

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

BRUNA CAROLINA DOMINGUES DOS SANTOS CARVALHO

MEMÓRIAS INAPARENTES, BIBLIOTECA INFINITA:

Glauber Rocha, leitor

Rio de Janeiro

2019

BRUNA CAROLINA DOMINGUES DOS SANTOS CARVALHO

MEMÓRIAS INAPARENTES, BIBLIOTECA INFINITA:

Glauber Rocha, leitor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro

2019

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

C331 Carvalho, Bruna Carolina Domingues dos Santos
Memórias inaparentes, biblioteca infinita:
Glauber Rocha, leitor / Bruna Carolina Domingues
dos Santos Carvalho. -- Rio de Janeiro, 2019.
128

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2019.

1. Memória. 2. Arquivologia. 3. História do
Brasil. 4. Glauber Rocha. 5. Leitura. I. Lima Neto,
Manoel Ricardo de, orient. II. Título.

BRUNA CAROLINA DOMINGUES DOS SANTOS CARVALHO

MEMÓRIAS INAPARENTES, BIBLIOTECA INFINITA:

Glauber Rocha, leitor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Aprovada em: 01 de fevereiro de 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (Orientador)
(PPG Memória Social – UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a Laura Erber
(PPG Artes Cênicas – UNIRIO)

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Leitão
(PPG Letras – UFC)

Rio de Janeiro

2019

*À vó Nilza,
pelos gestos daqueles
que vieram antes de nós
e permanecem*

AGRADECIMENTOS

Agradeço

À minha mãe, Heloisa, e ao meu pai, Eugenio, por amparar e acompanhar, com dedicação amorosa, o sinuoso traçado dos anos até aqui.

Aos meus irmãos, Caio e Marcela, por guardarem os restos da nossa infância, reinventada a cada encontro com suas crias. Também ao Murilo, à Clara, à Manuela.

Ao Manoel, pelo carinho da acolhida e da troca, por escancarar generosamente as portas de sua infinita biblioteca. Pela potência de suas aulas e de sua orientação.

À Capes, pelo apoio financeiro a esse estudo; e também à Cinemateca do MAM, no Rio; à Cinemateca Brasileira, em São Paulo; e à Editora Casa de Las Américas, em Cuba, pela gentil ajuda com a inquietude de Glauber Rocha – que o ultrapassa e sobrevive até em seus arquivos. À Paula Gaetan, por ceder a fotografia que dispara tudo isso.

Aos professores Marcelo Magalhães Leitão, Laura Erber, Davi Pessoa, Vanessa Oliveira e Diana de Souza Pinto pela contribuição da leitura.

Aos de muito longe, Will e Javi; aos de longe, Isabella, João, Gustavo, Flávia, Thomaz, Alex, Angelo, por terem sido, tantas vezes, lar, amor, alimento. Pela salvadora desordem das visitas.

Às de perto: à Isadora, por dançar furiosamente com os afetos. À Marina, pela esperança alegre na vida e na melhora dos dias. À Tesla, pela troca que mantém o pensamento em apaixonado exercício. À Leda, pelas conversas que devoram as horas sem sentir.

À “marida” Maíra, por misturar Santos nesse Rio, e torná-lo, enfim, casa. E por habitá-la com sua lealdade, sua energia, seus berimbaus e pandeiros. À “marida” Bárbara, pela feliz afinidade dos pormenores e por dispor-se ao lado em tantos atravessamentos. Ao Chico, por me lembrar, todas as manhãs, da importância de esticar a coluna e de botar a cara no sol.

Por fim,

Aos amigos Pedro, pelo entusiasmo de quem se agarra à vida com as duas mãos, e Vanessa, pela singularidade de sua presença, a um só tempo, forte, doce e sábia. Foi solar essa nossa partilha.

*A solidão humana só não é absoluta porque você
tem irmãos em determinados momentos da história
com os quais você se comunica – ou lendo poetas
mortos ou falando com os amigos*
Glauber Rocha

RESUMO

As leituras realizadas pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha disparam, neste estudo, o gesto anacrônico da arqui-filologia, próprio das reflexões do crítico Raúl Antelo. Tal procedimento aproxima dados tomados, normalmente, como distantes, e busca, nos vestígios dos arquivos, outras formas de ler a história. Faz advir, assim, memórias inaparentes, invisíveis a olho nu, passíveis de emersão somente por meio de uma montagem inusitada. Persigo, nos rastros dispersos por entre cartas, conversas, entrevistas roteiros, artigos, uma biblioteca infinita, tal qual a de Babel, inventada por Jorge Luís Borges, onde um livro sempre abre caminho para um outro livro, para um outro livro, para um outro... Essa biblioteca pertence a Glauber, um leitor errático, porém voraz. Além de apresentar o modo com o qual Glauber praticava a leitura, debruço-me sobre *História do Brasil* (1974), filme-ensaio inacabado do diretor, realizado junto a Marcos Medeiros, para investigar quais leituras sobrevivem latentes no enredo e advêm do choque entre suas imagens.

ABSTRACT

The readings done by Brazilian filmmaker Glauber Rocha trigger, on this study, the anachronic gesture of *arqui-filologia*, performed by Raúl Antelo, critic and essayist from Argentina. This procedure brings close figures once kept apart and searches another way to read History through traces left behind by archives. Then, through an unusual montage, what I call unapparent memories arise; memories invisible to the naked eye. I seek on letters, conversations, interviews, scripts, articles, an infinite library, as the one from Babel, written by Jorge Luís Borges, where one book leads to another one, which also leads to another one, and another one... This library belongs to Rocha, an erratic but voracious reader. The ways that Glauber used to read will be presented, specially the books read for the writing and editing of *História do Brasil* (1974), essay film that remains unfinished, directed by him along with Marcos Medeiros.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Um estudo começa	11
------------------------	----

PARTE UM | GLAUBER ROCHA, LEITOR

Uma fotografia de leitura	16
Sobre a mesa de montagem	39
Digressão, prospecção	64

PARTE DOIS | GLAUBER ROCHA, LEITOR DO BRASIL

<i>História do Brasil</i> , percurso acidentado	66
Ensaio para uma ficção de história	75
Memórias do desterro em própria terra	96

CONSIDERAÇÕES (IN)FINITAS	118
---------------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	126
---------------------------------	-----

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fotografia de Glauber Rocha e Orlando Senna	16
Imagem 2 – Reprodução de <i>História do Brasil</i> , de Glauber Rocha (1974). Cenas originalmente retiradas de <i>Terra em transe</i> , de Glauber Rocha (1967)	84
Imagem 3 – Reprodução de <i>História do Brasil</i> , de Glauber Rocha (1974). Cenas originalmente retiradas de <i>Ganga Zumba</i> , de Cacá Diegues (1963)	86
Imagem 4 – Reprodução de <i>História do Brasil</i> , de Glauber Rocha (1974). Cenas originalmente retiradas de <i>Maranhão 66</i> , de Glauber Rocha (1966)	88
Imagem 5 – Reprodução de <i>História do Brasil</i> , de Glauber Rocha (1974). Cenas originalmente retiradas de <i>Maranhão 66</i> , de Glauber Rocha (1966)	91
Imagem 6 – Reprodução de <i>História do Brasil</i> , de Glauber Rocha (1974). Cenas originalmente retiradas de <i>Deus e o Diabo na terra do sol</i> (1964)	111

INTRODUÇÃO

Um estudo começa

O estudo que apresento nas próximas páginas percorre, por entre cartas, filmes, roteiros, artigos, depoimentos, entrevistas e ensaios, os vestígios de algumas leituras realizadas pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981). Conhecido, principalmente, como artífice do Cinema Novo¹ e como autor de filmes de prestígio internacional – *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) –, Glauber foi também um leitor e um escritor assíduo, voraz. A pesquisadora Ivana Bentes, responsável por reunir grande parte da correspondência de Glauber em livro², destaca que o cineasta passou mais tempo dos seus 42 anos de vida sentado diante de sua máquina de escrever do que com uma câmera na mão. Nessa convulsa e volumosa escritura, destinada ao público geral, aos amigos e pares, persigo os rastros dos livros, textos e escritores que, de algum modo, contribuíram para a invenção de seus filmes, para a formulação de suas reflexões sobre arte, sobre política e, especialmente, sobre o Brasil.

Insisto em chamar este trabalho de estudo em razão de um texto escrito pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em maio de 2017. Em *Os estudantes*³, Agamben contrapõe o estudo à pesquisa, afirmando o segundo termo como mais adequado às ciências exatas e naturais. Na pesquisa, os objetos são fixados e frutos de investigações e verificações experimentais que visam, geralmente, a uma utilidade concreta. No que se refere às ciências humanas, *estudo* seria uma expressão mais a contento, pois, diferente da pesquisa, que cessa ao encontrar o seu objeto, o estudo vai além dela, a ponto de tornar-se uma condição permanente. Escreve: “Pode-se definir o estudo como o ponto em que um desejo de

¹ Movimento cinematográfico das décadas de 1960 e 1970 que teve em Glauber Rocha seu mais conhecido porta-voz. Com a falência da Vera Cruz, companhia cinematográfica erigida aos moldes de Hollywood, e a estreia de *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1955, abre-se a possibilidade da construção de um cinema independente no Brasil, em confronto com produções comerciais. Um grupo de jovens cineastas inspirados, principalmente, pelo Neorealismo italiano e pela *Nouvelle vague* francesa, vindos da Bahia, do Rio de Janeiro e de São Paulo (mas não só) passa a realizar filmes comprometidos com a realidade social brasileira, com a invenção de uma linguagem própria do Terceiro Mundo. Em 1965, no manifesto *Estética da Fome*, que será objeto de leitura deste estudo mais adiante, Glauber pontua os principais filmes do Cinema Novo até então, destacando sua variedade temática e expressiva: “Como observa Gustavo Dahl, (o Cinema Novo) vai desde o fenomenológico (*Porto das Caixas*), ao social (*Vidas Secas*), ao político (*Deus e o Diabo*), ao poético (*Ganga Zumba*), ao demagógico (*Cinco Vezes Favela*), ao experimental (*Sol sobre a Lama*), ao documental (*Garrincha, Alegria do Povo*), à comédia (*Os Mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de abril” (ROCHA, 1981, p. 30)

² Trata-se do livro *Cartas ao mundo*, publicado em 1997, pela Companhia das Letras.

³ Refiro-me à tradução realizada por Vinícius N. Honesko publicada no blog *Flanagens*. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com/2017/05/estudantes-giorgio-agamben.html>>. Visitado em: 25 nov. 2018.

conhecimento atinge sua máxima intensidade e se torna uma forma de vida: a vida do estudante” (AGAMBEN, 2017). Esta condição estudantil, cada vez mais rara, seria aquela própria de uma vida que subtrai de si quaisquer fins utilitários. Não há um fim concreto, tampouco um objetivo a ser alcançado por esse estudo. Ele se move, em grande parte, por certa alegria *dos que não sabem e descobrem*, conforme escreveu Oswald de Andrade, um dos autores presentes na biblioteca de Glauber.

Por ser estudo, seu percurso não poderia dar-se sem acidentes.

Aponto o seu início há dez anos, quando estudante de História na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (curso inconcluso), eu entrei em contato com os chamados “ensaios de interpretação nacional”, como *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda; *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior – a santíssima trindade para se compreender o Brasil, postulada por Antonio Candido⁴. Anos mais tarde, fui apresentada ao livro *Ralé Brasileira*⁵, do cientista político Jessé Souza, que localizava no ensaio de Sérgio Buarque o substrato de um pensamento conservador alastrado para o senso comum, segundo o qual a corrupção seria o problema central do Brasil e que atos desta natureza seriam praticados exclusivamente pelo Estado, e nunca pelo mercado e pelas iniciativas privadas. Instigada por essa tese, já no mestrado, retornei à leitura de *Raízes do Brasil* menos para encontrar os traços do que propunha Souza, e mais interessada em entender de que modo havia se dado a leitura deste ensaio ao longo dos anos; quais memórias teriam sido construídas a partir da recepção do texto de Sérgio Buarque. Interessava-me, particularmente, a passagem sobre o *desterro em própria terra*, justamente pela construção paradoxal de seu primeiro parágrafo, que exploro com atenção no último capítulo deste estudo. Foi de grande contribuição para o breve mergulho que realizei em *Raízes* o curso *Ensaio, erudição e história*, ministrado pelos professores Robert Wegner e Giselle Venâncio no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O professor Manoel Ricardo de Lima, orientador deste percurso, apresentou a mim o texto da artista plástica Elida Tessler⁶, no qual ela explorava, justamente, o *desterro em própria terra* de Sérgio Buarque, levando essa proposição para a leitura das obras de Hélio

⁴ Refiro-me ao prefácio de Antonio Candido ao *Raízes do Brasil*, incluído pela primeira vez na edição de 1963, intitulado *O significado de Raízes do Brasil*.

⁵ Este livro de Jessé Souza, *Ralé brasileira – quem é e como vive*, foi publicado em 2009.

⁶ Refiro-me ao artigo *Somos ainda hoje desterrados em nossa terra? A terra como elemento visual em algumas produções de arte contemporânea brasileira*, de Elida Tessler, publicado em 2000. Disponível em: <http://elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Somos%20ainda%20hoje%20desterrados%20em%20nossa%20terra.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Oiticica, principalmente a *Devolver a terra à terra*, de 1979; das músicas de Caetano Veloso, como *Terra* e da trilogia da terra de Glauber Rocha – *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *A idade da terra*, seu último filme. Assisti novamente a alguns filmes do cineasta, que eu conhecia das aulas de História da Comunicação, da faculdade de Jornalismo. A outros, assisti pela primeira vez. Entrei em contato com os seus ensaios, artigos e cartas, e estes invadiram o projeto, desmontaram o planejamento inicial e tomaram uma proporção maior do que a prevista. Glauber Rocha, leitor de Sérgio Buarque e de tantos outros, e seu filme-ensaio, *História do Brasil*, passariam a ser os objetos e os disparadores de minhas leituras dali em diante.

Em 2017, porém, o Tempo Glauber, casarão centenário vizinho à minha casa, onde, desde 1983, estava reunido todo o acervo do cineasta, encerrou permanentemente suas atividades por falta de recursos⁷. Além dos filmes, os livros com anotações, diários, cartazes originais dos filmes e objetos pessoais, com exceção das cartas, que permaneceram com a família de Glauber, foram transferidos para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Porém, não é permitido a nenhum pesquisador consultar esses itens. A biblioteca de Glauber, em mau estado de conservação, encontra-se, no momento da conclusão desta dissertação, estocada no depósito da Cinemateca, no bairro paulistano da Vila Leopoldina, sem previsão de tratamento e de disponibilização ao público. Do acervo do cineasta brasileiro mais divulgado e conhecido no mundo, circulam, na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM, somente parte de seus arquivos, como sua produção para a imprensa, os livros que reúnem seus artigos e cartas, documentos da Embrafilme, as listas de diálogos de seus filmes, e poucos roteiros originais, com destaque ao de *Deus e o Diabo na terra do sol*, longa-metragem de 1964 que o levou ao Festival de Cannes pela primeira vez e fez do Cinema Novo um marco incontornável. Esta ausência do acervo de Glauber é um sintoma do tratamento dispensado pelo poder público no país aos legados de sua cultura, culminado, em 2018, com o insuportável incêndio do Museu Nacional, no Rio.

⁷ Para mais informações, ler: *Tempo Glauber encerra suas atividades no Rio de Janeiro*, publicada no site do jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 14 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,tempo-glauber-encerra-suas-atividades-no-rio-de-janeiro,70002084830>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Divido este percurso em dois momentos.

No primeiro, dedico-me à figuração de um *Glauber Rocha, leitor*. O modo como ele praticava a leitura projetava-se não para a erudição, mas para uma criação imaginativa, e, por isso, passava ao largo das academias e das ordenações canônicas. Segundo depoimentos de pessoas próximas, Glauber atravessava, em suas leituras, temas variados como política, literatura, sociologia, filosofia, antropologia. Alguns livros, ele percorria superficialmente, enquanto a outros, dedicava concentração obsessiva, observada pelas constantes releituras. Era também um leitor errático, que começava um livro para logo abandoná-lo, e que lia, às vezes, dez livros ao mesmo tempo. Glauber levava, assim, à máxima potência a definição do filósofo francês Roland Barthes para a leitura: um *gesto do infinito deslocamento*⁸. Os livros abrem caminho para outros; estes outros, por sua vez, sugerem a leitura de outros mais – gesto próprio do método capturado pelo escritor Jorge Luís Borges em seu conto *Biblioteca de Babel*. Está-se diante, pois, de uma *biblioteca infinita*; mais especificamente da biblioteca infinita traçada por Glauber. O gesto de leitura figurado em Glauber assemelha o cineasta a outros leitores, cujos escritos também foram explorados pelo cineasta. Vai se formando uma constelação, que acolhe, anacrônica e atopicamente, escritos e imagens próprias de tempos e lugares distantes. Dos choques dessas aproximações advém o que considero aqui como memórias inaparentes⁹, estas que, invisíveis a olho nu, só poderiam vir à tona por meio de uma montagem inusitada. Esses encontros são inusitados não por partirem de mera elucubração, mas por derivarem dos detalhes dos arquivos, da investigação de seus vocábulos, de uma arqueologia, às vezes, pelo avesso. Formar essa constelação díspar é parte do procedimento da *arqui-filologia* (*arché* – próximo da origem), conceito criado pelo crítico argentino Raúl Antelo a partir de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Walter Benjamin, entre outros. Este estudo não visa, portanto, à reconstituição, por trilhas já conhecidas, da trajetória do cineasta Glauber Rocha, da sua filmografia; tampouco procura emitir sobre sua obra uma coerência, uma conclusão, um parecer. O intuito é consultar os arquivos para apreender neles as centelhas de um pensamento que se lançou, sem amparos, à arte sob uma dimensão ética, política. Não há um objeto a ser capturado, mas sim a ser desmontado, perscrutado em seus fragmentos, que persistem em se manter fragmentados, sem tramar um retorno a uma totalidade anterior.

⁸ Refiro-me ao ensaio *Escrever a leitura*, publicado em *Rumor da Língua*, com tradução de Mário Laranjeira.

⁹ Este conceito de *memórias inaparentes* foi a mim apresentado no curso *Arqui-filologia: ficção crítica, memórias inaparentes*, realizado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e ministrado pelos Profs. Drs. Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima, entre agosto e dezembro de 2017.

No segundo momento, a atenção se volta ao filme-ensaio *História do Brasil*, realizado no início dos anos 1970 por Glauber, ao lado do militante Marcos Medeiros, durante o exílio de ambos entre Cuba e Itália. Este longa-metragem inacabado é composto por uma colagem de fragmentos de filmes de ficção, documentários e cinejornais; reproduções de revistas, de jornais e de material iconográfico; mapas; fotografias de pinturas, de esculturas; retratos, caricaturas e charges. Acompanha-o a narração de um percurso cronológico do Brasil, desde a chegada dos portugueses na Bahia, em 1500, até o presente em que os diretores estão instalados: os mais autoritários da ditadura militar (1964-1985). Aparentemente linear e pedagógico, o filme carrega em si alguns elementos que complicam o seu pretensão didatismo. Um deles reside nas quebras de sua narrativa que convidam ao desmonte da cronologia anteriormente erigida; outro está na disparidade entre a narração do filme e muitas das imagens que a acompanham, possibilitando ao espectador produzir outros sentidos para aquilo que se apresenta. *História do Brasil* é o arquivo a ser desmontado nesta parte do estudo. De seus fragmentos, aproximo aqueles advindos de outro ensaio, publicado quase quarenta anos antes, dedicado também a apontar as origens do Brasil, do brasileiro: *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque. Este livro será lido *com* o filme de Glauber através de uma de suas mais conhecidas noções, a de compreender os brasileiros como *desterrados em nossa terra*.

Dessa aproximação, são disparadas outras leituras, outros leitores; que disparam outras leituras, outros leitores, em uma proposição que tende sempre ao infinito.

PARTE UM | GLAUBER ROCHA, LEITOR

Uma fotografia de leitura

Há uma fotografia em preto e branco em que se vê o cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) sentado com as pernas cruzadas em um sofá com os olhos baixos em direção a um livro. A mesma mão esquerda que ampara o exemplar segura, entre os dedos indicador e médio, um cigarro aceso. A fumaça invade a cena e forma em torno dele uma neblina, que, ao mesmo tempo, esconde e ilumina o seu rosto. Ao seu lado, está o jornalista e cineasta Orlando Senna, que assiste atento ao folhear de páginas realizado por Glauber.



Glauber Rocha e Orlando Senna, no Rio de Janeiro. Foto de Paula Gaetan

Vinte e cinco anos separam este registro fotográfico do primeiro encontro entre os dois amigos, ocorrido durante uma assembleia de estudantes secundaristas, em Salvador, na Bahia. Senna narra que, naquela ocasião, o futuro artífice e nome mais lembrado do movimento do Cinema Novo, com apenas 15 anos, discursava descabelado e vestindo uma capa que o fazia lembrar Humphrey Bogart. Aos gritos, Glauber dizia que um mundo novo não seria construído através da política, mas sim da arte. “Gritou uma palavra de ordem, algo como: ‘todo poder aos artistas’ e saiu da sala, sem esperar réplicas ou aplausos.”¹⁰ (LEAL, 2008, p.

¹⁰ Este primeiro encontro com Glauber Rocha foi narrado por Orlando Senna em depoimento que resultou no livro *Orlando Senna: o homem da montanha*, escrito pelo documentarista e diretor de TV Hermes Leal, publicado em 2008.

71). Mais tarde, no final da década de 1950, Senna foi um dos repórteres do *Jornal da Bahia*, no qual Glauber dirigia o Suplemento Cultural, publicado aos domingos, e chefiava a página policial. A editoria que cobria os crimes e as investigações interessava a Glauber menos pelo conteúdo e mais pelo horário de trabalho. “Ocupando-se à noite”, escreve João Carlos Teixeira Gomes¹¹, amigo e biógrafo de Glauber, “dispunha do dia inteiro para ler, escrever crítica cinematográfica, ensaios para o suplemento, e, eventualmente, filmar”. (GOMES, 1997, p. 71). No ano em que a fotografia foi tirada, 1979, Glauber, havia três anos, estava de volta ao Brasil, após mais de cinco anos de exílio entre a Europa, principalmente, e países vizinhos da América Latina. Nesse retorno ao Rio de Janeiro, Glauber costumava passar longos períodos no apartamento de Senna e de sua mulher, a atriz Maria Conceição Senna, em Ipanema. Foi ele que ajudou Glauber a organizar a coletânea de artigos *O século do cinema*, publicada postumamente em 1985. Foi também na casa dos amigos que o cineasta escreveu *Revolução do Cinema Novo*, outra coletânea de ensaios publicada em 1981, e seu único romance, *Riverão Sussuarana*, de 1978 (LEAL, 2008). Após a morte de Glauber, Senna organizou e editou o livro *Roteiros do Terceiro Mundo*, que contempla textos originais dos filmes *Barravento*, *Terra em Transe*, *A ira de Deus* (uma versão do que viria a ser *Deus e o Diabo na terra do sol*) e *Anabasis – o primeiro dia do novo século*, encomendado pela Rádio e Televisão Italiana (RAI), que não chegou a ser filmado.

Na imagem, Glauber, como se procurasse no livro que tem em mãos uma passagem que sustentasse sua fala naquela conversa entre velhos amigos, dispara com o dedo, uma a uma, as páginas do terço final do exemplar em direção à sua capa. A velocidade do movimento é tal que o que a fotografia registra das folhas não passa de um borrão, uma espécie de halo que se forma em torno do livro – uma mancha.

O jovem filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), em 1917, detém-se sobre o problema da mancha no ensaio intitulado *Sobre a pintura ou Signo e Mancha*¹². Etimologicamente, em alemão, mancha, *Mal*, relaciona-se à pintura, *Malerei*, diferente de *Zeichen*, signo, que aponta para *Zeichnen*, desenhar. O signo teria como elemento fundamental a linha, e, a partir das diferentes significações desta linha, seriam definidos os diferentes tipos de signo. As significações seriam: a linha da geometria, a linha do signo escrito, a linha gráfica e a linha do signo absoluto. Benjamin debruça-se sobre as duas últimas. Acerca da linha gráfica, aquela que se opõe à superfície na qual se inscreve, afirma

¹¹ Refiro-me à biografia escrita pelo jornalista e amigo de Glauber Rocha João Carlos Teixeira Gomes intitulada *Glauber Rocha – esse vulcão*, publicada em 1997 pela editora Nova Fronteira.

¹² Realizei a leitura do ensaio incluído na coletânea *Escritos sobre mito e linguagem*, publicada em 2013 e traduzida por Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.

esta como responsável por conferir identidade ao fundo. Só há fundo, identificado como tal, caso haja, ao menos, uma linha. Se, por exemplo, em uma folha de papel, fosse preenchido todo o espaço em branco com listras pretas, até que se tornasse preta toda a folha, deixaria de existir listra, e, conseqüentemente, fundo. Para explicar o signo absoluto, isto é, a essência do signo, Benjamin opõe seu sentido ao da mancha, esta sempre absoluta. Escreve:

A primeira diferença fundamental que se pode constatar está no fato de o signo ser impresso, de fora para dentro, ao passo que a mancha se destaca, de dentro para fora. Isso indica que *a esfera da mancha é a de um meio*¹³. Enquanto o signo absoluto não aparece preponderadamente no que é vivo, mas deixa suas marcas em objetos inanimados, como construções, árvores, a mancha se manifesta, sobretudo, em seres vivos (nas chagas de Cristo, no rubor, talvez na lepra, nos sinais de nascença). (BENJAMIN, 2011, p. 83-84).

Arrisco-me a aproximar esta mancha da qual fala Benjamin àquela que advém na fotografia de um de seus leitores¹⁴, Glauber, com a ressalva de que não compreendo o livro como ser vivo, apesar de vivo ser o homem que o manipula e o movimento que nele ele produz¹⁵. O signo entendido como aquilo que se imprime de fora para dentro carrega consigo uma intencionalidade semântica, um desejo de dar sentido a algo ao se imprimir. Recuperando a raiz etimológica de signo no alemão, o signo *designa*, desenha, e, portanto, propõe um jogo de identificações. A mancha, ao contrário, se destaca de dentro para fora. Não estaria,

¹³ Importante destacar a nota dos tradutores Susana Kampff Lages e Ernani Chaves referente às diferentes significações de *meio* em Benjamin. Nesta edição, foi traduzido como *meio* a palavra alemã *medium*, que designa o “meio enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação, sem que seja possível estabelecer com ele uma relação instrumental com vista a um fim exterior” (BENJAMIN, 2013, p. 53-54). Diferente sentido possui a palavra *mittel*, também, em português, traduzida como meio. A significação desta é de “meio para determinado fim”, caracteriza, portanto, um contexto instrumental e alude sempre à necessidade de mediação” (idem, p. 53). No caso do excerto exposto, trata-se de meio como tradução para *medium*.

¹⁴No ensaio *América Nuestra*, escrito por Glauber em 1969, e incluído na coletânea *Revolução do Cinema Novo*, de 1981, Glauber faz menção à leitura de Bertolt Brecht através de Walter Benjamin. Escreve: “Li em Walter Benjamin uma máxima de Brecht: ‘É melhor as más coisas novas que as velhas coisas boas’” (ROCHA, 1981, p. 133)

¹⁵A mancha como constitutiva de um ser vivo lembra o conto *A marca na parede*, de Virginia Woolf. Nele, uma mulher se recorda do dia em que, enquanto fumava um cigarro no inverno, chamou sua atenção uma pequena e arredondada marca negra na parede branca, localizada a quinze centímetros do parapeito da lareira de sua sala de estar. Não sabe ao certo o que produziu aquela marca: trata-se de um buraco deixado para trás por um prego antigo? Em vez de um buraco, seria uma mancha causada por alguma coisa preta e arredondada que só permaneceu ali em razão do descuido da dona de casa que não a limpou? Ou a marca, na verdade, se projeta para fora da parede? É um acampamento? Um túmulo? No decorrer do conto, a marca na parede dispara reflexões (reflexos de si no outro) acerca da matéria, da natureza, das sociedades, das posses, do poder, do papel das mulheres diante dos homens, do papel dos homens diante de outros homens. Dispara um pensamento vivo, mais vivo do que os eventos mundanos que se desenrolam enquanto ela pensa o que pensa, mais vivo do que o conteúdo das conversas que travava com pessoas para as quais dirigia perguntas, sem interessar-se de fato por suas respostas. “Os romancistas do futuro”, escreve Woolf, “dar-se-ão cada vez mais conta da importância dessas reflexões, pois claro está que não há só um, mas sim um número quase infinito de reflexões; são essas profundidades que eles irão explorar, esses os fantasmas que perseguirão, deixando a descrição da realidade cada vez mais fora de suas histórias” (WOOLF, 2005, p. 108). Ao final, descobrimos que vivo não era só o pensamento disparado pela marca, mas a própria marca em si: tratava-se de um caramujo.

portanto, no âmbito da finalidade, mas mais próxima de uma medialidade. Pode-se dizer que a linha, o desenho e o signo se constituem como produto de uma ação, enquanto a mancha estaria na esfera do *gesto*, na esfera de um *meio*, conforme sugeriu Benjamin.

O conceito de gesto vem ocupando o filósofo italiano Giorgio Agamben desde os anos 1980 (com suas primeiras reflexões acerca da síndrome de Tourette) e reaparece, desde então, em vários de seus ensaios¹⁶. O gesto não está circunscrito à *praxis* nem à *poiesis* aristotélicas: não se trata nem do agir, cujo fim está em si mesmo; nem do fazer, cujo fim é de si externo¹⁷. O gesto se afasta da dicotomia entre meio e fim, e se instaura na “exibição de uma pura medialidade, no tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade” (AGAMBEN, 2018, p.3). Em uma expressão, é a centelha que sobrevive inexpressa. Ainda que possamos imaginar uma finalidade externa ao gesto de folhear um livro, o que temos diante dos olhos aponta para a exibição de uma medialidade permitida pela interferência da câmera. Captura-se somente uma mancha, aquela que advém do gesto.

Benjamin também destaca a correlação produzida no devir histórico entre a mancha e a culpa (o rubor no rosto quando sentimos vergonha, por exemplo) ou entre a mancha e a expiação dessa culpa (nas chagas de Cristo, por exemplo). Afirma:

Na medida em que a conexão entre culpa e expiação é, do ponto de vista temporal, mágica, essa magia temporal aparece, sobretudo na mancha, no sentido em que a resistência entre o passado e o futuro é eliminada, irrompendo passado e futuro numa conexão mágica sobre o pecador. (BENJAMIN, 2011, p. 84).

Interessa menos destrinchar essa dimensão da culpa trazida por Benjamin no excerto acima, e mais pensar que, na mancha, irrompa um aqui e agora, uma sobrevivência do passado em um futuro ainda em gestação, conferindo às instâncias temporais outras latências que não as da anterioridade e da posterioridade. Essa conexão mágica na qual se esfacela a separação estanque entre passado e futuro retorna diversas vezes no trabalho de Benjamin. Lanço mão

¹⁶ Refiro-me aqui, especialmente, aos artigos *Notas sobre o gesto*, incluído no livro *Meios sem fim: notas sobre a política*, publicado em 2015 pela editora Autêntica, com tradução de Davi Pessoa; *O autor como gesto*, publicado no livro *Profanações* em 2007 pela editora Boitempo, com tradução de Selvino J. Assmann; e *Por uma ontologia e uma política do gesto*, retirado do Caderno n. 76, publicado em abril de 2018 pelas Edições Chão da feira, com tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

¹⁷ No livro VI de *Ética a Nicômaco*, afirma Aristóteles: “Com efeito, ao passo que produzir (fazer) tem uma finalidade diferente de si mesmo, isso não acontece com o agir, pois a boa ação é o seu próprio fim. Daí o atribuirmos sabedoria prática a Péricles e a homens como ele, porque percebem o que é bom para si mesmo e para os homens em geral: pensamos que os homens dotados de tal capacidade são bons administradores de casas e de Estados”. (ARISTÓTELES, 1991, p. 128).

de dois exemplos. Em *Pequena história da fotografia*¹⁸, ensaio de 1931, ele sustenta que, uma vez inventado, o registro fotográfico assume para o espectador um estatuto mágico, impossível de ser ocupado pela pintura. Diz ele que, diante de uma foto,

o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente, porque *substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem um espaço que ele percorre inconscientemente*. (BENJAMIN, 1985, p. 94, grifo meu).

Se estivéssemos presentes na sala com Glauber e Senna, talvez nem percebêssemos a veloz passagem de páginas – esse quase filme que se monta na sucessiva sequência de instantâneos, uma espécie de *flip book* frustrado, posto que não projeta nenhuma figuração em movimento. Porém, observa-se o instante captado pela câmera. As capacidades técnicas do aparelho, como o controle da velocidade, a ampliação, o enfoque, fornece outra camada desse mesmo momento, incapaz de ser apreendida a olho nu. Segundo Benjamin, tal qual a psicanálise traz à tona o inconsciente pulsional, a fotografia revela um inconsciente ótico. A mancha luminosa, essa realidade chamuscada na imagem, guarda em si um espaço percorrido inconscientemente.

Essa mesma ideia é recuperada pelo próprio Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁹, publicado cinco anos mais tarde. O filósofo discorre que a invenção da fotografia marcaria, na modernidade, o que ele chama de declínio da aura da obra de arte. A aura, esta “única aparição de uma realidade longínqua por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170), está intimamente ligada ao valor de culto da imagem – ambos em crise naquele momento. Após o aprimoramento das tecnologias de reprodutibilidade, o valor de culto perde o seu *quê* de sagrado, e torna-se menos importante do que o valor de exibição – afinal de contas, uma vez que a matriz fotográfica é reproduzível, não há, como na pintura, a fotografia original, a fotografia autêntica. No entanto, Benjamin não pode deixar de reconhecer que, na fotografia, esta aura não desaparece por completo; é substituída por outra coisa, por uma beleza carregada de melancolia, especialmente no que diz respeito aos registros do rosto humano. O retrato fotográfico é a derradeira trincheira do valor de culto da

¹⁸ Ensaio retirado da coletânea *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*, publicada em 1985, e traduzida por Sérgio Paulo Rouanet.

¹⁹ Ensaio também retirado da coletânea *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*, publicada em 1985, e traduzida por Sérgio Paulo Rouanet.

imagem. É, pois, diante das fotos daqueles que amamos, mas não mais convivemos, que se refugia o último resquício de certo sagrado²⁰. Benjamin segue sua reflexão e volta a afirmar, como já o fizera em 1931, que a fotografia e o cinema abrem, pela primeira vez, a *experiência* do inconsciente ótico. Em suas palavras:

O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmera. (BENJAMIN, 1985, p. 189).

A fotografia nos abriria uma nova possibilidade de leitura do jogo do corpo em contato com os objetos; daquilo que advém e sobrevive dos gestos. No caso aqui explorado, trata-se da fotografia de uma cena doméstica da qual se destaca um gesto: o de folhear um livro. Aparentemente banal esse gesto guarda em si a memória do aperfeiçoamento tecnológico que possibilitou a invenção do papel, da página, e, posteriormente, da imprensa; a memória das negociações econômicas entre escritor, editora, gráfica, livrarias; das muitas horas de trabalho e de leitura de um escritor, e, se este não escreve na língua que seu leitor sabe decifrar, também as de um tradutor; dos espaços físicos percorridos, entre transportadora, galpões, estantes de livrarias e de casas; a memória dos leitores que ainda estão por vir.

(Abro um breve parêntese para tratar dessa memória contida nos gestos. O escritor Julio Cortázar (1914-1984), publica em 1963 o romance *O jogo da amarelinha*. Nele, somos apresentados a Morelli, escritor cultuado pelas outras personagens da história. Em uma de suas várias reflexões, Morelli pensa acerca dos gestos que vão sendo esquecidos conforme o passar dos anos e o avanço da técnica. A personagem, então, escreve:

Penso nos gestos esquecidos, nos muitos salamaleques e palavras dos nossos avós, pouco a pouco perdidos, não herdados, caídos atrás do outro da árvore do tempo. Esta noite encontrei uma vela sobre a mesa e, para brincar, acendi-a e andei com ela pelo corredor. O ar causado pelo movimento ia apagá-la e, então, vi levantar-se sozinha a minha mão esquerda, abrigando e protegendo a chama como uma cortina viva que afastava o ar. Enquanto o fogo se endireitava, outra vez alerta, pensei que esse gesto fora o gesto de todos nós (pensei *nós* e pensei bem, ou senti bem) durante milhares de anos, durante a Idade do Fogo, até que a trocaram pela luz elétrica. Imaginei outros gestos, o gesto das mulheres levantando a ponta da saia, o gesto dos

²⁰ É sobre esta possibilidade da fotografia de ser suporte do que Benjamin chama de “culto da recordação” que se debruça Roland Barthes em seu ensaio *A câmara clara*. O pensador francês, imerso na dor do luto de sua mãe, move-se por um desejo de encontrar, nas fotografias de sua progenitora, um traço de existência sobrevivente à morte. Nesse gesto, investiga a ontologia da fotografia e questiona-se sobre o que diferenciaria a foto de outras possibilidades de criação imagética. Indicial, compreende Barthes, a fotografia nos dá a ver o referente, nunca a si mesma. Carrega consigo uma transparência, uma *inaparência*. (BARTHES, 1984).

homens procurando o punho da espada. Como as palavras perdidas na infância, escutadas pela última vez na boca dos velhos que iam morrendo. Em minha casa já ninguém mais diz “a cômoda de cânfora”, já ninguém fala das “trebes” – as trébedes. Como as músicas do momento, as valsas dos anos vinte, as polcas que eterneciam nossos avós. Penso nesses objetos, nessas caixas, nesses utensílios que aparecem às vezes em galpões, em cozinhas ou esconderijos, e cujo uso já ninguém é capaz de explicar. Vaidade de crer que compreendemos as obras do tempo: o tempo enterra seus mortos e guarda as chaves. *Somente nos sonhos, na poesia, no jogo – acender uma vela, andar com ela pelo corredor –, aproximamo-nos às vezes do que fomos antes de ser isto que ninguém sabe se somos.* (CORTÁZAR, 2014, p. 522, grifo meu).

Cortázar ilustra a repetição de um movimento do corpo (acender uma vela) cujo intuito não visa mais a uma finalidade (iluminar um cômodo), mas a uma *brincadeira*, um *jogo*, uma reinvenção como *poesia*, como *sonho*. Ao retornar a um movimento executado pelos antepassados no decurso da humanidade, prescindindo-se, entretanto, de sua finalidade, tem-se a pura medialidade, o gesto. Vale lembrar que, para exemplificar sua noção de gesto, Agamben recorre ao tratado *Dell'arte di ballare e danzare*, de Domenico da Piacenza. Este coreógrafo do século XV postulava como fundamental para a dança a *fantasmata* – um momento de pausa súbita entre dois movimentos, que contivesse em si a medida e a memória de toda a coreografia. “Decisivo para compreender a natureza do gesto é, assim, o momento da interrupção e da suspensão, isto é, sua relação com o tempo compreendido como sucessão cronológica linear” (AGAMBEN, 2018, p. 4). Essa tensão disruptiva, arrancada da progressão cronológica, contém em si os movimentos que os antecederam, bem como aqueles que *podem* (ou não) os suceder: apesar de imóvel, é prenhe de todos os movimentos potencialmente exercitáveis. Não linear e messiânica, a temporalidade do gesto repete-se incessantemente²¹.

Em uma série de seminários proferidos entre 1998 e 1999, em universidades na França, Estados Unidos e Itália, Agamben²² retoma as Epístolas Paulinas para discutir o

²¹ Agamben afirma, no artigo já citado, que na ideia de Eterno retorno, esta potência privada de sujeito e objeto, Nietzsche tentava apreender o tempo infinito em um gesto. Em um dos fragmentos acerca do Eterno retorno, reunido no volume *A vontade de poder*, Nietzsche escreve: “Se o mundo tivesse um fim, ele haveria de já ter sido alcançado. Se houvesse para ele um estado final não intencional, então este haveria de já ter sido, do mesmo modo, alcançado. Se ele fosse capaz, em geral de um persistir, de um tornar-se petrificado, de um ‘ser’, então ele teria chegado mais uma vez, há muito tempo, ao fim do devir, também ao fim do pensar, ao fim do ‘espírito’. O fato do ‘espírito’ como um devir prova que o mundo não tem nenhum fim, nenhum estado final e é incapaz de ser” (NIETZSCHE, 2008, p. 509). Também em *Assim falava Zaratustra*, esboça-o poeticamente na fala dos animais ao Zaratustra convalescido: “Nós sabemos o que ensinas: que todas as coisas retornam eternamente, e nós com elas; que nós já existimos uma infinidade de vezes, e todas as coisas conosco. Ensinas que há um grande Ano do acontecer, um Ano desmesurado que, à semelhança de um relógio de areia, tem sempre de voltar novamente para correr e esvaziar-se outra vez, de forma que todos esses grandes anos são iguais a si mesmos, no que têm de maior e de mais ínfimo, de forma que nós, no decurso desses grandes anos, somos iguais a nós mesmos, no que temos de maior e de mais ínfimo”. (NIETZSCHE, 2003, p. 288).

²² Estes seminários estão reunidos no volume *O tempo que resta – Um comentário à Carta aos Romanos*, traduzido por Davi Pessoa e Cláudio Oliveira, e publicado pela editora Autêntica em 2016.

caráter messiânico das cartas que se relacionaria à temporalidade do gesto. O tempo messiânico se constitui em uma estrutura permeada de sua própria aporia, devido à “conjugação entre memória e esperança, passado e presente, plenitude e falta, origem e fim que ele implica” (AGAMBEN, 2016, p. 13-14) e pode ser interpretado, se seguirmos a trilha de Agamben, leitor de Benjamin, como paradigma do tempo histórico.

Recorro ao texto de Agamben para esclarecer melhor esse ponto. O apóstolo Paulo compreende o tempo profano (*chronos*) como aquele que vai do evento da Criação até a ressurreição de Jesus. A partir da ressurreição (salvação), o tempo se contrai, começa a acabar, até a *parousía*, ou a presença do Messias. A esse tempo contraído, Paulo chama de *ho nyn kairós*, ou “o tempo de agora”. Apesar de essa representação deixar evidente que o *ho nyn kairós* não é externo ao tempo *chronos*, nem tampouco coincide com ele, o fato de tratar o tempo condicionado a uma espacialidade (a linha reta), segundo a qual persistem uma anterioridade e uma posteridade, torna impossível pensar no tempo como experiência realmente vivida. Porém, se o tempo for tomado como experiência realmente vivida, torna-se impossível sua representação. Este tempo que o tempo leva para se acabar, ou o tempo que se emprega para concluir a representação que se pode fazer do tempo (tempo operativo) coaduna-se ao tempo messiânico:

Ele (tempo messiânico) não é nem a linha – representável, mas impensável – do tempo cronológico nem o instante – igualmente impensável – do seu fim; mas não é tampouco simplesmente um segmento extraído do tempo cronológico, que vai da ressurreição ao fim do tempo; é antes, o tempo operativo que urge no tempo cronológico *e o trabalha e transforma a partir do interior*, tempo do qual precisamos para fazer findar o tempo – nesse sentido: *tempo que nos resta*. Enquanto a nossa representação do tempo cronológico, como tempo *no qual* estamos, nos separa de nós mesmos, transformando-nos, por assim dizer, em espectadores impotentes de nós mesmos – espectadores que olham sem tempo o tempo que escapa, o seu incessante faltar a si mesmos – o tempo messiânico como tempo operativo, no qual apreendemos e realizamos a nossa representação do tempo, é o tempo *que* nós mesmos somos – e, por isso, o único tempo real, o único tempo que temos (AGAMBEN, 2016, p. 85-86, grifo meu).

A temporalidade do gesto, que o próprio Agamben caracteriza como messiânica, pertence a essa instância interior a uma medialidade, que trabalha nela para transformá-la. Apesar de “messiânico” remeter comumente a uma ideia de futuro, também todo o passado, – ou tudo o que aconteceu da Criação até agora, segundo Paulo – se encontra contraído, abreviado, neste *ho nyn kairós*, neste tempo que está se acabando, mas cujo fim é o de um porvir que nunca se conclui. Pode-se pensar no exemplo recuperado acima da *fantasmata*, a pausa súbita entre dois movimentos, que guarda em sua tensão, tanto todos os movimentos

executados, quanto todos os movimentos executáveis, que estão por vir. Esta tensão instala-se em uma espécie de tempo agora.

Neste mesmo seminário, Agamben enxerga Paulo como a presença teológica subterrânea que atravessa as teses de *Sobre o conceito de história*²³, um dos últimos escritos de Benjamin. Na primeira de suas proposições, o filósofo recupera o Turco, um autômato criado no século XVIII que, supostamente, seria capaz de vencer qualquer um em partidas de xadrez. Anos mais tarde, descobriu-se que este autômato, grande sensação das cortes europeias, se tratava de uma farsa: nada mais era que uma mesa projetada para que, no seu interior, fosse capaz de se esconder um exímio jogador de xadrez que controlava o fantoche do turco, o falso jogador-máquina. Benjamin propõe, assim, uma analogia filosófica a partir desse mecanismo: o fantoche, destinado sempre a vencer, é o materialismo histórico, que “pode desafiar qualquer um se tiver ao seu serviço a teologia, que, como se sabe, hoje é pequena e feia e, assim como assim, não pode aparecer à luz do dia” (BENJAMIN, 2012, p. 9). Este corcunda que controla escondido os movimentos do materialismo histórico, este teólogo, seria Paulo, segundo Agamben.

Assim, em se traçando paralelos de vocabulário entre o texto de Benjamin e as cartas do apóstolo, o *ho nyn kairós* vem inscrito em *Jetztzeit* (Agora), aquilo que preencheria a história. Isso se apresenta, especialmente, nas teses de número XIV – “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (idem, p. 18) – e XVIII – “O Agora (*Jetztzeit*), que, como modelo do tempo messiânico, concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade, corresponde milimetricamente àquela figura da história da humanidade no contexto do universo” (idem, p. 20). Fecho o parêntese e volto ao gesto de Glauber, de folhear um livro.)

Na fotografia de Glauber e Senna, procuro ler não somente aquilo que se apresenta: este rosto humano atento ao próprio gesto de disparar as páginas do que parece ser uma edição de *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado²⁴. Mas busco lê-la também nestas memórias que não se apresentam, nesta camada inconsciente, imagem fugidia, fugazmente detida na mancha

²³ A versão a qual faço referência está incluída na coletânea de ensaios de Walter Benjamin *O anjo da história* traduzida por João Barrento e publicada pela editora Autêntica em 2012.

²⁴ No mesmo ano em que a fotografia foi tirada, 1979, Glauber filma *Jorjamado no Cinema*, documentário em que ele mesmo entrevista o escritor baiano, além de acompanhar a estreia do filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, inspirado na obra homônima de Jorge Amado. Também no documentário, aparecem imagens do lançamento do livro *Tieta do Agreste*, editado pela Record, cuja capa, semelhante a esta que aparece na fotografia, foi ilustrada pelo pintor Carlos Bastos (também entrevistado por Glauber no filme). Agradeço aos professores Marcelo Magalhães Leitão e Laura Erber por esta observação.

luminosa advinda neste tempo contraído do gesto. Mais importante para esta reflexão do que esmiuçar a relação que Glauber construíra com este livro em específico é pensar que esta imagem é bastante reveladora sobre o modo que o cineasta exercitava a leitura, como explorarei mais adiante.

Não se sabe exatamente, por exemplo, por qual trecho do romance os fotografados procuram. Que cenas ali descritas no livro em questão disparariam aquela conversa? A pergunta acerca do conteúdo daquilo que se lê remete a William Shakespeare. Em uma cena de *Hamlet*, o príncipe dinamarquês acaba de elaborar seu plano de vingança após o encontro com o espectro do pai. Decide se portar, dali para frente, diante da rainha e do rei, da mãe traidora e do tio assassino, de maneira louca, vestindo “um disfarce grotesco de bufão” (SHAKESPEARE, 2016, p. 81). No primeiro encontro com seus novos adversários, Hamlet entra em cena lendo um livro (ou fingindo ler um livro)²⁵. E a rainha logo repara: “Olhem, o pobre está vindo, triste – e está lendo” (idem, p. 93). Polônio, conselheiro do rei, fica, então, a sós com o príncipe e dispara: “Senhor, o que está lendo?” ao que Hamlet responde: “Palavras, palavras, palavras.” (idem, *ibidem*).

O escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), em *O último leitor*, destaca essa passagem da peça e afirma que a própria resposta de Hamlet deixa claro que o conteúdo daquilo que lê importa menos do que a função exercida pelo gesto de ler na tragédia. Na obra de Shakespeare, segue Piglia, há dois universos em jogo. Um é o da tradição, do oráculo, da ordem transcendente figurada no espectro do pai que cobra do filho a vingança por seu assassinato. O outro, é a construção de uma subjetividade, de uma interioridade, com a qual a leitura casa-se perfeitamente, uma vez que é compreendida como uma atividade da solidão e do isolamento. “Nesse sentido, Hamlet é um herói da consciência moderna, *porque é um leitor.*” (PIGLIA, 2017, p. 36).

A leitura articula uma passagem entre esses dois mundos, da tradição, do oráculo; do pensamento, da produção de sentidos. O homem que lê é aquele que se interioriza, se aparta do mundo, ao mesmo tempo em que o convida. Pois, quando se lê, convoca-se, por exemplo, línguas, códigos, e estes são compartilhados, não estão encerrados no indivíduo que a exerce. O filósofo francês Roland Barthes (1915-1980), em reflexões reunidas no livro *O rumor da língua*²⁶, chama atenção para essa transindividuação contida na leitura, que, por mais

²⁵ O escritor argentino Ricardo Piglia, em *O último leitor*, chama atenção para o fato de ser “muito raro que Shakespeare fizesse marcações de cena, mas desde as primeiras edições consta a especificação: ‘Hamlet entra lendo um livro’” (PIGLIA, 2017, p. 35).

²⁶ Refiro-me aos artigos *Escrever a leitura* e *Da leitura*, ambos publicados em *Rumor da Língua*, com tradução de Mário Laranjeira.

anárquica e louca que seja – como seria a de Hamlet – é um jogo conduzido por regras. Não regras dadas pelo autor, pois ele também, mesmo que inventivo, escreve sob certo ordenamento. São regras que compõem o caldo cultural que é a própria narrativa, essa configuração milenar, anterior à escrita, ao autor e ao leitor. Estes dois últimos nada mais são do que passageiros de uma lógica já existente. (BARTHES 2004, p. 29). Ao refletir especificamente sobre o escritor, Barthes, em prefácio de *Crítica e verdade*, complementa essa ideia ao afirmar que “aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinação com uma linguagem que é sempre anterior.” (BARTHES, 2017, p. 22).

Glauber escreve, em 1967, uma peça de teatro na qual o personagem principal – uma espécie de *ele mesmo* – repete Hamlet: entra em cena lendo um livro. *Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca*, escrita originalmente para a *Revista Visão*²⁷, um dos textos incluídos na coletânea *Revolução do Cinema Novo*, satiriza as críticas disparadas contra seu então recém-lançado longa-metragem *Terra em transe*²⁸. Reproduzo, justapostos, dois trechos:

Silêncio. O autor (a vítima) entra e se deita numa rede amazonense que foi armada no meio do palco. Discretamente, começa a ler um livro do crítico francês Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Tempo. Levanta-se, encara a massa e lê: “Há artistas que preferem o perigo do estilo à segurança da arte” (...) Neste momento, chega um grupo de velhos intelectuais, representantes da Academia Brasileira de Letras. Cada qual já tem um título assegurado na História. Não se manifestam. Desfilam apenas em silêncio ao redor da rede, onde Glauber Rocha, calmamente, continua lendo. Pode dormir, se quiser. (ROCHA, 1981, p. 54-56).

Nesta “ópera atonal-surrealista” (idem, p.54), escrita para nunca ser encenada, Glauber, ao ler o francês Barthes na rede tecida por indígenas amazonenses, rearma, no palco, a questão da antropofagia proposta por Oswald de Andrade (1890-1954) no *Manifesto Pau Brasil* (1924) e, com mais força, no *Manifesto Antropófago* (1928). Com seu “Tupy or not tupy, that is the question”, Oswald devora Shakespeare e os sentidos para os quais apontam a questão existencial de Hamlet contidos, na economia muito própria da língua inglesa, em um

²⁷ O texto encontra-se na pasta de Glauber Rocha, na Cinemateca do MAM, porém não é possível precisar a edição ao certo. Em *Revolução do Cinema Novo*, livro em que este texto foi reproduzido, tem-se somente a marcação do ano – 1967 – ao lado do título da peça.

²⁸ Terceiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, *Terra em transe* teve sua estreia em 1967. A história se passa em Eldorado, república fictícia onde vive o poeta e jornalista Paulo Martins, que é ligado ao político conservador Porfírio Diaz. Quando Diaz é eleito senador, Paulo se afasta dele, conhece a militante de esquerda Sara e, junto a ela, resolve apoiar o populista Felipe Vieira no intuito de combater o conservadorismo personificado em Diaz. Apesar da vitória, o pacto entre a esquerda e o populismo rui, pois Vieira não é capaz de lutar contra as forças econômicas locais que financiaram sua campanha. Paulo se vê entre a saída pela revolução armada ou pelo desespero agravado por uma permanente sensação de impotência.

único verbo, *to be*. Depois, vomita um enunciado que elege como rota o desvio alternativo de absorver o outro em vez de recusá-lo.

Assinala-se uma tentativa de atualização do ritual de canibalismo tupinambá, povo habitante da faixa litorânea que se estendia entre o que hoje chamamos de Bahia e São Paulo. Para os tupinambás, segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, “a afinidade relacional (...), não a identidade substancial era o valor a ser afirmado”²⁹ (2002, p. 206). Dessa premissa compreende-se que a guerra, a hospitalidade entusiasmada, a vingança canibal são manifestações diferentes do mesmo impulso centrífugo de ir alterando-se profundamente à medida em que se devora o outro.

O crítico argentino Raúl Antelo, no ensaio *Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico*³⁰, destaca o fato de a antropofagia estar intimamente ligada à guerra. Porém, diferente da guerra territorial, a guerra antropofágica:

volta-se à recuperação de um habitat e de uma história a partir de *confiscar valores da própria cultura ou de culturas outras*. Neste caso, em particular, estamos diante de exocanibalismo. Ora, a cultura tupinambá é, como sabemos, exocanibalista. Realiza, através da guerra, um fim político dúplice: restaurar o equilíbrio mágico-religioso da comunidade e, ao mesmo tempo, vingar a memória ultrajada dos ancestrais. (ANTELO, 2001, p. 265, grifo meu).

Esse caráter de confiscar os valores pertencentes ao outro pode ser sintetizado, conforme destacou Viveiros de Castro, no costume entre os guerreiros tupinambás de acumular, em seu nome próprio, os nomes dos inimigos por eles executados. (CASTRO, 2002, p. 228-229). O nome deixa de ser uma atribuição identitária e dispersa-se para tornar-se signo da honra e das memórias das conquistas.

O gesto antropofágico de abrir-se para a recepção de uma outridade a ponto de anular a assinatura identitária é traduzido no sepultamento da autoria, reivindicado pelas vanguardas aqui e na Europa³¹ e sintetizado pelo já mencionado Barthes no ensaio *A morte do autor*³².

²⁹ Refiro-me ao ensaio *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, escrito por Eduardo Viveiros de Castro, publicado, originalmente, em 1992, e incluído com alterações no volume *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios*, de 2002. Nele, o antropólogo investiga, a partir de relatos dos missionários e viajantes, por que era tão difícil para os jesuítas da Companhia de Jesus, que chegaram ao Brasil em 1549, converter, de fato, os indígenas, apesar de estes não apresentarem resistência em ouvi-los pregar. “A palavra de Deus era acolhida alacrememente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher.” (CASTRO, 2002, p. 185).

³⁰ Este ensaio, publicado originalmente em 1996, foi incluído no livro *Transgressão e modernidade*, de 2001.

³¹ Raúl Antelo lembra no ensaio citado que o interesse moderno pelos rituais antropofágicos não se dá apenas na América Latina, com o exemplo paradigmático do *Manifesto Antropófago*, de Oswald. Na França, por exemplo, o escritor Georges Ribemont-Dessaignes, o pintor Francis Picabia, e o surrealista Michel Leiris têm escritos nesse sentido (ANTELO, 2001, p. 265-266). Daqui em diante, me referirei a este ensaio somente como *Políticas canibais*.

Nele, o filósofo francês afirma que o texto escrito é um neutro no qual escapa o sujeito e a identidade daquele que o escreveu: o seu autor. Não há, segundo ele, no texto, uma produção de sentido único, mas sim “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62).

Um dos primeiros a atestar este óbito, segundo Barthes, foi o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) com seu programa de conferir o lugar de destaque antes ocupado pelo autor à própria linguagem. Os surrealistas, em seguida, não poderiam admitir, como Mallarmé, tal grau de importância a um sistema como o da linguagem. Mas, de algum modo, especialmente com a escrita automática, contribuíram para retirar do autor a sua marca de gênio, sua soberania. Uma vez que não há autor, liberta-se do texto a necessidade de ser decifrado por quem o manipula. Torna-se dispensável tentar descobrir “o que o autor quis dizer”. Mais vale seguir o texto com outros textos, tocar seu espaço, revirar suas tramas, que são múltiplas, infinitas. Um texto não tem fundo. Em vez de voltar a atenção para a figura que produz o texto, sugere Barthes que se concentre no vetor receptor, o leitor, este homem “sem história, sem biografia, sem psicologia” (idem, p. 64) que nasce da morte do autor.

Na peça de Glauber, vale lembrar, o autor é um leitor – e um leitor de Barthes. De algum modo, a morte do autor – a mutilação deste sujeito que escreve e se sujeita à escrita –, e o conseqüente nascimento do leitor recuperam a honra tupinambá, segundo a qual as afinidades relacionais valiam mais do que as identidades (vide a alteração do nome próprio na guerra), e também a leitura canibal de Oswald de Andrade. É *Tupy* e não *to be the question*. Sobre esta relação entre a leitura e a antropofagia, escreve Antelo:

A antropofagia nos propõe uma teoria da leitura e do texto, posicionada "contra a memória fonte do costume". A partir dessa premissa, o sentido define-se como doação. Um texto nunca é a acumulação hereditária de valores; antes, pelo contrário, um texto demanda uma "experiência pessoal renovada", uma experiência de choque, uma *Erfahrung*. Em última análise, um texto é a entrega à operação de leitura (ANTELO, 2001, p. 272)

Debruçado sobre o ensaio de Barthes, Antelo reforça que essas dimensões múltiplas contidas no texto não são meras citações justapostas acumuladas como palavras escritas. São, antes, imagens disponíveis a entrarem em choques com outras imagens, outros textos.

Na encenação, Glauber escolhe ler *O grau zero da escrita*, livro escrito por Barthes quinze anos antes de *A morte do autor*. O trecho que a “vítima” Glauber destaca – “há artistas

³² Publicado originalmente em 1968. Faço uso da versão publicada em *O rumor da língua*, com tradução de Mário Laranjeira, e publicação de 2004.

que preferem o perigo do *estilo* à segurança da *arte*” – encontra-se na primeira parte do ensaio, na qual o filósofo se concentra em responder o que é a escrita³³. Para entender o que Barthes afirma como estilo e como arte, é importante retroceder à sua definição para a língua: conjunto de convenções comuns a todos os escritores de uma mesma época, espécie de habitat, de horizonte humano (que ele chega a denominar Natureza). Na produção de sua escrita, afirma Barthes, o escritor necessita transgredir esse limite imposto pelo caldo cultural no intuito de tocar uma sobrenatureza. Enquanto a língua está nesta dimensão horizontal (linha, limite, horizonte), o estilo encontra-se em uma dimensão radicalmente vertical, que atravessa o pensamento como um vetor interiorizado, solitário – é a parte privada do ritual da escrita. “O estilo é sempre um segredo” (BARTHES, 2004, p. 12). Ao se dar no corpo de quem escreve, na *bios*, o estilo está fora da arte entendida enquanto pacto que ligaria o escritor à sociedade. A escrita, para Barthes, situa-se entre estilo e arte, ou seja, entre a produção que vem da carne, do transe; e aquela partilhada por um código comum, próprio de uma época, de um contexto, logo, histórica. A escrita é o vetor diagonal, produto dessas duas forças – ou a anulação de ambas, em um neutro dessubjetivado.

Sendo carne, ritual, místico, interno, solitário, o estilo oferece perigo ao escritor, e, por isso, alguns autores tenderiam a aderir à tradição, à estrutura forjada pela arte instituída, pela Literatura – terreno menos movediço, mais conhecido e seguro. Um exemplo paradigmático de escritor que se projeta no abismo do estilo é aquele idealizado por Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*: “De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que sangue é espírito” (NIETZSCHE, 2008, p.59). Espírito ou razão ou pensamento só seriam, assim, possíveis, neste lançar-se constante ao precipício.

Na sátira contra seus críticos, Glauber contrapõe, ironicamente, dois tipos ideais de intelectuais: de um lado, figurado nele mesmo, o tipo que lê com calma e discretamente, no conforto anônimo de ser um leitor, apesar de também ser um autor. Do outro, o tipo da Academia Brasileira de Letras que, por ter “um título assegurado na História”, ou na *Arte*, não se manifesta sobre ela, logo, não mais provoca qualquer interferência nesta, não a movimenta. Torna-se, na segurança de seu nome próprio, monumento de si, parte de uma História

³³Na tradução que utilizo feita por Mario Laranjeira e publicada em 2004 pela Martins Fontes, a frase é: “pode-se imaginar autores que preferem a segurança da arte à solidão do estilo” (BARTHES, 2004, p.12). No próprio texto da peça de Glauber, contudo, fica claro que o cineasta leu o livro no original e traduziu, ele mesmo, para o português. Não só pela menção ao título em francês (*Le Degré Zéro de L'Écriture*), como também por, em dada altura da peça, ele afirmar: “Traduzi aqui *écriture* por linguagem por minha conta e risco” (ROCHA, 1981, p. 65)

constituída e canônica. Nesses dois tipos, personifica os vetores sobre os quais fala Barthes: Glauber, o vertical, o estilo; os intelectuais da Academia, o horizontal, a arte. Isso é reforçado quando, mais adiante, Glauber escreve:

Quando um intelectual vem me dizer que não gostou de *Terra em transe* porque não entendeu, dá vontade de perguntar a ele se poesia e música ele entende tudinho como entende uma reportagem, isto é, no sentido explicativo, óbvio, ululantíssimo! Incrível que, anos depois, se repita a intolerância (pois é mais do que burrice) que existiu contra a *pedra no caminho* de Drummond. A mesma coisa. *Terra em transe*, e a maioria do Cinema Novo, até parece reedição semanal da Semana de Arte Moderna. (ROCHA, 1981, p. 64)

Terra em transe estreou no cinema em 1967, mesmo ano em que o Teatro Oficina, capitaneado por José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, recuperava um esquecido texto de uma peça de Oswald, de 1933, para encená-lo no palco. Foram necessários mais de 30 anos para que o público finalmente assistisse ao *Rei da Vela*, espetáculo dedicado a Glauber³⁴, que, para vários músicos, artistas plásticos, poetas e cineastas dos anos 1960, significava o primeiro contato com a antropofagia de Oswald. Caetano Veloso, um dos nomes mais lembrados do movimento Tropicalista, relata o seu encantamento com o escritor paulista diante da peça de Zé Celso em seu livro de memórias, *Verdade tropical*. Conta que, enquanto jovem, ouvia com constância o nome de Mário de Andrade, mas quase nunca o de Oswald. O primeiro, segundo ele, encarnava a presença normativa, institucional, logo, mais responsável do Modernismo paulista; enquanto Oswald, “representara a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclástica” (VELOSO, 2018, p. 255).

Logo em seguida, leu sua poesia, seus romances, seus manifestos. Descobriu também que os concretistas Haroldo e Augusto de Campos, ao lado de Décio Pignatari, vinham publicando, em jornais e em revistas especializadas, desde o início dos anos 1960, textos críticos em que recuperavam a antropofagia e invocavam a presença de Oswald. Em *Marco Zero de Andrade*, publicado na revista *Alfa*, de 1964, Pignatari justifica o isolamento ao qual foi submetido Oswald pela sua ambição de propor um roteiro radical de criação e de cultura para o Brasil – o que seria insuportável para a Literatura enquanto sistema de acomodação de tradições. Fragmentário e desigual do ponto de vista da língua, Oswald atrapalhava “o bom

³⁴ Escreve Renato Borghi, ator e autor do Teatro Oficina, em posfácio de edição de *O rei da vela*, publicado pela Companhia das Letras em 2017: “*O Rei da Vela* foi considerado um marco, uma linha divisória na história do moderno teatro brasileiro. Nosso espetáculo foi dedicado a Glauber Rocha por causa de *Terra em transe*. A antropofagia oswaldiana ressurgia com força total no filme de Glauber e atingia seu ápice com a montagem de *O Rei da vela* numa genial direção de Zé Celso” (BORGHI apud ANDRADE, 2017, p. 84)

andamento evolutivo da nossa história literária” (PIGNATARI, 1964, p. 41). Por isso teve sua força anulada em favor do didatismo de tantos “ismos”.

O concretista Pignatari lê Oswald fora da linha evolutiva da história e o insere em uma linha revolucionária, anti-Literatura, anti-arte, do mesmo lado do poeta francês Mallarmé, do movimento *Dada*, da *pop art* norte-americana, e do lado oposto de Mário de Andrade e de outros modernistas. Faz isso porque enquanto o problema de Mário era o de forjar uma *língua* brasileira, a questão de Oswald teria mais relação com a *linguagem*. Nas palavras de Pignatari:

Este ser anti-arte está intimamente vinculado ao estabelecimento de uma linguagem, de um projeto geral – ou de um *roteiro*, para utilizar um termo oswaldiano. Envolve, em última instância, um problema de comunicação, e de comunicação com a massa por via imediata e direta; em oposição, portanto, ao sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos, etc.), que é de natureza *consumista*, impondo os ditames de seus interesses às fontes de criação artística. (idem, p. 43, grifos do autor).

As diferenças entre linguagem e língua, que não passam incólumes pela tradição linguística francesa³⁵, necessitariam de um exame mais cuidadoso que, entretanto, não estão no horizonte deste trabalho. Basta, por ora, compreender a língua como parte essencial da linguagem, como o conjunto de convenções sociais que tenta organizar o caráter múltiplo e heterogêneo da linguagem – esta, mais ampla, toca naquilo que é expresso, *inexpresso*, social, individual, além da língua. Pignatari que conhecia com profundidade as disparidades entre *langage* e *langue* insere nesse mesmo raio de diferenciações os projetos dos dois Andrades. Mário ocupava-se de um princípio classificatório, a instituição de uma nova língua reconhecidamente brasileira; Oswald visava à inauguração de um anterior, uma linguagem fática, bruta³⁶. Essa diferença é pontuada, grosso modo, por Caetano: Mário, de um lado, como a fundação de uma norma; Oswald, do outro, como a iconoclastia.

Mas assim como linguagem e língua são conceitos que ora se aproximam e se confundem, não são absolutos e estanques estes lugares opostos conferidos aos dois Andrades. O autor de *Macunaíma* não ocuparia a posição de um puro burocrata da arte, nem Oswald a de um antitradicionalista puro apesar da retórica panfletária própria dos manifestos.

³⁵Refiro-me, aqui, a Ferdinand de Saussure, e seu *Curso de lingüística geral*, e também a seu discípulo, Émile Benveniste, linguista fundamental para o pensamento de Agamben acerca da história, que tratarei com mais afinco no próximo capítulo desta primeira parte.

³⁶No *Manifesto Pau-Brasil*: “A poesia existe nos fatos” e, depois, “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas” (ANDRADE, 1976, p.1)

Recupero novamente o ensaio de Antelo, *Políticas canibais*. Ainda que a antropofagia fornecesse uma teoria de leitura “contra a memória fonte dos costumes”, conforme afirma Oswald em seu *Manifesto Antropófago*, um texto que se desse à leitura absolutamente contra essa memória, sem restrições no seu caráter destrutivo, seria ilegível. E o próprio Oswald afirma a importância da tradição em outro texto seu, menos conhecido, recuperado por Antelo. Em *O antropófago*, afirma que “na tradição podem ser encontrados pontos de referência e apoio para o progresso” (ANDRADE apud ANTELO, 2001, p. 273). Negada em uma instância, afirma Antelo, a memória “fonte dos costumes” retorna como mimese não do produto, mas do processo. Em suas palavras:

A negação da memória não pode, contudo, chegar ao ponto de substituir romanticamente a memória pela *moria*, a *theia mania*, o furor ilimitado. Nega-se a memória como fonte do costume, porém ela é reivindicada como mimese do processo, memória ativa de tal sorte, diríamos, que todo texto que se entrega à leitura anula *a priori* a verdade mas oferece em compensação a chave de sua reconstrução *a posteriori*. (ANTELO, 2001, p. 273).

Volto à peça de Glauber. Em outro ponto da trama, vários tipos sociais – um poeta, um estudante, um jornalista, um sociólogo... – protestam contra *Terra em transe*. Salvyano Cavalcanti de Paiva, crítico de cinema tornado personagem, propõe, então, uma antologia das principais críticas negativas desferidas ao filme para que se organizasse e se instaurasse um processo, pois

os bancos esperam os resultados para protestar os títulos. A Academia Brasileira de Letras espera os resultados para votar uma moção contra o Glauber. O Itamarati espera os resultados para rasgar os prêmios do Glauber. A Polícia, por fim, espera os resultados para prender o Glauber. (ROCHA, 1981, p. 58).

Glauber imprime com mais força sua posição anti-institucional em relação à produção de conhecimento ao justapor a Academia Brasileira de Letras aos bancos, ao Itamaraty e à polícia, ligados, por excelência, à centralidade do capital, aos rituais cerimoniais, à norma, ao controle social. O cineasta faz de si personagem na contramão dessa tendência e, encarnando uma espécie de *enfant terrible*, associa-se a Oswald, a Mallarmé, a Rimbaud, ao Dada, a *pop art* e por aí afora. Seu ato de desafio é continuar sua leitura ou adormecer – cheio de preguiça, tal qual Macunaíma³⁷.

³⁷ Em texto introdutório para a edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez, intitulado *Liminar/Macunaíma*, Darcy Ribeiro caracteriza Macunaíma, este herói sem caráter inventado por Mário e publicado em 1928, como um amálgama de contrários, como aquele que é, ao mesmo tempo, "inocente e astuto, enfatiado e insaciável, esperto e crédulo, encantador e grotesco, imprudente e confiante, além de perverso,

Antes de prosseguir, entretanto, vale deixar em aberto duas tensões que não necessariamente se apaziguam. A primeira vem da dificuldade em fixar Glauber, assim como se faz comumente com Oswald, em uma posição puramente antitradicional. Para realizar essa operação, seria necessário ignorar, para ficar em apenas três exemplos, a importância que tinha para seu pensamento acerca da arte e da política a poesia de Castro Alves³⁸, os romances de José de Alencar³⁹, a música de Heitor Villa-Lobos⁴⁰. Caetano Veloso, no mesmo livro anteriormente citado, afirma que Glauber, em relação aos modernistas, “parece ter sido o único a não partilhar do culto oswaldiano: talvez tivesse medo de ser assimilado a uma figura com tantos pontos em comum com ele próprio.” (VELOSO, 2017, p. 269)

A segunda tensão que, de algum modo, deriva dessa primeira, está ligada ao ato de conferir o seu próprio nome a essa personagem que, na peça, se coloca na contramão do cânone. É possível ler que, ao batizá-lo, Glauber associa-se a um fazer artístico inscrito em uma linha de pensamento, ainda que esta tenha como proposta, justamente, se colocar contra a constituição de linhas e tradições. Acaba por confirmar uma crítica que, de um lado, confinou-o a um grupo de artistas polêmicos, rebeldes, malditos, e, de outro, o instalou no altar daqueles que negam o altar. O jornalista Sidney Rezende, que reuniu em livro diversas

mentiroso, covarde e, sobretudo, preguiçoso" (RIBEIRO apud ANDRADE, 1978, p.XX). Há muitas passagens em *Macunaíma* que aproximam à personagem título a um elogio à preguiça – este gesto de entrega ao nada fazer, oposto ao mundo do trabalho. “O herói vivia sossegado. Passava os dias marupiara na rede matando formigas taiocas, chupitando golinhas estaladas de pajuari e quando agarrava cantando acompanhado pelos sons gotejantes do cotcho, os matos reboavam com doçura adormecendo as cobras os carrapatos os mosquitos as formigas e os deuses ruins” (ANDRADE, 2015, p.30). Ele é, segundo Antonio Candido (1970, p. 71), o símbolo máximo da malandragem, aquela que "pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si" (idem, ibidem).

³⁸ Em várias cartas, Glauber Rocha exalta Castro Alves (1847-1871) e até compara sua própria vida com a do poeta romântico. Em carta para a pesquisadora e amiga Raquel Gerber escrita em 1º de setembro de 1976, afirma: “O primeiro poeta revolucionário do terceiro mundo é Castro Alves, que inclusive Oswald escolheu como fez com José de Alencar. O estilo é a imaginação” (ROCHA, 1997, p. 612). Em outra, para Jorge Amado, de março de 1978, escreve: “Fiz 39 anos no último dia 14 (de março). Você sabia que nasci neste dia de Castro Alves?” (idem, p. 635).

³⁹ Vale recuperar brevemente trechos do artigo publicado por Glauber Rocha no Caderno B do *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1976, no âmbito da polêmica da escolha entre Machado de Assis e José de Alencar para ser o patrono das Letras no Brasil. Glauber, que escolhe o cearense em detrimento ao carioca afirma: “Peri arranca uma palmeira e, com Ceci, povoa o dilúvio. Neste desejo, que é o prazer estético do Romantismo, Alencar revoluciona o Brazil. Lança o dilúvio contra o império. (...) O Guarany estourou. Alencar embalou. Foi boêmio, playboy, dândi, político, malandro, mas carregou as taras nordestinas que nunca o fizeram aceito na corte pela beleza física ou elegância da oratória, apenas pela excepcionalidade do talento daquele exótico exemplo de raça brasileira: um cearense de gênero, capaz de inspirar uma ópera wagneriana a Carlos Gomes (...) Machado perde as eleições. Sua literatura é água encanada. A literatura de Alencar é o encontro do Negro com o Solimões”. (JORNAL DO BRASIL, 1976, p. 10). Este artigo foi localizado na pasta de Glauber Rocha, na Cinemateca do MAM.

⁴⁰ Sobre este tema, conferir o artigo *A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho da colcha tropicalista*, de Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim, publicado em 2015 no volume 42, número 44 da revista *significação*, da Universidade de São Paulo.

declarações de Glauber à imprensa⁴¹, fez uma lista dos rótulos atribuídos ao cineasta pelos jornais à época. Dentre os 146 adjetivos catalogados alfabeticamente, podemos destacar: agressivo, contestador, inquieto, ídolo, louco, messiânico, radical, rebelde (REZENDE, 1986, p. 30-32).

Mas essa posição de Glauber, contrária ao saber regrado pelas academias,⁴² retorna em vários momentos e não somente na peça crítica. Um destes vem em uma carta escrita a Walter da Silveira, cujo cineclubes em Salvador teve profunda influência sobre Glauber e sobre toda uma geração de cinéfilos baianos. Quando este é convidado a ocupar a cadeira de número treze na Academia de Letras da Bahia, o cineasta o parabeniza, sem deixar de fazer fortes críticas às instituições desse tipo. Escreve:

Se, neste momento, eu exercitasse meu desprezo pelas academias, não estaria compreendendo que a festa de amanhã é válida – e apenas como tal – pelo que representa de reconhecimento de um valor autêntico, do talento verdadeiro e da dedicação à causa da cultura. E este preito público é prestado exatamente pelos que se aproveitam da condição de intelectual, apegam-se às instituições, buscam o brilho fácil, fazem das letras (que desconhecem) uma “carreira” (ROCHA, 1997, p. 266).

Em vez de carreira, as letras são para Glauber uma obsessão. Ivana Bentes, pesquisadora responsável pela reunião da correspondência de Glauber em livro, afirma que o cineasta passou mais tempo dos seus anos de vida curvado sobre sua máquina de escrever do que com uma câmera na mão. Sua necessidade de interpretar, criticar, exprimir pensamento fez com que deixasse uma vultosa produção literária, incomum para alguém que morreu aos 42 anos e que não vivia propriamente de escrever. Sem levar em conta os escritos do período de atuação como jornalista profissional,⁴³ Glauber colaborou com textos para as revistas *Mapa, Pasquim, Ângulos, Senhor, Veja, Manchete*; nos jornais *Diário de Notícias, Folha de S. Paulo, Correio Brasiliense, Jornal do Brasil, Jornal da Bahia*, e em publicações europeias. Publicou também os livros *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Revolução do Cinema Novo, O século do Cinema*, além do romance *Riverão Sussuarana* (AVELLAR, 1994, p. 49).

⁴¹ Refiro-me ao livro *Ideário Glauber Rocha*, de Sidney Rezende, publicado em 1986.

⁴² Esse pensamento que foge das vias da erudição academicista aproxima Glauber Rocha do escritor argentino Macedonio Fernández, mestre de Jorge Luís Borges (assim como poderia aproximá-lo de tantos outros que compartilham esta espécie de menosprezo). Em texto que homenageia Macedonio em razão dos oito anos de sua morte, publicado na *Cahiers de L'Herne*, em 1964, Borges afirma que, para Macedonio, “l’erudition lui paraissait chose vaine, une manière ostentatoire de ne pas penser” (ANTELO, 2001, p. 158) Em tradução livre: “a erudição lhe parecia coisa vã, uma maneira ostentatória de não pensar”.

⁴³ A partir de 1958, como afirmei anteriormente, Glauber torna-se repórter policial no *Jornal da Bahia* e, no ano seguinte, escreve e revisa reportagens de diversas editorias no *Diário de Notícias*, também em Salvador. No primeiro jornal, também coordenará o suplemento literário semanal. (PIERRE, 1996, p. 49-50).

Somam-se a isso as pesquisas e roteiros dos filmes realizados – 16 entre curtas e longas-metragens – e os projetos não concretizados: entre eles, um seriado para a televisão em torno do personagem Antonio das Mortes (de *Deus e o Diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), e roteiros para cinema, como *América nuestra*; *Ciro, lua do oriente*; *Alexandre, sol do ocidente*; *O nascimento dos deuses*; *O destino da humanidade* e *O testamento da rainha louca*. (MAGALHÃES, 1994, p. 13).

O impulso em direção às letras teve início ainda na infância, no ambiente familiar, segundo a biografia escrita por João Carlos Teixeira Gomes. A começar pela mãe de Glauber, dona Lúcia, que tinha por costume ler não somente romances e poesias, mas também biografias. Em uma dessas brochuras ela conheceu a vida de Joseph Rudolf Glauber, químico alemão que descobriu o sulfato de sódio, e que a inspirou a batizar o primeiro filho, nascido em Vitória da Conquista, em 14 de março de 1939. Glauber herdou da mãe o gosto pela leitura e, desde os cinco anos, lia tudo que vinha parar em suas mãos, de gibis e jornais a romances. “Tal o amor de Glauber pelos livros, que ela (dona Lúcia) se viu obrigada a abrir uma conta na livraria Civilização, na Rua Chile, em Salvador, para que ele pudesse adquirir uma cota mensal que era estipulada” (GOMES, 1997, p. 9).

Destaco, a título de exemplo, uma carta escrita por ele aos 13 anos de idade. Nela, o jovem Glauber dizia que se um dia viesse a ser um escritor, escreveria sobre sua própria terra. Também produz para seu tio Wilson Mendes de Andrade uma espécie de inventário de suas leituras mais recentes. Edgar Allan Poe e Rudyard Kipling – “E aquela sua poesia *Se*⁴⁴ é o que de mais belo pode haver em matéria de filosofia, mas que considero por assim dizer impraticável” (ROCHA, 1997, p. 79); Charles Dickens, Robert Stevenson; Jorge Amado, Érico Veríssimo; Schopenhauer, Nietzsche e comentários acerca da filosofia de Bacon, Platão, Aristóteles, Sócrates, Spinoza, Voltaire – “Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do

⁴⁴ “Se és capaz de manter a tua calma quando/ Todo o mundo ao teu redor já a perdeu e te culpa;/ De crer em ti quando estão todos duvidando,/ E para esses no entanto achar uma desculpa;/ Se és capaz de esperar sem te desesperares,/ Ou, enganado, não mentir ao mentiroso,/ Ou, sendo odiado, sempre ao ódio te esquivares,/ E não parecer bom demais, nem pretensioso;/ Se és capaz de pensar - sem que a isso só te atires,/ De sonhar - sem fazer dos sonhos teus senhores./ Se encontrando a desgraça e o triunfo conseguires/ Tratar da mesma forma a esses dois impostores;/ Se és capaz de sofrer a dor de ver mudadas/ Em armadilhas as verdades que disseste,/ E as coisas, por que deste a vida, estraçalhadas,/ E refazê-las com o bem pouco que te reste;/ Se és capaz de arriscar numa única parada/ Tudo quanto ganhaste em toda a tua vida,/ E perder e, ao perder, sem nunca dizer nada,/ Resignado, tornar ao ponto de partida;/ De forçar coração, nervos, músculos, tudo/ A dar seja o que for que neles ainda existe,/ E a persistir assim quando, exaustos, contudo/ Resta a vontade em ti que ainda ordena: "Persiste!";/ Se és capaz de, entre a plebe, não te corromperes/ E, entre reis, não perder a naturalidade,/ E de amigos, quer bons, quer maus, te defenderes,/ Se a todos podes ser de alguma utilidade,/ E se és capaz de dar, segundo por segundo,/ Ao minuto fatal todo o valor e brilho,/ Tua é a terra com tudo o que existe no mundo/ E o que mais -- tu serás um homem, ó meu filho!” (LEIA o poema ‘If’, de Rudyard Kipling; tradução de Guilherme de Almeida. Folha Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u92310.shtml>>. Acesso em 12 mai. 2018.)

mundo e dos homens” (idem, p. 79-80). Como sugere essa carta, os interesses que o chamavam à leitura eram dispersos e apaixonados. Atravessava “política, filosofia, psicanálise, cinema, estruturalismo, semiologia e literatura” (BENTES apud ROCHA, 1997, p. 57). Dizia preferir a leitura ao carnaval⁴⁵. Em outro momento, dizia ser a leitura um antídoto ao desamparo⁴⁶.

Seu quarto de juventude, na rua General Labatut, nos Barris, em Salvador, tinha uma estante abarrotada de livros, que ele costumava ler sentado na cama ou em uma janela que possuía vista para o andar térreo. Glauber assustava com frequência os moradores “lendo em voz alta e potente os trechos que mais o empolgavam” (GOMES, 1997, p. 21). Em 1957, ingressa na Faculdade de Direito de Salvador, porém, abandonaria o curso três anos mais tarde. Sylvie Pierre, biógrafa e amiga de Glauber, conta que o período em que passou pelo ambiente universitário serviu para ele “casar-se, em 30 de junho de 1959, com a atriz Helena Ignês, que também conheceu, embora fosse colega de faculdade, em circunstâncias extracurriculares”⁴⁷ (PIERRE, 1996, p. 49); para fazer amigos, e, por fim, para “torcer o nariz/captar/digerir/rejeitar/tomar emprestado/imitar apenas o suficientemente os eflúvios da cultura acadêmica, vacinando-se para sempre contra ela, situar-se de través, acima, abaixo, de lado, e tornar-se, no entanto, sociologicamente intelectualizado” (idem, p. 49). Ainda sobre isso, em 1962, em outra carta destinada a Walter da Silveira, afirma: “Eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, mal formado nas universidades e mal informado através de leituras confusas e conversas idem.” (ROCHA, 1997, p. 171)

Glauber caminha em direção aos livros e relaciona-se com eles de modo muito singular. Sua leitura não respeitava uma lógica exterior ao seu desejo. Começava um livro para logo perseguir outro, que o levava a outro e a outro. Ao chegar ao fim de uma história que o interessava, não a dava por acabada. *Angústia*, de Graciliano Ramos, leu por três vezes⁴⁸. *A menina morta*, de Cornélio Penna, duas⁴⁹. Em entrevista concedida ao jornal

⁴⁵ Em carta, enviada aos pais, Lúcia e Adamastor Rocha, em 1º de fevereiro de 1959, Glauber, que estava em São Paulo para participar de um congresso de cineclubes, escreve: “Vou passar o Carnaval em Campinas, na casa de Nonô e Evandro. Lá eu vou ficar lendo, porque não gosto de folia. Depois vou até o Rio acabar os filmes”. (ROCHA, 1997, p. 106). Glauber se refere ao seu primeiro curta-metragem, *Pátio*, de 1959.

⁴⁶ Em carta enviada ao amigo e cineasta Paulo César Saraceni, de Salvador, entre 1962 e 1963, escreve: “aqui nesta colônia morta, com o terrível sol e a pobreza agressiva, estou apenas fazendo ginástica e lendo muito – literatura e filosofia: estou quase livre das raízes e subitamente tenho a impressão de que a solidão humana só não é absoluta porque você tem irmãos em determinados momentos da história com os quais você se comunica – ou lendo poetas mortos ou falando com os amigos” (ROCHA, 1997, p. 177)

⁴⁷ Refiro-me à biografia escrita pela crítica francesa Sylvie Pierre, a pedido do próprio Glauber, intitulada *Glauber Rocha*, publicada em 1996.

⁴⁸ Em carta enviada ao cineasta e amigo Paulo César Saraceni, entre abril e maio de 1963, a partir de Salvador, escreve: “Graciliano é um folhetim brasileiro, com o peso de Dostoiévski. as personagens de Marina e Julião de Sousa são fantásticas. você se lembra de Luís da Silva espiando Marina no banheiro, quando descobre a barriga

Tribuna da Imprensa, publicada em 16 e junho de 1978, o próprio Glauber, ao descrever sua rotina, insere nela a deglutição diária de livros. Afirma: "Das 5 às 10 horas da manhã, escrevo. Das 10 às 19 horas, faço cinema, terminando meu último filme (*A Idade da Terra*). Das 9 da noite à 1 da madrugada, revejo o que escrevi e leio. Geralmente, 10 livros ao mesmo tempo". (REZENDE, 1986, p. 112).

Cacá Diegues, cineasta e amigo próximo, resume que Glauber era um leitor voraz, constante, porém errático. Sua leitura se dava de maneira "diagonal, que sintetizava uma formação fragmentada, com lacunas, 'incultura' no sentido enciclopédico e acadêmico". (ROCHA, 1997, p. 57). Em outro depoimento, gravado em fita para o acervo do recém-extinto Tempo Glauber, Diegues exaltava a capacidade que ele tinha de "ler duas ou três páginas de um livro e ficar mais ou menos informado sobre o assunto" (DIEGUES apud PIERRE, 1996, p. 219). Sua compreensão era rápida e intuitiva. Atravessava a superfície de livros cuja temática iam da sociologia, política até economia, mas outros, lia microscopicamente, com profundidade. "A poesia, sobretudo, que ele adorava; sobretudo a poesia brasileira e portuguesa. Alguns poemas conhecia de cor e os recitava. Ele mesmo escrevia poemas muito bonitos⁵⁰" (idem, ibidem).

Glauber reconhece essa pulverização de sua leitura em entrevista concedida a Michel Ciment, e publicada na edição de janeiro de 1968 da revista francesa *Positif*, porém a insere como característica do tipo de formação cultural que se tinha no Brasil. Quando questionado sobre *Barravento*⁵¹, realizado no início dos anos 1960, afirma que a filmagem do seu primeiro longa-metragem se dera em profundo estado de crise pelo abandono das ideias cultivadas na adolescência. Então, dispara:

Diferentes dos intelectuais franceses, nós temos uma formação cultural muito confusa: lê-se primeiro os dadaístas, depois a tragédia grega. Conhecemos o romance americano de Faulkner e, em seguida, descobrimos Rimbaud e Mallarmé. As universidades não funcionam mesmo, os livros

dela? e a cena do aborto, quando ele pega no braço dela e diz: puta. e o amor dos dois, junto das bananeiras, quando ele faz o minete nela. preste atenção que depois Luís da Silva se lembra que chamou Marina pra trepar e ela não quis. ele fala dos beijos nas pernas e nas coxas – num pequeno momento há o minete, sei porque li o livro três vezes" (ROCHA, 1997, p. 191-192)

⁴⁹ Na mesma carta, citada na nota anterior, afirma: "outra coisa, em segredo, aqui entre nós: li duas vezes, e detalhadamente, *Menina morta*. este é o grande filme que você vai fazer" (ROCHA, 1997, p. 193)

⁵⁰ Alguns desses poemas estão reunidos em *Poemas eskolhydos de Glauber Rocha*, publicado pela editora Alhambra em 1989.

⁵¹ Inicialmente, *Barravento* era um filme com direção de Luiz Paulino dos Santos, e Glauber era somente produtor-executivo, co-argumentista e dialoguista. Mas, segundo relata em carta a Paulo Emilio Salles Gomes, um "bafafã sentimental entre diretor e atriz" (ROCHA, 1997, p. 124) provocou um desentendimento entre produtores e o diretor. Glauber assumiu, assim, a direção do filme. Rodado na Bahia, sua montagem seria realizada anos mais tarde, no Rio, por Nelson Pereira dos Santos, cineasta considerado por Glauber como "influência subterrânea" de todo o Cinema Novo, a "consciência do grupo".

chegam numa grande desordem. A formação de um jovem brasileiro é incoerente se ele não tiver a chance de vir à Europa estudar. Nessa época, eu era surrealista, futurista, dadaísta e marxista ao mesmo tempo. (POSITIF, 1968, p. 8)

Um ano mais tarde, entretanto, em entrevista concedida a outra publicação francesa, *Cahiers du Cinéma*, Glauber volta a falar sobre essa impossibilidade de uma sistematização intelectual no Brasil, mas sem tomá-la exatamente como obstáculo a ser dirimido. Nesta segunda entrevista, o assunto girava em torno das teorias de montagem de Sergei Eisenstein (1898-1948)⁵², fundamentais para seus dois primeiros longas, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*⁵³, e sobre as quais falarei com mais atenção no próximo capítulo. Para Glauber, a não ser que a intenção do cineasta fosse a de fazer um filme estritamente didático, um filme para ser político não deveria ser acompanhado necessariamente de uma sistematização tão rígida. “Quanto a mim, prefiro o cinema polêmico, onde tudo está em movimento” (ROCHA, 1981, p. 171), afirma, para, em seguida, questionar-se se as teorias de Eisenstein teriam serventia para todos os autores. “Temo que *no Brasil uma sistematização venha destruir o impulso criador*. Sobretudo se a criação é inicialmente caótica e espontânea, ela pode produzir outra coisa” (idem, idem, grifo meu). Glauber, por exemplo, defende que se leia Eisenstein, que se leia Brecht, mas que, depois, no momento de criar, se esqueça Brecht,

⁵² Reconhecido pela importância de filmes como *Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, Sergei Eisenstein foi também um importante teórico de cinema. Revolucionou a montagem ao empreender em sua feitura um caráter dialético. Vai na contramão de cineastas como Pudovkin, que entendiam a montagem como uma mera descrição segundo a qual as imagens seriam posicionadas uma ao lado da outra, tais como tijolos em uma construção. Afirma que este tipo de montagem, a qual se opõe, obedece ao *princípio épico*: o desenrolar de uma ideia a partir da reunião de imagens independentes. Defende, em oposição, o que chama de *princípio dramático*: a montagem como uma colisão de imagens, inclusive, opostas. Deste choque antitético, seria produzida uma síntese responsável não somente por induzir emoções ao espectador, mas pensamento. Seria o grau de incongruência entre as duas imagens sobrepostas o responsável por ditar um autêntico ritmo ao filme. Em um de seus artigos, cita, inclusive, Baudelaire e Renoir, para estabelecer que é a irregularidade, e não o equilíbrio harmônico aristotélico, a base de toda arte (EISENSTEIN, 1977). Propõe um cinema livre da pseudo-objetividade do realismo burguês, e que assume francamente o seu lugar de discurso, logo, uma posição ideológica. As imagens na montagem marcam a interferência do sujeito, não pertencem exatamente ao espaço onde a ação se desenvolve; as ideias são reforçadas por meio da repetição de gestos, prevalecendo, portanto, uma temporalidade distendida. Não se trata de um filme destinado a *mostrar* algo, mas a *significar* algo. Em vez de um cinema cuja ação é captada através de múltiplos pontos de vista, um cinema que monta um ponto de vista a partir de múltiplas ações (XAVIER, 2008).

⁵³ *Deus e o Diabo na terra do sol*, longa-metragem com estreia em 1964, é o filme pelo qual o diretor Glauber Rocha é mais conhecido e lembrado e que o levou, pela primeira vez, ao Festival de Cannes, indicado à Palma de Ouro. Conta a história do casal de sertanejos Manuel e Rosa que, diante da miséria sertaneja, escolhem, na primeira parte do filme, a salvação metafísica, ao seguir os passos do beato Sebastião; e, na segunda, a salvação pela violência, ao seguir os passos do cangaceiro Corisco. Os dois primeiros longas de Glauber, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, foram cuidadosamente explorados por Ismail Xavier no livro *Sertão mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*, publicado em 1983.

se esqueça Eisenstein: somente assim seria possível alcançar um resultado mais verdadeiramente eisensteiniano, brechtiano.⁵⁴

Pode soar contraditório que, em um momento, Glauber lamente a falta de esquematização do ensino e do contato que travamos com a cultura europeia, e, pouco tempo depois, defenda que uma sistematização ordenada pudesse destruir o que há de mais potente e criativo na arte no Brasil. Mas se acolhermos essas contradições, é possível ler em todo o pensamento de Glauber, seja aquele projetado no cinema, seja o que imprimiu em seus textos, essa oscilação entre uma necessidade de sistematização – visando ao alcance de uma explicação total e coerente para os fenômenos políticos e estéticos – e uma convulsão anacrônica de ideias díspares, poesia misturada com texto de jornal, eventos da vida pessoal atropelando fatos históricos, em um transe dilacerador de quaisquer fundamentos. Resume o pesquisador Ismail Xavier, um dos mais atentos observadores do cinema de Glauber:

Para Glauber, a arte é experiência instauradora, gesto de ruptura que responde a uma condição histórica (e cósmica) em sua totalidade. O fazer do artista é um ato que mobiliza todos os sentidos e não deve apostar na ação exclusiva do discurso capaz de ‘despertar a razão’, iluminar consciências. A arte deve dar voz também às pulsões inconscientes, em especial as que alimentam o imaginário popular, uma fonte inestimável de energia para a rebelião diante do insuportável. (XAVIER, 2001, p.16).

Sobre a mesa de montagem

Ler vem do latim *legere*, flexão de *lego*. Além de derivar em ler, desemboca em reunir, recolher, perseguir, escolher (a palavra *eleger*, por exemplo, também aponta para *legere*). A leitura implica em reunir fragmentos e dar a eles um novo sentido; em um jogo de encaixe de peças, de palavras. Agamben parte da ideia de jogo para pensar uma leitura da história que não estivesse amalgamada à linha reta ditada pela cronologia⁵⁵. Inspirado pelo país dos brinquedos, contido n’*As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, o filósofo italiano relaciona as dimensões do jogo e do rito à dimensão de tempo. Faz uma primeira conjectura,

⁵⁴ Glauber cita como bom exemplo de relação com as teorias a estabelecida entre José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, e Brecht, para a montagem do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. “Costuma-se dizer (nos países subdesenvolvidos): vamos fazer Brecht, e aí todas as peças são montadas segundo os princípios de *mise-en-scène* do distanciamento brechtiano. E isso vale tanto para Eurípedes quanto para Ionesco... Os atores ficam imóveis e a encenação é pobre. Enquanto que Brecht disse muitas vezes que nem sempre a teoria... Há no Brasil um diretor que se chama José Celso Martinez Correa. Ele montou uma peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, estudou o teatro de *boulevard*, esqueceu Brecht e a peça ficou fantástica e muito brechtiana” (ROCHA, 1981, p. 173).

⁵⁵ Refiro-me ao ensaio *Infância e história*, publicado no livro homônimo, traduzido por Henrique Burigo e publicado em 2014.

apoiado na seguinte fala de um dos personagens do romance, Lucignolo: “Cada semana (no país dos brinquedos)’ – explica Lucignolo a Pinóquio – ‘é composta de seis sextas-feiras e um domingo. Imagine que as férias de outono começam no primeiro dia de janeiro e terminam no último de dezembro’.” (AGAMBEN, 2014, p. 82). Sua hipótese é a de que enquanto as cerimônias rituais estruturavam e estabilizavam o calendário, o jogo, ao contrário, servia para alterá-lo, destruí-lo. Rito e jogo atuavam, assim, sobre o calendário em sentidos simetricamente opostos.

Auxiliado pelo pensamento do antropólogo Claude Lévi-Strauss e do linguista Émile Benveniste, Agamben tensiona essa oposição entre jogo e rito. Afirma haver em todo jogo uma sobrevivência de um algo outrora sagrado, instância que, segundo Benveniste, consubstancia mito e rito. Essa permanência no jogo, entretanto, não é completa; é reversa e partida. Do mito, restam somente as palavras. Do rito, somente as ações. Em um país de brinquedos, lugar do jogo por excelência, os garotos interferem em objetos sagrados, porém não recuperam deles o seu sentido mítico. Um exemplo é a brincadeira de bola, na qual sobrevivem rastros do mito da luta dos deuses pela posse do sol (idem, idem). “Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o ‘esquece’ no tempo humano” (idem, p. 85). Agamben associa a noção de brinquedo à de *bricolage*, de Lévi-Strauss. Tanto o brinquedo quanto a *bricolage* utilizam-se de peças, fragmentos próprios de outras estruturas (no caso do brinquedo, o sagrado) e transformam “antigos significados em significantes e vice-versa” (idem, p. 87). Retorno à origem etimológica de ler, *legere*, lego. A leitura também se instaura neste jogo de reunir, recolher peças – as palavras –, para projetar uma nova configuração.

O filósofo segue sua reflexão afirmando a essência do brinquedo como histórica: capturado na dimensão temporal de um ‘uma vez’ e de um ‘agora não mais’ (idem, p. 86), “materializa a historicidade contida nos objetos, que ele consegue extrair por meio de uma manipulação particular” (idem, p. 87). Vale lembrar, mais uma vez, o exemplo do gesto de acender a vela em *O Jogo da Amarelinha*, de Cortázar: é entrando em contato com os objetos como jogo, como brincadeira, que ele atualiza memórias, no tempo messiânico e não linear do gesto enquanto medialidade em si.

Se, por um lado, o monumento e o documento, tão caros à História com “H” maiúsculo, buscam presentificar um passado, seja ele longínquo ou não, o brinquedo joga com a sincronia e a diacronia, “presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’” (idem, idem). Esse tempo do brinquedo, assim como o da história segundo Benjamin, é prenhe de Agora (BENJAMIN,

2016, p.18). Na tese VII de suas proposições acerca do *Conceito da história*, já mencionadas anteriormente, Benjamin alerta que o historiador com tendência historicista, cujos objetos por excelência são o documento, o monumento, a memória cristalizada na herança do patrimônio cultural, concentra a sua empatia na figura do vencedor, daquele que, dominante, narra sua perspectiva dos eventos (BENJAMIN, 2016), fixa-os institucionalmente. Em vez de transmitir a tradição, deve ser tomada como tarefa do historiador a de escovar a história a contrapelo, perseguir os traços dessa camada não aparentada, não documentada, inconsciente.

Agamben, em seminário proferido entre 2006 e 2007, volta a tocar no impasse desse instante entre o “uma vez” e o “agora não mais”: o faz ao postular o que é o contemporâneo. Ser contemporâneo abrigaria, simultaneamente, o princípio de aderência e de distância do seu “próprio” tempo. Pertence ao “próprio tempo” – ou a esse presente inapreensível, que é tal qual um passo dado em suspenso em direção a um tempo que não cessa de vir – aquele que não se coaduna exatamente às pretensões e exigências impostas por esse tempo e consegue guardar dele uma distância. Esta distância, entretanto, não é o afastamento do nostálgico, que preferiria viver em qualquer outro tempo que não o seu. É contemporâneo aquele que se reconhece enquanto próprio de seu tempo, mas, justamente por conseguir produzir nele um deslocamento, um anacronismo, ele torna-se “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Transgride, pois, o tempo domesticado, dado pela cronologia na qual nos acostumamos a acomodar a história.

Leitor de Agamben e de Benjamin, o crítico Raúl Antelo conceitua a *arquifilologia* – procedimento através do qual venho armando este trabalho. A arquifilologia permite com que se faça um percurso nas fraturas desse tempo, na busca de escapar de um ponto de chegada e de uma finalidade pré-concebidos. Não se intenciona a produção de um novo sentido a ser fixado, ou de uma nova temporalidade. O que vale mais aqui é o gesto. O gesto de aproximar dados distantes; de afastar-se do presente inapreensível; de buscar nos vestígios dos arquivos novas formas de ler a história – e assim criar uma potência de transformação. Esse gesto faz advir memórias que não estão dadas *a priori* e são inaparentes. Maria Lúcia de Barros Camargo, autora do prefácio do livro *Ausências*, que reúne ensaios de Antelo e foi publicado em 2009, explica a sua escritura como uma provocação de “choques, desassossegos, exatamente por apresentar aquilo que sempre esteve aí, mas impossível de ser visto, cegos que somos” (ANTELO, 2009, p. 9). Essas aproximações são consideradas inusitadas, não porque partiram de mera elucubração, mas porque estavam ali, nos fundos dos arquivos, corroídas por traças, esquecidas, como se estivessem à espera.

Antelo confere visualidade ao gesto da arquifilologia recorrendo à imagem de uma mesa de montagem. Conforme escreveu na abertura do ensaio *La mesa de montaje*, publicado em *Archifilologías latino-americanas: lecturas tras el agotamiento*, em 2015:

El objeto, el *objeu* u objuego de la archifilología no es la representación, sino la idea, el gesto. ‘No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite esse processo y busca del futuro lo que falta del pasado’ (ANTELO, 2015, p. 9)⁵⁶.

Neste breve trecho, em que recupera uma das teses de Werner Hamacher sobre a filologia, Antelo toca na compreensão que Agamben tem do gesto, pois o objeto da arquifilologia não produz uma fixidez externa de si mesmo, uma interpretação, logo, uma representação. Seu objeto é o gesto de justamente desmontar o objeto: por isso a referência ao *objeu* do psicanalista Pierre Fédida, neologismo que reúne *objet* (objeto) e *jeu* (brincadeira, jogo). Na arquifilologia, estamos diante de uma leitura que recupera a dimensão do jogo, da seleção, da montagem e do conflito contido na própria etimologia de ler. Não se está no terreno de um passado cristalizado, passível de recuperação, de acesso. Caminha-se justamente nas falhas, nas aberturas do contemporâneo, entendendo este não como uma produção isolada do presente-agora, mas como presente assinalado como arcaico, conforme sugeriu Agamben no já citado seminário.

Arcaico vem de *arché*, ou próximo à origem, tal qual *archifilología* aponta para esta mesma raiz etimológica. Não se instala em um ponto localizado no passado e superado pelo presente que avança em direção ao futuro, como compreenderia um desenrolar progressivo dos eventos. A origem sobrevive na tessitura do agora, opera no curso histórico “como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Irrompe aos saltos conforme nos dispomos ao jogo e ao trabalho de, em uma mesa de montagem, desmontar o objeto não para remontá-lo em uma totalidade anterior, mas para perseguir a potência de seus fragmentos.

Em *Passagens*, projeto nunca concluído que consumiu Walter Benjamin entre 1927 e 1940, o filósofo alemão investiga, entre outros aspectos da história, o que significaria, em seu próprio trabalho, a ideia de origem. Em alemão, origem, *Ursprung*, é *salto originário*, e remonta a esta irrupção que tratei anteriormente. Escreve Benjamin sobre a origem:

⁵⁶ “O objeto, o *objeu* ou objogo da arquifilologia não é a representação, mas a ideia, o gesto. ‘Não se repete o passado, mas o que dele vai ao futuro. A filologia repete esse processo e busca do futuro o que falta de passado’” (Tradução livre).

Ao estudar, em (Georg) Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe⁵⁷, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama barroco⁵⁸ é uma transposição rigorosa e conclusiva deste conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens* empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (BENJAMIN, 2009, p. 504, N. 2a.4).

O projeto de *Passagens* se vincula a uma mesa de montagem. Nos primeiros anos em que se debruçou sobre o empreendimento, Benjamin tinha como intenção tecer a continuação de seu *Rua de mão única*, que se aproxima das materialidades mezinhas, nas quais a economia, concretamente, encontra sua expressão cultural, ao mesmo tempo em que delas toma distância, produzindo reflexões que inserem a história em uma disposição experimental de conceitos místicos – presente nas suas teses de *Sobre o conceito de história*, conforme explorado no capítulo anterior. Do jogo do seu corpo com as passagens parisienses, restou ao nosso olhar este imenso mosaico com mais de mil páginas de citações, colhidas por ele na Biblioteca Nacional de Paris, breves interpretações e anotações. Segundo Rolf Tiedermann, autor do prefácio da edição alemã de *Passagens*, o problema central do materialismo histórico para Benjamin, e que ele busca resolver com seu projeto, era o de conciliar uma visibilidade total à aplicação do método marxista. A primeira etapa, segundo o próprio Benjamin, seria reconduzir à história ao princípio da montagem, ou seja, “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2009, p. 503, N 2,6).

Seguindo a trilha deste procedimento de Benjamin, Antelo recupera, em *Potências da imagem*, livro publicado em 2008, *Mnemosyne*, o atlas de Aby Warburg (1866-1929), para pensar uma história feita por imagens – estas que, por sua vez, estão carregadas de história. Warburg morre antes de concluir este seu ambicioso projeto. Trata-se, *Mnemosyne* (deusa da Memória), de um conjunto de grandes painéis cobertos por tecido preto sobre os quais se

⁵⁷ Benjamin refere-se ao livro *Goethe*, de Georg Simmel, publicado pela primeira vez em 1913.

⁵⁸ Benjamin refere-se ao seu livro *Origem do drama trágico alemão*, publicado pela primeira vez em 1928. Também é comumente traduzido, em português, como *Origem do drama barroco alemão*.

justapõem reproduções de obras de arte, detalhes ampliados de pinturas, esculturas, cartões-postais, selos, fotografias, recortes de jornal. Essas imagens de tempos distantes, produzidas por diferentes técnicas e provenientes das mais diversas fontes, quando aproximadas pelo historiador da arte, formam uma paisagem que é toda estranhamento. Mas em vez de tentar superar o estranhamento e buscar a significação de cada figura e investigar seu contexto, o mais interessante é mergulhar nestes conflitos: acolher o que advém dos intervalos entre as imagens díspares, colocar-se exatamente neste campo de tensões provocadas por essa montagem não sucessiva, mas simultânea.

Em um dos painéis justapõe representações da esfera celeste reproduzidas de um manuscrito do século IX; uma fotografia que traz uma imagem em plano fechado do globo sustentado pelo titã Atlas Farnese, exposto no Museu de Nápoles; um plano de conjunto do Atlas Farnese; um close muito próximo de uma gravura de um detalhe do globo de Atlas, representando um episódio da lenda de Perseu; vinhetas extraídas de um manuscrito em latim do século IX, que representam atores da narrativa, como Andrômeda, Perseu, Pégaso, entre outros. Ao dispô-las desta maneira, faz advir considerações que jamais poderiam ser extraídas das imagens isoladamente. As reproduções da esfera celeste nos dão a ver o céu em sua totalidade; a justaposição do close para o plano conjunto e do plano conjunto para uma série de planos muito aproximados revela, em cada um deles, uma cena da lenda de Perseu. “Tal como é concebido”, resume Philippe Alain-Michaud no livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*⁵⁹, “o álbum de imagens de Warburg é o lugar no qual é possível devolver às figuras arcaicas sedimentadas na cultura moderna a energia expressiva original e no qual a ressurgência pode ganhar forma” (2013, p. 296).

Essa outra história, advinda do *jogo* no país dos brinquedos, da montagem de fragmentos em uma *bricolage*, dos intervalos entre as imagens de Warburg, da arquifilologia, das *Passagens*, afasta-se do tempo considerado somente como *chronos*; é anacrônica, posto que o arcaico e o contemporâneo encontram-se, simultaneamente, em uma mesma constelação, e chocam-se, produzem faíscas – ou, como chamamos aqui, memórias inaparentes. Trata-se de outra possibilidade de leitura, apenas existente graças à montagem. Assim como a fotografia dá a ver um inconsciente ótico, a composição de fragmentos díspares percorre um inconsciente histórico. Não a história de começos e recomeços, ascensões e quedas, nascimentos e decadências, semelhante a uma corrente sucessiva visando a um fim,

⁵⁹ Refiro-me à edição publicada em 2013, com tradução de Vera Ribeiro

mas a história do gesto, da medialidade, da “sobrevivência de certas formas expressivas” (ANTELO, 2004, p. 10).

Glauber retoma esse gesto de Warburg, de Benjamin, o de montar uma constelação de citações, para deixar advir a versão da história que deseja contar. Em 1972, exilado em Cuba, se preparava para montar, junto ao militante, também exilado, Marcos Medeiros, a sua *História do Brasil* para o cinema. Este filme-ensaio, sobre o qual tratarei com profundidade na próxima parte, é composto por uma colagem de imagens de arquivos, fotos, trechos de outros filmes. Acompanha-o uma narração em *over*⁶⁰ do que seria uma história de inspiração marxista do Brasil, que começa com a chegada dos portugueses na Bahia, e para no presente em que os diretores estão instalados: a ditadura civil-militar (1964-1985), endurecida com a proclamação do Ato Institucional nº 5⁶¹.

A jornalista cubana Maria Tereza Sopeña relembra esse momento em entrevista concedida a João Carlos Teixeira Gomes, na qual percorre sua relação amorosa com Glauber e o período em que viveram juntos em um quarto no hotel Habana Libre, o antigo Hilton⁶². Tereza conta que seu companheiro, em uma tentativa de aplacar a dor do afastamento de sua terra natal, lia muitos livros, jornais e revistas sobre o Brasil. Segundo Gomes, “Tereza se impressionava com a disciplina pessoal de Glauber em seus estudos e a maneira especial de ler: deixava livros abertos no chão para dinamizar a consulta e revelava uma ‘fantástica memória’ quando queria voltar aos trechos selecionados.” (GOMES, 1997, p. 231-232)

A biblioteca telúrica e horizontal de Glauber justapõe e sobrepõe, abertos, livros de autores diversos, provenientes de tempos e lugares distintos. Ao saltar com os olhos por sua desordem anacrônica, vai convocando ensaístas, poetas e romancistas que se acumulariam àqueles que carregava consigo em sua “fantástica memória” para produzir, assim, uma leitura. Os trechos selecionados de um exemplar esbarram naqueles do disposto ao lado, abaixo ou acima, e, nesta mixórdia de fragmentos, neste *patchwork* de conteúdos díspares, tem-se a confecção de um sentido outro, que escaparia a uma leitura dos livros realizada isoladamente.

⁶⁰ A narração em voz *over* é aquela que, diferente da voz *off*, é extradieгética (não se relaciona com nenhum personagem da trama narrada), onipresente e onisciente, e, por isso, constantemente chamada de “voz de Deus”. No caso da versão em português de *História do Brasil*, o narrador é Jirges Ristum.

⁶¹ O Ato Institucional nº 5 foi um decreto emitido em 1968 pelo governo do general Costa e Silva. Ferramenta de endurecimento da ditadura militar (1964-1985), o AI-5 permitia ao presidente da República, em caráter excepcional, que fechasse o Congresso, interviesse nos Estados e Municípios abandonando as limitações constitucionais; suspendesse por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão e cassasse os mandatos de qualquer político; decretasse o confisco de bens tidos como ilícitos e suspendesse a garantia de *habeas corpus*. Daqui em diante, sempre que eu me referir a este ato, usarei a sigla AI-5.

⁶² Sopeña também fala sobre sua relação com Glauber em entrevista a Eryk Rocha, filho de Glauber, para o documentário *Rocha que voa*, de 2002.

Sobrevive no leitor Glauber Rocha os traços do cineasta: ele forja, ainda que no chão, uma mesa de montagem com seus livros: seleciona e corta aquilo que julga relevante dos trechos enquadrados de suas páginas, rearranja-os em outra ordem, constrói um pensamento que não se dá em um ou em outro livro, mas *entre* eles. Glauber opera com os exemplares, enquanto lê, um processo dialético próximo àquele que Eisenstein reivindicava para a sua cinematografia. O cineasta soviético, que exerceu profunda influência em Glauber, especialmente em seus primeiros filmes, dissecou o problema da montagem em seus ensaios e artigos⁶³. Em entrevista já citada à revista francesa *Positif*, Glauber assume a presença de Eisenstein em parte de seu trabalho. Afirma:

Em *Deus e o Diabo (na terra do sol)* desenvolvem-se algumas coisas que estão em *Barravento*. Não se pode negar que a sombra de Eisenstein está presente nesse filme, sobretudo na primeira parte. Eu gosto muito de Eisenstein, mas eu vivo numa realidade que não é uma epopéia no estilo de *Nevski*, nem um drama histórico estilo *Ivan*⁶⁴. (ROCHA, 1985, p. 81)

Para Eisenstein, a cinematografia era, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem. Dado seu grau de importância, o processo não poderia ser compreendido como uma mera justaposição de planos com o fim de reproduzir uma coerência fornecida externamente (pelo roteiro, por exemplo). O sentido da montagem, logo, do filme, deveria advir do próprio embate entre os fragmentos. Em *Fora de quadro*, artigo escrito em 1929 e publicado pela primeira vez na revista francesa *Transitions* no ano seguinte, escreve Eisenstein:

O plano não é um elemento da montagem. O plano é uma *célula* da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão. (EISENSTEIN, 2002, p. 42).

A montagem seria um produto e não uma soma; seria o produto de fragmentos que carregam em si a potência da colisão e que produzem novas colisões ao encontrar outros fragmentos também prenhes desta mesma potência. A analogia do plano à célula e da montagem ao organismo não se imprime à toa: no interior de cada célula há a síntese dos

⁶³ Grande parte destes ensaios e artigos foram reunidos pelo próprio Eisenstein em dois livros: *O sentido do filme* e *A forma do filme*. Neste artigo, lanço mão das edições publicadas em 2002 pela Jorge Zahar Editora, traduzidas por Teresa Ottoni.

⁶⁴ Glauber faz referência aos filmes *Alexandre Nevski (Alexandr Nevski)*, de 1938, e *Ivan, o Terrível (Ivan Grozni)*, de 1944, longas-metragens dirigidos por Eisenstein.

processos químicos e físicos que tornam funcional todo o organismo. No interior de cada plano, há a síntese das colisões que permitem a montagem.

Em vez de fotogramas, Glauber tem diante de si páginas de livros. Um objeto como o livro, preenchido por páginas, parece ser tão corriqueiro que se esquece que, no devir da humanidade, nem sempre os escritos foram dispostos desta maneira. Na Antiguidade Clássica, o objeto por excelência da leitura era o *volumen*: um rolo de papiro que o leitor, com a mão direita, desenrolava, enquanto com a esquerda segurava o cilindro de madeira ou marfim, o *umbilicus*, em volta do qual o volume era enrolado. Na Europa, entre os séculos IV e V da Era Cristã, surge o códex e, com ele, a página. (AGAMBEN, 2018, p. 129-130). Perde-se a continuidade e a simultaneidade das colunas de textos e de gravuras contidas na forma clássica, mas, com o corte promovido pela página, essa unidade descontínua encerrada em si mesma, ganha-se a possibilidade da criação de novas sucessões por entre as páginas e por entre os livros. Diferente da experiência de desenrolar um *volumen*, a de folhear um livro permite ao leitor maior autonomia no exercício da sua leitura. O leitor toma um livro, avança nele, retrocede, abandona, toma outro livro, avança, abandona, retorna ao primeiro, recupera uma citação: monta em sua mesa, assim, uma leitura que tende ao infinito, que se dá no extrapolar das páginas.

(Para abordar uma leitura que tende ao infinito, abro outro breve parêntese e observo o seguinte poema do francês Mallarmé:

2 folhas
/ o título
no verso
de uma – que se torna rosto
– no rosto da
outra – que
se torna verso.
todas as duas
¹mostra assim
só – identidade do + decifrado.

tudo que existe extraído da folha – ao desdobrá-la –
luz que dela escapa – tudo que se deve
ver nesse branco virgem num piscar.
+ signo caracteres

desdobram-na – suspendem-na ²exatamente antes
da grande ³aventura interior, +
ou se vai saber se alguma coisa ou nada

além, de tudo
que é

duplo

apesar de desdobrada

anulam

ela fica no limiar

escrever suas repercussões

eco às Páginas (MALLARMÉ, 2015, p. 57)

O trecho acima reproduzido foi extraído de *Le Livre*, de Stéphane Mallarmé (1842-1898), em tradução de José Lino Grünewald. Esta é uma obra inacabada, publicada em 1957 pelo editor Jacques Scherer, que organizou as mais de duzentas pequenas folhas manuscritas pelo poeta. Um projeto que acompanhou Mallarmé desde 1865 até sua morte, mas que sofreu sucessivas interrupções ao longo de sua vida, em razão de outros compromissos profissionais e familiares.

Sua ambição era a de fazer um livro em vários tomos com estrutura flexível, possível de ser lido a partir de qualquer ponto e de se dirigir para qualquer lugar, inclusive para fora dele, ainda que nele mesmo. Abriria, assim, para o leitor, a possibilidade de tomá-lo também como seu, perturbando essa divisão hierárquica entre aquele que escreve e aquele que lê (sobre a qual abordei na menção ao ensaio *A morte do autor*, de Roland Barthes, no capítulo anterior). Por isso, a intenção de Mallarmé era a de que esse livro, que seria a soma de todos os livros, uma arquitetura cósmica textual, tivesse uma tiragem de 480 mil exemplares – um número compatível a de um *best seller* para a época. Ao mesmo tempo, Mallarmé gostaria que o livro fosse um livro-em-si, que não demandasse autoria ou leitura. Um livro, ao mesmo tempo, comum, e que contivesse toda essência da literatura. Um livro que disparasse "todas as relações existentes entre todas as coisas".

Em uma carta enviada ao poeta Paul Verlaine, em 16 de novembro de 1885, Mallarmé tenta explicar o que seria essa “Grande Obra”. Escreve:

O que? É difícil dizer: um livro, simplesmente, em muitos tomos, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado, e não uma ontologia de inspirações ao acaso, ainda que fossem maravilhosas... Iria mais longe, diria: o Livro, persuadido de que no fundo há apenas um, tentado ainda que insabido por quem quer que tenha escrito, mesmo os gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: porque o próprio ritmo do livro, agora impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações deste sonho, ou Ode. (MALLARMÉ apud STROPARO, 2010, p. 36).

Este projeto de Mallarmé, já anunciado em *Um lance de dados*, dinamita a narrativa linear de princípio-meio-fim e apoia-se na matéria organizada circularmente, em uma estrutura dividida, plural, capilarizada (CAMPOS apud FALEIROS, 2008, p. 2). O poeta observa microscopicamente as palavras para sugar de suas raízes significações inaparentes, esquecidas pela preguiça que coloca os vocábulos em seus lugares de uso corrente. Constrói, assim, uma escrita imprevisível, que, por sua vez, demanda uma leitura desdobrada, para além da página. A sua elaboração, incrustada de brancos, vazios e silêncios, convoca uma história mais próxima da constelação do que da linha preenchida, total. O francês Maurice Blanchot, em seu *O livro por vir*⁶⁵, versa sobre essa escrita própria de Mallarmé que está em constante movimento: retira-se, prolonga-se, foge, acelera, retarda. Não se desenvolve nem se desenrola e “obriga-nos a suportar uma inquietude própria do movimento” (BLANCHOT, 2016, p. 86).

Blanchot vê no francês Joubert – escritor também francês que nunca escreveu uma obra, nunca publicou um livro – uma presença de Mallarmé antecipada em um século. Aproxima os dois especialmente no que tange às palavras em suspensão e aos silêncios. Ambos têm uma maneira de reter a palavra para que ela se eleve em seu ponto de evidência – partem da experiência da distância e da separação, instâncias indispensáveis para o pensamento e a imaginação (BLANCHOT, 2016, p. 80). Em vários dos pensamentos deixados em suas cadernetas – publicadas postumamente – Joubert pensa “aquilo que está nele, mas realizado fora: o livro supremo que aparentemente nunca será escrito, e que ele escreveu sem saber, pensando em escrevê-lo” (idem, p. 84). Neste traço, encontra-se *Le Livre* de Mallarmé. Há nos dois poetas um desejo por uma leitura não ordinária que seja substituída por uma espécie de fala simultânea.

Glauber refere-se ao procedimento de Mallarmé em uma de suas cartas. O texto, enviado em agosto de 1979 a Celso Amorim, o então diretor da Embrafilme, tratava de um pedido do cineasta para que o órgão recuperasse e reeditasse o que chama de “Pacote Glauber” – os negativos de seus filmes que, devido ao seu exílio de mais de cinco anos durante a ditadura militar, estavam espalhados entre laboratórios no Brasil, na Alemanha, França, Espanha e Itália. Além disso, solicitava incentivos para finalizar e lançar aquele que seria seu último filme, *A idade da terra*⁶⁶. A princípio, parece tratar-se de uma carta oficial,

⁶⁵Refiro-me à edição de 2016, traduzida por Leyla Perrone-Moisés. Em francês, *Le livre à venir*, foi publicado pela primeira vez em 1959.

⁶⁶Nas palavras de Glauber Rocha, em entrevista concedida ao jornalista Luis Fernando Silva Pinto, do programa *Fantástico*, da TV Globo, durante o Festival de Veneza em 1980: “O filme mostra um Cristo negro, interpretado

relativa ao seu trabalho. Porém, como é comum na correspondência de Glauber, os assuntos técnicos logo transbordam para os afetivos, para as reflexões poéticas e políticas. Em um dado momento, escreve: “A Idade da Terra vai derrubar o APOCALYPZE e outras chantagens eletrônicas imperialistas, com a mesma força com que *Deus e o Diabo* derrotou o marxismo recuperado pelo existencialismo.” (ROCHA, 1997, p. 650)

Glauber atravessa domínios que, geralmente, mantêm-se separados – o campo afetivo, o campo profissional – e os amontoa, em uma escrita explosiva, quase catártica, em que letras maiúsculas invadem a página sem sobreaviso, e os assuntos se misturam sem quaisquer introduções ou prefácios. Diegues, em depoimento já citado, narra que, na cabeça de Glauber, não havia fronteiras entre a política e os sentimentos, entre a paixão revolucionária e a paixão por uma mulher, entre o que era de ordem cinematográfica e o que era da ordem afetiva. (DIEGUES apud PIERRE, 1996). Ele mesmo assume sua posição de desrespeito a esses territórios demarcados na carta a Amorim. Escreve: “o TERCEIRO PROBLEMA (prefiro Mallarmé a Houaiss, daí a fragmentação eisensteiniana da carta, que deveria ser oficial, mas eu a desburocratizei) – é o meu próximo filme (*A idade da terra*).” (ROCHA, 1997, p. 651, grifo meu).

A sua preferência pelo poeta francês em detrimento ao método cartesiano do dicionário, lugar da normatividade gramatical por excelência, relaciona-se intimamente à maneira com a qual Glauber lidava com a linguagem em sua escrita disparatada, dotada de uma gramática, por vezes, absurda. Especialmente em seus últimos anos, passou a escrever com uma ortografia própria. Abusava do X, do Y e do Z, as derradeiras letras do alfabeto, e trocava frequentemente o C pelo K. Era uma escrita espantada, cujo eco ressoava para além das páginas. Uma simultaneidade entre afeto, trabalho, política, arte, paixão. Sem nenhum método. Após a morte do cineasta, o teórico José Carlos Avellar, em *Glauber Rocha, o discurso do método*, analisa um texto dele sobre Eisenstein, parte de uma história do cinema que não chegou a ser publicada. Formado por uma lista de perguntas, as palavras datilografadas são sobrepostas por riscos feitos à caneta com tanta força que chegam a marcar a folha de papel do outro lado e rasgar a página. Escreve Avellar:

por Antonio Pitanga; um Cristo pescador e místico, interpretado por Jece Valadão; mostra o Cristo que é o conquistador português, o Dom Sebastião, interpretado pelo Tarcísio Meira; mostra o Cristo guerreiro, Ogum, de Lampião interpretado por Geraldo Del Rey. São os quatro cavaleiros do apocalipse que ressuscitam o Cristo ao Terceiro Mundo recontando o mito através dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João. E os quatro cavaleiros do apocalipse, cuja identidade eu revelo no filme, quase como se fosse um Terceiro Testamento, o filme assume um tom profético realmente bíblico e religioso. Não é um filme comercial, não é um filme político, não é um filme de *western*, não é uma pornochanchada. É um filme religioso, é uma novidade. Eu cheguei na catedral e rezei uma missa bárbara e o pessoal se assustou”. Esta entrevista está incluída nos extras do DVD do filme *A idade da terra*. (A IDADE DA TERRA, 1980).

Alguns y, z e k são riscados sobre alguns i, s e c, interferência subversiva e inculta, que transforma Política em Polityka, Civilização em Cyvylyzacja, cultura em Kultura e barbárie em Barbarya. Uma interferência realmente subversiva, desordenada, incoerente, intencionalmente sem método. Numa linha a palavra filosofia aparece grafada como Fylozofya e, logo adiante, como Fylozofia. Numa linha a palavra cultura aparece com k e na linha seguinte com c. Fazer perguntas e desarrumar o que aparentemente está arrumado, trocar o certo pelo incerto, o aparentemente perfeito pelo imperfeito, cortar, quebrar, interromper, agir que nem doido. Riscar forte no papel, olhar trêmulo e sem firmeza através da câmera – eis como Glauber procurou expressar-se através de filmes e de textos (AVELLAR, 1981, p. 22).

Diegues, no depoimento já citado, relata uma conversa entre os dois sobre o assunto: “Um dia perguntei-lhe: ‘Mas por que você escreve assim?’ E ele me disse: ‘Há tantas coisas no jornal...escrevem tanto...que se você não chamar a atenção das pessoas com um modo diferente de escrever, ninguém vai ler você!’” (DIEGUES apud PIERRE, 1996, p. 22).

Fecho o parêntese e volto ao quarto de hotel no centro de Havana, em que Glauber se encontra diante de uma constelação de livros. Ali, Glauber explora outra possibilidade de leitura, que subverte ordenações. Em seu jogo de contrapor tempos díspares em uma montagem anacrônica de citações, permite a imersão de certos restos do passado que estariam inaparentes em uma leitura formalizada e formalizadora. Se, conforme propõe o filósofo francês Alain Badiou, o real é atingido quando exploramos o que resta de impossível em quaisquer formalizações⁶⁷, uma leitura que se lance a percorrer aquilo que dela escapa é a que mais chegaria próximo a tocar o real.

Essa leitura dada por descaminhos, por fragmentos, desagua na configuração de uma biblioteca infinita. O escritor Jorge Luis Borges (1899-1986), no conto *A biblioteca de Babel*, narra uma superstição, segundo a qual repousaria, em alguma estante desta biblioteca, um livro que seria a verdadeira chave de todos os livros. Somente a um funcionário, uma espécie de deus, o Homem do Livro, foi concedida a graça de lê-lo. Muitos se desdobraram na busca por este livro, mas os esforços foram todas em vão. Para encontrá-lo alguém desenvolve um método regressivo: “para localizar o livro A, consultar previamente um livro B que indique o

⁶⁷ Refiro-me à tese apresentada por Alain Badiou, leitor de Jacques Lacan, em seu livro *Em busca do real perdido*, publicado em 2015 pela editora Autêntica, com tradução de Fernando Scheibe. Na tentativa de responder o que é o real, a certa altura, toma emprestado um exemplo da matemática. A aritmética é uma formalização que pressupõe limites: o resultado de qualquer operação será sempre um número finito. Porém o pressuposto da liberdade do cálculo produz como resultado uma infinitude de números. Estamos diante de um paradoxo: o infinito, diz Badiou, é o impasse da formalização, e tocar nesse impasse, tocar no impossível, naquilo que frustra qualquer formalização, seria tocar o real.

lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito” (BORGES, 2007, p. 76).

Michel Foucault (1926-1984) arrisca localizar esse “livro dos livros” em *A tentação de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert. No posfácio dedicado a este poema em prosa de 1874, o filósofo exalta-o como fruto de um trabalho de mais de 25 anos de erudição meticulosa. O resultado foi um livro que carrega em várias de suas passagens a presença de um arquivo cuidadosamente escavado e explorado pelo escritor. Foucault apresenta parte da fantasmagoria ressuscitada pelo realista francês: para compor a cena dos heréticos, Flaubert debruçou-se sobre as *Memoires ecclesiastiques*, de Louis-Sébastien de Tillemont; os três volumes de *Histoire critique du gnosticisme*, de Jacques Matter; a *Histoire de Maniché*, de Isaac de Beausobre; a obra de Santo Agostinho, entre outros. O mesmo se deu para a elaboração dos deuses e dos monstros: concentrou-se nas traduções de Georg Friedrich Creuzer, na noção de substância de Espinosa, nos estudos de Anquetil-Duperron, em trechos de gravuras de representação da Diana de Éfeso. O texto de Flaubert guarda os vestígios de uma imensa biblioteca.

Foucault enxerga nesse gesto de Flaubert um espaço de imaginação que não se instaura no sonho, durante a noite, cenário típico dos fantasmas. Mas sim na vigília, na atenção zelosa, no estudo rigoroso de quem espanta a poeira de cima dos arquivos, na leitura, releitura, cópia, repetição, que modula uma nova possibilidade narrativa. Escreve Foucault:

O quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas: ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico do coração, tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber: sua riqueza está à espera no documento. *Para sonhar não é preciso fechar os olhos, é preciso ler.* A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca. (FOUCAULT, 2009, p. 79-80, grifo meu).

Trata-se de uma literatura que tem como base a ficção dos livros escritos anteriormente. Não se trata de mais um livro a ser justaposto na prateleira, mas um livro que

se produz neste espaço *entre* os livros escritos. “Existe, na leitura, pelo menos no ponto de partida da leitura”, escreve o filósofo Maurice Blanchot no ensaio *Ler*, incluído em *O espaço literário*⁶⁸, “algo de vertiginoso que se assemelha ao movimento insensato pelo qual queremos abrir à vida olhos já fechados; movimento ligado ao desejo que, como a inspiração é um salto, um salto infinito: Eu quero ler o que, no entanto, não está escrito”. (BLANCHOT, 1987, p. 195). Uma escrita que retoma a leitura (a *legere*) na dimensão do jogo de recolher fragmentos, peças, palavras, palavras, palavras para propor outra montagem. Uma montagem que dê a ler o que não está escrito reconduz não ao sonho do seu autor, no caso, Flaubert, mas ao sonho de todos os outros livros. “Após *Le livre*, Mallarmé se tornará possível, depois Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. A biblioteca está em chamadas”. (FOUCAULT, 2009, p. 81).

Essa biblioteca em chamadas que guarda em suas estantes o livro impossível condicionaria a leitura àquilo que Barthes resume como o gesto do infinito deslocamento, ciência do inesgotamento (BARTHES, 2004). Em ensaio incluído no já citado *Rumor da língua*, o filósofo francês propõe pensar uma ciência da leitura, para fundamentar uma análise coerente sobre ela. Ele se pergunta, então, qual seria a pertinência da leitura. Sob qual ponto de vista ela poderia ser interrogada, analisada? Primeiro, percebe que não há uma pertinência de objetos, pois lemos não somente textos, mas imagens, rostos, cenas, gestos, paisagens. São tantas as possibilidades que tornaria impossível unificar o objeto da leitura em torno de uma categoria. Depois, afirma não haver tampouco uma pertinência de níveis – não há níveis de leitura – assim como não há uma *origem* da leitura. Esta, com algum esforço, poderia ser localizada no aprendizado das letras gráficas, mas como somos também seres capazes de ler imagens mesmo sem ter aprendido quaisquer técnicas para tal, esta classificação seria insuficiente.

A dificuldade em se estruturar a leitura acaba nos posicionando diante de um impasse: ou, tendemos ao infinito, afirmando que tudo o que há é legível, ou, ao contrário, reconhecemos que, no fundo de todo texto, restará algo ilegível. (BARTHES, 20004, p. 33) Ou ambos. Há sempre algo que atrapalha uma estruturação da leitura. E esse *algo* Barthes chama justamente de *desejo*. “É porque toda leitura é penetrada de desejo (ou repulsa) que a anagnosologia é difícil, talvez impossível.” (idem, p. 34) A leitura ocorre dentro de uma estrutura, não é natural, selvagem, nem completamente livre. Mas, porque carregada de desejo, tem a potência de perverter essa estrutura. Barthes conclui que uma ciência da leitura

⁶⁸ Trata-se da edição de 1987, traduzida por Álvaro Cabral.

só seria possível se concebêssemos uma ciência do inesgotamento; uma ciência em que a estrutura se descontrola.

Raúl Antelo, no ensaio *Ler para frustrar a formalização*, publicado em 2016, parte da hipótese segundo a qual a arte da montagem é uma arte poética e, que, portanto, fundamental para a poesia seria o corte, a cesura. Tendo como referência o livro *Passés cités par Jean-Luc Godard*, de Didi-Huberman, analisa a série televisiva *Histoire(s) du cinema*, dirigida pelo francês Jean-Luc Godard, o grande nome do movimento da *Nouvelle Vague*, como paradigmática desse gesto de leitura que em vez de se pautar pela progressão ordenada, acolhe a montagem e a colisão de fragmentos como produtoras de sentido. Nesta série documental de quatro horas e meia, fruto de dez anos de trabalho, Godard constrói um imenso *patchwork* de imagens retiradas de filmes icônicos, profanando⁶⁹, assim, seus arquivos e propondo uma história do cinema não conformada à linearidade e instalada no movimento. Afirma Antelo:

No imenso exercício de montagem que são as *Histoire(s) du cinema*, Jean-Luc Godard então vê e revê, ele retorna a um número considerável de momentos tomados por um número considerável de cineastas. O resultado é uma gigantesca montagem de citações destinada (...) a destacar “imagens dialéticas” nas quais, enfim, certos passados ou “outroras” têm a chance de se tornar “legíveis”. Legíveis de uma legibilidade que emerge tão somente por meio do evento produzido pela montagem, a saber, a colisão desses “passados citados” com o presente ou o “agora” daquele que revê, re-cita, remonta e reencontra (ANTELO, 2016, p.9).

Esse gesto de re-ler, ler novamente e de outro modo, citar o arcaico no presente é bastante característica de Godard, este cineasta tantas vezes recuperado por Glauber em cartas e artigos para a imprensa. Godard passa boa parte do seu tempo folheando livros em uma verdadeira operação de caça por fragmentos que o interessem e que poderão ter alguma serventia em outro momento. Quem aproxima a leitura dessa operação de caça é o francês Michel de Certeau (1925-1986), que defende detonar a compreensão que atou para sempre a leitura à passividade. Tal entendimento a ser superado prevê a leitura como uma atividade localizada hierarquicamente abaixo da escrita. “Um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido. Se, portanto, o livro é um efeito,

⁶⁹ O filósofo italiano Giorgio Agamben dedica um livro para dissecar o gesto de profanar no âmbito de uma sociedade em que o capitalismo ocupou o espaço do sagrado. Ele dá como exemplo um gato que brinca com o novelo de lã como se fosse um rato, conferindo ao objeto um novo uso, profanando-o. Nessa brincadeira, ele libera a necessidade de cumprir o seu instinto de caçador, ao mesmo tempo em que liberta o rato de ser uma presa, de ser morto, apesar de empreender o gesto da caça. “A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante”. (AGAMBEN, 2007, p. 75).

uma construção do leitor, deve-se considerar a operação deste último como uma espécie de *lectio*, produção própria do leitor” (CERTEAU, 1998, p. 268).

Para refletir sobre o lugar dessa produção, Certeau recupera o psicanalista Guy Rosolato, que afirma o ato de ler como uma impertinente ausência, um exercício de ubiquidade. Ler como um estar em todos os lugares e um não estar onde se está. Há algo de atópico na leitura, de viagem. Certeau exemplifica esse não lugar da leitura: “Barthes lê Proust no texto de Stendhal; o telespectador lê a paisagem de sua infância na reportagem da atualidade” (idem, p. 270).

Retorno a esse lugar de leitura ativa em que se localiza Godard. O cineasta ama a literatura, mas dessacraliza seus objetos: quando gosta de uma passagem de um livro, não hesita em arrancar a página do exemplar em questão. Guarda para mais tarde, coleciona citações, retém um vasto dossiê fragmentado. Alguns livros, lê em *fast forward*, não parte do início, nem chega a seu fim. Salta por entre suas páginas, pois sustenta que, se há uma passagem importante no livro, ela emergirá aos seus olhos neste folhear. Outros livros e textos, entretanto, ele percorre com atenção microscópica. *Sobre o conceito de história*, de Benjamin, leu durante um ano. *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, durante dez⁷⁰. Antes de iniciar qualquer trabalho – seja o de cineasta ou de crítico – sempre recorreu ao seu estoque de frases soltas.

O modo como Glauber se relacionava com os livros, conforme visto na parte anterior desta parte, se aproxima ao de Godard, ainda que, no segundo, estas leituras venham à superfície de seu cinema com mais clareza. Isto é, seus filmes contam com a presença de livros e de alusões claras a escritores e reproduzem *ipsis literis* passagens de obras. Um exemplo paradigmático deste seu procedimento está em *A bout de souffle (Acossado)*, de 1959, em que uma sequência inteira é dedicada ao livro *Palmeiras Selvagens*, do escritor norte-americano William Faulkner⁷¹. Em Glauber, essa sua leitura voraz não figurava nos

⁷⁰ Essa figuração de um Godard leitor foi realizada por Alain Bergala, crítico francês próximo a Godard, responsável pela edição dos textos do cineasta escritos para *Cahiers du Cinéma* e para outras publicações. Essa reunião foi publicada em dois tomos intitulados *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bergala, que acompanhou os passos de Godard desde *Pierrot le fou (O demônio das onze horas)*, falou sobre a relação do cineasta com a literatura em entrevista concedida ao pesquisador Mario Alves Coutinho, doutor em Literatura Comparada pela UFMG.

⁷¹ Este romance também é uma obsessão para Glauber que, em vários momentos de sua vida, desde os anos 1960 até perto da sua morte, tentou adaptá-lo para o cinema. São várias as cartas em que alusões a *Palmeiras selvagens* são feitas por Glauber. Em carta ao cineasta e amigo Paulo Cesar Saraceni, de 1963, escreve: “No fim do romance *As palmeiras bravas*, de Faulkner, que você faria o maior filme do mundo, o personagem diz: ‘a memória não pode viver fora da carne. a memória sem carne é o nada. entre o nada e a dor eu fico com a dor’ – e então não se suicida, para se lembrar, na dor, da mulher que morreu num aborto que ele mesmo tentou fazer. é uma tragédia total, genial.” (ROCHA, 1997, p. 193). Escreve sobre o assunto também em 1968 para o crítico francês Michel Ciment: “Em New York vi nosso amigo Kazan, que foi muito gentil, vi algumas horas de

filmes como citações diretas e alusões tão nítidas. Uma das exceções está em *Terra em transe*, em que é reproduzido, na primeira cena, um trecho do poema *Balada*, escrito pelo poeta Mário Faustino e incluído no livro *O homem e sua hora*, de 1955:

*Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura
(...)
Gladiador defunto, mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura)*⁷²(FAUSTINO, 2010, p. 135)

Esses dois diretores estavam afinados em muitos aspectos de sua leitura e do seu cinema. No ensaio *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*, escrito em 1967, Glauber, que acompanha o trabalho do diretor francês desde *Acosado*, visto por ele em 1961, não economiza elogios superlativos para se referir ao cineasta. “Godard reassume o cinema no ponto onde Joyce parou com o romance”, “o intelectual moderno é Jean-Luc Godard”, “É como Van Gogh pintando o que não era para ser pintado”, “Jean-Luc duvida e quando pergunta o que é para não ser perguntado, choca” (ROCHA, 1985, p. 235-236), e por aí afora. Por sua vez, Godard faz três citações explícitas em sua cinematografia a Glauber, no citado *Histoire(s) du cinema*, em *Gai savoir* e, *Le vent d’Est*. Entro brevemente neste terceiro filme⁷³.

filmagens de *The arrangement*, e Kazan me deu a oportunidade de escrever um argumento tirado de *WILD PALMS* para o produtor (Hal Landers) que tem os direitos do livro. Talvez haja uma chance de fazer o filme, mas acho que com os americanos será muito difícil” (idem, p. 327). Meses mais tarde, entre março e abril de 1969, envia uma carta ao distribuidor Dan Talbot desanimado sobre o projeto. Escreve: “Não tem importância a história de *Wild palms*. Estou certo que (Hal) Landers utilizou Kazan para fazer contatos para o filme. Ele me escreveu uma carta hipócrita” (idem, p. 337). Dois anos depois, o assunto *Palmeiras selvagens* reaparece em sua correspondência. Outra vez de Nova York, em janeiro de 1971, escreve para Claude-Antoine, francês, produtor de alguns de seus filmes. “E Hal Landers, da 20 Century Fox, me pede para filmar *Wild palms*, de Faulkner, com toda liberdade. Sexta-feira terei uma conversa definitiva com ele” (idem, p. 391). Ao que parece, a conversa, se ocorreu, não rendeu os frutos que Glauber esperava. Muitos anos mais tarde, em 1978, escreve, do Rio de Janeiro, novamente a Talbot: “Quero também ficar nos Estados Unidos para tentar enfim realizar meu antigo sonho, que é filmar *THE WILD PALMS* de Faulkner...Espero que um outro não faça isso antes de mim” (idem, p. 593).

⁷² Na já citada entrevista à *Positif*, Glauber afirma: “Mário Faustino foi o maior poeta brasileiro de minha geração, morreu aos 33 anos num acidente de avião em 1963. Escreveu um livro que se tornou muito popular entre a juventude, chamado *O homem e sua hora*. E no poema *Epitáfio para um poeta*, ele dizia: ‘Não consegui firmar o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura. Gladiador defunto, mas intacto. Tanta violência, mas tanta ternura’. Foi isto que coloquei em meu filme (*Terra em transe*), como homenagem, ele era um pouco como o Paulo Martins”. Essa passagem é particularmente curiosa em razão das tantas atribuições errôneas que levam a leitura das leituras de Glauber a um jogo infinito de buscas. A começar, Mário Faustino morreu aos 32 anos, não aos 33; em 1962, não em 1963. E a poesia com o verso ao qual o Glauber se refere não é de *Epitáfio para um poeta*, mas de *Balada*. Talvez Glauber estivesse lendo, ao mesmo tempo, o mexicano Octavio Paz, que tem um poema intitulado *Epitáfio para um poeta*: “Quis cantar, cantar / Para não lembrar / Sua vida verdadeira de / Mentiras / E reforçar / Sua mentirosa vida de verdades.”

⁷³ Este filme é objeto do artigo *Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro* escrito por Mateus Araújo e publicado da revista *Devires*, da UFMG: “Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des) encontro” (*Devires*, vol. 4, nº 1, jan/jun 2007, p. 36-63).

Le vent d'Est (O vento de Leste, 1970) é um filme rodado na Itália pelo Dziga Vertov⁷⁴, coletivo formado por Godard, pelo cineasta Jean-Pierre Gorin e outros estudantes maoístas. Em uma sequência de dois minutos, Glauber interpreta a si mesmo. Ele aparece de camisa azul e calças claras com os braços estendidos, tal qual um Cristo sem cruz, no meio de uma encruzilhada de estradas de terra. Canta, repetidamente e sem entusiasmo, um trecho de *Divino maravilhoso*, canção composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa: “Atenção, é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. Então, uma mulher grávida, segurando sobre o ombro uma câmera, surge por detrás de Glauber e o interrompe: “Desculpe-me, camarada, por importunar essa sua luta de classes tão importante, mas qual é a direção do cinema político?”. Glauber aponta primeiro para frente e diz: “Por aqui é o cinema da aventura estética e do questionamento filosófico, e por lá”, depois, aponta para trás e dispara, em tom monocórdico: “é o cinema do Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino, maravilhoso, onde as questões são questões práticas, como as da produção, da distribuição, da formação de 300 cineastas para fazer 600 filmes por ano, só no Brasil, para alimentar um dos maiores mercados do mundo”.

A cena desse filme é significativa em, pelo menos, dois aspectos. O primeiro deles, é que, no ano de 1969, Glauber estava, de fato, em uma encruzilhada, no que tangia ao futuro da sua carreira de cineasta. Naquele ano, o badalado *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*⁷⁵ lhe rendeu diversos prêmios internacionais, entre eles, o de Melhor Direção no Festival de Cannes, o que abriu a Glauber possibilidades bastante nítidas de seguir a realização de filmes nesse estilo *western* de Terceiro Mundo. Com o apoio de produtoras estrangeiras, seria mais difícil que a censura da ditadura militar, que entrava em seu período mais endurecido após a decretação do AI-5, em 1968, perturbasse os trabalhos do prodígio do cinema nacional. Glauber não toma essa trilha aberta. Inicia, com *Der leone has sept*

⁷⁴ Considerado pai do cinema verdade, Dziga Vertov (1896-1954) foi um cineasta soviético. Seu filme mais lembrado, *Um homem com uma câmera*, de 1929, é um marco para o cinema, pois, além de retratar no longa-metragem o cotidiano das pessoas nas cidades russas, Vertov insere imagens da câmera que o registra – em uma montagem eficiente, lembra ao espectador que ele está diante de um filme. A escolha de Vertov como inspiração para o nome do coletivo de Godard e Gorin fica mais nítida quando da leitura dos textos dele. Em manifesto publicado em 1922, intitulado *Varição do manifesto*, ele afirma: "Nós declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra (...) A morte da cinematografia é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver". (VERTOV apud XAVIER, 1983, p. 248). Em texto publicado no ano seguinte, *Resolução do conselho dos três 10-04-1923*, escrito por ele, sua mulher, Elizaveta Svilova e seu irmão, Phillip Kaufmann, essa ideia é reforçada quando dizem: "defendemos a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço, o cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano" (idem, p. 253).

⁷⁵ De 1969, *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, conhecido internacionalmente como *Antônio das Mortes*, traz de volta o mercenário de *Deus e o Diabo na terra do sol* para perseguir o cangaceiro Coirana – que se diz encarnação de Lampião. O que se projeta neste novo *western* é uma batalha épica entre o dragão e o santo.

*cabezas*⁷⁶, rodado no Congo, uma série de filmes mais radicais e menos palatáveis do ponto de vista comercial. Deixa o Brasil, em 1969, para realizar filmes que mal serão exibidos em seu país e que não farão sucesso no exterior – uma exceção a essa regra seria o curta-metragem *Di Cavalcanti*⁷⁷. (PIERRE, 1996, p. 66-67).

O segundo aspecto trazido pela cena é que ela aponta para uma diferença entre os dois cineastas que ficaria mais clara quando, em 31 de janeiro de 1970, Glauber publica na revista *Manchete*⁷⁸ um artigo intitulado *O último escândalo de Godard*, justamente sobre o filme que contou com sua participação no elenco. Godard, naquela época, estava tomado pelas tensões políticas na esteira do Maio de 68 francês e havia fundado o Dziga Vertov (1968-1972), coletivo cuja premissa radical era rejeitar as noções tradicionais de autor e de obra para o cinema. Segundo o teórico Philippe Dubois, era “fazer tabula rasa, voltar à estaca zero de tudo, zero econômico e estético, teórico e prático, pela desconstrução do sistema, notadamente do sistema de representação” (DUBOIS, 2004, p. 293). Talvez esse caminho tomado por Godard, de tomar a linguagem como matéria-prima e assim, destruir o cinema tal qual sistema e indústria, fosse a primeira estrada apontada por Glauber na cena de *Le vent d’Est*: “da aventura estética e do questionamento filosófico”. Porém, essa não era, segundo Glauber, uma prioridade para o cinema no Terceiro Mundo. Escreve Glauber no artigo:

Diante desse homem magro e calvo de quarenta anos eu me sinto uma tia carinhosa que tem vergonha de dar um doce para o sobrinho triste. A imagem é besta, mas Godard desperta um sentimento de carinho muito grande. Agora não é besteira: é a mesma coisa que você ver o Bach ou o Michelangelo comendo *spaghetti* e na maior fossa, achando que não dá pé pintar a Capela Sistina ou compor o *Actus Tragicus*. Pois Godard ficou assim, humilde que nem São Francisco de Assis, com vergonha da genialidade, pedindo desculpa a todo mundo, chorando como uma criança, quando (o produtor italiano Gianni) Barcelloni gritou com ele, lamentando que está podre e abandonado quando a glória de ser o maior cineasta depois de Eisentein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarco-moralista.

⁷⁶De 1970, *O leão de sete cabeças*, rodado na República Democrática do Congo, aborda, de modo não linear e não narrativo, a história da dominação europeia sobre o continente africano, que se prepara para uma iminente revolução. Glauber afirmou sobre o filme ao jornal *Folha de S. Paulo* em 10 de fevereiro de 1970: “Quero ser um cineasta tricontinental. A África é a mãe do Brasil. Os problemas tratados no filme são os mesmos do Terceiro Mundo. Por isso considero brasileiro o meu filme, rodado no interior da África” (REZENDE, 1986, p. 207).

⁷⁷ Assim que soube da morte do amigo Di Cavalcanti, Glauber se dirigiu ao funeral, que ocorria no MAM do Rio de Janeiro, para filmá-lo. Logo após a primeira exibição do curta-metragem, a filha do artista plástico entrou com uma ação para proibir sua veiculação e garantiu a vitória contra Glauber em 1979. O filme, disponibilizado na internet desde 2004, está formalmente sob censura até hoje. Ainda assim, ganhou o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes em 1977. Sobre o curta, afirmou Glauber à época ao Jornal do Brasil do dia 31 de outubro de 77: “A morte é um tema festivo para os mexicanos, e qualquer protestante essencialista, como eu, não a considera como uma tragédia. Filmar meu amigo Di Cavalcanti, morto, é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu” (REZENDE, 1986, p. 212)

⁷⁸ O artigo encontra-se na pasta 05022 (Pasta Pessoal) de Glauber Rocha na Cinemateca do MAM.

‘Por favor, vamos acabar com isso, eu sou apenas um operário do cinema, não me falem em cinema, eu quero fazer a revolução, ajudar a Humanidade’ e vai por aí afora pedindo socorro à esquerda festiva de Maio e se aproveita do dinheiro da produção para fazer uma bela estação do veraneio na Sicília e logo depois ele abandona (o líder estudantil Daniel) Cohn-Bendit com suas históricas discussões de Mao-Spray e vai correndo para Paris montar trechos do filme sobre a Tchecoslováquia e depois chega correndo a Roma e diz que não quer ganhar nada pelo filme e me critica dizendo que eu tenho mentalidade de produtor, depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo para ele que estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no terceiro mundo. (ROCHA, 1985, p. 240-241).

Ele já havia mencionado essa diferença em relação a Godard em entrevista concedida a *Cahiers du Cinéma*. “Falei sobre isso com Godard, que me disse: ‘você brasileiros devem destruir o cinema’. Eu não concordo. Você na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...” (ROCHA, 1981, p. 171). Por ser francês, Godard poderia destruir o cinema, pois este em seu país já estava erigido, já possuía uma tradição. A ele, brasileiro, do Terceiro Mundo, não havia o que destruir, mas sim, construir. Construir, como seu personagem mesmo afirma no filme de Godard, condições para formar cineastas que fossem autores de suas produções, para realizar e distribuir filmes nacionais que não estivessem alinhados a interesses somente comerciais e que fossem esvaziados de propósitos políticos – grosso modo, essa era a intenção do Cinema Novo que tinha Glauber como principal porta-voz. “O que havia antes do Cinema Novo?”, questiona o cineasta no artigo *O padre e a moça*, acerca do filme de Joaquim Pedro de Andrade, publicado em 1966, “A chanchada, a pornografia, o musicanhismo etc. O público ia ver esses filmes (ainda vai), se divertia, mas na saída revelava o desgosto diante desta incapacidade ou desleixo da cinematografia nacional” (ROCHA, 1981, p. 45-46).

O antídoto para estes filmes “americanos, *colorscopes*” era o incentivo ao *cinema de autor*, que Glauber define, no mesmo artigo, como “o cinema como conhecimento e não divertimento; o cinema como linguagens e não como espetáculos; o cinema como método e não como ilustração; o cinema como revelação e não como descrição do óbvio” (idem, *ibidem*). Esta expressão, *cinema de autor*, foi cunhada na França de Godard a partir de um ensaio do teórico Alexandre Astruc tornado clássico entre os cinéfilos e críticos do país (e fora dele). Em *Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo* (Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta, em tradução livre), publicado pela primeira vez na revista *L’Écran Français* em 30 de março de 1948, Astruc aproxima as atividades do escritor de romances às do diretor de cinema e afirma como vanguarda a emergência de filmes

individuais, capazes de expressar qualquer tipo de realidade e de criar novas linguagens para tal.

Ce qui implique, bien entendu, que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux, qu'il n'y ait plus de scénariste, car dans tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo. (ASTRUC, 1998, p. 327)⁷⁹

A marca de autoria em uma atividade industrial como o cinema tornava o diretor mais que um mero realizador de um roteiro um artista, que expressava pensamento em seu filme. O espírito da política dos autores, segundo o qual cada filme é uma obra de arte, influencia, nos anos 1950, críticos da *Cahiers du Cinéma*, como Godard, François Truffaut⁸⁰, Alain Resnais, Louis Malle, a fazer cinema e a fundar a *Nouvelle vague*. Esse encontro da *Nouvelle vague* e do Cinema Novo na defesa da autoria no cinema não se dá sem ruídos. Em artigo publicado em 1967, Glauber já defendia que o conceito de autor fosse, de algum modo, revolucionado:

O cineasta não pode ser considerado o artista isolado, como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação física e intelectualmente preparado para a luta. (ROCHA, 1981, p. 70).

Quando Glauber atesta a importância de que um autor se envolva não somente com a arte de seu filme, isto é, com o roteiro, a montagem, mas também com o processo produtivo, traça um paralelo com as questões propostas por Benjamin na conferência *O autor como produtor*⁸¹, escrita em 1934. Nela, Benjamin se questiona acerca do posicionamento do escritor que se pretende revolucionário e quer, com sua arte, aliar-se às camadas proletárias no processo produtivo do sistema capitalista. Para ele, tem pouca serventia uma arte que seja revolucionária somente em sua aparência, em seu conteúdo, mas que, no processo produtivo, na luta de classes, o lugar de seu autor permaneça conformado às classes dominantes. Escreve Benjamin: “Abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável, mesmo que os materiais

⁷⁹ “O que isso implica, claramente, é que o roteirista faça, ele mesmo, seus filmes. Melhor, que não haja mais escritor, porque em tal cinema, esta distinção entre autor e diretor não faz mais nenhum sentido. A encenação não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escrita. O autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com uma caneta”. (Tradução livre).

⁸⁰ Sobre esse tema, é bastante conhecido um ensaio de Truffaut intitulado *Uma certa tendência do cinema francês*, de 1954, em que ele recupera Astruc e faz a defesa de cineastas como Renoir, Fritz Lang, Bresson, Kurosawa, entre outros.

⁸¹ O ensaio está incluído no primeiro volume das *Obras escolhidas* de Benjamin, traduzido por Sérgio Rouanet.

fornecidos tenham aparência revolucionária” (BENJAMIN, 2012, p. 137). A famosa citação de Maiakóvski “sem forma revolucionária não existe arte revolucionária” atinge outro patamar na reflexão de Glauber: sem revolucionar a produção do cinema, não existe cinema revolucionário.

Enquanto Truffaut e os outros “jovens turcos” das *Cahiers* afirmavam que, mesmo em Hollywood, era possível encontrar cineastas-autores exemplares no que tangia à criação e ao estilo, para Glauber, havia, com raras exceções (Hitchcock), uma relação intrínseca entre autoria e independência. “No projeto do Cinema Novo”, resume o pesquisador Ismail Xavier em prefácio para *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber, “autoria significava não só antiindústria, mas também postura crítica, engajamento político, contra a inautenticidade e o universalismo tecnicista” (XAVIER apud ROCHA, 2004, p. 18). Se para a literatura, principalmente desde Barthes, no final dos anos 1960, já estava morto o autor; se Godard, depois da *Nouvelle Vague*, desejava destruir o autor, a obra cinematográfica, e o sistema com seu coletivo político Dziga Vertov, o cinema brasileiro, de algum modo, afirmava essa autoria como marca de criação e diferença em relação à “chanchada, a pornografia, o musicanhismo”, conforme colocou Glauber.

Realizado esse breve apontamento acerca do cinema de autor, fundamental tanto para Glauber quanto para Godard, retorno às cenas de leitura nas quais os dois também se aproximam: Glauber e os dez livros abertos ao mesmo tempo; Godard e seu dossiê fragmentado de citações. Volto a lembrar que a proposição deste trabalho, mais do que a de ler o autor é a de *ler o leitor*, ainda que não se trate de um leitor figurado tal qual imaginou Barthes: “sem história, sem biografia, sem psicologia”. Esta proposição não guarda, no entanto, nenhuma novidade. O escritor Ricardo Piglia enxerga no também argentino Macedonio Fernández um dos primeiros autores a *praticar a leitura do leitor*. Fernández retira o leitor da invisibilidade e confere a ele um nome próprio em seu *Museo de la novela de la Eterna*, um trabalho de quase quatro décadas que reúne prólogos todos redigidos para apresentar um romance que nunca se materializa – pertence a um presente que não cessa de vir. Constrói, nesta espécie de galeria de inícios, a leitura não do romance, mas do leitor. O exercício de Macedonio implica em uma espécie de taxonomia daquele que lê, organizando-o em tipos: “lector artista”, “lector de desenlaces” – o único que Macedonio despreza e quer, portanto, livrar-se dele –, “lector personaje”, “lector de vidreira”, “lector corto”, “lector seguido” e o seu contraponto, “lector salteado”.

Essas personagens são imaginadas não somente por aquele que escreve nem tampouco somente por aquele que lê, mas emergem do contato entre ambos⁸². *Museo* é dedicado ao “lector salteado”. Sobre este, escreve Macedonio:

Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a ler seguido. Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sábio, pues que practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos son insinuados, habilmente truncos, son los que más quedan em la memoria. (FERNÁNDEZ, 2015, p. 130).⁸³

Este leitor salteado não empreende seus esforços para chegar ao fim da história (tal qual o “lector de desenlaces”). Ele mesmo realiza suas próprias buscas, escolhe seus critérios, move-se no texto com autonomia. Folheia, abandona a leitura, a retoma: um trabalho, assim como aquele identificado em Glauber, em Godard, movido pelo desejo. O “lector salteado” é quase inteiramente desejo, um profanador de estruturas. Macedonio considera um sábio esse leitor que lê mal, pula páginas, não concebe o livro como uma ordenação canônica, e, por isso, está, constantemente, lendo fora de lugar; o leitor que é capaz não apenas de ler, mas de entre-ler, por dentro, perseguir o texto que está para além do visível.

Vale recuperar aquele considerado por Piglia, o último leitor por excelência, o que “passou a vida lendo, aquele que queimou os olhos na luz da lâmpada” (PIGLIA, 2006, p. 9), Jorge Luís Borges. O leitor Borges, inventor do leitor *Pierre Menard, autor do Quixote*. O início deste conto, incluído na coletânea *Ficcões*⁸⁴, o narrador percorre o que chama de a obra visível do escritor Pierre Menard. Fornece, em ordem cronológica, uma lista dos sonetos, monografias, análises, livros, artigos técnicos, traduções, prefácios, rascunhos e exames produzidos pelo romancista. Em seguida, elenca outra faceta de sua obra, “a subterrânea, a interminavelmente heroica, a sem-par. Também – pobres possibilidades humanas! – a inconclusa!” (BORGES, 2007, p. 39). E qual seria esta obra escondida? Revela o narrador: os capítulos IX e XXXVIII da primeira parte do *Dom Quixote*, além de um fragmento do capítulo XXII.

⁸² Pensar a leitura como esse contato entre o escritor e o leitor em Macedonio Fernández é uma das proposições da tese de doutorado de Davi Pessoa Carneiro Barbosa, *A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio Fernández*, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2013.

⁸³ Saúdo ao leitor salteado. Você que leu toda minha novela sem sabê-lo, tornou-se leitor seguido, pois contei-lhe tudo dispersamente e antes da novela. O leitor salteado é o que está mais sujeito a ler seguido. Quis distraí-lo, não quis corrigi-lo, porque ao contrário é o leitor sábio, pois que pratica o entreleer que é o que deixa impressão mais forte, conforme a minha teoria de que são os personagens e os eventos mais sinuosos e habilmente truncados os que mais permanecem na memória. (Tradução livre).

⁸⁴ Refiro-me aqui à edição publicada em 2007, com tradução de Davi Arregucci Jr.

No ensaio *Desleituras criativas*⁸⁵, Antelo aponta que Borges tem em Macedonio Fernández uma espécie de Zaddik, um mestre da mística judaica “cuja doutrina da lei é menos importante do que o fato de ele próprio ser a lei” (ANTELO, 2001, p. 157). Aos olhos do discípulo Borges, seu mestre alcançara o cerne da poesia, ou seja, o cerne da “transcrição fiel da realidade”. Para Antelo, tal transcrição fiel da realidade é a “combinação complementária de estratégias de expropriação e apropriação” (idem, p. 158). Por apropriação entende-se um “camuflar a autoria em leitura de outros textos” (idem, idem) – o que produz Godard em seus cadernos – e por expropriação, fazer com que a cópia de um texto, que em quase nada o altera, seja uma forma de leitura. Essa segunda proposição é a obra subterrânea, vestigial de Menard: o Quixote. Não outro Quixote, ou a cópia do Quixote de Cervantes, mas um Quixote cujas páginas “coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”. (BORGES, 2007, p. 38). Seguindo a trilha de Macedonio, o narrador do conto de Borges considera lícito ver traços do Quixote de Menard no Quixote de Cervantes. Como se o Quixote de Cervantes guardasse a possibilidade de ser reproduzido pelo autor-copista. É isso que torna possível que se considere a obra inacabada de Menard como a escrita prévia de Cervantes, e não o inverso. É o primeiro inventor, sustenta Macedonio, quem sempre executa o plágio, não o segundo.

Perscrutar os traços do Quixote de Menard no Quixote de Cervantes corresponde à desleitura proposta por Antelo neste ensaio. Consiste tanto em apreender o acabado no esboço quanto esquadrihar o esboço no acabado. Em outras palavras, “ver o andaime na arquitetura final” (ANTELO, 2001, p. 160). Nesse sentido, a escrita é uma transparência, que sempre dá a ler outra coisa além do contido naquela sequência de palavras que se esgotam: ciência do inesgotamento.

Apesar de marcados por etimologias diferentes, o (des)ler de Antelo e o (entre)ler do leitor saltado de Macedonio, podem transcorrer ao mesmo tempo, ainda que esse ao mesmo tempo seja próprio de um tempo anacrônico. O leitor pode ler um texto por dentro como se raspasse um palimpsesto e fizesse emergir vestígios sobrepostos por camadas; é capaz de atravessar um texto, aos saltos, entre suas páginas. Em ambos, persiste a perversão da estrutura pelo desejo, anunciada por Barthes, realizada por Glauber e tantos outros leitores subversivos abordados nesta primeira parte.

⁸⁵ O ensaio *Desleituras criativas* está incluído no livro *Transgressão & Modernidade*, de Raúl Antelo, publicado em 2001. Nele, o autor parte do artigo *La desherencia*, de Macedonio Fernández, para pensar a possibilidade de apagamento dos limites impostos no século XIX entre a arte, a ciência e a moral e de abolição das determinações do real a partir da imaginação.

Digressão, prospecção

O percurso empreendido até aqui apresentou Glauber Rocha, este autor do cinema que era, sobretudo, um leitor assíduo, voraz. Aproximou, anacronicamente, seu gesto de ler – em vetor diagonal, aos saltos – aos gestos de outros leitores: aos antropófagos, a Macedonio, a Godard, a Walter Benjamin, a Oswald de Andrade, a Roland Barthes, a Hamlet a Aby Warburg. Nesta constelação de leitores erráticos, procurou-se dar a ver o pensamento de Glauber em outra chave, que se descolasse de tantos adjetivos que, ao longo da história, identificaram-no ora como louco, ora como gênio, turvando, assim, o que pode haver de mais potente em sua relação com o mundo, com a vida; em sua criação como cineasta, como escritor, como leitor.

A intenção foi dar a ver memórias inaparentes, estas invisíveis a olho nu que só poderiam emergir dos encontros inusitados, articulados no interior dos arquivos. O esforço de se descolar do tempo *chronos* (a leitura ordenada) visa lançar-se ao tempo da experiência vivida (a leitura desejanante) não para fundar uma nova temporalidade, uma nova norma, mas para manter os gestos de aproximação em potente latência, e, por isso, fragmentados.

Em um exercício de atribuição errônea, tomo de Manoel Ricardo de Lima a articulação que ele forja entre fragmento e língua para ler os escritos do escritor Valêncio Xavier – imaginando que essa articulação também poderia se referir a Glauber. Escreve Lima que, do latim, fragmento é *fragemen, fragmentum*, e aponta para partir, romper, despedaçar, reduzir a nada. Do grego, *klasma, apoklasma, apopasma*, ou “alguma coisa arrancada violentamente, e daí que vem o *spasmos*: convulsão, ataque nervoso; o que puxa arranca, desloca” (LIMA, 2014, p. 209). Lima afirma que, a partir do fragmento, os livros de Valêncio Xavier “movem-se entre a iconoclastia convulsa e uma fonoclastia nervosa, porque não só rasga as imagens como rasga a voz e o círculo oral da língua” (idem, ibidem).

O que procuro tecer na segunda parte, destrinchando em mais detalhe as leituras inerentes à *História do Brasil*, filme-ensaio inacabado do cineasta, é a presença em Glauber de uma oscilação: ora uma história esquematizada, organizada em causa e efeito, cronológica, visando a uma explicação coerente, total; ora uma tentativa de tocar o real significado do significante Brasil por meio da aparente incoerência de uma língua que foge da racionalidade (fonoclastia), também, por meio da força, não raro, violenta, do choque de imagens (iconoclastia) que evocam um permanente sentimento de crise.

Antelo, na introdução do livro *Potências da imagem*, de 2004, compreende as imagens como processo discursivo, logo, nunca naturais. Ativadoras de um procedimento de montagem, obedecem a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto repetição, toda imagem é um retorno, mas o que retorna não é o idêntico, mas sim um traço de possibilidade de passado. Enquanto corte, a imagem se aproxima, não da prosa, mas da poesia (*enjambement*). Nas palavras de Antelo:

Retorno e corte alimentam, portanto, uma certa indecibilidade ou indiferença, uma impossibilidade de discernimento entre julgamento verdadeiro e falso, que potencializa, entretanto, o artifício da falsidade como a única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade (ANTELO, 2004, p. 9).

A arte pode ser esse artifício da falsidade capaz de tocar a verdade, que nada mais é do que, também, uma estrutura ficcional. Glauber em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 26 de junho de 1976⁸⁶, afirma que a verdadeira história do Brasil está contada pela arte, do período colonial até hoje:

O processo artístico brasileiro, em toda a sua história, é muito rico. Na releitura que fiz da História do Brasil, foi na ficção, no romance que está em crise hoje, no romance da colônia até os anos 50, que encontrei aquela história psicológica e social integrada, que não está nos livros oficiais. Como diz Vargas Llosa, a ficção é a verdadeira história secreta de uma sociedade. (JORNAL DO BRASIL, 1976, p. 1).

⁸⁶ Entrevista concedida à jornalista Mary Ventura, publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil*, no dia 26 de junho de 1976 sob o título *Glauber Rocha está de volta*. Foi concedida logo após o retorno do cineasta ao Brasil, após os cinco anos de exílio.

PARTE DOIS | GLAUBER ROCHA, LEITOR DO BRASIL

História do Brasil, um percurso acidentado

Antes de adentrar efetivamente no filme *História do Brasil*, retomo um apontamento da primeira parte, quando chamei de *subversivos* os leitores abordados anteriormente. Para Alberto Manguel⁸⁷, escritor argentino autor de *Una historia de la lectura*⁸⁸, todos os leitores, e não só alguns, são subversivos, posto que a leitura, em si, é um gesto de subversão em potência. Logo no prólogo deste livro, Manguel indica as razões desse iminente perigo presente em todo leitor:

La verdad es que nuestro poder, como lectores, es universal, y es universalmente temido, porque se sabe que la lectura puede, en el mejor de los casos, convertir a dóciles ciudadanos en seres racionales, capaces de oponerse a la injusticia, a la miséria, al abuso de quienes nos gobiernan. Cuando estos seres se rebelan, nuestras sociedades los llaman de locos (como a Don Quijote o a Madame Bovary), brujos o misántropos, subversivos o intelectuales, ya que este último término ha adquirido hoy en día la calidad de un insulto (MANGUEL, 2014, p.11)⁸⁹.

Manguel compreende a leitura tomada como uma postura ética que pede um afastamento, um isolamento, e, justamente por isso, confronta um mundo que sempre convoca o sujeito a agir, a falar. Mas essa tensão entre leitura e vida prática, entre leitura e ação – que, em algum aspecto, é a tensão entre vida privada, materializada na leitura, e vida pública – não necessariamente coloca tais gestos e ações em pólos opostos. Ricardo Piglia, outro autor argentino, toma o leitor guerrilheiro Ernesto Che Guevara (1928-1967) para pensar essa possível relação. Em *Ernesto Guevara, rastros de leitura*, ensaio incluído no livro *O último leitor*, Piglia remonta algumas cenas de leitura protagonizadas por Che. Em uma, ele está em meio ao seu primeiro combate travado na Bolívia, com o seu exército todo em torno de uma emboscada, quando decide estender uma rede para, deitado, começar a ler. Em outra, em um momento no qual pensava estar perto da morte, relembra o desejo de um fim digno descrito

⁸⁷ Alberto Manguel foi um dos que lia para Jorge Luís Borges em voz alta, quando este não mais podia ler com os olhos, acometidos pela cegueira. Os dois se conheceram em 1964, quando Manguel, ainda adolescente, trabalhava como vendedor na livraria Pigmalion, frequentada por Borges. Ele pediu ao rapaz que fosse à sua casa para ler a ele em voz alta, ritual que se repetiu por várias noites semanais durante quatro anos.

⁸⁸ Refiro-me à edição argentina, publicada em 2014.

⁸⁹ “A verdade é que nosso poder, como leitores, é universal, e é universalmente temido, porque se sabe que a leitura pode, no melhor dos casos, converter dóceis cidadãos em seres racionais, capazes de se opor à injustiça, à miséria, ao abuso daqueles que nos governam. Quando estes seres se rebelam, nossas sociedades os chamam de loucos (como a Dom Quixote ou a Madame Bovary), bruxos ou misantropos, subversivos ou intelectuais, já que este último termo adquiriu hoje em dia a qualidade de um insulto”. (Tradução livre)

por Jack London no conto *To build a fire*. A incompatibilidade entre o leitor sedentário e a movimentação constante exigida pela guerrilha encontram-se em Che, vai dizer Piglia, como se o primeiro gesto fosse um resto de passado, uma camada de longa duração que o acompanhava desde a infância em Buenos Aires, atravessava sua atividade médica praticada nos recônditos da América do Sul e continuasse presente até a sua face guerrilheira. “Guevara lê no interior da experiência, faz uma pausa. Parece um resto diurno de sua vida anterior. Inclusive é interrompido pela ação como quem desperta.” (PIGLIA, 2006, p. 103). Piglia, que percorreu as anotações de leitura deixadas nos diários e nos escritos de Che, se questiona como o homem que se apartava para ler transformou-se na figura do guerrilheiro por excelência – afinal, ler autores marxistas, por exemplo, não transforma ninguém, necessariamente, em combatente socialista. “Como sair da biblioteca, como passar à vida, como entrar em ação, como chegar até a experiência, como sair do mundo livresco, como romper com a leitura em tantos lugares de clausura. A política aparece às vezes como o lugar que dispara essa possibilidade” (idem, p. 121). O encontro com a política – no caso de Che, seu encontro com Fidel Castro – permite essa passagem da leitura à prática, sem que uma precise deixar de existir para que a outra ganhe lugar. Ao mesmo tempo em que encarna a política no seu sentido de ação mais extremo, que lança a própria vida na experiência da guerra, Che guarda em si a sobrevivência do leitor, isolado, sedentário, apartado. Coaduna-se ao cineasta idealizado por Glauber em ensaio já mencionado: “O cineasta deve ser um homem de ação física e intelectualmente preparado para a luta.” (ROCHA, 1981, p. 70).

Aliás, Glauber é fascinado pela Revolução Cubana, de 1959, e pela figura de Che Guevara como líder mítico, o que aparece em seus ensaios e cartas, principalmente aquelas remetidas para o fundador do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), Alfredo Guevara (nenhum parentesco com Che apesar do sobrenome). Em uma delas, enviada em 1967 de Paris, relata seu ambicioso projeto, que o acompanharia até perto da morte, sem nunca ter sido realizado, de filmar a história da América Latina desde a invasão espanhola até a destituição do ditador Fulgêncio Batista. “Resolvi dedicar o filme abertamente à memória de Che. O filme será uma *História prática ideológica revolucionária da América Latina*.” (ROCHA, 1997, p. 305, grifo do autor). Em outra carta, enviada de Roma para o produtor e distribuidor americano Daniel Talbot, dá mais detalhes sobre este seu projeto, agora intitulado *América Nuestra*:

O filme é dividido em três episódios dramáticos e o narrador é um aventureiro, Gaúcho, que está presente em *todos os lugares e em todas as épocas* e que poderia ser o espírito legendário de Che. Para mim, o filme

seria *Deus e o Diabo* multiplicado por *Terra em transe* (idem, p. 344-345, grifo do autor).⁹⁰

É *América Nuestra* que instiga Glauber a ir para Cuba em novembro de 1971, durante seu exílio. Ao mesmo tempo em que solicita a Alfredo Guevara o apoio do ICAIC para a realização do projeto, intercede junto ao instituto em favor do militante Marcos Medeiros⁹¹, que quer realizar um filme similar, porém, concentrado em percorrer a história do Brasil. De Roma, em 9 de setembro de 1971, escreve:

O Marcos (Medeiros), como você sabe, tem um projeto preciso de fazer um filme sobre a situação política no Brasil e pretende realizá-lo no ICAIC. Mais de uma vez ele me convidou para participar, mas eu francamente lhe expliquei que, embora considerando importante seu projeto, tinha uma ideia minha, cujo tema tratava da situação política da América Latina (*América Nuestra*). Expliquei que, no meu caso particular, minha ação política nascia de minha visão cinematográfica e não de uma simples instrumentalização didática do meu trabalho e de uma possível comercialização. (...) Estou disposto a fazer um filme sobre a política latinoamericana em Havana, pois o filme deve ser continental. O projeto de Marcos Medeiros é importante e merece do ICAIC o maior interesse, mas deve ser considerado um projeto independente do meu. Creio também que os interesses políticos devem ser vistos de preferência sobre meus problemas políticos privados e, se for possível a realização do meu projeto, paralelo ao de Marcos, será muito bom. Caso for prioritário realizar o projeto de Marcos e não o meu, compreenderei perfeitamente a situação e isto não significará nenhum descontentamento de minha parte. (idem, p. 421-422).

Não demora muito para que Glauber abrace o projeto de Medeiros e que ambos, em Havana, se concentrem em realizar esse percurso fílmico que tem início na expansão comercial europeia – que deu ensejo às Grandes Navegações – e se conclui no governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). O filme começa com um texto sobreposto a uma tela preta, em que se lê:

Essa versão de HISTÓRIA DO BRASIL é datada de Havana 73 – Roma 74. É a primeira versão do filme. O nosso objetivo sempre foi terminá-lo no Brasil, utilizando os arquivos da Cinemateca Brasileira. Infelizmente dificuldades e a morte impediram a realização dessa quimera. O filme é incompleto, lhe faltam a música, o som do Brasil, os efeitos e harmonizar o ritmo da narração. Incompleto, mas intenso é oferecido ao público brasileiro. (HISTÓRIA..., 1974).

⁹⁰ Essas duas cartas foram indicadas pela pesquisadora Ivana Bentes no prefácio dedicado ao livro já mencionado diversas vezes que reúne a correspondência de Glauber, *Cartas ao mundo*.

⁹¹ Marcos Medeiros era estudante de Sociologia, líder do movimento estudantil carioca e dirigente do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR). Após ser preso várias vezes, em meio à ditadura militar, partiu, em 1970, para o exílio, primeiro na Europa, onde chegou a trabalhar com o cineasta Chris Marker, e depois, para Cuba. Retornou ao Brasil, onde morreu precocemente, aos 51 anos. Sua trajetória é objeto do filme *Marcos Medeiros – Codinome Vampiro*, dirigido por Vicente Duque Estrada e lançado em 2018.

Este texto, de 1985, assinado por Medeiros, dá a dimensão de alguns dos obstáculos enfrentados pelos dois diretores, além de mencionar a morte de Glauber ocorrida quatro anos antes. Do entusiasmado início em Havana, para um filme que se pretendia ter sete horas de duração, restou um longa-metragem precariamente montado na Itália em 1974, com apoio do produtor Renzo Rossellini. *História do Brasil* foi exibido em setembro daquele ano em uma sessão privada para um grupo de amigos, em um mosteiro beneditino em Paris, onde Glauber vivia temporariamente como clandestino. No ano seguinte, teve sua primeira exibição aberta no Festival do Cinema Novo de Pesaro, na Itália, porém fora da programação oficial. Glauber retornou ao Brasil em 1976 sem os roteiros e sem as latas do original do filme⁹². O longa-metragem é uma costura de fragmentos de outros filmes de ficção – sobretudo do Cinema Novo, mas não só – documentários e cinejornais; reproduções de revistas, de jornais e de material iconográfico; mapas; fotografias de pinturas, de esculturas; retratos, caricaturas e charges. Em entrevista concedida em Roma ao repórter Araújo Netto, publicada no *Jornal do Brasil* em 16 de janeiro de 1973⁹³, Glauber comenta a diversidade de materiais:

Usei o mais variado e expressivo material que pude recolher, para compor esta informação visual da História do Brasil. A iconografia, popular e erudita, a fotografia, jornalística ou social, a imagem cinematográfica feita de documentários e ficção: o máximo de imagens produzidas por brasileiros em todos os tempos de nossa História. Toda a forma, qualquer elemento plástico – racional ou espontâneo – me interessou e serviu, fosse arquitetura ou escultura, linguagem poética ou burocrática, como testemunho ou documento. (JORNAL DO BRASIL, p. 1973, p.4)

Essa montagem é acompanhada por uma narração em voz *over*, realizada por Jirges Ristum⁹⁴, que, em uma hora e cinquenta, percorre uma história cronológica do Brasil⁹⁵, pontua os eventos mais importantes, e forma uma espécie de galeria de políticos e intelectuais de destaque. A narração, então, é subitamente substituída por uma sequência de dez minutos de

⁹² A versão de *História do Brasil*, assistida para realizar essa dissertação, veio em uma cópia da exibição realizada na Cinemateca Brasileira, na mostra *Glauber por Glauber*, de 1985. Foi de grande auxílio para a construção desta parte da dissertação a tese de doutorado de Maurício Cardoso *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política estética e revolução*, defendida na USP em 2007 que tem um capítulo inteiro dedicado à *História do Brasil*.

⁹³ Esta entrevista, publicada no *Jornal do Brasil*, encontra-se na pasta nº 09690, intitulada “História do Brasil”, na Cinemateca do MAM. Também se encontram na pasta as reproduções desta mesma entrevista na revista *Cine Cubano*, de 1985, e no próprio *Jornal do Brasil*, também em 1985.

⁹⁴ Considerado por Glauber “o maior cineasta brasileiro não revelado”, Jirges Ristum era formado em Direito e atuava como jornalista. Vivia na Europa desde o início dos anos 60, e, na Itália, descobriu o cinema. Lá, colaborou com Antonioni, Bertolucci e Rossellini, além de participar do filme *Claro*, de Glauber, como ator e diretor. Morreu precocemente, como Glauber, aos 42 anos. Depoimentos e cartas de amigos de Ristum foram reunidos no livro *Um vento me leva – Lembranças de Jirges Ristum*, organizado por Ivan Negro Isola, publicado em 2009.

⁹⁵ A lista de diálogos de *História do Brasil*, com o texto desta narração cronológica, encontra-se no acervo de Glauber Rocha na Cinemateca Brasileira.

trechos de músicas populares brasileiras⁹⁶. Depois, nos 27 minutos seguintes, emerge a gravação de uma conversa entre Glauber, Medeiros e um terceiro homem não identificado sobre, majoritariamente, os eventos políticos mais recentes no Brasil e o papel da arte. Ao final, tem-se outra sequência musical, desta vez com excertos extraídos de uma bateria de escola de samba; de *Águas de março*, interpretada por Tom Jobim; da peça de abertura da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes e do *Hino Nacional Brasileiro*, composto por Joaquim Osório Duque Estrada.

As imagens que surgem na tela, ora coadunam-se com a narração, ora não guardam nenhuma relação pré-concebida com ela. Por um lado, esses momentos de disparidade entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê denotam o cenário de escassez em que o filme foi produzido: em razão do exílio, Medeiros e Glauber podiam contar somente com o material sobre o Brasil existente nos arquivos do ICAIC. Por outro lado, essa mesma disparidade fez com que *História do Brasil* ultrapassasse os limites do cinejornal, ou do filme didático – em que as imagens cumprem função meramente ilustrativa – e ganhasse uma camada crítica, cabendo ao espectador produzir outras relações entre som e imagem.

Retirar potência da falta, da escassez, dos contextos precários era algo que Glauber defendia há anos como o aspecto diferenciador de um cinema de Terceiro Mundo. Em 1965, antes do exílio, de Cuba e de *História do Brasil*, o Cinema Novo despontava como relevante no contexto mundial, especialmente com o sucesso de *Deus e o Diabo na terra do sol* e sua indicação à Palma de Ouro no Festival de Cannes⁹⁷. Por isso, o movimento é objeto de uma retrospectiva no congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, realizado em Gênova, na Itália, e organizado pelo jesuíta Ângelo Arpa, pelo cineasta Gianni Amico, com intermediação do cônsul Arnaldo Carrilho. Além da retrospectiva, foram realizados outros eventos, entre eles, uma mesa de debates integrada pelos cineastas brasileiros Cacá Diegues, David Neves, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni; o cubano Julio Garcia; e o argentino Fernando Birri. Nela, Glauber lê *Estética da Fome*, tese tornada documento básico para se entender o Cinema Novo e seu programa formal. Nele, afirma Glauber:

⁹⁶ Na ordem, são reproduzidos trechos de *Feitiço da vila*, interpretada por Noel Rosa; *Primavera no Rio*, por Dalva de Oliveira; *Aquarela do Brasil*, por Ary Barroso; *Carinhoso*, por Pixinguinha; *Asa branca*, por Luiz Gonzaga; *Pedro Pedreiro*, por Chico Buarque; *Missa agrária*, por Maria Bethânia; *Tropicália*, por Caetano Veloso; *Soy loco por ti América*, por Caetano Veloso; *Aquele abraço*, por Gilberto Gil; *Meu nome é Gal*, por Gal Costa; *Construção*, por Chico Buarque e *Deus lhe pague*, por Chico Buarque.

⁹⁷ Na edição de 1964 do festival, a Palma de Ouro foi para o filme *Les parapluies de Cherbourg*, de Jacques Demy.

A fome latina não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (...). Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente. (ROCHA, 1981, p. 30-31).

Para se realizar um filme compromissado com a verdade, segundo Glauber, seria preciso esquecer a perspectiva formal dos filmes comerciais, sobretudo norte-americanos, e produzir uma estética outra, própria, em que a falta de estrutura não fosse entrave, mas sim elemento original. *História do Brasil* pode ser lido nessa mesma chave: o fato de os diretores necessitarem improvisar com o que tinham à disposição ampliou a heterogeneidade dos materiais: do choque entre as imagens, tem-se outras histórias passíveis de percurso por parte de quem se dedica a escavar os fragmentos e perseguir os seus traços inaparentados. A cronologia embaralha-se no caos anacrônico das imagens.

Se as adversidades em relação aos arquivos sobre o Brasil foram, na medida do possível, contornadas pelos diretores⁹⁸, o mesmo não aconteceu com outras, relativas, direta e indiretamente, ao filme. Assim que se instalou definitivamente em Havana, Glauber foi recebido com honrarias: hospedado no Habana Libre, melhor hotel da cidade, tinha à sua disposição bibliotecas e cinematecas cubanas para executar seu filme, além de conseguir autorização e verba para viajar a Paris e a Roma para comprar dois mil livros utilizados na pesquisa do roteiro. (BENTES apud ROCHA, 1997, p. 716). Apesar do bom tratamento e da hospitalidade encontrados entre os moradores da capital que o tratavam quase como uma celebridade⁹⁹ (GOMES, 1997, p. 264), Glauber se irritava constantemente com o excesso de vigilância por parte das autoridades cubanas. A ele não era permitido, por exemplo, receber amigos em seu quarto de hotel, e, para viver lá com Maria Tereza Sopeña, sua então futura mulher, precisou de uma autorização expressa do governo. Há relatos também de desentendimentos com o governo por causa do uso de drogas. “Inquieto e turbulento, não havia razão para que também não o fosse em um país socialista. Assim, seu gosto por

⁹⁸ O filme apresenta inconstâncias no que se refere à montagem e à seleção de trechos de outros filmes. Em alguns momentos, há sequências constituídas por fragmentos cujos cortes são precisos e apurados. Em outros, excertos de filmes, principalmente os ficcionais, parecem ter sido esquecidos pelos diretores de tão longos. Em outras palavras, uma montagem mais cuidadosa e atenta convive, no mesmo filme, com outra, mais frouxa, relapsa.

⁹⁹ O período de Glauber Rocha em Cuba é relatado nas já citadas biografias de João Carlos Teixeira Gomes e de Sylvie Pierre e pelo documentário *Rocha que voa*, realizado por Eryk Rocka, filho de Glauber, em 2002.

substâncias excitantes não agrada em nada às autoridades cubanas” (PIERRE, 1996, p. 68). O desgaste acelerou a partida de Glauber, que deixou Cuba em dezembro de 1972 para se estabelecer, no ano seguinte, na Itália, onde realizaria a montagem de *História do Brasil*.

Há também certa indecibilidade de Glauber em relação à autoria do filme e, nas cartas trocadas com os amigos, aparecem sinais de desentendimentos entre ele e Medeiros. Por exemplo, na entrevista já citada, concedida ao *Jornal do Brasil*, ele refere-se ao filme como seu e a Medeiros como seu colaborador. Afirma:

Muito valiosa nesse ano de trabalho de pesquisa foi a colaboração de Marcos Antonio Medeiros. Dele tive uma grande mão. Auxiliou-me e aconselhou-me em todos os momentos da realização do filme. Na fase de pesquisa do material, da seleção e do método de tratar os temas. (JORNAL DO BRASIL, 1973, p.4)

História do Brasil volta a ser mencionado em cartas remetidas por Glauber de Roma em 1973 como um filme de sua autoria. Em uma delas, enviada para Fabiano Canosa, programador de cinema, escreve:

Estou aqui em Roma terminando a montagem de *História do Brasil*, que tem sete horas e sete capítulos de uma hora contando a verdade sobre a terrinha. Montei toda a iconografia existente, remontei filmes brasileiros, revelei fotos, desenhos, gravuras – o máximo possível. Como não temos nem mesmo uma história em livro, o filme tem a novidade de ser uma história fílmica que poderá infinitamente ser remontada com novos documentos. O filme tem pretensões científicas... por isto o trabalho de escrever o texto é grande e só fica pronto em maio/antes dou um pulo aí para transar umas coisas. (ROCHA, 1997, p. 452).

Em outra, remetida para Marco Aurélio Marcondes, superintendente da Embrafilme, Glauber diz que, em relação à *História do Brasil*, apesar de o contrato ter de ser firmado com ele, caberia a Marcos “co-autor e co-diretor do filme, tratar com você e Dario sobre as dificuldades jurídicas do filme” (idem, p. 470). Meses depois, entretanto, em julho de 1974, Glauber envia uma carta extensa a Cacá Diegues em que indica o abandono do filme, provavelmente, em decorrência de um desencontro com Medeiros; num trecho da carta ele afirma:

Eu deixei o filme *História do Brasil* no meio porque a relação entre eu e Marcos é desigual entre forças parecidas. É a contradição aparentemente não antagonica, mas que se antagoniza à medida que a prática exige uma relação produtiva equiquantitativa das partes. Não se pretendendo Eu, a parte mais forte, por questões de desequilíbrio afetivo concedo à parte fraca os direitos absolutos da produção que ele não tem qualidades para obter. O capitalismo nasce dessas fraquezas exóticas. Eu rejeitei um produto de forças desiguais. Ele aceitou minha complacência. Baixo nível ideológico. A carência afetiva

de profundidade é mais forte que a aparência ideológica. Fraqueza da geração 68. (idem, p. 492).

De fato, naquele ano de 1974, Glauber assina um documento¹⁰⁰ indicando Marcos Medeiros como co-produtor do filme, em 50% (não absolutos, como escrito na carta), e que teria autoridade para vender, exhibir e publicizar a película. Em setembro de 1975, no entanto, ele diz a amiga e pesquisadora Raquel Gerber que o livro italiano *Colezione Castoro cinema*, de C. Bellumore, tem uma imprecisão, justamente porque “diz que eu abandonei o filme *História do Brasil*. O filme ficou pronto com o seguinte acordo: Produção e Roteiro de GR e Marcos Medeiros. Pesquisa: MM e GR. Texto e Montagem: GR” (idem, p. 527)¹⁰¹. Glauber mesmo assume, em carta desta vez escrita ao próprio Medeiros, a situação autoral do filme como “tumultuosa” (idem, p. 615).

Existem também, no entremeio da correspondência, sinais das dificuldades financeiras enfrentadas por Glauber durante estes anos na Itália que o forçavam, volta e meia, a interromper o trabalho em *História do Brasil* para dedicar-se a outros projetos mais rentáveis. Além disso, neste período, ele inicia a busca por financiamento daquele que seria o seu último filme, *A idade da Terra*. Em mais de um momento ele desabafa com os amigos sobre falta de dinheiro. Escreve, a Alfredo Guevara:

História do Brasil (...) ficará pronto nos próximos três meses, pois durante todo este tempo estive viajando em busca de produção para meu próximo filme (*A idade da Terra*) e os problemas econômicos me deixaram em dificuldades que atrasam. Agora estou terminando o filme ajudado pelo Renzo (Rossellini), vivendo com pouco dinheiro, trabalhando dia e noite sem parar graças à hospitalidade de (Gianni) Barcelloni. Ficarei na Itália trabalhando com Renzo e tentarei produzir meu filme o mais rápido possível. (idem, p. 466).

Em outra, enviada em agosto de 1974 para o crítico paulista Paulo Emílio Salles Gomes, escreve:

A lenta terminação de *História do Brasil*, graças à colaboração de Renzo Rossellini, quase me leva à loucura, porque me considerava imobilizado por um filme que era feito como uma tarefa que eu e Marcos nos tínhamos imposto em condições adversas e naturalmente perigosas. Mas cinema é cachoeira e tendo ido à RAI¹⁰² pedi para fazer um documentário qualquer que me salvasse da fome, o produtor Alberto Luna, que foi o executivo da

¹⁰⁰ O documento está armazenado na pasta 09690 na Cinemateca do MAM.

¹⁰¹ Daqui em diante, sempre que me referir ao roteiro do filme, compreenderei como autores Glauber Rocha e Marcos Medeiros. Porém, quando eu tratar especificamente da montagem e da seleção das imagens, compreenderei como autor desta empreitada somente Glauber Rocha.

¹⁰² RAI é Radiotelevisione Italiana, empresa de televisão e rádio estatal italiana.

série latino-americana, me acenou com *Xenofonte: Anabasis e Ciropedia* em seis capítulos (idem, p. 497).

Inacabado, *História do Brasil* é um filme estruturado sobre seus acidentes, desde a escassez dos materiais de arquivo disponíveis, passando por problemas financeiros, jurídicos até os vaivens no que se refere à sua autoria. O próprio ICAIC, que havia financiado, retirou os créditos cubanos ao filme por considerá-lo confuso. (GOMES, 1997, p. 263). *História do Brasil* permanece, até hoje, aberto, cheio de lacunas e sem finalização, menos pela ausência de trilha ou equalização da banda sonora (como indicado por Medeiros no texto de abertura), e mais, talvez, pelo tamanho da tarefa: contar não *uma* história, mas *História do Brasil*¹⁰³, tentando dar conta dos aspectos econômicos, sociais, políticos, culturais, religiosos de seu desenvolvimento. A ambição totalizante do projeto tornou árdua¹⁰⁴ a tarefa de escrever o texto da narração mesmo para um homem que se dedicou tanto à escrita durante toda sua vida. Glauber e Medeiros não foram os primeiros a se impor essa investigação das origens do Brasil: esta questão já havia mobilizado uma série de intelectuais e pensadores, especialmente na virada do século, atingindo um volume expressivo de produções com o chamado Modernismo e seus ensaios de interpretação nacional, observados com mais atenção no próximo capítulo. O próprio Glauber, na entrevista citada ao *Jornal do Brasil*, nomeia os autores que fizeram parte da sua pesquisa para a invenção do filme. Diz Glauber a Araújo Netto:

De 1500 a 1973, dei atenção e valor a todos os seus principais componentes: o econômico, o político, o social. O roteiro foi feito com a bibliografia brasileira especializada e com aquela internacional que pude consultar. Vivi um ano pesquisando. Foi quando me dei conta de que nunca se fez, e por isso não existe, uma versão integrada de todos os aspectos da História do Brasil. Tudo que encontrei foram versões setorizadas nos livros de Euclides da Cunha, José Veríssimo, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Fernando Henrique Cardoso e muitos outros. (JORNAL DO BRASIL, 1973, p. 4).

Antes de perseguir alguns dos traços desta biblioteca infinita de Glauber, apenas para finalizar uma descrição mais formal no que tange à produção de *História do Brasil*, é importante ter em mente, que, mesmo após a morte de Glauber, Medeiros seguiu na tentativa

¹⁰³ Maurício Cardoso, na tese já citada, chama atenção para essa característica totalizante do filme, sintetizada pela falta de artigo indefinido já no título.

¹⁰⁴ Glauber caracteriza o texto de *História do Brasil* como árduo em carta para Zelito Viana enviada em 6 de janeiro de 1974 a partir de Roma. (ROCHA, 1997, p. 573)

de finalizar o longa. Ele comenta em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado do Paraná*¹⁰⁵, publicada em 17 de outubro de 1981:

Estou mostrando o filme, procurando ver se arranjo dinheiro para completá-lo além do copião, porque o filme é genial, ele pega inclusive os heróis brasileiros, de Caxias a Lampião e é aquela história que não se aprende nas escolas, é uma visão minha, de Glauber e de mais uma porção de gente. (ESTADO DO PARANÁ, 1981).

Outro aspecto de relevo é que este filme, tão interessado em investigar o Brasil, foi projetado em solo brasileiro somente após a morte de Glauber e em algumas poucas mostras, primeiro, logo em 1981, em Curitiba, e, depois, a partir de 1985, em eventos realizados no Rio de Janeiro, em São Paulo, Recife, Brasília, entre outras capitais.

Ensaio para uma ficção de história

No documentário *Rocha que voa*, Eryk Rocha, filho de Glauber, se lança ao período em que seu pai viveu em Cuba, por meio de entrevistas, cartas e gravações em áudio. Entre os depoimentos de cineastas, amigos e políticos que acompanharam de perto e à distância a passagem de Glauber por Havana destaca-se a fala da montadora Miriam Talavera, bastante elucidativa acerca do procedimento do cineasta em relação à *História do Brasil*. Transcrevo-a na íntegra:

Comecei a trabalhar com ele (Glauber) para fazer *História do Brasil*. Quando cheguei à sala de edição, percebi que havia uma quantidade enorme de material, arquivos, fotoanimações, trucagens, todo tipo de filme. Porque realmente ele tinha muito pouco material sobre o Brasil. Ele teve de reconstruir muito a partir de fotos, jornais e documentos. Eu estava cercada de caixas com filmes. Então perguntei a ele como iríamos começar. Glauber pegou uma caixinha de fósforos e sentou atrás de mim, fazendo assim ‘tic-tic-tic’, meio que sambando atrás de mim. E também cantava. Eu imaginava que eram músicas. Bom, como eu não conhecia nenhuma, eu imagino que eram músicas que tinham a ver com o filme, e o inspiravam. Mas eu achei aquilo muito engraçado, porque eu estava esperando que ele me dissesse o que fazer. Em determinado momento, eu cortei uma animação que já tinha certa coerência e consegui fazê-la, mas quando tive de começar outra coisa, perguntei: ‘E agora, o que faremos?’ Ele respondeu: ‘O que você quiser’. E eu disse: ‘Não, como assim, o que eu quiser? Estamos trabalhando com a história do Brasil, mas eu a desconheço. O senhor tem de me ajudar’. Ele disse: ‘Não, a história do Brasil não existe. Vamos escrevê-la agora, você e eu’. (ROCHA..., 2002)

¹⁰⁵ Entrevista arquivada na pasta nº 09690 na Cinemateca do MAM.

O movimento de Glauber, relatado por Talavera, em direção aos arquivos e à escrita de uma história para o Brasil é próprio daquele que testa o efeito de uma imagem e depois a descarta, experimenta uma combinação de materiais para repensá-la posteriormente, avança na narrativa e retrocede em seguida em um esforço de tentativa e erro, semelhante ao do sambista que elabora sua percussão com aquilo que está à mão, uma pequena caixa de fósforos. Ao final de um ano de estudo e outros dois de montagem, tem-se, em *História do Brasil*, um filme acidentado, como explorado anteriormente, com uma narrativa em aberto, que, segundo o próprio criador, poderia “infinitamente ser remontada com novos documentos” (ROCHA, 1997, p. 452). Essa abertura inconclusiva e esse convite a uma leitura ativa que provoque interferências na produção de sentidos – “vamos escrevê-la agora, você e eu” – é cara ao *ensaio*. Apesar de colar-se com frequência à literatura enquanto gênero, o ensaio também é um exercício que visa a um movimento por vir. Um ensaio que permanece enquanto ensaio carrega em si um quê de abandono¹⁰⁶ (ainda que a inconclusão decorra não de fatores contingentes, como parece ter sido o caso de *História do Brasil*, mas do desejo mesmo daquele que o executa, seja um escritor, um ator, um cineasta, um pintor) e uma suspensão não teleológica – a finalidade, ainda que presente no horizonte, nunca se materializa no ensaio; ele é próprio de um tempo que não cessa de vir.

Jean Starobinski, crítico literário suíço, se pergunta se *É possível definir o ensaio?*¹⁰⁷ e, na tentativa de encontrar respostas, recorre à etimologia da palavra. *Essai*, ensaio, vem do latim tardio *exagium*, que pode ser traduzido para “balança”. O verbo ensaiar, segundo sua pesquisa, vem de *exagiare*, ou “pesar”. Próximo a esse termo, está “exame”, que, em outra acepção, toca em “enxame”, como o das abelhas. “A etimologia comum seria o verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar, depois exigir (...). Dizer ‘ensaio’ é o mesmo que dizer ‘pesagem exigente’, ‘exame atento’, mas também o ‘enxame verbal’ cujo impulso liberamos”. (STAROBINSKI, 2018, p. 13). Esse impulso, no entanto, não deve ser confundido com o fruto de uma inspiração metafísica jorrado nas páginas ou na tela: o ensaio pressupõe um

¹⁰⁶ No início do ensaio *Do livro à tela. O antes e depois do livro*, Giorgio Agamben lança luz aos rascunhos e aos esboços de livros e pinturas que nunca chegaram a se tornar obras concluídas – remetem-se, portanto, a obras ausentes. Esses fragmentos inconclusos lembram que um texto (um poema, um romance, uma tese) ou uma pintura nunca são uma obra fechada, acabada, mas um processo instalado em um tempo potencialmente infinito, seja em direção ao seu passado (esses rascunhos), ou ao seu futuro (as apropriações, expropriações, as leituras). “James Lord, em seu livro *Um retrato de Giacometti*, lembra várias vezes que Giacometti não se cansava de repetir – como já fizera Cézanne – que um quadro nunca é terminado, é simplesmente abandonado” (AGAMBEN, 2018, p. 117). Este ensaio de Agamben, que poderia ser o desenvolvimento da frase de Borges el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansacio, está incluído na coletânea *Fogo e relato*, publicada em 2018, com tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle.

¹⁰⁷ O ensaio compõe a antologia *Doze ensaios sobre o ensaio*, organizado por Paulo Roberto Pires e editado pelo IMS. A tradução do ensaio assinado por Starobinski é de André Telles.

trabalho meticuloso – o exame –, pois o processo de sua criação é concomitante àquilo que se cria; é um exercício de pensamento inquieto, mas também de repetição. Permanecem – e Starobinski trata especificamente do ensaio enquanto texto – os traços dessa inquietude com formulações que ora são assertivas, ora duvidam de si mesmas. O ensaísta e tradutor João Barrento, que também se debruçou sobre este gênero “intranquilo”¹⁰⁸, chama atenção para o caráter movediço do ensaio, tornando difícil inclusive sustentá-lo como um gênero literário, como uma forma, uma vez que tais definições – “gênero”, “forma” –, por si só, já o delimitariam. “O grão da diferença do ensaio”, afirma, “transparece na sua frequente resistência a ser clausurado, indexado, normalizado” (BARRENTO, 2010, p. 28). O ensaio não parte de um ponto para chegar a um fim conhecido de antemão; é experimental no processo de sua feitura, que é parte do caminho de sua cognição. Raciocina por saltos, permite questionamentos, hesitações, aproximações. O filósofo alemão Theodor W. Adorno projetou, em 1958¹⁰⁹, uma imagem bastante eficiente para compreender a construção ensaística: é concebida em fios tramados, igual a um tapete, e sua tessitura será tão mais firme quanto mais bem engendrado for o pensamento (ADORNO, 2013, p. 30). Mas ainda que firmemente trançadas, as ideias nessa construção deixam abertas fissuras, janelas. Nessa sua permeabilidade e movimentação, busca recompor a relação entre sujeito e objeto, partida pelo *Discours de la méthode* cartesiano.

Esse aspecto do ensaio, o de introduzir novamente o sujeito no interior da experiência, relegou-o a um plano inferiorizado no que diz respeito ao acesso ao conhecimento, especialmente após a consolidação de formas como a monografia científica, por exemplo. Por ser processo em suspenso, por ser aquilo que resta do borbulhar da consciência, foi tratado como espécie de abordagem preliminar, “balão de ensaio”, dirigido a uma obra, a uma tese – e estas sim, nunca o ensaio, mereceriam o respeito e a atenção de seus pares e audiência. Starobinski lembra que o ensaio ficou envolto por uma aura de superficialidade e, ainda no século XVII, nos primeiros textos em que aparece a palavra *ensaístas* (textos ingleses), já se tem uma menção pejorativa a estes autores: “*mere essayists*” – meros ensaístas. “A universidade, no apogeu de seu período positivista, tendo fixado as regras e os cânones da pesquisa exaustiva séria, repelia o ensaio e o ensaísmo para as trevas exteriores, correndo o risco de banir ao mesmo tempo o brilho do estilo e as audácias do pensamento” (STAROBINSKI, 2018, p. 15). Não à toa, muitos ensaios que versam sobre o próprio ensaio

¹⁰⁸ João Barrento refletiu sobre o ensaio no livro *O gênero intranquilo – anatomia do ensaio...fragmento*, publicado em 2010.

¹⁰⁹ Refiro-me aqui ao ensaio *O ensaio como forma*, publicado pela primeira vez em 1958. Aqui me utilizo da tradução de Jorge de Almeida, publicada em 2013.

assemelham-se a verdadeiras defesas. Isso porque os textos ensaísticos – e estes também não constituem um conjunto homogêneo, posto que a própria classificação de *ensaio* como gênero é escorregadia – foram constantemente classificados como opinativos, excessivamente subjetivos, ausentes de rigor.

Este retorno do sujeito ao espaço da experiência não significa, contudo, uma predileção deste eu, deste autor, em detrimento ao objeto de interesse do ensaio (qualquer que seja ele). Estaria mais próximo da diluição dessa dicotomia. Em confronto com a ideia que se deseja exprimir – ou expulsar, para recuperar a origem etimológica – o *eu*, ainda que se apresente com seu nome próprio, mutila-se ao abrir-se para um desejo de entender o mundo; ao se escancarar à leitura do outro. Também o objeto se altera, pois é tocado por uma força ainda inédita que o insere em outra conformação. Max Bense, filósofo alemão, em *O ensaio e sua prosa*¹¹⁰, afirma o ensaísta como um combinador: alguém que, ao aproximar dados inusitados ao seu objeto, cria novas configurações sobre ele.

Transformar a configuração em que o objeto se dá a nós, esse é o sentido do experimento ensaístico; e a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir. De resto, esse procedimento não é despido de valor científico, pois o contexto e a atmosfera em que uma dada coisa se produz também merecem ser conhecidos e têm algo a dizer sobre essa mesma coisa. A configuração é também uma categoria da teoria do conhecimento, uma categoria a que não se chega por via dedutiva e axiomática, mas tão somente por meio dessa combinatória literária que substitui o conhecimento puro pela imaginação. A imaginação não cria novos objetos, ela confere certas configurações aos objetos – configurações necessárias do ponto de vista da experimentação, não da dedução. Todos os grandes ensaístas associaram o gênio da combinação a uma extraordinária potência imaginativa (BENSON, 2018, p. 121)

Montaigne, na França, é o primeiro a escrever ensaios para desenvolver o seu trabalho crítico, assim como o faz Francis Bacon na Inglaterra. Ao leitor de seus *Ensaaios*, de 1580, Montaigne adverte que o ensaísta está condenado a se expor por inteiro, a nu, em uma escrita, muitas vezes, desprovida de aspas. Escreve: “Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitir (...). Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro” (MONTAIGNE, 2010, p.35). Ainda que esse trecho possa ser lido como a primazia absoluta do *eu* – “sou eu mesmo a matéria de meu livro” – o ensaio não comporta absolutos; está-se sempre diante de um pensamento relativo, provisório, passível de ser alterado no instante seguinte; e, portanto, esse *eu* também não

¹¹⁰ Ensaio inserido na antologia *Doze ensaios sobre o ensaio*, organizada por Paulo Roberto Pires. O texto de Bense foi traduzido por Samuel Titan Jr.

poderia suportar uma essência imobilizadora. Sendo matéria de um ensaio, o *eu* estaria em constante mutação e preche de lacunas. Nesse ponto, é interessante a proposta do teórico norte-americano Timothy Corrigan no livro *O filme-ensaio – desde Montaigne depois de Marker* para pensar um tipo de filme que toma de empréstimo características desta incerta tradição literária. Apesar de a história do ensaio, como vista em Montaigne, afirmar por vezes uma voz singular, subjetiva,

o ensaístico é mais interessante não tanto na maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa própria noção de expressividade e sua relação com a experiência (...). Se a expressão verbal e visual comumente sugerem a articulação ou a projeção de um eu interior em um mundo exterior, a expressividade ensaística descreve, mais exatamente, penso, uma sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência (CORRIGAN, 2011, p. 21).

Apesar de não se desvencilhar da dicotomia sujeito e objeto, Corrigan compreende o ensaio como a experiência de uma escritura – feita com a caneta ou com a câmera – que questiona e desequilibra esta separação. O ensaio, este experimento que se lança ao risco de pensar sem amarras, seria um lugar por excelência de consumação da morte do autor e do nascimento do leitor, conforme colocou Barthes, ele também um ensaísta. O autor dispara uma ideia e, a partir de seus estilhaços, vai combinando conceitos advindos de diversas fontes, alinhavando imagens. Nesse procedimento, altera a ideia inicial ou acaba por levá-la a um lugar imprevisto até então. Tal caminho pode manter-se revelado aos olhos do leitor, que terá acesso às hesitações reflexivas, próprias daqueles que se lançam a escrever junto da experiência da escrita. Como já mencionei, uma afirmação assertiva pode até perder sua validade mais adiante, mas, ainda assim, ela manterá sua assertividade anterior, pois a proposição é justamente suspender a rigidez das coerências. Repete-se, corrige-se, altera-se a rota do pensamento sem esconder-se de seu leitor – ou espectador, no caso dos filmes-ensaios, como aqueles analisados por Corrigan. Talvez mais do que em qualquer outra espécie de escritura, no ensaio, o leitor ou o espectador seja parte fundamental da construção dos sentidos possíveis, suscitados pelo texto escrito, ou pelo texto narrado, ou pela montagem. E essa particularidade é afirmada já por Montaigne, quando ele expõe sua interlocução com este Leitor (com “L” maiúsculo) logo nas primeiras linhas de seus *Ensaíos*. É o leitor que perseguirá os traços não aparentados deixados nos rastros desse percurso tortuoso; que vislumbrará novas paisagens a partir das janelas esquecidas abertas pela linguagem armada no

ensaio, atravessada por “bolsas de silêncio, suspensões da significação, bolhas em que o leitor pode respirar, interrogar, espantar-se, adivinhar” (BARRENTO, 2010, p.35).

O ensaio inviabiliza a compreensão da leitura como exercício passivo e localizado em posição inferior à da escritura. Aquele que lê não está mais decodificando uma mensagem cifrada pelo autor do texto em questão. Ele passa a sobrecodificar, amontoar linguagens trazidas de universos infinitamente outros, e deixa-se atravessar por elas. Ler é dispor-se nesta travessia. O ensaísta é também um leitor disposto nesta travessia (afinal, lê a si mesmo, lê a tantos outros), ou, como afirma Corrigan, é um *eu* que se sujeita à experiência com tanta abertura, que acaba por alterar e desfazer os próprios limites deste *eu*. Inserir o sujeito na experiência acaba tornando-se um exercício de desmonte do próprio sujeito e um exercício de desmonte do objeto que se persegue. Além disso, permite escancaradamente a um outro – o leitor, o espectador – que caminhe por entre os fragmentos dessa desmontagem, que percorra as faíscas advindas das combinações efetuadas por aquele que se dispôs a escrever sem abandonar a potência imaginativa.

História do Brasil pode ser considerado um filme-ensaio. Trata-se, como já dito, de uma narrativa cronológica em voz *over* acompanhada por uma montagem de fragmentos de imagens advindas de fontes documentais e ficcionais, cuja disposição anacrônica e desprovida de hierarquização¹¹¹ se choca com a ordenação do conteúdo narrado. Essa disparidade entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê pode produzir, por parte daquele que o assiste, outras redes de significações possíveis. Além do choque trazido pelas imagens, a própria narração também carrega uma inquietude, não só pelas quebras com as sequências musicais, mas principalmente pela gravação da conversa entre Glauber, Medeiros e um terceiro homem não identificado. Durante esses 27 minutos, os três fazem uma espécie de balanço da situação política e econômica do país; debatem o papel dos partidos políticos; abordam a luta de classes, o nacionalismo, o imperialismo. Glauber faz uma série de perguntas a seus interlocutores, mas os atropela em suas respostas. Não raro, as vozes se confundem e nenhum raciocínio iniciado parece chegar a uma conclusão a contento dos três. Glauber transforma a própria conversa em objeto da conversa: “Analisamos o problema das esquerdas, o problema cultural, o problema do Exército, o problema internacional” (HISTÓRIA..., 1974).

¹¹¹ As imagens documentais não são renegadas a um estatuto superior e, por vezes, não se sabe se por descuido ou se intencionalmente, os excertos de filmes ficcionais têm até uma duração privilegiada em comparação aos excertos de documentários ou às reproduções de jornais, por exemplo.

O teórico norte-americano Phillip Lopate no artigo *In search of Centaur: the essay film*¹¹² elenca cinco características um tanto quanto objetivas que um filme deve possuir para ser classificado como um filme-ensaio. Afirma que o filme em questão deve ter (1) obrigatoriamente palavras, seja na forma de um texto escrito, faladas ou legendadas, (2) uma marca autoral reconhecível, singular, do diretor, do roteirista, ou de um coletivo. O texto, segundo Lopate, (3) deve tentar alcançar um discurso sobre um problema e (4) comportar algo além de uma lista de informações para não correr o risco de ser confundido com o cine-jornal ou um filme didático. *História do Brasil* até poderia ser classificado com esses outros gêneros, caso se ignorasse as significações embutidas nas quebras da narrativa cronológica. Por último, Lopate considera que este texto deve ser (5) eloquente, bem escrito e o mais interessante possível (LOPATE, 1992, p. 245-247).

O objeto que Glauber e Medeiros têm diante de si para ensaiar é a história do Brasil. Uma história que, segundo Glauber, não existe e, por isso, precisa ser escrita, inventada. Essa proposição que aparece na fala do cineasta, de acordo com o relato de Talavera, coaduna-se com a compreensão que Glauber traça acerca do próprio conceito de história – ou da escrita de uma história – em outros textos seus¹¹³. Há um breve prefácio, datado de 1968, incluído na publicação do roteiro de *La nascita degli dei*¹¹⁴ (*O nascimento dos deuses*), escrito por Glauber sob encomenda da RAI – filme este nunca realizado. Sob o título *Irrealtà del film storico* (Irrealidade do filme histórico), Glauber escreve:

La storia passata, presente e futura è irriproducibile. *Salambô* non è un documentario su Cartagine, ma un delirio provocato dal desiderio estetico di Flaubert proettato al di là della Francia decaduta dopo la tragedia napoleonica, che ha reintegrato il provincialismo realista di *Madame Bovary*. *Vita di Napoleone* di Stendhal, caricato per le sue imprecisioni storiche, è la migliore analisi sul generale corso. Buñuel considera il cinema un fatto onírico e i film di Alessandro Blasetti, Cecil B. De Mille, Federico Fellini, così come dei classici del neorealismo (*Roma città aperta* o *La terra trema*) sono plasma razionalizzati dei vulcani dell'inconscio. Deformazione, impressione, espressione, reversione, sovversione, caratterizzano le Grandi

¹¹² Esse artigo foi publicado em 1992 na revista *The Threepenny Review*. Em tradução livre, seu título seria: *À procura do Centauro: o filme-ensaio*.

¹¹³ Interessante notar que, em algumas cartas, Glauber escreve sobre um conceito que cria para a história: a H(EU)STÓRIA, destacada por Ivana Bentes, no prefácio ao livro que reúne a correspondência do cineasta. “A vida privada de Glauber se confunde e se dissolve na História, ou melhor, na H(EU)STÓRIA, fórmula glauberiana que aparece em diferentes textos indicando essa dissolução das fronteiras entre o individual e o coletivo” (BENTES apud ROCHA, 1997, p. 10). Essa mesma dissolução da dicotomia sujeito/objeto, essa inserção do *eu* na experiência, é bastante cara, como observado anteriormente, ao próprio ensaio.

¹¹⁴ Este roteiro, escrito em italiano por Glauber, foi publicado em 1981 pela ERI – Edizioni RAI (Radiotelevisione Italiana).

Arti. Quello che importa è la visione che l'artista ha della realtà, e la sua capacita di creare, al di là dei documenti (ROCHA, 1981, p. 7).¹¹⁵

Glauber alça os romances históricos de Flaubert e Stendhal à posição de documentos tão eficazes para erigir a história de um evento, de um período ou de um país, quanto seriam as reproduções de periódicos, as atas oficiais, os contratos, as cartas, entre outras fontes. Esse também seria o valor atribuído aos filmes realizados pelos cineastas citados em seu texto, como o espanhol Luis Buñuel, os italianos Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Federico Fellini e Alessandro Blasetti; e o norte-americano Cecil B. De Mille. O romance e o cinema são considerados fontes capazes de extrair da realidade sua “história secreta”, sua camada inconsciente. Glauber também rearma essa questão na entrevista já mencionada ao *Jornal do Brasil*, em 1976, na qual ele trata especificamente sobre *História do Brasil*, ao afirmar que:

Você pode publicar 50 teses de Economia, de Política, da maior importância, mas de repente, é um romance, um poema, um filme, uma peça de teatro ou um samba que dá um sinal. Um grande erro ocorrido na França foi quando, embalados pelo desenvolvimento do estruturalismo, os franceses tentaram teorizar e transformar a arte em ciência. O resultado foi que a arte na França desapareceu. Hoje lá só existem cientistas sociais, críticos, o que é muito importante, tanto quanto é grande não haver poesia nem música. O último romancista na França foi Lévi-Strauss, que é antropólogo. (JORNAL DO BRASIL, 1976, p.1)

Para tratar dos encontros entre a ficção e a história sistematizada enquanto ciência, Raúl Antelo, no ensaio *Genealogia do vazio*¹¹⁶, recupera a fala do professor e crítico argentino Jorge Panesi, proferida durante o II Congresso Internacional sobre Literatura e Crítica Cultural, ocorrido na Universidade de Buenos Aires, em 1994. Afirma Panesi, segundo Antelo, que, ao longo dos anos, os estudos culturais tornaram-se cada vez mais arquivistas e historicistas. Ao reprimir o pulsar da veia ficcional e literária, foi se perdendo, conseguinte, a capacidade de captar “a dimensão retórica e inventiva, literária e discursiva dos documentos culturais” (ANTELO, 2001, p. 26). Na ficção, vai dizer Panesi – e isso se relaciona à reflexão de Glauber – “permite-se dizer (quase) tudo. No espaço da ficção cabe,

¹¹⁵ “A história passada, presente e futura é irreprodutível. *Salambô* não é um documentário sobre Cartago, mas um delírio causado pelo desejo estético de Flaubert projetado para além da deteriorada França depois de tragédia napoleônica, que restabeleceu o provincianismo realista de *Madame Bovary*. A *vida de Napoleão* de Stendhal, carregada por suas imprecisões históricas, é a melhor análise do decurso geral. Buñuel considera o cinema um fato onírico e os filmes de Alessandro Blasetti, Cecil B. De Mille, Federico Fellini, bem como os clássicos do Neorealismo (*Roma*, *Cidade Aberta* e *A terra treme*) são plasmas racionalizados dos vulcões inconscientes. Deformação, impressão, expressão, reversão, subversão caracterizam as grandes artes. O que importa é a visão que o artista tem da realidade e sua capacidade de criar, além dos documentos”. (ROCHA, 1981, p. 7, tradução livre).

¹¹⁶ Ensaio inserido no livro *Transgressão & Modernidade*, publicado em 2001, no qual Antelo investiga, a partir de Michel Foucault e sua noção de genealogia, a constituição de origens ficcionais, como por exemplo, o começo da literatura brasileira ou mesmo a constituição de uma identidade nacional.

com efeito, não apenas o discriminado em outros espaços, mas o indizível, o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algaravia” (idem, *ibidem*). Não a história que houve, mas a história que se ouve, tal qual descreveu Oswald de Andrade no prefácio a *Serafim Ponte-Grande*¹¹⁷. A crítica de Panesi toca em uma espécie de mania de historicização – observada também por Antelo em outro ensaio¹¹⁸ – que vem avançando, desde o século XIX, sobre outros campos do saber, como a filologia, a economia, e mesmo as ciências sociais. “O caráter científico desses campos consolida-se *pari passu* com a historicização de seus objetos. E, nesse sentido, como ciência piloto, a história passa a encarnar o progresso e a evolução, ideias mestras do século britânico”. (ANTELO, 2016, p.14)¹¹⁹.

Nesse sentido, explica-se, para além da escassez de material disponível, a presença de trechos extraídos de tantos longas-metragens ficcionais em *História do Brasil*: eles compõem mais de 50 minutos das pouco mais de duas horas e meia de duração do filme. Dentre eles, foi possível identificar trechos de *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues; *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Sinhá moça*, de Tom Payne; *Una pelea contra los demónios*, do cubano Tomás Gutiérrez Alea; *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra; *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luis Sérgio Person; *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias; *A falecida*, de Leon Hirzman, entre outros¹²⁰. O restante do filme, vale dizer, não é dedicado somente a documentários (com destaque a *Maranhão 66*, de Glauber, e *Viramundo*, de Geraldo Sarno), trechos de telejornais ou recortes de periódicos e de iconografias: como mencionei anteriormente, Glauber fez uso de pinturas, principalmente de Candido Portinari, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, e de esculturas, com destaque a Aleijadinho, como substrato imagético para contar a história do país.

¹¹⁷ Esse prefácio, abandonado na *Revista do Brasil*, em 1926, foi recuperado por Antelo no ensaio *Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)* publicado em 2016 na *Revista Letras*, de Curitiba.

¹¹⁸ Refiro-me também ao ensaio *Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)* publicado em 2016 na *Revista Letras*, de Curitiba. Nele, Antelo reflete sobre a possibilidade de um novo tipo de filologia, uma vez que é a partir da linguagem que todas as ciências humanas vão se consolidar.

¹¹⁹ Vale destacar que, nesse mesmo momento, quando da consolidação das ciências humanas no âmbito universitário, o ensaísmo foi renegado às “trevas exteriores”, conforme apontado por Starobinski no texto mencionado anteriormente. Afinal, o ensaio, essa escritura livre, seria incompatível ao método rígido exigido pela linha cronológica da história enquanto evolução.

¹²⁰ Foi de grande ajuda para o reconhecimento da maior parte dos filmes ficcionais utilizados por Glauber Rocha na montagem de *História do Brasil* a já mencionada tese de doutorado de Maurício Cardoso e as descrições acerca do filme feitas pela biógrafa Silvye Pierre e pela pesquisadora Ivana Bentes nos respectivos livros também já citados. Todos os trechos foram conferidos com os filmes de origem no decorrer desta pesquisa.

Maurício Cardoso, historiador que dedicou um capítulo de sua tese de doutorado à *História do Brasil*, assinala que o uso de fragmentos de filmes de ficção já previamente apreciados por parte do público verticaliza as questões históricas discutidas e promove um “acúmulo de reflexão”. Resume: “O recurso a um filme conhecido e referenciado por uma tradição de debates traz um agravante à análise, pois a sequência ‘enxertada’ poderia nos remeter ao filme de origem (...), e funcionar também como imagem suplantada e inserida em outro contexto” (CARDOSO, 2007, p. 168). Tomo como exemplo a sequência em que é narrado o episódio da Proclamação da República, de 1889. Afirma a voz *over* do filme:

A desarticulação do latifúndio escravocrata fortalece o movimento republicano, unifica e mobiliza as forças revolucionárias. Os intelectuais Silva Jardim, Rui Barbosa, Quintino Bocaiúva e os militares Benjamin Constant e Floriano Peixoto articulam com o ministro da Guerra, Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, o golpe de Estado que depõe Pedro II e proclama a República a 15 de novembro de 1889. O Congresso empossa o Marechal Deodoro da Fonseca presidente da Nova República, que recebe o apoio econômico e político dos Estados Unidos. Cedendo aos interesses do latifúndio monarquista, associado imperialismo inglês, contra as tendências nacionalistas das vanguardas populares, burguesas e militares, o presidente Deodoro da Fonseca trai a República e fechou o Congresso em 1891. (HISTÓRIA..., 1974).



Glauber Rocha, *História do Brasil*, 1974. Stills de cenas com Paulo Autran, originalmente de *Terra em Transe*, 1967.

Durante a narração deste evento, o espectador é confrontado com a cena da coroação de Porfírio Diaz, personagem de *Terra em transe* vivido pelo ator Paulo Autran. Neste longa-metragem de Glauber, Diaz é um senador conservador, defensor de Deus, da Pátria e da

Família, no país fictício Eldorado, localizado às margens do Oceano Atlântico. Alinhado ao governo do então presidente Fernández, Diaz se mantinha no poder graças ao financiamento de empresas multinacionais – figuradas na estrangeira Splint – e às grandes corporações midiáticas – representadas pelo Grupo Fuentes. Ele é alvo, então, de um plano articulado pelo poeta e jornalista Paulo Martins (Jardel Filho), pela militante de esquerda Sara (Glauce Rocha) e pelo político populista Felipe Vieira (José Lewgoy) e perde força no caldeirão das articulações que o preservavam. A aliança em torno de Vieira contra Diaz, entretanto, não demora a expor suas fragilidades. Aproveitando-se das dissonâncias entre o político populista e seus apoiadores de ocasião, Diaz volta ao comando do país por meio de um golpe perpetrado pelas mesmas forças que, anteriormente, já o sustentavam no poder. Seu retorno é marcado pela grandiloquente cena de coroação usada em *História do Brasil*. O uso dessa imagem carrega para o interior de *História do Brasil* e para a ilustração da Proclamação da República uma possível mensagem de *Terra em transe*: as mudanças de regime político modificam em muito pouco a vida dos trabalhadores urbanos e dos camponeses – reunidos genericamente em *Terra em transe* sob o conceito de *povo* – e estes têm nenhuma interferência nas alianças, traições e golpes, forjados pelos homens nos cargos de comando para atender aos interesses das grandes corporações. Diaz, poderoso no início do filme, torna-se ainda mais poderoso ao seu final, apesar dos reveses e das mudanças no quadro político que não alteram em profundidade as estruturas de Eldorado. Levar essa mensagem para contar a história da República recém instalada é, de algum modo, afirmar que sua proclamação nada mais significou do que uma reacomodação de forças, efetivada à margem da participação popular, com pouca ou nenhuma mudança estrutural. No instante em que a coroa toca sua cabeça, em *Terra em transe*, grita Diaz: “Aprenderão, aprenderão. Dominarei essa terra. Botarei essas históricas tradições em ordem pela força. Pelo amor da força. Pela harmonia universal dos infernos e chegaremos a uma civilização” (TERRA..., 1967).

Outro dos vários momentos de *História do Brasil* em que o trecho do filme enxertado na linha cronológica expande as significações para além da narração é uma sequência de cerca de dois minutos em que se aborda o tráfico e escravização de homens e mulheres da África para trabalhar nos engenhos de cana-de-açúcar no nordeste brasileiro. O trecho da narração, que reproduz a seguir, é acompanhado por imagens do filme *Ganga Zumba*, realizado por Cacá Diegues em 1963:

As melhores regiões tropicais e subtropicais usadas na cultura da cana-de-açúcar são dominadas pelo império luso-espanhol, que abastece o mercado europeu associado aos capitais da Holanda. O açúcar produzido em bruto na

colônia é enviado a Portugal e daí à Holanda, onde é refinado e distribuído. A empresa agrícola açucareira se caracteriza pela grande propriedade fundada no trabalho escravo. Devido à resistência dos índios à escravidão, Portugal introduz oficialmente escravos da África Negra. A Igreja Católica que se insurge contra a escravização dos índios, aceita os africanos, justificando que estes são bestas sem alma. Aprisionados pelos portugueses em Angola, Congo, Luanda e Benguela, os africanos são trazidos em navios, vendidos aos senhores de engenho e demais comerciantes. As necessidades de mão de obra da produção açucareira fazem importar 30 mil escravos no século XVI e 550 mil no século XVII. Mais resistentes e cultos que os índios, os africanos se transformam na mão de obra principal da colônia e exerceram forte influência sobre a civilização colonial que se forma. Bem alimentados nos períodos de fartura para manter a força de trabalho, ameaçados sob tortura, e vendidos, *muitos escravos se rebelam, fogem e se instalam no interior em agrupamentos chamados quilombos*. Os escravos vivem em rústicas habitações coletivas, chamadas senzalas, e tem limitado o direito de celebrar rituais religiosos. (HISTÓRIA..., 1974, grifo meu).

Ganga Zumba conta a fuga de Antão (Antonio Pitanga) e de outros homens e mulheres escravizados de um engenho na Capitania de Pernambuco para o Quilombo dos Palmares. Lá, Antão, que era filho de uma rainha no continente africano, seria coroado como Ganga Zumba, sucessor de Zambi. Protege e guia Ganga Zumba o orixá Oxumaré, cujo símbolo, uma pulseira, é mostrado em uma das cenas que compõe *História do Brasil*.



Glauber Rocha, *História do Brasil*, 1974. Stills de cenas com Antonio Pitanga, Eliezer Gomes, Zózimo Bulbul, originalmente de *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues, 1963.

Apesar de a banda sonora apenas mencionar rapidamente a resistência dos escravos com a formação dos quilombos, a opção por *Ganga Zumba* para a sequência fornece um acúmulo de

reflexão, pois inverte o protagonismo do período histórico narrado pelo texto. Em vez de serem a metrópole – o império luso espanhol – e as potências econômicas – Inglaterra e Holanda –, como sugere a voz *over*, são os negros que preparam sua fuga as principais personagens. Os homens e mulheres escravizados seriam aqueles que guardam a potência revolucionária no Brasil Colonial – e seriam os que trariam consigo as características culturais mais relevantes, materializadas, neste caso, na pulseira de Oxumaré. Conforme escreveu Glauber no texto *Eztétyka do sonho*, de 1971, uma atualização do manifesto *Estética da fome*: “As raízes índias e negras do povo latinoamericano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras” (ROCHA, 1981, p. 221). Além disso, dá a ler que a revolta dos escravos com a iminente fuga e reforço do Quilombo dos Palmares é consequência direta da exploração econômica estrangeira, da formação dos latifúndios, da produção açucareira, do tratamento desumanizado dispensado pelos colonizadores. A tônica sugerida pela sequência é a de que o filme não se comprometerá com a história dos vencedores, mas sim com a dos vencidos, conforme Walter Benjamin descreveu como tarefa do historiador em uma de suas teses *Sobre o conceito de história*¹²¹. Essa aparente primazia dos explorados em detrimento aos exploradores, porém, não se efetiva sem tensões. A primeira sequência do filme, após o texto já mencionado de Medeiros, reproduz um mapa do Brasil e, logo em seguida, exibe um trecho retirado do documentário curta-metragem *Maranhão 66*, que Glauber realizou na esteira do sucesso de *Deus e o Diabo na terra do sol* a pedido do governador recém empossado José Sarney¹²². O excerto mostra um homem de peito nu, anônimo, de olhar cabisbaixo, falando a um entrevistador. Do segundo, aparece somente a sua mão empunhando um microfone em direção ao homem entrevistado. Cardoso também destaca esta cena em sua análise. Escreve:

¹²¹ Conforme mencionado anteriormente, Benjamin alerta que o historiador com tendência historicista, cujos objetos por excelência são o documento, o monumento, a memória cristalizada na herança do patrimônio cultural, concentra a sua empatia na figura do vencedor, daquele que, dominante, narra sua perspectiva dos eventos. Em vez de transmitir a tradição, deve ser tomada como tarefa do historiador a de escovar a história a contrapelo, perseguir os traços dessa camada não aparentada, não documentada, inconsciente. (BENJAMIN, 2016).

¹²² *Maranhão 66* é um documentário de 11 minutos de duração, realizado em 1966. Segundo Glauber, “é uma reportagem sobre as eleições de um governador (José Sarney) no Maranhão, é muito importante para mim, porque o filmei com som direto e foi uma experiência muito útil para *Terra em transe*, porque participei das etapas de uma campanha eleitoral” (REZENDE, 1986, p. 200). Nele, o discurso de posse de Sarney, eleito pela UDN/Arena, é coberto por imagens de casas e hospitais precários, homens, mulheres e crianças vivendo em condições de extrema pobreza no Estado. O documentário não chegou a ser utilizado por Sarney para fins políticos.

Inseridos em *História do Brasil*, entrevistador e entrevistado constituem a imagem primeira do filme, sugerindo, assim, os termos de uma relação entre intelectual e povo, na qual cabe ao primeiro mediar a fala do segundo. Isto nos revelaria que a narração manteria afinidades com o homem simples ou com o entrevistador oculto? A articulação desse plano com a banda sonora não responde a esta questão, mas aposta numa tensão que se apresenta com frequência ao longo do filme (CARDOSO, 2007, p. 167).



Glauber Rocha, *História do Brasil*, 1974. Stills de cenas originalmente de *Maranhão 66*, de Glauber Rocha, 1966.

A figura do intelectual, ainda que este conceito não seja exatamente definido ou problematizado no filme, é uma presença marcante em *História do Brasil*, principalmente no que tange à posição de escritores, poetas, pintores, músicos, jornalistas e cineastas em relação às instituições do poder. São citados não somente nominalmente, mas também, como já afirmei, através da reprodução de retratos, fotografias, pinturas, esculturas, trechos de filmes, e da execução, na banda sonora, de músicas eruditas e do cancionário popular. Alguns poetas, por exemplo, merecem menção de destaque e suas biografias e principais produções são imbricadas aos fenômenos políticos econômicos. Reforça a tese explorada por Glauber de que uma alteração nas estruturas do país dependeria de uma ampla aliança ente os grupos revolucionários, populares, incluindo os camponeses, os trabalhadores urbanos, setores militares e as vanguardas intelectuais. Por exemplo, a referência ao poeta Gregório de Matos (1636-1696):

Economicamente inferior a Pernambuco, a Bahia é a primeira capitania a importar escravos africanos, em 1551. É culturalmente submetida pela Igreja Católica que controla o ensino e constrói catedrais barrocas. A fusão racial

entre negros e portugueses cria uma sociedade mulata na qual se destaca o gênio crítico e contestatório do poeta Gregório de Matos, vulgo “Boca do Inferno”. Nascido na Bahia em 1633, Gregório de Matos é educado pelos jesuítas, se forma em Direito em Coimbra, e influenciado por Camões, Gôngora e Quevedo, escreve uma obra poética caracterizada pelo erotismo, sátira e misticismo. Criticando com violência as misérias da Bahia jesuítica, Gregório de Matos é preso e deportado para a Angola. Retorna a Pernambuco e morre em 1696. (HISTÓRIA..., 1974)

A importância de Gregório de Matos para integrar a história do Brasil se deve menos pelo seu legado literário e mais por sua posição política que, segundo Glauber e Medeiros, confronta o domínio cultural da Igreja Católica e critica as injustiças sociais na região da Bahia. As imagens escolhidas, retiradas de *Barravento*, reforçam esse suposto compromisso de Gregório em indignar-se com as “misérias da Bahia jesuítica”: imagens de homens e mulheres negros, puxando, juntos, uma carregada rede de pesca para fora do mar. Sem se atentar às nuances, o texto de *História do Brasil*, em uma perspectiva marxista adotada grosso modo, divide os intelectuais entre aqueles que, de um lado, estão alinhados ao poder político e econômico, e, de outro, aqueles que contestam este poder estabelecido. Cardoso enumera os integrantes dos dois grupos:

Esta polaridade da narração facilita a escalação dos times: entre os conservadores, a tradição jesuítica (Nóbrega, Anchieta e Padre Vieira), Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Carlos Gomes, Pedro Américo, Vitor Meirelles, Machado de Assis, Rui Barbosa, Plínio Salgado e Carlos Lacerda; na linha progressista, Gregório de Matos, Basílio da Gama, Castro Alves, José de Alencar, Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Candido Portinari, Heitor Villa-Lobos, Jorge Amado, os intelectuais ligados ao Modernismo, ao ISEB, ao Teatro de Arena, à Bossa Nova, ao Concretismo e ao Cinema Novo. (CARDOSO, 2007, p. 209).

Evidencia especialmente a divisão quando, em um pólo, são posicionados os escritores Aloisio de Azevedo e Lima Barreto e, no outro, Machado de Assis:

Os escritores Aloisio de Azevedo e Lima Barreto denunciam os problemas sociais e psicossociais gerados pelo subdesenvolvimento colonial. Machado de Assis escreve crônicas, reportagens, ensaios, poesias, peças teatrais, contos e romances que psicoanalisa a sociedade imperial e vinculam uma ideologia conformista e trágica (HISTÓRIA..., 1974)¹²³.

¹²³ Retomo novamente o artigo publicado por Glauber Rocha no Caderno B do *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1976, já mencionado na nota 39 desta dissertação. No âmbito da polêmica da escolha entre Machado de Assis e José de Alencar para ser o patrono das Letras no Brasil, Glauber vocifera contra o primeiro: “Machado teve carreira política medíocre. De moleque a tipógrafo, de jornalista a funcionário público, com o chá-das-cinco anglo-português, no saudosismo da Dona Carolina. Machado, como seu vendedor de polcas, investiu o prestígio literário na criação da Academia Brasileira de Letras, constituindo uma Legislação Estética, Apanágio da Mediocridade Parnasiana! Academia Símbolo da Última Flor do Lácio Oh Inculta e Bela! Machado

Alguns poetas ganham o epíteto de “revolucionários”, e resumem, de acordo com os autores de *História do Brasil*, não apenas em sua obra, mas também em sua biografia, o espírito de contestação política e estética que confronta o *status quo* da época em que vivem. É como se esses homens eleitos fossem os interlocutores ideais para dar voz à injusta exploração a qual estavam submetidos, primeiro, os homens e mulheres escravizados, depois, os trabalhadores. Os intelectuais da “linha progressista” atuam como a mão que empunha o microfone diante do homem anônimo e cabisbaixo que surge logo no início do filme. Um deles é Castro Alves (1848 -1871):

Inspirados pelos românticos europeus, os cientistas e artistas brasileiros projetam uma utopia tropical que defende o homem primitivo da civilização tecnocrática. O panteísmo indianista é materializado na poesia de Gonçalves Dias e na ficção de José de Alencar. O misticismo masoquista se manifesta na poesia de Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela. O poeta revolucionário do Romantismo é o baiano Antonio de Castro Alves, nascido em 1848 e morto em 1871. Atuando nas universidades de Direito da Bahia e Pernambuco e a de São Paulo e do Rio, Castro Alves improvisa, declama, escreve poemas que denunciam a estrutura reacionária do império escravocrata, ataca o imperialismo internacional, proclama a luta de classes e a tomada do poder pelo povo. (HISTÓRIA..., 1974)

São também considerados desse mesmo modo João Cabral de Melo Neto, “poeta revolucionário do Juscelinismo”; e Carlos Drummond de Andrade, “poeta revolucionário do Estado Novo”. Drummond, inclusive, é mencionado mais de uma vez ao longo do filme. Não somente no decorrer da uma hora e cinquenta minutos em que é construída a linha cronológica do Brasil, mas também durante os 27 minutos de conversa entre Glauber, Medeiros e o terceiro homem não identificado. É Glauber quem decide encerrar *História do Brasil* declamando versos do poeta mineiro. Irrompe o cineasta, falando entre o italiano e o português:

Espera, não está ligado... Se pode agora *registrare una cosa? Voglio só dire una cosa*, aqui, *una cosa só. Registrare una frase*. Gira! Como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade, que é ao lado do Getúlio é o... é um outro avatar bras... não. Como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade, que é um oráculo, que escreveu o *Claro enigma*: “precisamos esquecer o Brasil e descobrir o Brasil”. (HISTÓRIA..., 1974).

serviu ao Império e à República, a liberais e conservadores, nunca sujou as mãos nas senzalas, falou contra arte regionalista, negou a felicidade viu o Brazyl com os olhos de Bentinho. (...) Machado morreu velho, bem de vida, imortal, cercado de amigos, protegido pelo neutralismo axiológico, definhado depois da morte de Dona Carolina, a Capitu de sua vida”. (JORNAL DO BRASIL, 1976, p. 10). Este artigo foi localizado na pasta de Glauber Rocha, na Cinemateca do MAM.

Os versos de Drummond que Glauber parafraseia a seu modo foram extraídos do poema *Hino Nacional*, publicado em *Brejo das almas* (não em *Claro enigma*, como mencionado), livro de 1934. Reproduzo abaixo o poema na íntegra:

Hino Nacional

*Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil.*

*O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonettes dos restaurantes noturnos.
E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas...*

*Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos dancings e subvencionaremos as elites.*

*Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.*

*Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...*

*Precisamos adorar o Brasil!
Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão
no pobre coração já cheio de compromissos...
se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,
por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos.*

*Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros? (ANDRADE, 2001, p. 39-40).*

Neste poema, Drummond manipula habilmente o recurso da ironia, a começar pelo título – *Hino nacional* –, que cria uma expectativa laudatória, enaltecadora e apologética em

relação ao Brasil, quebrada em seguida pelo conteúdo dos versos que o acompanham. Glauber toma de empréstimo esse mesmo gesto de Drummond na última sequência de *História do Brasil*, quando, ao som do *Hino Nacional Brasileiro*, são mostradas imagens, algumas extraídas de *Maranhão 66*, de crianças em camas de hospitais precários; de um homem descalço e sem camisa, sentado em um canto, comendo de uma caneca com as mãos; de pessoas amontoadas no interior de um caminhão, que corta uma estrada de terra batida; de homens e mulheres circulando pelas ruelas de uma favela, em claro contraste com o país majestoso cantado pela música¹²⁴.



Glauber Rocha, *História do Brasil*, 1974. Stills de cenas originalmente de *Maranhão 66*, de Glauber Rocha, 1966.

Ao longo das sete estrofes irregulares de seu poema, Drummond formula diagnósticos, sempre no presente do indicativo – “Precisamos descobrir o Brasil!”; “Precisamos colonizar o Brasil”; “Precisamos educar o Brasil”... – e posteriores prognósticos, estes sempre no futuro do presente – como se as soluções para os problemas apontados estivessem localizadas em um futuro que não cessa de se manter em presente ausência. Curioso notar que o vocabulário dos diagnósticos se assemelha àquele utilizado por políticos em suas campanhas eleitorais: são chamamentos à ação, como se fossem dirigidos ao coletivo que compõe este Brasil; não à toa,

¹²⁴ Essa não é a primeira vez que o *Hino Nacional Brasileiro*, de autoria de Joaquim Osório Duque Estrada, tem destaque na filmografia de Glauber Rocha. Em maio de 1971, o cineasta esteve em Santiago do Chile, onde iniciou com Norma Bengell e Zózimo Bulbul um documentário sobre os exilados brasileiros. Este filme, que começava justamente com Glauber assoviando, de maneira desafinada, o Hino, não foi finalizado e foi perdido. (BENTES apud ROCHA, 1997, p. 715-716).

comumente acompanhados por pontos de exclamação. O primeiro deles – “Precisamos descobrir o Brasil!” – ironiza a trivial cronologia histórica que aponta a chegada da esquadra de Pedro Álvares Cabral em 22 de abril de 1500 como o evento do descobrimento, como a fabricação de um ponto de partida para o Brasil. Logo no seu primeiro verso, o poema questiona esse dado e afirma o Brasil como um imenso desconhecido, embrenhado por florestas e rios caudalosos, que necessitasse ainda ser descoberto. O terceiro verso desta primeira estrofe – “o Brasil está dormindo, coitado” – faz menção a um trecho extraído do hino que dá título ao poema – “deitado eternamente em berço esplêndido” – porém destitui do verso original sua glória: não há berço esplêndido e o fato de estar deitado e adormecido torna este Brasil um coitado, um indefeso, um digno de pena. Não cabem ufanismos na versão de Drummond para o hino nacional. A carga irônica já presente nos versos diagnósticos rasga o poema em suas sugestões prognósticas.

A colonização do Brasil – que, no poema de Drummond, contrariando a história cronológica, também não fora ainda realizada, tal qual o descobrimento – se dará com a importação de mulheres estrangeiras; sua educação, com a compra de professores, com a assimilação superficial de finas culturas, com a entrada no mundo do consumo. São itens a serem adquiridos, não cultivados. O Brasil precisa ser louvado apesar dos erros sem tamanho que o acompanham; precisa ser adorado, ainda que os filhos deste solo não saibam muito bem o que fazem nele. Diferente do hino oficial ao qual o poema faz menção, não se trata o Brasil de uma mãe gentil e os homens que aqui vivem tampouco estão direcionados a um caminho de luta do qual não fugirão: é difícil “compreender o que querem esses homens,/ por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos” (idem, p. 40). Dos versos deste poema de Drummond resta um gosto de fracasso, ainda que não explicitado. Essa aura de fracasso não é exclusiva de *Hino Nacional* e acompanha vários dos poemas de *Brejo das Almas*, segundo a análise do crítico John Gledson, publicada em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*¹²⁵. O autor parte de uma entrevista concedida por Drummond à revista *A Pátria*, publicada em 1931, na qual o poeta afirma um estado de crise generalizado contra o qual sua geração não possuía as condições necessárias para enfrentar. Declara Drummond:

Vamos fazer trinta anos, alguns de nós já os fizeram, e por mais que nos digam que ainda temos vinte anos pela nossa frente, ninguém nos convencerá que no futuro realizaremos alguma coisa. Porque não temos nem o desejo, nem o gosto, nem o poder de realizar. Em conjunto a literatura não

¹²⁵ Livro publicado em 1981 pela editora Duas Cidades.

nos interessa, pelo menos não a nossa literaturazinha (DRUMMOND apud GLEDSON, 1981, p. 90).

Este estado de espírito impotente – ainda que essas pontes muito diretas entre contexto e literatura sejam discutíveis – perpassa *Brejo das Almas*, no qual vários poemas estão envolvidos por uma sensação de indiferença, de “tanto faz”, como *Convite triste* e *Em face dos últimos acontecimentos*; e por uma conseqüente convocação à embriaguez e à dança, como *Aurora* e *Oceania*.

O poeta sentia-se frustrado pela sua inteligência, ou pela barreira invisível entre ele e um engajamento ou uma ação possíveis. Contudo, o que nos interessa por enquanto é que a frustração foi contida e expressa em formas literárias de uma sofisticação e habilidade extraordinárias. *Brejo das Almas* é um livro sobre o fracasso, e não um livro fracassado. (GLEDSON, 1981, p. 92).

Volto ao poema. A última estrofe de *Hino Nacional*, por fim, é um decreto: o Brasil precisa mesmo é ser esquecido, nenhum Brasil existe. É, pois, Brasil, um significante sem significado. Uma oca construção ficcional, uma tentativa de agarrar uma escorregadia ontologia, que escapa por entre os dedos. Bradar este verso como o faz Glauber ao término de seu filme é constatar o fracasso desta empreitada à qual ele e Medeiros se ocuparam por anos – e, assim como Gledson compreende o livro de Drummond, não se trata de atestar *História do Brasil* como um filme fracassado, mas sim de compreendê-lo como um filme sobre o fracasso. E fracasso não do ponto de vista de que *o Brasil é um país fadado ao fracasso*, chavão que teria lugar apenas se se compreendesse a história como progressista e teleológica, rumo a um grau de desenvolvimento que deve, necessariamente, ser alcançado. Refiro-me ao fracasso inerente à tarefa de contar (ou de dar conta de) uma história totalizante e linear. Na já citada entrevista concedida por Glauber ao *Jornal do Brasil* sobre o filme, ele mesmo anuncia essa impossibilidade de fixar um sentido para o Brasil, de realizar uma obra acabada, completa para interpretar o país, resgatar suas origens, descrever os eventos, as influências, as causas e as conseqüências de crises. E elege alguns culpados por essa dificuldade:

Meu trabalho mais duro foi o de reintegrar e sintetizar o famoso caos brasileiro. Um caos que nunca existiu, foi e é apenas a criação e o fruto da ignorância. Internacionalmente defendido e promovido, instrumento de alienação, o grande culpado da nossa incultura e da mediocridade da nossa formação universitária. Em sete horas de filme procuro fazer uma descrição cronológica relevando as estruturas determinantes, as raízes dos problemas brasileiros. Claro que não apresentarei a versão definitiva, entre outras coisas, por culpa da precariedade da documentação existente. Mas não tenho dúvida de que este filme se poderá partir para um roteiro que dê aos

interessados uma compreensão mais exata e científica do Brasil. (JORNAL DO BRASIL, 1973, p. 4).

Glauber e Medeiros realizam um filme que, primeiro, busca percorrer uma história cronológica, permeada por casualidades e decorrências. Mas, em um aparente paradoxo, terminam por atestar a inexistência daquilo que desenvolveram. Mencionar o poema de Drummond, mais especificamente, o verso da primeira estrofe e o da última, é um convite à destruição da obra exaustivamente erigida anteriormente. O Brasil precisa ser descoberto e, para fazê-lo, em vez de se ater às lembranças fixadas pelas memórias aparentadas – às datas estabelecidas no calendário, aos heróis eternizados em mármore, aos eventos que marcam as transições de regime político – segue a sugestão de Drummond: esquecer o Brasil – o que não significa, necessariamente, deixar de lembrá-lo, mas, quem sabe, persegui-lo pelo avesso, pelas incoerências, pelas inaparências.

No filme *História do Brasil*, convivem esses dois impulsos: o de lembrar, o de explicar, o de erigir uma linha cronológica, a partir de causas e consequências; e o de esquecer, destruir, questionar. O já mencionado pesquisador Ismail Xavier fala sobre a presença na filmografia de Glauber de um “desejo de história”¹²⁶, muito próprio de sua geração de intelectuais. “Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sinônimo de uma interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada a nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo.” (XAVIER, 2001, p. 128). Sua ambição de abarcar a história em sua abrangência é tamanha que, na já recuperada carta enviada a Fabiano Canosa, ele escreve: “Como não temos nem mesmo uma história em livro, o filme tem a novidade de ser uma história fílmica” (ROCHA, 1997, p. 452). Todos os esforços empreendidos até então para tocar em uma resposta para as perguntas “o que significa o Brasil?”, “o que significa ser brasileiro?” não resultaram, segundo sua perspectiva, em uma história escrita que pudesse se valer desse título. Como indicou na entrevista ao *Jornal do Brasil*, “Euclides da Cunha, José Veríssimo, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Fernando Henrique Cardoso e muitos outros” construíram “versões setorializadas” para uma história do Brasil, cuja síntese impossível teve no filme de Glauber e Medeiros uma tentativa.

¹²⁶ Refiro-me ao ensaio *Glauber Rocha: o desejo da história*, incluído no livro *O cinema brasileiro moderno*, de Ismail Xavier, publicado em 2001.

Memórias do desterro em própria terra

A busca por significados possíveis para o complexo signo *Brasil* veio formando, ao longo do tempo, uma biblioteca infinita, erigida pelo trabalho de ensaístas, romancistas, poetas, historiadores, sociólogos, filósofos, economistas, jornalistas, filólogos, antropólogos, críticos – além dos pensadores (des)locados nos limiares destas tantas especializações. Biblioteca consultada intensivamente por Glauber Rocha e Marcos Medeiros, autores de uma dessas contribuições (no caso, fílmica). Infinita, pois o esforço para se compreender o Brasil a partir das mais variadas chaves de leitura permanece como questão perene; este problema mantém os corredores e prateleiras desta biblioteca como espaços de visitaçã ora mais, ora menos intensa, porém constante. Por ser infinita projeta-se para o passado – os rascunhos, as obras inacabadas, abandonadas ou mesmo ausentes – e para o porvir – a leitura, as apropriações, as expropriações –, e a cada nova visita, vão sendo sobrepostas reflexões que guardam os ecos daquelas feitas anteriormente; assim como guardam a potência daquelas que ainda estão por vir. *História do Brasil* retém e expande vários sentidos dessa biblioteca em sua epiderme, em sua camada superficial (na citação direta a intelectuais, a obras e mesmo à tradição cinematográfica existente até então) e no interior de suas terminações nervosas, nos choques entre as narrações e entre as narrações e as imagens que tecem uma possível rede outra de significações (as memórias inaparentes).

Um desses sentidos encontra-se na passagem do filme em que é abordado o Modernismo, mais especificamente o movimento modernista que teve na Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo, o seu construto inaugural¹²⁷. Afirma a narração após um longo silêncio – marcante, posto que raro no filme:

No dia 11 de fevereiro de 1922, um grupo de intelectuais liderados pelos escritores Mario de Andrade e Oswald de Andrade *encenam* em São Paulo a Primeira Semana de Arte Moderna. Os modernistas combatem a cultura parnasiana-simbolista da classe dominante, e libertam a força revolucionária da mitologia popular. A metáfora modernista se materializa na escultura de Vitor Brecheret, na música de Villa-Lobos, na pintura de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, e na literatura de Guilherme de Almeida, Menotti del Pichia, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade (HISTÓRIA..., 1974, grifo meu).

¹²⁷ Antonio Candido e José Aderaldo Castello, no prefácio do volume sobre Modernismo de *Presença da literatura Brasileira – História e antologia*, chamam atenção para três significados possíveis para Modernismo na literatura: trata-se, primeiro, de um movimento (esse marcado pela Semana de Arte Moderna) que tinha como objetivo romper, ainda que não completamente, com a tradição naturalista, parnasiana e simbolista anterior; segundo, de uma teoria estética, ainda que não unificada, mas orientada para uma renovação; e, terceiro, um período, que os críticos apontam entre 1922 e 1945. (CANDIDO, CASTELLO, 1996, p. 9).

A narração é entremeadada por desenhos do Saci Pererê, do Lobisomem e da Mula-Sem-Cabeça; por uma fotografia posada de alguns dos modernistas citados; pelo cartaz da exposição da Semana de 22, sobreposto a letreiros nos quais se lê: “A Cultura (Inter)Nacional”, “A arte nacional e seus apoios estrangeiros” e “As metamorfoses de Oswald de Andrade”, título do livro do crítico Mário da Silva Brito. À primeira vista, esta parece uma descrição burocrática do evento, orientada a listar seus principais partícipes, entre pintores, músicos, escultores e escritores; e elogiosa, afinal, menciona o movimento como propulsor da “força revolucionária da mitologia popular”. Esta referência se trata, aparentemente, de uma caracterização sintética do movimento modernista, que poderia ser resumida, como propuseram Antonio Candido e José Aderaldo Castello¹²⁸, no desejo de liberação da língua dos academicismos, aproximando-a do falar brasileiro; na predileção ao comezinho dos dias, ao prosaico e ao bom humor, em detrimento à grandiloquência da poesia anterior; e na primazia do nacionalismo centrado na potência do primitivo, valorizando as manifestações da cultura popular. Chama atenção, contudo, a escolha pelo verbo *encenar* para referir-se à Semana de Arte Moderna, pois este verbo, além de significar o ato de levar algo à cena, acumula os sentidos figurados ligados ao fingir, ao enganar, ao iludir. A preferência por *encenar* conota uma postura ambígua de Glauber e Medeiros em relação à leitura do Modernismo paulista – apesar de reconhecer, e até mesmo exaltar, o valor de seu legado para a cultura. A visão oscilante dos autores em relação ao movimento encabeçado por Mário e Oswald de Andrade em São Paulo ganha contornos mais nítidos quando a narração volta a referir-se ao movimento artístico e decreta: “O povo não reconhece na revolução lingüística modernista o espelho estético da sua inconsciência” (HISTÓRIA..., 1974). Aqui, novamente, Glauber e Medeiros repisam no que consideram ser uma tarefa dos intelectuais: a de integrarem-se a outros grupos sociais, como os trabalhadores, os camponeses, os estudantes, os setores militares, para, de fato, realizarem uma arte comprometida com mudanças estruturais – uma arte revolucionária. Esta declaração acerca do Modernismo, presente na parte cronológica do filme, relaciona-se, mais adiante, com um raciocínio que Glauber expõe durante a conversa com Medeiros e o terceiro homem não identificado: “Não houve uma integração da Coluna (Prestes) com o PC (Partido Comunista) e o Movimento Modernista” (HISTÓRIA..., 1974). Além disso, estabelece um contínuo entre esse período e o ano de 1968 quando diz: “Houve (em 68) uma integração do movimento estudantil. Do movimento dos

¹²⁸ Refiro-me ao volume sobre o Modernismo do livro *Presença da Literatura Brasileira – História e Antologia*, escrito por Antonio Candido e José Aderaldo Castello, em 1996.

intelectuais, do movimento de massa, mas não se integrou com o movimento militar, quer dizer, a síntese não se processou, porque o país não estava maduro, então foi aquele fracasso” (HISTÓRIA..., 1974)¹²⁹. Aqui, quando Glauber constata como fracasso o decreto do AI-5, em 1968, e o conseqüente endurecimento da ditadura, há sinais de sua procura por uma síntese, por um resultado coerente dos processos históricos. Seria como se os eventos visassem a um fim, e um fim revolucionário, com alterações profundas nas estruturas sociais, que, se não alcançados, significariam uma derrota. Está-se diante do tal impulso que o acompanha em erigir uma história coerente, sintética e totalizante.

No entanto, a própria frase que é utilizada no filme para se referir ao Modernismo complica este desejo por uma ordenação. Repito-a: “O povo não reconhece na revolução lingüística modernista o espelho estético da sua inconsciência” (HISTÓRIA..., 1974). O papel da produção intelectual e da produção artística, segundo atesta o filme, não é o de compor com esse genérico “povo” pela via do consciente, pelos fatos e dados aparentes e racionalizáveis, mas sim pelo inconsciente – inconsciente ótico, inconsciente histórico¹³⁰ – pelo delírio, e pelo sonho. Volto ao manifesto *Estética do Sonho*, lido por Glauber em 1971 na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Ao desenvolver suas ideias sobre o que seria uma arte revolucionária, o cineasta atesta que o fracasso da esquerda se deveu, em grande parte, pela manutenção de uma “razão conservadora” em suas criações culturais e artísticas, com a qual seria necessário romper. “Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (ROCHA, 1981, p. 219). O cineasta entende que os artistas de esquerda, ao tratar as “massas

¹²⁹ Essa posição de Glauber em relação à necessidade de uma integração com alguns setores das Forças Armadas foi explicitada de maneira contundente em artigo publicado em 1974 na revista *Visão*. Este artigo foi escrito por Glauber do exílio em resposta ao amigo e jornalista Zuenir Ventura, que lhe pedira um depoimento acerca do estado da arte no Brasil na última década. No artigo, ele escreve: “Acho que o Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo, inclusive, de que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificação, moralismos bobocas, a evidência (...) Acho o General Golbery um gênio - o mais alto da raça ao lado do professor Darcy (Ribeiro)” (REZENDE, 1986, p. 120). Em razão do texto, escrito durante a ditadura militar, vários artistas e intelectuais se manifestaram e romperam publicamente com o cineasta. Darcy Ribeiro, amigo citado no artigo, em depoimento ao documentário *Glauber Rocha, labirinto do Brasil*, de Silvio Tendler, comenta o episódio. O antropólogo afirma ter apresentado a Glauber, durante o encontro dos dois no Peru, uma tese sua de que poderia ser alcançado um acordo com os militares para que eles mudassem de lado e defendessem a instalação do socialismo no país. “(Eu falei) não é impossível que os milicos do Brasil em vez de ser a mão armada da classe dominante, dos latifundiários, de tudo que há de pior no Brasil, que eles mudem de posição. Eu estou estudando aqui como é que um grupo de militares fez e está fazendo a Revolução Peruana” (GLAUBER..., 2002). Segundo Darcy, Glauber se interessou muito pelo assunto, chegou a conversar com pessoas ligadas a esse movimento no Peru e colheu informações. “É claro que a esquerda não entendeu nunca isso, e todos ficaram muito contra o Glauber, mas havia alguma razão, havia algum sentido, havia alguma lógica naquela coisa aparentemente absurda que Glauber estava fazendo” (idem).

¹³⁰ Esses dois conceitos foram percorridos na primeira parte deste trabalho, no capítulo *Sobre a mesa de montagem*, com base nas leituras de Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Raúl Antelo.

pobres” com paternalismo, somente inverteram o sinal, sem, contudo, alterar a lógica do mesmo pensamento colonizador e racionalista pregado pelas correntes mais conservadoras da sociedade. Escreve:

A razão de esquerda revela herdeira da razão revolucionária burguesa europeia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir (idem, ibidem).

Glauber defende, nesse manifesto, que as vanguardas do pensamento não construam uma resposta baseada na razão para combater a razão opressiva: a revolução deveria ser, a seu ver, uma cruzada anti-razão, e, portanto, baseada no transe, na possessão, no caos que brota dos afetos, do inconsciente. “Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda.” (idem, ibidem). Ao constatar que a “revolução lingüística modernista” não soube ser “espelho estético” do inconsciente do povo, Glauber afirma que o movimento não foi majoritariamente capaz, a seu ver, de abandonar um padrão racionalista, ainda que tenha liberado a “força revolucionária da mitologia popular”. Essa lógica paternalista acaba por traduzir-se em criações “imediatamente políticas”, ou seja, em produções intelectuais e artísticas que visem a um impulso engajado e didático¹³¹, presente, por exemplo, na atuação dos Centros Populares de Cultura, os CPC’s, nos anos 1960, alvo de críticas constante dos cineastas do Cinema Novo. Segundo Raquel Gerber, cineasta que explorou esta contenda em artigo¹³², o CPC, organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE), poderia ser resumido como “a síntese da radicalização intelectual da época” (GERBER, 1977, p. 14). Esses debates entre o CPC e o Cinema Novo sobre a arte revolucionária foram travados, principalmente, no jornal *O metropolitano*, semanário da União Metropolitana dos Estudantes (UME), e encontravam como vozes mais ativas, do lado do CPC, o sociólogo Carlos Estevam e, do outro, Glauber e Cacá Diegues. Gerber reproduz trechos de alguns desses artigos. Em um deles, Diegues questiona-se sobre as posições do CPC: “será o simples dirigismo da massa? O que estes intelectuais desejam é o bolero e o *twist* com letra da Internacional? Qual a utilidade cultural deste tipo de

¹³¹ Como já tratado na primeira parte deste trabalho, essa compreensão do Modernismo como um movimento monolítico e estritamente didático, formalista, não se sustenta, nem mesmo na visão de Glauber. No bloco do filme em que ele conversa com Medeiros e com o terceiro homem não identificado, vai dizer que “o herói brasileiro é o Macunaíma”, referindo-se ao romance de Mário de Andrade, e que “o único pensamento avançado que tem no Brasil, que eu conheço, é o Oswald de Andrade, que é um homem que produziu ideologia” (HISTÓRIA..., 1974).

¹³² Refiro-me ao artigo *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*, incluído na coletânea *Glauber Rocha*, organizada por Paulo Emílio Salles Gomes, e publicada em 1977.

experiência?” (DIEGUES apud GERBER, 1977, p. 16). Em uma entrevista sobre o assunto realizada por ela com Glauber em fevereiro de 1973, em Roma, o cineasta também aborda essa “visão cultural paternalista do CPC”:

Aquele operariado formalizado, idealizado pelo realismo socialista e pela má importação do marxismo-leninismo no Brasil e pelas clássicas deformações do Partido Comunista, não era o povo brasileiro de verdade. Nós nos recusamos a idealizar o proletariado: é a massa marginalizada que representa o câncer inconsciente do Brasil e é sobre os marginais que o Cinema Novo desceu. (GERBER, 1977, p. 16)

Essa rejeição ao didatismo também é exposta por Glauber desde a primeira menção que faz à *História do Brasil* em sua correspondência. Na carta a Alfredo Guevara, do ICAIC, relata ter declinado ao primeiro convite de Medeiros para que participasse do filme justamente pela aversão a projetos meramente pedagógicos: “Minha ação política nascia de minha visão cinematográfica e não de uma simples instrumentalização didática do meu trabalho e de uma possível comercialização” (ROCHA, 1997, 421-422). Esse afastamento de Glauber a um nítido didatismo é observado também por Raúl Antelo, no artigo *Rama y la modernidad secuestrada*¹³³. Nele, Antelo narra que Ángel Rama (1926-1983), crítico uruguaio e leitor do Modernismo na América Latina, era um dos intelectuais presentes no congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, realizado em Gênova, na Itália, no qual Glauber lera seu manifesto *Estética da fome*. Em uma das sessões da mostra, Rama assistiu a *Deus e o Diabo na terra do sol* ao lado de Antonio Candido (1918-2017)¹³⁴, e pediu ao amigo e professor da USP que lhe auxiliasse a compreender aquilo que acabara de ver projetado na tela. Depois, escreve, sob o pseudônimo Antonio Gundin, uma crítica sobre o filme intitulada *Los jóvenes testimonian la verdad*, publicada em seu país na revista *Marcha*. Após resumir o argumento do filme¹³⁵, Rama, segundo aponta Antelo, escreve que, ao ver Glauber,

se comprenden muchas cosas: en primer lugar su increíble talento futuro, porque Glauber Rocha tiene 26 años, y su film fue hecho – y producido por el mismo – entre los 23 y 25 años. A esa edad debe atribuirse en buena parte los errores de una mimetización demasiado evidente sobre las grandes obras del cine extranjero, incluyendo Pudovkin, Eisenstein y los filmes japoneses de Kurosawa. (...) Luego, el ‘tempo’ del film se ralentiza, los diálogos suplen

¹³³ Este ensaio compõe a coletânea *Imágenes de América Latina*, publicado em 2014.

¹³⁴ Também estava na platéia da sessão de *Deus e o Diabo na terra do sol* realizada no Congresso, o escritor Guimarães Rosa. Sobre esse episódio escreveu o cineasta Gustavo Dahl: “(Glauber,) muito nervoso por saber o que Guimarães Rosa acharia (do filme), me chamou para ajudá-lo a segurar aquela onda... Lembro do diálogo. Guimarães Rosa: ‘Gostei, o filme é muito bom, mas acho que você me deve direito autoral’. Glauber imediatamente concordou”. Este depoimento de Dahl encontra-se no jornal *Ópera Glauber Rocha*, publicado em homenagem ao cineasta 10 anos após sua morte. Esta publicação foi encontrada na pasta de Glauber Rocha, na Cinemateca do MAM.

¹³⁵ O argumento de *Deus e o Diabo na terra do sol* se encontra na nota 53 desta dissertação.

las imágenes y Glauber Rocha se entrega gozoso a los virtuosismos; cuando la cámara comienza a girar alrededor de una pareja que se besa se alcanza una verdadera incandescencia estilística, cuando el miserable Manuel se pone a correr sobre las áridas tierras del sertão y el ciego entona el más alto y repetido registro de su melodía popular, el espectador se siente penetrado de la profunda emoción del desenlace. Estos aciertos son los que deben considerarse, vista la juventud del realizador, para compensar los errores del montaje y de la técnica lenta y barroca de la elaboración (RAMA apud ANTELO, 2014, p. 72-73)¹³⁶.

Apesar dos acertos do longa-metragem, segundo Rama, havia erros de montagem e excessos de mimetização, que se justificariam, entretanto, pela juventude do cineasta. Porém, seria esta mesma juventude, agitada e um tanto inconsequente, que permitiria a Glauber explorar a irracionalidade e o transe nas imagens do filme, como quando, por exemplo, ele mostra um cangaceiro, Corisco, que rodopia e dança à beira da morte. A esse modelo de estética revolucionária de Glauber, antirracional, Antelo aproxima o de Eisenstein, que, segundo ele “nunca quiso instruir, enseñar a ver, poner distancia. No pretendió depurar un arte corrompido sino devolverle potencia. No puse el cine a servicio del comunismo sino que sometió al comunismo a la prueba de una arte joven”¹³⁷ (idem, p. 73-74). Do lado oposto ao de Glauber, estaria a concepção de Rama, entendida por Antelo como modernista e pedagógica. Não à toa, diante da alteridade brasileira projetada em *Deus e o Diabo*, o uruguaio pede a Candido, um professor, que lhe auxilie em alcançar a compreensão correta do filme.

Ainda que em *História do Brasil* a montagem, os choques entre o que se ouve e o que se vê e a presença da gravação de uma conversa inconclusiva confundam a linearidade própria das explicações meramente pedagógicas, há, no filme, resquícios da empreitada didática que o anima: a de construir uma síntese “contando a verdade sobre a terrinha” (ROCHA, 1997, p. 452)¹³⁸. Nesse ponto, volto ao início do capítulo, quando afirmei que o esforço para encontrar possíveis significados para o complexo signo *Brasil*, a “terrinha”, veio formando, ao longo do tempo, uma infinita biblioteca, consultada com afinco por Glauber para a produção deste

¹³⁶ “Se comprendem muitas coisas: em primeiro lugar, seu incrível talento futuro, porque Glauber Rocha tem 26 anos, e seu filme foi feito – e produzido por ele mesmo – entre os 23 e 25 anos. Com essa idade deve se atribuir, em boa parte, os erros de uma mimetização demasiado evidente sobre as grandes obras do cinema estrangeiro, incluindo Pudovkin, Eisenstein e os filmes japoneses de Kurosawa. (...) Logo, o ‘tempo’ do filme delira, os diálogos suprem as imagens e Glauber Rocha se entrega gozoso aos virtuosismos; quando a câmera começa a girar ao redor de um casal que se beija se alcança uma verdadeira incandescência estilística, quando o miserável Manuel se põe a correr sobre as áridas terras do sertão e o cego alcança uma entonação mais alta do registro de sua melodia popular, o espectador se sente penetrado pela profunda emoção do desenlace. Estes acertos são os que devem ser considerados, tendo em vista a juventude do realizador, para compensar os erros de montagem e da técnica lenta e barroca de elaboração”. (Tradução livre).

¹³⁷ “Nunca quis instruir, ensinar a ver, colocar-se à distância. Não pretendeu depurar uma arte corrompida, mas sim devolvê-la em potência. Não colocou o cinema a serviço do comunismo, mas sim submeteu o comunismo à prova de uma arte jovem” (Tradução livre).

¹³⁸ Glauber afirma isso em carta já mencionada anteriormente enviada a Fabiano Canosa em 1973.

filme – com seus livros abertos no chão do quarto do hotel Habana Libre, em Cuba. Entre esses livros, havia um ensaio, publicado quase quarenta anos antes, ainda sob os efeitos colaterais modernistas, cuja intenção, em um primeiro momento, era, assim como a de Glauber e Medeiros, a de apresentar uma síntese, um estudo compreensivo sobre o Brasil. *Raízes do Brasil*, do historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), publicado em 1936, inaugurava a *Coleção Documentos Brasileiros*, da editora José Olympio¹³⁹, sob a direção do sociólogo Gilberto Freyre¹⁴⁰. No prefácio de Freyre, autor de *Casa-Grande & Senzala* (1933)¹⁴¹, para a primeira edição de *Raízes do Brasil*, ele afirma o projeto de José Olympio como “divulgação do documento virgem e do estudo documentado que fixe, interprete ou esclareça aspectos significativos da nossa formação ou da nossa atualidade” (FREYRE apud HOLANDA, 2016, p. 341) e caracteriza Sérgio Buarque como intelectual ideal para tal tarefa, pois “é uma daquelas inteligências brasileiras em que melhor se exprimem não só o desejo como a capacidade de analisar, o gosto de interpretar, a alegria intelectual de esclarecer” (idem, *ibidem*).

Além de mencionar Sérgio Buarque na já mencionada entrevista a Araujo Netto, do *Jornal do Brasil*, Glauber cita o historiador em carta escrita para Medeiros, de 1976, enviada do Rio de Janeiro, na qual aborda o filme de ambos:

com as informações e documentos que levarei, terminaremos o filme...quer dizer, o filme será recurtido ano que vem... é isso aí...*estive com Sérgio Buarque...examinei historiadores locais...nosso texto é o melhor, apesar de certos furos sobre escravidão, é preciso rever a questão jesuíta e aprofundar a análise do modelo Médici para melhor preparar a explicação dos tempos de Geisel*”. (ROCHA, 1997, p. 616-617, grifo meu).

Adentro brevemente neste Glauber que *estive* com Sérgio Buarque, ainda que tal encontro não tenha se dado pessoalmente, como o texto da carta poderia sugerir. Com a documentação encontrada, não seria possível concluir se esta reunião de fato ocorreu,

¹³⁹ Vale mencionar que a coleção inspirava-se em outras iniciativas semelhantes, como a Coleção Brasileiras, da Companhia Editora Nacional, iniciada em 1931, sob a organização de Fernando de Azevedo. Um olhar para essa coleção foi realizado pela historiadora Giselle Venâncio em uma série de artigos, ente eles *Prefácios de Vianna na coleção Brasileira: estratégia de legitimação e construção da autoria*, de 2007.

¹⁴⁰ A direção da coleção por Gilberto Freyre vai de 1936 a 1938, seguida pela de Otávio Tarquínio de Sousa, de 1939 a 1959 e de Afonso Arinos de Melo Franco, de 1960 a 1989, quando é encerrada. No total, foram publicados 207 títulos. A tese do historiador Fabio Franzini, intitulada *À sombra das palmeiras: A coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional*, defendida em 2006 na USP, aborda com detalhes as primeiras duas fases deste projeto da editora José Olympio.

¹⁴¹ A obra de Freyre é claramente citada em *História do Brasil*, quando a narração, ao tratar do período colonial, afirma: “Os escravos vivem em rústicas habitações coletivas chamadas senzalas, e têm limitado o direito de celebrar rituais religiosos. As mulheres e as crianças exercem funções domésticas, freqüentando os senhores de engenho na intimidade da Casa-Grande, sede econômica, social, política, religiosa e cultural da propriedade colonial” (HISTÓRIA..., 1974).

tampouco inferir quais conteúdos foram abordados nesta conversa. Porém, proponho, a partir destes sinais de presença, prosseguir a leitura de *História do Brasil* tendo ao lado o ensaio *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque.

Assim como *História do Brasil* foi um filme realizado em desterro, ou seja, a partir de um fora da terra, de um exílio entre Cuba e Itália, boa parte de *Raízes do Brasil* foi escrita também no exterior, em Berlim, nos anos 1930. Aos 28 anos, Sérgio Buarque atuava na Alemanha como correspondente d'*O Jornal*¹⁴² e se ocupava também, segundo relataria ao historiador Richard Graham em 1981, com a escritura de 400 páginas daquilo que seria um ambicioso tratado, nunca publicado, intitulado *Teoria da América*. Tais manuscritos não vieram à luz, mas seu autor localiza nessa tarefa o embrião de *Raízes do Brasil*. Afirma Sérgio Buarque na entrevista:

Para a revista bilingue (*Duco*) eu escrevi artigos tentando explicar o Brasil para os alemães. Só quando você está longe é que consegue ver seu próprio país como um todo. Você o encara sob uma perspectiva diferente. E o Brasil não é fácil de se entender; é difícil. Quando eles pararam de publicar a revista, e eu voltei para o Brasil em fins de 1930, trouxe comigo um caderno de anotações antigo, de mais ou menos 400 páginas, que eu pretendia transformar em livro, e o título seria *Teoria da América*. Eu nunca o publiquei, mas dois capítulos que, eventualmente, deram origem a *Raízes do Brasil*, foram tirados praticamente sem modificações daquelas páginas em desordem. (HOLANDA, 1987).

Curioso pensar que Glauber e Sérgio Buarque tinham como intenção abordar o continente americano¹⁴³, mas abandonaram esses projetos em favor de outros, restritos ao Brasil. Esse mesmo assunto – de pensar o Brasil a partir de outro país – é o disparador da pergunta de Mary Ventura, repórter de *Jornal do Brasil*, para Glauber, durante a entrevista realizada em seu retorno ao Brasil, após cinco anos de exílio. Glauber, assim como Sérgio Buarque, enxergou no desterro a possibilidade de ganhar uma nova perspectiva sobre o país. Responde:

O Brasil nunca foi um país estranho para mim. Toda a minha formação foi de cultura brasileira e não internacional. Eu não redescobri o Brasil na minha ausência porque já o conhecia demais. O que a distância permite é uma versão crítica, isenta de preconceitos ideológicos de um lado, e de psicologismos, de outro. A distância, portanto, me permitiu a superação de problemas como esses. (JORNAL DO BRASIL, 1976, p.1).

¹⁴² Segundo Antonio Candido, em junho de 1929, o intento de Sérgio Buarque de Holanda ao viajar à Alemanha era realizar a cobertura jornalística não somente deste país, mas também da Polônia e da Rússia. Porém, problemas burocráticos o fizeram abandonar tais planos iniciais para permanecer somente em território alemão e viajar, por um breve momento, à Polônia. (CANDIDO, 1982).

¹⁴³ Refiro-me ao *América Nuestra*, filme nunca realizado de Glauber Rocha.

Raízes do Brasil insere-se no contexto das publicações chamadas genericamente de “ensaios de interpretação nacional”, normalmente circunscritos desde *Populações meridionais do Brasil* (1920), de Oliveira Vianna, até *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior; passando por *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado; *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Freyre, entre outros. O sociólogo André Botelho, no artigo *Passado e futuro das interpretações do país*¹⁴⁴, lembra que, apesar de comumente reunidos sob um mesmo guarda-chuva em razão do momento de sua produção, esses estudos não formam um grupo coeso e organizado. O agrupamento foi elaborado *a posteriori*, especialmente com a consolidação da monografia científica no âmbito universitário, que se instituía como contraponto à produção ensaística¹⁴⁵.

O ensaio de Sérgio Buarque foi interpretado e reinterpretado à exaustão e colheu, ao longo do caminho de sua permanência, admiradores e detratores. É, ainda hoje, objeto de disputa política, substrato de diferentes projetos de um porvir possível para o país, e é utilizado em discursos que o ressignificam a cada apropriação. Sua escrita, porém, repleta de figuras de linguagem, jogos de palavras, deixa um caminho aberto para que novas leituras se construam à medida que o tempo passa. E, talvez, seja justamente essa construção inconclusa, própria do ensaio com ditos e não-ditos e com incessantes aberturas para mal-entendidos, que tenha assegurado sua sobrevivência ao longo dos oitenta anos que nos separam.

São vários os depoimentos de pessoas próximas a Sérgio Buarque que destacam a voracidade com a qual consumia livros de abrangente amplitude temática, assim como aquela verificada em Glauber¹⁴⁶. Além de ler as obras dos outros, leu incansavelmente a si mesmo¹⁴⁷. Leu, releu e reescreveu *Raízes do Brasil* muitas vezes não permitindo descanso a esse texto. Em vida, seu autor o reeditou por quatro vezes, em 1948, 1956, 1963 e em 1969. As alterações efetuadas, principalmente entre a primeira e a segunda edição e entre a segunda e a terceira, transformaram tão profundamente o sentido – e o sentimento – do ensaio, que se tornou quase obrigatório, em qualquer análise que deste se faça, indicar, antes de mais nada, sobre qual *Raízes do Brasil* se está falando. Sua resposta para as perguntas “o que é o

¹⁴⁴ Este artigo foi publicado em junho de 2010 na revista *Tempo social*, da USP.

¹⁴⁵ Sobre este ponto, ler o capítulo *Ensaio para uma ficção de história* desta dissertação.

¹⁴⁶ Destaco uma passagem de Antonio Candido sobre os anos de Sérgio Buarque em Berlim: “A capacidade de concentração mental só se comparava nele ao poder de penetração analítica e à amplitude de interesses. Por isso desde muito moço aproveitou as leituras e acumulou um saber que espantava os amigos” (CANDIDO, 1982, p.7). Retomo também uma passagem de Sérgio Milliet, ao lembrar os anos de juventude ao lado de Sérgio Buarque: “E como se não nos faltasse tempo, líamos tudo, líamos muito, ele em particular que nos trazia as novidades da vida artística e intelectual do ultramar” (MILLIET, 1987).

¹⁴⁷ A ideia do historiador que lê a si mesmo está presente na introdução da edição crítica de *Raízes do Brasil*, escrita pelos organizadores Pedro Meira Monteiro e Lilia Moritz Schwarcz.

Brasil?”, “o que são os brasileiros?” foram se modificando. Ao longo das reedições de *Raízes*, Sérgio tentou “desensaiar” seu próprio ensaio. Cabe mencionar aqui que esse movimento de “desensaio” empreendido pelo autor coincide com a sua entrada no contexto da universidade¹⁴⁸, espaço no qual o gênero ensaístico cai em desgraça. Largamente adotado pelos intelectuais brasileiros entre os anos 1920 e 1940, o ensaio passa a ser relegado a um lugar menor quando os estudos históricos e sociais buscavam firmar-se como ciência no Brasil¹⁴⁹. Entre 1936 e 1948, e entre 1948 e 1956, Sérgio buscou apagar de *Raízes do Brasil* as contradições, aplainar os desníveis de sua linguagem, dirimir paradoxos. Tentou também o impossível: controlar e estruturar a sua leitura. Diante da dificuldade da tarefa, passou ele mesmo a ser o crítico mais ferrenho da própria obra, ao tratá-la constantemente como um texto incompatível à sua posição de historiador e de homem da ciência¹⁵⁰.

Tomo como paradigmático desse “desensaio” o primeiro parágrafo de *Raízes do Brasil*, um dos mais modificados pelo seu autor da primeira edição até a última. Também é ele que contém uma ideia chave para pensar este livro ao lado do filme *História do Brasil* – a de compreender os brasileiros como *desterrados em nossa terra*. Reproduzo-o, portanto, tal qual foi escrito em 1936:

Todo estudo compreensivo da sociedade brasileira ha de destacar o facto verdadeiramente fundamental de constituirmos o único esforço *bem sucedido*, e em larga escala, de transplantação da cultura européa para uma zona de clima tropical e subtropical. Sobre territorio que, povoado com a mesma densidade da Belgica, chegaria a comportar um número de habitantes igual ao da população actual do globo, vivemos uma experiência sem simile. Trazendo de paizes distantes as nossas formas de vida, nossas instituições e

¹⁴⁸ Segundo o sociólogo Robert Wegner aponta no artigo *Latas de leite em pó e garrafas de uísque: um modernista na universidade*, Sérgio Buarque de Holanda começa a lecionar a cadeira de História Econômica do Brasil na Escola de Sociologia e Política de São Paulo, entre 1947 e 1955. No ano seguinte, torna-se catedrático de História do Brasil na Universidade de São Paulo, com a tese *Visão Paraíso*. Seu papel institucional não é nada coadjuvante: cria, em 1962, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB); dirige, entre 1960 e 1972, a coleção *História Geral da Civilização Brasileira*, além de orientar várias teses.

¹⁴⁹ Sobre a institucionalização das Ciências Sociais no Brasil e seu impacto na produção de conhecimento, ler: VIANNA, Luiz Werneck. *A institucionalização das Ciências Sociais e a reforma social: do pensamento social à agenda americana de pesquisa*. In: *A revolução passiva: iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

¹⁵⁰ Um exemplo desses momentos de crítica ferina ao próprio texto aconteceu em 1967 quando foi convidado a palestrar na Escola Superior de Guerra sobre o tema “Elementos básicos da nacionalidade: o homem”. Ele abre sua fala já indicando que se tratará de uma autocrítica a *Raízes do Brasil*, e, em dado momento, coloca: “Se me fosse proposto refazer agora aquele livro de boa fé, eu com certeza me recusaria a tentá-lo (...) Em 1936 escrevia eu como ensaísta: mais tarde iria melhor definir-me historiador. Um ensaísta bem pode permitir-se escolher, entre mil aspectos que lhe propõe o estudo do passado, aqueles que o ajudem a bem armar suas teorias pessoais, quando as tenha. Não é o conhecimento histórico o que, de fato, lhe interessa, mas aquilo a que alguém já denominou o descobrimento do ‘passado utilizável’. Ora, nada mais longe das preocupações que hão de mover um historiador. Mesmo admitindo que deva existir nas sociedades humanas algum fundo comum e permanente, ele saberá que só por meio de simplificações ilusórias e traiçoeiras lhe seria dado reduzi-lo um esquema suficientemente unitário para comandar o presente. (HOLANDA apud FELDMAN, 2016, p. 43).

nossa visão de mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda uns desterrados em nossa terra*. (HOLANDA, 2016, p. 39, grifos meus).

A edição *princeps* inicia-se com duas orações entusiásticas. Isso se evidencia no uso dos adjetivos “único”, “sem símile” (destaque para a singularidade de seu êxito) e “bem-sucedido” para caracterizar a “transplantação da cultura europeia”. As duas frases fazem ressoar a celebração da plasticidade portuguesa no sistema patriarcal de colonização, tão marcante em *Casa-Grande & Senzala* de Freyre¹⁵¹. Entretanto, o terceiro período do parágrafo provoca, à primeira vista, uma estranheza. Sobre ela, o pesquisador João Cezar de Castro Rocha¹⁵² identifica um inquietante paradoxo. Ele questiona-se no início de sua investigação: “Os brasileiros tiveram uma experiência única porque bem-sucedida, mas, ao mesmo tempo, como resultado vivem desenraizados em seu próprio país (...) Como ser ao mesmo tempo bem-sucedido e desterrado?” (ROCHA, 2008, p. 249).

(Abro um parêntese para investigar, brevemente, este paradoxo. O diplomata Luiz Feldman, que investigou as modificações das edições do livro, sustenta que esta aparente incongruência apontada por Rocha se dilui quando lida com base no conjunto argumentativo da primeira edição de *Raízes*. O *Raízes* de 1936, segundo Feldman, critica a preferência dada a doutrinas políticas importadas de países distantes (leia-se a democracia liberal) que negaria a tradição ibérica, já bem assentada ao solo. É isso que levaria Sérgio Buarque a concluir que a “democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido” (HOLANDA, 2016, p. 281). Escreve Feldman: “A condição de desterro é complementar, e não contraditória, à ‘transplantação’ da cultura ibérica. Justamente porque bem enraizada a cultura ibérica, os brasileiros se desterram ao pretenderem adotar doutrinas que negam sua tradição.” (FELDMAN, 2016, p. 113-114)

Feldman sustenta que Sérgio Buarque não se referia à Península Ibérica, com quem o Brasil mantinha uma “alma comum”, ao falar em países distantes, mas sim da Europa além-Pirineus. O abismo cultural entre os dois lados dos Pirineus, acrescenta, “excederia em muito o espaço geográfico que separava o Brasil da Península Ibérica” (idem, p. 115). Ainda que a

¹⁵¹ Escreve Gilberto Freyre no primeiro capítulo de *Casa-Grande & Senzala*: “Vários antecedentes dentro desse de ordem geral – bicontinentalidade, ou antes, dualismo de cultura e de raça – impõem-se à nossa atenção em particular: um dos quais a presença, entre os elementos que se juntaram para formar a nação portuguesa, dos de origem ou estoque semita, gente de uma mobilidade, de uma plasticidade, de uma adaptabilidade tanto social como física que facilmente se surpreendem no português navegador e cosmopolita do século XV. Hereditariamente predisposto à vida nos trópicos por um longo *habitat* tropical, o elemento semita, móvel e adaptável como nenhum outro, terá dado ao colonizador português do Brasil algumas das suas principais condições físicas e psíquicas de êxito e de resistência” (FREYRE, 2006, p. 69-70)

¹⁵² Refiro-me ao artigo *O exílio como eixo: bem-sucedidos e desterrados ou Por uma edição crítica de Raízes do Brasil*, incluído no volume *Sérgio Buarque de Holanda – Perspectivas*, publicado em 2008.

contradição se dissolva no decorrer da leitura do restante do ensaio, como argumentou Feldman, a estranheza que acompanha este primeiro parágrafo é inescapável. A justaposição de “bem-sucedidos” e “desterrados”, ausente de uma conjunção adversativa que os separe, e o uso de “cultura europeia” em vez de “cultura ibérica”, por exemplo, abre múltiplas possibilidades semânticas a cada nova leitura. Torna-se ainda mais complexo tal trecho, quando se observa a maneira com a qual ele foi concebido na edição de 1956, ao final das modificações:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. (HOLANDA, 2016, p. 39)

Não se trata de mera alteração vocabular, ortográfica ou estilística. Há uma reformulação radical do enunciado que subverte sua semântica. Observe-se que o antes “esforço” da colonização torna-se “tentativa” (o esforço implica uma intencionalidade, mais assertiva, enquanto a tentativa abre mais espaço para a não resolução, para o erro); a “transplantação”, que sugere uma adaptação mais orgânica, é substituída por “implantação”, que “remete à presença de um corpo estranho” (FELDMAN, 2016, p. 117); a “zona de clima tropical e subtropical” transmuta-se em território cujas condições naturais são “se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar”; e, por último, a talvez mais destacada de todas as alterações: a supressão do adjetivo “bem-sucedido”.

O tom otimista do primeiro parágrafo na edição de 1936, ainda que um otimismo possivelmente contraditório, desinfla-se na terceira versão. A alteração da abertura do ensaio não tinha como finalidade tornar mais coerente apenas o primeiro parágrafo em si mesmo. Essa variação coaduna-se com as mudanças profundas realizadas por Sérgio Buarque na argumentação dos outros capítulos do livro, já presentes na reedição anterior, de 1948. Entre 1936 e 1948, o autor vai desconfiando da leitura que faz de sua própria hipótese inicial, calcada no sucesso desse transplante europeu, conforme observou o pesquisador Pedro Monteiro em *Signo e Desterro: Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil*¹⁵³. O entendimento positivo da tradição ibérica inverte-se, torna-se negativo. Não caberia mais exaltar, no primeiro parágrafo, uma tradição que precisaria ser superada, no entendimento do Sérgio Buarque de 1948. O próprio autor, no prefácio desta edição “revista e ampliada”,

¹⁵³ O livro de Pedro Meira Monteiro foi publicado em 2015.

admitiu que reproduzir o texto “em sua forma originária, sem qualquer retoque, seria reeditar opiniões e pensamentos que em muitos pontos deixaram de satisfazer-me” (HOLANDA, 2016, p. 347). Outro sinal dessa virada é a eliminação ou alteração de passagens elogiosas ao trabalho de Freyre¹⁵⁴.

Retorno ao primeiro parágrafo. Da primeira à terceira edição, há um ganho em coerência, mas uma perda em complexidade. E essa coerência, se apreendermos *Raízes do Brasil* no âmbito do discurso, nada mais é que “uma construção posterior a ele, e (...) o seu sentido é sempre, inescapavelmente, matéria de disputa” (MONTEIRO, 2015, p. 22). Ao retirar o elemento enigmático, estreitam-se as possibilidades de leitura, e a possibilidade de invenção dos sentidos efêmeros. O estilo torna-se, na medida do possível – uma vez que não é uma nova obra, mas uma reedição – mais objetivo do ponto de vista científico, com o corte abundante de adjetivos. Esses traços podem ser considerados parte de uma busca por maior impessoalidade, distância. Traços do desensaio. Fecho o parêntese.)

Somos desterrados, porque importamos de lugares distantes ideias, formas de convívio e instituições que não se coadunariam a esta terra. Ao procurar as “raízes do Brasil”, Sérgio Buarque encontrou “desterro”¹⁵⁵; ao procurar a “verdade sobre a terrinha”, Glauber Rocha concluiu, parafraseando Drummond, que, precisaria esquecê-la para descobri-la. Castro Rocha enxerga nos textos de interpretação do Brasil, como o de Sérgio Buarque, uma atualização da *Canção do exílio*¹⁵⁶, de Gonçalves Dias. Apoiado na análise de José Guilherme Merquior de *O poema do lá*¹⁵⁷, Castro Rocha chama atenção para a ausência de adjetivos no poema cânone do Romantismo brasileiro, cuja exaltação do país é construída com base não em qualitativos, mas em comparativos entre o “lá”, sempre superior ao “aqui” do exilado. É como se a falta de adjetivos denotasse a ausência de traços próprios e exclusivos do Brasil, impossibilitando uma caracterização unívoca. É como se esses ensaios – e, aqui, incluiria também o de Glauber e Medeiros – “terminassem por contradizer o projeto que as estimulava, pois, se buscam a

¹⁵⁴ Sobre esta ruptura entre Sérgio Buarque e Freyre, ler: WEGNER, Robert. Da genialidade à poeira dos arquivos. In: *Pensamento social brasileiro*. Orgs. João Trajano Sento-Sé; Vanilda Paiva. São Paulo: Cortez, 2005.

¹⁵⁵ Essa proposição é sugerida por Gabriel Cohn, no artigo *O pensador do desterro*, publicado em 2002.

¹⁵⁶ Minha terra tem palmeiras,/Onde canta o Sabiá;/As aves, que aqui gorjeiam,/Não gorjeiam como lá.//Nosso céu tem mais estrelas,/Nossas várzeas têm mais flores,/Nossos bosques têm mais vida,/Nossa vida mais amores.//Em cismar, sozinho, à noite,/Mais prazer eu encontro lá;/Minha terra tem palmeiras,/Onde canta o Sabiá.//Minha terra tem primores,/Que tais não encontro eu cá;/Em cismar sozinho, à noite /Mais prazer eu encontro lá;/Minha terra tem palmeiras,/Onde canta o Sabiá.//Não permita Deus que eu morra,/Sem que eu volte para lá;/Sem que disfrute os primores/Que não encontro por cá;/Sem qu'inda aviste as palmeiras,/Onde canta o Sabiá. (DIAS, 1846, p. 9-10),

¹⁵⁷ Esse ensaio de José Guilherme Merquior foi publicado no livro *Razão do poema. Ensaios de crítica e estética*, em 1965.

especificidade do brasileiro ou a origem da sociedade, terminam afirmando o seu traço problemático enquanto formação autônoma” (ROCHA, 2006, p. 261). Continua o autor:

Exatamente como Mário de Andrade concebeu a personagem de sua rapsódia: Macu não era *o* brasileiro, porém que ninguém não podia negar que era *bem* brasileiro. Logo, para ser *bem* brasileiro é necessário nunca encontrar *o* brasileiro. Nos termos deste ensaio: desterrados na própria terra e bem-sucedidos, já que, através de operações tais como o modo comparativo aperfeiçoado por Gonçalves Dias, o *incarácterístico se torna estimulante, favorecendo uma constante auto-apresentação* (idem, *ibidem*, grifos do autor).

Se tomado como potência, o desterro em própria terra impede que se fixe o brasileiro em uma caracterização imobilizadora, tornando seu país, o Brasil, uma “residência do porvir”, nunca concluída, nunca acabada. O habitante por excelência desta “terra-porvir”, conforme Castro Rocha, seria Macunaíma – este que Glauber define, durante a conversa com Marcos Medeiros e o terceiro homem, como “o herói brasileiro, herói sem caráter (...) herói sem-caráter não no sentindo capanga. Sem caráter, porque ele não está caracterizado por nenhuma formação estrangeira. Como diz o Oswald de Andrade: da contribuição milionária de todos os erros e de todas as virtudes”¹⁵⁸ (HISTÓRIA..., 1974).

A força semântica do desterro em própria terra também leva a dimensões mais concretas, materiais. Uma delas é ser o Brasil um país com dimensões continentais que ainda tem problemas oriundos da má distribuição agrária. Segundo dados de 2010 do Instituto de Colonização e Reforma Agrária (Incra), existem cerca de 175,9 milhões de hectares de terras ociosas ou com produtividade abaixo de sua capacidade e, de acordo com levantamentos da Comissão Pastoral da Terra (CPT), em torno de 4,8 milhões de famílias sem-terra no Brasil. Para manter o paralelo trazido por Sérgio Buarque em sua primeira edição de *Raízes*, somam 57 Bêlgicas as terras improdutivas no Brasil.

A questão da terra é cara a Glauber Rocha, perpassa boa parte de seus filmes e conecta-se às suas experiências, sobretudo na infância, em Vitória da Conquista, interior da Bahia. Teixeira Gomes, na biografia de Glauber, aborda a viagem que fizeram juntos ainda jovens, em 1958, pelo interior do Nordeste. Os dois partiram de Salvador, de ônibus para Sergipe, e, de lá, seguiram em direção a Pernambuco, passando por Alagoas, até chegar a Caruaru, onde travaram contato com a cerâmica do mestre Vitalino. No caminho, esbarraram,

¹⁵⁸ A celebrada frase de Oswald, retirada de seu *Manifesto Antropófago*, é alterada por Glauber, que acrescenta “e de todas as virtudes”, por sua conta. Ao escrevê-la, Oswald referia-se à busca por uma língua genuinamente brasileira: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1976, p.3).

por acaso, com Ascenso Ferreira, poeta ídolo de ambos. Foram também a Penedo, após atravessarem o rio São Francisco em precárias embarcações. Relata Gomes:

O mesmo propósito de contato com a realidade estimulou Glauber a constantes viagens aos sertões do estado, para observações que depois lhe facilitariam a tomada de locações com rigor documental quanto a cenários do agreste, práticas culturais e hábitos do povo. Nesse trabalho, era norteado por grande senso de realismo e minúcia, explorando os locais ou ambientes naturais mais adequados, pois a natureza incorpora-se aos seus filmes com força avassaladora e grande efeito visual (GOMES, 1997, p. 129).

Glauber, que, na juventude, lia os sertões nos livros de José Lins do Rêgo¹⁵⁹, lia o Nordeste nos livros de Jorge Amado¹⁶⁰, lê também seus cenários, implica seu corpo nessas paisagens, para melhor compreendê-las. Com suas viagens e incursões ao Brasil, desmetaforiza a proposição de Roland Barthes, que afirma a leitura não somente como um exercício do pensamento, mas também como um ofício da carne: “Ler é fazer o nosso corpo trabalhar” (BARTHES, 2004, p. 29)¹⁶¹. Esse desejo por adentrar e conhecer a *terra*, a *terrinha*, explicita-se nos títulos de três filmes de Glauber dedicados a essa palavra: *A idade da terra* (1980), *Terra em transe* (1966), e, o mais lembrado de todos, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Trechos retirados deste último filme, que mostram esses *desterrados em própria terra*, aparecem em dois momentos de *História do Brasil*, em eventos distintos de sua cronologia. Primeiro, um longo trecho de quatro minutos e sete segundos de duração cobre a narração das chamadas revoltas do Período Regencial (1831-1840), do interregno entre Dom Pedro I e Dom Pedro II, como a Sabinada e a Revolta do Malês, na Bahia; a Cabanagem, no Pará; a Balaiada, no Maranhão; e a Guerra dos Farrapos, no Rio Grande do Sul. Depois, dá a ver

¹⁵⁹ Glauber publica, em 1957, nos números 2 e 3 da revista *Mapa*, um longo artigo intitulado *Romance de José Lins do Rego, defesa do regionalismo*, no qual destrincha, principalmente os romances *Menino do engenho*, *Pedra bonita* e *Fogo morto*. Nele, escreve que o romance do autor regionalista será valorizado não somente pelas inovações estéticas, mas também pelo “caráter de documento sócio-histórico que encerra” (ROCHA, 1957, p. 61). Esta edição da revista *Mapa* encontra-se na biblioteca da Cinemateca Brasileira.

¹⁶⁰ São muitas as menções a Jorge Amado na correspondência e nos ensaios de Glauber. Além disso, o escritor e o cineasta tornaram-se amigos tão próximos, que Jorge Amado visitou Glauber no hospital em Sintra, em Portugal, onde o cineasta passaria seus últimos dias de vida. Escolho, apenas para ilustrar a leitura de Glauber do escritor também baiano, a carta que Glauber envia ao seu tio. Nela narra ter lido *Terras sem fim*, sobre o qual escreve: “achei mais do que ‘realista’. A sua linguagem poder-se-ia dizer quase imoral” (ROCHA, 1997, p. 79). Jorge Amado confessa, anos mais tarde, sua admiração a Glauber em texto intitulado *Carta a uma leitora sobre romances e personagens*: “Só se pode imaginar, livre e sem peias, quem esteja firme em alicerces de terra e povo, de exemplo dos jovens cineastas baianos, sobretudo do mestre Glauber Rocha, artista realmente excepcional, cuja obra de repercussão e sucesso internacionais é fundamentalmente baiana, opulentemente baiana, inclusive na violência barroca. A essa fidelidade ao seu povo deve Glauber em grande parte o interesse despertado por seus filmes fora do Brasil. Tivesse ele o mesmo talento, a mesma noção de cinema, o mesmo ímpeto criador e a capacidade de experimentar, mas lhe faltasse a nacionalidade patente e a solidária condição de filho de um país, de um povo determinado, seu cinema não teria obtido tão grande estima internacional” (AMADO, 1972, p. 27)

¹⁶¹ Essa proposição encontra-se no já citado *Escrever a leitura*, artigo incluído no livro *Rumor da Língua*.

outro excerto durante a descrição da Guerra de Canudos (1896-1897). Vale dizer que a recuperação do mesmo filme para tratar de revoltas tanto do período monárquico quanto do período republicano acentua a ideia de *História do Brasil*, já explorada no capítulo anterior, quanto ao uso de *Terra em transe* para convocar a Proclamação da República: de que este evento significou um rearranjo das forças, efetivado sem nenhuma alteração estrutural que beneficiasse a população, mantida à margem dos processos políticos. A ilustração anacrônica, repetida, coloca esse concreto desterro em própria terra como um problema contínuo, sempre presente; advém como sintoma de um devir histórico ausente de rupturas profundas¹⁶².



Glauber Rocha, *História do Brasil*, 1974. Stills de cenas originalmente de *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, 1964.

É no sertão da Bahia que Glauber filma *Deus e o Diabo na terra do sol*. O enredo do filme narra que, em um período de estiagem, o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) deixa sua casa para tentar partilhar as vacas que restavam vivas com o coronel Moraes, proprietário da fazenda onde trabalha. Sua ideia é vender a sua parte para comprar um pedaço de terra e livrar-se da exploração imposta pelo latifundiário. Moraes, entretanto, recusa-se a tomar como suas as quatro vacas que morreram e se nega a fazer a partilha. Diante da injustiça, Manuel questiona a decisão de Moraes, que, irritado, começa a chicoteá-lo. A reação de Manuel é o ponto de partida do filme: ele mata o latifundiário e, junto de Rosa (Yoná Magalhães), sua mulher, se vê obrigado a fugir de casa devido à perseguição dos jagunços do patrão. São duas

¹⁶² Além do uso de imagens de *Deus e o Diabo na terra do sol*, destacam-se, sobre esse tema, os trechos de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra de Graciliano Ramos, durante a descrição da crise açucareira no Período Colonial e *Maranhão 66*, já anteriormente identificadas.

as opções apresentadas nas figuras de Deus e do Diabo: o messianismo, incorporado na figura do beato Sebastião (Lidio Silva), atualização de Antonio Conselheiro; e o banditismo, personificado em Corisco (Othon Bastos), integrante do bando do já falecido Lampião. Ismail Xavier, em seu livro *Sertão mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*, aponta que esse paralelismo entre Deus e o Diabo construído no filme é sublinhado pelo fato de os personagens Sebastião e Corisco serem dublados pelo mesmo ator, Othon Bastos. (XAVIER, 1983). Manuel e Rosa vivem em uma terra que, segundo ela, “toda é seca, é ruim. Nunca pariu nada que prestasse!”. (ROCHA, 1965, p. 59). Os protagonistas estão em constante movimento. Vacilam entre esses dois caminhos, primeiro, o de um messianismo fanático, depois, para o cangaço, ambos marcados por atos de violência física e simbólica. Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, Manuel e Rosa correm da miséria, da seca, da ausência de um porvir não pautado somente pela sobrevivência. Não por acaso, a última sequência mostra Manuel correndo no desértico sertão: errante, em direção a um destino que se abre como disponibilidade total, figurado no mar aberto, última imagem do filme.

Xavier também chama atenção para o embaralhamento dos níveis narrativos no filme: não há um narrador que claramente controle a história contada. Um cordel é apresentado ao espectador logo no início do filme. Seu cantador indica, na letra da música, alguns elementos que prenunciam o restante do enredo: “Vou contar uma estória/de verdade e imaginação/abra bem os seus olhos/pra escutar com atenção/é coisa de Deus e Diabo/lá nos confins do sertão”. (ROCHA, 1965, p. 33). Deste cantador, em um primeiro momento, ouve-se somente sua voz. Entretanto, logo em seguida, ele é incorporado na personagem de Cego Júlio (Roque Santos), figura fundamental na trama, espécie de Tirésias que direciona Manuel e Rosa ao bando de Corisco¹⁶³. Isso faz com que o cantador não seja o controlador da narrativa, uma entidade posicionada acima do enredo; ele se torna personagem, complicando mais o discurso em vez de organizá-lo. Outro aspecto desse narrador descentrado, segundo Xavier, é denotado pelo uso da câmera na mão, conferindo um efeito de movimento, interação improvisada, instável, entre atores e câmera. É uma câmera localizada no mesmo nível em que transcorre a experiência dos personagens. “Dá efeito de ‘procura’ como se o narrador renunciasse ao seu saber do fato para se ajustar ao comando de uma disposição para agir ou refletir, que vem das personagens” (XAVIER, 1983, p. 83). Estas duas características são fundamentais para a

¹⁶³ “Sequência 39, Cena 188: Surge o Cego. Ao fundo, Corisco e seu grupo. Ouvem-se os tiros e gritos confusos. Surgem as cabeças de Rosa e Manuel. Depois de observar, o Cego fala.
CEGO: É o diabo louro...Vamo lá...
MANUEL: Não, que êle mata a gente.
CEGO: Mata não, que é meu amigo”. (ROCHA, 1965, p. 75-76).

diegese. Desterrados na própria terra, Manuel e Rosa estão continuamente fugindo, caminhando, correndo – em um perene gerúndio. A falta de um narrador deixa nas mãos deles o seu próprio destino. A canção final do filme acentua esta reflexão: “o sertão vai virar mar,/e o mar vai virar sertão!/Tá contada a minha estória,/verdade, imaginação./Espero que o sinhô tenha tirado uma lição:/Que assim mal dividido/ Esse mundo anda errado,/Que a terra é do homem/ Não é de Deus nem do Diabo!”. (ROCHA, 1965, p. 114, grifo meu). Não há controle nem formal, nem metafísico; não há deus, nem diabo que comande o seu porvir. Esta terra, que parece expulsar Manuel e Rosa, é Monte Santo, no sertão da Bahia, mesmo cenário em que se dera, no século anterior, a Guerra de Canudos (1896-1897). Não à toa, Glauber recorre a *Deus e o Diabo na terra do sol* para a narrativa deste episódio em *História do Brasil*. Afirma o filme-ensaio:

O mito do retorno de Dom Sebastião imposto pelos jesuítas se manifesta em rituais sincréticos das religiões afro-índias e incitam as massas miseráveis em busca de soluções espirituais. O inconsciente místico do Nordeste se materializa em Antonio Vicente Mendes Maciel, nascido no Ceará em 1815, que vaga por dez anos profetizando metaforicamente a transformação do mar em sertão, e do sertão em mar. Adotando o nome de Antonio Conselheiro, o iluminado funda uma comunidade mística em Canudos, na Bahia. A concentração de camponeses, beatos, jagunços, vaqueiros, ex-escravos e marginais provoca conflitos com o latifúndio e ameaça subverter a ordem das cidades vizinhas. Antonio Conselheiro socializa a produção, o consumo, abole o matrimônio e organiza um exército que enfrenta quatro expedições militares. O engenheiro, militar e escritor Euclides da Cunha escreve *Os Sertões*, onde analisa a formação natural e histórica do Nordeste e expõe as contradições que provocam a guerra do campesinato contra o Estado. (HISTÓRIA..., 1974).

Ao relacionar *Deus e o Diabo na terra do sol* à Guerra de Canudos, *História do Brasil* evidencia que *Os Sertões*, escrito por Euclides da Cunha e publicado em 1902, é um livro que repousa nas estantes da biblioteca de Glauber desde, pelo menos, a escritura do roteiro deste seu longa-metragem mais celebrado. Afinal, são muitos os paralelos entre o enredo de Glauber e a obra de Euclides, correspondente enviado ao arraial pelo jornal *O Estado de S. Paulo* durante a quarta e última expedição militar do Exército. Sobrevivem em Rosa e Manuel e nos seguidores de Sebastião, os traços deste homem "nômade ou mal fixo à terra"; está em Sebastião do filme, o beato errante que reúne ao seu redor fiéis sertanejos, uma versão de Antonio Conselheiro, batizado pelo mito messiânico que o sustenta – o sebastianismo, que "extinto em Portugal, persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionador nos sertões do Norte", está na fotografia as, agruras de uma terra seca, "de exílio insuportável", com

vegetação de galhos sequiosos e retorcidos¹⁶⁴. Em vez de concentrar esforços na leitura do livro para o filme de 1964, retorno ao contexto de *História do Brasil*, já no caminho de concluir esse percurso *de e para* um desterro.

No mesmo ano em que Glauber esteve em Havana, em 1972, *Os Sertões* ganharia sua edição cubana. A Casa de Las Américas, editora responsável pela publicação, aproveitou a passagem do ilustre cineasta brasileiro pelo país e pediu-lhe que escrevesse o prólogo. O texto que Glauber entregou à editora¹⁶⁵ possui oito páginas datilografadas em português, com muitas notas e observações, correções e garranchos escritos caoticamente à caneta. Também o acompanha uma página de notas de rodapé escritas à mão em espanhol, e um bilhete em que o cineasta sinaliza *Lectura de 'Los Sertones' (prólogo a la edición cubana)*, como o título. Apesar de intitular o texto como uma leitura, trata-se, como ele mesmo afirma, de uma releitura. Escreve:

Reli “Os Sertões” dez anos depois e tudo que me parecia complexo se reapareceu claro. A pretensão sócio-antropológica de Euclides é um artifício para disfarçar seu conflito entre “defensor progressista” de uma República podre e “crítico racista” de uma experiência revolucionária. Os preconceitos antropológicos entram como “argumento científico superior” e Euclides tenta provar, dentro da maior contradição possível, que “o sertanejo antes de tudo, um forte” é uma sub-raça irrecuperável diante do Exército composto de “bravos titãs” que não passa de “mestiços neurastênicos do litoral” (ROCHA, 1972, p.4)

Apesar do tom do excerto, Glauber, no prólogo, não esconde seu entusiasmo com a releitura de *Os Sertões* – o que fica claro em sua descrição superlativa, que enxerga um revolucionário socialista em Antonio Conselheiro. Do livro de Euclides, o cineasta destaca o conflito entre fraqueza e força exposto nesta obra de gênero singular, escrita por um intelectual, um homem do litoral, um oficial do Exército que tem, diante de si, uma guerra sobre a qual sua compreensão positivista para a civilização e para a barbárie se mostra terrivelmente insuficiente.

Também no prólogo, Glauber projeta a existência desses dois *desterros em própria terra* sobre os quais este capítulo se debruçou: o primeiro desterro, aquele que abre a reflexão de Sérgio Buarque de Holanda, ensejado pelo desajuste entre as ideias, importadas de países distantes, e a terra que as recebe¹⁶⁶. O segundo, o exposto à tela em *Deus e o Diabo na terra*

¹⁶⁴ Essas descrições entre aspas foram extraídas de *Os Sertões*, especialmente de sua segunda parte, intitulada *O homem*.

¹⁶⁵ A versão datiloscrita do prólogo foi gentilmente cedida a mim pelo acervo da Editora Casa de Las Américas.

¹⁶⁶ O desterro em própria terra no Brasil sobre o qual fala Sérgio Buarque de Holanda é também explorado pelo próprio Euclides da Cunha, no ensaio *Nativismo provisório*, incluído na coletânea *Contrastes e confrontos*. Nele,

do sol, provocado pelos efeitos da desigualdade de distribuição de terras, de renda, que faz do homem um nômade forçado, um errante em seu próprio território de nascimento. Sinaliza o primeiro desterro, segundo ele, principalmente, a literatura de Machado de Assis, escritor alvo de críticas ferinas de Glauber, já exploradas no capítulo anterior. O cineasta mantém neste texto a mesma divisão entre intelectuais progressistas e conservadores proposta em *História do Brasil*. No prólogo, também dispõe de um lado, Machado, e, de outro, Lima Barreto e Aloizio de Azevedo, mas também opõe os três a Euclides da Cunha. Escreve Glauber:

Machado de Assis (1839-1908), até hoje escritor oficial da classe dominante, fundador da Academia Brasileira de Letras, mulato de grande erudição, inovador de romance realista. Machado não se comprometeu com nenhuma situação política "abolicionista ou republicana" e desmitificou a estrutura da novela romântica antecedente, José de Alencar, com objetivo de criticar o burguês luso brasileiro. Outros polos da literatura nacional foram o naturalismo pornopopulista de Aloizio de Azevedo e o realismo contestatário de Lima Barreto. Machado, fiel a modelos europeus, depurou a língua de vícios lisboetas e não fez concessão à retórica. Azevedo e Barreto eram ligados ao cotidiano popular, escreviam um "brasileiro" considerado impuro pelos aristocratas da escola machadiana: escritores imperfeitos, sujos, indisciplinados, anti-acadêmicos. "Os Sertões" foi escrito fora destas preocupações. A literatura de Machado, Azevedo e Barreto, antes e depois de "Os Sertões", trata de temas urbanos, sobretudo cariocas. O único ponto de contato com Euclides está na transição entre a decadência monárquica e ascensão burguesa, repetição cômica e monótona do clima parisiense um século depois da Queda da Bastilha. *A importância desta literatura, na ironia de Machado e na liberadora ignorância indignada de Barreto e Azevedo é documentar o anacronismo da civilização aristocrático-burguesa transplantada da Europa para o Brasil*. Por isto Machado, inquieto de modernidade, criou um estilo de novela para expressar uma sociedade velha: academizou o equívoco que permanece até hoje, deixando confundida sabedoria e profundidade do seu estudo com "qualidades" da aristocrata burguesia que lhe inspirava. Revolucionou a novela sem pensar em revolução social. (ROCHA, 1972, p.3, grifo meu).

Assim como enxergou no Modernismo a incapacidade de ser o "espelho estético da inconsciência" do povo, também aponta que a literatura realista de Machado, ocupada em documentar esse transplante anacrônico "da Europa para o Brasil", revolucionou a forma, sem, contudo, produzir uma arte que fosse revolucionária segundo seu entendimento: uma arte capaz de afetar o povo, acessá-lo através de seus impulsos inconscientes, místicos, e, assim, "organizar as inquietações das massas" (idem, p.4). Ainda que reconhecesse a

Euclides afirma que, "graças ao nosso desapego às tradições, ao cosmopolitismo instintivo e à insegurança dos nossos estímulos próprios", nos abrimos tanto para as influências e contribuições do estrangeiro aqui exilado, que este "a pouco e pouco vai trazendo-nos o seu ambiente moral, destruindo pelo contínuo implante de seus costumes o próprio exílio que procurou e criando-nos ao cabo (...) um quase exílio paradoxal dentro da nossa própria terra" (CUNHA, 1975, p. 199-200).

interpretação antropológica de Euclides como “reacionária”, exaltava o texto como revolucionário, justamente por explorar com fiel descrição do homem e da paisagem, este “choque de camponeses místicos contra um Exército inflamado pela nova República”, esta “primeira, radical e violenta contradição histórica” que viveu o Brasil (idem, *ibidem*).

O mito de Antonio Conselheiro permanece e a utopia de Canudos é a inspiração visionária dos sertanejos. Impenetrável até hoje às ideias trazidas pelos comunistas das cidades e passivos resistentes às ordens e leis do Governo, o camponês brasileiro é uma coletividade mística e o melhor observador que dela se aproximou, revelando estruturas ainda muito superficiais de seu comportamento, foi Euclides. (idem, p. 7).

Glauber identifica aqueles que seguiram na trilha aberta por Euclides da Cunha, rumo a este *outro* camponês, sertanejo, habitante das terras divorciadas do restante do país: os “escritores comunistas” da década de 1930, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Guimarães Rosa; os cineastas do Cinema Novo, com destaque para os filmes *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Os Fuzis*, de Ruy Guerra e o seu *Deus e o diabo na terra do sol*. A construção de um contínuo entre Euclides, a prosa dos anos 1930 e o cinema dos anos 1960 seria sintoma da continuidade do desterro em própria terra, em sua face material. O cineasta enxerga no impasse brasileiro de seu tempo a persistência do mesmo impasse enfrentado na última década do século XIX: “o país cresce dividido em 30 milhões de participantes da produção e consumo e 70 milhões de perdidos pelos sertões, florestas, favelas e praias” (idem, *ibidem*)¹⁶⁷.

O impasse que advém desses destertos – o desterro que dificulta uma caracterização fixadora; o desterro promovido pela desigualdade material – vem, em *História do Brasil*, não somente em suas citações, em suas referências a obras e a ideias de tantos pensadores. Tampouco vem somente nas imagens que ora ilustram ora confundem os episódios relatados no seu desfile cronológico. O impasse vem também na sua própria incompletude, na sua incapacidade de invocar uma coerência unívoca, na sua abertura para possíveis atualizações sem o decreto do ponto final.

Na entrevista ao *Jornal do Brasil* concedida após seu exílio, em 1976, Glauber afirma que *História do Brasil* “continua incompleto, porque obviamente só posso terminá-lo aqui (no Brasil). Ele não tem nada filmado, é baseado apenas em pesquisas e documentos, tremendamente difícil. No fundo, serviu muito mais como um álibi para eu estudar a realidade

¹⁶⁷ Reflete sobre essa “trilha de sangue”, do sertão de Canudos às favelas cariocas, a pesquisadora Ivana Bentes no artigo *Derivas deterritorializantes: rural, urbano, global*, incluído no volume *A imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*, publicado em 2013.

brasileira”. (JORNAL DO BRASIL, 1976, p. 1). Sob o pretexto de *História do Brasil*, Glauber Rocha lançou-se a ler, reler, escrever, ensaiar, confrontar o corpo com livros, filmes, arquivos, fotografias: entregou-se, assim, ao inquieto e infinito gesto do estudo. Em um ensaio intitulado *Estudantes*, Giorgio Agamben diferencia o estudo e o ato da pesquisa – este que pode cessar assim que encontrado o seu objeto. Para ele, a pesquisa seria somente uma etapa do estudo. O estudo, por sua vez, cuja raiz etimológica, *studium*, remeteria ao grau extremo de um desejo, é uma condição permanente. É o ponto de máxima intensidade atingido pelo desejo de conhecimento, tornando-o, assim, uma forma de vida – a do estudante, a qual Glauber arremessou-se sem amarras e com a voracidade intempestiva de sua leitura.

CONSIDERAÇÕES (IN)FINITAS

No final dos anos 1970, a Universidade de Belgrano, em Buenos Aires, convidou Jorge Luís Borges para ministrar cinco aulas. A primeira delas, o escritor argentino dedicou inteiramente ao livro, esse instrumento que, segundo ele, servia ao homem como uma extensão da sua memória e da sua imaginação, tal qual o microscópio servia à vista, o telefone à voz, o arado ao braço. Ao final de sua conferência, Borges conclui que *Hamlet*, por exemplo, não é exatamente o *Hamlet* conforme concebido por Shakespeare no século XVII. "*Hamlet* é o *Hamlet* de Coleridge, de Goethe e de Bradley. *Hamlet* foi renascido. O mesmo se passa com o Quixote. (...) Os leitores foram enriquecendo o livro. Se lemos um livro antigo é como se lêssemos todo o tempo transcorrido entre o dia em que ele foi escrito e nós" (BORGES, 2017, p. 13).

A tentativa deste estudo foi a de ler as leituras de Glauber Rocha; ler este leitor que enriqueceu os livros ao atravessá-los com sua inquieta capacidade de invenção. Com os livros, Glauber inventou filmes, peças, roteiros, cartas, ensaios, artigos para jornais – sobre os quais me debrucei ao longo do trabalho –, mas também poemas, desenhos, fotografias e até um programa de TV, intitulado *Abertura*. Seus arquivos forneceram os vestígios desta biblioteca, às vezes de modo aparentado, com alusões bastante claras a passagens de obras: como, por exemplo, as menções a *O grau zero da escrita*, de Barthes; a *Brejo das almas*, de Drummond; a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; ao *Manifesto antropófago*, de Oswald, a *O homem e a sua hora*, de Mario Faustino; entre outras. Esses vestígios, em outros momentos, advieram de modo inaparentado, e aqui poderia citar a aproximação proposta com *Hamlet*, de Shakespeare; com *Le livre*, de Mallarmé; e com *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque. Para fazer advir essas memórias inaparentes, disparou-se o procedimento da arquivologia, proposto por Raúl Antelo: acolheu-se o choque de objetos advindos de naturezas e tempos distintos em uma mesma constelação, devolvendo à leitura sua dimensão de jogo. Dentre as tantas invenções de Glauber, concentrei-me no quase desconhecido filme-ensaio *História do Brasil*, ele mesmo uma constelação de fragmentos díspares.

A ambiciosa tarefa de percorrer a biblioteca de Glauber (em especial, a biblioteca que advém de *História do Brasil*, mas não só) conferiu a este trabalho uma abertura um tanto larga, que invocou, a um só tempo, um volume considerado de autores e leituras, tocados, por vezes, com mais, por outras, com menos intensidade. Nem todas as questões levantadas foram esmiuçadas com a profundidade merecida, dado o tempo da pesquisa, este sempre

incompatível ao desejo do estudo, que tende ao infinito. São exemplos disso os mergulhos breves na interpretação do filme-ensaio para o Modernismo, ou mesmo, na presença de *Os Sertões* em sua narração e em suas imagens. Por outro lado, concentrar-me em uma única aproximação constituiria para esse estudo uma centralidade, o que escaparia da intenção primeira, de deixar em latência essa constelação de leituras operadas por Glauber – que podem engendrar, quem sabe, novos estudos, novas pesquisas.

Muitas dessas aproximações se efetivaram durante a escrita desse estudo, posterior ao convívio com os escritos de Glauber e sobre Glauber. Era como se os arquivos fossem sendo convocados à vida pelo próprio texto a cada nova questão trazida ora pelo filme *História do Brasil*; ora por uma fotografia, como a de Glauber e Orlando Senna; ora por uma cena de leitura, como aquela figurada no quarto de hotel do cineasta em Havana. Não à toa, dediquei um capítulo inteiro a investigar o ensaio – esse gênero literário escorregadio, tomado de empréstimo pelo cinema – não somente em razão da escolha por *História do Brasil*, mas também pela construção textual sobre a qual esta dissertação foi se amparando. Por essas convocações comportarem muitos sentidos possíveis, – que poderiam levar esse trabalho para lugares díspares – este estudo se desenvolveu em várias camadas: no texto fora dos parênteses, dentro dos parênteses e nas notas de rodapé – apesar da exigência pelas letras menores, as notas de rodapé são também parte do texto, disparam novas questões e não cumprem somente função bibliográfica e acessória.

É quase um lugar comum justificar a escolha de um objeto de estudo em razão de sua suposta “atualidade no presente”. Prefiro dizer que, em cada uma de suas imagens, *História do Brasil* carrega uma abertura a todas as instâncias nas quais domesticamos o tempo – o passado, o presente, o futuro – como uma abreviatura concentrada. Essa abertura comporta os avanços cronológicos, os documentos oficiais as memórias cristalizadas em monumentos; mas também traz consigo as memórias dos recuos, das dúvidas, dos impasses que continuam. Em sua precariedade, em seu abandono, *História do Brasil* persiste como uma incômoda potência do ausente, do inconcluso, do esquecido, do impossível como possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim – notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n 4, p. 09-14, jan. 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato – ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-77.

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta – Um comentário à ‘Carta aos Romanos’*. Trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. In: *Cadernos de leitura*, n.76. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018, p. 1-6.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMADO, Jorge. *Povo e terra – 40 anos de literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brejo das almas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ANTELO, Raúl. A aporia da leitura. In: *Ipotesli, revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v.7, n.1, 2002, p. 31-45.

ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

- ANTELO, Raúl. A tradução infinita. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n.95, jan-jun. 2017, p.182-202.
- ANTELO, Raúl. *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014.
- ANTELO, Raúl. Ler para frustrar a formalização. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Karl Erik Schollhammer; Mariana Simoni. (Org.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 283-297.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- ANTELO, Raúl. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio Fernández*. 2013. 250 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio... fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.28.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. Editora 34: São Paulo, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: *Doze ensaios sobre o ensaio – antologia serrote*. Org. Paulo Roberto Pires. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: IMS, 2018, p. 110-125.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Leyla Perrone-Moisés Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORBA, Maria Salete (org.) *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arregucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Las versiones Homéricas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOTELHO, André. Passado e futuro das interpretações do país. In: *Tempo social, revista de sociologia da USP* v.22, n.1. São Paulo: USP, jun.2010, p.47-66.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1 jun. 1970.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura Brasileira – História e antologia. Modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- CANDIDO, Antonio. O significado de *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil – Edição crítica*. Org. Pedro Meira Monteiro e Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CANDIDO, Antonio. Sérgio Buarque em Berlim e depois. *Novos estudos*. São Paulo: Cebrap, n.3, v.7, jul. 1982.
- CARDOSO, Maurício. História do Brasil, um filme de Marcos Medeiros e Glauber Rocha. In: CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 149-170.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética, revolução*. 2007. 285 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem — e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CENTRO Cultural Banco do Brasil. *Glauber Rocha, um leão ao meio-dia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. (catálogo de exposição).
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, RJ. 1998.
- CORTÁZAR, Júlio. *O Jogo da Amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio – desde Montaigne, depois de Marker*. Trad. De Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- COUTINHO, Mario Alves. O prazer material de escrever – entrevista com Alain Bergala. *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n.1, p.84-101, jan-jun 2007.
- CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Org. Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FALEIROS, Álvaro. Haroldo de Campos e a dobra de Mallarmé. *Tessituras, interações, convergências – XI Congresso Internacional da Abralic*, USP, São Paulo, jul 2008.
- FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FELDMAN, Luiz. *Clássico por amadurecimento – Estudos sobre Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2016.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRANZINI, Fabio. *À sombra das palmeiras: a Coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959)*. 2006. 220 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 10-41.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil – Edição crítica*. Org. Pedro Meira Monteiro e Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Uma entrevista. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Rioarte – Fundação Rio, ano 3, n. 6, 1987, p.104
- ISOLA, Ivan Negro. *Um vento me leva – Lembranças de Jirges Ristum*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- LEAL, Hermes. *Orlando Senna – O homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- LOPATE, Phillip. In search of Centaur: The Essay-Film. In: *The Threepenny Review*, 1992, p. 243-269.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MANGUEL, Alberto. *Lecturas sobre la lectura*. Trad. Juan Elías Tovar. Barcelona: Oceano Travessía, 2011.
- MANGUEL, Alberto. *Uma historia de la lectura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MILLIET, Sérgio. À margem da obra de Sergio Buarque. *Revista do Brasil*, n.6. Rio de Janeiro, 1987.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Trad. Rosa Freire D’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MONTEIRO, Pedro Meira. *Signo e desterro – Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha – textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. In: *Alfa, revista de Linguística*. Marília (SP): FFCL, Departamento de Letras, n.5/6, 1964, p. 41-55.
- PRADO, Antonio Arnoni. Introdução. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra – estudos de crítica literária I, 1920-1947*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 21-32.
- RIBEIRO, Darcy. Liminar/Macunaíma. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – edição crítica*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, Glauber. *La nascita degli dei*. Torino: Edizioni RAI, 1981.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Riverão sussuarana*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.
- ROCHA, João César de Castro. O exílio como eixo: bem-sucedidos e desterrados ou por uma edição crítica de “Raízes do Brasil”. In: *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*. Org. Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugênio. Campinas, SP: Editora Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008, p. 245-275.
- ROUD, Richard. Introduction. In: *Godard on Godard*. Nova York: Da Capo Press, 1986, p. 7-10.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira - quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Doze ensaios sobre o ensaio – antologia serrote*. Org. Paulo Roberto Pires. Trad. André Telles. São Paulo: IMS, 2018, p. 12-26.

STROPARO, Sandra. Stéphane Mallarmé: cartas sobre literatura. *Tradução em Revista*. v.2010/0, p. 18-65, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VENÂNCIO, Giselle M. Prefácio de Vianna na coleção Brasiliana: estratégia de legitimação e construção da autoria. *Locus: revista de História*. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 49-60.

VIANNA, Luiz Werneck. A institucionalização das Ciências Sociais e a reforma social: do pensamento social à agenda americana de pesquisa. In: *A revolução passiva: iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1997

WEGNER, Robert. Da genialidade à poeira dos arquivos. In: *Pensamento social brasileiro*. Orgs. João Trajano Sento-Sé; Vanilda Paiva. São Paulo: Cortez, 2005.

WEGNER, Robert. Latas de leite em pó e garrafas de uísque: um modernista na universidade. In: *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*. Org. Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugênio. Campinas, SP: Editora Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

À BOUT de souffle. Direção: Jean-Luc Godard, Produção: Georges de Beauregard. Paris (FR): Studiocanal – Société Nouvelle de Cinématographie, 1959, 1 Blu-ray.

A IDADE da Terra. Direção: Glauber Rocha. Produção: Carlos Alberto Diniz, Glauber Rocha, Tizuka Yamasaki, Walter Schilke, Wilson Mendes Andrade Jr. Rio de Janeiro (BR): Embrasilme, 1980, DVD.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler, Braga Neto, José Telles de Magalhães, Roberto Pires, David Singer. Salvador (BR): Iglu Filmes, 1961, DVD.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Agnaldo Azevedo, Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha, Banco Nacional de Minas Gerais. Rio de Janeiro (BR): Copacabana Filmes, 1964, DVD.

DER leone have sept cabezas. Direção: Glauber Rocha. Produção: Gianni Barcelloni, Claude Antoine, Giancarlo Santi. Roma (IT): Polifilm, Paris (FR): Claude Antoine Filmes, 1970, DVD.

DI Cavalcanti. Direção: Glauber Rocha. Produção: Ricardo Moreira. Rio de Janeiro (BR), 1977.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Produção: Jarbas Barbosa, Cacá Diegues. Rio de Janeiro (BR): Copacabana Filmes, 1963, DVD.

GLAUBER o filme, labirinto do Brasil. Direção: Silvio Tendler. Produção: Arthur Angeli, Carolina Paiva, Silvio Arnaut, Terêncio Pereira Porto. Rio de Janeiro (BR): Riofilme, Caliban Produções Cinematográficas, 2002, DVD.

HISTÓRIA do Brasil. Direção: Glauber Rocha, Marcos Medeiros. Produção: Renzo Rossellini. La Habana (CU): ICAIC, Roma (IT): Tricontinental, 1974, DVD.

LE VENT d'Est. Direção: Jean-Luc Godard (Groupe Dziga Vertov). Produção: Artur Brauner. Roma (IT), Paris (FR): Polifilms, Anouchka, 1970. DVD.

MARANHÃO 66. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luís Carlos Barreto e Zelito Viana. Rio de Janeiro (BR): Mapa Filmes, 1966. DVD.

MARCOS Medeiros Codinome Vampiro. Direção: Vicente Duque Estrada. Produção: Cavi Borges. Rio de Janeiro (BR), 2018.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha, Produção: Zelito Viana, Claude Antoine, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro (BR): Mapa Filmes, 1969, DVD.

ROCHA que voa. Direção: Eryk Rocha. Produção: Tarcisio Vidigal. Rio de Janeiro (BR); La Habana (CU): Martim 21 Distribuidora, 2002, DVD.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha, Produção: Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Vanderley. Rio de Janeiro (BR): Difilm, 1967, DVD.