

# NO ARQUIVO DE GLAUBER ROCHA ROTEIROS, CRUZAMENTOS, DESVIOS

Marília Rothier Cardoso(PUC-Rio)

## RESUMO

Este ensaio enfoca traços característicos do trabalho do cineasta Glauber Rocha, apresentando alguns documentos de seu arquivo, especialmente dois cadernos onde se podem ler vários rascunhos de roteiros. América nuestra, o roteiro nunca filmado, nem ao menos concluído, representa o esforço do artista de desenvolver uma política de produção cinematográfica adequada à economia e à estética do Terceiro Mundo.

**Palavras-chave:** Arquivo; Cinema; Multiculturalismo.

## ABSTRACT

This essay focuses on the characteristic features of the work of the film-maker Glauber Rocha, presenting some documents included in his archive specially two note-books where one can read several rough copies of screen-plays. America nuestra, the screen-play he never filmed nor even finished, represents the artist's effort to develop a film-making politics adequate to the economy and aesthetics of the Third World.

**Keywords:** Archive; Cinema; Multiculturalism.

\* \* \*

Uma rubrica define várias das seqüências de **Cabezas cortadas**, filme que Glauber Rocha rodou na Espanha em 1970, – “Diaz II fala em dois telefones” (ROCHA, 1985, p.385,393,395). Além de caracterizar a personagem de modo caricatural-cômico, a notação indica, em clave dramática, a urgência tensa dos momentos de crise: o ditador exacerba sua loquacidade autoritária enquanto lhe preparam o funeral. Destacada do roteiro, a imagem de alguém que insiste em dirigir-se a vários interlocutores ao mesmo tempo, tratando de assuntos diferentes, pareceu-me rótulo satisfatório para um conjunto de papéis, reunidos no arquivo do cineasta, com o objetivo de rastrear o rumo de seu trabalho, entre 1965, quando lança o manifesto “Estética da fome”, e 1974, quando escreve o



roteiro de *O nascimento dos deuses*, por encomenda da televisão italiana.

Durante esses quase dez anos de muitas viagens, Glauber se empenhou em diferentes projetos, voltados para uma variedade desconcertante de temas – da política latino-americana à obra de Xenofonte, da descolonização da África ao Quixote e à máfia italiana. Nem todos chegaram a completar-se e poucos se concretizaram em filmes, mas uns fertilizaram os outros, permitindo experiências ousadas no terreno artístico e no intelectual. Mais do que as marcas do estilo autoral, o que aproxima esses argumentos e roteiros (assim como as cartas, notas e artigos daí derivados) é a recorrência de questões brasileiras.

As intercessões que, à maneira de linhas cruzadas na rede telefônica, aproximam esses discursos distintos são os signos de nossa cultura -- referências inequívocas ao lugar de onde fala o escritor-cineasta. E aqui parece evidenciar-se o traço mais importante da carreira de Glauber Rocha: a urgência de suas intervenções e a multiplicação obsessiva das tarefas a que se dedicava correspondem a um exercício de perseguir uma linha de pensamento – de arte-pensamento – fora dos padrões da razão iluminista, produzida de sua base latino-americana, na fronteira entre as tradições ocidental e não-ocidental.

Enquanto relia os documentos selecionados no arquivo do Tempo Glauber e ia percebendo a trama de contaminações entre a variedade de registros há pouco mencionados, identificava, aí, aquela “procura de uma outra lógica” – proposta desenvolvida por Walter Mignolo em *Histórias locais / projetos globais* (2006).

O mal estar, que impulsionou Glauber Rocha a construir seus argumentos – quaisquer que fossem os assuntos tratados – na contramão do convencional tanto quanto do pitoresco ou exótico, é o mesmo presente nos capítulos de Mignolo. A situação das culturas de Terceiro Mundo, nos séculos de domínio colonial (e neocolonial), é de se verem limitadas a objeto do conhecimento hegemônico, sem receber nunca o estatuto de matrizes epistemológicas tão potentes quanto a que é instrumentalizada como modelo pelo Primeiro Mundo. Esse inconformismo com o que hoje se chama a subalternização dos saberes periféricos, muito antes de produzir a bibliografia dos

Estudos Culturais, moveu a atividade artística e política das personalidades mais lúcidas dos utópicos anos sessenta, quando se tramavam revoluções descolonizadoras. Nesse momento de crise – crise produtiva ou, pelo menos, fertilizante – ouve-se a voz de Glauber Rocha, voz desconcertante, gritada ou sussurrada diante de atores, autoridades, platéias, na tentativa de romper hábitos e deslocar padrões.

Se os porta-vozes do ocidente fazem-se hermeneutas de mitologia amazônica, escultura africana e religiões asiáticas, baseados em seus modelos epistêmicos greco-cristãos, porque é que um cineasta do Terceiro Mundo, educado pela sensibilidade afro-índia, não pode escrever um roteiro sobre Ciro e Alexandre, operacionalizando seu legado transcultural?

A resposta a esta pergunta, que o cineasta deve ter-se proposto algumas vezes, estaria configurada, de modo inequívoco, na acumulação gradativa de registros (anotações, argumentos, roteiros com diversos graus de acabamento, cartas, rápidas entradas de diário e outras lembranças autobiográficas, croquis de cenas, desenhos, fotografias e latas de filme), que vieram a compor o Arquivo Glauber Rocha. Através desse acervo de reflexões fragmentárias, o artista como que inventa uma memória cultural para uso próprio. Ao contrário de escritores pacientes e meticulosos, como Guimarães Rosa, Glauber não resenha suas leituras, nem anota pesquisas.

Os infinitos papéis, que vai preenchendo e guardando, são todos de sua lavra; contêm sua experiência de leitor, observador interessado das tradições orais, espectador crítico do teatro e do cinema, participante da vida política de seu tempo – tudo articulado e redigido em sua forma peculiar, tudo podendo ser precedido pelo sinal rosiano: m%.

Há traços certamente delirantes nessa atividade obsessiva de grafar e conservar para o futuro uma reserva de reflexões para serem usadas oportunamente, combinando-se e interferindo umas nas outras. Por isso é que o pesquisador de tal arquivo, encontra-se diante de um quebra-cabeças de encaminhamento duplo: suas peças servem para construir tanto uma série de auto-retratos parciais (freqüentemente o intelectual reavalia sua trajetória), quanto pedaços de um painel cultural brasileiro, onde se contrapõem legados diferentes e se



vão experimentando comparações com outras referências culturais.

O delineamento de perfis identitários sobre os retalhos alinhavados de saberes coletivos deve ter aberto, para o sujeito da tarefa, a possibilidade de pensar-se e pensar o mundo pelos prismas diversos que se lhe apresentaram. O que, aí, se revela é um trabalho insistente, a cada dia recomeçado, de guardar lembranças daquilo mesmo que sempre falta, porque não se escreve: a percepção momentânea, o gesto, o afeto, o rito, a história ancestral inscrita no corpo. Pelas marcas, encontradas, hoje, foi um trabalho de amor e violência: um esforço de recortar e escolher, reunir e desprezar, num constante inconformismo com o que se apurou, tendo de transformar várias vezes cada item documentado.

Não se trata de uma coleção, formada com ordem, mas de um afã enlouquecido, que devorou resmas de papel, encheu cadernos e resvalou para as páginas brancas dos livros da biblioteca particular. A atividade imaginário-reflexiva tem urgência em gravar-se, dispensa o capricho. Os manuscritos são apressados, a datilografia parece improvisar-se em máquinas desconhecidas, os desenhos são eloqüentes mas esquemáticos. Um método, no entanto, dirige esse labor delirante e persegue, sistematicamente, o lado alternativo das soluções, o ponto de vista da minoria, o avesso do senso comum, o que desborda da aprendizagem formal.

Foi como artista e intelectual com precárias condições de trabalho, tendo de viajar constantemente para viabilizar projetos, que Glauber formou seu arquivo. De temperamento agressivo, descobriu o prazer de transformar obstáculos em força e propôs sua “estética da fome”, instaurando uma economia produtiva de Terceiro Mundo, onde se instrumentaliza a violência recebida para rechaçar acolhidas paternalistas e se converte a carência de meios em técnica de construção da arte. A disciplina, assim desenvolvida, permitiu a prática na travessia de fronteiras não apenas culturais mas também gnosiológicas; por isso o arquivo guarda, nas brechas de seu modelo canônico, exercícios de arte-pensamento em modos não-ocidentais.

É importante lembrar que, nos anos sessenta e setenta, o trabalho de um cineasta brasileiro – especialmente com as

ambições estético-políticas de Glauber Rocha – não era fácil. Sem uma base de produção estabelecida, recusando o esquema industrial do cinema capitalista, os integrantes do Cinema Novo tiveram de assumir, de fato, o papel de produtores, além de cuidarem da distribuição.

Forçado pelas circunstâncias, Glauber levou ao pé da letra a recomendação, feita por Walter Benjamin sob a ameaça do fascismo, de que “o autor” de esquerda não devia minimizar tarefas, pois, se quisesse ter uma ação revolucionária junto ao público, deveria agir também “como produtor” (BENJAMIN, 1985, p. 120). Através de informações de biógrafos e lendo a correspondência já publicada, percebo que as diretrizes da “estética da fome” glauberiana envolviam inventividade para ultrapassar a pobreza de meios, mas também obrigavam a uma atitude política flexível o bastante para negociar com produtores de diversas nacionalidades e orientações ideológicas, sem abrir mão da autonomia temática e estilística.

Com interesses amplos e uma exagerada urgência de atuação (“Penso que podemos fazer um filme na Europa, na Ásia, na África, não importa que projeto, pois eu quero trabalhar e não ponho grandes problemas para trabalhar.”(ROCHA, 1997, p. 330)), ele mantinha vários projetos ao mesmo tempo e, estrategicamente, ia oferecendo um outro deles a possíveis interessados, de acordo com a posição de cada um. Além disso, o mesmo argumento podia receber diferentes formulações para atrair uma série de produtores, que ia de Alfredo Guevara, o diretor do ICAIC cubano, a Dan Talbot, executivo de Nova Iorque, passando pelo francês Claude Antoine, seu distribuidor na Europa, e pela televisão italiana.

Cabe, aqui, lembrar uma das marcas do roteiro de O leão de sete cabeças: duas personagens-tipo – Governador e Português – falam juntas ou repetem as mesmas frases. Seguindo a proposta didático-revolucionária do filme, trata-se de revelar a equivalência de ações colonialistas desempenhadas por matrizes imperialistas de potências distintas. Assim, a cena pode ter diferente leitura, tratando-se de um público europeu ou brasileiro. Se, no primeiro caso, importa destacar a opressão, no segundo, joga-se com a ironia da agressividade colonial portuguesa, especialmente apegada por tantas décadas a seus domínios africanos, procurando equilibrar-se em sua situação

de semi-colônia.

Essa tática de redação de roteiro é o inverso simétrico da rubrica, que assinalei acima, em Cabeças cortadas, onde a mesma personagem falava discursos diferentes, simultaneamente, a interlocutores também diferentes. Em momento tenso, o chefe tenta multiplicar seus objetos de influência para sobreviver.

Arrisco-me a tomar as cenas, características de cada um dos filmes, como situações em que o roteirista e diretor representa sua própria atuação alucinada – sem dúvida, com a verve auto-crítica que o distingue – ao procurar, com certo autoritarismo narcísico, a viabilidade de sua produção cinematográfica, desdobrando-se e tomando atalhos na diretriz revolucionária, mesmo que estes comprometam em parte seus projetos.

Esse comportamento impositivo, por certo condenável, apresenta, no entanto, uma face positiva: afasta a rigidez maniqueísta, respondendo a exigências pragmáticas. A evidência inequívoca desse traço (ao mesmo tempo ditatorial e malandro) do cineasta, se materializa, de modo desconcertante, em seu arquivo. Dentre os livros, aí incluídos, os espaços em branco foram usados como suporte das intrigas (fabulações) em rascunho do titular, desconsiderando, solenemente, o texto impresso, fosse de um clássico, como Eça de Queiroz, ou de um amigo, como Geraldo Ferraz, que lhe dedica seu romance Doramundo. [edição conjunta c/ a Famosa revista].

A voracidade escritural de Glauber, que não respeita os espaços convencionais, também não traz datas, como é de se esperar. Mas confrontando referências epistolares com as anotações rabiscadas nas folhas de rosto, avança-se um pouco na montagem do inesgotável quebra-cabeças, que é sua trajetória pessoal e profissional.

Uma carta de 1968 a Claude Antoine menciona “um roteiro de aventuras de espionagem no meio exótico da Amazônia” (ROCHA, 1997, p. 313), a ser vendido a produtor europeu ou americano. Já na página de abertura de nada menos que a primeira edição (1966) de A educação pela pedra de João Cabral, testemunha-se a incorporação da paisagem amazônica a um tratamento inicial de argumento, depois desenvolvido como A idade da terra: “Amazonas / Carnaval – Beethoven



desde o início / (...) / Mar / Planão / Batysmo / Procissão / Coqueiral / magia (1) / Milhões / Magia (2) / Mata Dyabo / Freyras / Brazylia / Guerra vermelha / Suruba / Águia Leão / Pedreiros / Cinelândia (...)” (Arquivo Tempo Glauber). À medida que migram de cadernos manuscritos para folhas datilografadas, de rabiscos nos espaços em branco de livros para versões rasuradas e recopiadas, os argumentos de Glauber vão-se imbricando e transformando para compor roteiros, que se inserem nas cartas e entrevistas.

Uma vez rodado, o filme é objeto de comentários e respostas a avaliações de especialistas, gerando mais correspondência e vários artigos auto-críticos. É um labirinto de fabulações, que se ramificam, fundem e desdobram, construindo, na massa de registros arquivados, um acervo instigante de arte-pensamento sobre a cultura brasileira.

O gênero “roteiro”, que também se alimenta de contos e dramas para o teatro, tendo como sub-produtos, narrativas romanescas e exercícios poéticos, ultrapassa a atividade-base do cineasta e almeja autonomia como ensaio de e sobre a intervenção política do artista na sociedade. Glauber costumava apresentar-se como produtor cultural de intenções revolucionárias, que escolheu a profissão de cineasta para melhor desempenhar o papel político desejado, já que, nas décadas de sessenta e setenta, o cinema ainda funcionava como uma arte para as massas. Vencendo as dificuldades para ocupar essa tribuna, ele buscou, em diversos momentos, estendê-la ao circuito mais amplo da televisão.

O objetivo, difícil e só muito parcialmente atingido, foi o de contribuir para a descolonização do Terceiro Mundo, ensinando as pessoas a “perceber a estrutura de uma cultura [ou de culturas] diferente da velha clássica européia” (ROCHA, 1997, p. 339), como registrou em carta de junho de 1969 a Cacá Diegues, seu companheiro de Cinema Novo.

Procurando colocar-se na vanguarda de seu tempo, aproveitando, do melhor modo possível, as oportunidades que se apresentavam, Glauber trabalhava com afinco. Prova dessa dedicação insistente são dois cadernos, ambos de capa vermelha, certamente comprados no exterior, onde argumentos e exercícios de roteirização se multiplicam, intercalados por anotações pessoais (contas, compras, lembranças familiares,

um ou outro registro de diário).

Poucas das notas são datadas, mas pode-se perceber, pelo conteúdo, que o caderno espiral, de marca Theme Book, foi usado primeiro. Está, aí, gravada parte importante das fabulações, que resultaram nos dois filmes de 1970, rodados, respectivamente, no Congo e na Espanha, **O leão de sete cabeças** e **Cabeças cortadas**.

O entrelaçamento entre os trabalhos do autor fica patente, neste caso, pois a trama política de ambos retoma e desenvolve, por outros prismas, questões já propostas em Terra em transe (1967). A própria personagem principal de Cabeças cortadas, o ditador, que é freqüentemente enfocado falando em dois telefones, recebe o nome e certos traços barrocos (de inequívoca marca ibérica) do senador de Eldorado, (Porfírio) Diaz. Aliás, na primeira página do **Theme Book**, onde períodos independentes procuram delinear uma personagem e uma intriga, lê-se: “A estória de um ditador num país que lê quer transformar em nova Grécia e ao mesmo tempo morre apodrecido por doenças tenebrosas?” – e logo em seguida – “Sempre de robe de chambre telefona para vários lugares do mundo falando de seu império.” (Arquivo Tempo Glauber) Páginas adiante, descartada a proposta inicial de título – “Amor de perdição na Espanha?” – aproveita-se, diretamente, a língua e a tradição literária espanhola: “Testamento y muerte de D. Quijote”. Segue-se um dos tratamentos, onde as imagens emblemáticas da Espanha são sugeridas em montagem eisensteiniana:

Moinho de vento / planície espanhola parada / Travelling aéreo da planície / Touro / Travelling aéreo sobre o palácio / Quijote / Mãos na pele do touro / No chifre do touro / Sobre o touro o possuindo (sic) / (...) / A sagaração do Rei – futuro monárquico / cadeias nos pés / o garrote espanhol / a queda desesperada dos fuzilados / a queda desesperada dos touros. (Arquivo Glauber Rocha)

No tratamento seguinte, a justaposição de planos é mais ousada e serve não só para compor – dialeticamente, como exige a reflexão paralela – o panorama histórico do século XVII (“O dobre de sinos pelos mortos / O que interessava aos árabes? / O que interessa ao Quijote? / A conquista que a Espanha fez com a América – a Biblioteca – Mundo”); serve também para





ênfatizar a violência que aproxima os séculos:

As armas caindo no chão e o ruído das guerras / O povo pobre na praça em silêncio de trav em panorâmica / (...) / Close do policial / A espada sangrenta / (...) / Quijote sentado com o véu de noiva na mão / Explodem produtos de publicidade e anúncios de televisão e de filmes americanos à música de Glória, glória, aleluia / as mãos no chifre do touro (...). (Arquivo Tempo Glauber)

Se, no roteiro de **Cabeças cortadas**, as notas das páginas iniciais, articuladas pela figura do ditador, prevaleceram sobre as versões construídas em torno do Quixote, a linguagem do filme manteve o humor negro, característico dessa linhagem artística. O cavaleiro que se bate com os moinhos de vento instalou, no âmbito da cultura ibérica, a tensão entre violência e fantasia. Por isso, com certeza, atraiu a atenção de Glauber, empenhado em pautar-se pela “Eztetyka do sonho”, re-escritura de 1971 da “Eztetika da fome”, sob a influência de Borges.

Marcando, no entanto, o supra-senso quixotesco, restou a camponesa Dulcinéia, última companheira de Diaz, sobre cuja cabeça o Pastor coloca a coroa, depois de ter matado o ditador. É a agressividade positiva dos famintos sonhadores que legitima a perspectiva latino-americana (e mais especificamente brasileira) da estória situada na Espanha. As indicações sutis desse ponto de vista (“Povo x Revolução”; “Povo x carnavais x Música”), encontradas nas versões do caderno, ganham destaque no roteiro, onde há um “Índio” presente em todas as cenas importantes e onde a voz do próprio diretor narra a história da América do Sul, ficcionalizada em Eldorado (Rocha, 1985, p.388-390).

Mas não há nada de provinciano no olhar brasileiro do diretor; suas produções dirigem-se para o mundo. Já disse que a imagem característica do filme é o telefone. Mesmo na vertente inspirada no Quixote, lá está o aparelho de comunicação para todas as distâncias: “As mãos trabalham ligando telefones (...) / Telefone em super close sobre as ordens dadas para todos lugares do mundo”. (Arquivo Tempo Glauber)

No caderno **Theme Book**, o filme sobre a questão africana aparece rascunhado como “A besta fera do apocalipse” (título proposto também em francês: “La bête d'apocalipse”) e, logo depois, como **A serpente de sete cabeças**.

Caracteristicamente, mostrando, mais uma vez, o quanto as preocupações pragmáticas importavam para viabilizar as complexas intervenções artísticas, estampa-se, entre uma versão e outra, um esquema mirabolante – “A cabeça do holding” –, que pretende demonstrar as possibilidades do cinema revolucionário naquele momento.

O projeto, finalmente realizado com o rótulo multilingüe “Der leone have sept cabezas”, deve ter-se mostrado difícil, pois há uma carta de Glauber para Alfredo Guevara (agosto de 1969), pedindo que ele interferisse junto ao governo da Tanzânia para assegurar as locações de uma estória sobre a “luta anticolonialista”, cujas personagens seriam “latinas e africanas” (ROCHA, 1997, p. 348).

Não conheço o rumo das negociações, mas a produção situou a trama no Congo. (A propósito, consulte-se a correspondência familiar, onde o diretor compara com a Bahia seu cenário congolês de trabalho.) Os poderosos animais simbólicos, experimentados no título, certamente pareceram capazes de dar a medida da violência da colonização. Há ecos de Os deserdados da terra de Frantz Fanon em ambos os tratamentos: um médico, ao lado do padre e do antropólogo, tenta cuidar da população negra. Em seqüências paralelas, um “negro em Paris fala da África, desesperado numa mesa de bar (...). E tombamos dentro das minas onde os negros trabalham, em condições desumanas, o diamante.”

É na segunda versão que aparecem Marlene, a loura proprietária das minas, e o Governador, orgulhoso dos negros que executou. Numa cena em que os dois viajam de jeep, “o rádio anuncia as rebeliões e a morte de Che Guevara, com trechos da Tricontinental” (Arquivo Tempo Glauber), pondo, mais uma vez, em destaque o viés latino-americano dos trabalhos de Glauber Rocha.

Para uma denúncia do imperialismo opressor do Terceiro Mundo, o cineasta brasileiro arriscava deslocar-se para a África, desde que inserisse, na estória, personagens de sua convivência, como Pablo, o guerrilheiro latino-americano, Zumbi, o herói rebelde da mitologia afro-brasileira, e Samba, líder de sotaque nacional.

Continuando a folhear o caderno, encontra-se o registro do projeto de America nuestra, aquele que, embora

nunca considerado pronto, nem sob a forma de roteiro, foi emprestando a força de suas cenas a toda a filmografia glauberiana, desde **Terra em transe**. Limitado ao espaço do arquivo, o quase-filme *America nuestra* é uma das linhas mestras para se acompanhar o trajeto da arte-pensamento de Glauber Rocha. Observe-se o cuidado com que é apresentado ao produtor americano Dan Talbot:

Tenho um projeto que acho extraordinário e que penso poder fazer por 200 mil dólares: é um filme que se chama *America nuestra* que quero rodar no Peru ou Bolívia ou México. (...) nunca falei desse filme com um produtor. (...) É um filme muito ambicioso, pois deve ser um grande épico sobre a América Latina. (ROCHA, 1997, p. 344)

O roteiro que, conforme José Carlos Avellar (1995, p. 7), começou a ser escrito em 1964, é destacado em carta a Alfredo Guevara de 3 de novembro de 1967: “Aplicarei todos os meus recursos e riscos para fazer *America nuestra*” (ROCHA, 1997, p. 305). Glauber delineia uma situação de conflito, onde um americano, em “viagem fantástica” pelo continente, acaba “morto por um estudante”.

De acordo com a “montagem eisensteiniana”, “os delírios” da morte se compõem com cenas da catequese e destruição dos índios: a “violência que chega ao reencontro dos cantos gregorianos com a explosão nas praças e as metralhas alternantes.”

Outra versão, essa datilografada e anterior (por certo, antecede a filmagem de *Terra em transe*), descreve melhor tanto a cena denunciadora das tensões anti-colonialistas como a personagem-símbolo da revolução latino-americana, que, chamado simplesmente de El, combate nas guerrilhas, é preso, escapa e pode reaparecer, circulando pelos matos, como “Martin Fierro ou Lampião”. Em ambos os registros, prevê-se o emprego de técnica de vanguarda para resgatar o que seria uma memória indígena da história da colonização e narrá-la na forma de ritual sincrético (Arquivo Tempo Glauber).

Nova retomada de **America nuestra** acha-se no segundo caderno, de marca “Conti”, em cuja etiqueta se lê o nome do filme, o que o identifica com o projeto, ainda que tenha servido para as anotações mais variadas. A etiqueta é, no entanto, emblemática; mostra que todos os argumentos e



roteiros deviam convergir para um objetivo principal: instaurar a visão histórica latino-americana como referência privilegiada para o cinema revolucionário.

Por isso mesmo, uma sinopse dos planos do filme é antecedida pela observação anti-convencional de que “Não existe mais diferença entre roteiro e direção a não ser que os roteiros fiquem como partituras musicais ou peças teatrais capazes de ser reencenadas por vários diretores”. Trata-se de devolver o enredo a seu lugar arcaico de tradição coletiva da qual qualquer rapsodo se apropria e entoia seu canto. Essa é a função que Glauber se atribui como diretor, quando escreve:

Penso em interferir no filme da mesma forma que os poetas épicos interferem, falando inclusive de seus problemas com a Musa. Quero que America nuestra seja tão importante para o povo latino-americano, quanto Os lusíadas, Martin Fierro ou como La divina commedia é importante para os romanos, etc. Não é uma ambição ridícula. (Arquivo Tempo Glauber)

A escolha do modelo épico é característica do trabalho glauberiano, menos na linha aristotélica predominante e mais filtrado pela dialética de Brecht. Se a herança épica formou a base do cânone ocidental, é a mesma herança que, vinda de sociedades arcaicas, não estratificadas, pode fazer a ponte com as tradições não-ocidentais, especialmente as ágrafas, presentes mas reprimidas na cultura latino-americana.

O modelo épico se deixa, portanto, explorar pelo escritor-artista, empenhado no resgate do pensamento selvagem como operador reflexivo-crítico de seus ensaios literários e cinematográficos. Considerando a importância estratégica das muitas versões do projeto America nuestra, ressalta a importância da pesquisa no arquivo do Tempo Glauber, único modo de rastrear as tentativas de apreensão de uma epistemologia tribal a ser usada em combinação com a crítica da razão iluminista.

Creio que **America nuestra** teve de manter-se por longos anos no limite de um quase-filme para servir como espaço de experiências radicais. Num tratamento do tema em quatro atos (datilografados em quatro folhas avulsas), onde El, enquanto “camponês-poeta”, contrapõe-se a Juan, o burguês “de dúvida e de progresso”, lê-se a definição de ambos: “El,

personagem épico que age sem esquematismo, Juan, personagem trágico que quer agir epicamente” (Arquivo Tempo Glauber).

Se, no final dos anos sessenta, Glauber Rocha listava cerca de dez títulos como sua filmografia futura, esse número cresceu, na década seguinte, como testemunha o caderno “Conti”, usado, no início de 1974, para aperfeiçoar **America nuestra**, além de roteirizar temas variadíssimos.

Dentre outros, apenas mencionados, há versões diferentes de O nascimento dos deuses, argumento adaptado da obra de Xenofonte, o historiador das guerras entre gregos e persas; “A tempestade”, adaptação livre da peça de Shakespeare; um estudo psicológico da sociedade siciliana, “A família de Pascoal Duarte” – todos devendo convergir para A idade da terra, não excluindo mais uns tantos projetos grandiosos a exemplo de “O império romano”, “A revolução francesa”, “A guerra civil” (americana).

O que me interessa, no que se registrou desse elenco incrível de possibilidades, são as marcas inequívocas de que todos os temas – clássicos, tradicionais, europeus, norte-americanos – são tratados a partir de um ponto de vista brasileiro. Muito mais que um novo modo de olhar, isso indica uma postura crítica incisiva: pensar o mesmo pelos padrões do outro. Na medida de sua potência artística, Glauber trabalha fragmentos da cultura ocidental através da disciplina mitológica legada pela culturas afro-índias.

Descreve, por exemplo, O nascimento dos deuses, como “um texto por onde entra Xenofonte, mas numa visão tropicalista, as cores tropicais na Grécia, [produzindo] sintomas revitalizadores. Tudo na Grécia lembrará o Brasil.” Entre os croquis das tomadas de “A tempestade”, os índios são presenças atuantes; assim se resume a proposta: “Esta versão de ‘A tempestade’ é revista pelo G. Rocha de Barravento.”

A intromissão autobiográfica, no contexto épico onde a memória pessoal é comunitária, reforça essa linha interpretativa, no caso de “A família de Pascoal Duarte”, que se pretende “filmar na Sicília explorando uma paisagem próxima a Conquista”, fazendo locação em “um mosteiro na Sicília que parece o Nordeste e que deve ser um filme selvagem. Meter os cavalos. As coisas árabes. Um grande sertão.” (Arquivo Tempo

Glauber)

Em mais uma das múltiplas versões de **America nuestra** – esta traduzida para o inglês – o narrador-protagonista, El, apresenta-se, em cada tomada com uma identidade diversa: pode ser D. Quixote ou Che Guevara; é um dos soldados de Simon Bolivar; surge entre os trabalhadores pobres ouvindo o discurso presidencial na TV; apresenta-se como cantor popular de grande sucesso. Cada uma de suas faces dirige-se a uma fatia do público heterogêneo.

Quando se vêem os filmes ou mesmo lêem os roteiros não filmados, capta-se uma polifonia. Nas suas interrelações, as imagens e as falas produzem, ao mesmo tempo, sentidos diferentes, pois remetem, simultaneamente, ao espaço indígena, ao entre-lugar colonial, onde se dá a hibridização, e ao primeiro mundo das línguas dominantes.

Como a personagem que fala, ao mesmo tempo, em vários telefones, dirigindo a cada interlocutor sua resposta esperada, também o espectador/leitor ouve/vê o que deseja ou pode; e, assim, reconstrói a estória de acordo com suas próprias referências político-culturais. Observe-se como Glauber, em carta ao presidente do Instituto Nacional de Cinema, explica porque não consente que **Cabeças cortadas** seja dublado: “entre muitos sons, o filme é cantado em espanhol, falado em catalão, espanhol e latim. Como dublar? Muitos diálogos são incompreensíveis mesmo para espanhóis, pois se trata apenas de efeitos verbais incongruentes de efeito puramente mágico ou poético” (ROCHA, 1997, p. 361).

Quando anota, no espaço privado do caderno, suas idéias para essa variedade de filmes, Glauber Rocha mostra-se um revolucionário bastante flexível, interessado em rodar **A idade da terra** na Califórnia e abrir espaço para seus produtos críticos na televisão.

Certo de que a denúncia da “verdadeira causa das aberrações sociais” é a “função do saber e sobretudo do cinema, arte de massas pela força de seu sugestivo poder tecnológico”, sente-se seguro para “aceitar qualquer proposta, até mesmo a mais comercial possível”. Tal disposição revela a complexidade do objetivo perseguido: combinar uma gnosiologia híbrida de métodos modernos e selvagens com as potencialidades estéticas da tecnologia de ponta.



O resultado – todos sabemos – contrariou os desejos do artista. Seus filmes permanecem, até hoje, numa espécie de limbo: famosos e impopulares, cultuados mas fora do mercado. No entanto, mesmo rompendo com os hábitos do grande público, apresentam soluções humorísticas surpreendentes e encaminham a proposital violência das cenas para uma dimensão onírica, estranha mas familiarmente agradável.

Confirmam-se as descrições de alguns planos: (de **America nuestra**) “o presidente-ditador (...) entra num avião, voa, depois liga o piloto automático, salta de paraquedas e o avião aterrissa sozinho”; (de “Testamento e morte de D. Quixote”) “Canhões se movimentam e disparam sem que se ouça o som” (Arquivo Tempo Glauber). Mas para apreciar essas imagens, pelo menos por enquanto, são necessárias a paciência e a determinação de percorrer pilhas de documentos, decifrar rabiscos apressados e montar quebra-cabeças com folhas desemparelhadas, numa aventura muito instigante pelo arquivo de Glauber.

## REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina:** teorias do cinema na América Latina. São Paulo: Edusp/34, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais.** Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003.

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

\_\_\_\_\_. **Revolução do cinema novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Roteiros do terçeyro mundo.** Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985.

