

O cinema de Glauber Rocha em tempos de ditadura

Glauber Rocha's cinema in dictatorship times

Sylvia Nemer

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

nemersylvia@gmail.com

Resumo: A cinematografia de Glauber Rocha integra um conjunto de obras de artistas brasileiros de esquerda cuja produção foi profundamente marcada pela conjuntura política e cultural tanto do pré quanto do pós-Golpe de 1964, quando os militares instalaram-se no poder, promovendo, principalmente após o AI-5, a radicalização da repressão, seguida pelo exílio de parcela significativa de representantes da arte engajada e de protesto no país. A filmografia de Glauber Rocha, bem como a sua reflexão teórica, expressam, de forma aguda, as utopias, as ideologias e, sobretudo, as tensões que envolveram a cultura brasileira de esquerda nos anos sombrios da ditadura militar.

Palavras-chave: História; Cinema; Ditadura militar.

Abstract: Glauber Rocha's cinematography integrates a set of works by left-wing Brazilian artists which the production was deeply influenced by the political and cultural conjuncture of both the pre and the post 1964 coup; when the militaries settled in the power promoting, mainly after the AI-5, the radicalization of the repression followed by the exile of a great number of representatives engaged Brazilian artists. Glauber Rocha's filmography as well as his theoretical reflection, express, acutely, the utopias, the ideologies and, most importantly, the tensions that involved the left-wing Brazilian culture in the dark years of the military dictatorship.

Keywords: History; Cinema; Military dictatorship.

Artigo recebido para publicação em: outubro de 2014

Artigo aprovado para publicação em: dezembro de 2014

Em 1969 o cineasta Glauber Rocha, então exilado na Europa, fez uma pequena, porém representativa participação no filme *Vento do Leste*, dirigido pelo ícone da Nouvelle Vague Jean-Luc Godard que, depois dos eventos de Maio de 1968, propunha uma radical reviravolta nos rumos do cinema revolucionário. Nessa época surge o Grupo Dziga Vertov, fundado por Godard e Chris Marker, que defendiam mudanças na forma de atuação do cinema político: de acordo com a proposta do Grupo, a classe operária deveria deixar

de ser, unicamente, tema dos filmes para se tornar realizadora dos mesmos. Com essa proposta, na qual o povo sai da condição de objeto para se transformar em sujeito da representação, o cinema se transfere para as fábricas e vira um tema para a reflexão, ou seja, o cinema se volta para si próprio. *Vento do Leste* participa dessa corrente, transferindo para a obra fílmica uma discussão sobre o cinema político até então concentrada em veículos especializados, como as revistas *Cahiers du cinema* e *Positif*.

A participação de Glauber Rocha nesse filme reflete o interesse da vanguarda cinematográfica europeia pela cinematografia do Terceiro Mundo que deveria, contudo, seguir por um caminho diferente do cinema europeu, como indica o cineasta na cena em que ele aparece numa encruzilhada de três estradas, indicando o caminho do cinema político:

por ali é o cinema desconhecido da aventura estética e da especulação filosófica (e etc.); por aqui é o cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso e aqui as questões são práticas, questão da produção, de mercado e, no caso brasileiro, formar 300 cineastas para fazer 600 filmes por ano, para alimentar um dos maiores mercados do mundo.¹

Em *Vento do Leste* evidencia-se uma faceta de Glauber Rocha nem sempre considerada: a do teórico e pensador preocupado com as questões próprias do cinema do Terceiro Mundo que, segundo ele, não podia se ater à dimensão estética, mas devia também levar em conta as questões práticas.

A postura do gênio criador não correspondia à experiência de Glauber que a cada filme precisava cuidar pessoalmente do passo a passo da produção: do financiamento ao lançamento e distribuição. Essa, aliás, era uma característica dos cineastas independentes, integrantes do movimento Cinema Novo que na época da realização de *Vento do Leste* começava a perder força.

A crise do Cinema Novo coincide com o lançamento, em 1969, do quarto longa-metragem de Glauber: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. *O Dragão* é uma continuação de *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), porém com uma nova proposta de representação.²

Nesse filme Glauber radicaliza as experiências iniciadas em *Deus e o diabo*, aprofundando a opção por uma encenação teatralizada, com recurso ao improviso e aos atores naturais na linha do teatro de Brecht e das experiências do Grupo Dziga Vertov.

A mudança na forma de representação se manifesta na composição do personagem Antônio das Mortes que já havia participado de *Deus e o diabo* e retorna em *Dragão da maldade*, no qual uma crise de consciência o leva a reconsiderar a sua condição de matador de cangaceiro.

A transformação do personagem reflete a transformação do próprio cinema de Glauber Rocha entre 1963-1964 e 1968-1969, quando intelectuais e artistas de esquerda passam a rever suas teses e ideais revolucionários.

¹ ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p. 241.

² NEMER, Sylvia. *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

Com a ditadura instaurada, a intelectualidade de esquerda passa a revisar a sua própria atuação antes do Golpe de 1964; passa também a reconsiderar o papel da burguesia nacional, até então apontada como progressista, segundo posição dominante no PCB.

A questão – objeto de amplas considerações pela historiografia revisionista produzida depois de 1964 – está presente também nos filmes do Cinema Novo realizados a partir do Golpe. Observa-se neles um deslocamento do interesse original pela temática sertaneja, focalizada, prioritariamente, nos filmes iniciais do movimento (*Vidas secas*, *Os Fuzis*, *Deus e o diabo na terra do sol*, todos de 1963) para a temática urbana: *O desafio* (1965), *São Paulo S/A* (1965), *Opinião pública* (1967), *Os herdeiros* (1970).

O olhar do Cinema Novo se volta, a partir de então, para a sociedade urbano-industrial, em especial, para a burguesia nacional cujos interesses estariam vinculados ao imperialismo, como se mostrou evidente depois dos eventos de 1964. Essa é uma das questões centrais do filme *Terra em transe* que revela a aliança civil-militar na articulação do golpe que derrubou o presidente João Goulart.

Com um enredo radicalmente crítico em relação ao golpe e ao processo que o instaurou, *Terra em transe* foi liberado sem cortes pela censura, como indica o cartaz do filme; os censores teriam considerado o filme de difícil compreensão para o grande público e por isso a sua liberação sem cortes.

Depois do AI-5, verifica-se uma mudança na atuação da censura que passou por um refinamento, tornando mais rígido o controle sobre os conteúdos. Foi o que aconteceu com o *Dragão da maldade*, lançado em 1969 com uma infinidade de cortes. Produzido entre *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*, ou seja, entre o Golpe de 1964 e a decretação do AI-5, em 1968, *Terra em transe* representa o ponto de mudança na cinematografia de Glauber, que se torna cada vez mais pessimista. A fala de Paulo, o poeta, no momento de sua morte indica essa reviravolta.

“Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias... Esta esperança dourada dos planaltos! Não é mais possível esta festa de bandeiras com Guerra e Cristo na mesma posição! Assim não é possível, a impotência da fé, a ingenuidade da fé...”³.

Glauber – considerado pela historiografia especializada como o alter ego do personagem –, assume, nesse filme, uma nova forma de pensar a revolução no Terceiro Mundo. O seu tom dominante é melancólico, indicando uma desesperança quanto ao futuro o que, em última análise, representa um desvio em relação aos seus filmes anteriores marcados pela perspectiva de uma revolução por vir.

A esperança depositada no potencial da arte revolucionária é a tônica da produção anterior a *Terra em transe*. Pouco antes Glauber havia escrito o manifesto *Estética da fome* (1965), no qual explicitava os princípios do Cinema Novo, caracterizado como uma estética da violência:

“Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária; eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando a sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora.”⁴ Essa perspectiva orienta os primeiros filmes de Glauber, de *Barravento*, em 1962, a *Terra em transe*, em 1966, passando por *Deus e o diabo*, de 1963.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, uma nova linguagem se manifesta rompendo com a visão sobre o povo na qual sobressaía a ideia de alienação, como representada de forma explícita no primeiro longa de ficção de Glauber, *Barravento*, no qual a pobreza, o atraso e as crenças

³ SENNA, Orlando. *Glauber Rocha: roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985, p. 323.

⁴ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. Gênova, 1965. *Apud*. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996, p. 129.

populares se articulam em um enredo em que a religião é vista como o ópio do povo, ou seja, como um obstáculo à conscientização do explorado da sua condição “de escravo” dentro do sistema de dominação vigente. Essa era à época da realização do filme a visão dos artistas engajados que liam Franz Fanon (*Os condenados da terra*) e com ele consideravam que a tomada de consciência pelo povo seria a saída para a transformação social. Para esses intelectuais e artistas a arte teria esse papel, como preconizava o CPC da UNE que atuou na produção de teatro, poesia e filmes militantes. *Barravento* segue, em linhas gerais, a visão do CPC quanto ao papel da arte engajada no processo de conscientização do povo.

Diferente de *Barravento*, *Deus e o diabo*, apesar de também lidar com a questão da alienação, não aponta um caminho para a sua superação; o próprio caminho é a condição para a transformação, como indica a sequência final do filme. A cena da corrida do vaqueiro/beato/cangaceiro Manoel, do sertão até o mar, corresponde à ideia de revolução em um futuro porvir. A canção que acompanha a cena final mostra que a transformação se dá como um processo de busca contínua, ou seja, envolve a esperança em se alcançar um ideal cuja realização, no entanto, permanece em aberto – é o que sugere o manifesto *Estética da fome*, escrito um ano após o lançamento de *Deus e o diabo*.

O manifesto revela o pensamento de Glauber quanto à possibilidade de uma saída para o problema da miséria no Terceiro Mundo: o cinema político, dentro dos princípios da estética da fome/da violência, seria uma saída, como aponta outra passagem do texto:

Nós que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, sabemos que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores.⁵

Em 1971, Glauber escreve outro texto fundamental para a compreensão da sua obra, o manifesto *Estética do sonho*. Esse texto acompanha a mudança de perspectiva da obra de Glauber, que com a falência das utopias revolucionárias torna-se cada vez mais alegórica e fragmentada, refletindo o sentido de impossibilidade e o clima de desencantamento então reinante.

Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária.⁶

Em um contexto de absoluta falta de liberdade, o sonho, diz Glauber, é o único direito que não se pode proibir. É esse sentimento, claustrofóbico, que sobressai nos filmes produzidos a partir de 1968/1969, marcados por um profundo ceticismo e uma visão melancólica do mundo.

O *Dragão da maldade* é atravessado por esse sentimento – apontado em *Estética do sonho* – de tristeza, melancolia, desencanto, como demonstra a sua cena final, que problematiza a ideia de revolução: a revolução vislumbrada em *Deus e o diabo* desaparece do horizonte dos personagens que, no final do filme, após o extermínio do dragão (coronel Horácio), vagam sem rumo, sem direção.

A saída do sertão já não é o mar, mas a estrada, para onde convergem os símbolos do progresso, representado pelo posto de gasolina e pelos caminhões; é a modernidade que começa a penetrar nos espaços dominados pelos velhos coronéis, cujo poder vai pouco a pouco passando para novos donos. Essa questão se inscreve no contexto de realização do filme, marcado pela intensificação da penetração das forças do capitalismo internacional no país e pelo aprofundamento dos mecanismos de controle dos militares sobre os opositores do regime.

⁵ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. Gênova, 1965. Apud. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996, p. 128.

⁶ ROCHA, Glauber. *Eztetyka do sonho*, 1971 Apud. PIERRE, Sylvie. *Op. cit.*, p. 135.

Em meio a esse processo é decretado, em dezembro de 1968, o AI-5 que representa a inviabilização da arte revolucionária. A censura cinematográfica se torna mais especializada e sofisticada obrigando a adoção de uma linguagem cada vez mais alegórica nos filmes de conteúdo crítico.

O Cinema Novo é varrido pelas novas medidas; o seu último filme é *Macunaíma* (1969). Depois dele o movimento se extingue. Os cineastas impossibilitados de produzir ou perseguidos partem para o exílio. Glauber é um deles: após o lançamento internacional do *Dragão* e a premiação do filme em Cannes, ele opta por permanecer na Europa. O seu exílio, no entanto, já estava previsto na carta enviada ao produtor francês Claude Antoine, em 1968, quando ele manifesta as dificuldades de permanecer no Brasil.

Eu me sinto muito mal se as coisas não funcionam como queremos. Por isso vou deixar o país. É impraticável, a crise é muito profunda. Devo ir a Paris. Talvez eu fique na Europa por um longo tempo. Ainda pensei em tentar alguma coisa, mas é impraticável. Eles querem impedir o meu direito de filmar durante três anos; existem músicos e escritores já proibidos e no cinema ainda não começou por causa do Festival Internacional do Filme, em março, para evitar repercussões. Depois, as punições. Quero partir antes do processo.⁷

Diferentemente de outros exilados, Glauber não se fixa em nenhum país, vivendo entre 1969 e 1976 uma espécie de nomadismo cultural, como atestam as inúmeras cartas enviadas e recebidas por ele enquanto viveu a experiência do exílio.⁸

Vagando de um país para outro, ele buscava estar nos lugares que lhe permitiam continuar produzindo cinema. Nessa empreitada ele vai passar por Paris (1969); Congo – *O leão de sete cabeças* (1970); Barcelona – *Cabeças cortadas* (1971); Nova Iorque (1971); Havana – *História do Brasil* (1973); Roma – *História do Brasil* (1974) e *Claro* (1975); Paris (1976).

A característica principal dos trabalhos realizados no exílio é a fragmentação; o processo de desconstrução da narrativa que se manifesta de forma radical no filme *História do Brasil*.⁹ O filme realizado entre 1973 e 1974 em parceria com Marcos Medeiros é uma composição de fragmentos iconográficos os quais, em sua maioria, não pertencem a filmes brasileiros nem retratam diretamente a realidade do nosso país. Esses “pedaços” de história de procedências distintas e naturezas diferentes, recolhidos em arquivos das cidades de Havana e de Roma – fotografias, gravuras, mapas, pinturas e, sobretudo, extratos de obras cinematográficas – formam um painel dos 500 anos da história do Brasil, da chegada dos portugueses à ditadura militar. Fragmentos extraídos de uma totalidade original, as imagens contam cada uma a sua própria história: uma espécie de micro-récit dentro do todo maior formado pelo texto que as acompanha.

O filme é uma tentativa de dar um sentido à história do Brasil de uma forma didática e prática, como o próprio Glauber sinalizou. Porém, o seu processo de elaboração é marcado pela experiência do exílio, da ausência de um ponto fixo, da impossibilidade de filmar no Brasil. A obra pode ser considerada uma síntese visual dessa experiência de “desenraizamento”, representada pela fragmentação, pela dissolução da narrativa, visível não só na composição da história, montada a partir de múltiplos fragmentos visuais, mas, principalmente, na estrutura do filme em que sobressai a carência de sentido da história que, a partir desse momento, Glauber começa a chamar de H(eu)stória.

Com 2h35min de duração, o filme é dividido em quatro blocos, sendo os três últimos correspondentes à história contemporânea ao desenvolvimento da obra:

⁷ BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 329.

⁸ NEMER, Sylvia. Glauber Rocha et les lettres de l'exil. In: SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos & ROLLAND, Dennis (dir.). *L'exil brésilien en France: histoire et imaginaire*. Paris : L' Harmattan, 2008, pp. 315-327.

⁹ NEMER, Sylvia. História do Brasil de Glauber Rocha et Marcos Medeiros: le défi du cinéma spectacle. *Plural Pluriel – Revue des cultures de langue portugaise*. Paris: Université Paris-Ouest Nanterre, n.º 2, automne-hiver 2008 (on-line).

- O primeiro bloco, com duas horas de duração, corresponde a uma narração da história do Brasil começando com a chegada dos portugueses e terminando com a ditadura e o terrorismo de Estado, mostrado em uma sequência de imagens absolutamente chocantes de operações de execução e tortura;
- O segundo bloco, de 10 minutos, apresenta imagens do carnaval carioca e de manifestações religiosas; essas imagens são acompanhadas por uma trilha sonora composta de sambas e MPB;
- O terceiro bloco, de 15 minutos, traz uma entrevista na qual as vozes de Glauber e do entrevistado se sobrepõem a imagens do processo de internacionalização da economia brasileira;
- Por fim, o último bloco, com 10 minutos de duração, mostra cenas da pobreza seguidas por sequências de filmes representando o futebol brasileiro; essas imagens são acompanhadas por um repertório musical no qual se misturam batuques africanos, o hino nacional e trechos de óperas.

O filme *História do Brasil* não foi finalizado nem foi exibido no Brasil em circuito comercial. Os direitos sobre a obra foram doados por Glauber Rocha a Marcos Medeiros e hoje pertencem a Maria Lúcia Dahl, viúva de Medeiros.

Depois de *História do Brasil*, Glauber dirigiu mais uma produção na Europa antes do seu retorno ao Brasil: *Claro*. Nesse filme, intensifica-se o processo de desintegração da narrativa e uma radicalização da ruptura com a estética realista. Trata-se de uma composição de Som e Luz, envolvendo as imagens do Império Romano esfacelado. Com elas, Glauber revela o seu desencanto com o mundo civilizado. A sua experiência na Europa estava terminada. Em junho de 1976 ele volta ao Brasil. Em seu retorno, porém, Glauber encontra um país muito diferente daquele que deixara, como ele próprio observa em carta enviada do Rio de Janeiro a Marcos Medeiros, em setembro daquele ano: “O Rio acabou. Não tem mais aquele ouriço de antes. O centro do país é São Paulo, Brasília, no norte, a Bahia. O Rio é um balneário escroto... não existe mais motivação coletiva... jornais ruins, vida cultural pobre, etc. Acho que você não suportaria viver aqui”.¹⁰

Nesse período que separa a volta de Glauber ao Brasil da sua morte, ele realizará mais três filmes no Brasil: o curta-metragem *Di Cavalcanti* (1977), o documentário *Jorjamado no cinema* (1979) e o longa *A idade da terra* (1980).

Depois da finalização desse último, Glauber viaja para acompanhar a sua participação nos festivais europeus. O trabalho que já havia sido mal recebido no Brasil tem uma crítica negativa na Europa. Decepcionado com a recepção do filme, em péssimas condições financeiras e tentando negociar novos projetos, Glauber decide permanecer na Europa, instalando-se em Lisboa onde vive por sete meses com sérios problemas financeiros e fisicamente debilitado.

Complicações no seu estado de saúde o obrigam, por fim, a voltar para o Brasil, onde morre de infecção generalizada um dia depois da sua chegada. Era agosto de 1981 e a ditadura, que tanto marcara a sua vida e a sua obra, dava os últimos suspiros.

Sylvia Nemer: Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Atualmente é pesquisadora visitante na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua na área de História do Brasil República com ênfase em Cinema brasileiro e Literatura oral. É autora de “Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual” (2007) e “Feira de São Cristóvão: a história de uma saudade” (2011)

¹⁰ BENTES, Ivana. *Op. cit.*, p. 615.