

# GLAUBER



2



3

- 1 Alto Teixeira. Barravento — 1962. Foto Alcício Andrade
- 2 Geraldo del Rey, Yoná Magalhães. Deus e o diabo na terra do sol — 1964.
- 3 Jardel Filho, Paulo Gracindo. Terra em transe — 1966.
- 4 Maurício do Valle, Rosa Maria Pena, Mário Gusmão.  
(Em segundo plano, Emanuel Cavalcanti e Lourival Pariz).  
O dragão da maldade contra o santo guerreiro — 1969.
- 5 Gabrieli Tinti, Jean-Pierre Léaud, Rada Rasimov.  
Der leone have sept cabezas — 1970 (It./Fr./Congo).
- 6 Danuza Leão. O câncer — 1968.
- 7 Glauber Rocha, Paris, 1974. Foto Alcício Andrade
- 8 Luiz Maria Olmedo (el Cachorro). Claro — 1975 (It.)
- 9 Geraldo del Rey. A idade da terra — 1980.
- 10 Francisco Rabal, Pierre Clementi. Cabezas cortadas — 1970 (Esp.).



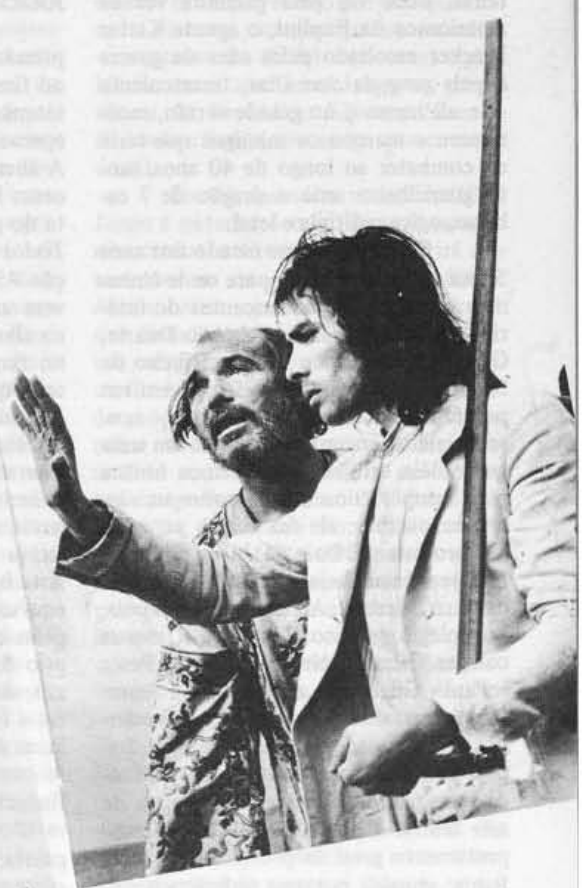
6





ORLANDO SENNA

# ROTEIRO TRICONTINENTAL DE XANGLAUBER



## CORDEL

Passagem das boiadas que desciam do Nordeste para Minas ou vice-versa, ponto de encontro e contratação de pistoleiros, cidade de vaqueiros, artesãos e camponeses, Vitória da Conquista fica a 500 quilômetros da capital da Bahia e a mil metros de altitude. No inverno as noites são geladas, atualmente há muita grilagem na zona, onde se planta café e empresas transnacionais pesquisam o subsolo em busca de minérios, principalmente berílio, talvez urânio. Hoje, como ontem, a qualquer momento pode ocorrer um tiroteio na rua, onde também é possível escutar um poeta violeiro de cordel: “foi no 39/quando Corisco morria/com a traição na pista/Glauber Rocha nascia/em Vitória da Conquista. . .” Veio ao mundo nessa encruzilhada boiadeira do sertão e se não cruzou com Lampião, morto um ano antes, nem com o Diabo Louro (“na mesma hora acontecia/espanto no mei da dor/no mistério da magia/caía o Vingador/ e o Sucessor surgia”), viveu a infância entre heróis e bandidos — conheceu o vaqueiro Manoel e a mulher Rosa, beato Sebastião, cangaceiro Coirana, jagunço Mata Vaca, coronel Horácio, Antônio das Mortes e Dadá; dançou com a Cigana Escarlate e a índia Soledad nas feiras, onde viu pela primeira vez os americanos da Explint, o agente Karter Bracker escoltado pelos cães de guerra e pela gang de don Diaz, terrateniente — e ali mesmo, no grande sertão, reconheceu e marcou os inimigos que teria de combater ao longo de 40 anos, santo guerrilheiro ante o dragão de 7 cabeças, ogiva múltipla e letal.

Conheço GR no meado dos anos 50 na capital da Bahia para onde tínhamos vindo todos, adolescentes do interior em busca de saber, Rogério Duarte, Geraldo Sarno, João Ubaldo Ribeiro de Sergipe. As relações se desenvolvem em pensionatos, colégios, sorveterias — nosso primeiro encontro acontece em uma assembléia estudantil e ficamos irmãos para sempre conversando sobre um interesse comum: ele faz teatro no colégio protestante Dois de Julho (data da Independência baiana) e eu no colégio católico Marista. Algum tempo depois, no colégio público Central, GR e seus colegas Calazans Neto, Fernando Peres e Paulo Gil Soares apresentam a *Jogralesca*, teatralização de poemas modernos brasileiros, concepção cênica despojada e chocante, ruptura tão profunda com os conceitos então vigentes de arte teatral a ponto de influir no comportamento geral da provinciana e culta Bahia, atingida por uma turbulência cultural incontrolável e libertária. Um século depois repete-se o vendaval de Castro Alves, patrono de nossa geração — e GR

sente o mesmo borbulhar do Condor, ele sabe: “Castro Alves morreu aos 24 anos, dois-quatro, então vou morrer aos 42 anos, quatro-dois, é matemático”.

Ingressamos ambos na Faculdade de Direito (eu um ano depois, um ano mais jovem) com João Ubaldo, Sarno, Peres, Noênio Spínola e Helena Inês, musa tropical, sua primeira mulher: o grande amor da juventude, a filha Paloma da Paz, o céu jorra estrelas, GR descobre o mar e a mística atlântica, conhece os pescadores Firmino e Aruan, o materialismo dialético e a vertente africana. Bahia, Roma Negra: GR é cristão, levanta a bandeira de Lutero contra o Papa e os atabaques não param de bater nos terreiros, não param de bater no espaço sagrado dos ouvidos. Existe o problema do petróleo, Juscelino edifica Brasília e avança para Oeste, a Explint está por perto: GR é Xangô e toda sua ambivalência. As redações dos jornais e das rádios são tomadas de assalto pelos “garotos selvagens” (segundo um cronista social) chefiados por GR, a sociedade baiana prende a respiração mas não pode evitar, e não tenta fugir ao destino — GR e Castro Alves nasceram no mesmo dia, 14 de março, signo Peixes como Cristo, “matemático”.

## JOGRAL

Vargas havia suicidado sob a pressão do capital estrangeiro, vivemos no fim da década de 50 um período de intensa colonização cultural, estamos apenas chegando dos 20 anos de idade. A abertura de 45 perdera-se em um processo bipolarizado: o Realismo Socialista do grupo centralizado na revista *Para Todos* e a pré-ocupação formal da Geração 45. O Partido Comunista desenvolvera uma política cultural de alto nível na clandestinidade da ditadura Vargas e no fim da Segunda Guerra contava em seus quadros com os melhores artistas e teóricos da época, incluindo os grandes romancistas dos anos 20 e 30 — militar no PC durante o Estado Novo, sob o carisma de Prestes, foi uma atitude heróica, de vanguarda. *Para Todos* enfatizava e defendia as grandes linhas da Arte brasileira mas arrastava o peso dos equívocos provocados pelo dogmatismo, pelas contradições internas de seu próprio discurso, do stalinismo, da repressão, da polêmica entre realistas socialistas e futuristas na URSS. Ao apagar das luzes dos 50 a proposta realista socialista começa a se enxertar com tênues influências do Existencialismo e da cultura liberal norte-americana, heranças da guerra. Jorge Amado e Oscar Niemeyer editam *Para Todos* até o momento em que GR e seus companheiros montam a *Jogralesca* e lançam as revistas *Mapa* e *Ângulos* com um novo projeto estético.

À direita a retórica formalista da Geração 45 e à esquerda a retórica conteudista do Realismo Socialista — que encontram uma síntese em João Cabral de Melo Neto, a praxis dialética injetada na composição poética contemporânea, “conseguiu fundir o Homem à Poesia” como afirma GR. Mas João Cabral digere e explode, é ponto de encontro e desencontro pois de sua *solução* orgânica germinam novamente 2 linhas para realimentar a teoria e a prática da cultura brasileira, as 2 águas. De *Faca só lâmina e Psicologia da composição* verte o concretismo, de *O Rio e Morte e vida Severina* verte o impulso social que dará nos Centros Populares de Cultura — de novo o embate forma/conteúdo definido por GR em *Estética da fome*, 65, como “esterilidade e histeria”. GR se projeta em espiral.

A proposta baiana da *Jogralesca*, de *Mapa* e *Ângulos*, a qual se aliam a renovação gráfica de Lina Bardi e a Escola de Teatro de Martin Gonçalves, é um exercício de integração, de uma segunda síntese que supera a esquizofrenia entre o *como* e o *que* dizer a partir de um aprofundamento tanto nos valores éticos nacionais quanto nos valores humanos universais, “sem recusar Mondrian em nome de Vitalino nem Guimarães Rosa em nome de Joyce”. A postura de GR e da Geração Mapa, como passa a ser conhecida, discorda do lance populista de Ferreira Gullar, dissidente do concretismo, em cuja esteira se desenvolverá a experiência CPC — pelo dogmatismo residual do realismo socialista; e discorda dos concretistas abrigados no suplemento dominical do *Jornal do Brasil* por considerá-los meros importadores de cultura e produtores de uma poética traduzida, de segunda mão, um prisma falso que não corresponde à emergência etno-antropológica brasileira e latinoamericana (Décio Pignatari defende a planificação tecnocrática da cultura como expressão da planificação capitalista moderna, “um agente da CIA”). Em 60, na Bahia, éramos todos filhos da revolução cubana e nosso roteiro cultural, iluminado por GR, lançava raízes aéreas no 26 de Julho de Fidel Castro e Guevara, dissidência ao PC e à alienação burguesa.

As discussões da renovação do poema e das artes plásticas são conduzidas no Rio e São Paulo pelos concretistas. A renovação teatral ocorre no *Arena* de São Paulo em paralelo com o ímpeto baiano, da *Jogralesca* à Escola de Teatro (Stanislavski, Brecht, João Cabral) e à dissidência e salto do Teatro dos Novos de João Augusto em direção ao cordel nordestino e à posterior eclosão do tropicalismo de Caetano e Gil (fruto, como a *revolição* do teatro Oficina de Zé Celso, de *Terra em transe*).

## LUZ ATLÂNTICA

Neste ponto acontece o corte em diagonal na política cultural com a eleição do Cinema como veículo maior da Geração Mapa — se a renovação poe-mática, plástica e teatral ocorre no Rio, São Paulo e Bahia, o impulso e a fé em uma revolução cultural a partir do Cinema é um fenômeno exclusivamente baiano no fim dos 50. Um novo Cinema germina concomitante à inquietação teatral e à compreensão, por parte de GR e seus companheiros, de que só um instrumento moderno será capaz de romper o círculo vicioso do sensorialismo e do utilitarismo, a antiga bipolaridade que conhecíamos na política estudantil como *teleguiados* e *sputniks*. A princípio a discussão é liderada por literatos, pintores, arquitetos e engolfa a Questão Cinematográfica — mas em seguida a discussão geral é engolfada por ela na medida em que os jovens interessados em Cinema, a síntese das Artes, não se detêm em particularizar renovações estanques, na literatura ou na pintura, e entendem que o Cinema, por ser uma indústria, está diretamente ligado à problemática econômica-social-política do Brasil. Antes de despertar a consciência para a carpintaria fílmica, GR desperta em si e nos da sua geração a consciência política do fenômeno: só no bojo de uma Revolução Cultural será possível criar um Cinema Novo. Esta posição transforma o panorama cultural, faz do Cineasta um personagem inédito no cenário de literatos e pintores, substituídos na gestação e difusão de idéias por empresários-artistas que incorporam em sua atividade as artes tradicionais, o jornalismo, a militância política e uma técnica desconhecida — a câmara de filmar.

Aproxima-se de Roberto Pires, autor do primeiro filme longo baiano, *Redenção*, para descobrir a manipulação de lentes e aparelhos (a técnica esconde o lixo); de Walter da Silveira que exhibe em seu Clube de Cinema uma vasta e criteriosamente analisada antologia mundial, dando ênfase à *Avant-Garde* francesa, à escola soviética, ao documentarismo britânico e ao Neorealismo da Itália pós-guerra, além de uma revisão do cinema industrial dos EUA (vivemos o século do Cinema); de Trigueirinho Neto que chega das academias européias para realizar o estro solto e inventido de *Bahia de todos os santos*, a ficção em estilo documental (uma câmara na mão e uma idéia na cabeça). Sem dar muita importância aos estudos jurídicos, lentos e ineptos à nossa inquietude, o grupo da Faculdade de Direito lê e analisa todos os filósofos disponíveis, de Hermes Trimegisto a Mao

Tse-Tung, e mergulha no Existencialismo — descobrindo em *O Ser e o Nada* o rastro de um pensamento capaz de libertar o nosso século, que já vai a meio, das 2 grandes correntes do século XIX; uma filosofia moderna o bastante para superar Marx e Freud e responder, embora parcialmente, nossos estímulos revolucionários despertados no setão miserável e afiadados pela fome de exprimir-se. Jean-Paul Sartre aparece na Bahia e conversa com o grupo em duas tardes memoráveis na Escola de Teatro, quando se mostram menos sartreano que seus jovens admiradores e antecipa o jogo que porá em prática nos anos seguintes: um recuo ao marxismo por motivos táticos e posterior ruptura em face da insuficiência desta teoria econômica em resolver a equação que se armaria nas últimas décadas do século. Sartre nos é trazido por Jorge Amado, que rompe com o Realismo Socialista e escreve os romances populares de sua segunda fase.

Em 58, depois de realizar *O Pátio* e debruçar-se sobre dados latino-americanos (filmes mexicanos, argentinos e brasileiros de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Trigueirinho Neto) para elaborar uma teoria sobre o futuro da linguagem audiovisual, GR vai a Belo Horizonte expor o projeto do Cinema Novo ao Centro de Estudos Cinematográficos, responsável pela melhor revista teórica dos anos 50 — e é taxado de louco pela primeira vez. O projeto original: criação de uma nova expressão fílmica integrando as experiências do cinema revolucionário soviético, do cinema espetacular americano e do cinema intelectual europeu capitalista, dissolvendo-as em sintonia com raízes meridionais, recriando a tecnologia e a gramática fílmica universal no sentido de nossos interesses emergentes. De Belo Horizonte vai a São Paulo, onde conta com a discreta simpatia de Paulo Emílio Salles Gomes. De São Paulo para o Rio onde, enquanto monta *O Pátio*, conhece os universitários Carlos Diéguas, Paulo Cesar Saraceni, Gustavo Dahl, David Neves, o primeiro grupo depois de seus amigos baianos a compreender e aprofundar o projeto. Escreve-me uma carta: “não é o caso de cruzar Eisenstein com John Ford e Jean Vigo, nós temos é de comer os 3 pra conseguir a descolonização total”. Algum tempo depois GR denuncia Godard como anarquista de direita, antecipando a famosa declaração de Luchino Visconti (cujo *Rocco e seus Irmãos* é um de nossos modelos aproximados) sobre a *epidemia da Nouvelle Vague*. Godard só se transformaria em um artista revolucionário, segundo suas próprias palavras, em 65, ao ver *O desafio* de Saraceni, um dos exemplos mais radicais do Cinema Novo brasileiro.

## RESGATE

Em 60, com a exibição de *Aruanda* de Linduarte Noronha (eloqüente documentário rodado no interior da Paraíba, abordagem inédita, cinema paupérrimo e riquíssimo) confirma-se a possibilidade de uma expressão própria e da potencialidade das idéias de GR, mas o Cinema Novo só acontece internacionalmente em 62: o Seminário do Terceiro Mundo organizado pelo *Columbianum* de Gênova; a premiação de *Barravento* em Karlovy Vary, de *Couro de gato* em Oberhausen, de *O pagador de promessas* em Cannes; a consagração de *A grande feira* no festival de Santa Margarita Ligure. O cinema brasileiro restaura o discurso revolucionário sepultado desde a escola soviética dos anos 20 em um momento em que o Neorealismo de Rossellini e Visconti — que poderia ter alcançado esta posição histórica — escorrega pelo humanismo sentimental de Zavattini ou retrocede a um Neorealismo Socialista, que iria se diluir e de certa forma redimir-se com *O bandido Giuliano* de Francesco Rosi, o paroxismo do cinema dialético, opção claramente influenciada pela nova produção brasileira. Novo no relacionamento do fato cultural com o fato social, na estrutura de produção e na sintaxe audiovisual, o cinema brasileiro criado por GR questiona o discurso cinematográfico mundial — enquanto no Brasil o povo vai a plebiscito para confirmar Jango na presidência da República: GR tem 23 anos de idade e Jango, seu amigo, pouco mais de 40.

Em 63, quando a vitória de GR e Jango é patente, tem início uma campanha contra o Cinema Novo que irá desenvolver-se até o alvorecer dos 80: o *Metropolitano*, jornal da União Nacional dos Estudantes e do CPC-Rio, publica um artigo de Carlos Estevam atacando os filmes de GR, Saraceni e de cineastas do próprio CPC (*Cinco vezes favela*) em nome de um populismo que deve ser medido nas bilheterias de *O assalto ao trem pagador*. Aliado ao CPC-Bahia e a cineastas dissidentes do CPC-Rio, GR polemiza até 64: “o CPC carioca desejava educar pelo populismo, o MCP pernambucano desejava alfabetizar por lavagem cerebral decorrente da catequese; o CPC baiano, fundindo cristianismo de Recife a marxismo do Rio — tranvestia & invertia o elitismo do Teatro de Arena, na perspectiva Popular Nacional de uma Extetyka de Massas”.

A contestação esquerdista ao Cinema Novo, há muito sob a mira da direita, coloca o movimento e seu líder em uma posição marginal tanto às estruturas que caem quanto às que sobem ao poder em 64. É uma atividade independente do grupo intelectual que controla

o processo janguista e, por ser Cinema, organizado economicamente. Sobrevivendo a regime militar, o Cinema Novo mantém durante algum tempo a chama contestadora em condições instáveis e perigosas, dissecando os acontecimentos políticos e psicossociais ainda quentes (*O desafio*, *Terra em transe*, *O bravo guerreiro*, *Manhã cinzenta*) como um kamikaze mergulhando para a destruição — o que desnorteia o processo cultural em toda a América Latina, evitando a sua militarização, e causa uma série de conflitos no campo político interno e externo.

Nos diversos encontros e festivais europeus, sob o fogo dos serviços de informação do Ocidente e da URSS, do desespero das esquerdas brasileiras e da sabotagem das grandes empresas multinacionais de Hollywood, a proposta de GR expande-se no movimento renovador do cinema latinoamericano (*La hora de los hornos* dos argentinos Solanas e Getino é de 67), surpreendendo os cineastas cubanos que até então acompanhavam de perto os avanços brasileiros com o fulgor de *Terra em transe*; no movimento do cinema libertário africano, no *Free Cinema* dos EUA e Canadá e no movimento do cinema político europeu, conquistando Godard e lançando as bases do jovem cinema alemão.

Alternativa revolucionária, à esquerda dos partidos comunista e socialista, desvinculado de qualquer organização política, o Cinema Novo se apresenta como um organismo político em si, gerando ideologia através de filmes, difusor mais poderoso que a imprensa — o que incita os partidos europeus a tentarem monopolizar o movimento, atitude imediatamente denunciada por GR como “tentativa de colonização pela esquerda”. Em 68, como demonstram teses defendidas na Sorbone, os filmes que mais influem no Maio francês são *Terra em transe*, *La chinoise* de Godard e *Prima della rivoluzione* de Bertolucci, um discípulo confesso do Cinema Novo. Os 3 filmes são projetados nos muros de Paris, o poder gaulista estremece.

#### MOTO CONTÍNUO

De repente um ataque frontal em 69, no festival chileno de Viña del Mar: os argentinos liderados por Fernando Solanas excomungam o veio ficcional como expressão burguesa, defendem o documentário como única linha revolucionária e incluem os filmes brasileiro no rol do cinema conservador. Apesar da evidente fragilidade de argumentos, a tese é apresentada na Tricontinental Cubana, fato entendido por GR como uma posição oficial do fidelismo contra o Cinema Novo — semente de nova polémica, agora diretamente no centro nervoso do Terceiro Mundo. Alfredo Guevara, presidente do Instituto de Cinema Cubano, apoia GR e Fernando Solanas faz uma autocrítica, modificando a tese. Superada a discussão teórica com os latinoamericanos, GR volta ao Brasil para filmar *O santo guerreiro contra o dragão da maldade e Câncer*, e para assistir à desagregação de seu movimento sob a repressão do Ato-5.

Após ser preso em uma manifestação no Hotel Glória do Rio, ameaçado de morte e ter seu nome vetado na imprensa e seus filmes proibidos, inicia um longo exílio. Primeiro em Cuba, a convite de Fidel, onde edita com Marcos Medeiros um longo documentário de revisão e reflexão sócio-econômica, *História do Brasil* — é um período de meditação e recuperação de energias, a necessidade de teorizar sobre fatos consumados na prática de seu projeto cultural-político, uma avaliação aos 33 anos de idade. Seguindo seu inerente impulso de transformação, o Cinema Novo fragmentara-se em 68-69 para gerar as diversas linhas do cinema brasileiro dos 70, depois de cumprir sua função imediata e principal de fertilizar a expressão fílmica universal e interferir no pensamento do século XX como agente revelador. Comandando uma operação desde o exterior, GR consegue reaglutinar alguns componentes do grupo original do Cinema Novo no Rio e orienta-os na fundação da EMBRAFILME, empresa de economia mista ligada ao Ministério da Educação, visando fomentar a indústria do cinema.

Na Europa, a caminho da África, discorda pela segunda vez de Godard, que pretende destruir o Cinema em nome do didatismo inspirado em Dziga Vertov e inclui a proposta brasileira no rol do cinema-espetáculo reacionário. GR responde com a idéia do Cinema como instrumento de emancipação nacional dos povos colonizados, com um leque de opções de abordagem e linguagem a serem utilizadas de acordo com as características e necessidades sociais de cada país e na medida da liberdade de criação do artista, que supera a falsa

dicotomia entre documento e ficção. Godard se retira da polémica mas alguns latinoamericanos levantam-se contra GR com o apoio de Rui Guerra, moçambicano brasileiro que nos anos 60 estivera muito mais ligado ao imobilismo estruturalista da *Nouvelle Vague* do que aos impulsos inéditos do Cinema Novo. A reação ao pensamento de GR se alimenta na luta pelo poder cinematográfico na Europa e América Latina e na ação subterrânea da *Motion Picture Association*, o “sindicato” das multinacionais da comunicação.

É um momento em que os cineastas progressistas de todo o mundo tentam conquistar uma parcela real de poder, uma parcela de decisão nos destinos políticos do cinema e das sociedades nacionais (no Brasil toma corpo a idéia da “autogestão”, a EMBRAFILME deve ser entregue aos cineastas). É um momento em que GR conscientiza a ambivalência de Xangô, seu orixá, como um mecanismo revolucionário, o dual de toda natureza, os opostos-complementares que existem e interdependem em todas as coisas — Xangô trovão, antisímbolo da morte, corrente ininterrupta de vida, axé vermelho de reprodução no embate das contradições. Síntese é resultado da fusão de opostos, da diluição de um contrário em outro e vice-versa — e só será alcançada através da coragem, da disponibilidade e energia necessárias para se expor por inteiro ao mundo, revelar a nudez da in/coerência do ser. Deus e o Diabo resultam no Homem.

#### O CAVALO

No projeto original de GR consta que o Cineasta, como vanguarda do pensamento do século XX, deve conquistar o poder decisório político, ou grande parcela dele — mas em 70, na Europa, GR cria, semeia e espalha idéias enquanto se recusa a disputar pessoalmente a liderança política, e parte para o Congo Brazzaville onde filma *Der leon has sept cabezas* e inicia o voo solitário e luminoso, encarnando a substância mais verdadeira da Revolução, fazendo do seu corpo e do seu pensamento o campo de batalha onde o Sim e o Não, a Loucura e a Lucidez soam em uníssono. A Revolução é uma espiral, não tem fim — GR avança futuro a dentro, “o Cinema Novo sou eu”.

Este nível de debate ocorre internacionalmente. No Brasil, onde GR estivera sob o fogo dos concretistas, dos críticos conservadores liderados por Moniz Viana e Eli Azeredo (os formalistas de Rolíude), de setores esquerdistas e do regime, surge um novo tipo de oposição por parte do movimento Udigrudi de Sganzerla e Bressane (a juventude nixonista), que assumem uma

postura aristocrática frente ao fato cultural, concomitante à tese de Roberto Schwartz minimizando a fome de milhões de brasileiros e a sua estética, aceitação passiva do colonialismo, inércia cultural, obviamente um “agente das multinacionais”. Surgem as “patrulhas ideológicas” — Jean-Claude Bernadet reativa as teses do livro *Brasil em tempo de cinema*, interpretando o Cinema Novo como um fluxo da ideologia classe-média, e ataca a obra de Geraldo Sarno considerada por GR como “a raiz documentarística” do movimento; Carlos Nelson Coutinho entra no mesmo barco furado e, em nome de Marx e de seus fantasmas, situa o Cinema Novo como pequeno-burguês. Enquanto alguns cinemanovistas particularmente queridos por GR unem-se a Roberto Farias no subprojeto do cinema “industrial” a qualquer preço (ao preço da pornografia, da descaracterização da expressão fílmica brasileira, da aceitação da ideologia inerente à linguagem do filme multinacional) como instrumento de conquista de mercado, cegos à armadilha cultural que estão armando “a traição interna”. Apesar da coincidência de rumo — a errática interpretação de um vigoroso impulso mutativo como um simples eco da pequena burguesia — estas oposições a GR não se coordenam nunca, nem se aliam às oposições no exterior, funcionando tão somente como fogos-fátuos em inútil perseguição a um discurso integralmente descolonizante, posições filosoficamente ultrapassadas pelo sentido maior do Cinema Novo: a incidência civilizatória do movimento em nível internacional E do sempre renovado GR, que trata de reavaliar e superar suas próprias atitudes no fluxo diário, ininterrupto, do “viver revolucionário”.

GR está só nas savanas da África, o Vingador Solitário enfrenta Karter Bracker e seus cães de guerra onde quer que eles se apresentem. Filma *Cabeças cortadas* na Espanha, *Claro* na Itália, cruza o território árabe, Panamá, México, EUA, corre mundo. Encontra-se com líderes políticos e militares das jovens nações africanas (compreendendo que os ideais revolucionários do Terceiro Mundo só serão alcançados, em um primeiro estágio, com o apoio de militares progressistas) e com exilados brasileiros, Prestes em Moscou, Jango em Paris, Darcy Ribeiro em Lima (para tomar conhecimento da possibilidade de mudança do regime com a ascensão do grupo progressista do Exército, rachado desde suas origens em 1822 entre conservadores e liberais); transa com Gabriel Garcia Marquez, Alberto Moravia, Pasolini, Buñuel, com músicos, com Lacan e com as modernas linhas da psicanálise, incluindo a antipsiquiatria.

Em 74 inicia gigantesca operação de agitação política e social ao anunciar as aberturas do governo Geisel e apoiar o projeto geopolítico de Golbery. Mais tarde será chamado de Profeta mas em 74 suas declarações produzem uma tormentosa reação em cadeia, os ataques surgindo em toda parte — vendido ao regime, militarista, drogado, louco. Desembarca no Brasil de surpresa, forçando as portas da Anistia, e durante 4 anos põe em xeque todo o pensamento nacional, a *intelligentzia* é obrigada a romper o marasmo e mexer-se sob o contratque de Xanglauber, ferrão de fogo no gigante adormecido em berço esplêndido. A síntese glauberiana: os intelectuais devem se aproximar da ala liberal das Forças Armadas, atualmente no governo, para injetar na proposta política em andamento um projeto cultural revolucionário e, desta forma, fecundar e conquistar o poder; os artistas e intelectuais devem revelar e encaminhar as grandes questões sociais e humanas, os anseios do povo, através de uma linguagem também e necessariamente revolucionária, pressupondo a absoluta liberdade de criação e expressão.

Em flagrante equívoco histórico, os intelectuais reagem como se a colocação de GR fosse de apoio ao autoritarismo — quando na verdade era a de queimar etapas, acelerar o processo de socialização e soberania da sociedade brasileira. Chegando, depara-se com a “miséria cinematográfica”, um quadro trágico resultante da política mercantilista destruindo a seiva vital do Cinema, a Arte do Século que deveria estar à frente da luta pela “libertação das mentes e dos corpos”: “amesquinamento da EM-BRAFILME, destruição do mercado exibidor, baixo nível qualitativo dos filmes, corrupção da maioria da classe cinematográfica, corrupção política e intelectual, vitória de Hollywood”. O enfrentamento é dantesco: Xanglauber sozinho contra a burrice, a incultura, a vaidade, a inveja, o preconceito, o dogmatismo e a intolerância — embate que recrudescer com a morte de seu amigo Olney São Paulo, o grande cineasta sertanejo, “mártir do Cynema, herói do Brazyl” — e agudiza ao extremo com o “assassinato cultural” da irmã Anecy (“todos os cineastas me trairam”).

## ESPLENDOR

A cimitarra gira em espiral, decapa cabeças do monstro, Karter Bracker tem medo de GR — que reinventa o Cinema mais uma vez invadindo os lares brasileiros com a exuberância, a juventude, a carga estimulante do programa *Abertura* (a TV é o veículo cinematográfico do fim do século); na montagem nuclear do documentário *Di*; na desintegração narrativa d'*A idade da terra* — e publica o livro *Revolução do cinema novo*: (1) inventário de 40 anos de pensamento, ação e paixão; (2) manifesto de ruptura com as estruturas da cinestética dominante — incluindo a sua própria e profunda colaboração nela — numa projeção para o futuro, mais uma vez. Considerando encerrada sua missão, “abrir a cancela do Terceiro Milênio para o Brasil”, voa em direção à Europa com sua última companheira Paula — filha do poeta Jorge Gaetán, editor da revista *Mito*, homônimo e amigo do herói revolucionário da Colômbia — e 2 dos 5 filhos, Aruak e Ava Pátrya Yndia Yracema. *Di* é consagrado, premiado em Cannes, mas *A idade da terra* divide a opinião européia, entontecida pela fulgurante materialização dos signos mais representativos do Terceiro Mundo, o discurso político explodindo como trovão, vômito vulcânico gerado na exacerbação sensorial. Os cineastas da América Latina, incluindo o Brasil, e da África só agora começam a despertar do estado de choque ocasionado pelo filme, cujas partes podem ser projetadas em qualquer ordem para surtir o mesmo e múltiplo impacto, o maior salto da linguagem audiovisual desde o ilusionismo do francês Georges Méliès em 1896.

Hospitalizado em Lisboa, telefona-me para dizer que está pronto para filmar *O nascimento dos deuses* sobre o Iran e a Grécia, “vou desmontar os mitos culturais de Ciro e Alexandre”; que Godard ligou da Suíça, de partida para os EUA, fará filmes com Ford Coppola, “está perdido”; que o filho de Rossellini apareceu para confessar que o pai havia escrito um roteiro sobre Marx e que, no leito de morte, pediu que o papel fosse interpretado por ele, GR, que dá boas gargalhadas do outro lado da linha: “não sou marxista, apenas utilizo uma estratégia materialista dialética na luta pela libertação dos oprimidos, mas o materialismo dialético é pré-socrático, é coisa dos pré-atômicos; após a agonia do existencialismo restou Sartre, o maior filósofo do século XX.”

Na manhã de 21 de agosto de 81 espero GR no aeroporto do Galeão, Rio de Janeiro, com alguns poucos amigos. Chega de maca, o sangue infectado, o corpo não suportara a pressão da grande batalha mental e da efeverscência cria-

dora — se a Poesia e a Política são demais para um homem, que elas sejam uma coisa só, definitivamente, para que os homens possam viver em paz. Pouco fala, desde então. As últimas palavras que ouço de seus lábios referem-se, com alegria, à longevidade das ligações matrimoniais de alguns de seus amigos e, por fim — “tem de fazer a barca andar”. Fico ao lado de meu irmão até o último alento — que sendo dele, por natureza, é um sopro de pura vitalidade — e em seguida saio para segurar um remo. O dragão Karter Bracker está sem várias cabeças, arrasta-se mutilado e humilhado pelo chão do mundo, Armagedon; os filhos de Karter Bracker continuarão sua chacina no Terceiro Mundo mas encontrarão pela frente, sempre, não apenas os filhos de Xanglauber mas também o próprio, a energia imortal do Vingador com sua espada de luz e som.

No Parque Lage, vestido com um poncho dos Andes, envolto na bandeira nacional e no estandarte vermelho de Xangô, a foto de Che sobre o peito — na câmara ardente, na densa e contagiante vibração da mais terrível e esplendorosa noite/madrugada da cultura contemporânea, todos estavam de acordo quanto a tudo, principalmente quanto à vívida presença de GR — a transparente imortalidade do Cinema — quanto à certeza de que ele jamais se ausentará deste país. À beira do túmulo do Heróy, sob o sol atlântico que jamais será o mesmo, o Brazyl tenta exorcizar os demônios da incompreensão e da covardia numa desesperada e revigorante tentativa de alcançar o vôo do Gênyo. E logo a sua Imagem é adorada nos altares de todas as correntes, facções e partidos da Política e da Cultura, da extrema direita à extrema esquerda, da homenagem do governo à rebelião popular na capital da Bahia, o quebra-quebra de ônibus durante o qual alguns oradores juvenis invocam “o espírito revolucionário” de GR — e à manifestação dos intelectuais do Terceiro Mundo em Havana, que enaltecem a provocação e o estímulo do “diálogo interior” de todo artista como respaldo maior da mensagem de GR, “vivo en su pasión, verdad y coraje”. É simples e não é: GR disse, diz e sempre dirá que uma Revolução não é um “fato” histórico, não pode ser “feita”, não se “faz” e encerra: a Revolução é o “fazer” em espiral, a espiral da vida sem Início ou Fim, a contínua e perene mutação da espécie — e, portanto, uma revolução social só será se for consequência do viver revolucionário de cada um. O sempre novo, o eterno.

O filme brasileiro mais instigante dos últimos anos chama-se *Jorjamado no cinema*, é de Glauber Rocha e já definiu o grau de sua importância pelo seu não-lugar: nem nas telas dos cinemas, nem na televisão. Em nenhum lugar. Por acaso, hoje, diante de mim. Glauber prossegue sua meditação bárbara sobre o Brasil e a força do que é dito encontra-se na beleza de, à sua maneira, dizer. E põe à prova nosso olho em constantes acomodações que opera, obrigado, de imediato em nossa percepção. O de imediato específico à imagem cinematográfica se impõe em sua existência

## VINÍCIUS DANTAS



*Jorjamado no cinema — 1978 de Glauber Rocha.*

plena, mediatizado por um olhar que reflete enquanto vê. Meio cine-reportagem, meio álbum de família, meio documentário de televisão, dissimulados, o filme assume a tragédia de uma hagiografia, a “do maior escritor brasileiro vivo” (Prêmio Stálin de 1951). A monumentalização, em certo sentido e no sentido certo, desaba. Ele — o grande escritor — é uma máscara mortuária, é História morta: ideologia. Mas, há um velho senhor simpático em sua constrangida presença, bom pai de família, que nos fala.

O próprio título, em sua secura (inabitual a um cineasta que cunha títulos impressionantes), já aponta para aquilo que o filme faz: apanhar o homem pela raiz, e no cinema, a raiz deste homem é uma representação a despeito deste mesmo homem. Esta radicalidade é assumida e em nenhum momento negada. Jorge Amado no cinema, nos seus vários sentidos. Os filmes que se fizeram baseados em seus livros, o próprio escritor depondo para uma câmera, o homem Jorge Amado, uma certa representação literária da nacionalidade, uma imagem, uma mercadoria. São as muitas implicações de que se revestem cada uma dessas modalidades de “Jorge Amado no cinema” que nos interessam e que formam o filme *Jorjamado no cinema*.