

A REVOLUÇÃO DE UM HOMEM SÓ: GLAUBER ROCHA E O TRANSE QUE DEU CERTO.

The revolution of a lonely man: Glauber Rocha, the trance well succeeded.

Frederico Osanan Amorim Lima¹

Resumo

Este artigo procura refletir sobre as *estratégias discursivas* empreendidas na obra escrita do cineasta e crítico de cinema Glauber Rocha. Partiu-se da premissa de que há na historiografia do cinema brasileiro uma recorrência constante a conceitos e ideias que foram formulados por Glauber e que, por isso, garantiriam a centralidade da sua imagem na cultura brasileira, notadamente na História do cinema brasileiro. Conceitualmente o trabalho procurou se beneficiar das noções de *discurso* e *prática discursiva* de Michel Foucault (FOUCAULT, 2004; 2005), e *estratégias* de Michel de Certeau (CERTEAU, 1994).

Palavras - chave: História. Cinema Brasileiro. Glauber Rocha.

Abstract

This paper search to reflect about the *discursive strategies* undertaken in the written work of the filmmaker and film critic Glauber Rocha. Started from the premise that there is, in the historiography of brazilian cinema, a constant recurrence to concepts and ideas that were formulated by Glauber and, therefore, guarantee the centrality of his image in brazilian culture, especially in Brazilian's cinema history. Conceptually the study sought to benefit from the notions of Michel Foucault's *discourse* and *discursive practice* (FOUCAULT, 2004; 2005), and Michel de Certeau's *strategies*.

Key words: History. Brazilian Cinema. Glauber Rocha.

Introdução

Como se sabe, uma das figuras mais controversas e discutidas do cinema brasileiro é o cineasta baiano Glauber Rocha. Sua filmografia, relativamente extensa, inclui filmes que foram alçados à condição de síntese explicativa do chamado *Cinema Novo* no Brasil, como é o caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), bem como filmes que teriam impulsionado movimentos artísticos expressivos, como *Terra em Transe* (1967), tido por muitos artistas e estudiosos como precursor do movimento tropicalista².

¹ Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: frederico.osanan@hotmail.com

² Ismail Xavier, por exemplo, diz que *Terra em Transe* foi um “filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política”, e que “sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora que será efetuado pelo Tropicalismo a partir de 1968” (XAVIER, 2001, p. 28); O próprio Glauber diz, em artigo de 1969, que “a partir

A obra de Glauber e a revisão constante que se faz em torno de sua produção perpassam por livros contendo a reunião de inúmeros dos seus artigos, cartas enviadas e recebidas, roteiros de filmes, desenhos, fotografias e a restauração recente de grande parte de sua filmografia. Apresentado, na maioria das vezes, como um acervo sem similitude na *História do Cinema Brasileiro*, a recorrência constante à obra de Glauber Rocha desponta, contudo, como uma expressiva demonstração de que o lugar que o artista ocupa na cena cultural brasileira é impulsionado fortemente pela produção discursiva que o rodeia.

Este artigo tratará, especialmente, de dois pontos específicos envolvendo a obra de Glauber e a teia discursiva que o circunda. Primeiro: procurar, a partir da produção dos conceitos de *revolução* e *revolucionário* em Glauber Rocha, os mecanismos discursivos utilizados pelo cineasta e crítico baiano que objetivavam, a meu ver, garantir a centralidade da sua produção na *História da Cultura Brasileira*. Segundo: analisar em que medida sua estratégia discursiva³ garantiu, na historiografia do cinema brasileiro, a inserção dos seus conceitos e ideias como premissas para entender boa parte da *História do Cinema Brasileiro*.

I. Operações sub-reptícias na construção de uma discursividade.

Em outra ocasião, defendi a ideia de que Glauber Rocha, a partir dos seus filmes e artigos, teria se lançado como redentor do *Cinema Brasileiro* no cenário de transformações artísticas que marcaram os anos 1960/1970⁴. Isto porque, em grande medida, sua escrita e sua fala continham a demarcação de um espaço de atuação, bem como de intervenção nas artes, que abarcavam a concretização de uma proposta de cinema para o Brasil já largamente defendida na obra de Paulo Emilio Salles Gomes. Para além de um conjunto de ações desconexas e só aparentemente inocentes, o que Glauber vinha fazendo no plano escrito e visual era inserir-se numa narrativa histórica que ganhava corpo nos anos 1960, especialmente

de Terra em transe, Caetano Veloso iniciou o movimento musical tropicalista”. Como se a influência sobre este movimento fosse pouca, ele ainda diz que o filme gerou “toda uma nova discussão sobre a cultura brasileira, especialmente aquela comprometida, ou melhor, *ligada* (não me agrada o outro termo, por demagógico), ao sociopolítico, foi recolocada”(ROCHA, 2004, p. 171); Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, também comenta sobre a influência que sofreu a partir do filme: “se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7”(VELOSO, 1997, p. 99).

³ Chamo de *estratégia discursiva* a enunciação de um conjunto de conceitos que, agrupados de uma forma coerente, visam instituir uma dada discursividade (FOUCAULT, 2004; CERTEAU, 1994).

⁴ Ver: LIMA, Frederico Osanan Amorim. *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. 2012, 238p. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia.

com a publicação, em 1966, do texto *70 anos de cinema brasileiro*, de Paulo Emílio Sales Gomes⁵.

Com a intenção, portanto, de romper e, ao mesmo tempo, instaurar um novo plano de entendimento sobre o *Cinema Brasileiro*, Glauber escreveu textos que contemplavam diversas análises sobre a História deste cinema. Nelas, suas ações representavam, na grande maioria, um desdobramento de uma linha interpretativa que o posicionava como personagem principal de movimentos artísticos como o *Cinema Novo*.

O cenário que ele encontra para tal investimento é plenamente satisfatório. Com o crescente desenvolvimento da indústria cultural e a possibilidade de criação de subjetividades para o consumo de uma fração da juventude brasileira envolvida com a arte e política, Glauber consegue produzir tanto um personagem para consumo quanto um corpo de ideias que serão largamente discutidas e consumidas dos anos 1960 até hoje⁶.

Sua postura nas imagens públicas, as entrevistas que concede a inúmeros jornais e revistas, bem como o quadro que apresenta no final dos anos 1970 no *Programa Abertura*, da TV Tupi, representou uma forma sub-reptícia de se lançar no universo midiático munido de um conjunto de valores que passaram, com o tempo, a revelar o “caminho necessário” para se entender a *História do Cinema Brasileiro*. Tome-se, por exemplo, a sua produção escrita. Nela é possível encontrar várias chaves conceituais que servem tanto para o entendimento de como se dá, no interior da própria escrita do cineasta, o processo de canonização de sua imagem quanto a construção de uma tradição de leitura e entendimento do *Cinema Brasileiro*.

No ideário que circunda a produção de sentidos sobre a obra de Glauber, geralmente a sua imagem é apresentada como a de um sujeito revolucionário, como alguém consciente da necessidade de uma revolução social e cultural que objetivava tirar o Brasil de um atraso que atravessa os séculos. Expressões como *revolução*, *revolucionar*, *revolucionário* são, possivelmente, aquelas cuja utilização figura entre as mais empregadas com o objetivo de definir quem foi Glauber no plano artístico brasileiro. Tão comum quanto nos textos dos biógrafos de Glauber e nos críticos de cinema que revisitam constantemente a sua filmografia, estas expressões configuram-se num emaranhado conceitual que foi responsável por fundar o olhar glauberiano sobre a realidade social, política, econômica e cultural do Brasil.

⁵ O nome desse texto foi posteriormente modificado para *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* e publicado numa coletânea de três textos com o nome *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Ver: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2001.

⁶ Sobre a noção de produção e consumo de subjetividades ver: GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

Revolucionar, revolucionário, revolução não são, evidentemente, simples palavras no vocabulário de Glauber nem, muito menos, no cenário político e cultural do Brasil dos anos 1960. No cineasta, entretanto, o conceito de *revolucionário* está colado à imagem que ele construiu para si. Está impregnado de valores que dão sentido às suas ações; valores que, por sua vez, legitimam e dão visibilidade à sua postura de cineasta e crítico de cinema à frente do seu tempo. No limite, o termo *revolucionário* passa a ser tão assertivo sobre sua conduta quanto falseador dela.

Glauber Rocha se cola, portanto, a uma noção de *revolucionário* que ele cria. Com este gesto ele tem condições de demarcar seu lugar de atuação e, ao mesmo tempo, empurrar para a obscuridade ou para o descrédito aquilo que não lhe interessa ou prejudica o seu brilho. A ação *revolucionária*, a partir daí, deixa de ser um conceito e passa a delimitar uma zona de pertencimento e exclusão. Àqueles que agem amparados no suporte conceitual de Glauber, cabe um lugar de prestígio⁷. Aos demais, o descrédito, a crítica constante e a adjetivação negativa⁸.

Num artigo de 1967 intitulado “teoria e prática do cinema latino-americano” (ROCHA, 2004), Glauber abre a discussão — que fará, ainda, de forma mais explícita, em vários outros artigos de 1967 — sobre o que é *ser revolucionário* na dimensão cinematográfica. Para o cineasta, *ser revolucionário* passa, necessariamente, por um elevado grau de conscientização. Uma “consciência latina”, uma “consciência das contradições econômicas e culturais”, uma “consciência do nosso atraso e subdesenvolvimento”, uma “consciência da miséria e da exploração colonialista e norte-americana”. Uma consciência, antes de tudo, sustentada nos parâmetros que ele cria de conscientização. Antes de revolucionar, portanto, é preciso estar dotado de uma faculdade mental, estritamente racional, capaz de julgar — segundo os seus parâmetros — de onde deve partir a luta. O cineasta, alçado à condição de sujeito da revolução, se faria, por sua vez, com certo grau de

⁷ Carlos Diegues, em artigo de 1972 chamado “Viva o Cinema Ovo”, oferece um claro exemplo desta situação. Ele, metaforicamente, explica em que medida as zonas de pertencimento e exclusão deveriam funcionar: Criamos “um gueto onde nada de fora pudesse entrar para perturbar o brinquedo. E nada de dentro pudesse sair para profanar o mistério mágico da nossa vontade. O gueto tinha muros altos e resistentes, quem estava de dentro não podia escapar” (DIEGUES, 1988, p. 11).

⁸ Glauber chamará de fascistas, em várias situações, a todos aqueles que fazem qualquer tipo de crítica ao Cinema Novo. Numa carta de maio de 1971 endereçada a Alfredo Guevara, por exemplo, Glauber unirá sob a rubrica de fascista representantes da esquerda estudantil, a esquerda revolucionária, os militares, Jean-Claude Bernardet, “enfim, todos aqueles que, a seu tempo, recusaram entender as propostas do *Cinema Novo* ou inviabilizaram a exibição dos seus filmes no Brasil” (LIMA, 2012, p. 131; ROCHA, 1997, p. 404).

conscientização de sua luta. E a luta se desdobraria em defesa da “libertação econômica, política e cultural” (ROCHA, 2004, p. 83).

Neste artigo de 1967, Glauber descreve o percurso da *ação revolucionária* na América Latina como pertencente, quase que exclusivamente, à produção cinemanovista. Sobre as experiências do cinema mexicano, por exemplo, ele dirá que tinha uma produção livre, mas uma distribuição americana. Disto teria resultado a falência do cinema mexicano e o bloqueio em que se encontram os jovens cineastas conscientes do México. Na Argentina, o cinema independente faliu por que não refletiu sobre sua própria realidade. Para Glauber,

O surto de renovação do cinema argentino, no começo de 60, sucumbiu diante de duas contradições: a primeira por não ter distribuição interna e latino-americana. Neste caso a Argentina foi vítima da “máquina” mexicana que preferiu comprar e guardar os filmes para evitar a concorrência. O segundo motivo de crise foi o equivoco cultural. Os cineastas argentinos novos, recusando a existência artística subdesenvolvida, resolveram superar pela “estética” as suas deficiências culturais. Mas que estética? Não se voltaram para uma reflexão sobre a realidade argentina (ROCHA, 2004, p. 84).

Posto desta forma, o que Glauber deseja é dizer que o segredo de um movimento cinematográfico revolucionário só é encontrado, plenamente, no Brasil. E começa com a falência da *Companhia Vera Cruz*, em São Paulo, sendo seguido pela emergência, no Rio, do “cinema independente de Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 Graus*)”. Ele segue dizendo:

Ocorreu, pois, no Brasil, o que não houve na Argentina e no México. Um movimento independente voltado para a realidade nacional. Este caráter político do cinema novo brasileiro permitiu que este se desenvolvesse em outra direção e pudesse, até hoje, enfrentar o subdesenvolvimento econômico e cultural e se defender da ditadura da distribuição americana (ROCHA, 2004, p. 85).

A noção de *ação revolucionária* perpassa, ainda, pela necessidade de criação de um novo público para um novo produto que surge com o *Cinema Novo*. Passa pela obrigação de criar um novo mercado, de “revolucionar o velho mercado”. A cultura cinematográfica que se quisesse revolucionária deveria ser orientada, portanto, por uma dada “prática revolucionária” (ROCHA, 2004, p. 86).

Noutro artigo de 1967, Glauber, de forma mais incisiva, conclama os cineastas a uma luta em defesa de um cinema revolucionário. “A revolução é uma *eztetyka*”, tal qual um manifesto, contém frases de efeito, palavras de ordem e promessas atreladas àquilo que o cineasta considera melhor para as “massas ignorantes” (ROCHA, 2004, p. 99). Começa

construindo uma dicotomia típica das produções identitárias. Inicia estabelecendo uma cisão entre os que participam da luta revolucionária e os alienados:

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária. Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária? (ROCHA, 2004, p. 99).

Glauber ensina que o caminho da lucidez e conscientização passa, necessariamente, por uma ação *didática* e *épica*. A *didática* diria respeito à alfabetização, informação, educação e conscientização das massas ignorantes e da classe média alienada. A *épica* consistiria na provocação do estímulo revolucionário, através de uma arte que “passa a ser, pois, revolução” (ROCHA, 2004, p. 100).

Seguem a esses artigos outros, tais como *Revolução cinematográfica* e *Tricontinental*, ambos de 1967, com a mesma linha argumentativa. No primeiro, Glauber defende que na revolução, a “luta deve ser estética, econômica e política”. Esta batalha, gerada por um cinema independente, provocará, ainda segundo Glauber, uma “*polêmica sem antecedentes na história do cinema*” (ROCHA, 2004, p. 101-103). No segundo, define, incisivamente, o que é um ato revolucionário: “qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário” (ROCHA, 2004, p. 104).

II. Um mito que se fez com conceitos e discursividade.

Quais as implicações, na *historiografia do cinema brasileiro*, de toda essa discussão que Glauber faz envolvendo as noções de *revolução*, *revolucionário*, *revolucionar*? Em que medida, ao estabelecer estes conceitos como padrões de movimentação política e artística, Glauber Rocha conseguiu permanecer no centro das manifestações culturais do Brasil? A meu ver, estas duas questões estão no centro do entendimento do que foi escrever sobre o *Cinema Brasileiro* de meados dos anos 1970 para cá; pois elas dizem respeito à instauração de uma pregnância social e discursiva que imprimiu sobre movimentos cinematográficos e cineastas, valores capazes agrupar e separar sujeitos e ideias a partir de uma noção de *revolucionário* criada por Glauber Rocha.

Além disso, o arcabouço conceitual que o cineasta criou ou manobrou, permitiu a Glauber configurar, nomear e significar o processo histórico em que vivia com as expressões com as quais gostaria de ser estudado. Neste sentido, não se trata apenas das noções apresentadas acima, mas de um conjunto de conceitos que, agrupados, formavam um corpo

teórico consistente e que explicava, com grande razoabilidade, as condições sociais, políticas, econômicas e artísticas vividas no Brasil nos anos 1960. Por exemplo, expressões como *alegoria*, *autor*, *ideograma*, *antropologia*, *cinema-verdade*, *moderno*, *subdesenvolvimento*, *fascistas*, enfim, são palavras potencialmente ricas em significados na escrita de Glauber que, posteriormente, serviram para explicar seu pensamento. Em muitos casos, não há qualquer tipo de crítica à maneira como o cineasta trabalhou estes conceitos, mas, simplesmente, se institui uma discursividade que garante a permanência destas noções no entendimento da produção artística e intelectual de Glauber Rocha.

Nas biografias sobre o cineasta estão inúmeros exemplos desta situação. Na de João Carlos Teixeira Gomes, *Glauber Rocha, esse vulcão* (1997), para além do excesso de qualificações utilizadas para apresentar o cineasta, há, também, toda a maquinaria conceitual que faz funcionar o pensamento de Glauber. Se a *revolução*, em Glauber, passa pela utilização da arte como instrumento de conscientização com vistas à mudança, Teixeira Gomes endossa, naturaliza a ação revolucionário no cineasta e afirma:

Em Glauber, o cinema não era uma fuga à realidade, mas sim uma forma de questioná-la e tentar modificar pela análise e pela denúncia. Eram-lhe naturais um sentimento revolucionário de justiça e um grande impulso de solidariedade humana, que provinha do seu cristianismo bíblico e protestante. [...] Glauber foi, acima de tudo, um idealista preocupado com o destino do homem. [...] Como era um artista – e um artista do século XX – munuiu-se de uma câmara de cinema [...] para vergastar e combater a iniquidade social (GOMES, 1997, p. 152-153).

No livro de Teixeira Gomes, os conceitos que Glauber enunciou largamente em seus textos e que serviriam para referendar a sua obra estão postos como pertencentes à sua personalidade e que, por isso, já inquietavam o cineasta desde a infância. Teixeira Gomes tenta nos fazer crer que Glauber não se inventou como revolucionário, mas nasceu portador de uma visão de mundo que buscava incessantemente a via da mudança e contestação.

Algo próximo, mas bem menos incisivo do que fez Aurino Ribeiro Filho em *Glauber Rocha revisitado* (1994). Nesta obra, o cineasta é alçado à condição de um semideus, “líder incontestado da cinematografia terceiro-mundista”, o “mais importante nome da cinematografia do Terceiro Mundo” (FILHO, 1994, p. 10-12).

Publicada em 1994, a obra seria uma tentativa de confirmar o brilhantismo do cineasta por meio de resumos sintéticos e assumidamente partidários. Aqui, o que é contra Glauber é menor que Glauber. [...] Indo na linha de se propor justiça ao legado de Glauber, a condensada estética do elogio presente em *Glauber Rocha revisitado*, desponta em rubricas como no

capítulo intitulado “a tragédia do semideus” e, ao revisitar a produção cultural ao redor do Glauber *post mortem*, instaura [...] que estimulem e coloquem em circulação a produção cultural do cineasta. (AGUIAR, 2010, p. 90-91).

Nesta obra, não são apenas os conceitos formulados por Glauber que funcionam como argamassa para a instauração da discursividade que interessa ao cineasta, mas a própria genialidade de Glauber tornaria inconcebível uma *História do Cinema Brasileiro* sem as devidas credenciais de líder e gênio que o artista, naturalmente, possui para Aurino.

A obra de Aurino não peca pelo excesso de elogios. Ela peca pela falta de prudência em apresentar um sujeito que nasceu e morreu sendo brilhante em tudo que fez. “De Conquista à Bahia”, “Da utopia à crise”, “A tragédia do semideus”; enfim, em todos os capítulos o que é preconizado é a genialidade, os caminhos – mesmo truncados – que levariam ao reconhecimento internacional e à obstinada luta por um Brasil melhor (LIMA, 2012, p. 162).

Na aclamada biografia *Glauber Rocha* (1996), de Sylvie Pierre, as “palavras” utilizadas com mais frequência por Glauber estão postas dentro de um *alfabetagamaGlauber*. Sylvie enquadra o pensamento e as expressões habituais do cineasta em épocas e tenta construir a ideia de que existem noções essenciais na produção glauberiana, sem as quais não seria possível compreender seus filmes e escritos. Sobre *dialética*, por exemplo, ela diz que “esta noção é literalmente essencial para a compreensão do universo glauberiano, toda crítica das razões de agir, falar, filmar de Glauber Rocha [...]” (PIERRE, 1996, p. 108).

Sylvie Pierre apresenta, ainda, os significados e a importância que Glauber concebia a temas como *amigos, Bahia, exílio, indústria de cinema, morte, narração, violência*, entre outros. E ao definir o verbete *Orfeu*, Pierre resume em fases as expressões mais utilizadas por Glauber, numa demonstração de que há uma orientação na escrita do cineasta com o objetivo de indicar um caminho interpretativo para sua obra.

O discurso glauberiano (lógica, logos, logorréia) é caracterizado por um certo número de palavras-chaves, algumas aparecem durante quase toda sua vida (cinema novo) e outras estão ligadas a determinadas épocas. Assim, a noção de “fílmico” (cinema puro versus cinema literário ou discurso engajado primário) caracteriza os anos 1957/1960, “tropicalismo” e “antropofagia” são de 1967/1969, bem como “tricontinental”. “Autor” é dos anos 60, e também “épico didático”, que vai exatamente até 1971 (PIERRE, 1996, p. 115).

Um dos principais estudiosos da obra de Glauber Rocha, autor de *Sertão Mar* (1983) e *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993), Ismail Xavier, em vários textos, acaba comprometido com certa visão conotativa que predomina na historiografia do cinema

brasileiro, tornando a grandiloquência da imagem de Glauber associada à recorrência constante dos conceitos e circunstâncias históricas que o próprio cineasta formulou.

Em *Cinema Brasileiro Moderno* (2001), Ismail dedica grande parte dos três artigos que compõem a obra, para falar da importância do cineasta baiano e da sua imagem atrelada ao que ele denomina *Cinema Brasileiro Moderno*. Para além do fato de Glauber ser apresentado como “líder de ruptura” e “inventor de tradições”, o que o livro revela são as articulações discursivas que permitem manter em relevo a produção glauberiana (XAVIER, 2001, p. 9).

No último capítulo do livro — *Glauber Rocha: o desejo da História* — Ismail dedica parte do seu profundo conhecimento sobre o *Cinema Brasileiro* para ressaltar o valor que a obra de Glauber possui para além de qualquer crítica que ele, eventualmente, possa receber. No capítulo não faltam recorrências às noções de *alegoria*, *subdesenvolvimento*, *antropofágico*, entre outros, que funcionam como substrato para a análise da obra do cineasta. O que salta aos olhos, entretanto, é, novamente, a recorrência às noções de *revolução* e *revolucionário*. O que, aliás, para Ismail, deveria funcionar para explicar toda a obra de Glauber e de sua geração. Para o estudioso, os conflitos sociais e políticos dos anos 1960, configuraram-se num -

(...) momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação. Esta atmosfera ideológica define o horizonte da obra de Glauber em todo o seu trajeto, embora tenham se alterado o contexto histórico de seu trabalho e sua própria maneira de entender o binômio revolução/reação (XAVIER, 2001, p. 117).

Assim, toda a filmografia de Glauber seria plenamente explicada por uma ideia construída no próprio processo histórico pelo cineasta. Nada escaparia a essa apreensão da realidade fílmica porque foi posta, justamente, por quem escreveu largamente sobre a melhor forma de enxergar o que aparecia em seus filmes. A leitura de Ismail sobre os filmes de Glauber, assim como a de muitos dos biógrafos e estudiosos do cineasta, é comprometida, dessa forma, com o percurso analítico que o cineasta sugeriu. Por exemplo, ao falar de *Deus e o Diabo na terra do sol*, Ismail, numa tentativa de nos incluir num rol de leitores da obra de Glauber que consegue ver tudo em termos de *revolução*, diz que quando assistimos ao filme

(...) experimentamos a forte ressonância da fórmula da transformação radical reiterada em diferentes momentos, pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador ao final: “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”. Ela condensa um princípio básico do filme: a recapitulação das revoltas camponesas está lá *para nos ensinar que a Revolução é destino*

certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura libertação pela violência. *Deus e o Diabo* afirma uma teleologia: o trajeto de Manuel e Rosa, os camponeses, passa por Sebastião (momento da reza) e Corisco (momento da violência anárquica) para poder chegar à disponibilidade da *consciência para a Revolução* (XAVIER, 2001, p. 119, *destaque nosso*).

Seja em *Deus e o Diabo*, *Barravento* (1962) ou *Terra em Transe* (1967), a leitura de Ismail reposiciona o conceito de revolução em Glauber como central para o entendimento da vida e obra do cineasta. Portanto, por trás de uma aparentemente inocente recorrência a este conceito, o que está em jogo é a permanente reatualização da obra de Glauber e a sua centralidade na cena cultural brasileira, notadamente no cenário de transformações artísticas dos anos 1960.

Não há, evidentemente, como negar a existência dos seus filmes e textos como possuidores de uma mensagem de contestação e inconformismo. Não é, obviamente, a intenção deste artigo, se manter alheio a uma dimensão prática que posiciona a filmografia de Glauber como merecedor de estudo. Mas, ao contrário, o que se procurou foi demonstrar que, antes de tudo, a força dos enunciados produzidos por Glauber foi capaz de criar um *corpus* conceitual e teórico sem o qual é demasiadamente complicado analisar sua produção. A força dos seus conceitos fez erigir uma historiografia que mantém acesso o debate em torno de suas ideias e filmes. Foi na tentativa de demonstrar como a força dessas ideias se articularam à historiografia do cinema brasileiro que foi pensado este texto.

Por fim, é salutar encerrar dizendo que, a partir do que foi exposto, Glauber foi, antes de tudo, um grande articulista em defesa de sua imagem pública; alguém que, ainda, soube lançar as bases teóricas e conceituais com as quais seus críticos entenderiam suas ações e comportamentos. Assim, o que se tem feito, em grande medida, na extensa produção, acadêmica ou não, sobre o cineasta, é reforçar as imagens e os conceitos de *revolucionário*, *autor*, *inventor de tradições*, *alegoria*, entre outros, que ele tanto cultivou.

Seja nas dezenas de cartas que escreveu e que foram organizadas por Ivana Bentes no livro *Cartas ao Mundo* (1997); seja nos livros que publicou com suas críticas de cinema ou nas aparições na televisão; seja nas inúmeras entrevistas que concedeu no Brasil e no exterior; o que parece ter movido Glauber como crítico e cineasta foi o desejo constante de se manter em evidência, de se criar personagem central de um movimento cinematográfico e de uma geração, alguém capaz de inventar um corpo de ideias apropriadas para encontrá-lo ocupando

sempre um lugar de destaque na cena cultural brasileira. Esse foi, possivelmente, o *transe* glauberiano que deu mais certo!

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Ana Lígia Leite e. *Glauber em crítica e autocrítica*. 2010. 247p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, BA..

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petropolis, RJ: Vozes, 1994.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988.

FILHO, Aurino Ribeiro. *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: Espaço Cultural EXPOGEO, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. 11 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *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. 2012, 238p. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, MG.

ROCHA, Glauber. Teoria e prática do cinema latino-americano. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 83-87.

_____. A revolução é uma eztetyka. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 99-100.

_____. Revolução cinematográfica. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 101-103.

_____. Tricontinental. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 104-109.

_____. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.