

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

FRANCISCO MARCOS DA SILVA CAVALCANTE

CARTAS AO MUNDO: escritas de si e debates sobre cultura brasileira nas correspondências de Glauber Rocha (1953-1981)

PICOS-PI
2021

FRANCISCO MARCOS DA SILVA CAVALCANTE

CARTAS AO MUNDO: escritas de si e debates sobre cultura brasileira nas correspondências de Glauber Rocha (1953-1981)

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em História.
Orientador: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Campus Senador Helvídio Nunes de Barros
Biblioteca Setorial José Albano de Macêdo
Serviço de Processamento Técnico

C376c Cavalcante, Francisco Marcos da Silva

Cartas ao mundo: escritas de si e debates sobre cultura brasileira nas correspondências de Glauber Rocha (1953-1981) / Francisco Marcos da Silva Cavalcante – 2021.

Texto digitado

Indexado no catálogo *online* da biblioteca José Albano de Macêdo-
CSHNB

Aberto a pesquisadores, com as restrições da biblioteca

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Piauí, Licenciatura Plena em História, Picos-PI, 2021.

“Orientador: Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito”

1. Escrita de si. 2. Cinema. 3. Cultura brasileira. 4. Glauber Rocha.
I. Brito, Fábio Leonardo Castelo Branco. II. Título

CDD 306

Maria José Rodrigues de Castro CRB 3: CE-001510/O



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
Campus Senador Helvídio Nunes de Barros
Coordenação do Curso de Licenciatura em História
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 – Picos-Piauí
Fone: (89) 3422 2032 e-mail: coordenacao.historia@ufpi.br

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA

Aos quinze dias (15) dias do mês de julho de 2021, por meio de sala virtual, Google meet, reuniu-se a Banca Examinadora designada para avaliar a Defesa de Monografia de **FRANCISCO MARCOS DA SILVA CAVALCANTE** sob o título **CARTAS AO MUNDO: escritas de si e debates sobre cultura brasileira nas correspondências de Glauber Rocha (1953-1981)**.

A banca constituída pelos professores:

Orientador: Prof. Dr. Francisco Gleison da Costa Monteiro
Examinador 1: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito
Examinador 2: Prof. Msc. Heitor Matos da Silva
Examinador 2: Prof. Msc. Francisco Rafael Lima Farias

Deliberou pela do (a) candidato (a), tendo em vista que todas as questões foram respondidas e as sugestões serão acatadas, atribuindo-lhe uma média aritmética de 8,0.

Picos (PI), 15 de julho de 2021

Orientador (a): *Fábio Leonardo Castelo Branco Brito*

Examinador (a) 1: *Heitor Matos da Silva*

Examinador (a) 2: *Francisco Rafael Lima Farias*

AGRADECIMENTOS:

A melhor forma de agradecer é por meio da gratidão e, acima de tudo, sou grato a Deus, meu senhor! Grato por ter escrito minha jornada com caminhos que me fizeram uma pessoa melhor, em que adversidades não me fizeram perder a fé, pelo contrário, me tornaram mais forte.

Sou grato em primeiro lugar à minha mãe, se estou escrevendo esses agradecimentos é tudo por coragem e esforços dela, sustentada por Deus pai. Desejaria nesse momento ter a capacidade de verbalizar sentimentos e descrever a mulher que a senhora, minha mãe, é e sempre foi para mim e todos fazem parte da sua vida. O meu maior exemplo de vida é a senhora, conviver e ter você comigo todos os dias é uma dádiva divina. São meus dedos que aqui escrevem, minha mente que pensa e ordena as palavras, porém, é por mérito da senhora que esse texto se faz presente. Sou apenas um instrumento da vontade de Deus e de seus esforços e amor, e tudo que eu disser em palavras será ínfimo perto da sua grandeza, minha mãe. Sou eternamente grato à Deus por ter me dado você como mãe, somente a onisciência dele seria capaz de ter me dado um ser de luz como a senhora.

Sou grato aos meus familiares que me apoiaram e me deram suporte quando precisei. Sou grato ao meu filho por ter me dado uma razão para continuar meu caminho quando tudo parecia insuperável. Sou grato aos meus amigos, em especial os que ganhei na vida acadêmica e que dividiram comigo a experiência de um curso maravilhoso. Andrelane Mota, Jeferson Rubens e Germana Holanda foram e são meu trio de apoio, suporte e afeto, que estiveram comigo em momentos bons e ruins, já dizia Kushina Uzumaki “Você não precisa de muitos amigos, só alguns, aqueles com os quais você realmente pode contar”. O mesmo vale para a “turma do fundão”, galera formada por Rodrigo, Edson, Chico, Ailton, Arthuane, Taís, Ana Georgia, Vitor e João Marcos, amigos que a UFPI me deu e foram fundamentais para eu chegar aqui. Não há como nomear todos e seria injusto, e de todo coração agradeço a todos que conviveram e dividiram a sala de aula comigo, todos foram gentis, afetuosos e grandes companheiros de jornada, meu eterno obrigado.

Sou grato ao corpo docente, composto por excelentes profissionais, os quais faziam de suas aulas grandes momentos para agregar conhecimento à nossa formação. Acima de tudo, são pessoas incríveis, os quais estabeleciam laços de amizade para além da sala de aula, Fábio Leonardo, Heitor Matos, José Lins, Rafael Ricarte, José Petrucio e entre outros tantos, faziam do espaço acadêmico um local de harmonia e cooperação, meu muito obrigado a vocês, por tanto e por tudo!

RESUMO:

Trata-se de um estudo a respeito do intelectual e cineasta brasileiro Glauber Rocha, realizado a partir de sua correspondência pessoal, material que possibilita uma ampla discussão sobre a configuração da cultura brasileira dos anos 1960 a 1980. A empiria utilizada se encontra na coletânea *Cartas ao mundo*, organizada por Ivana Bentes em 1997, a partir do qual se analisará o personagem em sua vida pessoal, no interior do qual inventa diferentes “técnicas de si”, e, em seguida, aos debates travados sobre os nascentes conceitos de cultura brasileira e cinema brasileiro moderno. O material selecionado envolve cartas trocadas entre o personagem central da pesquisa e figuras de sua vida pessoal e intelectual, a exemplo de Jean-Claude Bernadet, Jomard Muniz de Brito, Jorge Amado, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, dentre outros. Em termos teóricos, o trabalho se ampara centralmente nos conceitos lançados por Michel Foucault e Ângela de Castro Gomes.

Palavras-chave: Escrita de si; Cinema; Cultura brasileira; Glauber Rocha

ABSTRACT:

This is a study about the Brazilian intellectual and filmmaker Glauber Rocha, based on his personal correspondence, a material that allows a broad discussion about the configuration of Brazilian culture from the 1960s to the 1980s. The empiric used is found in the Cartas collection. to the world, organized by Ivana Bentes in 1997, from which the character will be analyzed in her personal life, within which she invents different “techniques of herself”, and then to the debates about the nascent concepts of Brazilian culture. and modern Brazilian cinema. The selected material involves letters exchanged between the central character of the research and figures from his personal and intellectual life, such as Jean-Claude Bernadet, Jomard Muniz de Britto, Jorge Amado, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, among others. In theoretical terms, the work rests centrally on the concepts launched by Michel Foucault, Angela de Castro Gomes and Eni P. Orlandi.

Keywords: Self writing; Movie theater; Brazilian culture; Glauber Rocha

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. MISE EN SCÈNE DE GLAUBER ROCHA: A construção do personagem e de uma dita cultura nacional | 9 |
| 2. CAPÍTULO 1 | 18 |
| 2.1 AS CONFISSÕES DE NARCISO: Glauber Rocha e suas variadas técnicas de si | 18 |
| 2.2 Consanguinidade e laços afetivos-amorosos na escrita de si: o elo familiar e romântico na construção da persona Glauber Rocha. | 21 |
| 3. CAPÍTULO II | 36 |
| 3.1 O “SANTO GUERREIRO DO SUL” CONTRA O “DRAGÃO DA MALDADE DO NORTE”: Glauber Rocha e sua invenção de uma cultura brasileira..... | 36 |
| 3.2 Uma discussão sobre cultura: Glauber Rocha e seus interlocutores..... | 37 |
| 3.3 Glauber Rocha e o exílio: prosas político-culturais..... | 42 |
| 4. CAPÍTULO III | 53 |
| 4.1 CINEMA COMO GUERRILHA: Glauber Rocha e a configuração do Cinema Brasileiro Moderno..... | 53 |
| 4.2 Prólogo: Cinema Brasileiro Moderno segundo seus artífices..... | 55 |
| 4.3 Cinema Brasileiro Moderno e as estratégias mercadológicas..... | 62 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 72 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 75 |

1. MISE EN SCÈNE DE GLAUBER ROCHA: A construção do personagem e de uma dita cultura nacional.

“Por que hoje, meu querido Alfredo, posso afirmar com serenidade que o “cinema novo”, embora destruído, é ainda a vanguarda cultural do Brasil, explicando-se “cultural” não como culturalismo” mas como uma linguagem que expressou as linhas fundamentais de uma civilização colonizada”

Glauber Rocha

Escrever sobre uma cultura é, por si só, demasiadamente atrativo, árduo e complexo, podendo gerar múltiplas possibilidades e interpretações. Definir o que seja a cultura de um país pode ser enquadrado como egoísmo intelectual ou, simplesmente, uma perspectiva dentre várias, e neste caso o “cinema novo” abre margem para discussões da referida temática, ainda mais se um de seus líderes expressasse explicitamente sua ótica para com a situação cultural do Brasil ao longo de sua vida. Sob esse prisma, evidenciar a figura de um indivíduo que pairou intensamente nos debates culturais, tanto na esfera pública quanto privada, estabelecendo diálogos com nomes importantes da “intelectualidade” nacional do período histórico a qual iremos abordar, tais como, Jomard Muniz de Brito, Jorge Amado, Darcy Ribeiro, se faz inestimável.

De maneira sugestiva, apresentamos Glauber Rocha como um ponto de partida para se discutir a cultura nacional, sua trajetória profissional como cineasta seria o suficiente para gabaritá-lo a tal posto, sua vasta obra cinematográfica como uma abundante fonte para pesquisas. Nesse sentido, buscamos entonar as discussões que moldaram em grande medida nossas concepções de cultura brasileira, enfatizando um personagem que vivenciou os debates culturais nos mais variados âmbitos da chamada “erudição” de um dado período histórico, o Brasil das décadas de 1960 à 1980.

Partindo de tais princípios, os questionamentos do que podemos chamar de “cultura brasileira” sempre estiveram e estão presentes no cotidiano, explicitamente ou de forma velada, sendo parte integrante da sociedade. O estudo dos debates em torno de uma definição de cultura nacional despertaram-me interesse, mesmo fortuitamente, por ser convidado a participar do grupo de pesquisa (ICV) organizado pelo professor Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

O tema da iniciação científica voluntária supracitada, “Cartas ao mundo: debates sobre cultura brasileira nas correspondências de Glauber Rocha (1960-1981)”, é indissociável da nossa proposta investigativa na presente pesquisa, pois se trata de estudos voltados para o destaque do cinema brasileiro como uma vertente e possibilidade de leituras do Brasil. Todavia, o enfoque da pesquisa de iniciação científica é a compreensão do estabelecimento de um lugar de poder através

do cinema e, mediante isso, propor interpretações acerca da cultura nacional. Em outras palavras, a figura central do trabalho é a análise de um movimento consolidado – o Cinema Novo – e de seu “patrono/criador” (termos que devem ser questionados) devidamente estabelecido no cenário mundial das produções.

Referir-se ao conceito de “cinema brasileiro moderno” necessita de uma contextualização do período em que o mesmo surgiu, trata-se de um movimento iniciado no Brasil na década de 1960, o qual apresentava novas características estéticas, metodológicas e temáticas para as produções cinematográficas que, até então, eram fortemente marcadas pela influência hollywoodiana e um cinema comercial. Conceituar todo um movimento composto por diversas formas de pensar e não impor generalizações é uma tarefa cautelosa.

De acordo com as fontes analisadas, teoricamente, uma característica presente em grande parte das obras do “Cinema Novo” (nos referimos ao movimento do qual Glauber Rocha é parte integrante) é a aplicação de questões políticas e sociais nas obras, a se destacar conteúdos como desigualdade, miséria, exploração e uma pretensão de valorizar a cultura brasileira diante do cenário regido pela industrialização da forma de fazer artística inerente ao cinema. Vale enfatizar que “Cinema Moderno” é uma terminologia que não é exclusivo ao grupo específico que iremos abordar, mas que há outras formas de produções da mesma época que devem ser consideradas como tal, por exemplo o Cinema Marginal.

Sob égide dessa conceituação, Glauber Rocha desenvolve sua estética e seus ideais para com o cinema e sua leitura sobre o Brasil de forma geral, englobando questões de ordem mundial como a necessidade de apartar o cinema nacional do regimento do “primeiro mundo”, fazendo assim a valorização e elevação das produções “terceiro-mundistas”, a ser destacado no decorrer desta pesquisa.

Pensar a sociedade brasileira durante as décadas de 1960 a 1980 significa adentrar em um espaço sufocado, e ao mesmo tempo efervescente, em que o Regime Civil-Militar¹ é tido como principal evento, e as formas de resistência e contraponto. Entretanto, esse período não se resume a dualismos, apesar de influenciarem bastante nas formas de agir e pensar, fazendo com que os temas relacionados diretamente a esse contexto ganhem notoriedade. Nesse sentido, trabalhar o viés cultural desse contexto infere focalizar figuras que esboçaram leituras sobre o Brasil, estando inseridos nos palcos discursivos que fomentaram análises socioculturais e, no presente trabalho,

¹ Destrinchar a terminologia “civil-militar” é crucial para compreender o contexto da década de 1960, anterior e contemporânea ao regime instalado. O imaginário da época concebia os militares como bastiões da democracia, em virtude dos movimentos como o da Proclamação da República, cuja presença militar foi crucial. Nesse sentido, o caráter civil do regime está contido pelo apoio popular, como assegura Daniel Aarão Reis, em: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

através de mecanismos artísticos, como o cinema, e também de outros seguimentos como a literatura, que estabeleciam relação com a discussões engendradas.

Tendo em mente essa veia cinematográfica, são vários os movimentos culturais no Brasil nas décadas de 60 a 80, o cinema nacional emerge como um espaço de poder que distribui interpretações acerca da cultura, podemos centrar Glauber Rocha nessa ótica, cujo mesmo estabelece uma trajetória da cultura brasileira do cinema, no enredo construído por ele mesmo, o qual nos propomos a apresentar e discutir. Para esmiuçar as facetas desta personalidade, nos valemos principalmente de suas correspondências, a serem destrinchadas objetivando elucidar uma trajetória marcada pela “autoconstrução” em um espaço de notória importância na cultura brasileira.

A figura do cineasta baiano é associada na maioria dos trabalhos feitos sobre suas obras ao seu posicionamento político-ideológico, destacando as formas como ele trata temas como cultura, religião e política majoritariamente. Busco destacar como essas diretrizes influenciaram sua forma de pensar a cultura brasileira, juntamente com nomes importantes para o cinema da época, e como essa categoria enxergava o Brasil e repassava nas telas do cinema nacional e internacional, marcando uma lente interpretativa. Diferentemente de outras obras sobre o cineasta, procuro relacionar Glauber Rocha não somente com suas produções cinematográficas, mas com os sujeitos com que ele interagiu e que tanto moldaram suas produções, bem como destacar outras elaborações do autor, como obras literárias.

Por meio dos elementos apresentados, o trabalho será estruturado com a apresentação de Glauber Rocha e sua vida particular, expressa nas cartas trocadas com familiares e entes queridos entre as décadas de 1960 a 1980, a fim de identificar a constituição de sua trajetória cinematográfica e imagética. Para tal empreitada, utilizaremos como fonte principal as correspondências trocadas pelo cineasta, encontradas na coletânea “*Cartas ao mundo*”,² a qual contém traços da vida pessoal do cineasta em que podemos perceber as invenções de “técnicas de si” que contribuíram para a construção de sua imagem enquanto intelectual que pensou a cultura brasileira através da sétima arte e outros meios, como produções literárias.

A coletânea “*Cartas ao mundo*”, é organizado por Ivana Bentes³, a qual faz um trabalho biográfico e teórico ao reunir e organizar correspondências trocadas por Glauber Rocha. Nesse sentido, a obra é um compilado de cartas que passaram por um processo de seleção feito pela

² ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

³ Professora Titular da UFRJ, doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pró-Reitora de Extensão da UFRJ desde junho de 2019. É professora e pesquisadora do Programa da Pós Graduação em Comunicação da UFRJ. Foi Diretora da Escola de Comunicação da UFRJ de 2006 a 2013 e de 2018 a junho de 2019.

autora e, ao longo do presente trabalho, também haverá um processo de seleção das fontes, tendo em vista a vasta empiria que abrange cartas enviadas e recebidas durante quatro décadas.

Compreender o nascedouro de um personagem construído em grande parte por si mesmo necessita, indubitavelmente, de pressupostos teóricos válidos que auxiliam na identificação das estratégias utilizadas por esse indivíduo. Michel Foucault é um autor que fornece subsídios para tratar da temática, na sua obra “*História da sexualidade*”, mais precisamente no terceiro volume da obra, ‘*O cuidado de si*’,⁴ encontramos auxílio para discorrer sobre as técnicas de Glauber Rocha inventar-se enquanto nome e figura principal do cinema moderno brasileiro. Dessa maneira, adentrar o espaço privado do sujeito da pesquisa se faz imprescindível para os resultados dos estudos, pois em meio aos contatos com familiares e amigos, para além do prisma profissional de Glauber Rocha, podemos denotar as motivações e os mecanismos utilizados para a construção de sua visão de mundo e como se portar diante dele.

Indiscutivelmente, a referida *persona* ratifica as estratégias de autoconstrução perante a sociedade que está inserido, e a partir das ideias de Michel Foucault evoquemos o viés pessoal de Glauber Rocha para enfatizar seus interesses enquanto representante da cultura nacional. Não obstante, o reflexo dessa imagem modelada por ele mesmo se encontra em suas obras, em filmes que o constitui como um dos epicentros do cinema novo moderno. Nessa categoria de análise, o cineasta baiano se portava e construía-se como personagem central de um movimento, e a maneira pela qual esse jogo discursivo o legitimava como tal é pertinente para nossa análise, como destaca Foucault:

Mas convém colocar uma questão mais geral a propósito desse “individualismo” que se invoca tão frequentemente para explicar, em épocas diferentes, fenômenos bem diversos. Sob uma tal categoria mistura-se, frequentemente, realidades completamente diferentes. De fato, convém distinguir três coisas: a atitude individualista, caracterizada pelo valor absoluto que se atribui ao indivíduo em sua singularidade e pelo grau de independência que lhe é atribuído em relação ao grupo ao qual ele pertence ou às instituições das quais ele depende; a valorização da vida privada, ou seja, a importância reconhecida às relações familiares, as formas de atividade doméstica e ao campo dos interesses patrimoniais; e, finalmente, a intensidade das relações consigo, isto é, das formas nas quais se é chamado a tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se, e promover a própria salvação. É claro que essas atitudes podem estar ligadas entre si; assim, pode ocorrer de o individualismo exigir a intensificação dos valores da vida privada.⁵

⁴ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 3: o cuidado de si/ Michel Foucault: Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque, -- Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

⁵ FOUCAULT, 1985, p.47

Esse referencial conceitual irá unir-se no decorrer da análise com outros conhecedores, principalmente com Ângela de Castro Gomes e sua produção “*A escrita de si e da História*”, que fortalecem as teses de pesquisas que trabalham com fontes documentais escritas pelos próprios sujeitos, principalmente biografias e correspondências. Em certa medida, construiremos em primeiro momento uma história da vida privada de Glauber Rocha, e o processo que o instituiu como uma figura representativa a ser estudada e presente na história. Notadamente, esses preceitos requerem uma grande responsabilidade e cuidados para chegar-se a objetivos relevantes no trabalho, sendo imprescindível localizar no espaço e no tempo a documentação analisada. A leitura das fontes, por se tratar de uma escrita pessoal e íntima, coincidirá com os conceitos supracitados, para que não haja transtornos interpretativos que invalide a pesquisa, ou seja, cair nos perigos da escrita de si.

Nos últimos anos, conforme nos aponta Ângela de Castro Gomes, cartas, diários íntimos e memórias passaram a ganhar um reconhecimento e uma visibilidade editorial e na academia. Trata-se, no campo da escrita da História, do que compreendemos como escrita de si, apropriada das propostas lançadas pelo filósofo francês Michel Foucault (1992), como um exercício de escrita pessoal que nos possibilita perceber, também, as condições históricas de existência do tempo no qual escrevia.

Analisando a literatura obtida para a realização da pesquisa, sendo estas “*Escrita de si, escrita da História*”, de Ângela de Castro Gomes, “*É que Glauber acha feio o que não é espelho*”, tese de Frederico Osanan⁶, e o compilado de correspondências entre Glauber Rocha e seus contemporâneos, “*Cartas ao mundo*”, organizada por Ivana Bentes, podemos entrelaçar as produções com o intuito de esmiuçar a trajetória e contribuições do cineasta Glauber Rocha para o Cinema brasileiro, e a construção do chamado “Cinema Brasileiro Moderno”, bem como as perspectivas de demarcar espaços no sentido de pensar a cultura do Brasil, especificando o cinema como uma das vertentes em que os intelectuais expressavam suas visões sobre o país.

Partindo dessa premissa, é de importância inextinguível debater as produções de Frederico Osanan e Ângela de Castro Gomes para a discussão das trocas de correspondências de Glauber Rocha sua família e outros intelectuais, sendo essenciais para o objetivo da presente pesquisa, objetivando um olhar crítico ao patentear as cartas, procurando enfatizar na escrita de Glauber Rocha uma postura de indicar as reais pretensões de seus filmes, bem como as ideias disseminadas

⁶ Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2003). É especialista em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2005). Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2007). Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (2012). Atualmente é professor Associado I da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

por ele e seus contemporâneos, sendo cineastas, escritores, familiares, amigos, personalidades com as quais ele sentia-se apto a dialogar e expor seus pensamentos e visão de mundo.

Adentrando na produção de Ângela de Castro Gomes,⁷ pode-se constatar uma trajetória e estilo de escrita que, inevitavelmente, caiu nas graças de autores dos mais diversos âmbitos, a escrita de si se torna popular graças à capacidade de autoconstrução sob um viés próprio, que porventura perpassará para outro sujeito, cujo mesmo não sendo conhecedor das particularidades dessa forma de escrever, poderá cometer equívocos em eventuais análises. Como característica de escrita de si, a “correspondência” é um elemento que exemplifica de forma indubitável as normatizações que credenciam esse estilo de escrita, a qual nosso personagem Glauber Rocha se utiliza inegavelmente na construção de sua “*persona*”.

A “Escrita de si”⁸ sob uma perspectiva historiográfica, consagrou-se como objeto de pesquisa e valiosas fontes documentais a partir da chamada Nova História Cultural, sendo disposta por outras correntes historiográficas devido sua capacidade de ampliar os horizontes de pesquisas, tal como essa. Nesse sentido, buscaremos identificar a construção de um “Glauber Rocha” feita por ele mesmo, invocando elementos que possam ilustrar sua autodenominação e formas de ver e pensar o Brasil perante seus remetentes.

Partindo desses pressupostos teóricos, Frederico Osanan apresenta uma série de questionamentos acerca da figura de Glauber Rocha enquanto “nome central” do Cinema Brasileiro Moderno, cujo cineasta utiliza a escrita de si como uma difusora de suas pretensões, de maneira consciente. Segundo o autor, o baiano constituiu uma trajetória de si mesmo, a qual reverberaria para todo o Brasil formando uma cultura que, indiscutivelmente, passaria por suas produções, especificamente no cinema, consolidando o cinema brasileiro moderno. Essa característica de análise sobre a cultura cinematográfica brasileira exposta por Glauber Rocha ao longo de sua vida é, segundo Osanan, fonte de segregação, onde poucos nomes aparecem, produções são negligenciadas e formas de ver o cinema são estreitadas em prol de uma ideal de cultura e história do cinema nacional.

Se escolhi trabalhar com Glauber Rocha, é por que, também, considero grande a sua parcela de contribuição para assegurar que os lugares e os sujeitos do Cinema Brasileiro fossem mantidos tal qual parte do discurso historiográfico os estruturou. Reflito a partir de Glauber, portanto, não o tomando como só um personagem significativo na cena cultural do Brasil, mas, sobretudo, como um sujeito que soube pensar e editar seus textos, dotando-os de uma coerência que

⁷ GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

⁸ GOMES, 2004, p.10

permitissem encontrá-lo como figura central do movimento cinematográfico brasileiro e, neste sentido, “inventor de tradições.”⁹

Tomando essas ideias e aproximando-as das propostas por Ângela de Castro Gomes, indicamos que ao ler as correspondências de Glauber Rocha, é indispensável buscar identificar durante sua trajetória de vida formas que evidenciem seu pensar de si mesmo enquanto cineasta, intelectual que pense uma cultura brasileira, cujo cinema deva seguir para alcançar sucesso e validade. As críticas de Frederico Osanan, entretanto, devem servir para entender esse processo autoconstrução, e não como depreciação de uma vasta obra que de fato contribui o cinema nacional. Porém, evidenciar as tentativas de fazer um enredo do qual culmine em um nome que engendre o cinema novo é imprescindível, pois o objeto de pesquisa parte deste viés afim de entender as produções cinematográficas de Glauber Rocha.

Considerando as argumentações apresentadas, faz-se necessária a abordagem prévia da documentação em que Glauber Rocha expõe seus desejos para com o cinema nacional, suas intenções, influências, visões e perspectivas são evidenciadas nas cartas trocadas com seus contemporâneos, sobretudo no início de sua trajetória no cinema nacional e a noção de mundo que detinha e procurava incorporar em seus filmes. Em uma dessas correspondências, para Fernando da Rocha Peres e Yemanjá Filmes, Glauber ainda novo no Rio de Janeiro, se ver em meio a grandes nomes, o qual considera imprescindíveis para o desenrolar do cinema brasileiro em busca do êxito nacional e internacionalmente. Ele de imediato busca interagir e deixar claro sua ótica sobre o cinema local (do Rio de Janeiro) do qual chama de degenerado.

As cartas enviadas para Glauber Rocha também refletem o personagem constituído, visto a forma com a qual alguns de seus correspondentes interage com o cineasta, expressando os pensamentos do baiano acerca do cinema nacional, as críticas que eram notoriamente disseminadas por Glauber e seus companheiros cineastas, como Gustavo Dahl, com quem estabelecia uma aproximação de visões sobre o cinema nacional, conforme podemos observar:

São aqueles que continuarão a dar produto envenenado ao povo até que a Polícia os prenda, e que nem ao menos industrialmente têm a cabeça no lugar. Energúmenos filhos da puta que só querem ganhar dinheiro às custas de todo mundo. Destes eu sou inimigo porque já provaram a sua incompetência e sua desonestidade. Dos outros, de outros que irão aparecer, tenho a maior simpatia. Concordo quando você diz que o fenômeno mais importante de nosso cinema é a Produção, porque tenho certeza que somente com um novo tipo de produtores,

⁹ LIMA, Frederico Osanan Lima. *É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, MG. 2012.

mas novos produtores, os produtores de Barravento e não os das ignóbeis chanchadas que infestam e asfixiam o nosso cinema. Vamos ser amigos dos produtores bem-intencionados e inimigos dos sacanas que há dezenas de anos têm nosso cinema entre as mãos e o levaram ao ponto que está.¹⁰

A constante preocupação de Glauber em criticar o cinema nacional, sobretudo a industrialização do cinema que se encontrava, cujo cineasta encarava como negativa para a construção de uma história cinematográfica marcante e relevante, ele pretendia de certa forma industrializar os ideais cinematográficos imbuídos de inteligência e problematizações, esses pressupostos certamente advém do pensamento revolucionário que o baiano insere em seus filmes, a denúncia de realidades sociais e o ímpeto em enfrentar o sistema e acreditar em uma revolução necessária. Essas ideias são expressas nas cartas trocadas com Alfredo Guevara, que compartilha de pensamentos revolucionários, no Brasil e Cuba respectivamente. Duas passagens de uma das cartas enviadas por Glauber Rocha ratificam tal análise:

É grande o meu entusiasmo não só pelo movimento cinematográfico de Cuba como também pela revolução, o que é mais importante. O seu editorial na Revista é o verdadeiro plano para o novo cinema latino – autêntico, revolucionário e independente.¹¹

Denota-se que revolução e cinema caminham juntos para Glauber Rocha, sendo dois elementos indissociáveis para a busca de um cinema que vise modificar a realidade do país. A segunda passagem reforça essa categorização do pensar o cinema como instrumento de revolução, indicando que Glauber busca fazer suas produções uma forma de expor as mazelas sociais do Brasil.

O nosso filme, Barravento, versa sobre o problema social dos negros pescadores do litoral da Bahia, que é uma situação terrível de exploração igual a muitas classes do Brasil. É uma produção independente, rodada por uma equipe jovem que pretende desenvolver um cinema verdadeiro e nacional, seguindo aquela linha política que foi inaugurada com Rio, 40 graus. Hoje os problemas estão mais acentuados e acreditamos que nosso filme seja a primeira grande denúncia já realizada no cinema brasileiro.¹²

A tarefa de recriar esses símbolos da Cultura brasileira e repassá-la em outra linguagem através dos filmes, mostra-nos um dos modos de pensar a cultura brasileira das décadas de 60 a 80. A simbologia, como expresso anteriormente, é construtora do imaginário cultural brasileiro,

¹⁰ ROCHA, 1997, p.115

¹¹ ROCHA, 1997 p.132

¹² Ibidem, p. 132

deveras trabalhada nas obras de Glauber Rocha durante sua trajetória cinematográfica, cabendo uma análise minuciosa, assim como de sua vida privada. Cabe ressaltarmos que, durante o processo e debates sobre cultura nacional tanto nos filmes de Glauber quanto nas cartas trocadas, é dotado de um processo de escolha, ou seja, aquilo que os referidos intelectuais chamavam de cultura brasileira, sendo fundamental esmiuçar essa faceta.

Partindo destas considerações iniciais, este trabalho se organizará em três capítulos, os quais irão destrinchar, respectivamente, a vida privada e técnica de si de Glauber Rocha, a invenção de uma cultura brasileira, e o Cinema Brasileiro Moderno propriamente dito. Com essa proposta, analisaremos o sujeito da pesquisa como ponto de partida para compreender os debates culturais que reverberam aos dias atuais.

O primeiro capítulo se dedicará a analisar as correspondências trocadas entre Glauber Rocha e seus familiares, além de seus amigos mais próximos, esposas, namoradas e demais sujeitos que partilhavam de suas experiências mais íntimas e domésticas. Trata-se, nesse capítulo, de realizar uma espécie de história da vida privada do personagem, observando de que maneira o mesmo se constituiu sujeito. Como referencial conceitual que ajuda a articular tal discussão, é importante adentrar no que chamamos de terceira fase da obra de Michel Foucault, contida nos dois últimos volumes de História da sexualidade e, de maneira mais específica, no terceiro volume, sobre a discussão a respeito do cuidado de si. Tais discussões ajudam a entender como Glauber, nas suas relações mais íntimas, vai se constituindo um “Glauber antes de Glauber”, ou seja, alguém antes do Narciso que ele se transformaria com sua invenção como epicentro do Cinema Brasileiro Moderno.

O segundo capítulo se dedicará às correspondências trocadas entre Glauber e diversos artistas e intelectuais com os quais definia uma imagem do que, naquele momento, se buscava definir como “cultura brasileira”. Cabe, aqui, analisar sua troca de cartas com figuras tais como Jorge Amado, Jomard Muniz de Britto (há uma carta endereçada a ele), João Carlos Teixeira Gomes, Walter da Silveira, material na qual faz diferentes críticas à cultura estadunidense, se considerando um “Santo Guerreiro do Sul” contra o “Dragão da Maldade do Norte”.

O terceiro e último capítulo se dedicará à configuração do cinema brasileiro moderno. Nesse sentido, a empiria do trabalho serão as cartas trocadas com figuras desse cenário, tais como Jean-Claude Bernadet, Gustavo Dahl, Cacá Diegues e outros cineastas brasileiros. O objetivo será observar de que forma se discute a configuração do chamado Cinema Novo e de outras iniciativas cinematográficas engendradas a partir dessa discussão.

2. AS CONFISSÕES DE NARCISO: Glauber Rocha e suas variadas técnicas de si

Porém, como dizer-te que nunca seguirei o ponto de vista deste ou daquele? Nunca serei “superior” como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer ou cínico como Voltaire, isto nunca! Podes ficar certo que procurarei minha própria filosofia.

Glauber Rocha

Principiar uma trajetória da vida privada de alguém é adentrar em sua intimidade, suas confissões e modo de ver e perceber-se na sociedade, além de contemplar a genealogia de ideias que adentraram o espaço público. Neste sentido, fontes primárias ratificam os esforços de elucidar a construção de personagens, as cartas pessoais – sobretudo aquelas dotadas de proximidade e afetividade – possibilitam a realização dessa empreitada. A carta acima, datada do dia 15 de janeiro de 1953, em que Glauber escreve para seu tio Wilson Mendes de Andrade, denota a natureza pessoal do cineasta, como ele aborda o tema de “construir a si mesmo” numa narrativa casual, a princípio “despretensiosa”.

Nessa perspectiva, tomamos as correspondências como um tipo de “escrita de si”,¹³ logo, se trata de um objeto de pesquisa fundamentado no meio historiográfico por possibilitar uma vasta gama de fontes e temáticas. No entanto, como assegura a historiadora Ângela de Castro Gomes, essa vertente investigativa para produções historiográficas é relativamente nova se comparada aos longos anos que a humanidade se comunica através da escrita, sobretudo por meio de cartas pessoais. “O que é compreensível, pois, embora tal documentação sempre tenha sido usada como fonte, apenas mais recentemente foi considerada fonte privilegiada e, principalmente, tornada, ela mesma, objeto da pesquisa histórica”.¹⁴

Cartas, diários íntimos e memórias, entre outros, sempre tiveram autores e leitores, mas na última década, no Brasil e no mundo, ganharam um reconhecimento e uma visibilidade bem maior, tanto no mercado editorial, quanto na academia. A despeito disso, não são ainda muito numerosos os estudos que se dedicam a uma reflexão sistemática sobre esse tipo de escritos na área da história no Brasil.¹⁵

A escrita de si enquanto modelo investigativo conceitual se consolida na modernidade, ou seja, é uma característica do homem moderno a comunicação que privilegia a individualidade dos

¹³ GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

¹⁴ *Ibidem*, p.10

¹⁵ *Ibidem*, p.08.

indivíduos, essa sendo engendrada desde as sociedades clássicas, em que os “cuidados de si”¹⁶ tenderam a constituir uma forma de agir e pensar, como afirma o filósofo e historiador das ideias Michel Foucault; “Mas é necessário precisar; a ideia segundo a qual deve-se aplicar-se a si próprio, ocupar-se consigo mesmo (*heautou epimeleisthai*) é, de fato, um tema bem antigo na cultura grega”.¹⁷ Em outras palavras, a partir dos estudos de Michel Foucault sobre a antiguidade clássica, percebemos que a individualidade advém de um processo dinâmico, em que os homens cientes de si mesmos, fortalecem as relações interpessoais, como a comunicação; “Tem-se aí um dos pontos mais importantes dessa atividade consagrada a si mesmo: ela não constitui um exercício de solidão, mas sim uma verdadeira prática social”.¹⁸ A dita “modernidade” ratificou os empreendimentos de perspectivas individualistas como fundamentais para o êxito no espaço público e em relações sociais, no entanto, não se apartando do âmbito privado.

Tomando Glauber Rocha sob égide dessa teorização, partimos do pressuposto de que por ser do século XX, situava-se na concepção individualista do sujeito em busca de “identificar” a si mesmo e, de que forma, se deu esse caminho no contexto sociocultural no qual estava inserido. Analisar a jornada do cineasta no seu processo de autoconstrução requer considerar a análise discursiva de Michel Foucault, a qual insere o cuidado de si como parte da relação social, iniciada internamente dentro do ambiente particular do indivíduo. Nesse sentido, tomemos Glauber Rocha como autor de sua própria imagem, externada em suas relações mais íntimas (presente nas cartas) e ratificada no meio social pela figura pública que se tornou.

Levando em consideração os elementos apresentados, é crucial estabelecermos ligação com uma característica da modernidade, a intrínseca relação dos indivíduos com a documentação elaborada por eles. São nesses documentos que presumiremos a relação do sujeito para com a sociedade, com seu tempo e espaço, e os significados que são atribuídos nesse jogo relacional, cujo indivíduo se coloca como personagem central.

O ponto central a ser retido é que, através desses tipos de práticas culturais, o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. Embora o ato de escrever sobre a própria vida e a vida de outros, bem como de escrever cartas, seja praticado desde há muito, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno.¹⁹

¹⁶ FOUCALT, Michel. *História da sexualidade*. 3: o cuidado de si/ Michel Foucault: Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque, -- Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

¹⁷ *Ibidem*, p.49

¹⁸ *Ibidem*, p.57.

¹⁹ GOMES, 2004, p.11

Dentro desse ângulo, as sociedades modernas se contrapostas às antigas reelabora uma nova maneira de pensar a história, protagonizando a relação pela qual o indivíduo se coloca no eixo central, não como uma peça que necessita se enquadrar na máquina, em outras palavras, na modernidade os estudos podem partir de como o sujeito busca se destacar diante de um todo.

Um processo de mudança social pelo qual uma lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepor ao indivíduo, que se torna “moderno” justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo todo.²⁰

Nessa procura, vários artifícios são necessários para a reafirmação da figura individual perante a social, e a construção identitária corrobora para a conquista destes espaços. A maneira pela qual o indivíduo se enxerga e expressa essa visão tanto no meio público quanto privado, permite analisar o processo construtivo que caracterizou sua trajetória. Situando Glauber Rocha a esse debate, podemos traçar um perfil em que ele se encaixe como uma “unidade coerente que postula uma identidade para si”.²¹

Quando Glauber fala em “buscar uma identidade para si”, ele se coloca como ciente do que se deve fazer para tal procedimento, revelando a capacidade de criar uma lógica linear de sua própria vida, cujo estopim viria a ser sua ascensão no espaço público (como principal nome do cinema brasileiro moderno). Porém, as leituras das cartas pessoais do cineasta permeiam sobre os cuidados do que Ângela de Castro Gomes chama de “ilusão biográfica”²², cujo sentido prático evidenciam as contradições do cineasta nesse processo, a fim de emitir um parecer investigativo que denotem a moldagem do personagem que viria a se tornar para o cinema brasileiro.

Ao nos depararmos com grandes nomes, figuras públicas, pessoas que obtiveram notoriedade perante a sociedade, o mais óbvio é voltar as atenções para a vertente pública, ou seja, destacar aquilo que proporcionou que o indivíduo fosse reconhecido, o processo pelo qual ele se dispôs a fazer continuamente para manter-se em evidência, figurar entre as influências de sua área. Na atualidade, o maior interesse pela vida privada do indivíduo se dar pelos biógrafos, responsáveis por descrever de maneira parcial ou imparcial a vida de célebres pessoas públicas e, dentro da pesquisa historiográfica, o desejo de investigar o âmbito particular de determinada

²⁰ GOMES, 2004, p.11

²¹ Ibidem, p.12

²² A “ilusão biográfica” vale dizer, a ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências, pode ser entendida como uma operação intrínseca à tensão do individualismo moderno.

personalidade centra-se em “desvendar” o “outro lado da mesma moeda” denominado vida privada, no entanto, com métodos específicos.

Todavia, essa amostra de teor íntimo de um indivíduo marcadamente público, auxilia-nos na identificação de elementos que corroboram para entender o processo de criação de identidade. Cabe analisar a utilização das palavras, o momento da escrita, o destinatário e a intenção do autor, visto que se trata de um material pessoal e este não é isento de interesses, pelo contrário, é um campo propício para a difusão ideais e “filosofias” sobrecarregadas de desejos. É de suma importância ressaltar o contexto histórico em que a elaboração da escrita se constituiu, a fim de contextualizar no espaço e no tempo a circulação de ideias com as quais o produtor teve contato.

A proposta de desenvolver o estudo da vida privada de Glauber Rocha paira sobre suas várias correspondências trocadas com entes queridos, considerando essas cartas como fundamentais para enxergar a construção gradativa de Glauber Rocha como um “célebre nome da cultura brasileira”, ou seja, o emaranhado de narrativas que modelaram conscientemente o personagem canônico (expresso no espaço público). A maneira pela qual o cineasta se descreve nas correspondências para parentes e amigos chama a atenção, principalmente pelo grau narcisista de pôr-se como peça fundamental, guiada e elaborada por ele mesmo, mediante múltiplos cenários.

2.1 Consanguinidade e laços afetivos-amorosos na escrita de si: o elo familiar e romântico na construção da *persona* Glauber Rocha.

Dentre os variados cuidados obrigatórios para analisar documentações particulares, especificamente as cartas, um requer maior atenção, se trata da concepção de “verdade”. Indubitavelmente, somos dotados da vontade de expressarmos nossa versão sobre determinada coisa como a verdadeira, deixando nossa “marca narrativa”, conforme Walter Benjamin já havia destacado em um ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. No campo da escrita de si essa prática se acentua, cabendo ao analisador um olhar ciente dessa característica inerente ao autor da correspondência.

O risco para o pesquisador que se deixa levar por esse feitiço das fontes pode ser trágico, na medida em que seu resultado é o inverso do que é próprio dessas fontes: a verdade como sinceridade o faria acreditar no que diz a fonte como se ela fosse uma expressão do que “verdadeiramente aconteceu”, como se fosse a verdade dos fatos, o que evidentemente não existe em nenhum tipo de documento²³.

²³ GOMES, 2004, p.15

As cartas como um gênero textual contém o autor – intrincado na tentativa de verbalizar sua verdade – e o personagem que representa o mecanismo do qual ele busca concretizar esse objetivo. Nessa lógica, o conteúdo escrito não significa automática relação com seu produtor, há possibilidade de afastamento proposital e também indireto, pois se trata de um estilo de escrita “maleável”, cujo sujeito constrói a si mesmo. Ainda cabe ressaltar que correspondências são uma forma de “comunicação” direta, da qual o autor precisa se vincular a seu destinatário, ou seja, estabelecer uma relação de proximidade pela qual ambos estejam cientes e dispostos a interagirem.

O fator interpessoal das correspondências permite analisar o indivíduo fora do contexto social padrão, pelo viés íntimo transferido para a sua escrita. Se correlacionado ao ambiente familiar ocorre intensificação dos valores pessoais, que podem ser percebidos como formou-se uma personalidade. Explanando essa teorização à figura de Glauber Rocha, algumas das cartas para familiares são datadas do início da sua carreira, as quais podem fornecer uma visão para compreender o sujeito em “devir”, ou seja, autoconstruindo-se.

No entanto, a averiguação das cartas deve partir de um método, cujo mesmo servirá de base para todas as correspondências analisadas, a fim de proporcionar um estudo objetivo e cuidadoso para com as informações obtidas. Portanto, para o funcionamento dessa estratégia, assumo que são necessários questionamentos à fonte em si, como local, data, destinatário, bem como é fundamental considerar a peculiaridade de cada carta e elaborar análise específicas.

Trabalhar com cartas, assim como com outros documentos, privados ou não, implica procurar atentar para uma série de questões e respondê-las. Quem escreve/lê as cartas? Em que condições e locais elas foram escritas? Onde foram encontradas e como estão guardadas? Qual ou quais o(s) seu(s) objetivo(s)? Qual o seu ritmo e volume? Quais as suas características como objeto material? Que assuntos/temas envolvem? Como são explorados em termos de vocabulário e linguagem? Essas questões podem se multiplicar, chamando a atenção do analista para as importantes relações estabelecidas entre quem escreve, o que escreve, como escreve e o suporte material usado na escrita²⁴.

Diante dessas considerações, as quais estão fundamentadas em um contexto específico – a modernidade – e em uma realidade findada no indivíduo que escreve de si para outrem e, nesse jogo relacional uma faceta antes desconhecida pela esfera pública pode ser levada à tona, remodelando os significados constituídos e estabelecidos como verdades inquestionáveis. Trabalhar com um consagrado nome do Cinema brasileiro moderno no seu espaço íntimo, no local que nem sempre prevalece o Glauber Rocha intelectual comprometido com sua estética

²⁴ GOMES, 2004, p.21

cinematográfica política-ativa, significa perceber a natureza embrionária de um sujeito marcadamente incisivo.

As formas pelas quais Glauber Rocha se direciona aos mais variados assuntos nos diálogos com seus parentes remonta um indivíduo em construção. Nessas condições, defrontamos as cartas do cineasta com uma ideia amplamente discutida por Michel Foucault; em que medida, no processo construtivo de um personagem pelo próprio autor, há a necessidade de se afastar de uma vertente da vida pública ou privada, ou seja, buscamos identificar nas cartas para entes queridos – parentes – se Glauber de alguma forma procurou afastar-se daquilo que ele se mostrou ser em suas obras, ou se houve em meio às relações mais íntimas a junção dos dois espaços para formar um só “Glauber “.

Se considerarmos que a carta “é a transcrição de um exame de consciência” reiterado por Foucault em seus estudos da antiguidade clássica, na modernidade ela irá se configurar como uma tentativa do indivíduo de legitimar-se de acordo com sua noção de mundo. De maneira didática e em relação a Glauber Rocha, suas correspondências forneceram uma perspectiva de como ele se auto reconhecia, tanto nas ações quanto naquilo que ele imaginava fazer. As cartas aos amigos e entes queridos como uma margem que podem revelar a ótica que Glauber tinha de si.

Nesse sentido, expomos alguns diálogos de Glauber Rocha com pessoas pelas quais ele tinha um grau de intimidade e, sob esse fator, tentar perceber a construção de um sujeito e as maneiras que ele se utiliza do discurso para ratificar seus objetivos. Contudo, as correspondências irão servir de parâmetro investigativo, não como uma elucidação de uma verdade pronta e acabada. O cerne da observação será as estratégias que Glauber Rocha usa, direta ou indiretamente, para promover o sujeito que se tornou.

Se tratando das correspondências do cineasta com seus familiares, destacamos inicialmente as cartas trocadas com sua mãe (Lúcia Rocha), com seu tio (Wilson Mendes de Andrade), com suas irmãs (Anecy Rocha) e (Ana Lúcia Mendes da Rocha), com sua filha (Paloma Rocha) e as que eram direcionadas para outros membros da família, como seu pai. Por meio desses diálogos dotados invariavelmente de afetos, denotamos um Glauber Rocha mais próximo de seu real cotidiano, para além das discussões de cinema. Todavia, se trata de um indivíduo envolvido completamente com o cinema, a ponto de viver longe da família.

Mediante o compilado de cartas dinamizadas entre os membros da família com Glauber, traçaremos categoricamente a sua trajetória no mundo da sétima arte do ponto de vista pessoal, especificamente do viés familiar pelo qual a cineasta expressa “de forma sincera” o *modus operandi* de sua vida anterior e posterior ao sucesso enquanto diretor de cinema. Sob essa égide,

“Glauber antes de ser Glauber” se constrói indissociavelmente dos seus vínculos parentais e afetuosos, logo, é um campo rico de informações que nos serve para esmiuçar a construção de uma identidade que, *à posteriori*, se tornaria um grande nome do cinema nacional.

Por meio dos relatos feitos por Glauber Rocha em suas correspondências, principalmente para sua mãe, enfoca-se a centralidade de uma “árdua trajetória” marcada pela fragilidade econômica e distância da família. Entretanto, uma das primeiras cartas com a qual me deparei foi a direcionada a seu tio Wilson Mendes de Andrade, datada de 1953 escrita em Salvador. Nela, podemos centralizar um elemento denominado por Michel Foucault de “notas sobre si”:

Dentre as tarefas que definem o cuidado de si, há aquelas de tomar notas sobre si mesmo – que poderão ser relidas -, de escrever tratados e cartas aos amigos, para os ajudar, de conservar os seus cadernos a fim de reativar para si mesmos as verdades da qual precisaram.²⁵

A carta de Glauber Rocha para seu tio Wilson trata-se de um resumo e também uma descrição prognóstica de sua até então embrionária vida artística. Revela suas influências e formas de lidar com elas – em uma forma narrativa autoconsciente, vale ressaltar – cabendo a verificação de uma identidade sendo construída na escrita, endereçada para um destinatário íntimo e próximo, que a julgar deveria “conhecê-lo”. No entanto, a característica de “auto anotação” é perceptível na escrita, principalmente no final do documento;

Escrevi muito, talvez encontre asneiras, mas não importar-me-ei se, na próxima certa que me fizeres, apontá-las criticando-as separadamente. Quanto ao discurso, sinto muito: não houve uma cópia datilografada e limpa. Como sabes (se não sabes fiques sabendo) sou displicente, portanto não cuidei do papel e sim do conteúdo. Obtive mesmo sucesso, pelo menos houve muitos aplausos e parabéns por parte de colegas, convidados, professores etc. Rasguei o original. Mas sei que não vais dar importância a isto.²⁶

Indubitavelmente, o que se percebe na escrita de Glauber Rocha é uma consciência panorâmica da própria vida, uma característica peculiar de personagens que escrevem sobre si. Todavia, devemos contextualizar o momento em que essa carta foi elaborada, e as nuances que envolvem a escrita epistolar. Pelo conteúdo abarcado na referida carta, destaca-se uma face de Glauber que não a do cineasta, mas a do jovem com um desejo e animação para com seu futuro. Consideramos uma fase em que Glauber ainda não se envolveu completamente com o “fazer

²⁵ FOUCALT, Michel. *História da sexualidade*. 3: As técnicas de si/ Michel Foucault: Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque, -- Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

²⁶ ROCHA, 1997, p.89

cinema”, no entanto, essa carta nos é útil para destrincharmos uma peculiaridade inerente à sua personalidade enquanto cineasta: a preocupação em valorizar e desenvolver o que é nacional em detrimento das produções “coloniais” europeias.

Tio, se algum dia tornar-me escritor fique certo que escreverei sobre minha terra. Saiba também que prefiro os escritores brasileiros aos europeus. Não que eu tenha cultura literária, a ponto de querer compará-los, mas prefiro conhecer antes a filosofia de meus patrícios para depois conhecer a dos europeus. Não quero dizer com isto que Dickens, Stevenson e outros são maus escritores.²⁷

Como ressaltado, Glauber Rocha ainda não se situava no ambiente produtivo do cinema, mas estava imerso no desejo de ser escritor (bem como estava àquela altura, entrando no curso de direito). Contudo, o ponto principal dessa correspondência específica e o que nos interessa enquanto pesquisa, são as marcas construtivas de uma identidade em formação, a qual a todo momento estava se expondo de maneira incisiva. De forma perceptível, Glauber demonstra uma personalidade que, para o momento da escrita, se torna um reflexo daquilo que ele procuraria ser enquanto cineasta, porém se referindo à sua ótica de escritor. Em outras palavras, propositalmente ou não, vale sublinhar o aspecto “clarividente” de um jovem – indeciso – para com sua vida.

Vale enfatizar também o aspecto intelectual que Glauber Rocha procura fazer com que seu tio enxergue nele, tanto referente à literatura, filosofia e ao próprio cinema (ele demonstra um conhecimento de filmes estrangeiros de forma crítica). Ainda ressaltamos a capacidade pela qual ele interpreta o objetivo dos filmes e, como isso posteriormente, virou sua marca enquanto produtor.

Tio, quero dizer-te que nunca deixei-me influenciar por fitas cinematográficas ou histórias em quadrinhos. Bons filmes, como *O Cristo proibido*, italiano, *Chaga 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 trata-se 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).²⁸

Nessa perspectiva, denota-se uma busca de fincar uma forma de agir e pensar para outrem – que no caso é seu tio – e como Glauber Rocha se utiliza de artifícios para legitimar seu objetivo. Elementos que o caracterizam são expressos nesta carta, tais como o “narcisismo” em centra-se

²⁷ ROCHA, 1997, p.79

²⁸ Ibidem p.79

em todo o enredo da escrita e ao se referir a outras pessoas, a forma pela qual ele enxerga a arte – maneira de difundir uma ideologia – e sua busca identitária, cerne do texto autoral. Outro fator que merece ser destacado é que a carta não buscou expressar o cotidiano do autor, mas situa-lo no espaço e no tempo como um personagem que estava sendo moldado.

Invariavelmente, a elaboração da trajetória constitutiva de Glauber Rocha como um sujeito que se denominava centro de um grande movimento cultural – Cinema Novo – a partir do ponto de vista pessoal, deve conter comparações com o âmbito público, para que se possa encontrar contradições nas correspondências, cujas mesmas evidenciam o nascedouro da perspectiva glauberiana sobre si mesmo. Dentre as cartas trocadas com seus parentes, sobretudo com sua mãe, Glauber busca repassar uma trajetória hercúlea, a qual denota as dificuldades enfrentadas, principalmente em referência à condição econômica (principal empecilho relatado pelo cineasta à sua mãe). Enquanto objeto de pesquisa, devemos nos “blindar” de tal narrativa, visto que há uma vontade de verdade inerente ao discurso proferido.

Um tipo de discurso que produz uma espécie de “excesso de sentido do real pelo vivido”, pelos detalhes que pode registrar, pelos assuntos que pode revelar e pela linguagem intimista que mobiliza. Algo que pode enfeitiçar o leitor/pesquisador pelo sentimento de veracidade que lhe é constitutivo, e em face do qual certas reflexões se impõem.²⁹

Partindo dessa concepção, a “evolução” financeira de Glauber – fruto de seu sucesso no cinema – é um elemento crucial para conhecer a formação de uma identidade que se formaria. Como relatado anteriormente, a carta para o seu tio Wilson exprime uma busca de autoconhecimento e uma evidente tentativa de legitimar isso para seu destinatário. No tocante aos diálogos com sua mãe, o principal assunto é a empreitada do cineasta na busca por fazer cinema, sobretudo nas constantes viagens feitas por ele mundo afora. Entre os anos 1957 a 1980, Glauber Rocha passa a viajar frequentemente, de início para Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. No ano de 1957, ele passa a enviar com frequência cartas à sua mãe – vale destacar que a última carta para um familiar data de 1953 – e manter uma conversa que implícita as dificuldades do cotidiano itinerário do próprio.

Em uma das primeiras cartas de Glauber para sua mãe, Lúcia Rocha, data de março de 1957, em que o cineasta se encontrava no Rio de Janeiro para visitar as filmagens de *Rio, Zona Norte*. Todavia, para além dos detalhes da condição financeira, ele faz uma afirmação um tanto quanto

²⁹ GOMES, 2004, p.20

conveniente, fazendo com que sua passagem nas filmagens do longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos tenha uma centralidade, ou seja, insinua sua participação direta. “Já estou trabalhando com Nelson Pereira dos Santos nas filmagens de Rio, Zona Norte. Até agora, tudo bem”.³⁰ No entanto, apesar da amizade constituída, da intrínseca relação de ambos em referência ao movimento “Cinema Novo”, Glauber Rocha não é creditado nesse filme em nenhuma categoria.

Nessa carta, reforça-se a importância de averiguar e contrastar as fontes de caráter pessoal com o contexto social, visto que a construção de Glauber Rocha como nome edificante do cinema brasileiro moderno se dar por meio do seu jogo com as palavras, sua virtude de construir um enredo em que os holofotes se voltam para sua pessoa. Sob essa ótica, as cartas pessoais não devem ser tidas como verdades absolutas, nem da visão sobre determinada coisa da parte de quem escreve – como vemos, há estratégias para ludibriar informações – e nem sobre o a coisa em si. Esse tipo de análise, como se prioriza na presente pesquisa, consiste em tomar posse de uma possibilidade de escrita da história, não a considerando menos ou mais fidedignas que outras. Em outras palavras, por se tratar do próprio Glauber Rocha escrevendo de si e sobre si, não implica deduzir que é uma verdade pronta e acabada, muito em virtude de contradições que são imbuídas nas fontes.

Por meio dessa consideração, a caminhada de Glauber Rocha analisada pela via pessoal e parental colabora muito para evidenciar o quão determinante foi a questão financeira para o desenvolvimento da identidade pela qual o cineasta ficou marcado. Devemos situar alguns aspectos que rondam a vida de Glauber Rocha para além do cinema, ou seja, os outros ofícios empreendidos por ele são imprescindíveis na nossa análise, visto que as cartas foram escritas durante as várias viagens, em que em sua maioria enfatizam o elo do diretor.

No ano de 1958, Glauber Rocha assume o jornalismo como profissão, passando a atuar no jornal da Bahia como repórter de polícia. Neste mesmo ano, atuou como funcionário público da prefeitura de Salvador. Apesar dessa condição que, a grosso modo, distanciaria Glauber da vida artística, nesse período, ele publicava artigos sobre cinema no Diário de notícias da Bahia e, à posteriori, no Jorna de notícias do Brasil. Vale destacar que não acessamos correspondências produzidas por Glauber deste mesmo ano, mas que no ano seguinte (1959), ele viaja para São Paulo e Rio de Janeiro, e passa a escrever cartas novamente, uma delas endereçada para sua mãe Lúcia Rocha.

Evoquemos o prisma pessoal da vida do cineasta baiano, em 1959 foi ano do casamento de Glauber Rocha com sua primeira mulher Helena Ignez, de sua viagem para São Paulo com o objetivo de participar do Congresso do Cineclubes com Walter da Silveira. Estando em São Paulo,

³⁰ ROCHA, 1997, p.84

mais precisamente em 1º de fevereiro ele escreve para uma carta para sua mãe relatando a sua estadia na metrópole paulista. Durante essa viagem, Glauber estava engatilhando o filme “*Pátio*” e divulgando para outros diretores de cinema ainda em São Paulo, acompanhado da subsequentemente esposa (o casamento deles aconteceu no mês de junho do mesmo ano).

A forma pela qual Glauber Rocha descreve e concebe o momento em que ele estava vivenciando em São Paulo, referente à divulgação de seu filme, é um ponto relevante para se esmiuçar. Mesmo em condições econômicas adversas, ele se coloca como parte de um lugar de poder – visto que estava em São Paulo – cujos diretores de cinema para ele, são os melhores do país. É uma face de Glauber bastante criticável, por ser um nordestino, que prometera a seu tio Wilson Mendes de Andrade escrever sobre sua terra, exaltar o cinema produzido no eixo sulista como o melhor. Nesse sentido, a identidade de Glauber Rocha no tocante a visualizar o cinema nacional e seus locais de produções já estava sendo formada ao se contatar com os produtores que se encontravam em São Paulo. É uma perspectiva que ele detinha antes mesmo de viajar, pois o mesmo considerava Salvador “pequena demais” para seus projetos.

Aqui eu passei o filme na Vera Cruz para um dos maiores diretores do cinema nacional, Walter Hugo Khoury, e ele gostou muito do *Pátio* e disse Lena é boa atriz. Estive com a melhor gente de cinema daqui e estou conseguindo boas amizades. Ainda não sei se vou poder vender alguma coisa: só depois de aprontar tudo no Rio é que saberei.³¹

Esse é o trecho em que Glauber Rocha dirige-se a sua mãe para falar da viagem em si, de seu cotidiano e planos para curto prazo (como ir para o Rio de Janeiro). No entanto, destaca-se a postura do então jornalista/produtor para com o cinema nacional, ele se coloca pairando pelo “epicentro das produções cinematográficas nacionais”, cuja sua presença é bem aceita e agregadora. As ideias de Glauber passam, sob esse viés, a terem notoriedade dentro do espaço cultural que ele pretendia adentrar saindo da Bahia. Todavia, a carta para sua mãe não destrincha detalhes técnicos sobre as produções, mas apenas o que acontece em torno do cotidiano da sua viagem.

Diante desses pressupostos, o eixo familiar de Glauber Rocha fornece cronologicamente por meio das cartas a trajetória dele, aprofundando um cotidiano fincado nas adversidades de uma vida voltada para a arte áudio visual. Indubitavelmente, esses fatores influenciam sua forma de agir e pensar, logo, são participantes da formação do indivíduo enquanto pessoa, cuja mentalidade

³¹ ROCHA, 1997, p.106

será transmitida por meio daquilo que faz. Como Glauber Rocha é um produtor de cinema, é natural expor os pontos de vistas oriundos desse trajeto difícil (protagonizado por ele).

Entre os anos de 1960 e meados de 1962, Glauber praticamente não escreve para seus familiares, mesmo sendo o período em que faz sua primeira viagem à Europa. Entretanto, presume-se, de acordo com as fontes investidas, que o motivo para tal ausência de correspondência para sua família se deu pela produção do seu primeiro longa-metragem *Barravento*, o qual foi filmado na Bahia. Durante a viagem para a Europa, nesse meio-termo ele monopolizou os assuntos das correspondências a se tratar de negócios com produtores e diretores, como Walter da Silveira, Paulo Emilio Sales Gomes, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e etc. Nitidamente, Glauber Rocha estava centrado em sua tarefa de constitui-se como nome relevante para o cinema brasileiro, de acordo com sua própria forma de ver e produzir. *Barravento* seria o marco para a realização desse objetivo, a depender da venda e recepção em telas europeias.

Com a exposição e indicação de *Barravento* em eventos e festivais internacionais, 1963 passa a ser um ano em que Glauber Rocha expõe fervorosamente suas aplicações em torno do cinema, ou seja, um Glauber engajado em suas produções e também na busca de disseminar o movimento de um “novo cinema brasileiro”, o qual ele faz parte. Neste ano, ele publica *Revisão crítica do cinema brasileiro*, obra dedica a reverberar as ideias do novo cinema produzido no Brasil, uma contraposição às formas que monopolizava as produções nacionais. Mais especificamente, o novo cinema em que Glauber Rocha se debruça a difundir tem, primeiramente, que destituir a *chanchada*,³² pois significava marcar uma nova forma artística, estética e cultural de cinema.

Todavia, essa discussão será esmiuçada posteriormente, em virtude de nossa priorização de entender a construção desse Glauber Rocha tido como “ícone” do cinema brasileiro moderno. Nesse sentido, é crucial nos perguntar como o cineasta se porta em seu âmbito particular diante de um momento favorável profissionalmente, – como relatamos, *Barravento* foi exibido e participou de festivais na Europa – de que forma ele passa a de identificar enquanto pessoa nos espaços em que frequenta.

Destrinchando novamente uma carta para sua mãe Lúcia Rocha – com quem Glauber mais dialoga durante suas viagens – podemos observar a mudança no discurso do cineasta, não apenas

³² As chanchadas foram um gênero de filme brasileiro que teve seu auge entre as décadas de 1930 e 1950. Elas eram comédias musicais, misturadas com elementos de filmes policiais e de ficção científica. Esse tipo de humor, porém, não pode ser considerado uma invenção brasileira, pois fitas assim também eram comuns em países como Itália, Portugal, México, Cuba e Argentina. Quando o gênero chegou por aqui, a crítica nacional o considerava um espetáculo vulgar, por isso ele foi apelidado de chanchada – palavra de origem controversa, mas que pode ter surgido na língua espanhola, significando “porcaria”.

em decorrência de sua melhoria na questão econômica, mas sim na forma pela qual ele centraliza a sua passagem pela Europa na sua formação intelectual e produtiva referente às produções de seus filmes. Ao nos defrontarmos com a obra “*Revisão crítica do cinema brasileiro*”, lançada no mesmo ano da escrita da carta para sua mãe, percebemos a explícita tentativa de Glauber de legitimar sua estética e ideias de produções, juntamente com a do seu grupo, formado por alguns nomes como Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emilio Salles Gomes, Rudá Andrade, Almeida Salles, Paulo Saraceni, Walter da Silveira e dentre outros nomes com os quais Glauber manteve constante diálogos e discussões acerca do cinema nacional.

Antes de adentrarmos na carta em si, é relevante destacar uma passagem do texto publicado por Glauber Rocha com o propósito de estabelecer uma nova forma produtiva de cinema no Brasil, cujo eixo central deve partir dele e seus correligionários.

Se o festival de Cinema Latino-Americano, com os panfletos de Joaquim Pedro, as discussões de Paulo Saraceni e as rigorosas ideias de Gustavo Dahl marcaram o advento do *novo cinema brasileiro* na Europa – esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet; apoio definido de Paulo Emilio Salles Gomes, Rudá Andrade e Almeida Salles; ruptura com os cineastas adeptos da co-produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa; esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922. Estávamos eu, Paulo Saraceni, Paulo Perdigão e David E. Neves; o crítico Walter da Silveira presidiu a sessão de debate.³³

Sob essa análise evidentemente do meio público pelo qual Glauber Rocha se inter-relacionava, cabe discorrermos o prisma privado que enfatiza a construção da identidade que ele ficou marcadamente conhecido. Em outras palavras, o caráter narcisista de Glauber referente ao cinema é evidente no diálogo com a mãe:

Quando retornar do filme em fevereiro, a senhora vem comigo, vou alugar um apartamento para a senhora ficar com Paloma, Lu e paizinho se ele quiser vir. não quero mais ficar longe da senhora e da minha filha, inclusive aqui eu acerto o problema da Escola para Lu. não é mais possível ficar aí na Bahia, é muito pequeno pra mim e eu aqui estou tendo mais oportunidades que podem me ser muito úteis no futuro. a senhora pode bem compreender que se eu ficasse na Bahia seria a morte para mim.³⁴

Para além da clara melhoria financeira do cineasta, podemos observar a maneira com que Glauber Rocha refere-se a si mesmo e ao cinema baiano, dando a entender que sua inserção na

³³ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Casac & Naify, 2003.

³⁴ ROCHA, 1997, p.183

Europa o credenciou como um diretor que devesse vislumbrar espaços maiores para desenvolver suas ideias. Isso leva a crer a marcação de lugares de saber e poder do cinema no Brasil, em que a Bahia não é vista por Glauber como um espaço adequado para alcançar a plenitude de sua carreira como cineasta. O local de escrita dessa carta – a Europa – é invariavelmente um elemento que faz ele olhar de outra forma para o que se produz aqui, notoriamente não tido como referência. Todavia, *Barravento*, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, foram longas filmados na Bahia, os quais alcançaram progressão internacional e um alavancar das ideias de Glauber Rocha.

De qualquer modo, ele passa a moldar-se enquanto um idealizador de uma nova concepção de cinema no Brasil, essa sendo essencial para o desenvolver da prática cultural enquanto mecanismo de mudança social. Reparemos também que o discurso se faz presente no espaço público e privado, cujo cineasta propõe sua trajetória como de uma ascensão necessária para as pretensões artísticas e culturais do cinema nacional de forma geral.

Mediante esse viés, constata-se como ocorre a progressão da construção desse discurso auto criativo de Glauber Rocha com o passar do tempo, de acordo com as produções dos filmes e as novas experiências adquiridas com as viagens, como já destacado anteriormente. De antemão, as cartas escritas por Glauber destacam seu ponto de vista sobre determinado lugar ou coisa, logo, o discurso deve ser compreendido como tal para eventuais comparações sem que tomemos como uma verdade plena.

Como Glauber Rocha é um sujeito viajante, ao longo de toda sua vida as cartas estiveram presentes, independentemente do momento. Em 1964 com a instauração do regime civil-militar ele se encontrava fora do país, em excursão com a divulgação, exibição e participação dos festivais pela Europa e também América do Norte, mais precisamente no México e Estados Unidos. Logicamente, o novo governo significou para o cineasta e aqueles que compactuam de seus ideais – seus amigos e diretores citados anteriormente – uma forma de coagir as pretensões com o cinema nível nacional, em virtude do cinema-político como marca do Cinema Novo. Em outras palavras, por se tratar de ideologias dispares, a atitude inicial tomada por Glauber Rocha e seus familiares e amigos foi de cautela, conforme aponta um trecho da carta coletiva escrita em 13 de abril de 1964 no Rio de Janeiro por Luís Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo del Rey e David Neves.

O primeiro que lhe escreve é Maciel, o que equivale a dizer com calma na aparência e angústia na essência. Felizmente, da turma não há ninguém preso, e Davidsinho promete colocar seu pai general em campo para libertar qualquer um de nós que, por lamentável equívoco das forças chamadas democráticas, seja trancafiado sem possibilidade de fuga. Estamos, por isso, um pouco mais

tranquilos, mas, efetivamente, a coisa ficou feia por aqui. As explicações de ordem política, sociológica, dialética, filosófica etc. ficam para outra oportunidade[...].³⁵

Didatizando a fonte, Glauber Rocha se encaixava no padrão de preso político, por conceber ideologicamente como ideal um Brasil alinhado às esquerdas, tal como ele foi. A estreita relação e os inúmeros diálogos com Alfredo Guevara, sua perspectiva política expressa em suas obras são requisitos básicos para compreender o intelectual “de esquerda” que foi Glauber Rocha. No ambiente familiar, de acordo com as correspondências, imperou-se a mesma cautela, tanto por parte da sua família, expressa por sua irmã Anecy Rocha por exemplo, em carta enviada do Rio de Janeiro no mesmo ano; “[...] Mandeï alguns dos seus livros para a casa dela, com medo do *DOPS* dar uma batida aqui. Vasculharam o escritório que Rogério trabalhava e levaram tudo e agora está fechado e sob vigilância da polícia. Não assine nada por aí e tenha muito cuidado.³⁶

Sobre essa carta de Anecy Rocha, não houve a identificação da data em específico – o mês que foi enviada – ou se Glauber Rocha a recebeu, muito provavelmente não no mesmo ano, como sugere outra correspondência, essa escrita por Glauber em 18 de Dezembro de 1964; “[...] e Anecy? nunca mais tive notícias dela, não sei se já foi para a Paraíba, não tive notícias de Walter nem de ninguém”.³⁷ Em suma, houve uma diminuição das frequências das cartas enviadas e recebidas, o que leva a crer que os diálogos sobre cinema e questões relacionadas sobre o Brasil com seus principais interlocutores reduziram-se, ao menos a nível das correspondências das quais acessamos.

Contudo, Glauber Rocha não inibe sua faceta ácida para sua mãe, reflexo de um personagem recorrente no círculo social proveniente do cinema (ou visse versa). Em uma breve consideração sobre Hollywood, ele exprime uma opinião apimentada acerca dos artistas; “diga a Lu que estive em Hollywood e que os artistas são muito feios, as mulheres só têm *maquillage* para parecer bonitas nas fotografias e que os artistas são carecas e barrigudos”.³⁸ Manifestadamente, se trata de uma expressão cômica em que há uma desconstrução do cinema estadunidense como é difundido pelo mundo, como um local do belo e sofisticado inerente a ele. Salientemos que Glauber Rocha foi um crítico assíduo do cinema comercial, sobretudo o hollywoodiano, logo, decorre de uma percepção que extrapola o universo público e do ofício que ele praticava, ou seja, é uma característica intrínseca à Glauber Rocha enquanto indivíduo que se construía.

³⁵ ROCHA, 1997, p.232

³⁶ Ibidem, p.251

³⁷ Ibidem, p.254

³⁸ Ibidem, p.254

Nas variadas cartas direcionadas a seus familiares, três em específico dizem muito sobre a construção de Glauber Rocha enquanto Glauber Rocha diretor de cinema, são as correspondências trocadas com seu tio Wilson de Mendes de Andrade. Rememorando a primeira carta “prognóstica” de Glauber Rocha em 1953, e contrapondo com outra do referido tio Wilson, podemos perceber que a autoconstrução do cineasta alcançou o nível particular. Mediante a trajetória de Glauber narrada por ele mesmo e por seus familiares até aqui, identificamos que há uma estratégia narrativa de exaltação do indivíduo perante o seu lugar de convívio, ficando evidente na forma pela qual Wilson Mendes de Andrade se refere e fala com Glauber Rocha. “Por muitas vezes tenho vontade de escrevê-lo. Falta-me coragem, você sabe que escrever para gênio não é mole. De vez em quando eu uso seu nome como escudo, o Glauber é meu sobrinho!”.³⁹

Diferentemente da primeira carta escrita por Glauber Rocha para seu tio Wilson Mendes de Andrade, nesta datada de 14 de outubro de 1970, quase 20 anos após, o então cineasta é visto com prestígio pelo seu tio, que o coloca em um patamar fora de série no seu cotidiano. A princípio, a conversa tem como tema central um pedido, cujo mesmo só pode se concretizar pelo crivo de Glauber Rocha, visto que ocupa um posto de poder. Basicamente, Wilson Mendes de Andrade queria fazer parte da companhia de Glauber Rocha em frente à censura, o auxiliando em reproduzir suas obras em solo nacional durante o período do regime civil-militar. Não esqueçamos que Glauber Rocha é uma figura subversiva aos olhos do governo, logo, alvo frequente de censura.

Tenho grandes possibilidades no assunto e foi sugerido por esse amigo que eu pleiteasse. Você sabe, mudar faixa de público 14 para 18 anos, acelerar liberação, manter textos, não é muito fácil. Dentro de certos padrões estuou certo de que tenho argumentos para desempenhar a missão a contento.⁴⁰

Notadamente, Glauber Rocha sentiu alguns impactos da ditadura, em virtude de seu manifestado posicionamento político. Todavia, destacamos o discurso feito por seu tio, de extrema exaltação a seu sobrinho que, em anos anteriores, desenhava tal situação. Em outras palavras, na primeira correspondência que enfatizamos, percebe-se a vontade de Glauber em tornar-se um sujeito importante, notório e central na sua área de atuação.

O desejo de ascender e ocupar um espaço de notoriedade fez parte da construção do personagem que viria a se tornar Glauber Rocha. A confirmação dessa tese, de acordo com as fontes acessíveis, se evidencia em outra carta destinada a seu tio Wilson Mendes de Andrade – não se trata prontamente de uma resposta à carta anteriormente abordada – pela qual Glauber se

³⁹ ROCHA, 1997, p.380

⁴⁰ Ibidem, p.380

mostra um personagem que o definiu, trazer para si os holofotes. “[...]ou a recomendação de olhar a multidão que olha o equilibrista. Aliás, no momento, estou no papel do equilibrista e espero não cair. Não vivo seguro porque estou em movimento”.⁴¹

Esse posicionamento de Glauber Rocha ao falar de si mesmo atrela-se com sua nova postura, oriunda da visibilidade cinematográfica que ele atingiu, e uma certa melhoria financeira em decorrência das vendas dos filmes. Com o cinema, ele obteve laços afetivos, os quais fizeram parte da formação identitária pela qual ele ficou conhecido. Em suas constantes viagens, sobretudo no período do regime civil-militar, o cineasta encontrou exílio em países como a França, local do qual ele escreve para sua ex-mulher Juliet Berto.

Levando em conta a conjuntura política, mas enfatizando o viés particular e subjetivo de Glauber Rocha, principalmente no que se refere a sua concepção do próprio sujeito que se tornou – acarretamento de todo o processo auto construtivo – ao longo dos anos na carreira do cinema, jornalística e de escritor.

Sou exaltado na vida, na arte, no amor. Meu inconsciente é vulcânico eu transbordo eu te firo, mas não aceito minha mistificação eu vejo o ridículo eu me destruo para me reconstruir num processo delirante de prazer e sofrimento – divisão revolucionária – esquizofrenia – estraçalhamento êxtase. Uma neurose típica dos artistas ocidentais mesmo (e ainda mais) os revolucionários poetas que não são compreendidos.⁴²

Nessa passagem, Glauber Rocha encontra-se em um dilema, entre a sua própria exaltação na vida e as “consequências” advindas do lugar de poder alcançado (consideramos que todo o decorrer das pretensões auto construtivas de Glauber o levou a essa reflexão, intencionalmente ou indiretamente). No entanto, o teor da carta é declarativo e cerne dela se refere de Glauber referindo-se da própria vida, de maneira linearizada. “A cada fase de minha vida há uma relação com uma mulher que explode na violência. A) Helena Ignez (Bahia); B) Rosa Maria (Rio); C) Tereza (Cuba); D) Juju (Europa)”.⁴³

De maneira explicativa simplória, Glauber Rocha se expõe como personagem criado por si mesmo em seu próprio âmbito particular, refletido na sua vida pública com mais holofotes, por se tratar de um sujeito que se impõe como nome central de todo um movimento cultural (Cinema Novo). Essa vertente de diálogos íntimos reitera essa característica do personagem que se construiu

⁴¹ ROCHA, 1997, p.502

⁴² Ibidem, p.558

⁴³ Ibidem, p.558

enquanto sujeito, ou seja, uma estratégia pensada e legitimada desde seus mais particulares momentos vividos e reproduzidos de acordo com seus interesses.

Sob esse ângulo, o personagem Glauber Rocha do qual nos propormos a analisar o elo privado, se expressa vigorosamente diante da esfera pública, de forma mais precisa no cinema que se tornou sua marca registrada de expor sua visão de mundo e de Brasil. As leituras de uma cultura nacional propostas pelo cineasta casa com essa procura de legitimar-se perante a conjuntura existente, cuja estética e temáticas produzidas por ele e o Cinema Novo configuram uma expressão cultural necessária para o país, este preso a padrões colonizadores e opressores.

Por intermédio das ideias apresentadas, trataremos de esmiuçar no próximo capítulo as formas elaboradoras de uma cultura brasileira no cinema de Glauber Rocha, bem como da vertente cinematográfica que ele fazia parte (Cinema Novo). A destacar também os diálogos com outros recintos da intelectualidade da época, cuja proposta de se discutir e definir um espaço de poder que delimita a cultura nacional é evidenciada. As críticas à industrialização do cinema, das artes e das práticas culturais são um marco dessa nova perspectiva, em que os Estados Unidos e a Europa são vistos como empecilhos para o Brasil descolonizar-se por completo em todos os seus âmbitos.

3.1 O “SANTO GUERREIRO DO SUL” CONTRA O “DRAGÃO DA MALDADE DO NORTE”: Glauber Rocha e sua invenção de uma cultura brasileira.

Tecer uma análise acerca da cultura brasileira se trata, historicamente, de um caminho percorrido por diversos indivíduos, de variados seguimentos, seja do campo historiográfico do qual se torna difícil enumerar os ensaios sobre a cultura nacional, sua genealogia e epílogo, propostas que objetivaram dá conta dessa empreitada através de estudos históricos. Logicamente, o processo historiográfico é munido de escolhas e uma eventual definição do que seja cultura brasileira “legítima” passa a se situar em um perigoso campo de generalizações, silenciamento e ocultação de muitos grupos que compuseram e formaram nossa cultura.

A título de informação, durante a primeira metade do século XX ocorreu no campo historiográfico uma série de produções voltadas a contextualizar a formação sociocultural do Brasil, dando destaque para o caráter antropológico da questão que envolveu a constituição demográfica do país. Como *modus operandi*, as discussões sobre cultura brasileira estavam direcionadas a entender as minúcias demográficas e sociais oriundas do passado colonial e como isso afetava as concepções de povo “autenticamente” brasileiro. A definição de cultura seguindo esse prisma pairava por encontrar respostas a experiência colonial brasileira.

Partindo dessa alusão, em todos os espaços de saber que pretenderam definir a cultura brasileira é preciso reconhecer o caráter movediço que essa terminologia carrega consigo, definir precisamente uma cultura tão plural é perigoso e, não obstante, é um espaço de poder almejado por muitos. Nesse ínterim, na arte essa premissa não seria diferente, tratar de cultura é tão escorregadio quanto na historiografia, pois se trata de interpretações de mundo que requerem diagnósticos minuciosos e críticos.

Levando em conta as ideias supracitadas, a arte é um espaço de poder que porventura pode simbolizar e representar uma referida sociedade, indicando uma interpretação da mesma. Assim como no espaço da História enquanto campo de saber, os meios artísticos como o cinema, tema central da presente proposta analítica, são indicativos importantes para a compreensão da sociedade em determinado espaço e tempo, ou seja, representam mecanismo de leitura da realidade.

Conforme apontado ainda no século XVII por Francis Bacon, conhecimento é poder, logo, as produções artísticas sobre determinado país emanam grande influência sobre a formação de ideias sobre a cultura nacional, visto que se trata de produção de conhecimento, e se referindo ao Cinema Novo, de uma lugar de poder ratificado perante a sociedade em virtude de suas

experiências em solo Tupiniquim e internacionalmente, lhe concedendo uma chancela diante do público e locais de controle da produção do conhecimento (como o Estado).

3.2 Uma discussão sobre cultura: Glauber Rocha e seus interlocutores

Tendo em mente essa enunciação, o Cinema Novo Moderno, do qual Glauber Rocha se coloca como epicentro, se enquadra de acordo com nossa análise nesses lugares de poder e centralização das produções, conforme Frederico Osanan discorre em sua tese, enfatizando o caráter de “predomínio” desse movimento cinematográfico do qual gozava Glauber Rocha, perante outras estéticas de cinema, os ditos “marginais”, e como isso realça as contradições presentes dentro do próprio grupo cinemanovista. Sob essa égide, a subjetividade dos indivíduos acarreta uma multiplicidade de perspectivas, logo, se considera o Cinema Novo Moderno e seus representantes como heterogêneo, não devem ser generalizados impondo-lhes uma mesma visão de mundo. Conforme expõe essa faceta cuja homogeneidade não é uma tônica, a discordância se faz presente como algo natural de grupos e movimentos e precisa ser encarada como tal.

Numa já longa discussão que me antecede, temas como “subdesenvolvimento cultural”, “avanço do cinema norte-americano”, “péssima qualidade das chanchadas”, entre outros, geram uma convergência de interesses entre o pensamento de Paulo, Glauber e Ismail. Este gesto, entretanto, pode demonstrar que, para além de assuntos recorrentes nos textos dos três, existe uma tentativa de construir uma tradição do Cinema Brasileiro vinculando conceitos e ideias que tanto beneficiassem o desenvolvimento e amadurecimento das “revisões” de Glauber Rocha, por exemplo, quanto apagassem do processo histórico as experiências que comprometessem a sua visibilidade e notoriedade. O que se pode perceber, resumidamente, é que, no fundo, a existência do colonialismo cultural, do avanço do cinema norte-americano sobre o Brasil e a decantada crise das chanchadas, tudo isso fazia Glauber depender mais do passado que tanto criticava.⁴⁴

Nessa perspectiva, a leitura glauberiana de cultura nacional deve ser analisada de acordo com métodos que a reconheça como uma interpretação, tal como outras já feitas ao longo da história, seja do próprio cinema e de outros campos. Nesse sentido, os olhares para os interlocutores com os quais Glauber Rocha dialoga deve partir da premissa em que a cultura é definida “por eles”, considerando tempo e espaço, e analisada do ponto de vista historiográfico.

Historicizando a proposta analítica, a empiria que reúne os diálogos em cartas entre Glauber Rocha e alguns de seus contemporâneos nos fornece uma vasta gama de elementos que

⁴⁴ LIMA, 2012, p.20

vão dos anos de 1953 à 1981 (ano da morte de Glauber), presentes nas conversas com outros indivíduos que, de certo modo, encontram-se em posições de notoriedade na sociedade daquele período e, portanto, esboçam uma discussão sobre cultura nacional de um ponto de vista ímpar que nos leva a analisá-lo, apontando qual a visão destes indivíduos para o Brasil da época, e em como se diferenciam e se aproximam.

Diante dessa perspectiva, as ideias que nos levam a identificar como uma procura por definir a cultura brasileira estava presente não só no cinema, mas também em outras formas artísticas, como a música e a dramaturgia que ancoravam essa discussão, seja nas suas produções, ou nas ideias de seus autores, os quais estabeleceram diálogos, com nomes como Darcy Ribeiro, Tom Jobim, Caetano Veloso e Carlos Drummond de Andrade. Ainda há de se reforçar que para se estudar esses diálogos, não vamos isolar os interlocutores em seus respectivos ofícios, por exemplo, Glauber Rocha somente como cineasta e Jorge Amado como um dramaturgo, ambos permeiam os campos da literatura, escreveram e produziram obras fora do seu “habitat”.

Considerar as produções para além das audiovisuais de Glauber Rocha, principalmente o romance do qual ele é autor, é fundamental para esboçamos o estudo dirigido a pensar a interpretação que o cineasta tem de cultura nacional. A partir desse romance, de codinome “Riverão Sussuarana”, pode-se observar uma maior liberdade que Glauber tomou para expressar suas ideias, e isso está intrincado com o momento histórico do qual ele estava inserido. Por se tratar de um romance literário, a ficção é evocada de maneira muitas vezes mais explícita que no cinema para se referir a alguns temas, expor deliberações sobre determinados temas, sem a preocupação constante com “filtros” que um filme logicamente é submetido. Isso se dá pelo contexto do qual os agentes históricos estavam inseridos, o referido romance é publicado em 1978, período de ditadura militar em que vários intelectuais inclinados a ideologias de esquerda, a destacar Glauber Rocha, estavam exilados. Diante dessa situação, os filmes eram submetidos a passar pelo filtro da censura, o que pode logicamente afetar o resultado final da obra e as intenções do autor para com ela.

Em alguns diálogos, se nota o receio para com o aparato do Estado em cecear as produções e a até a presença dos indivíduos em solo nacional. Glauber Rocha por se encontrar na Europa ao longo da década de 1970 discute esse fator em algumas de suas cartas, como por exemplo do diálogo com Jorge Amado, cujo escritor explana com detalhes essa situação embaraçosa com a qual muitos exilados conviviam:

Não tardou e mandou chamar o Luís, (Luiz Viana Filho, pesquisar pra ver se é ele mesmo) tendo-lhe dito que já havia dado ordens ao Itamaraty para liberar teu

passaporte e te avisar que podias voltar etc., pois não havia processo contra você. O mesmo dizia a Luiz, que você pode voltar pois não tem processo. Luiz considerou então que o fato de não ter processo não significa que o sujeito não seja, por vezes, chateado ao voltar, tendo ele respondido que você não seria chateado, incomodado de maneira nenhuma, que Luiz podia te transmitir isso da parte dele. O que ele me transmitiu e eu te transmito. O que eu te transmito, certo de que os diálogos se passaram como o Luiz conta pois eu o conheço e não é pessoa de mentir em casos como esse. Se a garantia do Golbery significa uma garantia total, isso eu não sei, outros amigos nossos, como por exemplo o Luís Carlos Barreto, poderão te dizer com mais segurança. Conheço pouco ou quase nada os homens do regime e nem sei até onde vai a influência real de cada um. Mas, de qualquer maneira, a palavra que afirma que tua barra tá limpa vem da casa militar da Presidência.⁴⁵

Esse trecho da carta com muitos detalhes sobre uma possível estrutura da vigília do regime militar pode ser interpretado de várias formas, como elucidar uma característica da ditadura civil-militar muitas vezes negligenciada por ser posta em conflito com duas visões sobre o regime: de que os militares tenham sido linha dura ou não tenham sido, ou que foi dividido linearmente em períodos mais ou menos brandos (citar o autor que disse isso). Nesse sentido, pode denotar um aspecto peculiar, os exilados mantinham uma rede de contatos que os informavam sobre sua situação perante o governo, e é isso que abordaremos especificamente.

O “Luiz” descrito por Jorge Amado é “Luiz Viana Filho”, que foi um advogado, professor, historiador e político brasileiro, governou o estado da Bahia de 1967 a 1971, e durante a escrita desta carta, datada de junho de 1976, Luiz era então Senador, ratificando a premissa de que os exilados mantinham relações com o contexto político brasileiro, mesmo estando em outros países. Vale salientar ainda que Jorge Amado estava em Londres no momento da escrita da carta, Glauber Rocha estava em Los Angeles.

Mediante os diálogos com Jorge Amado, fica explícito que uma das motivações para Glauber Rocha aprofunda-se em escrever romances é a necessidade de expressar-se político-ideologicamente sobre as faces do Brasil, sem a censura de sua visão de mundo como acontecia com suas obras cinematográficas, em outras palavras, por meio de um romance, sob a tutela do pressuposto ficcional do gênero literário, Glauber poderia discorrer sobre temas sensíveis para a época, sobretudo por se tratar de um regime ditatorial.

Pensei muito em você e na sua obra durante estes dias e concluí que seu romance e o teatro de Brecht são as duas obras de arte literária mais importantes no sentido de uma arte revolucionária e popular...

O cinema é uma tecnologia poderosa mas o nível ideológico é baixo por causa do controle econômico e político. Varar esta estrutura é como fazer um *goal*...E tudo

⁴⁵ ROCHA, 1997, p.597

isto exige a profundidade ficcional e poética que, em qualquer processo criador, é catártica e depende de sua própria vida.⁴⁶

Esse relato do próprio Glauber ratifica, a princípio, a razão pelo interesse em romances literários, em virtude do tempo e espaço do qual ele estava envolvido. Entretanto, considerar esta fonte como única interpretação para apontar os “porquês” de o cineasta baiano estaria entusiasmado com a ideia dos romances, definindo apenas como uma espécie de coalização por parte do espaço que o cerca, seria distorcer a análise e desconsiderar a faceta um tanto quanto peculiar do referido sujeito histórico, que tanto se coloca no centro de um movimento que se expressava “revolucionário” como foi o Cinema Novo Moderno. Nesse sentido, é plausível pensar, de acordo com outras fontes, o interesse de Glauber Rocha em difundir sua própria visão de cultura nacional, sem as limitações que os filmes impõem em virtude da vigília do Estado e do próprio gênero – audiovisual – em que escrever é uma prática intrínseca de seu ofício, como ele próprio define; “Nestes anos escrevi muito: ficção, poesia, crítica, jornalismo... Porque somos todos literatos, apenas eu entrei pro audiovisual”⁴⁷.

Nessa perspectiva, o que precisa ser discutido é como Glauber se coloca diante dessa empreitada pela literatura, até onde escrever romance pode ser uma forma analítica de como Glauber Rocha e, também outros intelectuais que o cercam, pensam a construção cultural do nosso país. Em uma carta dirigida a Gustavo Dahl, de 1976, o cineasta expõe sua visão para com cenário de discussões culturais da época, em como ele pensava esses espaços dos quais os seus (membros que ele considerava do movimento cinema novo) faziam parte, sendo elementais para desenvolver um pensamento positivo sobre o Brasil.

Gustavo – Sua carta chegou junto com uma carta de Jorge Amado. Continuo lhe dizendo que a primeira condição para o teu *I ching* 49 é a discussão. A linguística é revolucionária. A fofoca é o macunaimismo. O *vatapá* na verdade mexe com você, com Ruy, com Caetano, com Sarra, ou seja, com pessoas mais ou menos sagradas. Foi para desmoralizar a fofoca que é uma das coisas que mais me aterroriza no Brasil. Oswald fala que a antropofagia em alto-astrol produz sexo, amor e arte. E, baixo as neuroses de catecismo como o ciúme, inveja, orgulho etc. e outros vícios do patriarcalismo. Sua carta é um primor de análise político-cultural. Considero-lhe um grande um grande e escritor da nova geração e este negócio de escrever bem é apenas ser culto, sensível e pensar bem. Como gosto muito do cinema de Ruy Guerra que é muito cinema novo, eu diria que o cinema novo tem os barrocos e os clássicos, entre os barrocos estou eu, Ruy, Cacá entre os clássicos você e Sarra, Leon, Zuquincas – e um lírico David Neves mas apesar das imperfeições técnicas que melhor atingiu o equilíbrio é Nelson Pereira dos Santos.

⁴⁶ ROCHA, 1997, p.599

⁴⁷ Ibidem, p.567

Não se passa despercebido a preocupação de Glauber Rocha em se centralizar na discussão e nomear todos que o cercam, dá a entender que há toda uma estrutura cujos sujeitos se complementam para chegar a um resultado. Vale ressaltar as constantes referências à literatura e arte, como ‘macunaimismo’, barroco e entre outros, uma constante nas cartas de Glauber Rocha com os ditos intelectuais. A invenção da cultura brasileira é, conforme consta nas fontes, um objetivo de Glauber Rocha e de muitos de seus interlocutores, sobretudo os ditos membros da vertente político-revolucionária do cinema novo.

Conforme supracitado, as argumentações dos diálogos apresentam citações a movimentos marcantes presentes na cultura e arte do Brasil, seja o Barroco – movimento com características do qual o próprio Glauber Rocha se identifica – e o modernismo de Oswald de Andrade com o movimento antropofágico. Desconsiderando o teor metafórico do texto da carta, essas referências a elementos culturais e artístico por parte do cineasta possibilitam adentrar em suas deliberações acerca do tema, não só com reverberações em seus filmes, mas principalmente em seu romance que será discutido posteriormente no nosso trabalho.

Por meio das sutis alusões a alguns movimentos de cunho cultural e artístico do Brasil nessas cartas é que se pode observar a predileção de Glauber Rocha e suas influências, que *à posteriori*, deve influenciar seu próprio romance e sua ótica para interpretar nossa cultura. Considerando as referidas ideias, é fato que Glauber bebe água da fonte da segunda fase do modernismo no Brasil, tendo Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo como nomes evidenciados nesse processo, e o próprio Jorge Amado. Este movimento teve por característica a ênfase do regionalismo, um prisma das obras cinematográficas de Glauber Rocha, apesar de que as críticas ao Cinema Novo e ao próprio Glauber, sejam a de que para eles o regional seria as produções cinematográficas fora do seu círculo, enquanto a tradição cinemanovista representaria o cinema nacional que abarca o Brasil inteiro.

Estou terminando meu livro escrito nestes cinco anos de exílio: chama *Universo*, deve ficar com quatrocentas páginas e acho que está muito bom... foi uma transação literária com você, com Rosa, Zé Lins, Graciliano – que é realmente meu universo literário de onde fui nascendo...⁴⁸

As afirmações de Glauber Rocha para Jorge Amado respondem a crítica a Oswald de Andrade, cujo escritor e nome tido como referência e um dos fundadores do movimento modernista iniciado na Semana de Arte Moderna de 1922, sendo para muitos um marco histórico,

⁴⁸ ROCHA, 1997, p.599

que destaca a identidade tupiniquim como característica elementar da arte brasileira. Logicamente, não pretendo discorrer sobre os dois movimentos modernistas, apenas apontar uma correlação com o romance escrito por Glauber Rocha e os movimentos literários que o influenciaram, bem como o próprio Glauber se definia perante todo o contexto discursivo na procura por definir uma dita cultura ‘nativa’ nacional. Nesse processo, é preciso averiguar algumas contradições inerentes as narrativas de cunho definidor cultural.

Diante dessa premissa, denotamos que a leitura glauberiana de cultura brasileira é indissociável de uma luta político-ideológica contra uma estrutura “repressora” do imperialismo, a destacar o norte-americano. Essa estrutura da qual Glauber Rocha tanto buscou desvencilhar-se, apontando em seus filmes e em diálogos com amigos e pessoas estimadas por ele, se realçou com o regime militar, por reprimir o que ele acreditava ser o caminho da uma revolução cultural.

3.3 Glauber Rocha e o exílio: prosas político-culturais

Estabelecendo um recorte temporal e espacial do qual encaro como proveitoso para analisarmos a opiniões de Glauber Rocha para com a realidade nacional das décadas que nos propomos a discutir, o exílio foi um período do qual pude observar, mediante as cartas, uma constância nas discussões do baiano com seus interlocutores em que o tema “cultura e política” era muito articulado. Notadamente, esse fato tem seus motivos, um deles é que a maioria dos interlocutores se afeiçoam por ideias “de esquerda” daquele momento, assim como o próprio Glauber Rocha.

Esses elementos ajudam a pensar o cerne da discussão que Glauber Rocha evoca, a necessidade de uma força revolucionária, que naquele momento histórico – a ascensão do regime civil-militar – era um constante devir, usurpado pela ditadura militar, a qual estabeleceu segundo fontes históricas, estreita relação com os Estados Unidos desde durante e após a resolução da Segunda Guerra Mundial, conforme explora Carlos Fico⁴⁹ no capítulo “*O golpe de 1964 e o papel do governo dos EUA*”, do livro “*Ditadura e Democracia na América Latina*” evidenciando a influência estadunidense nos países latino-americanos, como exemplo dessa política externa do governo dos EUA, o fornecimento de armas e treinamento aos países da América Latina (durante

⁴⁹ Carlos Fico da Silva Junior é bacharel em história pela UFRJ (1983), mestre em história pela UFF (1989), doutor em história pela USP (1996), onde também fez um estágio de pós-doutoramento em 2006/2007. É Professor Titular de História do Brasil da UFRJ e pesquisador do CNPq. Dedicar-se ao ensino de teoria e metodologia da história e de história do Brasil republicano e desenvolve pesquisas para a história dos seguintes temas: ditadura militar no Brasil e na Argentina, historiografia brasileira, rebeliões populares no Brasil republicano e história política dos Estados Unidos durante a Guerra Fria.

regimes ditatoriais) com o intuito de fortalecer as ditaduras e, conseqüentemente, assegurar interesses próprios. Essa conexão, portanto, esteve presente em todos os âmbitos, seja político (justificado pelo combate ao comunismo), econômico (emergência do liberalismo econômico em contraposição a ideias socialistas) e cultural (expressado pelo crescimento da industrial cultural, a destacar a estadunidense).

É sob esse contexto de necessidade de uma revolução que Glauber Rocha expressa sem embargos o que acredita ser o Brasil, não somente de seu período histórico, mas que é oriundo de um passado cooperante para a sustentação da realidade que o assola. Nesse sentido, é de indubitável importância reiterar essa colocação com que diz o cineasta, em um diálogo extenso com que ele denomina seu “mestre”, Miguel Arraes, que foi advogado, economista e um notório político, tendo mandatos de deputado estadual e federal por Pernambuco, prefeito de Recife e também governador de Pernambuco.

Miguel Arraes é reconhecido por ser um político de esquerda, seguindo a lógica do regime civil-militar, foi deposto e exilado por destoar das ideias do regime militar. Conforme supracitado, ele foi um indivíduo inestimado por Glauber Rocha, fazendo parte de uma rede de diálogos da qual o cineasta baiano confabulava sobre temas variados, a destacar para a presente análise uma percepção político-cultural do Brasil, no jogo dual com o imperialismo. Nesse ínterim, abordemos então alguns pontos expressos por Glauber Rocha que nos auxilia a pensar sobre o contexto da época, considerando a posição de remetente e destinatário, bem como outros pormenores, como o ano dessa correspondência, datada de 1971 e escrita em Havana.

Vou fazer uma carta daqui de Havana, lhe explicando o que penso do Brasil hoje em dia no contexto interno e latino-americano. A viagem de Fidel ao Chile, a redefinição moderna do continente como força revolucionária determinante para queda do imperialismo, da situação original do Brasil, tudo isso faz mexer a cuca por cima da cozinha cultural que é nosso país.⁵⁰

O início da carta direcionada a Arraes indica o caminho que Glauber Rocha percorrerá em sua breve leitura de Brasil ao destinatário da correspondência. O autor pressupõe a existência de “contextos” cujo país é participante direto, logo, se trata de faces opostas, visto a necessidade de tal abordagem. Primeiramente, é inexorável a historicização do período, sobretudo do viés macropolítico-cultural que Glauber Rocha evoca ao se identificar politicamente como revolucionário, chegando a estabelecer estreita relação com líderes políticos cubanos que, naquele momento, simbolizavam o contraponto ao Estados Unidos.

⁵⁰ ROCHA, 1997, p.423

Vale ressaltar que Carlos Fico explora essa faceta de vigília dos Estados Unidos com a experiência de Cuba, em que havia um receio de insurreições se alastrarem por outros países da América e assim descreditar a autoridade do país perante o mundo em um contexto de guerra fria. O autor pormenoriza alguns acontecimentos que levaram o governo norte-americano adotarem políticas específicas sobre a situação cubana que ressoavam em alguns países latino-americanos como o próprio Brasil, em que alguns indivíduos e grupos viam com bons olhos a revolução (citamos Glauber Rocha como exemplo). Os embargos econômicos foram uma medida adotada pelo governo estadunidense que indicam as ações contra Cuba e o sistema socialista, medidas essas que transgrediram apenas os dois países e mostraram o encadeamento de outros países nessa questão, a destacar aqui o Brasil, conforme expressa Carlos Fico:

Kennedy declarou que qualquer ataque cubano seria considerado um ataque soviético e a difícil resolução da chamada “crise dos mísseis” por pouco impediu que a Guerra Fria se tornasse “quente”. Em 1964, o governo norte-americano conseguiu fazer aprovar, entre os países latino-americanos, a recomendação de sanções econômicas e o rompimento das relações diplomáticas com Cuba (que o Brasil dos militares implementaria obedientemente 30 dias após o golpe).⁵¹

A referida medida adotada pelo governo norte-americano não foram bem vistas por todos os países ou, pelo menos, pelos indivíduos que neles habitavam, os quais em sua maioria viam com simpatia a revolução cubana e eram identificados com ideais de esquerda que buscavam uma “libertação” dos imperialismos.

Mediante a carta supramencionada de Glauber Rocha para Miguel Arraes, nos deparamos com o termo “latino-americano” usado por Glauber Rocha, que deve ser esmiuçado, desde sua origem, utilização e ressignificações. Não somente isso, mas entender a relação de causalidade das políticas externas adotadas pelos EUA, uma força motriz da resistência dos “latino-americanos”. O fenômeno dos regimes totalitários na América Latina entre os anos 1960 e 1980, bem como as formas de resistências (sobretudo “das esquerdas”) devem ser abordadas, afim de interpretarmos o ponto de vista de Glauber Rocha, o qual estava imerso nessa realidade.

Em carta direcionada ao artista e intelectual pernambucano Jomar Muniz de Britto, datada de 1966, época em que prefaciara seu livro *Do Modernismo à Bossa Nova*⁵², Glauber Rocha, nesse contexto de pós golpe civil-militar, se mostra pessimista em relação ao momento vivido por ele e as consequências diretas que a ditadura gerou, sobre o seu trabalho e, principalmente, acerca da

⁵¹ FICO, Carlos. “O golpe de 1964 e o papel do governo dos EUA. In: FICO, Carlos [et al] org. *Ditadura e democracia na América Latina: Balanço Histórico e Perspectivas*. Rio de Janeiro, FGV, 2008.

⁵² BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

sua ótica para com a cultura nacional. As nuances do regime civil-militar atestam essa preocupação, que se confirma por uma mudança de paradigma de ideal de nação: a revolucionária que objetivava desvencilhar-se do imperialismo estrutural; e o Brasil do regime militar, que simbolizava a manutenção das rédeas imperialistas e a subjugação de uma cultura própria, com participação direta dos Estados Unidos na fundamentação desse processo.

Querido Jomard, estive aqui folheando lentamente o teu livro e lhe asseguro que vou ler com o maior interesse, porque já vi que você fez um estudo inteligentíssimo sobre nossa Cultura! e sobretudo porque descobri, num relance, que os autores citados por você, revistos e essencializados! dão mesmo uma Visão brasileira, complexa, contraditoriamente subdesenvolvida – e tudo assim continua mesmo depois do Golpe, quando nós nos vimos traídos, quando não sabemos bem quem e como surgiu esta nova época, quando a outra era tão promissora. o quanto aprendemos, eis o vero.⁵³

Entendemos que a “nova época” frisada por Glauber Rocha, em detrimento de uma outra “promissora”, é justamente a instauração do regime civil-militar que, segundo as argumentações ideológicas do cineasta, intensifica a subjugação do povo brasileiro perante os imperialismos. A época promissora se trata do amplo desenvolvimento de ideais revolucionários na América Latina, da manifesta tentativa de lidar com a imposição de outras nações e revidar. Nesse sentido, a ditadura significa descontinuar os planos ‘libertários’ de uma parcela da esquerda das décadas que antecederam e sucederam o regime civil-militar.

Conforme o prosseguimento do regime civil-militar, a estrutura da qual o colono rege a sociedade conforme seus interesses permanece, fazendo com que o subdesenvolvimento torne-se a tônica da realidade. Vale salientar que as uniões dos elos que culminaram para a implementação da ditadura no Brasil adivinham desde o final da Segunda Guerra Mundial, cujo Estados Unidos saíram com saldo positivo em sua participação e na sua relação com o Brasil, tendo alguma influência no país.

Seja como for, a participação brasileira na guerra foi importante para que os Estados Unidos pudessem afirmar sua liderança no continente, especialmente diante da opção de neutralidade da Argentina. No que se refere ao Brasil, a guerra também rendeu bons frutos ao governo americano na medida em que, a partir de então, tornou os Estados Unidos o principal fornecedor de armas e criou, entre os militares brasileiros, uma atmosfera predominante de simpatia em relação ao país-líder do Ocidente.⁵⁴

⁵³ ROCHA, 1997, p.267

⁵⁴ FICO, 2008, p.54

Carlos Fico expõe o conjunto de fatores que assinalam para a presença norte-americana nos países latino-americanos como um coeficiente favorável a implementação de governos desfavoráveis a ideologias “revolucionárias” tal como a cubana, mesmo que os governos estabelecidos fossem ditaduras. O autor historiciza a relação EUA e América Latina como anterior a efetivação dos golpes (como o civil-militar no Brasil), estabelecendo uma ótica crítica de que, mesmo indiretamente, houve uma assinalação de apoio aos revoltosos que almejavam desconstituir João Goulart. Em outras palavras, a legitimação do poderio estadunidense perante o mundo passava pela contenção de movimentos pró socialistas na América, desconsiderando os interesses econômicos para com os países latinos, havia um elemento simbólico presente no contexto da época – período de Guerra Fria – cuja preocupação em conter avanços estrangeiros (sobretudo comunista) fazia com que houvesse estratégias para contê-los, mesmo que secretamente ou não.

Ainda segundo Carlos, as estratégias de soberania norte-americana nos países latino-americanos pairavam por planos que contivessem insurreições desfavoráveis a seus interesses em períodos de guerra fria. A “Aliança para o progresso” esmiuçada por Fico expressa bem a intencionalidade dos EUA, mesmo sob gerências distintas com presidentes diferentes, o desejo de favorecer o país se utilizava de causas humanitárias como o fim da pobreza e desenvolvimento dos países vizinhos para ganhar popularidade (explorado com maestria por John Kennedy) e evitar experiências como a de Cuba. Nesse caso, desde a “Aliança para o progresso” que os EUA interferiram de forma indireta no andamento das pretensões revolucionárias ou inclinadas a ideias socialistas, à “Operação Brother Sam” cujos norte-americanos atuaram de forma explícita, os EUA eram presentes na América Latina durante as décadas pós Segunda Guerra, período de guerra fria em que revoluções como a de Cuba eram “perigo” iminente para os interesses capitalistas.

Diante dessa premissa, a discussão de cultura brasileira que Glauber Rocha ensaia é a de contraponto ao colonialismo, sobretudo o estadunidense. Essa era revolucionária que havia sido estacionada com a implementação do regime civil-militar, tinha como pedra basilar as experiências revolucionárias em Cuba, a qual molda em grande medida o pensamento de Glauber sobre nossa cultura, principalmente em relação ao atraso socioeconômico do qual o Brasil era naquele momento submetido, como ele próprio confia a Jomard Muniz de Britto:

o que vai por aí neste distante Pernambuco do Recife? Como aguentas a província brutalizada, a lama do subdesenvolvimento, o feijão, o angu, as velhas lotações, as estradas sujas, as ruas esburacadas, as moças sonhadamente ansiosas na longínqua maquillage, a brutalidade adolescente dos rapazes, os velhos latifundiários, o arrivismo, os jovens poetas sinceramente dispostos a tudo salva? Ah, meu querido, como tens mais resistências do que eu, tens a divina paciência

para o magistério, a calma sacerdotal dos justos e dos puros! – eu não suportaria ver os tanques, as bandeiras, as flores pátrias, nada.⁵⁵

Essa linha de raciocínio encontrada por Glauber Rocha ao se referir ao país, ao Nordeste especificamente, de forma a destacar elementos pejorativos que façam jus ao terceiro-mundismo do qual de fato, naquele momento, segundo a visão do autor, o país se encontrava e que orientava a ótica do *Cinema Novo* do qual Glauber Rocha incessantemente se colocava como personagem central, como aponta Frederico Osanan:

Entre um filme e outro, entre uma crítica cinematográfica e sua réplica, o apuro e o aplauso deram o tom do que foi produzir e assistir Cinema Brasileiro dos anos 1950 até hoje. Na sua vertente mais “politicizada e intelectualizada”, os filmes nacionais ganharam projeção internacional e passaram a representar, no limite, o que melhor se fazia de cinema no Brasil. Na sua dimensão mais “chula e pobre”, atuaram como elementos significativos na grande teia discursiva que estereotipou as nossas práticas culturais, endossando a imagem, há muito presente em nossa história, de “subdesenvolvidos culturalmente.”⁵⁶

Porém, as pretensões do cinema novo enquanto movimento, por mais que não seja uma unicidade de todos os seus participantes, era traçar uma estratégia discursiva que lhes pusessem como epicentros da definição e interpretação da cultura nacional, ou seja, há todo um aparato narrativo, que se vale dessa forma expressiva de um povo que necessita de redenção, buscando um lugar de poder na historiografia do cinema e das artes em geral. Com esse objetivo em comum, alguns personagens se aliaram em busca de legitimar sua versão como sendo a principal, a vencedora.

O cinema novo é indissociável dos indivíduos que buscaram defini-lo e se definir como sujeitos detentores da sua criação e proliferação, como o Glauber Rocha, com o perceptível interesse em se categorizar como líder da ação cinematográfica que tinha como ponto central ser o símbolo de um futuro positivo para as artes nacionais, em contraposição ao vácuo sem fecundidade que o antecedia, como coloca Frederico Osanan:

Glauber, assim, revestiu-se do “mito do eterno retorno”, segundo o qual uma era clássica, seguida por um período de obscuridade, encontraria seu esplendor anos mais tarde na figura de um jovem cineasta cheio de ideias e transvestido com as imagens da insatisfação com o já estabelecido e anunciando a vinda de uma nova era para a Cultura Brasileira.⁵⁷

⁵⁵ ROCHA, 1997, p.269

⁵⁶ LIMA, 2012, p.28

⁵⁷ LIMA, 2012, p.20

. Em síntese, como Frederico Osanan defende em sua tese, estabelecendo o conceito de *estratégia narrativa*, buscando apontar os caminhos percorridos pelos autointitulados idealizadores do Cinema Brasileiro Moderno em legitimar suas versões como sendo a principal, o ponto de referência para a posterioridade. Bebendo um pouco dessa fonte teórica juntamente com a observação das fontes históricas, chega-se à conclusão de que o processo que leva à centralidade tanto do movimento Cinema Novo, quanto de suas personas, é construído por indivíduos que legitimam seus próprios discursos.

Para clarificar essa afirmação, usamos o conceito foucaultiano *formação discursiva*⁵⁸, também explorado por Frederico Osanan, que serve para explicar como esses sujeitos, pensando à sua própria forma, se conectavam para formar uma tradição sobre nossa cultura, excluindo propositalmente outras vertentes que pensavam o Brasil.

Partindo desses princípios, a produção de sentidos por esse grupo – nessa formação discursiva – está inclinada a estabelecer uma ordem vigente de pensar a cultura nacional, em que as interpretações desses indivíduos se amarram para compor um núcleo que lhes conceda legitimidade e autoridade. No caso específico do cenário do cinema nacional, a estratégia se confirma com a adesão de um projeto pelos membros que ratificam uma narrativa, a qual o Cinema Novo e Glauber Rocha são o centro, como enfatiza Frederico Osanan:

Nada expressaria melhor esse desejo do que colocar textos daqueles que são considerados os mais importantes críticos cinematográficos do Brasil e endossam a postura que o próprio Glauber pensou sobre sua imagem. Como já disse anteriormente, não há só um prefaciador, mas quatro, além do próprio Glauber: Ismail Xavier, David Neves, Carlos Diegues e Carlos Augusto Calil.⁵⁹

Levando em consideração a ótica de Michel Foucault sobre a formação discursiva – em que o sujeito não é interpelado – essa discussão se amplia para além dos limites da formação discursiva estabelecida pelos autores cinemanovistas e seu lugar de poder o qual buscavam estabelecer, mas que o poder está ramificado por vários núcleos, ou seja, a visão foucaultiana de pensar o poder com múltiplos centros direciona nossa análise para o diálogo do Glauber Rocha com outros centros, a fim de legitimar e propagar sua leitura da cultura brasileira no tempo e espaço que estava inserido.

⁵⁸ O que Michel Foucault descreve como *formação discursiva* constitui grupos de enunciados, isto é, um conjunto de performances verbais que estão ligadas no nível dos enunciados. Isso supõe que se possa definir o regime geral a que obedecem seus objetos, a forma de dispersão que reparte regularmente aquilo do que falam, o sistema de seus referenciais; supõe, também, que se defina o regime geral ao qual obedecem os diferentes modos de enunciação, a distribuição possível das posições subjetivas e o sistema que os define e prescreve.

⁵⁹ LIMA, 2012, p.44

Sob essa égide, a invenção de uma dada cultura brasileira na perspectiva dos mentores do Cinema Novo se deu de maneira deliberada, cujo processo construtivo do movimento cinematográfico é caracterizado pela sua localização, ou seja, os debates proveem do eixo sul do país, formando um processo excludente de negar ou minimizar outras formas estéticas, pois como afirma Frederico Osanan, o movimento “como conceito organizador, o Cinema Brasileiro Moderno – para se manter firme, consistente e pudesse operacionalizar suas ideias com relativa facilidade – operou com ações discricionárias, não só marcando os lugares, mas, principalmente, estruturando um conjunto de valores de onde todas as interpretações deveriam partir e para onde todas deveriam concorrer”. Esse fator corrobora para a “invenção”⁶⁰, criada sob o recinto sulista, desdizer mais sobre o Brasil, do que defini-lo inteiramente, sobretudo por se tratar de uma cultura tão ampla.

Partindo desses pressupostos, algumas fontes históricas reiteram essa animosidade de Glauber Rocha para com outros centros de produções, mesmo do Nordeste e propriamente da Bahia, sua terra natal. Vale sublinhar que muitas das críticas contra o cineasta baiano é justamente por ele não perceber outras produções, seja de regiões como do Sul, ou até mesmo do Nordeste, até mesmo da Bahia, de onde o mesmo surgiu. Isso acontece por que essas produções não se enquadram no perfil estético cinemanovista, como aponta Osanan:

Ora, bastaria tão somente apontar estes problemas para se montar um quadro de diferenças entre estas produções e aquelas que orientam os estudos sobre o Cinema Brasileiro Moderno. Afinal de contas, filmes experimentais como os de Santa Catarina não refletem sobre o cangaço, sobre a fome e seca no Nordeste, os problemas sociais das grandes cidades brasileiras, as contradições política da “elite intelectual” do Brasil ou sobre criaturas aladas inventadas para tentar “avacalhar” com sistemas de pensamento dominantes (como o Cinema Novo).⁶¹

Em muitos dos seus discursos pomposos sobre si mesmo, Glauber Rocha acaba por ratificar essa ideia de que sua estética e ótica cinematográfica é centralizadora, busca o centro em detrimento das demais perspectivas que destoem da sua, e faz esse jogo ao referir-se e sair em defesa de quem considera compactuante de seus ideais, como o por exemplo ao se referir a Walter da Silveira⁶², recém ingresso à academia de letras, Glauber diz; “Você foi reconhecido “lá fora” antes de o ser aqui. Finalmente, isto ocorre, e na Bahia, justamente onde a mesquinhez mais se acirrou contra você”⁶³.

⁶⁰ LIMA, 2012, p.188

⁶¹ Ibidem, p.188

⁶² Walter da Silveira (1915-1970) nasceu na Bahia, foi advogado de formação, também era escritor, historiador, militante e se dedicou a crítica de cinema, sendo um dos fundadores do Clube de Cinema da Bahia em 1950.

⁶³ ROCHA, 1997, p.266

Em alguns diálogos com Walter da Silveira é possível perceber a forma com a qual Glauber se descreve e assume para si um lugar de poder e, concomitantemente, explicita uma forma de criticar o meio que o cerca, em uma espécie de tentativa de pôr-se como necessário, mesmo com a adversidade intrínseca ao local social do qual está inserido. Com esse jogo Glauber não só faz propaganda de si mesmo e do movimento do qual faz parte, mas rechaça a realidade da qual pertence, culminando na necessidade de mudança, da revolução que tanto almeja. Podemos observar essas ideias supracitadas nas próprias palavras de Glauber Rocha, em carta direcionada a Walter da Silveira, datada de 1964:

não tenho mais pudores em me dizer um diretor intelectual. é crime ser intelectual em cinema? o músico, o crítico, o poeta, o pintor, o político é intelectual, não? por que somente o cineasta tem de ser um mecânico e banir a condição de intelectual? quem não é intelectual faz os filmes ruins. ou todos os grandes realizadores que nós amamos não são intelectuais? acho, sinceramente, como me falou um dia um amigo, que talvez as massas não estejam preparadas para o papel históricos que nós, os intelectuais, desejamos que ela assuma. e que inconsciente de um povo pode aceitar sem reagir a brutalidade de sua própria existência no plano da consciência? respeitar o público é fazer mau cinema? respeitar o cinema e sua História, aprender dos grandes mestres a evoluir & revolucionar para o moderno é crime contra o público? onde começa o cinema e termina o público?⁶⁴

Como personagem ‘escorregadio’ que Glauber Rocha buscou se construir, como um grande divulgador de si mesmo, os seus discursos alinhados a uma pretensão do Cinema Novo Moderno – ou dos que se consideram inventores do movimento – na intenção de orquestrarem uma narrativa vencedora, a qual canalizava o protagonismo do cinema nacional, fizeram com que houvesse, dentro dessa lógica, excluídos do processo cultural “adequado” para o país.

Devidamente pontuando essas afirmações, a historiografia do cinema nacional em certo modo propagou esses sentidos, a destacar por exemplo a dualidade Cinema Novo e Cinema Marginal, que reforça as pretensões desses grupos (sobretudo os cinemanovistas e Glauber Rocha) os quais, inexoravelmente, sentiam-se líderes de uma vertente artística possessores do ideal de cultura para o Brasil. Neste caso, é importante frisar que a invenção de uma cultura idealizada na perspectiva revolucionária, como pretendia Glauber Rocha, ratifica o viés que desaloja outras interpretações e pontos de vista, como aborda Frederico Osanan: “(...)procurarei deslocar a atenção para outras regiões do país e percorrer caminhos interpretativos que não se ligam necessariamente às questões políticas, sociais e estéticas que foram priorizadas pelo Cinema Novo e Marginal e

⁶⁴ ROCHA, 1997, p.255

que, mesmo assim, foram responsáveis por problematizar aspectos artísticos e culturais de grande envergadura”⁶⁵.

Dando importância às informações mencionadas, as narrativas que buscam ser lineares, tal como a proposta por Glauber Rocha sobre sua visão de cultura nacional, costuma apresentar contradições, estas sendo naturais principalmente a eventos de longa duração. Buscando contrapor uma análise estruturalista que visa apenas expor a fonte e dissecá-la a fim de encontrar uma verdade, leio alguns diálogos entre Glauber Rocha e seus interlocutores considerando a ligação entre eles, enfatizando o caráter pessoal imbuído em interesses públicos. Como havia mencionado, a “formação discursiva” dos indivíduos que atendem aos requisitos do Cinema Novo estabelecidos por Glauber solidifica a criação dessa conjuntura artístico-cultural revolucionária, ou seja, nos diálogos entre esses indivíduos o comum é encontrar elementos que atestam a premissa cinemanovista.

A conversa com Walter da Silveira que abordamos no estudo dá sustentação para a afirmação, bem como o diálogo com João Carlos Teixeira Gomes, datado de 2 de janeiro de 1976, escrito em Paris. Nessa correspondência, escrita por Glauber e destinada à João Carlos, o autor conta sobre o romance que ele chama de “Mapa da Bahia”, que aborda sua estética enquanto literato e cineasta, ao mesmo tempo que entrelaça sua vida particular no enredo. Na descrição, o cineasta baiano reforça a tese de que o lugar comum da intelectualidade pensadora do Brasil não se enquadra no Nordeste, mas mais ao sul, especificamente o Sudeste.

[...] Pra sobreviver necessito do Rio. Na Bahia a utopia. Mas vejo um núcleo político novo nascer deste pântano. Aliás Machado respondia a Alencar: “o Sr. vive no Paraíso, eu vivo no Pântano”. Paris é o Pântano? Bahia? Neste momento, como José Martí que morreu desembarcando numas guerrilhas antespanhola em Cuba, e é o maior poeta/escritor/intelectual das Américas, pai de Fidel, eu diria que sem povo revolucionário não existe literatura, pois sim... consciência literária, sendo consciência a materialista dialética e histórica⁶⁶.

Seguindo os princípios da análise do discurso, não buscamos decifrar palavras ou decodificar o que está no texto (como assegura uma visão estruturalista), mas buscar entender o sentido atribuído à realidade por parte do indivíduo, e interpretá-lo. Nesse processo, entender que o sujeito (Glauber Rocha) é fruto de seu espaço e tempo, assim como suas interpretações tinha seus filtros e estavam sujeitas a mudanças. Feito esse adendo, a passagem acima da escrita direcionada a João Carlos Teixeira Gomes, assume uma postura de Glauber Rocha para com um

⁶⁵ LIMA, 2012, p.22

⁶⁶ ROCHA, 1997, p.568

lugar específico – a Bahia – como um local “pantanosos”, porém com perspectiva, e qual perspectiva seria essa? A baseada no caminho percorrido pelo próprio cineasta, como assegura sua fala posterior:

Se você quiser fazer o *Jornal da Bahia* o melhor do Brasil como foi na época de sua criação, bote a nova geração dentro. Revolucione os quadros. Quantos jovens escritores baianos esperam essa chance? Balance o coreto. Movimente o jornal com gente nova, como Ari e Ignácio fizeram com a gente. Renascença cultural baiana⁶⁷.

Para além tecer os caminhos que essa futura cultura baiana deve percorrer para “renascer”, Glauber Rocha centraliza os caminhos ao viés político revolucionário, conforme menciona José Martí. Não obstante, se nota a incongruência do cineasta ao se dirigir ao quadro cultural de sua terra natal, ou seja, ele escreve diretamente da França, especificamente Paris, para João Carlos Teixeira Gomes, alegando que a Bahia não o cabe mais, e sim o Rio de Janeiro (compactuando para a ideia de centralização no eixo sulista dos discursos sobre cinema-cultura). Não somente isso, mas a leitura da fonte permite questionar alguns pressupostos do próprio cineasta, cujo mesmo fazia cinema revolucionário, seu ofício seria enfrentar o imperialismo, mas a distância para com o povo brasileiro – que segundo ele necessita da revolução – se fazia grande com os discursos que não estava alcançado o público, sobretudo o nordestino, precisamente a Bahia, como destacado anteriormente.

O que se destaca nesses elementos são as críticas de Glauber Rocha para o local, sobre o povo e a realidade que o cerca, críticas essas pela falta de ‘consciência’ e escassez de uma cultura politizada revolucionária, essa sendo um constante devir. Partindo dessa lógica, haveria, portanto, uma inevitável colisão dos planos de progresso socioculturais do Brasil da época com a ideia cinemanovista, de que o país dependeria de forma inexorável das contribuições do próprio cineasta e dos movimentos culturais dos quais o mesmo estivesse envolvido para abolir-se das amarras imperiais que lhes atrasava.

⁶⁷ ROCHA, 1997, p.568

4.1 CINEMA COMO GUERRILHA: Glauber Rocha e a configuração do Cinema Brasileiro Moderno

Como gosto muito do cinema do Ruy Guerra que é muito cinema novo, eu diria que o cinema novo tem os barrocos e os clássicos, entre os barrocos estou eu, Ruy, Cacá entre os clássicos você e Sarra, Leon, Zuquincas – e um lírico David Neves mas apesar das imperfeições técnicas quem melhor atingiu o equilíbrio é Nelson Pereira dos Santos.

Ao esmiuçarmos a história nacional e direcionar as lentes de análise para os grandes movimentos – definidos por uma historiografia clássica estruturalista – é constatável um padrão: a busca por definir criadores, patronos, personagens principais, mentores e percussores, a fim de explicar início, meio e fim de dados eventos históricos. No campo das artes acontece o mesmo, a historiografia por muito tempo destacou movimentos culturais de forma linear, como foi com a semana da arte moderna de 1922, movimento tropicália e, para título analítico do presente trabalho, o Cinema Brasileiro Moderno. Esses movimentos culturais foram largamente descritos enfatizando personagens principais, estabelecendo fronteiras e criando um roteiro do qual outorga seus participantes e suas versões. Nesse sentido, faz-se necessário uma proposta metodológica que almeje desraigar ídolos de seus altares, questionar narrativas tidas como a verdade e contrapor com outras versões.

Em uma abordagem que enfatiza a história do cinema nacional e todo o processo que ocorreu e fomentou o que conhecemos hoje, tratou de escolher momentos tidos como essenciais e autores considerados criadores ou, inovadores, na procura por desenvolver um caminho bem alinhado da sétima arte em território brasileiro. O Cinema Brasileiro Moderno, baseado nessa perspectiva, é parte integrante desse roteiro e seus personagens trataram de (re)criar suas versões para o tudo aquilo denominado cinema nacional. Nesse sentido, a construção dessa história visa exponenciar uma ótica para o que se chama de cinema, desde princípios teóricos, técnicos e estéticos, com um fim evidente de estabelecer uma tradição que guie os rumos da arte no país, ser “o início, o fim e o meio” como dizia Raul Seixas, de uma nova forma de produção pré-definida.

Conforme esse prisma, a história do cinema brasileiro deverá conter alguns elementos em comum para alcançar esse “nirvana” da arte audiovisual. Não se trata de como surgiu ou onde surgiu as primeiras exposições de filmes no Brasil, ou quem foram os primeiros cineastas, mas de como foram elaborados, quais objetivos norteavam as produções e qual a validade para a construção cultural do país seguindo princípios estabelecidos por esse grupo. Em outras palavras, o Cinema Novo e seus artífices desejavam e elaborava uma narrativa específica, que deve ser examinada e contextualizada.

Debruçando-se na empiria catalogada para a elaboração do presente trabalho, podemos constatar uma clarividente construção narrativa que tem por objetivo arquitetar uma trajetória histórica para o cinema nacional, alocando o prisma da discussão para o movimento cinemanovista. Mediante essa empreitada, a figura de Glauber Rocha é um relevante ponto de diagnóstico em virtude de sua constante busca por fixar-se como centro e precursor do Cinema Novo Moderno, ficando explícito em suas cartas, em alguns de seus escritos e em algumas de suas falas.

De antemão, é preciso situar a noção de cinema de Glauber Rocha e alguns de seus contemporâneos e interlocutores, bem como destrinchar as nuances que envolve o Cinema Novo Moderno e também traçar um paralelo com outros pontos de vista acerca de produzir e pensar o cinema brasileiro. Algumas considerações iniciais são fundamentais para nos situar no cerne discursivo proposto por Glauber Rocha referente à cultura e cinema do Brasil, que nos ajudará a responder alguns questionamentos pertinentes: O que é o Cinema Novo Moderno em seu ideal defendido por Glauber Rocha? Quem o compõe? Quem não o compõe?

Para elaborar um panorama que vislumbre de forma categórica a ótica de Glauber Rocha para com o Cinema Brasileiro e o que ele considera Cinema Novo, é preciso partirmos da própria análise do cineasta baiano com relação ao que o cerca, ou seja, a sua formação discursiva. Levando em consideração essas informações, o livro “Revisão crítica do cinema brasileiro” por Glauber Rocha, nos dará subsídios para fazermos algumas considerações sobre a perspectiva do cineasta e, por meio desta, destrinchar os pormenores que envolve os discursos que levaram o Cinema Novo Moderno ser considerado por seus membros e para muitas pessoas um cânone do cinema nacional.

Partindo das ideias supracitadas, ao compasso de uma construção de um dado “Cinema Brasileiro Moderno” houve, nesse processo, exclusões de outras formas de fazer e pensar o cinema, as quais não se enquadravam no modelo elaborado por Glauber Rocha. Com base em pressupostos teóricos fornecidos por Frederico Osanan, o qual trabalha com o conceito de “estratégias narrativas” para compreender os fundamentos que evidenciaram o movimento cinemanovista na historiografia clássica do cinema brasileiro.

Neste sentido, estratégias narrativas seriam as maneiras encontradas para assegurar que as falas em torno do Cinema Brasileiro Moderno girassem calçadas em alguns poucos personagens, retirando os demais do centro da interpretação do que é esta categoria do Cinema Brasileiro. Esta noção, pensada em consonância com a idéia de formação discursiva proposta pelo historiador Michel Foucault, daria margem para entender que da análise proposta por parte considerável da historiografia brasileira do cinema moderno, uma rede de significados foi

construída dando vazão a uma possibilidade do que é ser cinema nacional, mas que exclui do processo um número significativo de outras interpretações⁶⁸

Mas, afinal, o que seria o ideal de cinema pretendido e difundido por Glauber Rocha? Para esse questionamento há algumas respostas, dadas pelo próprio cineasta em locais distintos com intenções diferentes, e por outros sujeitos que fazem parte de seu ciclo e por indivíduos que de alguma forma interagiram com a forma argumentativa de Glauber, direta ou indiretamente. Tendo em mente essas considerações, contrapor as versões em busca de evidenciar o processo construtivo da narrativa que centralize Glauber Rocha e o próprio Cinema Brasileiro Moderno como destaque da história do cinema nacional é um dos objetivos, assim como destrinchar o discurso do cinema novo enquanto fundamentação de uso político-cultural da sétima arte brasileira em contraposição a uma ordem vigente, vindoura de outros períodos que precisaram ser superados a fim de estabelecer uma cultura cinematográfica “válida” e “relevante”.

4.2 Prólogo: Cinema Brasileiro Moderno segundo seus artífices

A empreitada de estabelecer uma definição do que seria o Cinema Brasileiro Moderno enquanto movimento cinematográfico com objetivos estéticos, técnicos e ideológicos contempla uma série de considerações, dentre as quais requerem questionamentos sobre as narrativas de origem e divulgação. O “cinema novo” – abreviatura do termo – é entendido e difundido muitas vezes de forma heterogênea como indicam as fontes históricas, as quais abarcam os pressupostos teóricos de seus mentores, em que Glauber Rocha é tido como o principal, e de indivíduos exteriores ao plano elaborador da narrativa predominante na historiografia clássica que trata do Cinema Brasileiro Moderno. Em síntese, é importante destacar as nuances em torno do Cinema Novo, das versões atribuídas a autores – tal como Glauber Rocha – e como elas foram sendo assimiladas pelo público em geral.

Desse modo, entendemos que o Cinema Novo Moderno enquanto movimento não se define em uma unicidade em torno de apenas um autor – Glauber Rocha – mas como um grupo que, mesmo fora de uma uniformidade absoluta, constituiu uma narrativa conjunta que reverberou por uma ala da historiografia nacional e foi tomada como verdade por muitos sujeitos, em outras palavras, o Cinema Novo Moderno pretendido por seus autores apresenta diferenças no campo das ideias e na prática na tentativa de situar o movimento como divisor de águas da cultura artística

⁶⁸ LIMA, 2012, p.18

nacional, muitas vezes assumindo um papel de supressor de outras óticas, de outros sujeitos em prol de uma hegemonia.

Conforme as ideias apresentadas, esmiuçaremos os posicionamentos de alguns sujeitos sobre o papel do Cinema Novo Moderno, em como eles definem o referido movimento. Dentre os sujeitos, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernadet, Paulo César Saraceni, Paulo Emilio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Alfredo Guevara serão tomados como referenciais em se tratando de definir o movimento por membros que dialogavam entre si, que convergiam na maioria das vezes. Inicialmente, trataremos de enfatizar o ponto de vista de Glauber Rocha, o qual é tido como elemento central de toda a narrativa construída sobre o Cinema Novo Moderno.

Em linhas gerais, Glauber Rocha é expoente da vertente que considera o cinema como manifestação artístico-ideológica com função de caráter emancipador sociocultural, para além do interesse comercial, como ele mesmo expressa em carta para Alfredo Guevara datada de 1960, escrita em Salvador, Bahia; “É grande o meu entusiasmo não só pelo movimento cinematográfico de Cuba como também pela revolução, o que é mais importante. O seu editorial na Revista é o verdadeiro plano para um novo cinema latino – autêntico, revolucionário e independente”⁶⁹. Em suma, cinema e política eram intrínsecos na ótica do cineasta baiano, o qual estabelece uma catalogação do cinema novo baseado nesses critérios de política revolucionária aplicada nos filmes.

Levando em consideração a individualidade dos sujeitos tidos como membros do Cinema Brasileiro Moderno, desconsiderando uma total unicidade, partiremos para analisar as consonâncias existentes que contribuíram para a estabilização da narrativa que situou o movimento na historiografia. Os pressupostos ideológicos sobre a conjuntura da época convergiam na ótica dos autores que se autoproclamavam e se reconheciam como pertencentes ao movimento Cinema Novo, que podemos constatar nos diálogos relacionados ao tema que eles estabeleceram com Glauber Rocha, ou seja, o processo construtivo do Cinema Novo Moderno muito se dá pela noção que seus artífices tinham sobre ele e de sua importância.

Levando em consideração essas informações, a forma pela qual a organização e sentimento de pertencimento de uma série de autores sobre o Cinema Novo Moderno permitem discorrer sobre a narrativa definidora do movimento, em que as falas corroboram para a ratificação das ideias de “ser cinema”, cujas ideias se entrelaçavam em alguns momentos, como fica explícita na fala de Paulo César Saraceni, escrita em 1960 destinada a Glauber Rocha.

⁶⁹ ROCHA, 1997, p.132

Estou sempre com o Gustavo Dahl. Que consegue superar a alienação, São Paulo, Biáfora, Khoury, Cahiers com uma grande inteligência e grande simpatia. Estamos nos dando bem, apesar das nossas briguinhas. Imagine – tu, Paulino, ele, eu, de um lado. Mário, Joaquim, Miguel, Pérez e quem aparecer. Tem que ser o melhor cinema do mundo. O Gustavo se convenceu, com argumentos inclusive da Nouvelle Vague, que ele adora, que o negócio principal é criar a atmosfera “bossa-nova”, e que só pode ser com ajuda e trabalhos em conjunto⁷⁰.

Para elucidarmos a premissa de pertença dos indivíduos ao referido grupo, fazemos alusão a uma frase marcante tida como lema do Cinema Novo e de autoria de Glauber Rocha; “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, que se refere, resumidamente, ao trabalho dos autores em produzir um cinema voltado para fins de transformação social em contraposição ao cinema comercial, industrializado. É sob égide dessa ideia que o Cinema Novo Moderno procurou se disseminar e encontrou espaço em parte da historiografia que aborda a temática, constituindo uma narrativa que represente esse movimento e seus autores de acordo com essa ótica, elaborada por eles com intenções próprias e em momentos históricos específicos. A noção de grupo, mesmo que não categorizado por indivíduos com pensamentos homogêneos e assimétricos em constante diálogos, se faz presente no modelo construtivo do Cinema Novo perante a realidade do período histórico em que estava inserido, que se caracterizava por uma clara tentativa de estabelecer um dualismo entre o Cinema Novo e os demais tidos como comerciais (como as chanchadas) ou que não se enquadravam como pertencentes da estética e orientação política-ideológica cinemanovista. Nesse sentido, situamos a fala de Paulo César Saraceni que denota o olhar do sujeito para com o grupo do qual pertence:

Aguenta a parada, caro amigo – agora que a coisa começou – eu, Joaquim e Gustavo estamos unidos e estamos contigo, chegou o tempo da gente fazer o filme que queremos fazer – nós contra aqueles filhos das putas. Hoje conversamos com Jean Rouche – ele nos contou como fez *Pirâmide humana* e *Moi um noir*. Sem dinheiro nenhum, com a câmera na mão. Disse ele que no cinema moderno não existe mais tripé, que os travellings são feitos com a mão, com a câmera andando, seguindo o personagem. Só a verdade importa.⁷¹

Mediante as considerações expostas sobre a noção de grupo, a qual nos embasamos no historiador Frederico Osanan para definir que não havia uma homogeneização das ideias dos sujeitos identificados ou pertencentes ao Cinema Novo, mas uma relação que frequentemente trabalharam para a instauração, solidificação e perpetuação do movimento na cultura nacional, em outras palavras, a construção narrativa que definiu o Cinema Novo Moderno como epicentro de

⁷⁰ ROCHA, 1997, p.129

⁷¹ Ibidem, p.156

um *insight* da história do cinema brasileiro se deu pela alocação dos discursos de muitos cineastas e indivíduos com certa notoriedade do campo das artes em estabelecer uma tradição das produções artístico-culturais, fincada nas ideias político-ideológicas do grupo do qual Glauber Rocha se notabilizou como central.

Validando essa premissa, uma fonte histórica que indica a adesão de alguns dos expoentes do dito Cinema Novo Moderno em prol de uma causa comum é a carta coletiva escrita em 1964, de autoria de Luís Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rey e David Neves, dando a entender a noção que tinham sobre a estrutura da qual estavam inseridos e sobre a convergência de ideias que tinham sobre a realidade da época. É importante salientar que essa correspondência grupal destinada a Glauber Rocha foi escrita no mês de maio de 1964, período do qual o cineasta estava em viagem para a Europa e no Brasil já se estabelecia o regime Civil-Militar. Levando em conta esse adendo, a noção de grupo dos sujeitos que consideravam-se e eram considerados membros do Cinema Novo se intensifica com a instauração do regime civil-militar, visto que as concepções de sociedade, cultura e política se divergem integralmente da proposta pelo então estado vigente.

Apesar de tudo, desde que não estamos, no momento, fazendo parte dos milhares de presos políticos de todo o Brasil, planejamos as possíveis ações para o futuro. Sarra, que está aqui junto, acabou de falar da necessidade de formamos um grupo ainda mais sólido, compacto, uno etc. em permanente atividade.⁷²

Defronte as afirmações supracitadas, é perceptível a noção de grupo nos referidos indivíduos ao dissertarem sobre temas variados, os quais principalmente se referem a política, sociedade, cultura e, sobretudo, aspectos econômicos e mercadológicos intrínsecos ao ofício de cineasta. As fontes históricas exploradas indicam um ponto em comum dos sujeitos correlacionados ao Cinema Novo, que é a preocupação com o mercado, a demanda para a oferta de produções audiovisuais dos autores cinemanovista. Trata-se da formulação de uma estratégia para sanar essa preocupação, a incógnita de conquistar o público local e mercados internacionais. Desse modo, muitos dos discursos encontrados nas fontes históricas escritas pelos integrantes do Cinema Novo percorrem esse caminho, fornecendo subsídios para traçar um paralelo acerca da concepção dos referidos indivíduos sobre o mercado audiovisual e o posicionamento do ideal de cinema promovido por eles. A correspondência de David Neves destinada a Glauber Rocha, escrita em 1963 no Rio de Janeiro, realça essa premissa, conforme podemos observar:

⁷² ROCHA, 1997, p.232

Não tenho cópia das teses, mas em breve sairá o primeiro filme número de um boletim sobre o cinema latino-americano a ser editado pelo *Columbianum* (uma das principais conclusões práticas do certame), e nele talvez saia uma delas. Fui feito correspondente do boletim no Brasil e, para o segundo, tenho a incumbência de entrevistá-lo. Pediria a você que respondesse dentro do regime de urgência que lhe for permitido as perguntas que lhe faço e lhe envio junto. Acrescente a elas algumas idéias novas que porventura você tiver acerca do Cinema Novo, de ordem pessoal, política, financeira etc. etc. É fundamental isto. O Brasil não pode faltar a este convite do *Columbianum*. Diante dos casos extremos de Cuba (regime estatal) e da Argentina (excesso legislativo, e total inconsciência), o Brasil é o país que começa a se sobressair no mundo com um cinema digno de competir comercialmente.⁷³

Levando em consideração essa perspectiva, fazendo um exercício de comparação das narrativas protagonizadas pelos sujeitos relacionados e parte integrante do Cinema Novo com a visão do próprio Glauber Rocha, confirma-se a premissa de uma ideia comum sobre a situação do cinema nacional e também de um contexto geral, englobando o cinema internacional em uma lógica mercadológica, ou seja, o cerne de muitas discussões sobre as produções audiovisuais é justamente o mercado e as estratégias a serem empreendidas para obter êxito na proposta cinemanovista. Esse jogo que podemos denominar de “interesse” corrobora para desmistificar a tese de que o Cinema Novo Moderno – ou pelo menos seus membros – é uma iniciativa revolucionária com fim em si mesmo, uma total ruptura com o cinema comercial e industrializado por meio do viés político-ideológico. Mais adiante, iremos esmiuçar essa faceta entre as ideias de Glauber Rocha e o mercado comercial de Hollywood.

Para entendermos essa teia construtiva que busca centralizar o Cinema Novo como alicerce da cultura brasileira, consideramos as ideias dos seus artífices, sobretudo as que trajavam a necessidade de adentrar o mercado interno e externo de forma potente a fim de fincar os pés nos meios de produção e divulgação para obter um espaço seguro. Diante desse prisma, difundir as ideias de desejo de independência das produções audiovisuais com o intuito de se desvencilhar do cinema produzido e estruturado no Brasil e na América-Latina de forma geral, partindo do pressuposto da discussão que elencamos nos capítulos anteriores, de enfrentamento às forças imperialistas, colonialistas e industriais. A seguir, justifica-se as afirmações apresentadas com as próprias palavras de Glauber Rocha destinada a um grupo específico de pessoas ideólogas do Cinema Novo. A correspondência é datada de 13 de junho de 1961:

O Pérez nunca me iludiu: não acredito em homem de gravata, homem comprometido com as estruturas dominantes: cada dia fico mais na esquerda e o exemplo de meus amigos cubanos e agora a morte do ditador Trujillo e a rebelião de Angola e toda a emancipação africana mostram que os países novos serão os

⁷³ ROCHA, 1997, p.213

líderes do mundo dentro de mais algum tempo: que do Brasil, Argentina, Cuba e outros latinos nascerão filmes fantásticos. eu já estou articulado com os cubanos, articulados demais. lá eles estão montando uma indústria. se vocês já têm ligações com os argentinos, então poderemos fazer um movimento ambicioso, sul-americano, um movimento de força, independente, capaz de derrubar a porcaria de GEICINES e estas lesmas cretinas do nosso velho cinema.⁷⁴

Ainda na mesma correspondência, é reiterado os pressupostos que abordamos no decorrer do trabalho sobre a noção de grupo que se é adotado, com o objetivo de fortalecer as intenções para com o movimento Cinema Novo perante as estruturas estabelecidas a nível nacional e internacional, e estabelecer a própria vertente político-ideológica em contraposição as formas de pensar e agir em consonância com a perspectiva imperialista que tanto Glauber Rocha e os respectivos interlocutores consideravam maléfica para uma dita liberdade de pensamento, e que se intensificaram com a instauração do Regime Civil-Militar anos mais tarde.

[...] Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca. O povo deve raciocinar em torno dos problemas. Aqui no Brasil nosso cinema deve ser inicialmente um problema mais ÉTICO DO QUE ESTÉTICO. Compreendo aos poucos que nossa ambição de puristas e formalistas deve ser esquecida. Agora os sociólogos daqui colocam muito bem o problema da consciência crítica nacional, equacionando o país em termos verdadeiramente científicos. O cineasta tem a responsabilidade acima do que julga: como o ficcionista e o teatrólogo. A poesia acabou e resta isto para fazermos a revolução. Sartre viu o Brasil melhor que nós. Fez conferencias geniais e falou de Cuba o tempo todo. Mas faça a *Casa assassinada*. Você poderá fazer um belo filme, se trabalhar com independência. Olhe os diálogos, repito. Precisamos trabalhar muito: e no Brasil. Nosso grupo tem de ser um verdadeiro motor. Não podemos parar, fazendo filmes, discutindo e escrevendo.⁷⁵

Algumas breves considerações sobre o teor da carta, trata-se da discussão sobre algumas produções, em específico a *Casa Assassinada*, de Paulo César Saraceni, em que Glauber Rocha aponta elementos importantes para a realização e distribuição do longa-metragem. Não obstante, o cerne da parte selecionada da correspondência é sobre as ideias relacionadas ao papel das obras audiovisuais do grupo – entende-se uma recíproca relação enquanto a isso – perante o público e sociedade de forma geral, pois a configuração do Cinema Novo Moderno partiu da emergência dessa narrativa, cujo movimento cinemanovista é apresentado como solução para os problemas estruturais advindos de longos anos de domínio do país por vias colonialistas, e que continuaria a se perpetuar se não houvesse a intervenção revolucionária proposta pelo referido grupo.

É importante ressaltar dois pontos dessa correspondência, somada a outras constatações advindas da leitura da empiria: o primeiro é a necessidade de atingir o público (a inserção no

⁷⁴ ROCHA, 1997, p.157

⁷⁵ Ibidem, p.158

mercado nacional e internacional de forma orgânica) e a manutenção de uma dita ideia central do movimento cinemanovista (como fim revolucionário e libertário do Brasil e dos países de terceiro mundo das amarras imperialistas). Os dois elementos supracitados podem representar uma contradição, pois o mercado audiovisual predominante e criticado por Glauber Rocha é o do cinema comercial, industrializado, cuja preocupação primária não seria a de produções fílmicas compromissadas com a relevância para a sociedade do ponto de vista sociocultural, mas unicamente financeira. Por outro lado, os filmes desse caráter (industrial) têm apelo com o público, e a fórmula produtiva dos autores do Cinema Novo divergem do gênero comercial segundo Glauber Rocha e muitos de seus interlocutores. Em suma, afetar o público com obras de viés político-ideológico se tornava embaraçoso para os pensadores do Cinema Novo, gerando um grande impasse: chegar no público de massa ou manter uma tradição de revolução por meio das artes.

Para acentuar essa perspectiva elencada, a qual as fontes indicam uma estratégia com o intuito de centralizar o mercado audiovisual – ou “monopolizar”, usando palavras mais agudas – com o fim de disseminar ideias próprias pertencentes ao Cinema Novo, a seus ideólogos. Essa faceta vislumbra o jogo de interesses que havia entre os sujeitos e movimentos da temporalidade a que nos referimos, evidenciando projetos que nem sempre eram postos em público, destacados na historiografia ou nos discursos que envolvam a canonização do movimento cinemanovista como vanguarda do cinema brasileiro enquanto símbolo da cultura de resistência, inovadora e própria sem ser um apêndice de outras nações, sobretudo a europeia e norte-americana, as quais tentavam impor sua dominância por meio de vários âmbitos, entre os quais a arte (cinema) era um meio.

Como forma de combate a essa situação, o Cinema Novo necessitava de relevância e popularidade perante os públicos, e para tal realização é fundamental uma estrutura a seu favor. Esse fator é um aspecto explorado pelos críticos, tendo em vista que as narrativas defendidas pelo Cinema Novo propagam fuga de uma estrutura de dominância e imposição de ideais, e ao se utilizar de um aparato que lhes dê favorecimento e, conseqüentemente, poder de selecionar produções de “importância”, o movimento tende a ser enquadrado como excludente e segregador. Ratificando esses argumentos, sublinhamos as colocações de Glauber Rocha para Gustavo Dahl, datada de 1976, em que se evidencia toda uma estratégia de estruturar o Cinema Novo:

A EMBRAFILME. O Estado. Importante distribuidoras estatais. Temos o poder e ninguém vai nos tirar. Mas, por exemplo, você é um quadro administrativo e criativo. Seu filme passa a ser o cinema nacional. Mas você não é econômico. Como resolver... Política... Essas nossas contradições. Daí o negócio de armar a

jogada e entregar o negócio para o Roberto. Ele chuta na trave ou faz pênalti com alguns cavalos de batalha comercial.⁷⁶

De forma categórica, o Cinema Novo Moderno ao ser investigado para além das suas definições clássicas de um importante movimento do cinema brasileiro, indica o processo construtivo que seus autores se utilizaram, em que se destaca a busca por estabelecer uma estabilidade nos meios de produções e divulgação, como vimos anteriormente e discutiremos a seguir.

4.3 Cinema Brasileiro Moderno e as estratégias mercadológicas

Conforme as ideias referidas, em primeiro momento vamos entender o ideal de cinema que Glauber Rocha procurou disseminar, e para tal empreitada abordaremos de início a obra “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” de autoria do próprio, bem como utilizar as correspondências do cineasta com interlocutores à par dessas ideias. No capítulo 2 tratamos de explicar as nuances que envolveu definir a cultura brasileira por parte de Glauber Rocha, uma perspectiva que pairava na idealização do Cinema Novo Moderno, agora aprofundaremos na dimensão prática do papel da estética cinemanovista para a cultura brasileira, abordando na discussão elementos econômicos e sociais. De forma categórica, considerando a postura ideológica inerente à persona demonstrada de Glauber Rocha, o cinema novo moderno é tido por ele como uma forma material e simbólica de enfrentamento aos imperialismos, sobretudo o trajado de arte como o “cinema comercial” (que cinema industrial seria esse?).

Em tempo, ao compasso que discorreremos sobre a visão de Glauber Rocha sobre o Cinema Novo e seu prisma ideológico, particular ao próprio (entendendo que embora pertencentes a um viés cinematográfico, os indivíduos não são uma unidade de pensamento) é preciso apresentar algumas contradições encontradas nas fontes estudadas, as quais demonstram uma mudança de discurso do cineasta, em particular em seu ambiente particular, como em cartas, que difere em certo grau da sua postura pública. O Cinema Novo Moderno, um devir cultural necessário baseando-se na construção narrativa de seus membros, é tido como a antítese do cinema comercial norte-americano, tema discutido por Glauber Rocha na sua introdução de “Revisão crítica do cinema brasileiro”, em que podemos perceber por meio da fala; “Vencida a chanchada, surgiu o cinema comercial como um inimigo maior e complexo do cinema no Brasil. O autor, na sua

⁷⁶ ROCHA, 1997, p.602

obsessão criativa, terá de resistir à incompreensão, má-fé, antiprofissionalismo, indigência intelectual do meio e desrespeito mesquinho da crítica”⁷⁷.

O autor faz uma comparação que visa diferenciar o cinema comercial (tido como inimigo a ser combatido) com o “verdadeiro cinema” que, para o cineasta, é aquele comprometido com aspectos político-culturais. Nesse jogo binário, ele destaca a figura/conceito de ‘autor’ em detrimento das produções comerciais que visam o lucro, esboçando uma realidade que para ele é aversa ao desenvolvimento da cultura brasileira.

Neste processo, os mais despretensiosos, aqueles que intencionam apenas a profissão, o possível dinheiro e o sucesso, cedo ou tarde se equilibram: bolam argumentos de efeitos narrativos espúrios, pouco se interessam pelo sentido ideológico do filme ou pela significação cultural do cinema; fazem filmes apesar do cinema e desconhecendo cinema, os autores são, ao contrário, esmagados com facilidade. Se na Europa e nos Estados Unidos ainda existem reservas para um diretor dotado de inteligência, cultura e sensibilidade — no Brasil estas qualidades são sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo.⁷⁸

As palavras de Glauber Rocha norteiam para uma perspectiva da qual o cinema tem em si mesmo uma função social, no caso específico uma responsabilidade referente a cultura do país. Todavia, essa categorização feita pelo cineasta em definir o que é e não é cinema comercial, compromissado com a função político-social, acarreta problemas, visto que muitos não se enquadram nesse dualismo. Para além dessa problemática, há contradições enquanto essa característica intrínseca tanto ao cineasta, quanto ao Cinema Novo Moderno – considerando o movimento descrito por parte da historiografia – em virtude de na esfera pública (como no livro *Revisão Crítica do cinema brasileiro*) Glauber se portar de maneira ferrenha acerca de parte do cinema norte-americano e europeu, como por exemplo Hollywood, e em alguns momentos se portar de forma “razoável” sobre o mesmo assunto, conforme consta na empiria reunida. No espaço privado, se desfazendo intencionalmente do personagem construído e das concepções defendidas pelo grupo do qual pertence – Cinema Novo Moderno – o cineasta reconhece a importância elementar da economia e aspecto financeiro envolvido nas produções fílmicas.

Levando em conta essa constatação, explorar essa faceta do aspecto financeiro que é imprescindível para a produção de filmes nos dá aporte para identificar alguns posicionamentos de Glauber Rocha sobre a ideologia do Cinema Novo Moderno em contraposição ao que ele

⁷⁷ ROCHA, 2003, p.35

⁷⁸ *Ibidem*, p.34

considera cinema comercial, fazendo a afirmação; “Meu Cinema não é comercial. Logo preciso viver como jornalista pra ser independente como cineasta”⁷⁹.

Na maioria das fontes que abordamos, sejam primárias ou secundárias, o cineasta se refere à vertente cinemanovista e tem seu posicionamento inexorável enquanto o papel do cinema, que é ter função social transformadora, combatente aos meios industriais oriundo de pretensões imperialista para com países terceiro-mundistas, o que influenciou muitos indivíduos de sua época no Brasil e também fora dele, como por exemplo o professor de literatura brasileira na Universidade do Texas, Randall Johnson, que buscava escrever sobre o cinema brasileiro e disserta, abordando em princípio o objetivo “revolucionário” do Cinema Novo:

A idéia principal da coletânea é mostrar a evolução do cinema novo desde o começo até hoje, examinando não somente os filmes produzidos, mas também os problemas econômicos enfrentados pelos cineastas brasileiros (por exemplo, denominação estrangeira – i. é, norte-americana – do mercado brasileiro). Um artigo introdutório, escrito por mim em colaboração com um amigo especialista em história brasileira, examinará o problema das relações de dependência que existem entre os Estados Unidos e o Brasil (i. é, em termos de teoria da dependência desenvolvida nos últimos anos por Fernando Henrique Cardoso, Theotônio dos Santos e outros), enfocando especificamente o papel da ideologia e cultura na manutenção destas relações. O artigo terminará com uma discussão breve sobre a maneira como o cinema novo lutou (e luta) contra tais relações numa tentativa de descolonizar a cultura brasileira e o Brasil.⁸⁰

Todavia, ao analisar as fontes provenientes do próprio cineasta – suas correspondências – é possível deduzir as intenções travestidas de projeto cultural ou, pelo menos, desmistificar uma figura construída por ele mesmo e por outros sujeitos com base na ideologia que empreendia em seus discursos.

Em uma carta específica direcionada a Gustavo Dahl datada de 1976, período em que Glauber Rocha estava exilado e em “transição” para voltar ao Brasil – havia trâmites com membros do governo militar – ele percorre pela Rússia, especificamente em Moscou, e nos EUA, nos estados da Califórnia e Los Angeles. É importante frisar que nesse percurso, o cineasta buscava aporte financeiro para algumas produções, tais como o filme “O nascimento da terra”, “Idade da Terra” e “O nascimento dos deuses”, que tem relação com os diálogos que estabeleceu nesse período.

Nessa estadia nos EUA em que estabeleceu diálogo com cineastas locais, como Francis Ford Coppola, em busca de auxílio para executar produções, as fontes evidenciam uma aproximação do cineasta baiano com a “estrutura” hollywoodiana, a ponto de descrevê-la em carta

⁷⁹ ROCHA, 1997, p.543

⁸⁰ Ibidem, p. 627

a Gustavo Dahl. Não obstante, a forma pela qual Glauber Rocha relata o mecanismo de Hollywood para obter “sucesso” com os filmes perante o público leva a crê um posicionamento de contemplação, para além da abominação descrita na forma constitutiva do Cinema Novo Moderno enquanto necessário para superar a estrutura imperialista que reprime a cultura nacional. Denota-se a partir do diálogo de Glauber Rocha uma intenção para o cinema nacional baseada na estrutura hollywoodiana:

Não há nenhuma culpabilidade em transar com o regime, porque Mosfilm não tem moral pra criticar. Nem ninguém. Este zero ideológico nos deixa limpos, mas a distribuidora tem que ter um cronograma. Você deve então programar a distribuição segundo avanços aos distribuidores, fazer como Hollywood. Os filmes SUPER, OS MÉDIOS, OS SMALLS.⁸¹

Levando em consideração o viés financeiro que nos referimos para as produções fílmicas, a experiência do cineasta baiano em solo norte-americano e europeu juntamente com os contatos com outros cineastas fomentaram o desejo de aplicar no Brasil uma estrutura que fortalecesse a comercialização dos filmes produzidos, mais especificamente os produzidos por um referido grupo do qual Glauber Rocha é pertencente. Com essa constatação, necessária para evidenciar o jogo de interesses envolvido em ideais tidos como emancipadores do país, em contraposição a empreendimentos internacionais que em tese objetivavam (re)colonizar as nações sul-americanas, nos faz investigar as contradições da narrativa em torno do Cinema Brasileiro Moderno como divisor de águas em pró da cultura nacional.

Em outros momentos da correspondência para Gustavo Dahl é nítida a intenção de Glauber Rocha em estabelecer no Brasil um arranjo que privilegie diretamente os filmes reconhecido por ele como importantes. Essa ideia seria praticada via produtoras e distribuidoras de filmes, como a Embrafilme (citada pelo autor), a qual seria usada para pôr em prática esse plano com objetivos claros: obter lucros e ao mesmo tempo constituir uma tradição cultural por meio de filmes severamente escolhidos e hierarquizados.

Nesse ínterim, as fontes indicam que o ponto de vista de Glauber Rocha acerca da indústria cinematográfica hollywoodiana especificamente não é tão libertária como pressupõe-se, considerando Hollywood como o epicentro do cinema comercial difamado pelo cineasta baiano a lógica se inverte, pois Glauber apresenta argumentos que dão a entender o interesse em aproveitar-se de uma estrutura pré-existente (a fórmula hollywoodiana de atingir o público e lucrar) e ressignificá-la, usando para os seus objetivos. Os “fins” propostos por Glauber Rocha em relação

⁸¹ ROCHA, 1997, p.607

ao cinema e cultura nacional nos indicam que os meios para atingi-lo não convergem com elaboração narrativa cinemanovista, a qual é ímpar se comparada ao cinema comercial que imperava no cenário mundial, sobretudo nos anos referidos (década de 1970 à 1980)

Ratificando as afirmações supracitadas, direcionamo-nos ao escrito de Glauber Rocha para Gustavo Dahl em que se evidencia um “projeto” particular do cineasta baiano baseado no sistema comercial de Hollywood:

A – Superproduções: Os sertões, O tempo e o vento, O Guarany, As minas de prata, na linha Anchieta, Dona flor e Xica da Silva.

B – Produções B: Cinema Novo Rides Again, Walter Lima, David Neves, todo mundo filmando. Bodansky e Orlando Senna estão dando dicas.

C – Produções C: Udigrúdi, novos primeiros filmes, desenhos animados, filmes científicos, tudo que revela experimentalismo isento de culpabilidade política. A usina.

Aprendi com Alfredo como distribuir o produtor... a quem mostrar e como jogar as cartas dos filmes na mesa do pôquer político cultural... Será a produção B que vai estruturar o consumo.

Denota-se uma estratégia montada pelo cineasta a qual centraliza a estrutura em torno do Cinema Novo, cujo movimento seria a base estrutural e que nortearia o “renascimento” do movimento em terras brasileiras, com a adesão do grande público e a implementação das ideias “revolucionárias” do grupo. Glauber Rocha pretendia estabelecer sua própria indústria do Cinema Novo e criar mercados, essa era a tônica dos interesses do cineasta ao ensaiar sua volta ao Brasil expressa em diálogos com Gustavo Dahl, que nos dá aporte para questionar as pretensões a nível político-cultural.

[...] Então o cinema brasileiro precisa produzir pra se internacionalizar. Seria possível ter o mercado hispânico e português mediante acordos e também o árabe. Tenho este projeto pronto. Estou disposto a partir pra prática se vocês toparem. No meio desta ponte, a próxima. Discutiremos a sucessão na Embrafilme, assim como Luiz Viana está transando a sucessão lá. Vejamos a situação. Posso voltar. Secretamente absolutamente lhe informo que Jorge Amado me escreveu dizendo que Luís Gama falou com Geisel e que eu posso voltar, mas lhe digo a data porque não sei. Transo um filme aqui, posso ir fazê-lo aí. Estaria disposto a começar a trabalhar o possível pra que a Embrafilme ande, mas não quero de preferência nem dinheiro, nem trabalho aí. Para fazer uma oposição oficiosa necessária a profilaxia e chamar os produtores e diretores à responsabilidade. E estatização até onde pode. O que se precisa é encontrar um estilo de produção capaz de seduzir o público. Agora você morre de rir: o modelo industrial de Hollywood, com ideologia da contribuição milionária de todos os erros sintetizados historicamente no Cinema Novo. Porque formado dos vanguardistas europeus, do expressionismo, a nouvelle cague, o cinema novo se fez ANTE-TEXTO DE HOLLYWOOD. E na segunda fase consolidada sua estrutura inferior, pode

replicar as leis de Hollywood na superprodução – metáfora da Utopia que nasce neste Brasil fim de século⁸².

A nitidez que as falas de Glauber Rocha expressam para uma pretensa configuração do cinema brasileiro moderno no tocante a pressupostos mercadológicos se chocam com as narrativas libertárias do Cinema Novo enquanto movimento político-cultural, ou seja, em estabelecer uma estrutura da qual gire em torno de suas produções e constitua caminhos a serem seguidos não se diferem de Hollywood por um motivo: a estratégia seria monopolizar os meios de produção e divulgação com o intuito de evidenciar os pensamentos de um determinado grupo que, embora manifestadamente relutante ao domínio comercial, tira proveito de sua lógica para interesses próprios.

A estratégia pretendida por Glauber Rocha acerca da organização e estruturação das produções baseadas em Hollywood se centram na produtora nacional Embrafilme, a qual seria o instrumento que permitiria aos mentores do Cinema Novo (em particular Glauber) o alcance do público e, concomitantemente, estabeleçam a difusão das ideias político-ideológicas do grupo. Vale salientar que durante o exílio, o cineasta baiano procurou aporte financeiro para realizar suas obras, as quais recebiam críticas por parte de outras alas de diretores de cinema pelo teor do conteúdo e mensagens repassadas pelos filmes, os quais muitas vezes não alcançavam o público desejado por alguns fatores como a censura após 1964 principalmente. Não obstante, Glauber Rocha no período de exílio já era um diretor consagrado nacional e internacionalmente, com filmes indicados a premiações nos principais eventos na Europa e no mundo.

Situando essa premissa, na carta para Walter da Silveira datada de 1964, Glauber Rocha exprime essa perspectiva sobre suas obras que foram elevadas após o regime civil-militar, conforme ele alega: “(...)Lembro-me que numa carta antiga você me pedia para não decepcioná-lo com *Deus e o Diabo*, que o filme não fosse bem na Bahia eu já esperava: afinal de contas, na Bahia, o meu cinema estará sempre ligado à minha vida: e entre as pessoas que me conhecem os termos ficarão radicais ad *infinitum*”⁸³. Os empecilhos se faziam presentes a nível governamental com relação ao filme em específico, segundo o próprio cineasta; “o nosso tirano Governador não gostou e o prejudicará certamente no prêmio de qualidade”⁸⁴.

Essas variantes obstrutivas das intenções de Glauber Rocha estenderam-se a nível nacional com a implementação do regime civil-militar, considerando a postura do governo perante os considerados subversivos e suas obras amplamente censuradas e a própria natureza “civil” do

⁸² ROCHA, 1997, p.603

⁸³ Ibidem, p.255

⁸⁴ Ibidem, p.255

regime, a qual tendia a rejeitar ideias como os difundidos pelo cineasta (sua ideologia revolucionária). Com esses reveses, as margens para a hipótese de que com o apoio da Embrafilme na sua volta ao Brasil, Glauber estaria receoso e seu plano para o Cinema Novo – *Rides Again* (em tradução livre: “*Cavalga de novo*”) contaria com essas ressalvas, logo, indica que a estratégia empreendida visa retorno financeiro e o estabelecimento de suas ideias como um cânone cultural, por meio de um visível plano fechado em si mesmo.

As fontes supracitadas indicam que durante o exílio e mediante experiências práticas, o cineasta baiano constatou a necessidade de reformular os moldes que o Cinema Novo – leia-se membros – estavam produzindo em possível desacordo com as “massas”. Esse ponto é uma das críticas elementares à filmografia e à persona de Glauber Rocha, o qual tem uma ótica que merece atenção para com o público nacional de sua época. Levando em consideração o viés político revolucionário que Glauber é adepto, o grande público – a população brasileira e as demais subdesenvolvidas da América – destoam da necessidade de se emanciparem da realidade imperialista burguesa, em outras palavras, é um público que necessita conhecer e aderir a tais concepções, mas que está imerso no industrialismo das mais variadas formas.

Já dito anteriormente, o discurso do autor enquanto representante autointitulado do Cinema Brasileiro Moderno é pragmático a respeito do cinema comercial, o qual diz: “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 mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante”⁸⁵, a guinada que podemos constatar por meio das fontes apontando para uma “assimilação” da estrutura hollywoodiana para ratificar as ideias de Glauber e, ao mesmo tempo, atingir o público massivo para fins lucrativos e de difusão da ideologia revolucionária, representam uma contradição na narrativa. *À priori*, o discurso renovador independente para a cultura nacional se torna questionável, visto que o termo “comercial” para Glauber Rocha se parece flexível, em outras palavras, dá entender que cinema comercial se refere a ideias que destoem da dele e não representam ideologicamente uma concepção tida como revolucionária, necessária para o desenvolvimento cultural. Ao compasso que a forma das produções serem centralizadas não se parece um problema, o contrário, uma solução para alcançar um ideal.

O historiador Frederico Osanan no seu trabalho aborda as estratégias narrativas que fundamentaram um lugar de poder do Cinema Brasileiro Moderna na historiografia do cinema nacional, apresenta argumentos que norteiam o debate sobre a condição pretendida pelos autores

⁸⁵ ROCHA, 2003, p.36

cinemanovistas, em especial Glauber Rocha sobre seu lugar na história e na cultura do país. Nesse ínterim, a inspiração em uma estrutura comercial de Hollywood em alcançar o público de massa e alavancar a divulgação dos filmes do Cinema Novo, enquanto grupo restrito, não é um fato novo se referirmos às formas que tanto Glauber quanto outros sujeitos pertencentes ao movimento buscaram estabelecer para ocuparem o lugar principal na cultura cinematográfica, entre elas está minimizar a importância de outras obras e torná-las coadjuvantes na História.

Em uma entrevista recente, concedida por ocasião do lançamento de seu novo livro [...] o professor de Comunicação e Linguagem Renato Luiz Pucci Jr., chama a atenção para o que ele denomina de uma “mal contada história do cinema brasileiro”. Para ele, o brilho atribuído a alguns diretores e filmes – especialmente quando se trata da safra do chamado Cinema Novo – impossibilita enxergar um número significativo de outras tantas obras cinematográficas produzidas no Brasil, bem como os seus realizadores. Em resumo, ele diz, “o brilho de alguns filmes cinemanovistas ofuscou tudo o que havia em volta” [...] ⁸⁶.

Em comparação à postura de Glauber Rocha sobre utilizar os mecanismos baseados em Hollywood se ratifica a estratégia de dominar um espaço de poder e, no caso específico, no eixo econômico e financeiro para obter êxito nas pretensões políticas e ideológicas do grupo. Em síntese, trata-se um planejamento que vise dotar o Cinema Novo de poder para ser central na cinematografia nacional da época e na posterioridade. A solidificação desse plano era via Embrafilme, conforme aponta o próprio cineasta baiano; “A Embrafilme deve planificar sua distribuição prioritária. Vinte e quatro filmes, dois por mês, numa proporção de seis superfilmes, seis filmes fluxo, seis experimentais(...) ⁸⁷”.

A referida estratégia almejada por Glauber Rocha a qual se baseia na lógica comercial de Hollywood foi elaborada, segundo as fontes indicam, pela falta de adesão do público de massa às produções fílmicas do Cinema Novo enquanto vertente política ideológica, ou seja, os longas produzidos por Glauber Rocha e outros cineastas que se enquadram como cinemanovistas não afetavam quantitativamente um público desejado, por isso a inclinação do cineasta baiano ao método comercial hollywoodiano. Essa premissa é ratificada em diálogo provido de Glauber para Jean-Claude Bernadet datado de 1967, ano da terceira viagem do cineasta para a Europa a trabalho na divulgação de seus filmes, o qual expõe as dificuldades enfrentadas pela corrente de pensamento que o Cinema Novo representa:

Não posso fazer uma carta maior, pois estou sem máquina. Depois escrevo. Muito obrigado por sua carta. Estou totalmente de acordo com ela. Sobre o público,

⁸⁶ LIMA, 2012, p.24

⁸⁷ ROCHA, 1997, p.607

análise esclarecedora você fez. O pessoal precisa saber que o realismo socialista entrou pelos canos e que hoje, na Tchecoslováquia, Polônia etc., os filmes de ambições culturais encontram as mesmas dificuldades de público. Nestes países, o público está exigindo filmes no estilo americano e tem inclusive se manifestado contra os filmes nossos verdadeiramente revolucionários, do ponto de vista cultural e político.⁸⁸

Destrinchando a carta e seu destinatário, Jean-Claude Bernadet como importante interlocutor de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, importantes nomes relacionados ao Cinema Novo, podemos constatar que as opiniões são convergentes em relação à perspectiva comercial das produções fílmicas embasadas na teoria e objetivo revolucionário do grupo. Historicizando a correspondência, Glauber Rocha mostrava-se ciente da necessidade de transformar a estrutura das produções de cunho político-ideológico cinemanovista para alcançar um público que, na visão dele, estava relutante. Traçando um perfil comparativo, quase uma década após esse diálogo, em 1976 o cineasta aprecia o sistema comercial do cinema norte-americano para atingir o público, como vimos anteriormente. Nesse sentido, a configuração do Cinema Brasileiro Moderno como viés político-cultural central da cultura brasileira estava correlacionada com interesses mercadológicos, seja para fins lucrativos, ou simplesmente para alcançar o público de massas para as ideias revolucionárias.

Essa “visão periférica” sobre a adversidade imposta às produções do Cinema Novo no Brasil se fazia presente em outros cineastas do movimento para além de Glauber Rocha, em anos anteriores ao exílio do cineasta baiano e ao contato propriamente dito com a estrutura de Hollywood sobre a distribuição dos filmes. Um dos nomes classificado como expoente do Cinema Novo, Gustavo Dahl, demonstra uma análise condizente com a perspectiva de Glauber Rocha para com o cinema nacional e a adesão do público às obras realizada pelo grupo, alertando para a necessidade de reelaborar a conjuntura de distribuição e produção dos filmes. O cineasta argentino fortalece a discussão que elevamos sobre a centralidade do mercado em relação a estruturação do movimento, conforme podemos observar:

O problema da rentabilidade dos filmes é complicadíssimo. Me preocupo muito e muito. Tenho a impressão que nas circunstâncias atuais o caminho mais fácil é o da conquista do mercado internacional. A conquista do mercado nacional, sabemos todos, depende irrelevantemente das alterações que deverá sofrer o sistema de distribuição-exibição. Este sistema está muito bem-organizado para que seja possível desmontá-lo em pouco tempo. E tem no meio os americanos, que não são bestas não. Tenho a impressão que paradoxalmente a conquista do público brasileiro deverá ser feita de dentro para fora. Aliás, a conquista não é tanto do público como da máquina distribuidora.⁸⁹

⁸⁸ ROCHA, 1997, p.301

⁸⁹ Ibidem, p.115

Com base nas ideias alavancadas sobre esse prisma mercadológico, intrínseco ao cinema, exploramos uma faceta crucial para entender a constituição do Cinema Novo Moderno na história do cinema nacional e nas narrativas predominantes na historiografia sobre sua importância, sobretudo no sentido político-cultural, atribuição que em certos momentos desvinculam as análises do ponto de vista financeiro, prevalecendo a versão elaboradas por seus autores.

De forma prática, o grupo pertencente ao Cinema Novo pensava, inexoravelmente, na necessidade de encontrar um mecanismo que lhes privilegiassem em relação ao mercado cinematográfico predominante, em uma tentativa de encontrarem um lugar cativo. Categoricamente, o Cinema Novo buscou se construir por meio de seus “mentores” como notório e central marco do cinema nacional, e os meios para esse objetivo não se restringiam ao campo das ideias, da metodologia e ideologia praticada por seus autores, mas contava com uma verificável atenção para o mercado distribuidor e produtor, elemento crucial para o movimento alcançar o status que procurou construir por meio das narrativas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de promover um estudo sobre cultura nacional a partir de um sujeito imerso no campo das artes e da literatura brasileira é uma premissa desafiadora, por se tratar de uma temática que necessitou de uma metodologia aplicável ao material e fontes históricas trabalhadas, como foi o caso da análise do discurso e escrita de si, o desafio se tornou palpável. A escolha do tema pairou pela fundamentação do plano em ter como ponto de partida um sujeito – Glauber Rocha – e destrinchar o processo construtivo do personagem canonizado por parte da historiografia e também dos grupos e movimentos do qual ele fazia parte e que foram abordados durante a escrita do presente trabalho. Nesse sentido, o método analítico utilizado tratou de exponenciar o caráter individual de Glauber Rocha – em seu espaço público e privado – e sua formação discursiva, para situar as discussões sobre a cultura brasileira que estavam em voga nas décadas que enfatizamos e, processualmente, estão presentes até hoje.

A coletânea “Cartas ao mundo”, que leva o título da presente monografia, proporcionou uma pesquisa plural das ideias não somente de Glauber Rocha, como também de outros indivíduos contemporâneos a ele. Permitiu uma análise sobre o que defendia o cineasta baiano acerca do cinema produzido no Brasil e as questões de cunho político, ideológico e cultural intrínseco – segundo ele – ao ofício de cineasta e “intelectual”. O intercâmbio de ideias com interlocutores que fazia parte de seu ciclo pessoal e profissional, e todo o contexto histórico que possibilitou a ascensão de um debate sobre nossa cultura no referido período, das produções artístico-culturais e literárias que emergiram durante esse recorte temporal e que ressoam na contemporaneidade.

Durante os capítulos expostos, cuja ideia central é esmiuçar as ideias de cultura brasileira alavancadas no período estudado e uma pretensa definição da mesma por parte de grupos específicos, foram destacadas as minúcias para uma construção, afirmação e perpetuação de perspectivas sobre o país, como foi o Cinema Novo Moderno e as figuras que o compuseram, a destacar Glauber Rocha. Em consonância a isso, expusemos o campo das ideias que regia os embates sobre determinações de um Brasil ideal, a destacar a correlação entre ideologias revolucionárias de esquerda com o próprio Cinema Novo e, sobretudo, na figura de Glauber Rocha, e o contexto político-econômico que envolviam o país. Vale destacar o paralelismo entre Brasil, América-latina, EUA e a Europa que utilizamos para situar as questões macro que, indubitavelmente, influenciaram no contexto interno brasileiro sobre as discussões da nossa cultura e sociedade.

No decorrer do texto a inserção de países como EUA e alguns europeus, tais como França e Itália, são justificadas pela trajetória de vida de Glauber Rocha, o qual passou grande parte de sua vida em viagens internacionais a trabalho – excussões com o intuito de divulgar seus filmes

em eventos – e durante a instauração do regime civil-militar foi exilado e obrigado a refugiar-se. Durante esse exílio, apontamos a continuidade das intenções do cineasta e a consumação de estratégias que visavam destacar o Cinema Novo Moderno e seus princípios ideológicos no Brasil e no mundo.

Nesse sentido, exploramos pressupostos mercadológicos que faziam parte e eram importantes para a legitimação de uma tradição cinematográfica como foi o Cinema Novo, bem como a difusão de princípios ideológicos que eram inerentes a seus autores e ao movimento em si, em maior ou menor grau. Não obstante, abordamos o campo das ideias que era um elemento imprescindível para o processo legitimador do movimento cinemanovista, principalmente em consonância com o contexto da político-cultural da época, a destacar as “efervescências” oriundas das disputas políticas ideológicas internas e externas.

Por meio da pesquisa, chegamos a algumas conclusões pertinentes: o processo de autoconstrução que Glauber Rocha se utilizou sob intermédio com outros intelectuais contemporâneos e à par de suas perspectivas e, sobretudo, pela estratégia narrativa adotada pelo cineasta nos mais diferentes âmbitos, incluindo sua vida privada, de apresentar-se como uma figura proeminente. Para chegarmos a tal conclusão, o método de análise sobre escrita de si foi um importante aliado na orientação para identificar alguns riscos ao fazer uma pesquisa com a empiria utilizada, visto que correspondências são documentos que precisam ser contextualizados, ou seja, designam intenções próprias, de um dado momento no espaço e no tempo. Nesse ínterim, “a escrita de si” é um modelo de investigação válido e propositivo para os historiadores que desejam avigorar suas pesquisas, sobretudo em estudos cuja documentação central sejam escrituras, a destacar cartas, textos, manifestos, poemas, etc. Em suma, a atestação da escrita de si como metodologia científica eficaz para exploração de fontes escritas se dá pelo auxílio ao historiador em apurar os fatos, que nem sempre estão explícitos nas fontes históricos, e quando parecem está, necessitam de questionamentos para fazer afirmações.

Um dos objetivos do trabalho foi apresentar a construção identitária do personagem que viria a ser um dos principais nomes do Cinema Novo Moderno, através das correspondências e sob tutela metodológica da escrita de si, conseguimos traçar uma “genealogia” da construção de uma identidade que permeou e, possivelmente, iniciou no viés privado. Com a utilização de documentos pessoais – cartas para familiares – alinhadas a cartas para amigos que estavam envolvidos com as perspectivas cinematográficas de Glauber Rocha, pudemos investigar como se deu o processo construtivo considerando o ponto de vista do autor nos diferentes espaços, público e privado, nos embasando em conceitos lançados por Foucault e Ângela de Castro Gomes.

O segundo objetivo perpassou por esmiuçar uma definição de cultura por Glauber Rocha, o qual atesta sua concepção de cultura ideal para por meio de suas obras audiovisuais, literárias e as constantes discussões que estabeleceu durante o período estudado com indivíduos variados, de seguimentos para além do campo cinematográfico do qual é reconhecido mundialmente. Para obter êxito nessa empreitada foi usada a análise do discurso como método investigativo da empiria reunida, bem como a apreciação de produções de Glauber Rocha com conexão ao objetivo de compreender a utópica cena cultural ensaiada para o Brasil daquele período, que se deu por múltiplas produções que conectadas diretamente ou não, demarcavam um posicionamento de seus autores identificados com uma ideologia revolucionária. Essa concepção de revolução necessária estava de acordo com a lógica mundo de dominadores e dominados, colonizadores e colonizados, objetivos imperialistas e resistência.

Considerando esses argumentos, concluímos que a definição de cultura ideal sobre a perspectiva de Glauber Rocha estava intrinsecamente relacionada a postura resistente perante forças imperialistas, a destacar os EUA, cujos “intelectuais” e suas obras deveriam ter o compromisso de ser um contraponto e resistência a uma dita dominação, o “santo guerreiro” contra o “dragão da maldade”. A análise do discurso possibilitou adentrar algumas das obras de Glauber Rocha, como “Riverão Sussuarana”, em que o autor expressa sua ótica de uma cultura brasileira em forma de romance.

O terceiro objetivo delimitado, compreender a configuração do Cinema Brasileiro Moderno, constatou por meio das fontes a estruturação da tradição cinemanovista em solo nacional, desde a definição daquilo que é ou não cinema novo e, principalmente, a sustentação do movimento perante o público por meio da compreensão e utilização do mercado cinematográfico. A hipótese de uma estratégia de autolegitimação através do mercado se confirmou ao analisar as fontes, sobretudo a de membros do Cinema Novo, o qual mesmo não sendo uníssono como um todo, dialogava em conjunto sobre alguns temas, e a necessidade de afirmação da estética e filosofia cinemanovista era um deles.

Por fim, a temática é vasta e fornece documentação para futuras pesquisas, podendo abarcar as mais variadas metodologias de trabalho no campo historiográfico. Os sujeitos de pesquisa (ou potenciais sujeitos) que a empiria traz permite uma ampliação do eixo temático e possíveis novas pesquisas, sobretudo voltadas ao prisma cultural. Em suma, algumas dificuldades naturalmente são encontradas (como investigação, comparação das fontes, anexação de novas fontes), mas que uma pesquisa centrada em métodos investigativos específicos – como a análise do discurso, escrita de si – consegue-se extrair bons resultados para os objetivos propostos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Maria Paula. *Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina nos anos de 1960 e 1970*. In: FICO, Carlos [et all] org. *Ditadura e democracia na América Latina: Balanço Histórico e Perspectivas*. Rio de Janeiro, FGV, 2008, pp. 245-274.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos / Fábio Leonardo Castelo Branco Brito* – 2016. 300 f. : il. color. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003

FICO, Carlos. *O golpe de 1964 e o papel do governo dos EUA*. In: FICO, Carlos [et all] org. *Ditadura e democracia na América Latina: Balanço Histórico e Perspectivas*. Rio de Janeiro, FGV, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. 3: o cuidado de si/ Michel Foucault*: Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque, -- Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004

LIMA, Frederico Osanan Lima. *É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, MG. 2012.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos/ Eni P. Orlandi - I I Edição*, Campinas, SP, Pontes Editores, 2013.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Casac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA
"JOSÉ ALBANO DE MACEDO"**

Identificação do Tipo de Documento

- () Tese
 () Dissertação
 (X) Monografia
 () Artigo

Eu, Francisco Marcos da Silva Cavalcanti,
 autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de
 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar,
 gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação
Cantos ao Mundo: escritos de si e debates
 sobre cultura brasileira nos correspondências de Glauber Rocha (1953-1981)
 de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título
 de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 02 de Setembro de 2021.

Francisco Marcos da Silva Cavalcanti
 Assinatura

Francisco Marcos da Silva Cavalcanti
 Assinatura