em *prata da casa*, porque o complexo estaria esquecido”.

Segundo Glauber, ele já sabia de antemão que o público rejeitaria o filme *Bahia de Todos os Santos* pelas seguintes razões: o envenenamento da chanchada e da falsidade dos filmes americanos predispõe os brasileiros contra os nossos filmes, já que sofremos de um complexo de inferioridade em relação ao cinema, “somos colônias dos pensamentos alheios e somos mesquinhos ao ponto de ver somente os pontos negativos”.

O crítico faz uma descrição do acontecimento cinematográfico soteropolitano, retratando muito bem a ideia da refrega entre o pensamento intelectual de uma determinada vanguarda – da qual ele se sentia o mentor – e a outra parte conservadora e tradicional que detinha os poderes político e cultural da cidade:

quando na noite da segunda-feira cada espectador entrava no Guarani eu sabia, olhando de longe, que estava para se ferir uma batalha séria do nosso cinema. Ele ia ver um filme previamente elogiado por mim. O público acreditava na minha opinião, mas eu sabia que aquele meu *verdictum* não encontraria eco. Dos intelectuais principalmente que nunca ajudaram o nosso cinema⁴⁰⁶

Segundo Glauber, a reação negativa por parte da plateia revelava a contrafação de anos e anos vividos na província por uma classe de intelectuais que tinham produzido uma péssima literatura, uma arte plástica paupérrima, isso não os autorizava a reagir contra o filme *Bahia de Todos os Santos*, pois o suporte dessa intelectualidade para se opor a um filme de vanguarda eram argumentos calcados numa “pseudo-cultura nativa”.

De acordo com Glauber, julgavam-se os filmes brasileiros à base de convenções pessoais e arbitrárias e sempre se conduzia o julgamento de uma forma acintosa e auto-suficiente e essa avaliação negativa era colhida por aqueles que lutavam contra a mesmice da

⁴⁰⁴ Sobre a mudança do projeto do filme *Vidas Secas* para realização improvisada de *Mandacaru Vermelho*, ver Helena SALEM. *Nelson Pereira dos Santos – um sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

⁴⁰⁵ Ambas publicadas no *Diário de Notícias*, Salvador, 1961.

⁴⁰⁶ Glauber ROCHA. Filme. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.



chanchada e buscavam um cinema digno. Para Glauber, os realizadores se sacrificavam por terem escolhido um caminho oposto ao cinema convencional, pois,

ser cineasta no Brasil é um deliberação existencial. Não importam nossas dificuldades técnicas. Isto nunca teve no fundo importância. Importa nossa disponibilidade de acertar. Acertar contra tudo: contra o artificialismo do cinema estrangeiro comercial que o público adora, porque é óbvio; acertar contra uma crítica ir disposto para lutar de baterias abertas; acertar contra o público que, por se sentir inferiorizado, tenta desmoralizar a nossa dramaturgia fílmica, julgando-se ele o cineasta maior, aquele que deve dar as cartas. Para o governo, para o futebol e para o cinema cada brasileiro tem uma fórmula⁴⁰⁷.

Glauber valoriza a ação cultural assumida por Trigueirinho Neto, quando da sua chegada à Bahia: “aí temos um homem cuja coragem excedeu os limites de uma moral provinciana”. Segundo Glauber, a cidade de Salvador estava envolvida num romantismo melódico das 400 igrejas, do acarajé, do vatapá e o filme não se comunicou na sua totalidade com a plateia por não ter todas essas coisas, pois o seu autor, Trigueirinho Neto, não estava engajado no folclore, mas num tema mais universal.

A estreia de *Bahia de Todos os Santos* lembrava ao crítico Glauber o fracasso de *Roma cidade aberta* (Roma, Città Aperta, Roberto Rossellini, 1946), na Itália, e sua posterior consagração em Nova York. Com base nesse argumento, Glauber dizia que defender *Bahia de Todos os Santos* sob o ponto de vista artístico era uma tarefa árdua, ainda mais difícil porque ele acreditava no filme por considerá-lo um fenômeno do cinema novo.

Na crítica Defesa do Filme⁴⁰⁸ refaz, em parte, sua opinião, mas continuou na advocacia do cinema local e brasileiro, evocando o nome de autoridades e artistas para respaldar os seus argumentos:

eu disse no artigo passado que seria árdua tarefa defender ‘Bahia de todos os santos’, filme exposto à sanha de muitos e à crítica de ninguém. Já disse também que eu não fiz promoção de Trigueirinho, mas sim do cinema brasileiro. E como advogado desta causa para muitos perdida, não poderia deixar por enquanto de trabalhar no sentido de esclarecer. Para muitos o filme alcançou unanimidade: péssimo. Eu respondo que pelo menos eu, meu diretor Odorico Tavares, o governador Juracy Magalhães e o poeta Dorival Caymmi⁴⁰⁹ gostamos relativamente

⁴⁰⁷ Id. Ibid.

⁴⁰⁸ Glauber ROCHA. Defesa do Filme. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.

⁴⁰⁹ Odorico Tavares, jornalista e diretor dos *Diários Associados* na Bahia, nos anos 1950 e 1960. Sobre Juracy Magalhães, governador do Estado (1959-1962), ver Paulo Fábio DANTAS NETO. Elos mantidos: política e administração pública na Bahia (1958-1962) – Rumo a modernização baiana sob Juracy Magalhães. In: *Tradição, autocracia e carisma – a política de Antonio Carlos Magalhães na modernização da Bahia (1954-1974)*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/IUPERJ, 2006, p. 153-162. Sobre o compositor, artista plástico e poeta, ver Antonio RISÉRIO. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Salvador/São Paulo: Copene/Editora Perspectiva, 1993.



do filme. Eu, aliás, menos relativo⁴¹⁰.

Glauber chama atenção para o fato de que sua discussão tem uma abrangência muito mais ampla: a afirmação do cinema brasileiro; depois esclarece que não fez promoção pessoal do realizador, Trigueirinho Neto; por último, surpreendentemente evoca o nome das autoridades políticas e intelectuais da província para reforçar a sua defesa, não absoluta, do filme.

Glauber admite ter sido radical no texto anterior, argumenta que não vê mais necessidade de defender o jovem promissor Trigueirinho, e desmontar a arguição dos opositores de *Bahia de Todos os Santos*. O primeiro ataque feito ao filme foi a respeito da descontinuidade narrativa, disseram os críticos: “o filme é quebrado, não tem continuidade. Os personagens não têm razão de ser, ou seja, não têm passado”. Glauber, respondeu:

os filmes de Rossellini são todos quebrados. Não tem continuidade. ‘Roma, Cidade Aberta’, ‘Paisá’, ‘Europa 51’, são filmes quebrados. Dos que conheço, o único harmônico é ‘Alemanha Ano Zero’. ‘Viagem à Itália’, sobre tudo é nulo como câmara, como montagem. E desta matança do ritmo que evolui um mundo de amargura e desagregação conjugal entre Ingrid Bergman e George Sanders. ‘Bahia de Todos os Santos’ é rigorosamente encenado no sentido de um extatismo [sic] existencial que se reflete no interior do quadro. O filme é arrítmico por uma deliberação prévia. A câmara foi anulada de tal maneira que o que passa interessar é o homem. A parcela de interesse de cada homem fica, é claro, a depender da parcela de interesse do espectador pela visão de Trigueirinho Neto. Daí todos podem até considerar que o mundo do cineasta não interessa. Mas não por isto que ele deverá fazer a concessão de produzir segundo o GOSTO. Se assim fosse, faria chanchada ou um filme turístico de exploração comercial⁴¹¹.

O anteparo feito por Glauber continuou tomando emprestadas as formas do movimento neo-realista italiano, especificamente dos filmes de Roberto Rossellini. Por outro lado, observando a questão do uso da linguagem, Glauber levanta o tema da continuidade e descontinuidade cinematográfica. Sabendo que o cinema clássico tinha como estrutura narrativa a ato contínuo, enquanto a vanguarda e os movimentos dos novos cinemas operavam com a descontinuidade até o limite da passagem de plano a plano. Glauber, sem dúvida, estava nitidamente ligado à corrente dos críticos que defendiam o cinema moderno, principalmente no aspecto do cinema que havia varrido a linearidade da narrativa cinematográfica.

A crítica opositora ao filme dizia “que o cineasta [Trigueirinho Neto] mergulhou muito fundo e se afagou, nos próprios problemas e não voltou à tona”. De acordo com

⁴¹⁰ Glauber ROCHA. Defesa do filme. Op. Cit.

⁴¹¹ Id., ibid.



Glauber, o realizador processou justamente o contrário:

defendo dizendo que o cineasta ousou atirar os problemas e deixá-los sem solução. Tônio [Personagem principal] é uma múmia. Isto não é uma atitude reacionária, mas antes uma posição audaciosa: o filme abre a visão e superpõe os choques. Não bastaria aquele corte do reformatório das crianças pobres para denunciar um sistema escandaloso da educação brasileira? Não viram por acaso que aquilo até existe e é aquilo uma visão jamais vista no cinema brasileiro? Dentro de toda aquela descontinuidade (que é a grande encruzilhada do filme) não bastaria aquilo para justificar um trabalho inteiro? Se tivéssemos um filme acadêmico, errado e explicado segundo a sintaxe fácil, a consagração seria absoluta. O filme por ser filme de “estados”, um filme onde a seqüência se faz ou se desfaz sem a lógica primária, o entendimento seria melhor para os que desejaram o fracasso de Trigueirinho e nas denúncias da sua visão⁴¹².

A denúncia social contida no filme *Bahia de Todos os Santos* está na seqüência da greve. Segundo Glauber, a cena frustrou os intelectuais de esquerda, uma classe cheia de preconceitos que somente aceitava a revolução feita por líderes doutrinados e não por personagens populares. Além disso, nessas cenas, Trigueirinho Neto havia abdicado do *close-up* e registrou o fenômeno grevista em plano geral para não abusar do efeito do primeiro plano. Para o crítico Glauber, se o conteúdo da seqüência fosse realista-socialista, todos perdoariam os defeitos. Resumindo a sua defesa do filme, Glauber disse:

o que eles gostaram do filme foi apenas a primeira seqüência. Porque esta é angulada e montada segunda a tradição do cinema-espetáculo americano. Quando o filme se desagrega naquela vertigem do extático. Trigueirinho se perde e se acha no seu debate de cineasta estreado, então todos apenas assinalam o perdido. Mas ainda assim erram no perdido. É de filme escangalhado como ‘Stella’ que o grande grego Michael Cacoyannis surge como um dos mais impressionantes diretores modernos. É de ‘Bahia de Todos os Santos’ que Trigueirinho se nivela à geração moça do cinema universal. Porque ‘Roma, Cidade Aberta’ era um filme quebrado. E o era não porque Roberto Rossellini não soubesse colar um plano geral num primeiro plano. Era pôquer ele eliminou e negou a montagem: sua entrevista está no *Cahiers du Cinéma* para quem quiser ler. [...] Eu não sou da escola de Rossellini. Mas não vou negar a existência da câmara nula de Rossellini e por isto não vou negar a Trigueirinho o direito de até mesmo se confundir com as teorias de seus mestres, com os quais estudou e dos quais aprendeu a amar e a fazer cinema⁴¹³.

Tocaia Roberto e Schindler⁴¹⁴ elogia e busca semelhanças entre os baianos Roberto Pires e Rex Schindler realizadores de *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962) e os italianos Cesare Zavattini e Vittorio de Sica:

não acredito que os melhores caminhos para o roteirista Schindler e o diretor Pires

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Ibid.

⁴¹⁴ Glauber ROCHA. Tocaia Roberto e Schindler. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.



seja a separação. O encontro provocou tanto sucesso de um filme (*A grande feira*) para o outro (*Tocaia no asfalto*) que o afastamento poderá prejudicar ambos. Poderíamos dizer, em relação ao encontro é semelhante aquele entre Zavattini e De Sica (*Ladrões de Bicicleta*) no melhor período revolucionário do Neo-Realismo⁴¹⁵.

De acordo com Glauber, Roberto Pires era dotado de uma disciplina cinematográfica inesperada, um autodidata que adquiriu a habilidade prática fazendo e, por isso, tinha um talento gráfico e rítmico para o cinema na mesma dimensão de um Alfred Hitchcock. Segundo Glauber, “Roberto Pires é da família sensorial, um cineasta de impressões que descobre à medida que vive e mantém então, cada vez mais viva, as antenas que captam o homem no seu espaço exato”⁴¹⁶. Quanto a Rex Schindler, para Glauber, era um baiano da melhor tradição verbal que encerra defeitos e qualidades. Juntos elaboraram dois projetos [*A grande feira e Tocaia no asfalto*] que possuíam uma forma muito bem organizada; eram a síntese entre a “a imaginação dramática do argumentista e produtor Rex Schindler com a inquietude criativa do diretor Roberto Pires”⁴¹⁷.

Conforme Glauber, Roberto Pires havia sido tocado pela chama de Luchino Visconti, pois quando viu e vibrou com *Rocco e seus irmãos*, compreendeu que a tragédia podia ser popular. Pires escreveu, então, o roteiro definitivo de *Tocaia do asfalto*, cujo argumento era de Rex Schindler, e

criou o personagem [Rufino] com toda a gama de conflitos e contradições existentes num herói destinado a matar, não pelo dinheiro, mas pela deturpação de seus valores sociais e morais. É vítima da seca, do latifúndio, da crueldade e da injustiça gerados por estas causas. Executa o seu destino, é um místico que ainda não adquiriu a consciência ideológica necessária para fazer a história de outro jeito. O deputado Ciro – que surge como herói – é um ponto aquém do que poderia ser em termos ideológicos caso a força de Rufino não absorvesse toda a capacidade de amar do diretor. É por isto que Ciro permanece “grosso” e não fornece cotas finais para o crivo ideológico que deixou por fazer, em segundos, o mais importante e violento dos filmes políticos até hoje pretendidos no Brasil⁴¹⁸

Glauber afirmava que acompanhou, passo a passo, a construção do roteiro e que *Tocaia no asfalto* era muito mais definido do que *A grande feira*, e marcou em Pires “o nascimento de um autor superando o hábil artesão”. De acordo com Glauber, ocorreu um salto evolutivo na carreira de Roberto Pires; tal salto foi tão marcante porque fez do jovem diretor baiano um cineasta de maior envergadura. Para Glauber, não seria surpresa, em pouco tempo, o cinema brasileiro ganhar um “autor definitivo”.

⁴¹⁵ Id., ibid.

⁴¹⁶ Id., ibid

⁴¹⁷ Id.,ibid

⁴¹⁸ Ibid.



Esboço de uma escola baiana⁴¹⁹ é um resumo crítico de como aconteceu a ultrapassagem da “fase morta da província” para uma nova etapa: a chegada da vanguarda revolucionando a retórica baiana – traduzida por Glauber como o esplendor estético do cinema baiano, do sentimento vanguardista de atualização, da inserção de um clima de fé e construção do futuro, da experiência artística baiana ligada à ideologia da modernização. O resumo desse tempo foi descrito, assim, por Glauber:

a Bahia é – na síntese – o barroco português, místico erótico da África e a tragédia despojada dos Sertões: sua expressão artística, até então inferior às expressões de Minas e Pernambuco, tende, para muito cedo, a inserir uma corrente nova nas artes brasileiras. Os que primeiro compreenderam este clima complexo e rico foram Martim Gonçalves e Lina Bardi, que em quatro anos instalaram raízes significativas no ambiente cultural da província. O exercício do estudo social – que têm em A. L. Machado e Carlos Nelson Coutinho os melhores exemplos – será outro fator a contribuir no processo⁴²⁰.

De acordo com Glauber, as origens dessa revolução tinham o seu ponto inicial nos filmes *O caipora* (Oscar Santana, 1964), produzido pela Sani Filmes, *Sol sob a Lama*, (Alex Viany, 1962) com argumento e produção de Palma Neto; nos textos dos baianos Dias Gomes e Miguel Torres escritos para os paulistas Anselmo Duarte (*Pagador de Promessas*, 1962) e Aurélio Teixeira (*Três cabras de Lampião*, 1962); na presença de Jorge Amado colaborando na experimentação e ruptura das películas *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1962) e *Seara Vermelha* (Alberto D’Aversa, 1964); na ligação de Nelson Pereira dos Santos com a Bahia, realizando *Mandacaru Vermelho* (1961) e a montagem de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962); na aprovação dada por Georges Sadoul quando escreveu, em julho de 1962, sobre o cinema brasileiro e baiano, publicando na *Lettres Françaises* o artigo *Bouillonnante Bahia*; e no atestado crítico passado por Pierre Furter, no texto *Bahia, la nouvelle capital du cinéma brésilien*, editado na *Gazette de Lausanne*⁴²¹.

Glauber incorporou os elogios dos críticos franceses a respeito do cinema feito na Bahia, elevada ao patamar de nova capital do cinema brasileiro. A absorção de críticas benignas foi uma das contribuições externas para a superação do enigma provinciano e serviu de válvula de inserção do cinema produzido na província no cenário internacional. Enfim, era um apoio à transição cosmopolita da província, elevada, naquele instante, ao *status* de

⁴¹⁹ Publicado originalmente no *Diário de Notícias*, Salvador, 22 de dez./1963. Incluído em: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 127-135; e na nova edição publicada pela Cosac&Naify, São Paulo, 2003, p. 153-160.

⁴²⁰ Glauber ROCHA. Esboço de uma escola baiana. *Diário de Notícias*. Salvador, 22 de dez./1963.

⁴²¹ Id., *ibid.*



metrópole da vanguarda.

A pesquisa publicada por Walter da Silveira⁴²² foi outro fator da euforia glauberiana. Segundo o crítico Glauber, “o resultado das pesquisas sobre o cinema na Bahia; hoje este trabalho se valoriza porque se torna introdução indispensável aos estudos futuros sobre o cinema baiano”. Glauber apelou para a formulação teórica, pois a Bahia havia ficado de fora dos chamados ciclos regionais do cinema brasileiro, ocorridos entre os anos de 1912 e 1930, quando foram produzidos filmes no Amazonas, na Paraíba, em Pernambuco, Minas Gerais, e no Rio Grande do Sul. Entre esses ciclos se destacou o de Cataguases produzido por Humberto Mauro, a primeira personalidade revelada pelo cinema brasileiro⁴²³.

De acordo com Glauber, excluída a experiência documental processada pelo pioneiro Alexandre Robatto, o exercício cinematográfico baiano limitava-se às atividades do Clube de Cinema da Bahia e à crítica exercida nos periódicos da cidade; as causas da estagnação da prática cinematográfica eram atribuídas à tradição literária da Bahia:

as novas gerações de escritores e artistas surgidos, inicialmente, em 1945, no grupo ‘Caderno da Bahia’, e mais tarde em ‘Ângulos’ e ‘Mapa’ sempre foram violentamente combativas ao passado de Castro Alves e Rui Barbosa; contudo, o improvisado, o romantismo e o discurso descritivo continuaram marcando, e mal, a expressão artística da Bahia⁴²⁴.

Por outro lado, o que pode ser chamado de atitude xenófoba glauberiana continuava como arma ou impedimento à invasão de qualquer produção estrangeira à província. O caminho traçado por Glauber indicava a necessidade de galanteio, mas prescindia da relação de troca de experiências no campo da prática cinematográfica; sua visão crítica padece da noção de reserva do mercado de temas que, em sua ótica, deveria ser ocupado somente por cineastas brasileiros e por aqueles imbuídos da noção estética e política que norteava o movimento Cinema Novo.

3.6 DA BOSSA NOVA À MODERNIDADE DO CINEMA NOVO

⁴²² Cf. Walter da SILVEIRA. *A história do cinema vista da província*. Jose Umberto DIAS (Org.). Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, 1978.

⁴²³ Cf. Ana Lúcia LOBATO. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930); e Rubens MACHADO. O cinema paulistano e os ciclos regionais do Sul-Sudeste. In: Fernão RAMOS (org.). *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987, p. 63-97. Sobre Humberto Mauro, ver Paulo E. SALLES GOMES. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

⁴²⁴ Glauber ROCHA. *Esboço de uma escola baiana*. Op. Cit.



Bossa Nova no Cinema Brasileiro⁴²⁵ deu continuidade ao discurso glauberiano de oposição ao modelo tradicional das grandes produções e à geração nela agregada, e propôs formas alternativas de realização e afirmava categoricamente a solidificação do movimento cinemanovista:

a velha geração do nosso cinema pensou em termos individualista e não colaborou, sequer, para deixar uma fonte de tradição. Tudo que hoje se faz, principalmente nos filmes que veremos adiante, nasce do zero, ou seja, nasce da descoberta esporádica que cada um desses rapazes faz e realiza, arrancando os cabelos da própria pele. Chamou a crítica, e continua chamando de *cinema sério*. Diríamos mais: o *cinema novo* do Brasil. Basicamente, há uma identidade inegável: as condições de produção são mínimas, os filmes realizados são de baixo orçamento e a pobreza técnica não impede que eles deixem de dizer alguma coisa, mesmo que esta coisa esteja respondendo a realidades particulares, desprovidas de uma ligação resistisse ao selo de *movimento*⁴²⁶.

Glauber acreditava na possibilidade de uma produção fílmica não submetida às injunções econômicas, por isso rejeitava veementemente o recurso implantado em São Paulo: “a solução industrial seria um suicídio”. Rejeitando o aparato industrial espetacular como modelo de produção, apostava na saída alternativa, além de excluir a influência coercitiva econômica na produção dos filmes, Glauber atribui à dicotomia entre o velho e novo como um entrave de nova visão produtiva e acreditava num “processo orgânico” que remetesse os filmes da nova geração ao desenvolvimento natural e à consolidação do Cinema Novo.

Segundo Glauber, os engajados no movimento cinemanovista evitariam os vícios criados no sistema produtivo industrial paulista, representado pela Vera Cruz, que somente ajudou a fomentar a degradação da “alma da cultura brasileira” e a estimular a ascensão de diretores como, por exemplo, Fernando Barros e Carlos Thiré⁴²⁷, que foram acompanhados na concretização dos seus trabalhos pelo “macarrônico team italiano”.

Conforme Glauber, o pensamento intelectual da escola cinematográfica paulista – sem a apreciação meticulosa do “peso-pesado” Paulo Emílio Salles Gomes – estava nos “moldes da *nouvelle-vague*, ou seja, nas elucubrações sexuais à base de um existencialismo mal absorvido, originário de caracteres débeis e sem a mínima vivência” que resultou num “intelectualismo assassino, detectado em *Ravina* (Rubem Biáfara, 1959), *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952), *Luz Apagada* (Carlos Thiré, 1953)”.

No entendimento de Glauber, a concepção da metodologia prática do movimento

⁴²⁵ Glauber ROCHA. Bossa nova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de mar./1960.

⁴²⁶ Id., *ibid.*

⁴²⁷ Cf. Luiz F. A. MIRANDA. *Dicionário de cineastas brasileiros*. Op. Cit., p. 45 e 339.



cinema novo implantou-se a partir da tomada de uma “consciência da necessidade de uma temática nacional” e da grande perspectiva do cinema brasileiro ser o encontro entre duas correntes: “a bossa nova e a bossa novíssima”.

A primeira formada por Nelson Pereira dos Santos, Trigueirinho Neto e Alex Viany – trabalhos já citados –, cujo traço inovador foi a luta contra a presença do mimetismo do cinema americano nas películas brasileiras. Na segunda, a principal característica estava num cinema comprometido com a “verdade brasileira”; nela encontravam-se: Joaquim Pedro de Andrade, que acabara de realizar os seus curtas-metragens *O mestre de Apipucos* (1959), sobre o sociólogo Gilberto Freire e *O poeta do castelo* (1959) sobre Manuel Bandeira; Paulo César Saraceni, realizador de *Caminhos* (1957) e do excepcional documentário, co-dirigido com Mário Carneiro, *Arraial do Cabo* (1959); Leon Hirszman, que foi assistente de direção de *Juventude sem amanhã* (Elzevir Pereira e João César Galvão, 1957), colaborador com colagens de filmes da peça teatral *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Oduvaldo Viana Filho, 1960) e preparava *Pedreira de São Diogo* (1962), episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela*.

Em meados dos anos 1960 foram lançados dois filmes documentários: *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1959); Glauber vê a redenção do cinema brasileiro e manifesta-se na crítica Documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*⁴²⁸: “o surto cresce e, por mais que sejamos visionários, afirmaremos que a cultura brasileira está entrando na idade do cinema, quando o velho mundo consome o último pensamento de uma débil *Nouvelle Vague*”.

Glauber aproveitou a ocasião e expressou a sua dúvida que, posteriormente foi transformada em antagonismo às vanguardas europeias classificadas, por ele, como manifestações burguesas e que não correspondiam plenamente aos anseios dos artistas de vanguarda do Terceiro Mundo.

De acordo com Glauber, o documentário brasileiro passou a existir no sentido estético e social depois dos anos 1960, pois se houvesse uma retrospectiva dos filmes produzidos nas outras décadas, teríamos uma meia dúzia de filmes impressionistas realizados por amadores, com técnica sofrível e alguns momentos plásticos. Ou então encontraremos reportagens sobre índios, com todas aquelas “seqüências de câmara baixa, contraluz, mostrando enterros de jangadeiros ou fatos semelhantes que à primeira vista, oferecem boa matéria fílmica”⁴²⁹.

⁴²⁸ Glauber ROCHA, Documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de ago./1960.

⁴²⁹ Id., *ibid.*



Segundo Glauber, a matéria prima disponível no documentário brasileiro se assemelhava àquela captada por Seguei Eisenstein em *Que Viva México* (1931/1932). No entanto, os nossos documentaristas do passado foram apenas bons fotógrafos no estilo da escola de Gabriel Figueroa⁴³⁰; quanto à montagem, ficamos no nível primário da coordenação da narrativa, mas mesmo assim, devíamos a Humberto Mauro “trabalhos que denotam um cineasta atrás da câmara”⁴³¹,

o mal foi sempre o da pobreza imaginária, o da pretensão exagerada e da burrice excessiva. Isto aliado ao descaso dos órgãos culturais que nunca deram apoio ao filme curto, contribuíram para que a nossa tradição fosse praticamente nula. Na chamada fase moderna do nosso cinema, aquela iniciada na Vera Cruz, o documentário explodiu duas vezes nos filmes de Lima Barreto, *Painel* e *Santuário* [1950/1951]. Ofereciam apenas avanço técnico. A montagem em *Painel* é toda ela de efeito e descontinua sobre as duvidosas imagens de Portinari. A recuperação da tragédia de Tiradentes ficou na intenção. Em *Santuário*, o desastre foi maior, e isto verificamos hoje quando revemos o filme. A narrativa linear trazendo o leitmotiv de um velho que cai para paga promessa na cidade talhada pelo Aleijadinho, cansa o espectador e não alcança o sentido desejado. Além disso, a narração verbal é uma infâmia sonora absoluta, formando no mesmo plano com a partitura de opereta que ambienta o filme. Em todo caso, existe qualquer coisa de positivo do conjunto dos filmes: a isto chamaríamos o talento de Lima Barreto, um talento não revelado totalmente e que agora pode surgir com toda a força na *Primeira Missa* [1960]⁴³².

De acordo com Glauber, a ruptura qualitativa ocorrida no documentário brasileiro, desmontando o que Paulo Emilio Salles Gomes denominava de “berço esplendido e ritual do poder”⁴³³, aconteceu através de dois grupos de novíssimos cineastas, um localizado no Rio de Janeiro e outro na “longínqua e árida” Paraíba. Conforme Glauber, tanto *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959) quanto *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1959) “deram os primeiros sinais de vida ao documentário político e social brasileiro”⁴³⁴.

Conforme Glauber, embora *Arraial do Cabo* tivesse defeitos estruturais, o melhor do filme estava na economia dos closes, na rigidez arquitetônica dos enquadramentos e na sua composição, principalmente na sua autenticidade e na sua modernidade, uma exigência ímpar do crítico Glauber para classificar um produto fílmico realizado no território nacional como filme, autêntico filme brasileiro:

⁴³⁰ Cf. Glauber ROCHA, Rayzes mexicanas de Benito Alazraki 58. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.37-42.

⁴³¹ Id., ibid.

⁴³² Id., ibid.

⁴³³ Cf. Paulo Emilio SALLES GOMES. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro. In: Carlos Augusto CALIL, Maria Tereza MACHADO (Org.). *Paulo Emilio – um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Editora Brasiliense; Embrafilme, 1986, p. 323-330.

⁴³⁴ Glauber ROCHA. Documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*. Op. Cit.



a modernidade de *Arraial do cabo* está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres (e não se faz filmes como modelos de A, B, ou C junto ao plano de produção), apesar de Paulo César Saraceni, como cada um de seus colegas, ter os seus mestres de cinemateca, que não interessa no caso, uma vez que foram engavetados. E é desta independência cultural que nasce o filme brasileiro. Não porque tem temas nacionais, conforme ditam os teóricos do nacionalismo, repetindo fórmulas que vêm desde passado indianismo de Gonçalves Dias. A estes reformadores, que desconhecem a revisão histórica da cultura brasileira, gostaríamos de lembrar que hoje José de Alencar escreveria sobre favela, se em seu tempo escreveu sobre *Iracema*. E que a favela não é bossa nova. Para isto, basta se ler Lima Barreto e Aluísio Azevedo. A arte brasileira precisa se nacionalizar através da sua linguagem, de sua forma, de sua expressão, porque os temas nacionais são logicamente os temas que envolvem o artista. É preciso ainda sabe fazer um bom *take*, um bom verso, uma boa prosa, para criar coisas novas e nacionais.⁴³⁵

Sobre *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1959), Glauber disse que o documentário tinha uma montagem desastrosa; contudo, o falso desastre o aproximava da narrativa rosselliniana e do

neo-realismo trágico da miséria material como ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies na terra e na cara dos homens. [...] De uma coisa, porém, ficamos certos: *Aruanda* não quis ser academia e a narrativa está em último plano como *Arraial do Cabo*. Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda* inaugura também o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção. Pela primeira vez, sentimos valor intelectual nos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não do rádio, teatro ou literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão dos artistas primitivos, criadores anônimos longe da civilização metropolitana, como no caso dos dois paraibanos⁴³⁶.

De acordo com Glauber, a genealogia do cinema novo passava, também, pelo documentário. Expressada na postura radical dos seus realizadores contemporâneos, cuja nova linguagem e a modernidade dos trabalhos evidenciavam-se nas composições toscas, nos closes do povo simples, nos retratos da sua maneira de viver e de sobreviver às condições adversas impostas pela exclusão, condição econômica e social típica das nações subdesenvolvidas. As projeções desses documentários revelavam o rosto do brasileiro ao próprio brasileiro e apontavam, também, para o horizonte utópico dos seus autores e de seus personagens ligados estreitamente por que teriam o mesmo propósito: vencer a adversidade que lhe eram impostas. Enquanto os autores almejavam a sua inclusão cultural no contexto cinematográfico brasileiro, os personagens lutavam por uma política de inclusão política e social.

⁴³⁵ Id., *ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*



Glauber voltou a tratar do assunto em *Arraial*, cinema novo e câmera na mão⁴³⁷ e capitalizou as conquistas obtidas em festivais e nas escolas da Europa por Saraceni e *Arraial do Cabo*,

o cinema novo em marcha: volta da Europa Paulo César Saraceni, após um ano e meio de trabalho com os jovens realizadores italianos, contato técnico e vivência com o moderno cinema europeu, sucesso de três prêmios importantes para *Arraial do Cabo*, criação conjunta com Mário Carneiro. [...] Em três testes diferentes – Bilbao, Firenze e Santa Margherita – *Arraial do Cabo*, antes até mesmo menosprezado no Brasil, venceu com facilidade. Na Cinemateca Francesa – diante do grand monde – cinco minutos de aplausos. No famoso Centro (Acadêmico de Cinema da Itália) é distinguido pela professora Rosada [sic], como exemplo, e vai a aulas práticas. E Saraceni não estuda, dá aulas⁴³⁸

Conforme Glauber, o furo de *Arraial do Cabo* era o dado mais importante para o cinema novo, naquele momento de afirmação e confronto com a “euforia industrialista” e com a crítica submissa ao cinema americano; também era a asserção do cinema dito moderno:

o cinema moderno era um problema de inteligência, coragem, vivência, sobretudo sentido de profissionalismo; que cinema moderno é o cinema de autor, por isto é o cinema independente e para isto precisa ser digno (em todas as direções) e somente os jovens (que é uma questão de verdade e não de idade) podem e estão aptos para esta revolução que se anuncia no País e já começa a desperta as ironias iniciais de uma geração que teve oportunidade e não soube aproveitá-la; desta mesma geração que diante de outra chance (vide o crédito BB), já tem uma concorrência de sangue vibrante, de sangue que não quer se diluir, mas ser derramando na obsessão de libertar o cinema nacional do colonialismo econômico e intelectual⁴³⁹

Porto das Caixas (Saraceni)⁴⁴⁰ enfatiza o papel da crítica na criação do moderno cinema brasileiro:

É impossível tratar o cinema brasileiro como prática sem esquecer a crítica. Até 1960 o nosso cinema existia exclusivamente da crítica que, fugindo lentamente da crônica individualista dos filmes estrangeiros, alcançou por fim, não digo consciência, mas noção de Brasil e sua crise cinematográfica⁴⁴¹.

Segundo Glauber, *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962) faz parte do conjunto de filmes da primeira fase do Cinema Novo, que sofreu a incompreensão de grande parte da crítica cinematográfica, com apenas algumas exceções, a exemplo de Paulo Emílio Salles Gomes,

⁴³⁷ Glauber ROCHA. *Arraial, cinema novo e câmera na mão*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de ago./1961.

⁴³⁸ Id., *ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Arquivo Tempo Glauber, s.m.r. Transcrito, parcialmente, em *Revisão do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.115-117; e São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.141-143.

⁴⁴¹ *Ibid.*



vi uma cópia de *Porto das Caixas* de Paulo Cear Saraceni no qual Irmã Alvarez interpreta o papel central e fiquei abismado com a profundidade da minha adivinhação. Aquela Bovary que o contexto do subdesenvolvimento torna feroz, aquela fascinante e atroz Capitu suburbana, é o primeiro grande personagem feminino nascido no cinema brasileiro. Para não asfixiá-lo dentro ou fora de mim, tão cedo não vou tentar definir o Cinema Novo Brasileiro. Mas ele existe⁴⁴².

Segundo Glauber, os críticos da primeira geração como Walter da Silveira, Alex Vianny e Paulo Emílio Salles Gomes e os críticos novos, como Jean-Claude Bernardet, compactuaram com as ideias e mesmo com as teorias, procurando estabelecer um diálogo com o grupo de novos cineastas nascidos, direta ou indiretamente, da primeira prática cinematográfica do cinema independente que foi *Rio, quarenta graus* de Nelson Pereira dos Santos. De acordo com Glauber, foi a partir dessa prática que surgiu o conceito de Cinema Novo,

este rótulo, propaganda ou manchete foi a causa principal da reforma técnica & econômica processada no cinema brasileiro de 1962; digo reforma, porque manifestações individuais de talentos, imaturos não significa revolução. A prática de 1962 ainda foi uma busca de consciência. Este fato, o mais sugestivo e promissor escapou aos críticos brasileiros – à exceção dos mesmos citados. Todos os outros, despertados para o fenômeno, não se demitiram do individualismo impressionista e tomado da mais absoluta falta de visão histórica, massacraram, nas origens de uma prática, o que surgiu nitidamente revelador do futuro⁴⁴³.

Conforme Glauber, a crítica cinematográfica conservadora e reacionária estabeleceu que o cinema brasileiro fosse um apêndice “quase monstruoso da nossa cultura”. O crítico Glauber afirmava que, se a revolução das artes plásticas e a da literatura tinha ocorrido em 1922, a do cinema aconteceu quase quatro décadas depois, precisamente em 1962, de uma “tradição construída nas personalidades de Humberto Mauro e Mário Peixoto”:

eis aí inclusive, para não se considerar, por segundo motivo, o ‘cinema novo’ como revolução; em 1962 os filmes nasceram do zero para o experimento (outra coisa que a crítica não viu); foi uma violenta busca de expressão nascida de temperamentos formados nas mais diversas categorias do complexo brasileiro agravada pelo amadorismo comercial, técnica precária e incerteza quanto a continuidade. [...] Assim, a despeito de muita irritação e irresponsabilidade escrita nas principais colunas dos maiores jornais, o “cinema novo”, não morreu porque ainda está nos cueiros; está morto como manchete, como promoção, como rótulo que uniu gregos & troianos na mesma briga contra a chanchada e o sub-espêtáculo⁴⁴⁴.

⁴⁴² Paulo Emílio SALLES GOMES. Primavera em Florianópolis. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol 2, Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982, p. 410.

⁴⁴³ Glauber ROCHA. *Porto das Caixas* (Saraceni). Arquivo Tempo Glauber, Op. Cit.

⁴⁴⁴ Id., Ibid.



Segundo Glauber, essa crítica não compreendia o Cinema Novo e repudiava os seus melhores resultados, como aconteceu com *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962). Por isso, o crítico Glauber perguntava sobre qual seria o filme mais revelador de um diretor moderno, “um autor consciente de estilo – o mais corajoso pela renúncia ao espetáculo e ao pitoresco comercial – o mais individualmente marcado pela coragem de procurar um realismo intimista, uma interpretação mais profunda do personagem&povo do país subdesenvolvido?”

é *Porto das Caixas* e, para que o novo ano cinematográfico comece sob o signo da responsabilidade, é bom que todos os críticos mergulhem no assunto. [...] ‘*Porto das Caixas*’ está bem próximo do romance de Graciliano Ramos (todo o clima é de ‘Angústia’), da poesia de João Cabral de Melo Neto (pela rigorosa decupagem dos takes e pela exatidão da montagem), e da gravura de Goeldi (pela trágica luz de Mário Carneiro) – tem ainda na contribuição de Jobim o elo que o liga a Villa-Lobos. É assim, o único filme brasileiro integrado no processo cultural brasileiro: primeiro filme de autor que pelo fato de não se vincular aquilo que superficialmente, se considera ‘cinema’ foi sintomaticamente condenado. Um passo adiante, em busca do ‘cinema novo’, esperamos em ‘*Garrincha, alegria do povo*’ [Joaquim Pedro de Andrade], ‘*Sol sob a lama*’, de Alex Viany, e ‘*Vidas Secas*’ de Nelson Pereira dos Santos – entre as teorias já postas em prática⁴⁴⁵.

Glauber faz ligações entre o Cinema Novo e a literatura brasileira, especificamente, com *Porto das Caixas* e a literatura de Graciliano Ramos e os poemas de João Cabral de Melo Neto, são respaldos da revolução escrita transferidos aleatoriamente para a revolução da imagem. Da mesma maneira, amparou-se Glauber nas artes plásticas e na música como subsídios do projeto estético cinemanovista. Para o crítico, as vinculações com outras artes eram importantes na sustentação do movimento, assim como tinha ocorrido no neo-realismo, quando Luchino Visconti se apoiara na literatura de Giovanni Verga para concretizar *La terra trema*.

Cinema novo arrebatou o Brasil – O Pagador de Promessas e Os Cafajestes⁴⁴⁶, numa crítica carregada de ufanismos, Glauber afirma: *O Pagador de Promessas* era o maior filme já realizado no Brasil, superando *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) e igualando-se num plano épico, ao melhor cinema nacional do mundo. Enquanto, *Os Cafajestes* entusiasma pela inteligência, pela coragem, pela equação cultural que se propõe, transformando-se no

maior ensaio de linguagem cinematográfica já realizado no Brasil (e segundo Alex Viany) este filme é melhor do que noventa por cento da ‘nouvelle-vague’ do mundo inteiro; segundo Nelson Rodrigues é ‘uma coisa mais linda que já vi na vida’; segundo Ely Azeredo é violento, ‘buñuelesco’ no plano da linguagem; segundo

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Glauber ROCHA. Cinema Novo arrebatou o Brasil – *O pagador de Promessas e Os cafajestes*. *Diário de Notícias*. Salvador, 8 de abril/1962.



José Carlos Avelar é ‘uma beleza’; segundo Luiz Carlos Barreto é ‘inteligente, moderno, excepcional’; segundo a maioria entusiasmada está no plano de Alain Resnais e Antonioni; segundo a minoria menos entusiasta é ‘sensacionalista cruel, mas de uma beleza extraordinária’.⁴⁴⁷

Glauber encontra respaldo em parte da crítica, nas figuras de novos parceiros, a exemplo de Ely Azeredo (criador da expressão Cinema Novo)⁴⁴⁸ e José Carlos Avelar⁴⁴⁹, para aquilatar sua convicção da incontestável superioridade dos projetos fílmicos do Cinema Novo – *O pagador de promessas* e *Os Cafajestes*, lançados no ano de 1962.

Conforme Glauber, o que surpreendeu em Ruy Guerra foi a sua maturidade diante das influências marcantes para o diretor, como Godard, Antonioni e Resnais; e, além disso, a forma de colocar em seu filme (*Os cafajestes*) um esquema de uma nova linguagem, no qual a ficção do ponto de vista estrutural foi destruída na busca obsessiva de um objeto visual que reprimisse o drama das personagens.

Glauber, analisando o perfil de Anselmo Duarte, afirmava que apesar dos prejuízos causados, a Chanchada foi uma boa escola. A prova era Duarte ter se revelado um grande diretor, apesar de estar preso à linguagem acadêmica – da qual Glauber esperava a libertação do diretor –, mas o que importava, no momento, era a continuidade de fazer filmes na linha de *O pagador de promessas*⁴⁵⁰.

Segundo Glauber, destacava-se em *Os cafajestes* o seu afastamento do clima zavatiniano, estabelecido por Nelson Pereira dos Santos, em *Rio, quarenta graus* e *Rio, zona norte*, que norteava o cinema moderno brasileiro. Para o crítico Glauber, há uma outra opção de realismo no filme de Ruy Guerra – roteiro de Miguel Borges – que “retrata cruelmente uma classe brasileira alienada, marginal e neurótica, sem refletir um só momento sobre a sua condição”.

Glauber considerava *Os cafajestes* “um filme político e mais do que isto um dos mais violentos impactos já acontecidos na cultura brasileira”:

a atitude crítica dos autores é evidente no comportamento da câmara. Um cinema de análise que nunca emociona. Um clima de opressão que adquire tremenda força simbólica no travelling circular que *Os cafajestes* desenvolvem sobre Norma Benguel na praia: a mulher acuada, uma forma escultural de extrema beleza a um

⁴⁴⁷ Id., *ibid.*

⁴⁴⁸ Cf. Fernão RAMOS; Luiz Felipe MIRANDA (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Op. Cit., p.37.

⁴⁴⁹ Crítico de cinema do *Jornal do Brasil* e do *Estado de São Paulo*, dos anos 1960 e 80. Autor de *A ponte clandestina – teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 1995; *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995; *Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986; e *Imagem e Som*. Imagem e Ação. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.

⁴⁵⁰ Glauber ROCHA. Cinema Novo arrebatou o Brasil – *O pagador de Promessas e Os cafajestes*. Op. Cit.



passo da tragédia.⁴⁵¹

A composição dessa sequência, para Glauber, reforçava a denúncia da sociedade moderna brasileira e Ruy Guerra equiparava-se à mística denúncia de Federico Fellini em seus filmes, por exemplo, *A doce vida*. De acordo com Glauber, *O pagador de promessas* revelava a outra face da nossa sociedade, a da tragédia popular, representado pelo povo. Baseado na peça do baiano Dias Gomes que era um excelente autor, mas a equação cultural do seu texto era esquemática, Anselmo Duarte conseguiu entender a Bahia e fazer do espetáculo visual uma força que suplantou detalhes grotescos dos personagens:

O pagador de promessa é sobretudo bahiano porque é uma crítica violenta das tradições religiosas ortodoxas e é um manifesto do povo, a força do povo que invade a igreja, levando Zé do Burro crucificado: o humilde sertanejo vira símbolo de revolta popular contra a intolerância e é nesta seqüência de ‘planos gerais’, marcados por uma orquestra de berimbaus que o cinema brasileiro num salto que precipita a história da nossa cultura, passa às antologias do cinema e se iguala a ‘Outubro’ e ‘O encouraçado Potemkin’⁴⁵².

Fazendo comparações exageradas entre *O pagador de Promessa* e os clássicos da vanguarda russa, especificamente com os filmes de Serguei Eisenstein, Glauber esperava um resultado significativo no contexto internacional de *O pagador de promessa*: “um filme que leva o tema a crescer até esta possibilidade de arrebatar o Grande Prêmio do Festival de Cannes 62 [...] é um filme que vai repetir o êxito de *O cangaceiro* [Lima Barreto, 1952]. Marca em 62 o crescimento do cinema novo no Brasil”.

3.7 GLAUBER, O AUTOR DO CINEMA NOVO

Em Cinema Brasileiro 1962⁴⁵³, Glauber avalia as primeiras conquistas do Cinema Novo, as premiações nos festivais da Europa, o reconhecimento da crítica do velho continente, através de nomes importantes como, por exemplo, Guido Aristarco, Georges Sadoul, Marcel Martin, Louis Marcorelles e a descoberta do cinema pobre e iniciante por cineastas, como Joris Ivens, Jacques Demy, François Truffaut e Grigory Chuckray. No entendimento do crítico Glauber, era a prova do “fogo tropical e selvagem” e o

⁴⁵¹ Id., ibid.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ Glauber ROCHA. Cinema Brasileiro 1962. *Diário de Notícias*. Salvador, 13 de janeiro/1963.



desvendamento de “um país novo, um país imaturo fotografado por um cinema imaturo”:

do ponto de vista do acontecimento social, o ano nacional & internacional foi brasileiro: ‘O pagador de promessas’, o filme manchete do ano, desde maio, na Europa, até agora Estados Unidos e México, onde Dias Gomes recebeu um prêmio especial pela ‘defesa da fé’, honra sugestiva para uma obra (declaradamente revolucionária pelos autores). Seguindo o roteiro dos festivais, em Sestre Levante, o Brasil saltou outra vez com a premiação de ‘Couro de gato’ de Joaquim Pedro de Andrade, e em Karlov Vary, embora modestamente, o nosso ‘Barravento’, logrou uma medalha especial. A imprensa continuou falando ainda do nosso cinema com a presença de ‘Assalto ao trem pagador’ [Roberto Farias, 1962], ‘Três Cabras de Lampião’ [Aurélio Teixeira, 1962] no Festival de Veneza; o Brasil, de maio a setembro, esteve nas páginas dos melhores jornais europeus⁴⁵⁴.

Segundo Glauber, *O Pagador de Promessas* era o melhor dos últimos filmes feitos no Brasil⁴⁵⁵. Mas não era um filme revolucionário, pois a revolução contida no filme estava mais sustentada na técnica da produção. Para o crítico Glauber, Anselmo Duarte não se curvou sobre o texto duvidoso e discutível de Dias Gomes, nem na contradição ideológica do seu texto teatral. Porém, preferiu o espetáculo em detrimento ao filme autoral, por isso, obteve o necessário impacto para atingir e emocionar as plateias de várias partes do mundo. Glauber avaliando o futuro do diretor Anselmo Duarte, disse que era imprevisto e que os

seus próximos filmes evoluirão na linha inicial de *O pagador de promessas*, e não será surpresa, se assim, como Griffith, Anselmo nos der um *Intolerância* (Griffith que fez um reacionário e racista *Nascimento de uma nação*), foi o mesmo autor do revolucionário *Intolerância*, ideologia nascida do senso das possibilidades do espetáculo⁴⁵⁶.

Conforme Glauber, no cenário nacional as repercussões obtidas por Anselmo Duarte e o seu filme *O pagador de promessas* foram de “ordem técnica, artística e temática, do ponto de vista do público, muito bom e do ponto de vista econômico, ótimo”. Com isso surgiram novos agentes financiadores e produtores como, por exemplo, Elísio Freitas, Jarbas Barbosa, Palma Neto, todos na mesma linha dos produtores líderes do cinema novo: Rex Schindler e Braga Neto, entretanto a grande figura financiadora foi:

o banqueiro José Luiz Magalhães Lins, um dos presidentes do Banco Nacional de Minas Gerais que financiou ‘Assalto ao trem pagador’, ‘Garrincha’ ‘Subliminar, armas secretas’ [sic], ‘Vidas Secas’ e concedeu financiamento para ‘Deus e o diabo na terra do sol’ e ‘Os Fuzis’, programa de filmes já realizados (uns) e outros em

⁴⁵⁴ Id., *ibid.*

⁴⁵⁵ Glauber atualizou a sua opinião sobre Anselmo Duarte em *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 132-135; e São Paulo Cosac&Naify, 2003, p. 160-165.

⁴⁵⁶ Glauber ROCHA. Cinema Brasileiro 1962. Op. Cit.



marcha. José Luiz Magalhães Lins de 33 anos compreendeu a importância econômica e política do novo cinema brasileiro, e mesmo enfrentando os riscos naturais da indústria desprotegida está fazendo a prova de cego, testando os melhores projetos; nesse ponto a adesão de Luiz Carlos Barreto teve uma importância fundamental. LCB atuou diretamente junto a José Luiz Magalhães Lins de forma que, enquanto o poder federal, através do Banco do Brasil enrola o financiamento o BNMG particular constitui mola propulsora do cinema novo⁴⁵⁷.

Glauber propôs uma estratégia ideológica na organização da cadeia produtiva do cinema brasileiro⁴⁵⁸. Ao sugerir a junção da classe numa meta industrialista. Contudo, admitiu que passasse a existir uma contradição: pois, considerava a indústria como o matadouro da liberdade de pensamento. No seu entendimento, existiam duas tendências na produção de filmes brasileiros, uma favorável ao cinema espetáculo, outra inclinada ao cinema de vanguarda, “mas a conciliação é necessária é um problema estratégico”⁴⁵⁹.

Na crítica *cinema novo, fase morta (e crítica)*⁴⁶⁰, Glauber faz um apuro crítico das estratégias tomadas a favor da existência do cinema novo, acerca do processo ideológico que envolvia os seus participantes e radicaliza a sua posição. Conforme Glauber, ficavam no movimento apenas aqueles que comungavam com ideias cinemanovistas e expressavam a mesma afinidade ideológica. O crítico Glauber faz, também, a distinção entre autores e artesãos:

coloquemos a cruz na sepultura deste cinema mistificado pela fé e pela publicidade: a briga em termos decentes é separar o joio do trigo, separar o autor do artesão, separar o autor diletante do autor empenhado, separar o autor comercial do autor que se opõe a servir as maquinações industriais dos teóricos que já levaram duas vezes este mesmo cinema a falência. É bom, pois, enumerar nomes, à medida que se delinea um conceito: Anselmo Duarte, Aurélio Teixeira, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora, Lima Barreto, Roberto Faria, estão verdadeiramente preocupados com o cinema de espetáculo, cinema que ‘dê dinheiro e tire prêmios’, enquanto Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Vianny, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e o grupo de Cinco Vezes Favela se preocupam mais com um cinema que exprima a transformação da nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação⁴⁶¹.

De acordo com Glauber, existia uma bifurcação nessas duas vertentes que disputavam o domínio da condução do cinema brasileiro; embora tivessem a mesma raiz, elas se distinguiam claramente em propósitos bem diferentes. Enquanto a primeira se ocupava em

⁴⁵⁷ Id., *ibid.*

⁴⁵⁸ Sobre a relação da burguesia financeira e movimento progressista do Cinema Novo, ver Jean-Claude BERNARDET. *Brasil em tempo de cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

⁴⁵⁹ Glauber ROCHA. Crise política e a responsabilidade do Geicine. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de set./1961.

⁴⁶⁰ Glauber ROCHA. Cinema novo, fase morta (e crítica). *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 26 de set./1962 (Jornal da União Nacional dos Estudantes – UNE).

⁴⁶¹ Id., *ibid.*



fazer um cinema que adjetivava a tradição do populismo brasileiro, exaltando o romântico e as constantes da mitologia popular, a segunda enfrentava a violência da pobreza da nossa cultura de elite, mergulhando no complexo e na contradição da cultura, particularmente na cultura popular, e os seus autores situavam-se como responsáveis do entendimento do “cinema como o próprio substantivo da cultura”.

Glauber oficializava o racha na unidade cinemanovista, coesão que, de fato, nunca tinha existido. Deixava claro que, a partir daquele momento, não haveria mais consenso para colocar todos num mesmo espaço. Para propor a ruptura, levava em conta a distinção entre os que pensavam no cinema como instrumento político e os que simplesmente imaginavam utilizar os temas políticos em proveito próprio.

A quebra das relações culturais aconteceu durante o lançamento dos filmes *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) e *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962). O crítico Glauber, investido também da condição de cineasta, admitia que a apresentação dessas películas tivesse colocado um selo naquilo que se chamou Cinema Novo. O rompimento das relações entre os dois grupos era, igualmente, demonstrado nas atitudes dos cineastas propagando o Cinema Novo em festivais, como, a exemplo de Paulo César Saraceni exibindo *Arraial do Cabo* em Santa Margherita (Itália), e nas colunas dos críticos mais engajados, como Paulo Emílio Salles Gomes, quando escreveu a crítica *Situação Colonial?*⁴⁶². Conforme Glauber,

os tempos mudam: o monstro está morto e com ele o pessimismo dos produtores, o ceticismo do público, o fel da crítica, a inércia dos realizadores. *Os cafajestes* serviu par tudo isto e também para ativar a polêmica, mesma vítima de inocentes estéticos e morais – como diz Paulo Emílio Salles Gomes; *O assalto ao trem pagador* foi o sucesso do artesanato comercial que fez as pazes definitivas como o público; *O pagador de promessas*, na base do equívoco, serviu para arrebatar de vez o estado colonial que o mesmo PESG [Paulo Emílio Salles Gomes] tinha denunciado; *A grande feira* e *Barravento* descentralizaram para a Bahia um núcleo que não encontrou ecos e São Paulo⁴⁶³.

De acordo com Glauber, poderiam parecer estranhas ou absurdas afirmações tão categóricas sobre o cinema brasileiro, mas o fato é que ele mesmo asseverava – no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* – que o Cinema Novo brasileiro cresceria vertiginosamente antes do tempo. O desenvolvimento ocorreu apesar da desorganização técnica e econômica e das divisões internas que foram criadas entre os pares.

⁴⁶² Cf. Paulo Emílio SALLES GOMES. Uma situação colonial? In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra/Embrafilme, 1981, p.286-291 (Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* em 19 de nov./1960).

⁴⁶³ Glauber ROCHA. Cinema novo, fase morta (e crítica). *O Metropolitano*. Op. Cit.



Depois de vencida a primeira fase, o Cinema Novo, segundo o seu mentor intelectual, Glauber, não era “novo como resistência a Chanchada, mas novo como expressão substantiva da cultura brasileira e novo como resposta à anarquia e ao suicídio reinante no cinema envelhecido dos Estados Unidos e da Oropa”⁴⁶⁴.

Ainda de acordo com o crítico Glauber, o movimento havia chegado à maturidade e as brigas com a crítica conservadora e com cineastas ligados ao tradicionalismo ultrapassado foram mais do que necessárias. Serviram para esclarecer qual o verdadeiro sentido do Cinema Novo e de que maneira o público poderia distinguir a “mistificação comercial de filmes eloqüentes pelos estudos & expressões deste país em transe”⁴⁶⁵. Naquela ocasião, o foco era preparar o público para aceitar e estabelecer a grande discussão, muito mais difícil do que a primeira fase,

a partir de ‘*Porto das Caixas*’, ‘*O sol sob a lama*’, ‘*Garrincha*’ e em breve, ‘*Vidas Secas*’, ‘*Os fuzis*’, ‘*Vida e morte nordestina*’ [sic] ‘*Ganga Zumba*’ e ‘*Viva a terra*’⁴⁶⁶. 1963 será o ano da grande prova – quando o cinema experimental dos autores de agora enfrentará para esmagar o cinema de efeito fácil, a expressão contemplativa da miséria nacional transformada em fonte de renda pelos produtores a serviço de uma ideologia de entorpecimento⁴⁶⁷.

Conforme Glauber, a maneira de fazer e apreender resultou num cinema tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso e politicamente agressivo como eram as vanguardas, e a brasileira não fugiu a essa regra:

quando os cineastas se dispõem a falar do zero, a falar de um cinema com outro tipo de enredo, com outro tipo de interpretação, com outro tipo de imagens, com outro ritmo, com outra poesia. Eles se lançam na perigosa aventura revolucionária de apreender, enquanto faz, de colocar a teoria paralela à prática⁴⁶⁸.

Dentro do que era denominado Cinema Novo, recomendava-se que a expressão não fosse confundida com perfeição. Segundo Glauber, o sentido de arte perfeita era um conceito herdado das culturas do colonizador que expressavam, através da perfeição, o interesse delimitado de um ideal estético e político. Nesse sentido, a perfeição possuía a mesma noção do belo em relação à arte. E qual seria a forma estética que buscavam os idealizadores do cinema moderno brasileiro?

⁴⁶⁴ Id., *ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Um dos títulos provisório de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).

⁴⁶⁷ Glauber ROCHA. Cinema novo, fase morta (e crítica). *O Metropolitano*. Op. Cit.

⁴⁶⁸ Cf. Glauber ROCHA. O cinema novo e a aventura da criação. In: *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Ambrafilme, 1981, p.101; e São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.133.



Glauber dava a seguinte resposta: “a verdadeira arte moderna, aquela que é ética e esteticamente revolucionária, se opõe à linguagem, a uma linguagem dominadora”⁴⁶⁹. Para ele, se o complexo de culpa dos artistas da burguesia os leva a se opor ao seu próprio mundo, em nome da consciência que o povo necessita, [...] a única saída é se opor pela agressividade impura da arte, a todas as hipocrisias morais estéticas que alienam⁴⁷⁰. Dessa forma, os cineastas do movimento Cinema Novo chegaram a construir e desenvolver uma metodologia estética própria e peculiar cuja construção aconteceu com a projeção simultânea da relação entre a teoria e a prática cinematográfica.

O cinema moderno brasileiro saiu da sua fase de descoberta de uma estética pura, intuitiva, e seguiu rumo à reflexão e à ruptura com as suas próprias raízes. A linguagem que o chamado movimento moderno procurava, naquele momento, era uma linguagem que ficava na dependência de uma estrutura política e econômica que possibilitasse a sua interação com o público.

Não houve, por parte dos chamados cinemanovistas, a pretensão de formar uma academia, no sentido como é prezado pelos teóricos de uma universidade; o que aconteceu no bojo do movimento foi a projeção da proliferação de estilos pessoais que colocavam em dúvida os conceitos postos em prática a respeito da conceituação estética, política e de linguagem própria para o cinema brasileiro por produções cinematográficas realizadas antes do movimento. O grupo do Cinema Novo acreditava – principalmente Glauber Rocha – que a qualidade da obra de arte deveria ser vista como resultado da capacidade que o cineasta-autor tinha em elaborar o seu material dentro do maior rigor dialético.

Em Cinema, produtores e diretores⁴⁷¹, Glauber Rocha expõe o distanciamento entre os modos de produções cinematográficas do Primeiro e Terceiro Mundo. Segundo Glauber: “fazer cinema é uma profissão difícil em qualquer parte do mundo. Ilusão pensar que nos EUA e na Europa um diretor vive num trono cercado de atenções por todos os lados. O diretor ou cineasta, se é que não se comporta como um medíocre funcionário de estúdio ou subserviente contratado de um produtor – é sempre uma figura olhada com reserva”⁴⁷².

Conforme Glauber, as razões estariam na dimensão poderosa da máquina de comunicação que é o cinema e por que as ideias nele veiculadas quase na sua totalidade se opõem aos costumes vigentes e esse “brinquedo manipulado com sabedoria pode ferir velhas

⁴⁶⁹ Id., *ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Glauber ROCHA. Cinema, produtores e diretores. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1963.

⁴⁷² Id., *ibid.*



estruturas”, por isso:

Orson Welles, Chaplin, John Huston perderam seus postos em Hollywood. Como Bergman, na Suécia enfrentou sérias dificuldades após o impacto que foi ‘Noites de Circo’. Não há na história do cinema um único momento que revele um cineasta dominando o cinema com inteira liberdade. Na Rússia de vinte anos atrás Eisenstein tinha a sua criação censurada ao mesmo tempo nos Estados Unidos, [Eric von] Stroheim – um dos grande criadores do cinema mudo – não encontrava um produtor que ousasse conceder-lhe direitos para realizar outro filme da qualidade de *Ouro e Maldição* [Greed, Eric von Stroheim, 1924, EUA]⁴⁷³

Conforme Glauber, no Brasil, por se tratar de um país onde ainda não existia um sistema de produção industrial de filmes, havia um clima favorável à criação livre; “durante todo esse período o único que sobreviveu livre porque não havia indústria, foi o nosso Humberto Mauro, trabalhando em Cataguases, interior de Minas”⁴⁷⁴.

Glauber apontava essa condição como um sintoma na produção dos nossos filmes independentes, mesmo que isso significasse uma grande dificuldade, mas tinham os nossos realizadores, supostamente, o pensamento livre: “aqui o cineasta pode ser autor, filmar o roteiro que lhe interessa, da forma como pensar melhor, o produtor em geral e ele mesmo – que sacrifica os melhores dias da sua juventude nesta luta terrível para fazer um filme”⁴⁷⁵.

Havia uma outra condição no modo de produção de trabalho, relatada por Glauber: no cinema brasileiro, que funcionava através dos produtores amigos, estes eram transformados em autênticos produtores da nova mentalidade cinematográfica nacional. Como exemplos, ele cita: Luís Carlos Barreto, responsável, em dois anos, por três dos melhores filmes do novo cinema brasileiro – *Assalto ao trem pagador* (Roberto Faria, 1962), *Garrincha alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); Jarbas Barbosa, co-produtor de *Ganga Zumba, o Rei dos Palmares* (Carlos Diegues, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963); e Luís Augusto Mendes, produtor de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Importante para Glauber era que esta nova concepção de produtores estava dando segurança ao “futuro do Cinema Novo” e concedia ao diretor, na sua árdua profissão, o máximo de apoio, tornando menos angustiante uma das atividades mais estressantes do mundo moderno, a de fazer filmes.

A independência na produção de filmes tornou o movimento um ícone dos anos 60. O Cinema Novo, no sentido de se fazer moderno, teve a pretensão de modificar a face do país, via aclamação da crítica e dos festivais do Primeiro Mundo. Os seus componentes não eram

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.



simples teóricos de uma marginalidade encoberta pela prepotência política dos governos conservadores ou pela expressão formal da arte cultuada no seio da burguesia. Mas, um corpo intelectual aplaudido que propunha, não apenas uma nova forma de se fazer cinema, mas primordialmente de transformação das condições sociais e políticas, perpetuadas no Brasil e em todo o Terceiro Mundo, da fase colonial até a contemporaneidade.

3.8 O EPÍLOGO DO SANTO GUERREIRO: O AUTOR ENDÓGENO

Glauber pretendia que o filme brasileiro fosse um produto que fotografasse, sem retoques, a nossa realidade problemática. Segundo o crítico Glauber, o verdadeiro modelo do filme brasileiro não poderia ser no estilo das cinematografias consequentes de um longo processo industrial e artesanal, pois não precisávamos ficar no estágio consciente de inferioridade. Era necessária uma tentativa de prática contrária a tudo que se processou em outros países. Somente assim nos livraríamos, o mais cedo possível, da trágica condição colonial em que estávamos e do estado de mediocridade que nos revelava de forma crua e humilhante, mas verdadeira.

De acordo com Glauber, o exemplo a ser seguido fora mostrado tanto por indianos, soviéticos, ou mesmo por jovens realizadores dos Estados Unidos e da Europa, que faziam seus filmes com métodos opostos ao da indústria

Glauber, em *O processo cinema*⁴⁷⁶ tratou da autoria do filme, a partir do mote: afinal quem faz o filme? Segundo ele, a indagação poderia ser considerada ingênua se fosse respondida sob a ótica tradicional, pois havia várias razões e motivos, entre os quais a transformação do sistema de produção do cinema, que desfiguravam as funções dos que nele se envolviam, principalmente os que pretendiam assumir a condição de autor.

De acordo com Glauber, a discussão em torno da conceituação do que é o autor, ou de como responder à dúvida “quem realmente faz o filme, ou seja, quem é o verdadeiro autor?” passava, inevitavelmente, pela evolução da produção, da técnica e da linguagem do cinema e, também, pelo papel que o sistema de produção sempre exerceu sobre o seu produto. Ou seja, uma ação vigorosa, fosse ao que se referia a orientação prévia de uma ideologia contida no

⁴⁷⁶ Artigo publicado originalmente no *Diário de Notícias* em 06 de maio de 1961, e posteriormente reeditado em *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra; Embrafilme, 1981, p. 8-15; e São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 43-50.



conteúdo do filme, fosse ao que diz respeito dos efeitos que esses filmes possam induzir sobre a sociedade.

O crítico Glauber alegava que as constantes mudanças e alternâncias do cinema distanciavam os poetas (autores) da criação cinematográfica, pois não haveria mais tempo para exercer um pensamento livre – uma vez que a condição estética, técnica e econômica do cinema, na sua complexa evolução, o transformava não só numa indústria do pensamento, mas, principalmente, numa organização política de longo alcance.

Dentro do quadro cinematográfico esboçado no início da década de 1960, quando se realizavam operações modificando certas normas, métodos e técnicas do cinema, segundo Glauber, “seria límpido que qualquer artista gradativamente deixasse absorver pelo sistema” e nesse processo de absorção, uma vez inserido nesse aparelho, qual seria então a autonomia do autor?

A resposta dada por Glauber dizia que

todos sabem que o filme é fruto de uma produção e que uma produção é investimento de capital, como outro qualquer, apenas com uma característica particular: necessita de sensibilidade, bom gosto, inteligência, o convencional chamado arte e outros atributos indispensáveis para que a mercadoria seja consumida pelo *espírito do povo*. [grifo meu] A mercadoria é destinada ao *espírito*. Talvez seja por isto – é por isto mesmo – que *poetas* são atraídos. Há uma possibilidade de expressão mais complexa do que as formas humildes e angustiadas do próprio verso ou do quadro. E, sobretudo, há o chamado profano do mundo que corrompe o poeta no momento em que ele cruza as fronteiras do cinema⁴⁷⁷.

O cinema partilhado por Glauber com outros teóricos⁴⁷⁸, naquele momento, era tratado, na sua visão, como uma poética, ou seja, como uma poesia visualmente escrita, como uma sintaxe, como um estilo; o cinema seria, então, uma escrita figurativa, ou uma leitura e por que não um meio de comunicar pensamentos veiculando ideias e exprimindo sentimentos?

O cinema é uma forma de expressão bastante elaborada e específica, tão ampla quanto as outras linguagens – literatura, pintura, teatro e música; e o fazer cinema, conforme Glauber,

⁴⁷⁷ Glauber ROCHA. O processo cinema. *Diário de Notícias*, Salvador, 6 de maio de 1961.

⁴⁷⁸ Glauber esteve, nesse período, com o pensamento alinhado aos teóricos da primeira metade do século XX, quando a ideia a respeito do cinema era a de constituir uma espécie de escrita que se molda ao pensamento, seguindo os movimentos do raciocínio, mesmo o mais abstrato. Entre os cineastas/poetas que compartilhavam essas ideias, podemos citar Jean Epstein (*Bonjour Cinéma*, *O cinema e as letras modernas*, *Realização de um detalhe*, *A inteligência de uma máquina* e *O cinema do diabo*); os surrealistas Robert Desnos (*O sonho e o cinema*, *Os sonhos da noite transportada para tela*, *Cinema frenético* e *Cinema acadêmica*, *Amor e cinema*) e Luis Buñuel (*Cinema: instrumento de poesia*). Cf. Ismail XAVIER (org.) *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 267-333; e Henri AGEL. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.



era organizar uma série de elementos espetaculares, a fim de proporcionar visões estéticas, objetivas, subjetivas e, principalmente poéticas do mundo.

Mas, para alcançar este intento, o cineasta poeta trabalharia não com palavras e sim com uma linguagem visual, decodificada da poesia. No entendimento de Glauber, caberia ao espectador decifrar o que o poeta-cineasta oferecia por meio de uma visão pessoal e insólita à mágica do mundo. Mágica essa destinada ao espírito do povo.

Recorro ao teórico francês Henri Agel para explicitar melhor a definição desse modelo estético de cinema visto por Glauber, cujo destino seria a espiritualização da consciência do espectador. Agel considerava, também, o cinema como uma arte do mundo presente que se prestava à expressão espiritual:

o cinema longe de se limitar a uma reprodução mais ou menos romanesca da vida cotidiana, sabe, ao contrario deduzir de maneira privilegiada o trágico, a beleza ou a grandeza intemporal, talvez possamos desde agora adiantar que o verdadeiro cinema se caracteriza essencialmente por seu realismo espiritual⁴⁷⁹.

Henri Agel afirmava que “pertence ao cinema tudo que desmaterializa o mundo”. Ele considerava o cinema como possuidor de um alto grau de qualidades plásticas e intelectuais e, quando elaborado por mãos hábeis, permitiu o ressurgimento espiritual através dos meios de que dispõe, por exemplo, na mobilidade de câmera, no enquadramento, na diversidade de planos, na escala de iluminações, ou na rapidez e lentidão do ritmo e, enfim, na valorização de um pormenor. Meios cujo efeito é de poder conferir a todos os seres, a todos os objetos, a todas as paisagens da criação uma espécie de super-realidade pelas quais todas as características do foi criado são elevadas à sua mais alta significação, interpretadas pelo autor, ou explicadas pelo artesão⁴⁸⁰. E como definir esse *autor* ou esse *artesão* e enquadrá-los como principais artífices da criação cinematográfica?

Paulo Emílio Salles Gomes, em *Artesãos e autores*⁴⁸¹, busca uma melhor definição dos

⁴⁷⁹ Henri AGEL. Op. Cit., p. 93.

⁴⁸⁰ Id. Ibid., p. 8.

⁴⁸¹ Nesse artigo, Paulo Emilio usa, como exemplo, dois cineastas brasileiros: Carlos Coimbra (*A Morte Comanda o Cangaço*, 1960) e Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*, 1960) para ilustrar as considerações a respeito dos conceitos de autor e artesão. O perfil dos diretores facilitam bastante o trabalho do crítico, pois se apresentam deliberadamente em declarações públicas ou no comportamento cotidiano – um como artesão e o outro como autor: “Coimbra dá a impressão de ser modesto, preciso e cauteloso, de certo modo tímido, isto é, tem uma serie de características associadas habitualmente ao artesão. A aparência de Trigueirinho lembra os de muitos autores: muito confiança em si próprio, imprudência, eventualmente alguma impertinência”. Publicado originalmente no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, em 14 de abril/1961, ou seja, um mês antes de Glauber Rocha escrever *O processo cinema*, no *Diário de Notícias*. O artigo *Artesãos e autores* foi, também, publicado em *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. II. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982, p. 333-340.



significados de *artesão* e *autor* e classifica as possíveis diferenças, mostrando a existência de um distanciamento e do sentido de cada expressão. Por considerá-los bastante arbitrários, mas que ofereciam certas vantagens expositivas, apesar de extremamente simplificadoras e se fossem usadas com devidas precauções, poderiam instaurar uma ordem hierárquica nas funções cinematográficas. Por exemplo, “ninguém ousaria afirmar, por exemplo, dizer que John Ford é apenas um artesão, mas evidentemente ele é muito menos autor que Orson Welles”⁴⁸².

Quais seriam, então, as diferenças entre autor e artesão? Segundo Paulo Emílio, o artesão – mesmo quando possui autoridade no esquema de produção –, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopeias e catedrais⁴⁸³.

Nesse sentido, seria o artesão mais próximo do consenso coletivo da criação cinematográfica, enquanto o autor conservaria a sua privacidade criativa construindo isoladamente: a ideia, o argumento, o roteiro e a direção, e concluiria o produto montando o seu filme. Segundo Paulo Emílio, a noção de artesão não se restringe somente aos que exercem no cinema a função de diretor, mas tem um sentido mais abrangente e elástico, e esse termo é perfeitamente aplicável a produtores, roteiristas, fotógrafos e montadores, entre outros encarregados de tarefas técnicas, e, nesse caso, “a associação automática entre o filme e o nome do diretor significaria apenas uma convenção” – embora ressalte que “em qualquer caso, certo tom do filme depende da predominância do artesão e do autor”.

De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes, a distinção entre o artesão e o autor transparece muito mais na forma e no conteúdo do produto fílmico: a obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de ideias coletivas já estruturadas. A questão autoral tem uma inclinação psicológica e sugere uma natureza humana de conflito. O filme artesanal coaduna-se melhor nos moldes clássicos, ou acadêmicos, o de autoria é romântico ou vanguardista.

Segundo Glauber, o artesão encarregado de elaborar a mercadoria visual no modelo clássico ou acadêmico, e destinado a alimentar o espírito do povo, foi defendido por Ingmar Bergman como “um homem dotado que trabalhava em silêncio e que morria tendo a

⁴⁸² Id., *ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*



consciência tranqüila de que era um operário como outro qualquer⁴⁸⁴”. Seria o cineasta um indivíduo com a possibilidade de operar um conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valores às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos. De acordo com Glauber, esse “artesão é um objeto de atração pública” e, quando ligado diretamente à indústria cinematográfica, em que produtores investem milhões, há necessidade de “convertê-lo em monstro sagrado”.

No jogo das transformações do cinema, o sistema de produção absorveu não somente artesãos, mas, também, autores, mesmo os ligados às correntes de vanguarda. Na França jovens cineastas atrelados à *Nouvelle Vague*, como Roger Vadim, Louis Malle, Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, entre outros, passaram a ser os astros, apenas Brigitte Bardot foi a única a sobreviver ao estrelato.

Na Itália, os neo-realistas Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti ascenderam à fama e alcançaram prestígio e popularidade antes concedida somente aos atores. Também cineastas agregados ao sistema de produção hollywoodiano, a exemplo de Hitchcock, Ford, Welles e Wyler foram elevados à categoria de autores, causando muitas controvérsias. O que fez surgir a política de autores e a tornou uma corrente do pensamento cinematográfico dos anos 1960, foi um “novo modo de fazer os filmes e, simultaneamente, uma nova atitude de fazer frente ao cinema”⁴⁸⁵.

Os cineastas agrupados ao advento da política de autor foram embasados nos textos de Alexandre Astruc. O autor afirmava que “um realizador deve escrever com a máquina de filmar como o romancista com a pena”. Para esse teórico francês dos anos 1940, o cinema iria se libertar pouco a pouco da tirania visual da imagem pela imagem, e livrar-se da ação imediata, para tornar-se um meio de expressão tão profundo como a linguagem escrita⁴⁸⁶.

Segundo Antonio Costa, os jovens cineastas franceses “prefiguravam um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta”. Mas, a perseguição de uma autonomia poética condizente com a criação ligavam eles a um “método de filme” capaz de reconhecer na *mise en scène*, ou seja, “na direção e não nas declarações programáticas ou na intencionalidade da obra explícita da tese política”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Glauber ROCHA. O processo cinema. Op. Cit.

⁴⁸⁵ Antonio COSTA. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, p.116.

⁴⁸⁶ Guido ARISTARCO. *Histórias das Teorias do Cinema*. vol. II. Lisboa: Arcádia, 1963, p.160-161.

⁴⁸⁷ Antonio COSTA, Op., Cit. p 117.



Diante do agrupamento de nomes tão díspares pelo sistema de produção, desfigurando, em parte, o conceito de autor por Glauber se contrapôs à “política dos autores” proposta pelos teóricos franceses através do *Cahiers du Cinéma*, afirmando:

desde o Neo-Realismo, e mesmo antes, o cinema francês [...] vem substituindo a vedete do programa publicitário. Com o advento da *Nouvelle-Vague*, todo um plano tradicional foi subvertido [...] Estava oficialmente estabelecida a corrupção social do criador de filmes, artesão que se antes era obscuro, agora passava ao exagero do compromisso com as bilheteiras⁴⁸⁸.

De acordo com Glauber, a industrialização cinematográfica era fator de impedimento à criação e à liberdade poética que foram propostas de início; agora o que se via era o sistema produtivo, segundo a sua compreensão, corrompendo os autores e seriam poucos os que lutavam para manter a completa independência,

Hitchcock, Samuel Fuller, Richard Brooks, Nicholas Ray, Martin Ritt, Richard Quine e quase todos os diretores americanos da moda, diretores que a exceção de Hitchcock, não possuem o menor sentido criativo (ou não podem demonstrá-lo). São apenas artesãos contratados sem idéias, mas, lucrativamente, portadores de certas características pessoais capazes de servir para melhor faturar novos padrões. Este mínimo de dignidade permitido significa muito dentro do complexo industrial. Qual o autor moderno americano livre do pecado, se mesmo a esperança Stanley Kubrick mergulhou numa superprodução como *Spartacus*?⁴⁸⁹

Conforme Jean-Claude Bernardet, o termo autor foi introduzido no Brasil não por meio dos escritos glauberianos, mas através do artigo do teórico francês Henri Agel, intitulado *Qual é o autor do filme?*⁴⁹⁰. Agel escreveu: “um filme é feito para ser visto, como um livro é feito para ser lido [...] O autor só pode ser aquele que faz as imagens⁴⁹¹”.

De acordo com Jean-Claude Bernardet, a ideia de autoria havia sido difundida no Brasil, a partir dessa época, mas não houve nenhuma discussão das posições lançadas por Henri Agel nos artigos subsequentes produzidos pelos articulistas da revista – em que escreviam renomados críticos, como Alex Vianny e Antônio Muniz Vianna – e o assunto, de início, não interessou nem a críticos nem a cineastas. Quem se arriscar a rastrear a palavra autor nos textos sobre cinema escritos no começo dos anos 1950 nada encontrará. A palavra *autor*, quando aparece, distingue o roteirista, que é quem escreve a história do filme; e foi

⁴⁸⁸ Glauber ROCHA. O processo Cinema. Op. Cit.

⁴⁸⁹ Id., *ibid.*

⁴⁹⁰ *Cena Muda* nº. 40. Rio de Janeiro, 04 de outubro de 1949.

⁴⁹¹ Jean-Claude BERNARDET. *O autor no cinema – a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Brasiliense/Edusp, 1994, p.67.



com este sentido que ela foi mais usada, e muito raramente surgia como sinônimo de diretor, realizador ou cineasta⁴⁹².

A conceituação de autor, quando revigorada na contemporaneidade pelos jovens críticos do *Cahiers du Cinéma*⁴⁹³, adquiriu uma conotação política, denominada de “política de autor”, na primeira metade dos anos 1950. Essa proposição teórica se tornaria célebre, causando uma imensa repercussão mundial, particularmente no Brasil do final dos anos 1950 e começo dos 1960, quando os críticos e cineastas esboçavam os primeiros exemplos do movimento Cinema Novo.

Segundo Jean-Claude Bernardet, o autor, no conceito francês “é um cineasta que se expressa que expressa o que tem dentro dele”. No entanto, não é somente nessa subjetividade que se dá a procura da noção de autor pelos defensores da política dos autores. Os adeptos dessa política vão buscar a expressão pessoal do diretor em filmes de produtores, ou seja, a expressão autor no cenário cinematográfico francês emerge do filme de produtor e, particularmente, do cinema americano⁴⁹⁴.

A utilização da expressão “autor” era exatamente uma opinião polêmica, pois separava as formulações cinematográficas contemporâneas da tradição ortodoxa da crítica francesa e, em última análise, quando começaram a fazer filmes os ex-críticos do *Cahiers du Cinéma* – apadrinhados do teórico André Bazin que discordara do grupo – ficaram mais distantes do restante do cinema francês.

Os críticos franceses usaram o conceito de autor como uma forma de apoio partidário aos realizadores americanos, num mecanismo de se opor ao tradicional cinema europeu. Contudo não havia um pensamento homogêneo entre os ideólogos da política de autores, e os nomes dos diretores americanos citados na crítica francesa variavam de grupo para grupo, ou

⁴⁹² Id., *ibid.* p. 68.

⁴⁹³ Na fase anterior, nos anos 1940, quando a palavra autor era relativamente encontrada em revistas e jornais franceses especializados em cinema, e ainda estava em busca de si mesma. O crítico Marcel L’Herbier, no artigo O papel essencial do autor de filme (1943), tenta esclarecer que o autor não é quem escreve a história (argumento e roteiro do filme), mas sim quem a realiza: o diretor. Segundo L’Herbier, o roteiro não passava de uma bússola, pois se o realizador não inventar a imagem, a palavra fica palavra e o filme não nasce. Era o prenúncio do conceito de *mise en scène* que se tornaria um dos pilares da política dos autores, nos anos 1950. A autoria como expressão, também, tem uma tradição nas teorias cinematográficas francesas, através da obra Jean EPSTEIN. *Le Cinéma du diable*. Paris: Les Éditions Jacques Melot, 1947. Em 1923, Epstein ligou o filme à personalidade do diretor: “Esta paisagem ou este fragmento de drama encenado por um [Abel] Gance em nada se parecerá com o que teria sido visto pelos olhos e coração de Griffith, de um L’Herbier”. Jean Epstein valoriza o estilo e usa esse termo com frequência, não o aplica aos realizadores, ou autores – com exceção, talvez única, de Chaplin. Em 1947, Epstein fez uma conferência intitulada Nascimento de um estilo, publicada posteriormente como Nascimento de uma linguagem, na qual sugere a equivalência dos termos. Ao indicar as diferenças, Epstein não fará distinções estilísticas individuais, mas nacionais; falará do estilo cinematográfico americano, alemão, ou francês. Cf. Jean Claude BERNARDET. *Op. Cit.*, p.26-28.

⁴⁹⁴ Jean-Claude BERNARDET. *O autor no cinema – a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. *Op. Cit.* p.26-28.



mesmo de crítico para crítico; mas os nomes mais mencionados eram os de Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Joseph Losey, Otto Preminger, entre outros, menos conhecidos do público e até mesmo por parte da crítica.

De acordo com Andrew Tudor, existiram duas noções centrais para definição da política de autor. A primeira se baseava na ideia, discutida por correntes cinematográficas dos anos 1920, de que o realizador era o verdadeiro criador do filme. A segunda consistia na aplicação do conceito de autor ao diretor de filmes americanos. Quanto ao emprego da definição de autor ao universo hollywoodiano, criou-se toda uma série de discussões, pois se consideravam que o verdadeiro autor estava relativamente liberto das pressões econômicas, e era esta suposta liberdade que permitia o emprego da expressão autor ao realizador de filmes⁴⁹⁵.

A conceituação de autor, na visão glauberiana, enfatiza e reforça claramente que “o produtor é um inimigo”. No entendimento de Glauber, “o filme perante a lei é uma mercadoria, o autor intelectual não tem direitos sobre a sua obra, que é mutilada, segundo as necessidades da distribuição”. O mais provável é que Glauber fazia tal afirmativa, quando se reportava ao realizador vinculado ao sistema americano de produção – no qual o diretor não tem o direito ao corte final do seu filme, ficando a decisão sempre a cargo do produtor, isto para Glauber é a imposição de uma condição na qual “o cineasta, sem outro caminho, é obrigado a ceder na esperança de criar o mínimo”⁴⁹⁶.

A expressão “ceder”, aqui, é empregada no sentido de transferir (a outrem) os direitos ou a propriedade da autoria, sem que isso signifique que o artista tivesse de sucumbir totalmente diante do sistema. No ponto de vista de Glauber, ele exemplificava que Antonioni era um autor maldito até a explosão de *A aventura* (*L’Aventura, Itália, 1960*) e logo em seguida, o seu filme *A Noite* (*La Notte, Itália, 1961*), ao estrear em Paris, rendeu milhões, o que levou o cineasta italiano ao ser transformado em um best-seller cinematográfico.

Dizia Glauber que, a princípio, não havia esperanças nos produtores de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, França, 1960) em fazer sucesso, mas a bilheteria foi fantástica. Entusiasmados, os autores e produtores partiram para outro empreendimento: *O ano passado em Marienbad* (*L’année dernière a Marienbad, Alain Resnais, 1961*), um filme mais radical na sua narrativa, com roteiro do escritor Alain Robbe-Grillet (ligado ao *nouveau roman*), o que fez com que o seu nome ultrapassasse os sucessos dos seus livros – assim como havia acontecido anteriormente com a escritora Marguerite Duras, roteirista de *Hiroshima, mon*

⁴⁹⁵ Andrew TUDOR. *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes Editora; Edições 70 s/d, p.123-158.

⁴⁹⁶ Glauber ROCHA. *O processo cinema*. Op. Cit.



amour.

Glauber aproveita os protótipos citados e enfatiza que “a idéia tem seu preço” e, nesse caso, sendo o autor um ser com a natureza de poeta, ao ingressar no cinema com a pretensão de criar “mundos próprios e originais”. Logo na sua iniciação no cinema estaria propenso a sofrer um processo de auto-agressão e procura elucidar esse ato ou efeito de flagelar-se com a sua própria experiência:

quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz a penitência de 90 dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea, só admiti aquele trabalho contrário às minhas idéias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais, e pude decidir entre a minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias. Idéias que não fossem as minhas frustrações e complexos pessoais, mas idéias que fossem universais, mesmo se consideradas no plano mais simples de valores: mostrar ao mundo que sob forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava⁴⁹⁷.

E prossegue na sua narrativa:

o exemplo não é cabotinismo pessoal, mas sim a franqueza de confessar que o cinema como veículo de idéias pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão. Se nem só disto ele vive, para viver de lirismo, de metafísica, de pathos (como os críticos gostam), é preciso antes fazer três refeições diárias, embora que, para isto, seja necessário morrer em várias partes do mundo, onde esteja correndo sangue demasiado⁴⁹⁸.

Segundo o crítico Glauber, “o que interessa saber até que ponto esse sofrimento físico e moral deixavam de ser talvez um masoquismo para adquirir formas disfarçadas de demagogia”. Para evitar essa tentação, necessitaria o autor da manutenção da humildade, pois era inevitável que cada um trouxesse consigo uma irrefreável ambição. Mantida a modéstia seria uma atitude enérgica para recusar a fortuna e a glória.

Essas condições aplicam-se ao realizador de filmes brasileiros, daquela época, quando existiam precárias condições de trabalho, o mínimo de boa técnica e de profissionalismo, conforme Glauber:

[...] pior é que o cineasta aqui vive num deserto da compreensão, o que agrava mais o seu drama. [...] Ser cineasta no Brasil é permanecer no vestibulo da grande experiência e, por isto, não podemos atingir nem o clímax que possibilita a frustração como resultado orgânico. A nossa frustração é primária, superficial. Ela esta mais em consequência da anterior ambição econômica e social. Não é mentira

⁴⁹⁷ Id., *ibid.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*



se dissermos que o cineasta nacional é um homem sempre a caminho da inutilidade. A sua luta diária com os subsistemas de produção toma o tempo todo. Ele abandona o emprego pela loteria. [...] Vai se estiolando culturalmente. Descamba na maioria das vezes para uma posição de esquerda ou então se converte num antinacionalista extremamente reacionário, [...] Estes não possuem a coragem de dar uma olhada no espelho e ver que o asfalto das metrópoles é um pseudodesenvolvimento e que, no fundo, somos mais ou menos o que o europeu pensa: índios de gravata e paletó⁴⁹⁹.

O discurso glauberiano estava sendo montado numa forma anticolonialista para situar a política de autores, um posicionamento recorrente nos seus escritos. Finalizando o artigo *O processo cinema*, Glauber aponta qual seria a condição *sine qua non* para enfrentar o dilema entre o exercício da pura poesia cinematográfica e a manipulação do autor por um sistema produtivo. De acordo com Glauber, “poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar com nossas miseráveis câmeras e poucos metros de filmes que dispomos aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema”, a ação a ser tomada seria a do “cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado, exercer o seu ofício com a seriedade e sacrifício”. Embora reconhecesse nesse propósito – que não seria tomada como um manifesto, ou algo de romântico e até mesmo de um gesto estúpido.

Ao escrever *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber metodiza o conceito de autor para situar o “cinema brasileiro como expressão cultural” e com o intuito de analisar melhor a sua história e as suas contradições, pois segundo Glauber, o cinema somente poderia ser acurado tomando-se por base os seus autores e a história do cinema moderno teria de ser analisada, a partir de Lumière e não haveria limitações ou obstáculos fossem esses empecilhos estéticos ou técnicos para autores como: Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti e Truffaut. Com esse procedimento, Glauber aglutina dentro de um mesmo espaço, opções distintas para enfatizar o seu método de autor, pois, para ele, tanto o comunista Eisenstein, quanto o poeta surrealista Jean Vigo, ou, então, o artesão Humberto Mauro e o vanguardista Mário Peixoto cabiam na sua definição de autor e argumentava Glauber:

se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é necessário adjetivar um *autor* como revolucionário, porque a condição de *autor* é um substantivo totalizante. Dizer que um *autor* é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracteriza-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser *autor*⁵⁰⁰.

Essa qualificação do autor tornando-se um substantivo totalizante com equivalência a

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ Glauber ROCHA. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Op. Cit. 1963, p. 14.



um revolucionário, proposta por Glauber, é um antagonismo à ideia concebida originalmente na França, nesse instante o crítico Glauber já separa autor e artesão, dando ao segundo uma conotação nitidamente comercial. Nesse caso, o autor na ótica glauberiana tem na sua estética ligada a um processo ético e na sua *mise en scène* vinculada a uma forma política. Há uma valorização por parte de Glauber dos autores e ao mesmo tempo dos *metteurs en scène* se eles se tornam eminentemente políticos e éticos nas suas concepções cinematográficas, talvez o crítico ignore ou desconheça as dificuldades em estabelecer as específicas distinções entre um autor e um *metteur en scène*.

No estudo da significação de filmes, o teórico Wollen atribui que a significação do filmes de autor é construída posteriormente, ou seja, surge após a concretização do filme, enquanto a significação semântica, estilística ou expressiva do filme de um *metteur en scène* já existe a priori. Segundo Peter Wollen:

o trabalho do autor no cinema possui uma dimensão semântica, não é puramente formal, enquanto um *metteur en scène*, ao contrário do autor, não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinemáticos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma peça⁵⁰¹.

O fato é que a política de autores nunca foi elaborada de forma pragmática e nem surgiu num manifesto ou mesmo de uma declaração coletiva dos seus heterogêneos criadores e pode ser perfeitamente interpretada, segundo linhas diferentes, por críticos que aprofundam métodos de certo modo particulares e adequados ao contexto no qual estavam inseridos.

Glauber usa a estrutura fluida e prolixa da política de autores na construção da sua própria política de autor. A sua proposição não se limita à fácil aclamação do realizador como autor principal de um filme, implica, antes de tudo, numa operação de decifração e revelação desse autor, quando ele exerce principalmente um papel antagônico ao sistema produtivo tradicional, Glauber levanta duas suposições para enquadrar o autor no seu método. Primeiro um autor não poderia olhar o mundo enfeitado com maquilagem, iludido com refletores, com a falsificação da cenográfica de papelão, ou passar a ser disciplinados por movimentos automáticos e sistematizados em convenções dramáticas, ou seja, assimilar um modo de cinema que reforça a moral burguesa conservadora. Segundo e nem tampouco, deveria o autor forjar uma organização do caos em que vive o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos formativos dos clichês fantasiosos

⁵⁰¹ Peter WOLLEN. *Signos e significações no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p.76-116.



oferecidos fartamente nos filmes comerciais.

Para Glauber, a política de autor teria que ser encarada pelos seus protagonistas (entre os quais ele se incluía) como “uma visão livre, não-conformista, rebelde, violenta, insolente” e se fosse preciso “dar um tiro no sol”. Escreveu se referindo à cena inicial do filme – marco da *nouvelle vague* – *Acossado* (*About de souffle* Jean-Luc Godard, 1959), pois segundo Glauber, Godard no aprendizado de fazer cinema havia, também, entendido como a realidade se apresentava, uma vez que “o cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia”. Glauber usa a palavra ontologia termo empregado por André Bazin num estudo sobre o realismo aplicado à fotografia e ao cinema⁵⁰².

A ênfase dada por Glauber é a dos autores mais radicais aqueles cuja concepção de arte não está dissociada de seu aspecto político e que fazem questão de preservar a autonomia diante das organizações que lhes dão suporte, Glauber destaca autores que usam a sua liberdade artística frente à sociedade e a questão da definição da vanguarda, enumerando a ação e os valores dos seus escolhidos:

o que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia pertence ao mundo-objeto contra o qual ele intencional a sua crítica. O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor inimigo desta cultura, ele prega a sua destruição, se é um anarquista como Buñuel; ou a destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria destruição, se é um burguês desesperado como Antonioni; ou se consome, no protesto passional, se é místico como Rossellini; ou prega uma nova ordem, se é comunista como Visconti⁵⁰³.

O sustentáculo do método de autor glauberiano toma, também, como base essa aglutinação de realizadores tão dessemelhantes nos seus estilos e nas suas linhas de atuação, mas todos com um procedimento comum: a ruptura às coerções impostas de parte dos produtores. Glauber se apropria dos autores Luís Buñuel, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini e Luchino Visconti para solidificar uma nova proposta histórica para o cinema moderno, onde a história do cinema é entendida como um campo de batalha ideológica. Essa reordenação histórica estava calcada na composição dos cineastas citados, por isso Glauber “constrói uma tradição a partir da ruptura, que passa a ter um efeito simultaneamente retrospectivo e prospectivo⁵⁰⁴”.

Glauber transformou o cinema em campo de luta ideológica, demarcou um território *ad aeternum* para expandir o seu pensamento. Apropriou-se da história do cinema

⁵⁰² Sobre a definição de “ontologia”, ver André BAZIN. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 19-28.

⁵⁰³ Glauber ROCHA. *O processo cinema*. Op. Cit.

⁵⁰⁴ Jean-Claude BERNARDET. Op. Cit., p. 144.



contemporâneo como parte integrante, reorganizou o pensamento histórico, estético e político do cinema brasileiro em função de uma visão livre, que resultasse na liberdade de criação. Fez da autoria a sua linguagem em protrusão, a ruptura transformou em criação e na fórmula de plasmar filmes.



DESFECHO

Consummatum est

As críticas do jovem Glauber – (Bahia 1956-1963) – trata da filosofia cinematográfica composta por Glauber Rocha, e especificamente da concretização das suas ideias estéticas e políticas a propósito do cinema. A questão primeira exposta neste trabalho é a de evidenciar a sedimentação do ideário crítico glauberiano construído enquanto ele exerceu o papel de crítico, e antes se tornar o poeta utópico do imaginário fílmico brasileiro.

No primeiro propósito fica demonstrado que Glauber construiu as linhas formadoras dos seus conceitos embasados na modernidade, e a fomentação desse seu axioma se fez por meio da absorção dos filmes expostos nas telas das salas de cinemas da sua província planetária: a cidade do Salvador, Bahia. Num primeiro momento, Glauber se fez moderno, a partir da noção de mundo projetada na diversidade das películas por ele assistidas, tanto na condição de cinéfilo quanto no exercício da função de crítico cinematográfico.

Confirma-se, num segundo momento, o fundamental. Glauber não se estratificou como moderno. Comprova-se: transportou-se do estado moderno à condição de vanguarda. A reflexão crítica de Glauber é analítica, conforme descrevemos, em contraponto ao corriqueiro da crítica que se mantinha na condição impressionista. Sua análise crítica se processou numa linha evolutiva – à medida que conheceu e reconheceu os elementos da composição cinematográfica -, discernindo e diferenciando o que era qualitativo do que não era qualificável. Nessa separação acumulativa da qualidade, Glauber extraiu subsídios que foram utilizados de três maneiras: **a)** na sustentação da criação de um pensamento fílmico diferenciado; **b)** na ratificação da organização e criação de um movimento: o Cinema Novo; **c)** na base da concretização do seu próprio universo filmográfico.

Por fim, é indicado o principal – a capitalização de conhecimentos acumulados por Glauber foi gradativamente alicerçando a conceituação da noção de autor endógeno brasileiro, autoria comungada como ato revolucionário. O autor, na conceituação glauberiana, é inventor e criador. A condição de autor no seu entendimento é adquirida através de um longo aprendizado do domínio dos mecanismos técnicos e formais da arte cinemática com a intenção de conquistar um estilo reconhecível e destacável. Ser autor é ser Poeta.



REFERÊNCIAS

- AGEL, Henri. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.
- AGUIAR, Pinto de. *Notas sobre o enigma bahiano*. Salvador: CPE; Livraria Progresso, 1958.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz de. *Cinema e Verdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Editor José Olympio, 1945.
- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema – uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1989.
- ARISTARCO, Guido. *Histórias das Teorias do Cinema*, vol. I e II. Lisboa: Arcádia, 1963.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. 2.ed. Barcelona: Paidós, 1993.
- BACHMAN, Gideon. Cinema novo americano. Cinema Americano 1960-1968 – *Cadernos de Cinema*, 6, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.
- BAECQUE, Antoine (Org.) *La política de los autores*. Barcelona: Paidós Comunicación 145 Cine, 2003.
- BAPTISTA, Mauro. Notas sobre os gêneros cinematográficos. *Cinemas* – Revista de cinema e outras questões audiovisuais, n 14, p.112. Rio de Janeiro, nov./dez.1998.
- BATZ, Jean-Claude. A mutação da indústria cinematográfica americana. Hollywood glória e decadência – *Cadernos de Cinema*, n. 9. Lisboa: Publicações Dom Quixote, out.1970.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema – a política dos autores*: França e Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Editora Brasiliense; Edusp, 1994.

BOGDANOVICH, Peter. *Afinal quem faz os filmes*. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

BOU, Núria; PÉREZ Xavier. *El tiempo del héroe – épica y masculinidad en cine de Hollywood*. Barcelona: Piados, 2000.

BRATU HANSEN, Miriam. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamim) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Tereza (Org). *Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Editora Brasiliense; Embrafilme, 1986.

CAMPBELL, James. *À margem esquerda*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

DANTAS NETO, Paulo Fábio. Elos mantidos: política e administração pública na Bahia (1958-1962) – Rumo a modernização baiana sob Juracy Magalhães. In: *Tradição, autocracia e carisma – a política de Antonio Carlos Magalhães na modernização da Bahia (1954-1974)*. Belo Horizonte: Ed.UFMG; IUPERJ, 2006.

EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias Imorais – uma autobiografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1981.

GALVÃO, Maria Rita. O historiador Alex Vianny. In: VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Embrafilme; Alhambra, 1987.

GIULIANI, Pierre. *Stanley Kubrick*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.



- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: Leo CHARNEY; Vanessa R. SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. *A Bahia de outr'ora, agora – leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20*. Salvador: Academia Baiana de Letras e Assembléia Legislativa do Estado, 2002.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema – a mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Lidaador, 1970.
- LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LEAL Cláudio. *Aquele abril, o golpe de 1964 na Bahia*. Faculdade de Comunicação da UFBA, 2005. (Trabalho de Conclusão de Curso).
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: A Noite, 1949.
- LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- MACHADO, Germano. *Um Glauber Inegável*. Salvador: Editoração CEPA, 2001.
- MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais do Sul-Sudeste. In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Martins Fontes; Edições 70, 1986.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MELO SOUZA, José Inácio de. Descoberto o primeiro filme brasileiro. *Dossiê Cinema Brasileiro*, Revista USP, n.19, p.17-. São Paulo, set./out./nov., 1993.
- MIRANDA, Luiz F. A., *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MORAES Vinicius de. *O Cinema de meus olhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis – atualidades do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.



OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido – classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PERDIGÃO, Paulo. Moniz Viana, crítico de choque. *Filme Cultura*, n.45, p.29. Rio de Janeiro, 1985.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antonio. Uma teoria da cultura baiana. In: *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo; Salvador: Editora Perspectiva; Copene, 1993.

SADOUL, Georges. *Dicionários de Filmes*. Porto Alegre: L&PM, 1993.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – um sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

SALLES GOMES, Paulo Emílio A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Tereza (Org). *Paulo Emílio – um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Editora Brasiliense; Embrafilme, 1986.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. Artesões e autores. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. II. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema trajetória; no subdesenvolvimento*. 2.ed. São Paulo: Editora Terra e Paz, 1986.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Primavera em Florianópolis. In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1982.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial? In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra; Embrafilme, 1981.

SALLES GOMES. Paulo Emílio *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.



SETARO André; UMBERTO DIAS José. *Alexandre Robatto, Filho* – pioneiro do cinema baiano. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. UMBERTO, José (Org.). Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Martins Fontes: Lisboa, s/d.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Embrafilme; Alhambra, 1987.

WOLLEN, Peter. *Signos e significados no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Col. Encanto Radical.

XAVIER, Ismail. *O cinema moderno brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2001.

LIVROS, TESES, MONOGRAFIAS E ARTIGOS ESCRITOS SOBRE GLAUBER ROCHA.

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

AVELAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol – a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BENTES, Ivana. Romantismo, messianismo e marxismo no cinema de Glauber. *Cinemais - Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.13, p.123-136, Rio de Janeiro, set/out. 1998.

BENTES, Ivana. Transe, Crença e Povo, Glauber e cinema de instauração. *Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.5, p.163-178, Rio de Janeiro, mai/jun. 1997.

BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira (Org.). *Terra em transe - Os herdeiros: espaços e poderes*. São Paulo: Com-arte, 1982.



- BUENO, Alexei. *Glauber Rocha - mais fortes são os poderes do povo*. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *Anabasis Glauber – Da idade dos homens à idade dos deuses*. São Paulo: Anabasis Promoções Culturais e Editoriais, 1996.
- FONSECA, José Tadeu da. *Linguagem-Transe uma aproximação a Glauber Rocha*. Dissertação – Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, out.1995.
- FRANCIS, Paulo. O gênio pessoal de Glauber. In: Del PICCHIA, Pedro; MURANO, Virginia. *Glauber o leão de Veneza*. Editora Escrita (s.m.r).
- GATTI, José. *Barravento a estreia de Glauber*. Santa Catarina: Editora UFSC, 1987.
- GERBER, Raquel et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1974.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.
- JESUS SANTOS, Núbia Cristina de. *A crítica de Walter da Silveira e Glauber Rocha*. Faculdade Comunicação, UFBA, 1993. (Trabalho de Conclusão de Curso).
- MATTA João Eurico da. *Ângulos – a vigência de uma revista universitária*. Centro de Estudos Baianos, Universidade Federal de Bahia, Salvador, n.131, 1988.
- MONZANI, Josette. *Gênese de deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo; Salvador: Fapesp; Annablume; UFBA; Fundação Gregório de Mattos, 2005.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e Tv*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas SP: Papyrus Editora, 1996. (Coleção Campo Imagético).
- PICCHIA, del Pedro; MURANO, Virginia. *Glauber o Leão de Veneza*. Editora Escrita, s.m.r.
- PRUDENTE, Celso. *Barravento – O negro como possível referencial estético do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Nacional, 1995.
- RIBEIRO FILHO, Aurino. *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: Espaço Cultural Expogeo; Universidade do Sudoeste da Bahia, 1994.



RUBIM Linda. *O feminino no cinema de Glauber Rocha*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC; Prefeitura do Rio, 1994.

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

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

VASCONCELOS, Gilberto. *Glauber Rocha pátria rocha livre*. São Paulo: Senac, 2001.

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

VIEIRA, João Luiz (Org.). *Glauber por Glauber Mostra da obra completa de Glauber Rocha como ele desejou – Filmes Exposição Livro Vídeo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. Rio de Janeiro: Brasiliense; Embrafilme; Secretaria de Cultura do MEC, 1983.

LIVROS ESCRITOS POR GLAUBER ROCHA

ROCHA, Glauber et al. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Ivana BENTES (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *O pensamento vivo*. Cristina Fonseca (Org.). São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1983. (Reedição Cosac&Naify, 2006).



ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Reedição: Cosac&Naify, São Paulo, 2003).

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981. (Reedição Cosac&Naify, São Paulo, 2004).

ROCHA, Glauber. *Riverão sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceyro mundo*. Orlando SENNA (org.). Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985.

ARTIGOS ESCRITOS POR GLAUBER ROCHA PUBLICADOS EM REVISTAS

ROCHA, Glauber. O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói. *Revista Mapa*. Salvador: ABES, n. 1, 1957.

ROCHA, Glauber. Romance José Lins do Rego. *Revista Mapa*. Salvador: ABES, n. 2, 1957.

ROCHA, Glauber. Raices mexicanas de Benito Alazaraki. *Revista Mapa*. Salvador: ABES, n. 3, 1957.

ROCHA, Glauber. Romance brasileiro. *Revista Ângulos*. Salvador: Centro Acadêmico da Faculdade de Direito/UFBA, n.12, p.128-136, dez. 1957.

ROCHA, Glauber. Da cinestética. *Revista Ângulos*. Salvador: Centro Acadêmico da Faculdade de Direito/UFBA, n.13, p.115-121, jul.1958.

ROCHA, Glauber. Vadim (BB) Vadim. *Revista Ângulos*. Salvador: Centro Acadêmico da Faculdade de Direito/UFBA, n.15, p.99-103, mar.1960.

ROCHA, Glauber. Cinema Novo 2. *Revista Ângulos*. Salvador: Centro Acadêmico da Faculdade de Direito/UFBA, n.17, p.123-125, dez.1961.

CRÍTICAS ESCRITAS POR GLAUBER ROCHA PUBLICADAS EM JORNAIS

ROCHA, Glauber. Chá e Simpatia. *Diário de Notícias*. Salvador, 1956.

ROCHA, Glauber. Elia Kazan – um falso cineasta. *Diário de Notícias*. Salvador, 1956.



- ROCHA, Glauber. ...se todos os homens do mundo. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. A casa dos homens marcados. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Cinema brasileiro – é o cinema a maior invenção da civilização humana – Afrânio Peixoto: aspectos econômicos, políticos e culturais do cinema. *O Conquistense*, s/l, 1957.
- ROCHA, Glauber. A presença de John Ford no filme de western – notas a propósito de Rastro de Ódio. *Diário de Notícias*. Salvador 1957.
- ROCHA, Glauber. A revalorização do musical brasileiro – Anselmo absolutamente certo. *Diário de Notícias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Cinema brasileiro é problema vigente. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Decadência de Fritz Lang. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Da crítica. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. A cor do balão vermelho e dois olhos azuis. *Sete Dias*. Salvador, 1958.
- ROCHA, Glauber. As Jogralescas. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Explicação de As Jogralescas. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Hollywood e os filmes de delinqüência juvenil – considerações sobre características formais nascida de um novo gênero. *Diário de Notícias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. O cinema brasileiro como mais de vinte produções. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Neo-realismo – uma inspiração falida. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. O Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. O injustiçado Nelson Pereira dos Santos. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. O mito do racismo. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. O poema cinematográfico. *Diário de Notícias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. O tradicional e inventivo René Clair de As grandes manobras. *Diário de Notícias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Panorâmica: coluna permanente. *Sete Dias*. Salvador, 1957.



- ROCHA, Glauber. Tempos modernos (de Chaplin) o acontecimento do ano. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Pregação da violência no cinema americano. *Sete Dias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Poetas baianos da nova geração – Florisvaldo Mattos. *Diário de Notícias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Um filme contra a liberdade. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Rebelião no Presídio. *O Momento*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Umberto D – poema cinematográfico. *Diário de Notícias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Vittorio de Sica. *Diário de Notícias*. Salvador, 1957.
- ROCHA, Glauber. Abc da arte & do amor de Calazans gravador. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.
- ROCHA, Glauber. ABC de Suassuna: cabra bom de teatro. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Arraial, cinema novo e câmara na mão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1961.
- ROCHA, Glauber. Atenção Paulo Francis. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959.
- ROCHA, Glauber. Bom dia, Harry Stone. *Jornal da Semana*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Bossa nova do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1960.
- ROCHA, Glauber. Burguês não é o herói que saca a pistola e enfrenta a morte quente meio-dia. *Diário de Notícias*. Salvador, 1960.
- ROCHA, Glauber. Camus: Bahia no roteiro de Os bandeirantes. *Diário de Notícias*. Salvador, 1959.
- ROCHA, Glauber. Cegonhas soviéticas ou a tirania das belas artes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1960.
- ROCHA, Glauber. Cineclubismo e alienação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1961.
- ROCHA, Glauber. Cinema brasileiro, 1962. *Diário de Notícias*. Salvador, 1963.
- ROCHA, Glauber. Cinema Liceu, Domingo de Manhã. *A Tarde*. Salvador, 13 de novembro de 1970.



ROCHA, Glauber. Cinema novo arrebatou o Brasil – O pagador de promessas e Os cafajestes. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.

ROCHA, Glauber. Cinema novo, fase morta (e crítica). *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 1962.

ROCHA, Glauber. Cinema, produtores e diretores. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1963.

ROCHA, Glauber. Crise política e responsabilidade do GEICINE. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1961.

ROCHA, Glauber. Dassin: cine-cristo às avessas. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1958.

ROCHA, Glauber. Defesa do filme. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.

ROCHA, Glauber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1960.

ROCHA, Glauber. Estranho episódio de quatro homens em cidade das cruzeiras. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1960.

ROCHA, Glauber. Filme. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.

ROCHA, Glauber. Importância de Nelson Pereira dos Santos. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1958.

ROCHA, Glauber. Inconsciência & inconseqüência da atual cultura baiana. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.

ROCHA, Glauber. Introdução ao cinema brasileiro (Alex Vianny). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959.

ROCHA, Glauber. John Struges: de novo o western. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1958.

ROCHA, Glauber. Luz atlântica, 1962. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.

ROCHA, Glauber. Mandacaru vermelho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1961.

ROCHA, Glauber. Miguel Torres bom cabra. *Diário de Notícias*. Salvador, 1963.

ROCHA, Glauber. Nota breve: o intelectual e o cinema. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1959.

ROCHA, Glauber. Notas sobre David. *Diário de Notícias*. Salvador, 1963.

ROCHA, Glauber. O eclipse (O espaço funeral). *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.



- ROCHA, Glauber. O grande golpe – Stanley Kubrick um novo gênio? *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. O preço da idéia. *Diário de Notícias*. Salvador, 1960.
- ROCHA, Glauber. O processo cinema. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Orfeu, metafísica de favela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959.
- ROCHA, Glauber. Orgulho e paixão. *Sete Dias*. Salvador, 1958.
- ROCHA, Glauber. Ravina: erro de origem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 1960.
- ROCHA, Glauber. Reação: Pátio. *Afirmção*, s/l, 1959.
- ROCHA, Glauber. Recife cultural. *Diário de Notícias*. Salvador, 1958.
- ROCHA, Glauber. Redenção – o primeiro filme baiano. *Jornal da Bahia*. Salvador, 1958.
- ROCHA, Glauber. Renascimento do cinema nacional. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Reunião (SONIA). *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Rocco, Abel e Caim. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.
- ROCHA, Glauber. Rossellini e a mística do realismo – a propósito de Il generale della rovere. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.
- ROCHA, Glauber. S.M. Eisenstein. *Diário de Notícias*. Salvador, 1960.
- ROCHA, Glauber. Sete pontos: cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959.
- ROCHA, Glauber. Studs: um filme genial perdidona Bahia (Tupy). *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Sublime tentação: significado de um filme e seu criador. *Sete Dias*. Salvador, 1958.
- ROCHA, Glauber. Tocaia – Roberto e Schindler. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.
- ROCHA, Glauber. Trigueirinho e Nelson abrem novos caminhos no cinema brasileiro. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Um professor bossa nova: Heron Alencar. *Diário de Notícias*. Salvador, 1961.
- ROCHA, Glauber. Visconti – filme absoluto. *Diário de Notícias*. Salvador, 1959.



ROCHA, Glauber. Visconti e os nervos de Rocco. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.

ROCHA, Glauber. Walter Drust e a temática gaúcha. *Diário de Notícias*. Salvador, 1958.



ANEXOS