

## O texto crítico como forma: os escritos de Glauber Rocha em O Pasquim nos anos 1970

Doutorando Arlindo Rebechi Junior (USP)<sup>1</sup>

### Resumo:

*Glauber Rocha (1939-1981), amplamente conhecido pela sua atuação no cinema brasileiro, dedicou-se também à produção crítica sobre literatura, cultura e política. Para esta comunicação, está em jogo a análise de seus escritos publicados nos anos de 1970, no jornal independente O Pasquim, buscando reconstituir as referências sociais que se revelam nas formas essenciais do texto crítico, em suas composições e especificações ao ganharem a modulação estética. Como método, não se trata, portanto, de análise temática dos incursos presentes no texto crítico do artista, mas de intuir de dentro do próprio “material” dessa configuração o que, de fato, é social. Nesse horizonte, dois pontos principais serão tratados por esta comunicação na interpretação destes escritos, a saber: o ponto de vista mediado pelo narrador pessimista e crítico da ordem social que estabelece uma visada de reflexão do estágio de desenvolvimento do capitalismo de então, incluindo a ordem cultural dos anos de 1970 diante dos elementos da indústria cultural; o modo como um projeto divulgador de suas leituras - tanto teóricas como literárias - é acomodado à escrita glauberiana no espaço do periódico, sugerindo, por esta via, o indício de uma forma de análise do momento histórico brasileiro e latino-americano.*

**Palavras-chave:** Glauber Rocha, O Pasquim, radicalismo, política, estética.

### 1

Em muitos momentos, a figura intelectual de Glauber Rocha esteve envolta pela confusão promovida pela máxima glauberiana “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, como se a base do seu trabalho artístico fosse constituída pelo improvisado, sugerindo quase que a inexistência de certa mediação entre aquilo que é momento inicial do processo criativo e aquilo que é obra final já repercutida entre o público. O erro está em não entender que o termo “idéia na cabeça” traz em si um longo percurso de maturação, discussão auto-reflexiva e mesmo angústia no processo de ensaiar determinada expressão por parte de Glauber. Do outro lado do termo, daquilo que implica a “câmera na mão”, o erro está em não perceber a aliança entre uma nova estética cinematográfica - de ambição moderna e construção rigorosa do artefato fílmico - e as novas formas de se fazer um filme na condição de subdesenvolvimento com pouquíssimos recursos.

Mais do que esconder o projeto intelectual de sua obra fílmica, em tudo aquilo que ali está implicado, a máxima glauberiana esconde também suas outras faces enquanto intelectual atuante na cultura brasileira. Ele não foi só cinema e sua figura não pode ser entendida pela via do polemista tão somente. É preciso, pensando nos estudiosos que se deterão no futuro em obra tão complexa, separar o joio do trigo. Significa dizer que se deve estriçar o que é o intelectual independente, com seus escritos e processos criativos bastante exigentes, e o que é personagem próximo à lenda, pois, tal como apontou Antonio Candido para Oswald de Andrade<sup>2</sup>, aqui também parece existir uma mitologia glauberiana. E com ela reaparece tudo aquilo que se cultiva do herói e suas possíveis interferências no juízo mais objetivo na análise e interpretação da obra de Glauber Rocha.

Dentro da fortuna crítica glauberiana, a abordagem ainda tímida da sua produção escrita é o indício de que o artista é apenas validado pelo campo artístico do cinema.<sup>3</sup> Não que sua obra cinematográfica deva ser posta de lado; sua importância é ímpar e incontestável em nossa história cultural e merece realmente uma atenção especial de críticos. Isso é indiscutível e o que propomos é a instituição de uma via complementar. Abordar seus escritos por eles mesmos é a oportunidade de

iluminar novos caminhos de entendimento de boa parte dos aspectos da obra de um intelectual com alcance nacional e internacional, que, diga-se de passagem, movimentou o cenário cultural dos anos 1960 e 1970.

Buscando caracterizar esta sua nova face, digo de antemão, sem ainda demonstrar isso, que Glauber Rocha foi um escritor de idéias radicais e será nele que vou me deter de agora em diante, numa tentativa de investigação dos traços deste pensamento. Primeiro é preciso indicar meus pressupostos do que considero radical. Radical é, com base no conceito formulado por Antonio Candido no artigo *Radicalismos*, um modo de promover um contrapeso ao movimento conservador que sempre foi determinante em nossa realidade. Os problemas sociais mais urgentes de nossa sociedade são os estímulos necessários para que o radical se faça existir e assim transforme o que é revolta interna em reação progressista. No caso do intelectual radical, esta reação pode ser percebida pela materialização e força de empenho das suas palavras. A escrita do radical está carregada dos vestígios que caracterizam a tensão entre sua posição social de classe – de origem média ou de setores de classe dominante – e a contribuição para uma eventual ação revolucionária, sem necessariamente ser um pensamento revolucionário. Antonio Candido explica que em países como o nosso, em que pesem as condições de desigualdade social e econômica e que a consciência política do povo não está diretamente aliada ao que é potencialidade revolucionária, “o radical pode assumir papel relevante para suscitar e desenvolver esta consciência e para definir as medidas progressistas as mais avançadas possíveis. Digamos que ele pode tornar-se um agente do possível mais avançado”.<sup>4</sup>

Assumir Glauber Rocha como um radical é reconhecer que seus escritos podem assumir este papel de relevo no cenário de onde emergem. É o que veremos com seus textos publicados n’*O Pasquim*, nos anos 1970. Veículo de imprensa alternativa dos mais importantes e atuantes no Brasil da ditadura, *O Pasquim* procurou pela via do humor contestar a prática conservadora, ao menos até o seu limite do possível. As colaborações de Glauber iniciam no início de 1970, mesmo ano dos trabalhos na Europa com o filme *Cabezas Cortadas*, e se estendem até 1977, totalizando dezenas de textos críticos. A maior parte do material pesquisado, e que será motivo de nossa análise adiante, foi angariado em dois acervos, o do Tempo Glauber, no Rio de Janeiro, e o da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O radicalismo de Glauber ao compor seus textos para *O Pasquim* gira em torno dos movimentos de ataque e de defesa, sejam de personalidades intelectuais e literárias do país, sejam de ideários estéticos e políticos. Por este caminho é que tentaremos abordar o texto do periódico. Alguns exemplos parecem bastante modelares desta constituição. Discutiremos dois deles, um de 1970 e outro de 1972. O primeiro é o ataque direto à personalidade política e intelectual; o segundo, mais próximo ao manifesto, a intelectualidade e as lutas estéticas e políticas são o foco principal. É o que veremos a seguir.

## 2

Já em 1963, na ocasião de publicação de seu primeiro livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha, então com apenas 24 anos, conseguira divulgar de forma mais ampla seu aspecto militante. Colocara um livro em circulação que representava o balanço de sua militância crítica e os programas do emergente cinema novo, demarcando de modo claro os desafetos e os aliados do tipo de arte que defendia.<sup>5</sup> Neste mesmo aspecto, o de nomeação dos amigos e inimigos, o texto *O Barato do Lacerda*, publicado n’*O Pasquim*, de 5 de março de 1970, retoma o mesmo ângulo combativo. Como o próprio título indica, o desafeto de Glauber é o político, mas não qualquer político. É aquele que almeja ser escritor e que flerta com o campo intelectual. Por esta via, da relação entre política e arte, que Glauber vai compor seu ataque a Carlos Lacerda. Sua estratégia narrativa pode ser decomposta em dois movimentos: o de definição do tipo de

personagem a que pertence Lacerda e o de ataque deste personagem, destituindo-o de suas supostas pretensões de escritor. Pois para Glauber se há um paroxismo na relação entre arte e política – “Todo político quer ser artista. Todo artista quer ser político. Todo artista é mau político. Todo político é mau artista” – o personagem por ele tratado não é uma coisa, nem outra: “Lacerda é a paródia do paroxismo: mau político, mau artista”.

Voltando à definição do tipo de personagem, vejamos a estratégia adotada neste primeiro movimento narrativo. A definição do perfil do político Lacerda surge com o relato de uma discussão com outro personagem, Gabriel Garcia Marquez, figura tida como o especialista sobre ditadores latino-americanos e que, na ocasião, escrevia a incrível história do ditador que vive 275 anos. Deste mesmo ditador é que surge a primeira premissa de definição lógica do que é um personagem político ditador - misto de facínora e malevolente, por excelência o representante do espírito conservador do *status quo* :

“Um dia o ditador acorda e diz que os papagaios estão conspirando contra ele.

Manda matar todos os papagaios do país.

Um dia o ditador vai pelo corredor do Palácio. Aparece um rebelde que lhe aponta um revólver. O ditador manda o rebelde atirar. O rebelde fica com medo. O ditador chama os sicários e manda picar o rebelde. Depois corre até o banheiro. Muda as calças, limpa o suor e volta a desfilar. etc. etc...”

Se a primeira premissa é um alerta do poder sem compaixão presente nos traços do ditador, a segunda argumentação desponha a partir de sua derivação: relaciona-se com um outro tipo de figura, que é definida pelo aspecto comparativo deste tipo sanguíneo de poder. Trata-se do ditador frustrado; para Glauber um “tipo de gente pior que um ditador”. Por silogismo, toda a descrição do ditador acima pode ser conduzida, com mais algumas pitadas sadomasoquistas, a este novo tipo de personagem criado pelo diretor de *Terra em Transe*. Faltava acrescentar ao composto lógico a personagem motivo do escrito, Lacerda. Então, é lançada mais uma terceira proposição: “Lacerda dá raiva porque é daninho. É daninho porque é um ditador frustrado, bê-a-bá.” Mais uma vez por uma forma de argumentação silogística, a conclusão é que o conservadorismo e a malevolência do ditador do terceiro mundo a Lacerda se aplica. E mais: com todas as tintas do exagero, pois afinal era de um perfil frustrado.

Já definido o perfil de Lacerda e o seu rol de características políticas, o segundo movimento narrativo do texto é de um ataque mais contundente, sem as mediações da lógica silogística. O ataque está concentrado nas tentativas de inserção intelectual de Lacerda. É evidente o caráter sarcástico presente no conjunto de frases escolhidas, como pode ser visto no trecho abaixo:

“Como autor de teatro, que o diga Paulo Francis.

Como pintor chegou ao cúmulo de escrever besteiras como o azul pulula, o vermelho tirila, o amarelo fafala etc...

Fez críticas de música. Incursionou no conto, no ensaio filosófico, na botânica.

Resultado: com meio século de vida não formulou nada de novo ou de velho”.

O ponto-chave de entendimento do discurso sarcástico presente nesta segunda parte do artigo está no seu caráter de desestabilização dos motivos intelectuais de Lacerda. Lacerda é o autor de teatro que não é reconhecido pelo crítico teatral; é o pintor sem qualificação artística que escreve interpretações infantis; é o escritor que metralha para todos os lados, sem de fato assumir uma tradição ou sem arranhar a vanguarda. Glauber escolhe Lacerda como personagem de ataque, pois pode por ele fazer os acertos necessários e possíveis - em uma só vez, num mesmo instante - com a elite conservadora. O que é Lacerda senão uma espécie de intelectual fora do lugar, representante legítimo de uma classe dominante e avesso ao pensamento radical. Antonio Candido vai dizer que,

quando muito, na necessidade inevitável da mudança, a classe dominante apenas faz as concessões mínimas, não alterando em quase nada a situação estrutural da sociedade.<sup>6</sup> No limite do possível, o ataque de Glauber deflagra esta falsa concessão presente na política nacional, colocando o dedo na ferida, sobretudo, de uma classe intelectual desestruturada com os rumos políticos do país.

Em certo momento do artigo, Glauber escreve o seguinte: “Ditador frustrado, artista frustrado, Lacerda entrou no barato: virou crítico de cinema e pra mim não tem novidade”. Daí em diante, na continuidade dos ataques ao Lacerda crítico de cinema, Glauber compõe habilmente um modo de criticar não só o seu personagem de foco, mas todo um modo conservador que ainda se opõe ao programa do Cinema Novo. Sua estratégia está em colocar Lacerda como protótipo do crítico oponente às inovações modernas. Se não é moderno, o crítico de cinema Lacerda é a própria alegoria destes oponentes conservadores, por isso Glauber o identifica como “político atrasado. Lacerda chegou tarde”. E mais: “O [barato] do Lacerda é furado: ele usa termos como ‘pancada’ e isto não cai bem pra quem quer estar na onda. Os assessores de Lacerda, que lhe deram informações falsas sobre cinema brasileiro, deveriam atualizar também seus artigos”. Certamente, o barato de Glauber foi retirar o barato do Lacerda, espécie de ironia que o texto incorpora ao seu conjunto.<sup>7</sup>

3

Se Glauber instalou o tribunal que julgou a figura de Lacerda, outras formas de combate permeiam este seu radicalismo nas contribuições ao periódico alternativo. Sempre ao seu modo, Glauber está disposto a configurar um cânone compatível com seu ideário estético e político. Obviamente, sem uma separação tão nítida entre estes dois termos.

Chamo a atenção para um texto *Os mortos da primavera* publicado n’*O Pasquim* de fevereiro de 1972, ano das suas vivências em terras cubanas. Mais próximo ao manifesto do que à análise racionalista e política das tensões vividas no campo intelectual nos anos 1970, sua crítica apresenta algumas nuances que podem ser relacionadas às suas próprias formulações estéticas anteriores. Como ponto de partida, vejamos os primeiros parágrafos em que apresenta um ritual africano de Zumbi:

“Versão Brazaville, o mito de Zumbi reaparece de lança e metralhadora num ritual de morte em Bakongo e faz um discurso materialista resumindo a história do negro sobre a terra, escravizado pra trabalhos agrícolas e domésticos nas Américas:  
Nego safado  
Nego bacana  
Nego servil  
Nego sacana  
Ninguém melhor que Zumbi – projetado pela mágica e destruído pelas armas – elimina as sutilezas da vanguarda intelectual capitalista euramericana:  
Contra o fogo a fogo”.

Longe de atender apenas à representação do mito, Glauber expõe uma versão do ritual mais próxima ao cenário de lutas, tanto políticas como estéticas, do terceiro mundo. Sua versão reapresenta o guerreiro como poeta, espécie de síntese entre as entidades de culto e a resistência de luta contra o domínio econômico e cultural dos brancos. Nos versos do guerreiro-poeta bradam-se, simultaneamente, a luta secular anticolonial e o teor místico-religioso africano identificado também à realidade cultural brasileira. Glauber ainda é atraído pelas referências de Fanon, de *Os condenados da terra*, uma leitura constante desde os meados dos anos 1960.

Cabe aqui, como parênteses, o apontamento para três de seus textos – dois manifestos e um filme de exílio -, pois ambos parecem partilhar das mesmas motivações presentes neste texto d’*O*

*Pasquim*. Começamos pelos manifestos. Formulado para ser apresentado durante o seminário *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, na *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, em Gênova, *Uma estética da fome* é o mais conhecido e debatido deles, além de ser o mais antigo entre os três, sendo publicado em 1965<sup>8</sup> no Brasil. Com o propósito de demarcar a frente terceiro-mundista na Europa, Glauber aproveitou o espaço de discussão do evento para deixar o recado ao outro, colocando em situação de conflito a arte dos países subdesenvolvidos e as observações européias sobre ela. Ele encara o observador europeu como oportunista da miséria subdesenvolvida e da situação colonial, “os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista”. Ao se defrontar com o olhar do outro, num repúdio ao industrialismo e aos padrões estéticos do “mundo civilizado”, Glauber também vai apontar a que arte o mundo subdesenvolvido deve-se engajar e quais trilhas tortuosas pelos becos da miséria, mesmo com “todas as fraquezas conseqüentes de sua existência”, deve seguir. Sem outra saída, ele vai estampar como metáfora da situação colonial a fome. Ela não é somente um “sintoma alarmante” ou categoria sociológica de análise, é por ela que o artista deve enfrentar a realidade e é por ela, por meio de uma estética da violência, que o colonizador compreenderá a existência do colonizado. A fome entra como pedra de toque deste processo artístico radical.

O manifesto *Eztetyka do sonho*, de 1971, apresentado numa conferência na Universidade de Columbia<sup>9</sup>, tem um caráter de radicalização dos elementos presentes no primeiro manifesto. A começar pelo seu ponto de ruptura, Glauber não mais tem uma medida de compreensão racional da pobreza, está voltado para o que denominou de irracionalismo liberador. Apenas por esta pulsão é que seria possível desviar-se da razão opressora, identificada ao racionalismo colonizador. Dar respostas em termos de razão revolucionária, segundo ele, não mais seria possível. Na sua nova formulação, ele escreve que “a revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a *pobreza*”. Ligava-se, assim, anti-razão como revolução e razão burguesa como opressão. Nesse horizonte, só seria possível entender como forças desenvolvidas do continente latino-americano as raízes índias e negras, cabendo à classe média e à burguesia as “caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras”.

Por fim, para fechar estes longos parênteses, um comentário sobre o filme *Der Leone has Sept Cabeças* (*O Leão de Sete Cabeças*, 1970), mais especificamente sobre um de seus personagens, o Zumbi. Filmado no Congo, este filme é um ensaio glauberiano sobre as lutas coloniais na África. Glauber Rocha dilacera o mito original de Zumbi para transformá-lo em liderança de unificação do continente tomado pelos colonizadores e exploradores. O Zumbi de *O Leão* assumirá a perspectiva histórica de análise, o que o aproxima ao Zumbi personagem do texto crítico d’*O Pasquim*. A situação fica mais evidente numa das primeiras falas de Zumbi; com o olhar direto ao espectador - no que seria a quebra de protocolo na decupagem clássica -, a personagem assume o efeito de distanciamento brechtiano, descolando do mito enquanto fábula e fantasia e assumindo a dimensão revolucionária e política:

“ZUMBI

Há dois mil anos os leões e os leopardos corriam livres pela floresta.

Há dois mil anos os deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos que, com suas armas de fogo, massacraram os leões e leopardos, com suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos nossos deuses. Os brancos levaram nossos reis e nosso povo para trabalhar como escravos nas novas terras da América. Nossos deuses partiram com nossos reis e nosso povo. Nas novas terras da América nossos deuses assistiram aos sofrimentos de nossos reis e de nosso povo. Os escravos negros trabalharam duro para enriquecer os patrões brancos, seu suor era de sangue, e esse sangue tornou frutíferas as plantações de tabaco, de

algodão, de cana-de-açúcar e outras maravilhosas riquezas da América. Mas um dia os deuses se revoltaram e nosso povo pegou nas armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e nossos deuses lutam há cerca de trezentos anos contra os brancos que não cessam de dizimá-los numa barbárie sem precedentes. Mas os brancos não vão conseguir me matar, eu, Zumbi, que reencarno os chefes assassinados. Minha lança há de rachar a terra em duas. De um lado hão de ficar os carrascos, de outro toda nossa África, livre. Aqui e em todo lugar, o menor dos negros levará em seu seio um pouco d'África. Agora enfrentaremos seus exércitos com as lanças e com a magia. Contra o fogo, o fogo”.

Estes três textos - sumariamente, aqui levantados - sugerem certa continuidade nos trabalhos glaubermanos. A questão da estética da violência presente no primeiro manifesto, a questão do irracionalismo e a valorização das raízes africanas e indígenas como a única forma possível de enfrentamento da opressão do racionalismo colonizador presente no segundo manifesto e o deslocamento do mito original para um ritual mais político com perspectiva histórica transparente e de ambição radical, em que Zumbi aparece como liderança revolucionária na integração africana, são pontos materializados nestes primeiros parágrafos de *Os mortos do primavera*. Portar lança e metralhadora é seu aspecto de luta política revolucionária. Ser projetado pela magia é seu aspecto de irracionalidade. Integrar a este guerreiro a matéria do poema é sublinhar a importância de dois termos: guerra e poesia. A luta estética está intimamente ligada às lutas de liberação dos povos colonizados. Eis o ponto de perseguição e obsessão porque passou, de diferentes formas, os projetos artísticos de Glauber Rocha.

A abordagem de Zumbi apenas sinaliza os motivos de debate presentes neste texto de análise. Deve-se lembrar que Glauber assume a perspectiva do ataque e seu texto encara a dimensão do discurso de um manifesto. Como tal, vai abusar no fraseado agressivo, levantando teses que apontam a agonia do momento passado (pós-64 e pós-68) e o dilaceramento do sujeito no estágio de desenvolvimento do capitalismo de então, um modo do artista ainda sobreviver às exigências do exílio. Seus ataques passam pelos intelectuais dos países pobres, que, sem força política, pouco podem fazer diante dos mecanismos de ditaduras presentes por toda América Latina. Glauber enuncia a missão destes intelectuais: “escrevem e traduzem textos das civilizações dominantes e se estraçalham em intrigas”. Para ele, o exemplo mais grotesco segue com o concretismo: “páginas de jornal gastas em difundir textos de poetas anglo-saxões, traduzidos e no original”. Está em jogo a distinção entre o tipo de intelectual e artista que pouco interage com o mundo ao seu redor e o tipo intelectual e artista que se afina à experiência social e dela sabe extrair o seu veio mais lírico, este seu modelo preferido. Nota-se que Glauber não está disposto a discutir apenas o temário da condição colonial. Sua crítica está em precisar os problemas de ordem formais. Preocupação que já pode ser constatada antes mesmo de suas colaborações n' *Pasquim*.

Se tomarmos o seu texto já aqui levantado, o *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, veremos que o problema crítico do livro gira na tensão entre o método crítico da “política dos autores”, preconizada na famosa revista francesa *Cahiers du Cinema*, e o método crítico de inspiração modernista, em que abordará os problemas de expressão na ordem da conjuntura histórica da cultura brasileira. Este último um método que reconhece o problema de uma realidade social (não é à toa que pouco tempo depois surge *Uma estética da fome*) e as formas de estilo presentes na arte; obviamente, tudo isso num claro reconhecimento da tradição modernista nos anos 1920-30. Sua inserção, como se prevê, no debate artístico da época segue a dicção da poética modernista<sup>10</sup>. Algo que marcará as futuras produções do jovem artista. Ismail Xavier aponta as ressonâncias deste reconhecimento do ideário modernista sobre as expectativas do tipo de cinema defendido por Glauber: “Não por acaso, ele minimiza a dimensão narrativa, horizontal (mais associada, então, à fatura do roteiro) e prefere o momento de instauração do poético: o eixo vertical da imagem, o fragmento que concentra a gema, a verdade do autor”.<sup>11</sup>

Aceitar a “verdade” do autor é rejeitar o modelo industrial e os mecanismos de massa, espécie de motivação intelectual que o acompanhará até sua última obra. Em meio à dinâmica já de um capitalismo avançado dos anos 1970, a tonalidade de suas críticas ao modelo industrial - n’*O Pasquim*, de modo geral, e neste texto em específico- não poderia deixar ser contundentes e explosivas. Não haveria outro modo de compor sua crítica social, a não ser pela linguagem de manifesto, talvez a única fagulha de contrapeso ao sistema massivo que já se estabilizava. Glauber sempre está a trançar os fios de uma discussão contemporânea com as práticas ainda possíveis de resistência cultural. É seu empenho demarcar ainda os programas e a agenda possível da utopia revolucionária pelas vias da arte. É natural também que o seu texto encare estes momentos de choques em que se imprimem o rompimento entre o mundo ainda sem o domínio dos mecanismos da indústria cultural e o mundo já ambientado pelo conformismo próprio do capitalismo, carregando o próprio dilaceramento do sujeito moderno, ou, como queiram, pós-moderno. Sua profissão-de-fé encarava o papel do artista (e, sobretudo, do cineasta) na discussão destes limites:

“A leitura materialista de nossa civilização nos último dez anos está em alguns filmes, canções, textos, conversas, peças, documentos. As teses cinematográficas são as mais radicais. Quase todo o resto é complacente, visa o mercado colonial, a programação e se consome na iconoclastia revisionista. A carência desta fofoca facilita a penetração das comunicações de massa que absorvem os conformados a integração da arte na tecnologia”.

Suas conclusões finais são apontamentos mais duros, que trazem nas constatações a tensão da experiência daquele mundo, não mais das utopias dos anos 1960, mas na repressão da modernidade capitalista. É para ele o fim dos ciclos e o início dos rituais privados humilhantes, numa constatação que o faz evocar o Drummond do poema *O medo*. As últimas linhas já demonstram este corpo-a-corpo com a vida, sobrando uma figura, talvez a mais cara à sua obra: a agonia. Afinal, “tudo é antigo. Ficou chato ser moderno. Meu olho ta pedindo arrego, meu ouvido, minha voz – chega de versos, sons, filmes e conversa fiada. É a precoce miséria de uma filosofia”.

Resta lembrar que não é coincidência que um de seus personagens mais agudos, Paulo Martins, de *Terra em Transe*, cuja jornada termina com o sacrifício do herói, solitário nas dunas - sem Sara, sem o mundo da política -, já exhibe as marcas da derrota no calor da hora e a agonia da experiência vivida de um tempo dos anos 1960. Uma agonia não só daquele tempo, mas que ainda nos coloca frente a frente com um personagem mais vivo do que nunca, tal qual Glauber Rocha.

## **Referências bibliográficas**

- [1] BENTES, Ivana. Introdução. In: ROCHA, Glauber. Cartas ao mundo. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- [2] CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- [3] CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul / São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- [4] ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- [5] ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- [6] ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. n.3, jul. 1965. p.165-170.

[7] XAVIER, Ismail. Considerações sobre a “estética da fome”. In: \_\_\_\_\_. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.153-67.

[8] XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

---

<sup>1</sup> Arlindo REBECHI JR., doutorando  
Universidade de São Paulo (USP)

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Programa de pós-graduação de Literatura Brasileira  
E-mail: arlindorebechi@usp.br

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.11.

<sup>3</sup> Embora ainda a crítica esteja quase toda concentrada na figura do cineasta, já há bons casos de uma tentativa de restauração das outras faces de Glauber Rocha. Tal como Ismail Xavier, Ivana Bentes, organizadora da correspondência de Glauber Rocha, vai apontar a relevância dos seus escritos: “Glauber não foi apenas um correspondente compulsivo, foi um escritor obsessivo, que passou mais tempo sobre a máquina de escrever que atrás de uma câmera. Ao nos defrontarmos com seus escritos, mais de quinhentas cartas, roteiros, poemas, ensaios, entrevistas, textos conceituais e confessionais, surge a pergunta decisiva: onde termina sua “obra” e até que ponto essa produção textual, de uma exuberância barroca, se integra a toda uma vida marcada pelo cinema? Diante desse sem-fim de papéis guardados ao longo de quase trinta anos, carregados em malas, pastas e baús pelos quatro cantos, numa errância nômade, outra questão se impõe: já é hora de tirar Glauber do “gueto” do cinema e inseri-lo na história da cultura e do pensamento contemporâneos, da qual o seu cinema faz parte” (BENTES, 1997, p.9).

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul / São Paulo: Duas Cidades, 2004. p.195.

<sup>5</sup> Ismail Xavier, no prefácio à nova edição do livro, escreve o seguinte: “Olhando o passado, Glauber estabelece o cânone compatível com a nova proposta e instala um tribunal apto a proclamar o que vale como matriz e o que deve ser descartado. Tal postura judicativa encaminha não propriamente um livro de história, mas um texto de crítica empenhado em afirmar um programa para o cinema brasileiro, postura que se exprime na sua típica linguagem de manifesto(...) Como acontece com os líderes de rupturas, ele inventa a tradição que interessa, seja na referência a processos e tendências, seja no destaque dado a personalidades”. (XAVIER, 2003, p.11).

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul / São Paulo: Duas Cidades, 2004. p.197.

<sup>7</sup> Muitos textos de Glauber no periódico alternativo seguem a via da ironia afinada aos seus objetivos políticos e estéticos, como acontece no artigo *Tese: cada povo escolhe e vomita sua imagem apresentada no Beco da Fome, ponto de encontro do cinema nacional*, de 30 de setembro de 1970. Neste pequeno texto Glauber vai elaborar a tese-irônica de que o Cinema Novo morreu. Nega-o para reafirmar sua força de movimento artístico duradouro e de intervenção social. Seu trabalho textual, em linguagem de manifesto “leve”, está em se juntar aos que negavam o programa cinema-novista e sua agenda, para nesta negação afirmar o que acreditava ser o único caminho de resistência cultural.

<sup>8</sup> ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. n.3, jul. 1965. p.165-170. Para os comentários sobre o manifesto e suas ligações com os textos de Frantz Fanon, ver: XAVIER, Ismail. Considerações sobre a “estética da fome”. In: \_\_\_\_\_. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.153-67.

<sup>9</sup> O manifesto encontra-se publicado no livro: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.248-251.

<sup>10</sup> Ismail Xavier vai apontar que uma das leituras de Glauber ao formalizar o ponto de vista sobre a lírica para o seu livro *Revisão Crítica* tem seu escopo no trabalho de José Guilherme Merquior, na época colaborador do Jornal do Brasil. Para a discussão sobre a questão da poesia no cinema moderno brasileiro e suas ressonâncias no trabalho de Glauber, ver: XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.7-31.

<sup>11</sup> XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.20.