

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA
VERNÁCULAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

GLAUBER ROCHA

(De Xenofonte a Euclides da Cunha
De Euclides da Cunha a Xenofonte)

Demétrio Panarotto

Florianópolis/SC
Agosto/2012

Demétrio Panarotto

GLAUBER ROCHA

(De Xenofonte a Euclides da Cunha,
De Euclides da Cunha a Xenofonte)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Lucia de Barros Camargo, e co-orientação do Prof Dr. Jair Tadeu da Fonseca, como requisito para a obtenção do título de “Doutor em Literatura”, área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis/SC

Agosto/2012

Panarotto, Demétrio

GLAUBER ROCHA [Tese]: De Xenofonte a Euclides da Cunha De Euclides da Cunha a Xenofonte. / Demétrio Panarotto. Maria Lucia de Barros Camargo (orientadora); Jair Tadeu da Fonseca (coorientador). Florianópolis, SC, 2012.

306 p.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura; 2. Glauber Rocha; 3. Euclides da Cunha; 4. Xenofonte. I Camargo, Maria Lucia de Barros. II. Fonseca, Jair Tadeu da. III. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. GLAUBER ROCHA: De Xenofonte a Euclides da Cunha De Euclides da Cunha a Xenofonte

Para a Renata, o Lorenzo e a Antônia, as
outras teses da vida, do convívio, do amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tiveram participação direta ou indireta na realização desta pesquisa.

Aos professores Carlos Eduardo Capela e Jair Tadeu da Fonseca, pelas conversas.

Aos professores, Raúl Antelo, Pedro de Souza, Susana Scramim, Luis Felipe Soares.

Aos amigos e interlocutores, Aline Natureza, Artur de Vargas Giorgi, Davi Pessoa, Eleonora Frenkel, Jeferson Candido, Júlia Studart, Laíse Ribas, Larissa Costa da Mata, Manoel Ricardo de Lima, Marcelo Mendes e Vilson Cabral.

Aos companheiros do Nelic.

Aos pais, Caetano Roberto Panarotto e Ilaine Maria Poletto Panarotto.

Aos irmãos, Ricardo e Roberto Panarotto.

À Capes, pela bolsa que me possibilitou, nos últimos três anos, dedicação à pesquisa.

A Lucia de Oliveira Almeida, pela atenção e generosidade.

Especialmente a Maria Lucia de Barros Camargo, minha orientadora.

Resumo

Esta tese sobre a produção cinematográfica de Glauber Rocha visa mostrar como o sertão euclidiano, reconhecido no trabalho do cineasta durante a década de 1960, retorna durante a década de 1970 por intermédio do historiador grego Xenofonte a partir do roteiro *La nascita degli dei*, escrito na Itália, durante o período de exílio, e publicado no mesmo ano de sua morte. O sertão como fio condutor, ao ser lido também na década de setenta, distanciado de seu poder de representação, permite, com Badiou e Deleuze, outra possibilidade de leitura, anabática e palimpséstica, que se estende pelo corpo da obra de Glauber.

Abstract

This thesis on Glauber Rocha's cinematographic production has the objective to show in which ways the wilderness (sertão) in Euclides da Cunha's works acknowledged into the film-maker work during the 60's decade, returns in the 70's by the Greek historian Xenofonte with the script *La nascita degli dei* written in Italy during his exile, and published in the same year of his death. The wilderness (sertão) consider as a conductor image to the script, when read also in the 70's away from its representation power, allows other reading possibilities anabatic and palimpsestic, for instance, via Badiu and Deleuze, which spreads itself throughout Glauber's work.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
------------------------	-----------

Capítulo 1 - Do nascimento dos Deuses

ao sertão de Euclides da Cunha.....	21
--	-----------

1 O roteiro, um começo	23
2. Sertão com Endereço e Sertão do Mundo	50
2.1 Sertão com endereço	51
2.2 O sertão do mundo.....	71
3. Os Vários Sertões	75
4. A Nação Imaginada	97
5. Os Sertões de Euclides.....	103

Capítulo 2 - O palimpsesto glauberiano.....111

1. As Questões do cinema.....	113
2. Glauber e a Criação.....	118
3. Glauber moderno?.....	127
4. Deus e o Diabo	144
4.1 O sertanejo em oposição ao coronel.....	146
4.2 A imagem do sertanejo de (em) Canudos.....	150
4.3 O beato.....	154
5. O Ato de criação e o roteiro.....	165

6. La Nascita e os demais textos escritos por Glauber na década de 1970	169
6.1 Os Personagens.....	170
6.2 A Anábase de Xenofonte.....	187
6.3 O diretor em cena.....	190

Capítulo 3 - A anábase como interiorização**201**

1. O sertão e Xenofonte.....	204
2. Calvino e os clássicos	208
3. A errância.....	215
4. A Acefalia	220
5. Badiou e o Século.....	233
6. Interiorização, ou a procura pelo monstro.....	239
7. Anábase e Sertão, exército	246
8. O sertão é lá fora.....	251
9. O Sertão e Machado.....	253
10. O sertão e o mar.....	263
11. A escrita de si.....	266
12. Um Corpo Fragmentado.....	276

Considerações Finais.....**287**

Referências Bibliográficas.....**291**

Bibliografia.....**299**

Filmografia.....**305**

Introdução

Parto de um ponto que considero fundamental para mim como a questão do sertão se faz presente neste recorte desde o momento em que, no primeiro semestre de 2002, ingressei como mestrando no programa de pós-graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Estabeleci, em um dos capítulos da dissertação, intitulada *Não se morre mais cambada... O Tom de Tom Zé*, uma relação entre Viena e Irará: entre a capital da Áustria - uma das cidades-símbolo para a música erudita e, como extensão, para as vanguardas musicais europeias - e a cidade natal do músico baiano, incrustada no sertão do Nordeste brasileiro e muito perto da região de Canudos.

Pensei essa ponte aérea, que na vida de Tom Zé ainda fez “escalas” em Salvador e São Paulo, com o intuito de mostrar a importância que nomes como Koellreutter, Widmer e Smetak – professores de música responsáveis por aproximar os brasileiros das vanguardas musicais europeias - tiveram para a formação do músico baiano junto à Universidade Federal da Bahia, durante a década de 1960.

Considere-se que a maneira como se pensava a música na Universidade Federal da Bahia – e Edgar Santos tem papel importante e decisivo neste ponto - era muito diferente da noção de música que se tinha no eixo Rio/São Paulo, na época carregada pelo peso e pela importância da fala de Mario de Andrade. O resultado

disso é que as experiências que Koellreutter trouxe na bagagem – durante o período em que ‘perambulava’ pelo Brasil, desde meados da década de 1930, fugindo do regime nazista – produziram uma revolução na cena musical baiana. Revolução que não era restrita à música e se estendia pelas outras áreas da produção artística.

Em 2009, já na condição de doutorando, mas ainda próximo da discussão em torno de Tom Zé, publiquei um livro/ensaio intitulado *Qual sertão Euclides da Cunha e Tom Zé*, no qual, como o próprio título sugere, procurei apontar, a partir da poesia e da canção, de que maneira o sertão de Tom Zé estava contaminado pelo sertão de Euclides da Cunha.

Na tese de doutorado, o sertão retorna em um diálogo com a imagem no cinema de Glauber Rocha. É na década de 1950, em Salvador, escrevendo em suplementos literários e colunas sociais, que a veia crítica do cineasta foi se moldando: é nos periódicos, jornais, revistas e afins que Glauber desenvolve um senso crítico não apenas relacionado ao cinema, mas que passa por um entendimento político, econômico, social e cultural do Brasil e do mundo.¹

Na década de sessenta, o cineasta fez parte daquilo que ficou conhecido como a geração Mapa, um grupo de jovens, entre eles Calasans Neto, Fernando Rocha Peres e Paulo Gil Soares, que se reúne no Colégio Central da Bahia e se dedica a pensar a questão cultural de Salvador. É na revista, de mesmo nome, que Glauber

¹ Vale lembrar que a sua produção crítica foi publicada em jornais como o Jornal da Bahia, Diário de Notícias, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, pelas revistas Visão e Senhor, só para citar os mais relevantes.

publica o seu primeiro ensaio sobre cinema: “O Western – uma Introdução ao Estudo do Gênero e do Herói”. Mais tarde, em 1965, junto com Zelito Viana, Walter Lima Jr., Paulo Cezar Saraceni e Raymundo Wanderley Reis, funda a Mapa Filmes do Brasil.²

Essa intensa produção crítica de Glauber em periódicos, revistas e jornais, em parte, está disponível nos livros organizados por Ismail Xavier: *Revolução do Cinema Novo*, *O Século do Cinema e Revisão do Cinema Brasileiro*. Esses, junto com *Roteiro do Terceiro Mundo* (org. por Orlando Senna), *Cartas ao Mundo* (org. por Ivana Bentes), *Riverão Sussuarana* (romance) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (roteiro), compõem a bibliografia de Glauber editada em língua portuguesa.

Depois da experiência como o jornal, que Glauber não abandonou, veio a experiência com o cinema. Em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1966) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), o cineasta ganha notoriedade. Todavia, se há um destaque para a produção da década de 1960, a década de 1970 segue por outro rumo. *A Idade da Terra* (1980), por exemplo, ganha reconhecimento somente trinta anos mais tarde no festival de Veneza de 2010 - festival que não acolheu bem o filme quando da primeira exibição.

² Glauber, em uma das cartas citadas durante a tese, enviada de Roma a Zelito Vianna, refere-se ao que chama dos projetos da MAPA. As cartas enviadas a Zelito neste período, meados da década de 1970, evidenciam a relação estreita que Glauber mantinha com o Brasil e a maneira como, mesmo que morando fora do Brasil, continuava a pensar os próprios projetos tendo como ponto de partida o Brasil: o sertão.

É com a produção da década de sessenta que a crítica pensa o cinema de Glauber e o *cinema novo* como marcos do cinema nacional. O Dossiê Cinema Brasileiro, da *Revista USP*, número 19, set, out e nov de 1993, aponta neste sentido. Neste caso, é com aquilo que permaneceu de fora desta e de outras leituras que me proponho a pensar o cinema de Glauber, sem me desfazer da produção anterior e investigando como se dão as relações entre uma década e outra. Isso se torna possível através de *La Nascita degli dei* - um roteiro que Glauber escreveu durante a década de 1970, na Itália, em língua italiana, e sob encomenda da RAI, editado no ano de sua morte, em 1981.

É importante frisar, ainda, que o roteiro chegou até as minhas mãos por intermédio do professor Jair Tadeu Fonseca, co-orientador da tese, que teve papel fundamental, primeiro, por me apresentar este trabalho e, depois, quando a questão já estava montada, na maneira como se colocou à disposição para o diálogo com a fortuna crítica de Glauber Rocha.

Deste modo, o roteiro ganha espaço pois permite que o trabalho continue passando por um lugar já trabalhado no mestrado, o sertão, mas agora pelo viés da imagem. Com a retomada do sertão se dá também a retomada de Euclides da Cunha. É com o escritor de *Os sertões*, que o trabalho pensa nas relações pertinentes as duas décadas do cinema de Glauber.

La Nascita degli dei conta a história de Ciro e de Alexandre dividida em duas grandes partes: “Ciro luna dell’Oriente” e

“Alessandro sole dell’Occidente”, e cada uma destas se divide em outras três.

“Ciro luna dell’Oriente” é contada a partir do nascimento de Ciro, 559 antes de Cristo, filho de Cambise, rei da Pérsia, e de Mandane, filha do rei da Média. Nela Glauber destaca a maneira como Ciro, desde a sua juventude, já havia conquistado a simpatia dos persas e de como, depois de adulto, constrói aquilo que Glauber considera o primeiro grande império do mundo.

Na primeira parte da história, Ciro unifica a Pérsia e a Média e depois, com o apoio dos armênios marcha contra os assírios, conquistando-os. Na segunda parte, Ciro marcha contra os babilônios, mas precisa antes derrotar os aliados da Babilônia. Na terceira, Ciro, depois de ter conquistado a Babilônia, torna-se, para o seu povo, Deus. Todavia Ciro, sem se dar por satisfeito, entra em guerra contra uma tribo de amazonas chefiadas pela rainha Tomiri, onde morre alvejado por uma flecha no ano 529 antes de Cristo.

O desfecho da primeira parte de *La Nascita* se dá com a consolidação do império persa com Dario, em 451 a.C., e a guerra de Cunaxa entre Ciro II e o irmão Astarseches, em 401 a.C., lança a Pérsia em outra direção que culminará com um período de crise.

“Alessandro sole dell’Occidente”, a segunda grande parte, começa mostrando que a primeira civilização ocidental começa na Grécia quinze mil anos antes de Cristo e resume um pouco desta história mitológica a partir de Urano, Gea, Crono, Rea e Zeus, a materialização humana de Deus. Esta parte do roteiro frisa que, se a

história do oriente é a história dos persas, de Ciro, a história do ocidente é a história dos gregos, de Homero, Sófocles, Eurípides, Píndaro, Sócrates, Demócrito, Platão e, contemporâneo aos fatos, de Aristóteles, que se torna o conselheiro de Alexandre. Esse é um período em que, depois das várias batalhas internas, os gregos precisavam de alguém que unisse novamente a Grécia e que revertesse o período de crise em que se encontravam.

Alessandro nasce 356 antes de Cristo e é filho do rei Filipo, da Macedônia, e da rainha Olímpia. Durante a primeira parte se dá a formação de Alexandre, realizada, como dito, por Aristóteles, até que ele estivesse pronto para assumir o exército. Na segunda parte, Alexandre declara guerra aos persas. Na terceira parte Alexandre casa-se com Rossana, filha do rei da Sogdiana. Depois de enfrentar várias doenças morre no ano 323 antes de Cristo.

A tese, por sua vez, divide-se em três capítulos. No primeiro, aborda o roteiro, quem falou sobre ele e as cartas nas quais o cineasta escreve sobre o mesmo. Posiciono-me, ainda, em relação a duas maneiras de se olhar para o sertão - o “sertão do mundo” e o “sertão com endereço”. Monto ainda um histórico da palavra “sertão” que revela a maneira como foi usada nas literaturas portuguesa e brasileira. Se Raúl Antelo nos diz, com Benedict Anderson, que a nação e a ficção brasileiras foram imaginadas, talvez o sertão também tenha sido. Finalizo mostrando como o sertão aparece no texto de Euclides da Cunha.

O segundo capítulo, a partir de Deleuze - em *A Imagem-Tempo* e *O Ato de Criação* -, se constrói através da maneira como o teórico francês permite pensar o cinema de Glauber Rocha em uma chave teórica que o distancia de uma produção crítica capitaneada pela ideia de representação. Assim, o texto passa pelos intercessores entre *Deus e o Diabo na Terra do sol* e *Os Sertões* para reforçar como o cinema da década de 1960 é retomado na década de 1970, e que o nome que faz essa passagem é o de Euclides da Cunha. Neste ponto, a obra de Glauber, retomando questões trabalhadas na década anterior, pode ser pensada como palimpséstica - o modo como Carlos Eduardo Capela trabalha essa questão em Euclides é importante para essa relação.

No terceiro capítulo estreito as relações entre Xenofonte e Calvino. A errância, que está em Badiou, a aproximo da acefalia de Eliane Robert Moraes. Com base na leitura de Badiou, reflito sobre como é possível olhar para o cinema de Glauber como uma interiorização a partir da palavra “anábase”. O que por um lado pode parecer que coloca em xeque os dois momentos que constituem o cinema de Glauber – ou seja, o da década de 1960 e o da década de 1970 -, por outro, aponta para o fato de que esses dois momentos não aparecem um separado do outro, mas sim um com o outro, assim como Glauber propõe as questões em *La Nascita degli dei*; ou seja, não é o ocidente separado do oriente, mas é o ocidente com o oriente a maneira como Alexandre incorpora Ciro na segunda parte do roteiro aponta neste sentido.

O capítulo termina procurando demonstrar de que maneira é possível pensar em Glauber como um escritor de si. Através dos textos e dos filmes é possível perceber um Glauber leitor que sinaliza a constituição de uma escrita de si. Uma escrita que não deixa de ser uma maneira de interiorizar-se. Essa interiorização no cinema de Glauber se dá em direção ao sertão, que nos remete, como aqui defendido, à ideia de interior, mas que passa por uma interiorização de si, uma busca por aquilo que se apagou no homem “civilizado”.

Capítulo 1

Do nascimento dos Deuses ao sertão de Euclides da Cunha

Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de Filosofia como há muito tempo se faz: "Ah! O velho estilo..." A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema. (Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*)

1 O roteiro, um começo

A imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo, e o cineasta deve escrever com a imagem. (Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*)

O roteiro *La nascita degli dei* foi escrito em 1973, encomendado por um canal público de rádio e televisão italiana, RAI, durante o período em que Glauber Rocha estava exilado na Europa. Foi escrito pouco tempo antes do primeiro tratamento do roteiro d'A *Idade da Terra* (de 1974 - e muito diferente do roteiro extraído do filme, finalizado em 1980), antes de filmar *Claro* (1975) e, antes, ainda, de filmar o documentário do velório/enterro de Di Cavalcanti.

É um roteiro sobre o qual quase não se tem informações, há poucas referências, justamente pela ausência de uma discussão sobre ele. O próprio Glauber Rocha fala sobre *O nascimento dos deuses* apenas em algumas ocasiões. É bem provável, ainda, que o fato de estar à “margem” da sua produção cinematográfica reflita no pequeno número de dissertações e de teses que se dedicaram a

estudá-lo ou que, simplesmente, apontem nele o mínimo de relevância.³

Outro ponto a ser considerado passa por uma questão que me parece consenso: não é apenas *La nascita degli dei* que é pouco estudado, mas a produção de Glauber Rocha da década de 1970

³ Dos trabalhos que se dedicam a olhar para o roteiro, parece relevante citar que *Anabásis Glauber: Da Idade dos Homens À Idade dos Deuses*, de Martin Cezar Feijó - apresentado como monografia de uma disciplina realizada durante o doutoramento de Feijó, e mais tarde lançado em livro -, é um dos poucos, senão o único, até o momento desta tese, em que *La nascita degli dei* é citado e posto em discussão. Um dos capítulos, o número quatro, intitulado *O nascimento dos Deuses* - como é fácil de perceber, a tradução do italiano para o português do título do roteiro -, é todo dedicado a *La nascita degli dei*. Martin Cezar Feijó, neste capítulo, traz uma série de informações sobre o roteiro e sobre a história do mesmo. Há também a tese de doutoramento de Jair Tadeu da Fonseca, defendida em 2000, na UFMG - "Cinema, Texto e Performance - A Vida em Obra de Glauber Rocha" -, em que no sexto capítulo, *Da terra à Terra* (e vice-versa), Jair arma uma discussão acerca do nascimento dos impérios a partir do roteiro citado. Em 9 de janeiro de 2005, o suplemento "Mais" da *Folha de São Paulo* publicou o fragmento "Alexandre, Sol do Ocidente", com tradução de Maurício Santana Dias, acompanhado por artigo de Ivana Bentes, *O profeta da democracia global*. Há recentemente um texto de Marília Rothier Cardoso, *Glauber, "fabulista fabuloso"*, publicado na revista *Alea*, vol.12, no.1, Rio de Janeiro, junho de 2010. Há ainda uma reunião de textos escritos em língua inglesa e lançados no Reino Unido sob o título *Cinematic Rome*, em que os textos abordam a Roma cinematográfica e/ou a Roma cinematográfica. Nesta reunião de textos está incluído o ensaio *Glauber Rocha's Claro, or the tragic Legibility of Chaos*, de Bertrand Ficamos, dedicado ao filme *Claro*, como se pode perceber pelo trocadilho no título, em que em um dos parágrafos, pequeno por sinal, o autor sugere que haja contato entre o filme *Claro* e o roteiro *La nascita degli dei*, e percebe isso não apenas em função de os dois terem sido realizados em Roma e no mesmo período, mas por tratarem de um assunto - que toca na construção dos impérios - caro ao cineasta no período em questão. No mais o roteiro *La nascita degli dei* é citado, ainda, nas cronologias que descrevem um pouco da vida, da história, da obra de Glauber Rocha e de suas realizações. Talvez a cronologia mais completa seja a escrita por Ivana Bentes, no livro *Cartas ao Mundo*, em que a autora, além de posicionar o roteiro, ilustra o texto com citações de algumas cartas escritas por Glauber nas quais o cineasta mantém diálogo com amigos e comenta sobre o roteiro ou sobre o período em que o mesmo foi escrito.

também o é em relação à da década de 1960. Os filmes da década de 1960 ganharam mais destaque em função do reconhecimento e da repercussão que o cinema brasileiro e o cinema de Glauber tiveram; em função, ainda, de Glauber tê-los filmado no Brasil e de tratarem de assuntos caros ao que se pode chamar de cultura brasileira. A década de 60, portanto, é o período sobre o qual se concentra o maior número de dissertações, estudos e teses que se dedicam ao trabalho de Glauber Rocha.

Na condição de roteiro não filmado, *La nascita degli dei* aproxima-se de tantos outros escritos por Glauber - como são os casos de “O destino da humanidade”, “Os imortais”, “Infinito”, “Ilyada” e “Odisseya” -, que também não foram convertidos em imagem. No entanto, o ingrediente a mais, em relação aos aqui mencionados, é a edição em livro, em agosto de 1981, mês da morte de Glauber, pela ERI/Edizioni, editora da RAI. Glauber não teve contato com o livro depois de pronto e é bem provável que não tenha participado do processo de editoração do mesmo, como fez com os demais roteiros publicados. Nos demais, como disse, o cineasta participou intensamente na seleção e reestruturação dos textos.

Assim, em relação ao roteiro, há dois pontos relevantes: o primeiro deles é que ele se inclui na relação dos roteiros não filmados, mas, diferente desses, foi editado em livro; o segundo, é que faz parte dos roteiros de Glauber editados, como é o caso de *Deus e o Diabo na terra do Sol* e *Glauber Rocha, Roteiros do Terceyro Mundo* - este último organizado por Orlando Senna -,

todavia, de maneira diferente desses, ganha uma edição em língua italiana sem passar pelo crivo de Glauber.

Em relação a esse segundo ponto, o roteiro se diferencia por não ser apenas um roteiro ou uma reunião de roteiros escritos por um cineasta que depois de terem sido transformados em imagens fílmicas retornam como imagem escrita. Normalmente esse tipo de material, comparado aos primeiros tratamentos dos roteiros, serve como coadjuvante da discussão em torno daquilo que o cineasta fez ou deixou de fazer ao apresentá-lo como imagem fílmica⁴.

Assim quando olhamos para *La nascita degli dei* em relação aos demais roteiros não-filmados, é preciso ter em foco que se trata de um roteiro que depois de escrito e não ter sido levado adiante, situação que se repete nos roteiros acima citados, transforma-se em livro sem que o cineasta tenha tido a possibilidade de apresentá-lo como imagem fílmica. Dessa maneira, *La nascita degli dei*, por um lado, pode ser considerado como primeiro tratamento de um roteiro pelo simples fato de não ter sido filmado; afinal de contas, os primeiros tratamentos cinematográficos que conhecemos de Glauber, depois de terem sido convertidos em imagem fílmica, mudaram consideravelmente. Por outro lado, considerar junto com o fato de

⁴ O já citado *Glauber Rocha, Roteiros do Terceyro Mundo* (1985) parece dar destaque para tal finalidade: além dos roteiros extraídos dos filmes, estão ali presentes os primeiros tratamentos de algumas dessas obras, alimentando a discussão em torno dos primeiros tratamentos cinematográficos dos roteiros de Glauber e onde os mesmos se realizaram como imagem fílmica.

não ter sido filmado o fato de ter sido editado em livro, dá ao roteiro uma possibilidade de leitura diferente em relação aos demais.

Considere-se ainda que *La nascita degli dei* se diferencia dos demais roteiros, e isso o próprio texto nos revela, por causa da superprodução que, por suposição, tal roteiro requer. Ivana Bentes ao se referir ao roteiro diz: “O roteiro, nunca filmado, de Glauber tem tudo que se esperaria de uma superprodução hollywoodiana: dimensões épicas, cenas de batalhas, saques, legião de soldados, centenas de figurantes entre tendas e desertos.”⁵

Martin Cezar Feijó, por sua vez, atribui a essa superprodução o motivo pelo qual o roteiro não foi filmado, afinal de contas, “no mínimo exigiria um filme de 8 horas ou, então, o que talvez fosse previsto, um seriado para a televisão (comum na televisão italiana, quando os temas são históricos...)”⁶. O roteiro, como sinaliza Feijó, “projeta grandes batalhas, envolvendo milhares de soldados. Cenas de saques. Incêndios. Inúmeras mortes...”⁷, como se vê especialmente em duas passagens do texto: na primeira cena – a fala sobre a construção dos exércitos; na segunda – o campo de batalha.

Sacerdoti: Gli Dei annunziano la vittoria.
Ciro: Anche se ho la protezione degli Dei, sarò
preparato per vincere un esercito piú poderoso
del mio?

⁵ BENTES, Ivana. O profeta da democracia global. “Mais” - *Folha de S. Paulo*, p. 10, 9 de janeiro de 2005.

⁶ FEIJÓ, 1996, p. 72.

⁷ FEIJÓ, 1996, p. 78.

Cambise: Abbi cura della salute dei tuoi soldati come della tua, e inventa nuove tattiche in grado di dividere e spaventare il nemico. Attacca solo quando sei certo di vincere a ritirarti quando il nemico dispone di forze superiori. L'intelligenza, l'organizzazione, la disciplina e il coraggio sono le leggi principali della guerra.

(p.p.) *Cambise bacia Ciro e si allontana insieme ai sacerdoti.*

(p.p.) *Ciro guarda il cielo.*

(p.m.) *Ciassare parla a Ciro.*

Ciassare:... Creso, Re della Libia, marcia alla testa di 60 mila uomini. Aratacama, Re della Frigia, marcia alla testa di 48 mila uomini. Artabeo, Re della Cappadocia, marcia alla testa di 36 mila uomini. Aragona Re dell'Arabia, marcia alla testa di 10 mila uomini. I Greci hanno mandato 6 mila uomini.

PALAZZO DI ASTIAGE NELLA MEDIA

Interno notte

(p.m.) *Ciassare parla con Ciro completando le informazioni.*

Ciassare:... in quanto al re della Siria e al re di Babilonia, questi disporre di 20 mila soldati e 200 carri ciascuno.

Ciro: Dovremo affrontare 60 mila Cavalieri 200 mila soldati a piedi. Quanti uomini hai tu?

Ciassare: C'è la possibilità di riunirne 80 mila, a piedi e a cavallo.⁸

⁸ Sacerdote: os deuses anunciaram a vitória.

Ciro: assim, se tenho a proteção dos deuses, estarei preparado para vencer um exército mais poderoso que o meu?

Cambise: Cuida da saúde dos teus soldados e da tua, e inventa novas táticas com a intenção de dividir e assustar o inimigo. Ataca somente quando tiver certeza da vitória e retira-se quando o inimigo dispuser de força superior. A inteligência, a organização, a disciplina e a coragem são as leis principais da guerra.

(p.p.) *Cambise beija Ciro e se distancia junto com o sacerdote.*

(p.p.) *Ciro olha o céu.*

(p.m.) *Ciassare fala com Ciro.*

ACCAMPAMENTO ASSIRIO

(p.g. trav.) Il popolo continua la fuga sotto la tempesta. Animali Che si ribellano, feriti Che chiedono aiuto. Confusione generale.

Tespesta.

(p.m. trav.) Le truppe di Ciro irrompono nell'accampamento, catturano uomini e donne, saccheggiano, incendiano e uccidono.

Suoni naturali.

(p.p.) Saccheggio.

(p.p.) Saccheggio.

(p.p.) Saccheggio.

(p.p.) Saccheggio.

(p.p.) Saccheggio.

ACCAMPAMENTO ASSIRIO

Esterno giorno

(p.g.) Il cielo nuvoloso, molti morti, tende bruciate. L'esercito di Ciro accamato. I soldati, ubriachi, siaggirano intorno alle donne, ai fuochi e agli animali.

(p.m. trav.) I soldati di Ciro aprono i bauli e osservano i meravigliosi tappeti, gioielli, oggetti vari e armi preziose.

(p.l.) I soldati dividono i tesori tra di loro e ne danno una parte alle loro donne.

(p.m. trav.) Ciro si avvicina agli schiavi e parla.

Ciassare:... Creso, Rei da Líbia, marcha no comando de 60 mil homens. Aratacama, Rei da Frigia, marcha no comando de 48 mil homens. Artabeo, Rei da Capadócia, marcha no comando de 36 mil homens. Aragona, Rei da Arábia, marcha no comando de 10 mil homens. Os Gregos mandaram 6 mil homens.

PALÁCIO DE ASTIAGE NA MEDIA

Interno noite.

(p.m.) *Ciassare fala com Ciro completando as informações.*

Ciassare:... e quanto ao rei da Síria e ao rei da Babilônia, estes dispõem de 20 mil soldados e 200 carros cada um.

Ciro: Devemos enfrentar 60 mil Cavaleiros e 200 mil soldados a pé. Quantos homens tu tens?

Ciassare: Há a possibilidade de reunir 80 mil, a pé e a cavalo. (ROCHA, 1981, p. 25.)

Ciro: Voi sieti liberi e se mi ubbidirete sarete trattati come amici.⁹

Embora permaneça a dúvida sobre a finalidade do roteiro, que poderia se converter em filme ou em seriado, é possível perceber nas duas partes acima citadas que a história exigiria certa engenhosidade na hora da produção, como apontam Feijó e Bentes. Não se pode desconsiderar que a possibilidade de filmar amparado pela estrutura da RAI dava a Glauber recursos que, por menores que fossem, extrapolavam os existentes no cinema nacional.

Para além das necessidades técnicas e de estrutura para converter *La nascita degli dei* em imagem-fílmica, vale destacar que o roteiro é imprescindível para se pensar a produção de Glauber da

⁹ ACAMPAMENTO ASSIRIO

(p.g. trav.) O povo continua a fuga sobre a tempestade. Animais que se rebelam, feridos que pedem ajuda. Confusão geral.

Tempestade.

(p.m. trav.) A tropa de Ciro rompe o acampamento, capturando homens e mulheres, saqueando, incendiando e saindo.

Sons naturais.

(p.p.) Saques.

(p.p.) Saques.

(p.p.) Saques.

(p.p.) Saques.

(p.p.) Saques.

ACAMPAMENTO ASSIRIO

Externo dia

(p.g.) o céu nebuloso, muitos mortos, tendas queimadas. O exército de Ciro de cama. Os soldados, bêbados, giram em torno das mulheres, do fogo e dos animais.

(p.m. trav.) Os soldados de Ciro abrem os baús e olham os maravilhosos tapetes, joias, vários objetos e armas preciosas.

(p.l.) Os soldados dividem os tesouros entre eles e dão uma parte as suas mulheres.

(p.m. trav.) Ciro se aproxima dos escravos e fala.

Ciro: Vocês são livres e se me obedecerem serão tratados como amigos. (ROCHA, 1981, p. 33.)

década de 1970, por sustentar-se por sua qualidade como imagem-texto, como aquilo que foi acolhido pelo papel e que depois pode vir a ser filmado e ou mesmo encenado, lido como literatura. Um texto que ganha corpo pelo modo como se estrutura, por sua densidade, pelas referências que o constituem, mas também pela maneira como Glauber trama histórias tão díspares: ao mesmo tempo em que o roteiro se divide em duas grandes partes, “Ciro Luna dell’Oriente” e “Alessandro sol dell’Occidente” - e narra em cada uma delas as histórias de Ciro da Pérsia e Alexandre da Macedônia -, conforme as histórias vão sendo contadas, sobrepõem-se em camadas como se formassem um corpo só. Ciro e Alexandre são como a lua e o sol, imprescindíveis tanto para o ocidente como para o oriente. Glauber opta por um com o outro e não por um separado do outro. Por exemplo, abaixo uma destas passagens que ajudam a entender como as camadas deste corpo vão se formando:

I Uomo: Se Filippo fosse un bárbaro, avrebbe distrutto Atene.

II Uomo: Alessandro rispetta a cultura di Atene e ci há perdonati. Ma as che cosa i filosofo Diogene há detto? “Esci dal mio sole”...

Uomo: La tirannia non può sopravvivere nel tempio della democrazia.

(p.m. trav.) Um uomo, tra altri uomini, grida.

Uomo: A Sparta non esiste Democrazia, né proprietá privata.

II Uomo: Lá tutti sono schiavi dello stato.

II Uomo: Ció che appartiene allo stato appartiene al popolo.

Uomo: Ció che appartiene allo stato è proprietá dei dirigenti dello stato. A Sparta non esiste liberta di pensiero e di creazione.

Uomo: Sparta è una città militare dove non esistono filosofi né artisti.

(p.p. trav.) Demostene tenta di calmare l'esaltazione della discussione.

Demostene: Sparta è una città barbara perché Licurgo si è preoccupato di sviluppare i muscoli del corpo ma há atrofizzato Il cervello.

(p.m.) Um giovane grida.

Giovane: Tra la tirannia statale di Sparta, che riduce l'uomo ad uma macchina di guerra, e La democrazia di Atene, che riduce l'uomo ad um cinismo decadente, io preferisco l'imperialismo di Filippo che esalta l'anima e Il corpo.

(p.p.) Demostene.¹⁰

Como se percebe, na fala do jovem, entre duas alternativas surge uma terceira: entre uma máquina de guerra controlada pela tirania do estado, Esparta, e a cínica democracia ateniense, a alternativa é Felipe, pai de Alexandre. É com o jovem e revolucionário Alexandre, para usar as expressões mencionadas no

¹⁰“Homem 1: Se Felipe fosse um bárbaro, teria destruído Atenas.

Homem 2: Alexandre respeita a cultura de Atenas e os perdoou. Mas que coisa o filósofo Diógenes disse? “Saia do meu sol”...

Homem: A tirania não pode sobreviver no tempo da democracia.

(p.m. trav.) Um homem, entre outros homens, grita.

Homem: Para Esparta não existe Democracia, nem propriedade privada.

Homem 2: Lá todos são escravos do estado tutti sono escravos do estado.

Homem 2: Aquilo que pertence ao estado pertence ao povo.

Homem: Aquilo que pertence ao estado é propriedade dos dirigentes do estado. Para Esparta não existe liberdade de pensamento e de criação.

Homem: Esparta é uma cidade militar onde não existem filósofos nem artistas.

(p.p. trav.) Demóstenes tenta acalmar a exaltação das discussões.

Demóstenes: Esparta é uma cidade bárbara porque Licurgo se preocupou em desenvolver os músculos do corpo, mas atrofiou o cérebro.

(p.m.) Um jovem grita.

Giovane: Entre a tirania estatal de Esparta, que reduz o homem a uma maquina de, e a democracia de Atenas, que reduz o homem a um cinismo decadente, eu prefiro o imperialismo de Felipe que exalta o animo e o corpo.” (ROCHA, 1981, p. 108.)

roteiro, que se dará a união de Atenas, de Esparta e das demais cidades gregas no enfrentamento com os Persas.

A partir da maneira como o roteiro se refere aos governos de Esparta e de Atenas, é inevitável aproximá-los das tensões entre a URSS e os EUA, entre socialismo e capitalismo, no auge durante a década de 1970, e perceber, na história, enfrentamentos que poderiam ser lidos de outra maneira. Isto é, para a guerra fria entre os EUA e URSS poderiam haver saídas que não meramente subjugassem um em relação ao outro. No roteiro, a solução dada pelo jovem que participa da assembleia para a crise entre a máquina de guerra e o cinismo decadente é uma terceira via em que ocorra a fusão das duas opções anteriores. Interessa esse terceiro espaço de relações, pois é através dele que se pode olhar para o sertão por outro viés.

Gian Luigi Rondi, no prefácio “Il Profetismo di Rocha”, percebe esse terceiro espaço quando fala que Glauber tinha a intenção de construir um “terceiro testamento sobre a idade da Terra”. Portanto, se o roteiro toma como base os textos de Xenofonte, de história e de mitologia grega, a retomada destas narrativas serve para expor uma tensão que parece presente na história milenar das culturas dos povos ocidentais e orientais.

Quando Rondi fala em um terceiro testamento, há de se considerar que Glauber está à procura de uma terceira maneira, não mais dicotômica, que permita se posicionar em relação ao embate acima referido. Assim, com Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*,

talvez se possa dizer que o ocidente e o oriente são como Apolo e Dionísio, um não pode viver sem o outro, e tal dualidade gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas.

Ao expor o embate entre o ocidente e o oriente, Glauber se utiliza de expressões que são caras ao século XX. “Racistas”¹¹ é um dos exemplos de como o cineasta recorre a um termo que já está em uso na segunda metade do século XIX, mas que se torna problemático durante o século XX, em particular, a partir da Segunda Guerra Mundial, pelo sentido que adquiriu. A maneira como Glauber faz uso do termo nos permite perceber que já havia nas relações entre os povos ocidentais e orientais um tratamento para com o outro que o rebaixava a uma condição sub-humana. Outro exemplo possível seria o termo “geopolítica”, criado pelo cientista político sueco Rudolf Kjellén, no início do século XX:

(p.g.) Riunione dell'Assemblea di Corinto Allá quale partecipano rappresentanti di tuttigli stati greci. Alessandro, in tribuna, ascolta Le delegazioni che vanno presentando Le credenziali. Um relatore annuncia:
Relatore: Delegazione della Tracia.
Delegato: Presente.
Relatore: Delegazione della Tressaglia.
Delegato: Presente.

¹¹ “Aristotle mi diceva che io avrei dovuto essere democratico in Occidente e tiranno in Oriente, sostenendo che gli orientali sono esseri simili alle piante e agli animali selvaggi. Mx questo é um conceito razzista.” Tradução: Aristóteles me disse que eu deveria ser democrático no Ocidente e tirano no Oriente, sustentando que os orientais são seres similares as plantas e aos animais selvagens. Este é um conceito racista. (ROCHA, 1981, p. 121)

Relatore: Delegazione dell'Etolia.
Delegato: Presente.
Relatore: Delegazione di Atene.
Delegato: Presente.
(p.p.) Antica carta della Grecia che mostra La
geopolítica grega nell'epoca di Alessandro.
Si continua a sentire La você (f.c.)
(p.m. trav.) Alessandro parla dalla tribuna.¹²

É com palavras como “racistas” e “geopolítica”, para citar apenas dois exemplos, que Glauber aborda situações de sua contemporaneidade na história dos povos ocidentais e orientais. A utilização destas palavras ajuda a contar de outra maneira a história de dois personagens - Ciro, 559 a. C.¹³, e Alexandre¹⁴, 356 a. C - ,

¹²“(p.g.) Reunião da Assembleia do Corinto na qual participam representantes de todos os estados gregos. Alexandre, na tribuna, escuta as delegações que apresentam as credenciais. Um relator anuncia:

Relator: Delegação da Trácia.

Delegado: Presente.

Relator: Delegação da Tessália.

Delegado: Presente.

Relator: Delegação da Etólia.

Delegado: Presente.

Relator: Delegação de Atenas.

Delegado: Presente.

(p.p.) Antiga carta Grécia que mostra a geopolítica grega na época de Alexandre.

Continua-se a sentir a voz (f.c.)

(p.m. trav.) Alexandre fala da tribuna.” (ROCHA, 1981, p. 111.)

¹³ “Voce: Ciro nasceu nel 559 avanti Cristo. Suo padre era Cambise, Re di Persia e sua madre Mandane, figlia de Astiage Re della Media.” Tradução: “Voz: Ciro nasce no ano 559 antes de Cristo. Seu pai era Cambise, Rei da Pérsia e sua mãe Mandane, filha de Astiage, Rei da media”(ROCHA, 1981, p. 18)

¹⁴ “Voce (f.c.): Alessandro, figlio del re Filippo di macedonia e della Regina Olimpia nacque nel 356 avanti de Cristo, quando la Grecia, dopo due secoli di sviluppo economico, politico e culturale, era disgregata a causa di varie guerre che avevano coinvolto Atene, Sparta e Tebe.” Tradução: Voz (f.c.): Alexandre, filho do rei Filippo da Macedônia e da rainha Olimpia nasce no ano 356 antes de Cristo, quando a Grécia, depois de dois séculos de desenvolvimento econômico, político e

que mesmo não sendo contemporâneos um do outro, como dito, fundem-se na terceira parte do segundo capítulo.

Quatro passagens possibilitam vislumbrar essa fusão. A primeira delas se dá no discurso de Alexandre após conquistar a Pérsia. O filho de Felipe e de Olímpia se coloca como parte de uma tradição que começa em Ciro, que se perpetua pelos demais reis persas e que passa para as mãos de Alexandre. Esse ponto de união entre o ocidente e o oriente culmina com a fundação da cidade de Alexandria:

Alessandro: Il falimento della democrazia greca rappresenta la morte di una umanità adolescente. Pericle era pragmatico e civilizzò la religione, diede a Democrito la possibilità di scoprire l'atomo che fece della cultura un fatto aristocratico, formò un'élite di tecnocrati civili ed una di mercenari che costruirono e mantennero l'imperialismo. Da Ciro ad Alessandro le tribù schiacciano il vicino ed affermano un Dio patriarca. Io ho unito l'Occidente all'Oriente e fondo oggi, qui, la città di Alessandria.¹⁵

cultural, era desagregada por causa das várias guerras em que haviam se envolvido Atenas, Esparta e Tebas. (ROCHA, 1981, p. 102)

¹⁵“Alexandre: a falência da democracia grega representa a morte de uma humanidade adolescente. Péricles era pragmático e civilizou a religião, deu a Demócrito a possibilidade de esculpir o átomo que fez da cultura um fato aristocrático, formou uma elite de tecnocratas civis e uma de mercenários que construíram e mantiveram o imperialismo. De Ciro a Alexandre as tribos esmagam os vizinhos e afirmam um Deus patriarca. Eu uni o Ocidente ao Oriente e fundo hoje, aqui, a cidade de Alexandria.” (GLAUBER, 1981, p. 118)

Na segunda passagem, o povo reconhece no espaço que um dia foi de Ciro a soberania de Alexandre:

Esterno giorno

(p.g.) La stessa massa Che acclama Ciro Che entra in Babilonia vede apparire al posto di Ciro Alessandro a Cavallo di Bucefalo.

Nell'anno 331 Alessandro entra in Babilonia, conquista Susa e si dirige verso Persepoli.¹⁶

Na terceira delas, ocorre o reconhecimento de Dario III, o rei derrotado e que será assassinado, de não ser digno da tradição de Ciro:

TENDA DI DARIO III

Interno notte

(p.g.) Il Re sta bevendo e piangendo perché há perso la sua famiglia, il suo esercito e il suo potere, conquistati da Alessandro.

Dario III: Voglio morire, perché sono indegno della tradizione di Ciro. Piange...¹⁷

O momento em que Alexandre sela essa tradição, violando a tumba e saindo de lá com a túnica de Ciro, configura a quarta

¹⁶ “Externo dia

(p.g.) A mesma massa que aclamou Ciro quando entrou na Babilônia vê aparecer, no lugar de Ciro, Alexandre montado no cavalo Bucéfalo.

No ano de 331 Alexandre entra na Babilônia, conquista Susa e se dirige a Persépolis.” (GLAUBER, 1981, p. 120)

¹⁷ “TENDA DE DARIO III

Interno noite

O Rei está bebendo e chorando porque perdeu a sua família, o seu exército, o seu poder, conquistado por Alexandre.

Dario III: quero morrer, porque sou indigno da tradição de Ciro.

Chora.” (ROCHA, 1981, p. 120)

passagem. Aqui é o momento da proclamação de Alexandre-Ciro e a primeira vez que outros dois personagens, Olímpia, mãe de Ciro, e Roxana, sua mulher, também aparecem como se fossem um apenas:

(p.m.trav.) Alessandro abbandona Il coro e entra nelle rovine Allá ricerca della tomba di Ciro

(p.g. trav.) Tra le rovine Alessandro trova la tomba di Ciro violata. La mummia è per terra e non piú avvolta nelle bende.

Alessandro La riavvolge La rimette nel sarcófago e indossa La túnica di Ciro che è strappata e sporca.

(p.m. trav.) Alessandro-Ciro esce dalla tomba e appare dinanzi al popolo e ai soldati che pregono.

(p.p.) Olimpia-Rossana sorride.

(p.m. trav.) Il coro Greco sorride come se fosse illuminato.

(p.p.) Alessandro-Ciro illuminato dal sole.

(p.g.) Il popolo in silenzio dinanzi allo splendore di Alessandro-Ciro.

(p.g.) Il Profeta Calano si dirige verso Il deserto in direzione di um fosso.¹⁸

¹⁸ “(p.m.trav.) Alexandre abandona o coro e entra na ruína à procura da tumba de Ciro.

(p.g. trav.) Na ruína Alessandro encontra a tumba de Ciro violada. A múmia está exposta e não mais envolvida pelas bandagens.

Alessandro a revira e a coloca no sarcófago e veste a túnica de Ciro que está rasgada e suja.

(p.m. trav.) Alexandre-Ciro sai da tumba e aparece diante do povo e dos soldados que rezam.

(p.p.) Olimpia-Rossana sorri.

(p.m. trav.) O coro grego sorri como se fosse iluminado.

(p.p.) Alessandro-Ciro iluminado pelo sol.

(p.g.) O povo em silêncio diante do esplendor de Alessandro-Ciro.

(p.g.) O Profeta Calano se dirige para a parte de trás do deserto em direção de um buraco.” (ROCHA, 1981, pp. 136-137)

No momento em que Alexandre, no texto de Glauber, encontra-se com Ciro se pode pensar um com o outro, não um separado do outro nem mesmo em choque com o outro. Ivana Bentes observa essa situação quando nos diz que

Ciro da Pérsia, que viveu no século 6º a.C., vai se fundindo com a figura de Alexandre, o Grande, agora no século 4º a.C. Tamanha elipse temporal não tem importância na história glauberiana, pois o que está em questão é "o mito fundamental do pré-critianismo", que transforma Ciro e Alexandre em avatares de um Cristo guerreiro e amoroso, cujo desejo maior é unir as culturas ocidental e oriental, numa nova mitologia universal -ou global, diríamos hoje-, capaz, para Glauber Rocha, de reinventar ou reverter o capitalismo.¹⁹

O desfecho de *La nascita* reforça a fusão entre Ciro e Alexandre e entre Olímpia e Roxana. Cito:

DESERTO

Esterno

(p.g.) Le tribú accampate vedono Alessandro com la tiara e Il manto di Ciro salutare Rossana-Olimpia, tutti gli Dei ed Eroi, i generali, e partire solo nel deserto.

DESERTO

Interno giorno

(p.g.) Alessandro cammina nel deserto e guarda il cielo.

Vento nel deserto

Música.

¹⁹ BENTES, Ivana. O profeta da democracia global. "Mais" - *Folha de S. Paulo*, p. 10, 9 de janeiro de 2005.

Il sole brilla sul suo viso ed Alessandro sparisce nell'orizzonte.

(p.p.) Uomini, donne e bambini montati com Le immagini di Alessandro che sparisce nel deserto.

(p.p.) Rossana-Olimpia.

Voce: Alessandro mori nell'anno 323 a.C.

Música.

Fine.²⁰

Ao se despedir, Alexandre-Ciro dá a entender que encerra um período, pois não há mais a necessidade da disputa, que se finda com a sua retirada. Talvez aqui se possa recorrer à ideia de ciclo à maneira nietzscheana; um ciclo de embates que se finda, mas que será retomado em outros momentos históricos - o da década de 1970 seria um deles. Ainda no desfecho do texto com a fusão entre Rossana e Olimpia se pode dizer que: “O Alexandre de Glauber é

²⁰“DESERTO

Externo

(p.g.) A tribo acampada vê Alexandre com a tiara e o manto de Ciro saldar Roxana-Olimpia, todos os Deus e Heróis, os generais, e partir sozinho no deserto.

DESERTO

Interno dia

(p.g.) Alexandre caminha no deserto e olha o céu.

Vento no deserto.

Música.

O sol brilha sobre a sua frente e Alexandre desaparece no horizonte.

(p.p.) Homens, mulheres e crianças montadas com as imagens de Alexandre que desaparece no deserto.

(p.p.) Roxana-Olimpia.

Voz: Alexandre morre no ano 323 a.C.

Música

Fim.” (ROCHA, 1981, p. 140.)

uma espécie de Édipo, fascinado pela mãe, Olímpia, que se funde com a imagem da sua mulher, Roxana.”²¹

Mesmo que Glauber respeite, em boa parte do roteiro, uma sequência histórica de fatos e de acontecimentos, há, por parte do cineasta, como observou Rondi no prefácio, uma procura pela fusão dos acontecimentos numa tentativa de mostrar que a última experiência civilizatória do século XX passa pelo continente americano. Os Estados Unidos da América, pela maneira como exercem culturalmente um domínio sobre os demais países, e o modo como Glauber desde a sua adolescência fez questão de declarar a sua resistência à política e ao cinema hollywoodiano, é o país a ser observado. Glauber, no roteiro, ao sugerir saídas para as relações entre os povos ocidentais e orientais pré-cristãos, busca alternativas para uma crise de sua contemporaneidade que divide o mundo em socialistas e capitalistas.

Portanto, não é apenas o olhar crítico de alguém que, para a época, é oriundo do terceiro mundo, colocado à margem de uma disputa entre duas grandes potências e, na maioria das vezes, sem poder de voz - este é apenas um dos ingredientes -, mas é o ponto de vista de um cineasta que, por um lado, dentro de seu próprio país, repensava o cinema passando por lugares até o momento pouco explorados no que se refere à questão da imagem; por outro lado, quando fora do Brasil, continua passando por esses mesmos lugares

²¹BENTES, Ivana. O profeta da democracia global. “Mais” - *Folha de S. Paulo*, p. 10, 9 de janeiro de 2005.

de uma maneira diferente. Esse olhar à margem não é apenas o olhar de um brasileiro, mas é o olhar de um sertanejo, é o olhar do sertão. Um sertão que ainda é lido criticamente, pelos centros urbanos, como oposição à cidade, ao litoral: atrasado, arcaico em relação à ideia de moderno. Um sertão desenhado por termos que reduzem seu entendimento, pois o limitam a uma determinada geografia. Mas como se dá o olhar desse lugar que parece tão distante?

Independentemente do local onde isso ocorra, o ponto que torna o roteiro relevante não é a necessidade de uma superprodução, a possível realização de um filme ou de um seriado de TV ou o fato de não ter sido filmado, mas as ressignificações provocadas pelo texto de Glauber, que passam pelo olhar de um sertanejo crítico, confrontando uma ordem colonialista. Um sertanejo que monta o roteiro a partir do olhar do sertão, que, independentemente da geografia desta região, é o local do colonizado pelas ordens nacionais, e, por extensão, pelas ordens externas e internas que veem o país como uma colônia. Isto é, o sertão parece colonizado pelas forças externas e recolonizado pelas internas. Passa por aí o motivo pelo qual, no roteiro de Glauber, as ressignificações dos textos de Xenofonte, da história, da mitologia grega e da cultura oriental diferem não apenas dos textos que lhe serviram de base, mas também das primeiras elaborações glauberianas relacionadas ao sertão, resultantes de sua imersão pelo interior do Nordeste brasileiro. O seu olhar está voltado para o sertão, não se distancia dele, ainda assim, dá outra potência ao sertão.

As cartas escritas por Glauber nos fornecem importantes pistas relacionadas à configuração desse olhar sertanejo, pois, nas correspondências em que o cineasta se refere ao roteiro antes mesmo deste ter sido escrito, as relações do sertão com Xenofonte já se fazem presentes. Em uma longa carta endereçada a Zelito Viana, de Roma, no dia 06 de janeiro de 1974, Glauber compartilha as ideias de *La nascita degli dei*.

Saindo do apartamento de Barcelloni fui para o Hotel Madrid, esperando Marcos que foi para a Argélia tentar descolar cinquenta mil dólares para acabar a História do Brasil (esta história da humanidade é infinita...). A *RAI* me telefonou e propôs o seguinte: fazer um filme de seis horas sobre a obra de Xenofonte – *CIROPIEDIA E ANÁBASIS* – a primeira relatando Ciro I, criador do Império Persa, e o segundo a invasão que os espartanos fazem na Pérsia, anos depois, para conspirar com Ciro II, filho de Dario, neto de Ciro I, contra seu irmão Artaxerxes, que lhe usurpara o trono. Artaxerxes ganha a guerra e os mercenários gregos, comandados pelo próprio Xenofonte que de Euclides da Cunha (era o Caminha de Ciro II) se transforma em Ulisses e faz uma viagem de volta para a Grécia, onde chega quando Sócrates estava sendo condenado por esquerdismo e a direita platônica tomando o poder.

A interpretação é de Engels e Antônio das Mortes. Um milhão de dólares ou mais!!! O tal milhão de Hollywood saiu pela *RAI* sem que eu pedisse! Como é o Setor Cultural quem produz, o filme não tem compromissos culturais: logo um milhão de dólares e liberdade pra perpetrar um *miúra*. Neste ínterim Vincent Malle apareceu e disse que entrava na co-produção porque queria meter mais um milhão de dólares

na produção de longa-metragem tirado do segundo e do terceiro capítulo, a CIROPIEDIA com o título de CIRO DA PÉRSIA, em Panaflex. A fim de vender o peixe já vendido a RAI, Vincent teve o cinismo de dizer ao Produtor Geral, que eu era o único que ele conhecia capaz de filmar CIRO DA PÉRSIA, porque reunia as qualidades de Griffith (*Intolerância*) David Lean (*Laurence da Arábia*), Rossellini (teoria geral), naturalmente Eisenstein (Ivans I e II) e John Ford plus Cecil B. de Mille, e que ele tinha dito isso ao Xá da Pérsia, com apoio geral do cinema novo iraniano e do pessoal do cinema comercial (o Irã produz sessenta filmes por ano, o petróleo é nosso). Eis-me de volta ao cinema e ao sertão depois de longo afastamento começado com o exílio de 71. Terminei *Câncer*, estruturei a *História*, escrevi o roteiro de *A Idade da Terra*, sobrevivi com 37 mil dólares faturados a leves penas nesses três anos incluindo também os trocados de Claude – os tais chequinhos. Estou aqui na casa de Barcelloni esperando alugar esta semana um apartamento e mandar buscar Paloma *finalmente!!!* Ontem assinei o contrato. Pagam 11 mil dólares pelo roteiro, que deve ser entregue até 30 de março. Três meses para escrever dois longa-metragens por este preço quando pagam o triplo a italianos. Mas me prometerem 60 mil pela direção caso o roteiro seja aprovado e mais 50 mil pelo longa-metragem, que daria 110 mil por 15 meses de trabalho intenso a partir de hoje. Diante destas circunstâncias – um filme sobre antigas civilizações do Ocidente (Grécia) e Oriente (Ásia Menor) – transferi a *Idade da Terra* (Paulo Martins das Mortes rides again...) por este novo Deus e o Diabo nos desertos do Saara – é um filme de cangaceiros, Paulo Martins é Xenofonte, *Ciro I* é Lampião e *Ciro II Barravento*, logo viajo à ancestralidade mais ou

menos seguro dos resultados porque o que me interessa é desmistificar mitologias Greco-orientais, mostrar que por baixo do *Olympos* e *Templos* reinava o patriarcalismo escravocrata, primeiras solidificações do capitalismo. O que a RAI não sabe é que vou com os alemães em cima do assunto, o que é para mim absolutamente fascinante na possibilidade de materializar as estruturas claras das civilizações de Oriente e Ocidente, levando à máxima radicalização lingüística a estética revolucionária popular televisada. Resisti à indústria e ao underground e caí nessa boca que só abriram aqui pro Rossellini. Será que o filme sai bom? ²²

Depois de Glauber tocar com certa ironia em várias questões acerca de como se deu o contato da RAI para a realização do projeto, ele escreve um esboço daquilo que pretende realizar. O esboço não serve de resumo para o roteiro, mas ajuda a entender como o cineasta estava armando a retomada do sertão como questão e de onde partia o seu ponto de vista para lidar com os textos que propunha ressignificar, montar e desmontar.

A carta nos revela que, por um lado, Glauber continua próximo de sua rede de referências dos anos 60 – Euclides da Cunha, Pero Vaz de Caminha, Engels, Griffith, David Lean, Rossellini, Eisenstein, John Ford, Cecil B. de Mille –, por outro, incorpora a essa base nomes como Xenofonte, forte presença no cinema

²² ROCHA, 1997, p. 475.

glauberiano da década de 70. Ao mesmo tempo, busca novos significados para personagens como Antonio das Mortes e Paulo Martins, pensando inclusive em uma fusão de ambos: Paulo Martins das Mortes.

Todos os nomes elencados nas cartas, independentemente de serem mencionados no roteiro publicado, ajudam a entender o que ficou nos subterrâneos do texto de Glauber: a maneira como a produção da década de 1970 está muito próxima da produção dos anos sessenta, pois, assim como em *La nascita* - em que a história de Alexandre funde-se à de Ciro -, a releitura do texto de Xenofonte funde-se à de Euclides. Se o historiador grego e o autor de *Os Sertões* balizam cada qual uma das décadas do cinema de Glauber - e usando como referência a história de Alexandre e de Ciro à maneira como estruturam o roteiro -, pode-se dizer que a percepção dessa fusão entre Xenofonte e Euclides da Cunha se dá em função da produção realizada durante a década de 1970. Talvez se possa pensar na produção artística de Glauber das duas décadas, usando a maneira como o próprio cineasta monta o roteiro, em uma fusão Xenofonte-Euclides ou Euclides da Cunha Sol do setenta e Xenofonte Lua do sessenta glauberiano.

Em outra carta, o nascimento dos deuses de Glauber ganha um esboço mais próximo do roteiro:

O Nascimento dos Deuses
Como convém a um filme da Mapa
I - A origem da família, da propriedade e do
Estado na Grécia, segundo Engels, narrado por

Xenofonte exilado numa ilha sáfica em plena decadência grega. Xenofonte conta no estilo homérico a história de *Ciro I*.

II – *Ciro I* – A infância e a adolescência de *Ciro I*.

Antropologia histórica: a educação para o poder patriarcal identificado a Deus.

III – *Ciro I* – Maturidade, Velhice e Morte.

Consolidação por guerras econômicas do Império Persa que é o maior da Antiguidade.

Imperialismo, etapa superior do capitalismo. Tem mais!!!

A Conquista de Babilônia!!!

IV – *Homero* – A Grécia é o Império Ocidental.

Oriente e Ocidente. Os grande acordos de co-produções mitológicas. Édipo vem do Egito fazer teatro oficial repressivo antiincestuoso em Atenas. O modelo democrático emedebista, os intelectuais de direita (Platão), de esquerda (Sócrates), a fofoca subdesenvolvida, o acordo dos Deuses com o capital. Os bravos guerreiros de Esparta são jagunços. Clearco Antonio das Mortes contrata 10 mil mercenários e partem para a Pérsia, levando Xenofonte como cronista militar = os sertões no deserto ou no Cocorobó dá no mesmo: mas desta vez tem dez mil extras, todo o exército persa à minha disposição.

V – *Ásia Menor* – *Ciro II*, de 22 anos, no auge do esquerdismo místico avança com os dez mil espartanos contra Artaxerxes e morre decapitado. Clearco é morto e Xenofonte toma o comando dos espartanos vencidos e volta guerreando pelos caminhos de Ulisses até a Grécia.

VI – *Decadência da Antiguidade*

Renascimento – Quando Xenofonte chega a Grécia, Sócrates está sendo condenado. Xenofonte, porque era sofista, foge e é perseguido de ilha em ilha até conseguir uma onde descansa, velho, e escreve os dois livros

sobre os quais o filme se baseia. Prevê a decadência da Grécia e uma renascença no Imperialismo Romano. O filme termina com a primeira invasão Romana na Grécia.²³

Glauber termina a carta solicitando que o amigo Zelito Viana se manifeste em relação a tudo aquilo que acabou de dividir com ele:

Esta *trip* evidentemente pretensiosa me satisfaz plenamente dentro das circunstâncias regressivas do cinema mundial, porque se tiver engenho e arte posso fazer um filme revolucionário popular e meter nas TVS do mundo, o que é o máximo em matéria de comunicação. Acredito nesta transa, sem ingenuidades, mas é preciso entender a TV como meio e não como estética. O exame da história até hoje não vista e deturpada pelo cinema se presta politicamente à especulação televisiva que é aqui livre a partir de uma modernidade informativa. O cinema me interessa como ciência do conhecimento. O cinema, como falou Sadoul, ainda não ultrapassou a aurora do futuro. O que está em decadência é a burguesia internacional *a long away*. Quero que você me escreva achando de tudo isso porque minha intuição se dirigiu a você, meu co-autor de Terra e Dragão que exerceu forças altamente positivas em minha vida. Agora quero sua palavra. Desculpe a longa-metragem.²⁴

O que Glauber está montando a partir da cultura greco-oriental evidencia que, para ele, o sertão está nos primórdios da história. A partir de *La nascita*, é possível dizer que a história da

²³ ROCHA, 1997, p. 477.

²⁴ ROCHA, 1997, p. 477.

palavra sertão não vai até Camões, ou, de outra maneira, não parte de Camões, como nos diz Gilberto Mendonça Telles, mas a história do sertão, para Glauber, já está nos gregos, nos orientais, no nascimento dos deuses, em uma cultura pré-cristã e, conseqüentemente, está nas disputas entre o Ocidente e o Oriente.

Se Harold Bloom, ao pensar em um dos maiores dramaturgos de todos os tempos, nos diz que temos que passar por Shakespeare para pensar ou entender os gregos, ou seja, que Shakespeare seria um divisor de águas para o entendimento da cultura grego-romana, talvez Euclides da Cunha tenha a mesma importância como divisor de águas entre a cultura sertaneja e os seus antepassados, e o entendimento disso se torna possível a partir da maneira como Glauber monta o roteiro, vendo nele uma possibilidade de conectar o sertão à história cultural do mundo.

A importância do olhar de Glauber passa por um entendimento do texto de Euclides da Cunha que é diferente daquele realizado por boa parte de sua fortuna crítica. Seu olhar enquanto sertanejo, ao ler o texto do autor de *Os Sertões*, é o olhar do sertão e não o olhar da razão (republicana, para usar um termo ligado ao processo de constituição da nação e, conseqüentemente, da ficção brasileira - imaginadas, como nos dirá Raúl Antelo em seu *Algaravia*²⁵).

²⁵*Algaravia* foi publicado em 1998 pela Editora da UFSC e republicado em 2012 pela mesma editora.

A partir daquilo que o cineasta nos revela em suas cartas, é possível perceber a relação de *La nascita degli dei* com os demais roteiros da década de 1970. Um conjunto que molda o palimpsesto glauberiano e que nos permite observar de que maneira o sertão é retomado como tema do roteiro, aproximando-se de uma discussão muito forte durante a década de 60, que parece, no entanto, minimizada pela crítica durante a década de 1970.

2. Sertão com Endereço e Sertão do Mundo

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.”
(João Cabral de Melo Neto, *A
Educação pela Pedra*)

A fala de Glauber, as conexões com o texto de Euclides da Cunha e a possibilidade de aproximá-lo de Xenofonte permitem dizer que o cinema glauberiano da década de 1970, a partir de *La nascita degli dei*, continua a tocar na questão do sertão. Porém, o sertão que emerge na década de 70 é diferente daquele da década

anterior. Esses dois momentos ganham no presente texto os seguintes termos: sertão com endereço e sertão do mundo.

2.1 Sertão com endereço

O sertão com endereço é o da década de 60, é aquele que é lido por uma crítica, em especial a de ordem sociológica - como representação realista -, que trata de elementos sociais, e que passa por uma questão política e de ordem revolucionária. Uma crítica que tem na Semana de Arte Moderna de 1922 um divisor de águas para pensar a literatura e, por extensão, refletir sobre outras manifestações da cultura brasileira.

O historiador Francisco Foot Hardmann²⁶, ao se referir a esse tipo de leitura, nos fala de uma crítica que sente dificuldade de ler o objeto sem fazer com que o mesmo seja submetido a um filtro modernista. É por aí que passa a leitura crítica do *cinema novo* e que, conseqüentemente, utiliza-se do mesmo filtro como argumento de leitura para ler o cinema de Glauber Rocha. Embora tal leitura funcione para o cinema de Rocha da década de 60, talvez possa não

²⁶ Francisco Foot Hardmann, em “Antigos modernistas”, do livro *Tempo e História*, pode ajudar a pensar a questão quando nos fala “como os sentidos de modernidade e de modernização têm sido, com bastante frequência, reduzidos a esquemas ideológicos desenvolvimentistas do Estado brasileiro pós-1930, os sentidos de modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e de artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922”. (HARDMANN, 1992, p. 290).

funcionar para a de 70, pois o cinema glauberiano do período, além de se dar no exílio, materializa um sertão que, amparado por Xenofonte, não se encaixa na defesa da representação realista realizada pela crítica.

A crítica que se utiliza do “filtro modernista” para ler o *cinema novo* estabelece que o mesmo é um divisor de águas para as leituras feitas, até então, do cinema nacional. Em outras palavras, o *cinema novo* está para o cinema nacional assim como o modernismo brasileiro para a literatura. Se essa questão já aparece em textos isolados da década de 70, torna-se evidente nas ocasiões em que o cinema nacional ganha espaço no meio acadêmico.

O Dossiê Cinema Brasileiro, número 19 da *Revista USP*, ajuda-nos a perceber por onde opera a crítica acima referida, pois o periódico do Departamento de Comunicação Social é um dos instrumentos de veiculação de um pensamento que tem no seu cerne de leitura a crítica de viés sociológico. O embrião desse pensamento já se evidenciava na revista *Clima*²⁷, periódico do início dos anos 1940, que tem em Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, para citar

²⁷ Em *Destinos Mistos – os críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940 – 1968* -, Heloísa Pontes nos fala do grupo do qual faziam parte Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrade Coelho, Gilda de Mello e Souza e nos diz a maneira como produziam uma crítica aplicada ao teatro, cinema, literatura e artes plásticas: “Como críticos, inseriram-se na grande imprensa, nos projetos editoriais, nos empreendimentos culturais mais amplos da cidade de São Paulo. Como intelectuais acadêmicos, profissionalizaram-se na Universidade de São Paulo e formularam um dos mais bem-sucedidos projetos de análise da cultura brasileira.” (PONTES, 1998, p. 14)

apenas alguns nomes, os seus principais representantes. O Dossiê Cinema Brasileiro parte do fim da Embrafilme e, como reflexo disso, da baixa quantidade de filmes realizados, no início da década de 1990, pelo cinema brasileiro. Há a convicção de que o *cinema novo*, pela qualidade de suas produções, mas também pela acentuada repercussão que o cinema brasileiro teve em festivais de cinema internacionais, é a principal referência do cinema nacional.

Há a partir do *cinema novo* um atributo de qualidade. Não é por acaso que o cinema realizado nesse período é visto como referencial, como exemplo de algo que, mesmo que não tenha tido público ou que este não estivesse na linha de frente de preocupação de seus realizadores, consegue se estabelecer como modelo, como nos diz Randal Johnson no ensaio “Ascensão e queda do cinema brasileiro 1960-1990”²⁸.

²⁸ Randal Johnson se refere ao histórico da falta de preocupação com público que norteia a produção nacional em função, no caso do Cinema Novo, de um distanciamento em relação à indústria cultural norte-americana e uma proximidade com o cinema de autor que ocorre com força nos movimentos europeus, em especial, a *nouvelle vague*: “Embora se opusessem aos modos tradicionais de produção cinematográfica e às formas estéticas que os acompanham, seus participantes não fizeram nenhuma tentativa real para criar circuitos exibidores alternativos ou paralelos. Em vez disso, eles lançavam seus filmes em circuitos comerciais estabelecidos que haviam sido estruturados antes de tudo para a exibição de filmes estrangeiros. O público brasileiro, durante muito tempo condicionado pelos produtos de Hollywood, era em geral não receptivo aos filmes do Cinema Novo, que se tornaram em muitos aspectos um grupo de filmes realizados por e para uma elite intelectual e não para amplos setores do povo brasileiro e nem mesmo para o público frequentador de cinema.” (JOHNSON, Randal. “Ascensão e queda do cinema brasileiro 1960-1990”. *Revista USP n.19*, Dossiê Cinema Brasileiro, Edusp, pp. 45-46, 1993).

O crítico Ismail Xavier, no livro *Sertão Mar* - tese de doutorado orientada por Antonio Candido -, nos diz, no primeiro parágrafo da apresentação, que a sua intenção “foi tratar de forma mais incisiva uma questão central na experiência do *cinema novo*: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjuntura dos anos 1960.”²⁹ Considerando que o *cinema novo* e, conseqüentemente, o cinema de Glauber, se formam a partir de uma “retomada criativa modernista e da pedagogia política”, Ismail Xavier foca sua análise nos dois primeiros filmes do cineasta baiano: *Barravento*³⁰, de 1962, e *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de 1964, lidos, respectivamente, na sua relação com *O Pagador de Promessas*, de 1962, de Anselmo Duarte, e *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, de 1952/1953. Xavier detecta que é através do princípio de autoria que o cinema deste período define sua estética. A questão da autoria passa ainda pela ligação que o crítico faz do pensamento de Glauber com o

²⁹ XAVIER, 2007, p. 7.

³⁰ Medido com os parâmetros clássicos, *Barravento* é irregular no seu ritmo, desequilibrado na composição as cenas, precário muitas vezes em sua técnica fotográfica. Exibe aqui e ali aqueles “defeitos” que chamam a atenção para a fatura do discurso, tão a contragosto de uma narração que se quer fluente – para ser esquecida enquanto narração -, verossímil – para dar peso de realidade a suas operações – e clara – para não levantar suspeitas sobre a sua autoridade. Desejando ser fluente, verossímil e clara, a narração de *O pagador de Promessas* procura sempre a continuidade, o equilíbrio de composição, a uniformidade técnica, o encadeamento de motivos naturais para o desenvolvimento da ação. (XAVIER, 2007, p. 56)

de Godard, aproximando *Barravento de Aossado* (de 1962), ou seja, os primeiros filmes de cada cineasta.³¹

Leandro Saraiva, no posfácio, aproxima *Sertão Mar* da estrutura de leitura modernista, quando nos diz que “é um livro capital para a interpretação da cultura brasileira, situando-se ao lado de obras como *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz, ou *A forma difícil*, de Rodrigo Neves – para citar dois autores que também dialogam com a tradição ensaística da geração da revista *Clima*.”³² Mais adiante, o ensaísta³³ recorre a Paulo Emílio Sales Gomes, o nome da revista *Clima* que era responsável pelas discussões sobre cinema. Ademais, o círculo de leitura se fecha, em torno da questão, no momento em que Ismail Xavier, ao se referir a

³¹“Não se trata de endossar aqui a noção de que nova fase do cinema significa expressão da verdade e manifestação da experiência bruta, como alguns entenderam na época. Trata-se de caracterizar apenas certas operações de franqueamento de um novo fazer cinematográfico, de uma nova forma de entender a relação entre linguagem e experiência, cuja autenticidade era, naquele momento, celebrada em função de sua liberdade frente às armaduras do discurso convencional. Trata-se de chamar atenção para as recusas pensadas, conscientes de si, que se desdobram numa transformação do próprio conceito de cinema em determinados contextos de produção. Retoma esses dados para interpretar a fórmula de Glauber – ‘Godard apreendendo o cinema, apreende a realidade’ – e situar essa ideologia particular da apreensão, correlata à ideia do cinema como ontologia e seu papel articulador no confronto entre os conceitos (realidade brasileira, revolução, cinema de autor) e a prática cinematográfica.” (XAVIER, 2007, p. 80)

³² XAVIER, 2007, p. 204.

³³ “Reler *Sertão mar* nos faz entender a estética da fome não como uma posição entre outras no grande estoque das formas estéticas, mas como uma forma de politizar a estética. Mais do que repor a posição glauberiana, que respondia a uma conjuntura hoje superada, a argumentação de Ismail pode nos ajudar a esclarecer os termos da nova ‘situação colonial’, para citar Paulo Emilio Sales Gomes, esse desafio que agora se repõe em novas bases, obscurecido pela mercantilização geral.” (Apud XAVIER, 2007, p. 205)

Paulo Emílio em a “Estratégia do Crítico”³⁴, nos informa que Paulo Emílio sempre procurou olhar para o cinema nacional a partir de uma ideia de sistema. Ou seja, seu olhar em relação ao cinema brasileiro é muito próximo a uma estrutura de leitura criada por Antonio Candido para pensar a literatura, e, ao mesmo tempo, mantém-se na leitura feita por Ismail Xavier, como destacou Leandro Saraiva.

Se o cinema de Glauber Rocha da década de 60 é lido dessa maneira, ligado a um sistema de leitura, qual a contribuição do próprio cineasta para isso? Em função de seu envolvimento com as questões políticas do Brasil, parece difícil tirá-lo desse lugar do qual nos falam Ismail Xavier e Paulo Emilio. No entanto, ao mesmo tempo em que Glauber se prende a tal lugar, o sertão permite que ele se lance em outras aventuras que não parecem perceptíveis à crítica aqui em destaque. O próprio Ismail Xavier percebe essa questão quando traça um paralelo entre o *cinema novo* da década de 1960 e o da década de 1970 e não inclui a produção de Glauber dos anos 70 na leitura que realiza. Ou seja, mesmo que Glauber tenha assinado o *MANIFESTO “LUZ & AÇÃO”: DE 1963... A 1973*, junto com Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr., o seu cinema não está no recorte que Xavier faz da década de 70, como se percebe na citação abaixo:

³⁴ O ensaio “Estratégia do Crítico”, presente no livro *Um Intelectual na linha de frente*, foi publicado em 1986, pela Editora Brasiliense.

a década de 60, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar ‘crítica dialética’ da cultura popular, marcada pela presença da categoria de alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas; a década de 70 corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de ‘compreensão antropológica’, tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores – em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia - e renuncia à idéia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial de identidade. *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol* seriam dignos representantes da década de 60. Nessa esquematização, despontavam como exemplos claros da crítica à alienação pelo misticismo. E *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [1969] era apontado como ponto de inflexão, no caso particular de Glauber. O panorama era mais amplo e localizava o termo final dessa tendência à adesão ao popular na proposta de Nelson Pereira dos Santos, cristalizada em *O amuleto de Ogum* [1973-74] (sua versão mais feliz) e *Tenda dos milagres* [1977] (versão caricatural e doutrinária).³⁵

Ainda que o cinema glauberiano da década de 70, por não se encaixar no esquema de leitura montado, desapareça, talvez isso aconteça porque sua produção cinematográfica não passe mais pelo

³⁵ XAVIER, 2007, pp 24-25.

sertão ligado a sua ordem representativa, a saber, o sertão com endereço da década de 60.

Assim sendo, o argumento é de que o cinema de Glauber da década de 70 procura esse sertão - trabalhado à exaustão, durante a década de 60 no Brasil - em outros lugares, a partir da movimentação de outras forças, não percebidas em virtude do distanciamento físico entre o seu cinema e a crítica que se dedicava a estudá-lo. Esse distanciamento do cinema de Glauber não se dá apenas com os críticos brasileiros, pois a crítica que o acolheu durante a década de 60 em solo estrangeiro é a mesma que não consegue reconhecer o sertão no trabalho que desenvolve durante a década seguinte: seria difícil para essa crítica, condicionada por uma leitura moderna/modernista, ler o sertão na produção do cineasta, olhando para um texto em que ele, mesmo que contratado por uma emissora pública italiana, expõe a sua maneira de ler, como se perambulasse pelo sertão, as culturas grega e oriental.

Por sua vez, se o *cinema novo* é pensado como sendo modernista, talvez seja possível olhar para o sertão que emerge no cinema de Glauber Rocha tendo como principal referência *Os Sertões* de Euclides da Cunha, cuja leitura mais usual passa pelo mesmo filtro. Em outras palavras, é porque *Os Sertões* de Euclides Cunha é lido pelo filtro modernista que o sertão no texto de Glauber Rocha também o é.

Carlos Eduardo Capela, em *Nos confins de Judas*, procura olhar para o texto de Euclides da Cunha com outro tipo de potência,

em uma chave teórica - ligada a Blanchot, Nancy, Espósito, Agamben, Didi-Huberman, Derrida, entre outros - que o permite entender o palimpsesto euclidiano e junto com ele outras questões muitas vezes minimizadas pela tentativa crítica de se apropriar e de territorializar o sertão.

Para Capela, o “deslumbre de Euclides da Cunha passa pela palavra; é despertado por ela, que assim pode seguir em seu jorro excessivo.”³⁶ O crítico acrescenta ainda que a “lição euclidiana é de que cifrar pressupõe um decifrar prévio, não apenas a partir do que vemos, mas também, senão sobretudo, do que lemos. Assim o mundo nos concerne, nos move ao mover-se.”³⁷

Para Capela, é inelutável em Euclides “o trabalho da escritura em mesclar e mesclar-se.”³⁸ Nela “confluem ciência e literatura, prosaico e poético.”³⁹ Amparado em uma pesquisa realizada por Leopoldo Bernucci, o crítico nos diz que, além do diálogo intertextual, há, em *Os Sertões*, várias maneiras de narrar que deslocam a narrativa de um lugar convencional. Ou seja, o texto de Euclides da Cunha não é o lugar da certeza, mas da dúvida: é um labirinto, uma favela, como Canudos.

O sertão, com Blanchot, Capela aproxima da noção de deserto: um lugar onde presença e ausência se confundem. O sertanejo é aquele que não pertence ao território, isto é, “o que para

³⁶ CAPELA, 2011, p. 14.

³⁷ CAPELA, 2011, p. 15.

³⁸ CAPELA, 2011, p. 16.

³⁹ CAPELA, 2011, p. 16.

Euclides da Cunha parece constituir o próprio do sertanejo é justamente a ausência de um próprio; na impossibilidade de apropriação de um território, já que este não se delimita no tempo e no espaço, falta-lhe propriedade.”⁴⁰

Capela pensa o texto de Euclides, o sertão e o sertanejo na sua confluência de acontecimentos, um com o outro, ausência e presença, e não um separado do outro. Assim, a escritura de Euclides se aproxima do sertão, é movente, movediça; e Euclides se aproxima do Conselheiro, do sertanejo. Se Euclides fala do sertanejo como um Hércules-quasimodo, Capela, movendo-se, utiliza-se da mesma confluência para pensar o próprio Euclides: Euclides-Sertanejo. Se o próprio Glauber, movendo-se, em *La Nascita* sugere Alexandre-Ciro e Olímpia-Roxana, o cinema por ele realizado, por sua vez, move-se em Xenofonte-Euclides.

A leitura de Capela ao mover-se cria um distanciamento de uma ideia de modernismo solidificado como divisor de águas na literatura nacional e, ainda, distancia-se da dicotomia moderno/arcaico que norteia essa crítica, que procura, em primeiro lugar, pensar o sertão como oposição à cidade, para, depois, enquadrá-lo em uma geografia que facilite o argumento da sua representação.

Quando consideramos a crítica em tom modernista, o sertão no cinema de Glauber Rocha da década de 1960 é o sertão com uma geografia, com um endereço, que se localiza no interior do nordeste

⁴⁰ CAPELA, 2011, p. 21.

brasileiro: um sertão que, para ser representado, precisa ser cooptado sob o signo de árido, seco, desértico⁴¹, terra rachada, ignoto, dentre outras referências que já foram usadas, principalmente, na prosa regionalista do século XIX, mas que são assimiladas pela cultura brasileira a partir da publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Se Euclides da Cunha é o ponto nodal para as leituras em torno da ideia de sertão, acaba por ser adotado por uma crítica que sente a necessidade de ler o sertão pelo viés da representação. Mesmo que se detecte por parte do texto de Euclides a denúncia de um crime, parece que não se percebe que a necessidade de validar no sertão uma geografia específica acaba por aproximá-lo da razão republicana, de uma definição de um território e da necessidade de se imaginar uma nação comum a todos os brasileiros. A denúncia feita por Euclides da Cunha cria uma vereda para o jogo republicano.

Raúl Antelo, em *Algaravia* (1998), em um diálogo com Benedict Anderson, percebe que a necessidade de imaginar uma nação comum a todos é a mesma de imaginar uma ficção comum a todos. A nação e a ficção passam pela necessidade de um discurso uniforme que consiga contemplar um sintoma de “brasilidade”. Aquilo que não se enquadra nesse discurso é lançado para o lado de

⁴¹ A palavra “sertão”, para Walnice Nogueira Galvão, foi lida durante muito tempo como um apocope de “desertão”. A escritora, em *Império do Belo Monte*, remonta essa questão e usa como referência o dicionário etimológico de Gustavo Barroso. Ainda, Gilberto Mendonça Telles, em “O Lu(g)ar dos Sertões”, monta, partindo de Camões, o sentido com o qual o termo foi utilizado nos textos que compõem o que se convencionou a chamar de Literatura Brasileira. Os dois textos serão retomados no decorrer da tese.

fora, sendo assim a maneira com que a república lida com o arraial de Canudos. A necessidade de exterminar o vilarejo, incluindo a degola de seus membros, passa pelo fato de que a nação não consegue dar ao sertanejo de Canudos um “sentido de brasilidade”. Por estar fora, por não se enquadrar a esse sentido de brasilidade, “o homem do sertão” precisa ser combatido, pois passa a ser compreendido como inimigo.

No entanto, como pensar a denúncia feita por Euclides da Cunha? Afinal de contas, ele é contratado para cobrir na guerra as façanhas do exército brasileiro, braço direito da recém formada república. Ao fazer a cobertura da guerra, percebe as fraquezas do exército e a força do sertanejo muito próxima daquilo que considerava as virtudes dos homens do exército. Se o seu posicionamento se coloca contrário aos anseios republicanos, então ele poderia vir a ser considerado um “traidor”? Ou seja, se a denúncia feita por Euclides da Cunha pertencesse à ordem civil dos fatos, a ele deveriam ser dadas as mesmas honras dedicadas a Antonio Conselheiro?

Entretanto, se a denúncia vem por intermédio de um texto de ordem ficcional, de que maneira se deve lidar com a questão? Considerando que o discurso nacionalista também se encontra ligado à tentativa de se falar de uma “literatura nacional”, uma literatura que para se constituir também promova - e o trabalho de revisão feito pelos irmãos Campos nos aponta apenas uma parte disso - um apagamento daquilo que não lhe interessa como constituição de um

discurso, de que maneira pensar Euclides da Cunha junto à literatura nacional?

A denúncia feita por Euclides não dá conta apenas de um crime praticado pela república, mas é a denúncia de um discurso que tenta tornar comum uma ideia de “brasilidade”. Essa questão passa pela república, assim como passa também pela constituição de uma ficção brasileira, uma ficção da qual o próprio Euclides da Cunha, após *Os Sertões* e em função de sua repercussão, passa a fazer parte. No entanto, e por aqui se realiza um paradoxo, Euclides da Cunha é apreendido por essa ideia de literatura nacional quando vem cooptado pelo discurso que ele mesmo fez questão de denunciar.

A crítica que olha para o sertão euclidiano e privilegia nele um endereço, a partir do que Euclides chama de um esboço geográfico do sertão de Canudos, é a mesma que, em relação ao cinema de Glauber, reforça a busca por uma localização. Não se deve descartar a contribuição do cineasta para essa construção da mesma maneira que esta, em mais que um momento, também é feita por Euclides da Cunha. Isso acontece quando escreve textos, antes de se dirigir ao local do conflito, repudiando a ação dos seguidores de Conselheiro e quando escreve textos com frases efusivas que enaltecem a República.

Todavia, o discurso racional, aquele que Euclides da Cunha constitui de dentro de sua casa, de seu lugar de segurança, atrelado aos livros, cai por terra quando se embrenha no sertão. A razão não dá conta do sertão, pois o sertão não é seu porto seguro. Com Capela

se pode dizer, de outra maneira, que o sertão é o lugar da deriva, o lugar onde a racionalidade sucumbe. A racionalidade de Euclides sucumbiu, a grandiosidade de seu gênio fez com que ele não resistisse à deriva do sertão, e esse é o momento em que o seu pensamento não pode mais ser lido vinculado, simplesmente, a um discurso de nação e de ficção brasileira.

Afinal de contas, para que esse discurso se sustente, a crítica sente a necessidade de se apropriar do sertão a partir de um determinado lugar e de procurar caracterizá-lo para que dessa forma se possa usar a lógica dicotômica moderno/arcaico. Ou seja, defini-lo, conceituá-lo de uma determinada maneira que soe como exótico, não deixando de ser, em alguns casos, um modo de minimizar a falta de entendimento que se tem sobre o assunto em questão.

No caso de Glauber Rocha, o engajamento político do cineasta - muito forte durante a década de 60 - e as várias bandeiras por ele defendidas (e em muitos casos abandonadas) apontam para um lugar muito parecido com o de Euclides da Cunha: o sertão em Glauber Rocha também pode ser lido como uma geografia. Todavia, de uma maneira parecida com a leitura feita do texto de Euclides da Cunha, a do cinema de Glauber Rocha ganha em possibilidades, pois, muitas vezes, a figura do cineasta é contraditória e provocadora, do mesmo modo que em relação ao cinema por ele realizado também cabem esses adjetivos, e isso impõe um desafio a sua crítica: minimizar algumas questões para que Glauber seja mais

facilmente apreendido por um sistema de leitura, ou se sujeitar às ciladas que o mover-se da obra do cineasta impõe.

Assim, se há uma crítica de ordem sociológica que lê o cinema de Glauber Rocha próxima da leitura que se faz do livro de Euclides da Cunha, se Antonio Candido sinaliza aquilo que considera os momentos decisivos para a formação da Literatura Brasileira, e se a sua leitura acaba por propor um cânone para esta literatura, de que maneira se pode pensar, utilizando os mesmos elementos constitutivos usados por Candido, em uma tradição cinematográfica?

Tal questão é fundamental, pois aquilo que Paulo Emilio propõe para o cinema brasileiro - em textos como “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”⁴², “Uma situação Colonial”⁴³, “A Criação de uma Consciência Cinematográfica Nacional”⁴⁴ - está diretamente relacionado à necessidade de construir uma tradição, um cânone. Assim, para Paulo Emilio, o cânone cinematográfico se constituiria de uma maneira muito parecida com o literário, e nesse cânone⁴⁵ se fariam presentes os cineastas em cuja produção cinematográfica ocorra uma (ou que possa ser lida como) interpretação do Brasil.

⁴² *Argumento* – ANO 1 – Número 1. Vale sinalizar para o fato de que a revista abre com o texto de Antonio Candido intitulado: “Literatura e subdesenvolvimento”.

⁴³ *Arte em Revista* – ANO I – Número 1, 1979, Editora Kairós.

⁴⁴ *Arte em Revista* – ANO I – Número 2, 1979, Kairós Livraria e Editora Ltda.

⁴⁵ Nomes como o de Euclides da Cunha, Machado de Assis, Mario de Andrade e Guimarães Rosa servem de exemplo para isso. Vale acrescentar que os nomes elencados são os mais citados na *Revista USP*, antes referida. Sobre o periódico, pode-se consultar “DAS MEMÓRIAS ÀS VEREDAS *Revista USP* – letras, cenas e sons”, tese de doutorado de Lucia de Oliveira Almeida, orientada pela Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo, UFSC, Florianópolis/SC, 2008.

Todavia, parece que Paulo Emilio não leva em consideração que o próprio Glauber Rocha, durante a década de 60, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), resgatando o nome de Humberto Mauro, faz um movimento de filiação do cinema que realiza a uma vertente naquele momento pouco contemplada pela crítica. Esse movimento de filiação realizado por Glauber, e que é encampado pelo *cinema novo*, para Ismail Xavier, em *O Discurso Cinematográfico*, é um movimento anti-industrial. Independentemente disso, Glauber ao mesmo tempo que filma se posiciona criticamente, muitas vezes em tom provocador, a respeito da sua produção e acerca do cinema produzido por outros cineastas.

Percebe-se que o movimento feito pelo cineasta está muito próximo ao movimento realizado pelos irmãos Campos - o primeiro sintoma é a palavra “revisão” – quando estes dois, Augusto e Haroldo, propõem-se a pensar nos nomes que foram excluídos do cânone da literatura nacional. Ou seja, e respeitando as diferenças, se Glauber está pensando em nomes de cinema, os irmãos Campos se dedicaram a pensar nos nomes que foram deixados de lado, à margem do sistema de leitura proposto por Antonio Candido.

Como exemplo disso, os livros *Revisão de Sousândrade* (1964), de Augusto e de Haroldo Campos e *Re-visão de Kilkerry* (1985), de Augusto de Campos já demonstram uma proximidade da proposta glauberiana. Mas, sem dúvida nenhuma, *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos* (1989), de Haroldo de Campos, se constitui como exemplo

mais emblemático. Gregório de Matos passa a ser o fiel da balança do pensamento de Haroldo e de Augusto de Campos.

No entanto, a operação de revisão realizada pelos irmãos Campos não se reduz apenas aos nomes citados, Gregório de Matos, Sousândrade e Pedro Kilkerry, pois se estende, por exemplo, a Euclides da Cunha. No texto “Da transgermanização de Euclides: Uma Abordagem Preliminar”, do livro *Os Sertões dos Campos – duas vezes Euclides* (1997), Haroldo nos diz que Antonio Candido – na companhia de Aderaldo Castelo, autores e organizadores da antologia *Presença da Literatura Brasileira* (1973) – ao avaliar do texto de Euclides da Cunha o caracteriza pelos “excessos vocabulares”. Aquilo que Antonio Candido e Aderaldo Castelo veem como “defeituoso”, Haroldo considerará “barroco”. Ismail Xavier, por sua vez, em *Sertão Mar*, lê os barroquismos no cinema de Glauber, nos dois primeiros filmes da década de 1960, como característica de um cinema moderno em oposição ao clássico.

Haroldo e Augusto de Campos acabam por perceber que aquilo que é caracterizado como defeituoso acaba por se transformar em uma riqueza poética na construção da prosa euclidiana. Não é para menos que a questão da poesia perpassa o texto dos dois. No caso de Haroldo, como caracterização de uma dificuldade na hora de passá-lo para outra língua, e no caso de Augusto de Campos, em seu “Transertões”, outro texto que compõe o livro *Os Sertões dos Campos – duas vezes Euclides* (1997), a procura se dá por recortes poéticos com estruturas de decassílabos e dodecassílabos. Isso fez

com que o autor de *Balanço da Bossa e outras bossas*, a partir de alguns critérios estabelecidos pelo próprio crítico, selecionasse centenas de exemplos⁴⁶, a ponto de montar um “soneto composto com dodecassílabos euclidianos (poderia ser a minha ‘sonoterapia3’) desmontando e remontando frases, um pouco no espírito de John Cage ‘eriting through’ textos alheios, como operação crítico-pragmática de exploração prospectiva da linguagem poética virtual.”⁴⁷

Esse trabalho realizado pelos irmãos Campos através dessas revisões críticas e da procura por nomes que ficaram à margem das leituras canônicas, por um lado, tem um exercício de escavação daqueles nomes que não foram incluídos no cânone brasileiro, por outro, se agrega à procura de um espaço para filiar a produção poética que ambos, mais Decio Pignatari, realizam. Em relação a essa questão, o trabalho realizado por Glauber Rocha não está muito distante daquele realizado pelos irmãos Campos, basta observarmos o último parágrafo do primeiro capítulo – “Humberto Mauro e a Situação Histórica” - do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*:

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil; assim como esquecer

⁴⁶ “Sem pretender ser exaustivo ou completo, até porque há casos de ambigüidade e dúvida que não favorecem uma contagem exata, e procurando privilegiar aquelas situações frásicas em que a trilha métrica soa co-natural ao ritmo da fala, cheguei a mais de 500 decassílabos significativos, com predominância dos sáficos (acentuados na 4ª e 8ª sílabas) e heróicos (acentuados na 6ª), e a pouco mais de duas centenas de dodecassílabos (dentre os quais muitos alexandrinos perfeitos).” (CAMPOS, 1997, p. 13)

⁴⁷ CAMPOS, 1997, p. 133.

Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução do romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do cinema novo no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante.⁴⁸

Glauber, para além da sua leitura sobre o cinema, vale salientar, monta o seu “cânone” da poesia e do romance brasileiro, e Euclides da Cunha não aparece nesta amostragem, talvez porque não fosse lido como romancista. Ainda, é importante aquilo que Glauber diz quando afirma que o esquecimento de Humberto Mauro é uma tentativa suicida de encontrar um ponto zero, e o cinema novo parece que seria esse ponto zero, que traria consequências para as experiências futuras. Ou seja, mesmo que Glauber escreva isso na sua menoridade cinematográfica, o cinema brasileiro tem uma história que começa na década de 1930 e não uma pré-história que acaba por validar o cinema novo como o ponto de partida de sua história.

A contradição parece caminhar junto com o cineasta, pois ao mesmo tempo em que ele se filia a um discurso coletivo, o *cinema*

⁴⁸ ROCHA, 2003, p. 54.

novo, e faz uma crítica que também é endereçada a esse movimento que, por sua vez, a absorve, parece com isso procurar outro lugar para aquilo que faz. Percebe-se, neste movimento, já durante a década de 60, que existe outro tipo de relação produzida pelo seu argumento, levando-o para além de uma visão que se tinha (e que ainda hoje em muitos casos se reproduz) do cinema brasileiro.

Paulo Emilio, uma década depois da publicação de livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ainda procura pensar o *cinema novo* e o cinema nacional, aos quais Glauber está vinculado, a partir de uma ordem sistemática. Glauber Rocha, por sua vez, dá a entender que como crítico e realizador - e contemporâneo de Paulo Emilio – move-se em lugares que a fortuna crítica sente dificuldade em lidar.

Independentemente do fato de Glauber Rocha fazer parte do *cinema novo*, de assinar os manifestos, isto é, de compartilhar com um grupo ideias e de sair em defesa delas, seu trabalho também se distancia deste pensamento comum. O fato de o cineasta, durante a década de 1960, propor uma revisão como maneira de leitura do cinema realizado no Brasil caracteriza, no mínimo, um sintoma a ser considerado: por mais que caiba junto a este cinema uma crítica em tom modernista, que entenda nele a reivindicação de um sertão (e do sertanejo) como parte de uma nação, não se pode desconsiderar que o cinema da década de 1970, ao mesmo tempo que dá ao sertão outras possibilidades, sinaliza para outra leitura em relação à maneira como o cinema de Glauber foi lido durante a década anterior. O cinema de

Rocha realizado durante a década de 1970 oferece através de *La Nascita*, e há de se considerar que o distanciamento em relação ao objeto oferece com mais clareza essas alternativas, outras conexões com o da década anterior ainda não observadas.

2.2 O sertão do mundo

O sertão do mundo, por sua vez, é o sertão da década de 1970. Como dito, não seria possível reduzi-los afirmando simplesmente que a década de 60 se diferencia absolutamente da década 70, como se a produção dos anos sessenta não influenciasse em nada na produção dos anos setenta, seja para reforçar uma ideia, ou desfazê-la. O sertão presente nos anos setenta também se faz no decênio anterior, ainda, que esta relação se dê por uma via de mão dupla, pois o sertão da década de 60 já traz indícios daquele que seria construído no decênio posterior. Isto é, parece-me possível olhar para os dois períodos, um com o outro, sem que ocorra uma relação de apagamento de um em relação ao outro: ocorre, com a maneira de pensar esses dois momentos, a mesma confluência de acontecimentos que já está nos sertões de Euclides e que o roteiro de *La nascita* reforça quando, de uma maneira muito próxima, envereda para pensar Alexandre com Ciro, o ocidente com o oriente, demarcando diferenças, mas, em especial, sinalizando as suas relações de dependência.

Aquilo que difere um do outro é que o sertão da década de 1970 pode ser lido sem que se crie uma geografia, pois não tem um endereço definido. É distante, longe, desconhecido, mas, ao mesmo tempo, interior, presente na intimidade mais profunda do ser humano. É a ideia de sertão que já está próxima da palavra antes da necessidade de uma localização: o sentido está mais próximo da errância, do período que se chama de barroco, pré-iluminista, anterior a boa parte das leituras que sustentam o pensamento de Euclides da Cunha; o sertão é a possibilidade de uni-las. Dessa maneira, o sertão pode ser os vários sertões do interior do Nordeste brasileiro, mas pode ser o Amazonas, o pampa, o pantanal, o deserto do Saara, o mar etc.

O sertão da década de 70 é o sertão que escapa à dicotomia moderno/arcaico. A ele não se aplica a lógica republicana. O sertão também pode ser “o Brasil real”, como diria Machado de Assis, e não o Brasil oficial. A oficialidade, assim como a razão, não se realiza no sertão do mundo. Pode ser irracional. É a acefalia que o comanda. O sertão do mundo está fora, por não pertencer àquilo que está dentro do discurso republicano. O sertão do mundo é o deserto, no sentido blanchotiano - “o deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre já estar fora”⁴⁹ – como bem aponta Capela, é o lugar da presença com a ausência.

Assim, nos filmes de Glauber Rocha da década de 70, emergem os vários sertões de Euclides da Cunha, desprovidos, por

⁴⁹ BLANCHOT, 2005, p.115.

ora, de uma leitura modernista e sem a necessidade de reforçar um endereço que favoreça e dê sentido à representação. *La nascita degli dei* e, conseqüentemente, os textos que lhe servem de referência, dentre os quais os de Xenofonte, é que permitem ao sertão de Glauber outras possibilidades. Isso ocorre não apenas pelo fato de a história do roteiro permitir conexões com a história de Canudos, como o próprio cineasta aponta em uma de suas cartas⁵⁰ - na qual se percebe que Glauber vê neste projeto a possibilidade de pensar o sertão a partir de outras potências -, mas pelo fato de a produção da década de 1960 ganhar outras potências. Isso ocorre também porque o cineasta percebe que não precisa repetir o discurso, mas que pode percorrer as vielas do sertão através de outras entradas.

Se o sertão também pode ser o deserto, a abertura e o desfecho de *La nascita degli dei* apontam nesse sentido: a história de Ciro e de Alexandre começa e termina no deserto. Alexandre, na segunda parte do roteiro, recebe o manto e a coroa de Ciro, como se aquilo que unisse os dois fosse o deserto: o cinema de Glauber percorre as ruas estreitas daquela história, assim como percorreu as de Canudos. Percorre mas não permanece, como não permanece o exército de Ciro II, no final da primeira parte, depois que as cabeças do exército são decapitadas.

A batalha de Cuanaxa, da qual participa Xenofonte, é a possibilidade do cinema de Glauber tocar novamente em Canudos, no sertanejo, como fez em *Deus e o Diabo na terra do Sol* e em *O*

⁵⁰

Ver páginas 12 e 14 desta tese.

dragão da maldade contra o Santo Guerreiro, sem que necessariamente isso se realize no interior do Nordeste brasileiro. Se Xenofonte é a possibilidade de retomar Euclides da Cunha é porque o autor de *Os Sertões* passa a ser determinante para entender o texto de Glauber Rocha, como é possível perceber em outro momento da carta:

Artaxerxes ganha a guerra e os mercenários gregos, comandados pelo próprio Xenofonte que de Euclides da Cunha (era o Caminha de Ciro II) se transforma em Ulisses e faz uma viagem de volta para a Grécia, onde chega quando Sócrates estava sendo condenado por esquerdismo e a direita platônica tomando o poder.⁵¹

Euclides da Cunha dá a Glauber Rocha, em especial na década de 1960, a possibilidade de voltar a tocar nos crimes que foram cometidos contra o sertanejo por uma dificuldade de compreensão de que a sua condição não era de oposição ao centro, da mesma maneira que dá ao Glauber da década seguinte o entendimento de que o sertão transborda em várias outras histórias, muitas delas marcadas pela irracionalidade. Desse modo, pode-se pensar junto com Roberto Ventura, em “Euclides da Cunha no Vale da Morte”, que o sertão está em Canudos da mesma maneira que está

⁵¹

(ver página 12)

em Conrad, Primo Levi⁵², Xenofonte, em muitas das histórias colonialistas ou em qualquer outra história em que existe a necessidade de subjugar o outro por conta de um discurso de unidade.

Portanto, não é mais a “Estética da Fome” que dá o tom ao sertão no cinema da década de 70, mas é a “Estética do Sonho”, escrita por ele em 1971, amparado pelas leituras de Jorge Luis Borges. Glauber Rocha nos informa, no também manifesto A “Estética do Sonho”, que “A ‘Estética da Fome’ era a medida da minha compreensão racional da pobreza de 1965”.⁵³ Se na década de 60 o cinema ainda estava ligado a uma razão, mas já flertava com a deriva – o que permitiria outra possibilidade de leitura do cinema deste período em outra clave teórica -, a partir da década seguinte o cinema de Glauber Rocha “perde a cabeça”.

3. Os Vários Sertões

“Eu vi o cego lendo a corda da viola
Cego com cego no duelo do sertão
Eu vi o cego dando nó cego na cobra

⁵² “A visão de horror, que Euclides encarou no vale da morte em Canudos, às margens do rio Vaza-Barris, no nordeste da Bahia, foi também exposta pelo polonês Joseph Conrad, ao tratar da colonização predatória do Congo belga na novela *Heart of darkness* (*Coração das Trevas*) (1902), pelo italiano Primo Levi nas memórias de *Se questo é un uomo?* (*É isto um homem?*) (1947), em que conta sua terrível experiência como prisioneiro no campo de concentração de Auschwitz, ou ainda pelo cineasta Francis Ford Coppola, que adaptou, de forma livre, a ficção de Conrad em *Apocalypse Now* (1979), filme sobre a guerra do Vietnã.”

⁵³ ROCHA, 2003, p. 251.

Vi cego preso na gaiola da visão
Pássaro preto voando pra muito longe
E a cabra cega enxergando a escuridão”
(Tom Zé, Xiquexique)

Para chegar ao sertão de *La nascita degli dei*, o sertão do mundo, faz-se necessário rastrear a palavra sertão para que se perceba como o termo foi usado na literatura com o passar dos séculos e a maneira como adquiriu a partir do século XIX outros significados em relação aos primeiros textos em que aparece. Esse processo ajudará a entender que tal termo, acompanhando o fluxo histórico, também foi apropriado com um determinado sentido. Essa apropriação passa pela necessidade, no caso do Brasil, no final do século XIX - acompanhando um discurso corrente na Europa -, de constituir uma nação brasileira e, junto a ela, uma ficção brasileira. Para que isso acontecesse, para que pudesse ser chamada de país - primeiro de Estados Unidos do Brasil e depois de República Federativa do Brasil -, e para que esse país tivesse uma literatura, fronteiras foram definidas.

Se a definição de um mapa ajudou na construção de uma nação - o que está para cá da cerca, dando voz à anedota, independentemente do local, do que faz e do que seja, é, de todo modo, nosso: é brasileiro -, a relação com a ficção talvez não seja assim tão simples, afinal de contas, para que se pudesse pensar em algo que delimitasse as fronteiras da ficção brasileira, ao invés de um mapa se configurou um modo de organização.

Assim, a necessidade de definir as divisas do território brasileiro com os países vizinhos e os limites territoriais internos alia-se à definição das fronteiras da literatura. Este é o momento em que o sertão que era interior, desconhecido, antes de qualquer coisa um distanciamento de um local de apropriação, perde espaço para um sertão reconhecido como parte do território nacional. Com isso, se pode justificar, por um lado, o mapa deste respectivo lugar, e por outro, a literatura produzida neste lugar ou a partir deste lugar: o sertão ganha voz também com as falas que vêm de seu interior.

Para apontar as mudanças que a palavra “sertão” sofreu com o passar dos séculos, desde os seus primeiros usos em Portugal - pela literatura portuguesa -, passando pelos textos que marcam, para a historiografia brasileira, a chamada literatura de viagem, até chegar às mudanças que a palavra sofreu a partir do século XIX, os textos de Gilberto Mendonça Teles e Walnice Nogueira Galvão são de suma importância, pois ajudam a perceber as mudanças ocorridas na maneira de escrever o termo, assim como ampliam a possibilidade de observar as suas mudanças de sentido.

Essas mudanças apontam para o modo como a palavra “sertão”, e *Os Sertões* é uma espécie de marco disso, ganha na literatura brasileira o sentido de árido, seco, escaldante, da terra rachada, ignoto, estéril, deserto, ou seja, ganha esse sentido, pois a conexão da palavra com essa sinonímia não é assim tão clara no período anterior ao texto de Euclides da Cunha. Essa demarcação de sentidos que o termo adquire com o passar dos séculos ajuda a

entender o sertão na produção de Glauber Rocha da década de 70, próximo da ideia de sertão do mundo, de um sertão sem endereço, errante, com sentido semelhante ao que tinha antes de se tornar um sertão com endereço.

Walnice Nogueira Galvão, em seu *O Império de Belo Monte*, em dois parágrafos dedicados à palavra “sertão”, nos informa que:

Embora, naturalmente por desconhecimento, se continue a repetir que a palavra sertão deriva de ‘desertão’, não há maneira de justificar pelas leis da fonética histórica nem pelos documentos tal evolução. Consoante Antenor Nascentes, no *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, abonando-se em apenas duas fontes, e ambas modernas: ‘É de explicação difícil o ensurdecimento do s sonoro’.⁵⁴

Nogueira Galvão demonstra que a palavra “sertão” foi, em um determinado momento, indevidamente associada à palavra “desertão” e, que, mesmo que tenham ocorrido, nesse período, vários estudos etimológicos da palavra, ainda hoje, investe-se nessa associação. Dessa forma, para justificar tal equívoco - de que a palavra “sertão” foi associada à ideia de deserto como apócope de “desertão” -, Walnice Nogueira Galvão faz menção ao trabalho de Gustavo Barroso:

Num paciente trabalho de erudição, Gustavo Barroso percorre os principais dicionários e autores clássicos portugueses e brasileiros,

⁵⁴ GALVÃO, 2001, p.16.

chegando a algumas conclusões. Que, por exemplo, a palavra já era usada na África e até mesmo em Portugal. Ainda mais, que nada tinha a ver com a noção de deserto (aridez, secura, esterilidade) mas sim com a de ‘interior’, de distante da costa: por isso, o sertão pode até ser formado por florestas, contanto que sejam afastadas do mar. Não menos interessante é a constatação de que o vocábulo se escrevia mais freqüentemente com *c* (certam e certão, como aliás aparece em folhetos proféticos encontrados em Canudos) do que com *s*. E vai encontrar a etimologia correta no *Dicionário da língua bunda de Angola*, de Frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete muceltão, bem como sua corruptela certão, é dado como *locus mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras. Ainda mais, na língua original era sinônimo de ‘mato’, sentido corrente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para ‘mato longe da costa’. Os portugueses levaram-na para sua pátria e logo trouxeram-na para o Brasil, onde teve longa vida, aplicação e destino literário.⁵⁵

A maneira como a palavra era escrita pode nos colocar outras questões, pois com “c”, “certam” e “certão” tem na sua raiz etimológica o significado de “mato”, com “s”, “sertão” aproxima-se de deserto. Será que o “certão” de Antônio Conselheiro - afinal de contas, o Conselheiro usava a palavra desta maneira na escritura de suas prédicas -, era o mesmo sertão de Euclides da Cunha?

Da maneira como Euclides da Cunha monta o discurso em favor da República, opondo-se à questão do sertanejo de Canudos, é

⁵⁵ GALVÃO, 2001, p.16.

provável que o sentido que a palavra ganha no texto euclidiano, antes dele se deslocar até o interior do nordeste brasileiro, esteja muito distante do modo como o Conselheiro a escrevia e do sentido por ele dado. Todavia, a partir do momento em que o autor de *Os Sertões* se aproxima fisicamente do Conselheiro e, conseqüentemente, do sertanejo, há o choque entre aquilo que é apreendido nos livros e a realidade, o sertão passa a ter um significado que estava para além de uma construção racional de tempo e de espaço. Este significado estava em uma tradição passada de pai para filho através da oralidade, que dava um sentido para as coisas diferente do sentido apreendido pelos livros.

De que maneira Euclides da Cunha contribui para essa associação? Na descrição da primeira parte da história, “A Terra”, o autor narra as diferenças encontradas no seu trajeto em direção a Canudos, e conforme se afasta de um “lugar de segurança”, no desfecho da parte do texto que leva o título de “Terra Ignota”, o autor de *Os Sertões* aproxima, pela primeira vez, a região do interior brasileiro da ideia de deserto: “De sorte que aquelas duas linhas de penetração, que vão interferir o S. Francisco em pontos afastados — Juazeiro e Santo Antônio da Glória — formavam, desde aqueles tempos, as lindes de um deserto.”⁵⁶

Euclides monta a geografia do que chama de deserto, e aos poucos se aproxima dele quando diz que a partir daí se vê “...lugares

⁵⁶ CUNHA, 2002, p. 18.

que se vão tornando crescentemente áridos.”⁵⁷ Em outro momento diz que é por causa disso “a impressão dolorosa que nos domina ao atravessarmos aquele ignoto trecho do sertão – quase um deserto – quer se aperte entre as dobras de serranias nuas ou se estire, monotonamente, em descampados grandes...”⁵⁸

Assim, é o agreste que se coloca como uma espécie de limite entre o litoral e o interior mais profundo do nordeste. A ele Euclides da Cunha, depois de abordá-lo segundo o “dizer expressivo dos matutos”⁵⁹ da região, atribui a condição de “margem do deserto.”⁶⁰ É ali que “o fáceis daquele sertão inóspito vai-se esboçando, lenta e impressionadoramente.”⁶¹ Depois de relatar as margens do sertão e de utilizar adjetivos que o aproximam da palavra deserto, Euclides da Cunha reforça essa construção quando fala em oásis:

Intercorrem ainda paragens menos estéreis, e nos trechos em que se operou a decomposição in situ do granito, originando algumas manchas argilosas, as copas virentes dos ouricurizeiros circuitam — parênteses breves abertos na aridez geral — as bordas das ipueiras. Estas lagoas mortas, segundo a bela etimologia indígena, demarcam obrigatória escala ao caminhante. Associando-se às cacimbas e caldeirões, em que se abre a pedra, são-lhe recurso único na viagem penosíssima. Verdadeiros oásis, têm, contudo, não raro, um aspecto lúgubre: localizados em depressões,

⁵⁷ CUNHA, 2002, p. 18.

⁵⁸ CUNHA, 2002, p. 22.

⁵⁹ CUNHA, 2002, p. 18.

⁶⁰ CUNHA, 2002, p. 18.

⁶¹ CUNHA, 2002, p. 18.

entre colinas nuas, envoltas pelos mandacarus despidos e tristes, como espectros de árvores; ou num colo de chapada, recortando-se com destaque no chão poento e pardo, graças à placa verde-negra das algas unicelulares que as revestem.

Algumas denotam um esforço dos filhos do sertão”. Encontram-se, orlando-as, erguidos como represas entre as encostas, toscos muramentos de pedra seca. Lembram monumentos de uma sociedade obscura. Patrimônio comum dos que por ali se agitam nas aperturas do clima feroz, vêm, em geral, de remoto passado. Delinearam-nos os que se afoitaram primeiro com as vicissitudes de uma entrada naquelas bandas. E persistem indestrutíveis, porque o sertanejo, por mais escoteiro que siga, jamais deixa de levar uma pedra que calce as suas juntas vacilantes.

Mas transpostos estes pontos — imperfeita cópia das barragens romanas remanescentes na Tunísia, — entra-se outra vez nos areais exsicados.⁶²

O oásis, nesta primeira parte do texto de Euclides, está para o sertão transformado em deserto de uma maneira muito diferente de como a palavra “sertão” aparece retratada nos textos de Pero Vaz de Caminha, ou de Pero de Magalhães Gândavo, para citar apenas dois nomes. Pois se o sertão de Caminha e de Gândavo era interior e desconhecido, talvez fosse ao mesmo tempo um oásis para quem estava a meses no mar, considerando que o sertão de Caminha é aonde os marujos vão buscar água para repor a escassez dos navios.

⁶² CUNHA, 2002, p.18.

O sertão podia ser repulsão e atração ao mesmo tempo. Assim, mesmo que os viajantes desta época se concentrassem, basicamente, nas faixas litorâneas, não fazia sentido algum associar o sertão a um deserto e, por extensão, contrapô-lo à imagem de oásis.

No entanto, para Euclides, em um movimento que afirma mas que não mantém a afirmação fechada, se “o regime desértico ali se firmou”⁶³, essa situação pode ser mudada. Em outro momento o autor de *Os Sertões* diz, “fez, talvez, o deserto. Mas pode extingui-lo ainda, corrigindo o passado.”⁶⁴ Essa questão também está no texto “Fazedores de Deserto”, do livro *Contrastes e Confrontos*, no qual Euclides se posiciona em relação a uma prática de queimadas, herança dos índios, e que continuava sendo usada pelos colonos que ocuparam aquele região. Ou seja, para ele, a associação daquela região ao deserto poderia ser revertida se fossem modificadas as lidas com a terra.

Mesmo que não se reverta essa ideia de deserto que o texto Euclides da Cunha acabara de construir, o sertão, para o escritor, não é apenas o deserto, uma percepção que se dá quando se depara com o período das chuvas. Ou seja, a condição de deserto atribuída ao sertão pode se refazer pela mão do homem, mas se refaz com as chuvas, pois a partir daí o sertão deixa de ser deserto para ser o local da exuberância: “...o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo,

⁶³ CUNHA, 2002, p. 22.

⁶⁴ CUNHA, 2002, p. 44.

sem dono”.⁶⁵ Nele “sucodem-se manhãs sem par”, ou seja, é o sertão da vida, o sertão das suçaranas que pulam alegres, dos veados ariscos ou dos novilhos desgarrados, só para citar alguns exemplos daquilo que o seu relato nos informa.

É interessante considerar que tudo aquilo que havia sido construído, amparado nas leituras que norteiam o pensamento do século XIX, comparando as cacimbas e os caldeirões do interior do nordeste brasileiro com as barragens feitas pelos romanos nos desertos da Tunísia como maneira de justificar e aproximar a imagem de sertão da de deserto, parece que se desmonta quando o escritor nos diz:

E o sertão é um paraíso... Ressurge ao mesmo tempo a fauna resistente das caatingas: disparam pelas baixadas úmidas os caititus esquivos; passam, em varas, pelas tigüeras, num estrídulo estrepitar de maxilas percutindo, os queixadas de canela ruiva; correm pelo tabuleiros altos, em bandos, esporeando-se com os ferrões de sob as asas, as emas velocíssimas; e as seriemas de vozes lamentosas, e as sericóias vibrantes, cantam nos baledos, à fimbria dos banhados onde vem beber o tapir estacando um momento no seu trote brutal, inflexivelmente retilíneo, pela caatinga, derribando árvores; e as próprias suçaranas, aterrando os mocós espertos que se aninham aos pares nas luras dos fragedos, pulam, alegres, nas macegas altas, antes de quedarem

⁶⁵

CUNHA, 2002, p. 43.

nas tocaias traiçoeiras aos veados ariscos ou novilhos desgarrados...⁶⁶

Mesmo que Euclides da Cunha compare, no primeiro momento, o sertão ao deserto, em especial pela condição árida do terreno, essa associação parece que se desfaz no período de chuvas, pois, como o escritor mesmo diz: nada se compara às manhãs sertanejas. Esse é o momento em que o sertão permanece sendo um deserto ou é o sertão que se transforma em paraíso? O sertão é o deserto e é ao mesmo tempo o paraíso. Pela condição cíclica das chuvas do sertão, que diferem das do deserto, o texto do autor de *Os Sertões* nos sugere outra associação que parece minimizada, pois a associação do sertão com a condição árida permanece, mas com o período das chuvas não, ou seja, in loco o sertão pode ser outras coisas, oferece outras possibilidades. O que permite considerar que a maneira como Capela, por exemplo, amparado por Blanchot, refere-se à ideia de deserto quando a associa ao sertão, transborda por outro lugar crítico que não limita a palavra a uma condição de sinonímia: o sertão é o deserto, é também a Amazônia, o pantanal, o pampa e, por que não, o paraíso.

Abaixo a leitura feita pelo crítico italiano Roberto Vecchi, no texto “Spazio, storia, classe nei *Sertões* euclidiani”, presente no livro *SERTÃO PAMPA Topografie dell’immaginario sudamericano*:

Questa figura ossessiva per Euclides è quella del deserto. Si tratta certamente ma non solo del

⁶⁶ CUNHA, 2002, p. 40.

deserto in senso físico o del deserto a cui anche etimologicamente rinvia Il termine sertão, ma di um deserto iscritto su um dúplice periclitante piano, real e contemporaneamente figurato. E proprio in questo equilibrio instabile si gioca la lezione trágica di civiltà e barbárie. Più che Il deserto insomma, quella che si afferma nell'opera di Euclides è, potremmo dire, um metafísica del deserto.⁶⁷

Ainda que a leitura feita por Vecchi dê voz à associação etimológica da palavra sertão ao deserto, há nela interesse, pois permite aproximar da maneira como Capela com Blanchot está lendo o Euclides com o sertanejo, que é o sertão, associado ao deserto, como local de civilização e de barbárie. O sertão é o lugar onde não se pode separar uma palavra da outra.

Se Euclides da Cunha precisou interiorizar-se para ter uma outra dimensão do discurso que construía exclusivamente da capital federal, ao interiorizar-se se aproxima de Conselheiro e do imaginário sertanejo, avizinando-se de outra ideia de sertão, que parece independente de como a palavra era (é ou será) escrita. Este interiorizar-se está em Glauber também: na década de 1960 quando percorre o interior do nordeste brasileiro e vê ali outras maneiras de

⁶⁷ “Esta figura obsessiva para Euclides é aquela do deserto. Trata-se certamente, mas não somente, do deserto no sentido físico ou do deserto ao qual etimologicamente o termo sertão se remete, porém de um deserto inscrito num duplo e periclitante plano, real e contemporaneamente figurado. E exatamente neste equilíbrio instável se realiza a lição trágica de civilização e de barbárie. Em suma, mais do que o deserto, aquilo que se afirma na obra de Euclides é, poderíamos dizer, uma metafísica do deserto.” (VECCHI, 2007, p. 29)

ficcionalizar o Brasil; e na década seguinte quando percebe que essa interiorização pode ser feita também a partir de outros lugares.

João Cabral de Melo Neto ajuda a perceber a questão da oralidade quando nos diz que o sertanejo, mesmo sendo analfabeto, contentava-se em comprar o cordel, por exemplo - um texto que encontra com certa facilidade em feiras, e manifestações públicas -, para que alguém um dia pudesse ler para ele. Ou seja, pela impossibilidade da escolha - ler e escrever ou não -, aquele homem, sem poder conhecer as histórias através daquilo que se aprendia com a leitura, contentava-se em escutá-las. A palavra “sertão” chega até o Conselheiro por meio de uma tradição oral comum ao sertanejo, a mesma que faz com que a história de Canudos permaneça viva, sendo contada pelos sertanejos que sobreviveram ao massacre, em outro lugar que não apenas o do livro.

No entanto, o livro ganha outra importância para o sertanejo letrado que, seja durante o período escolar ou depois, teve contato com *Os Sertões*. Glauber Rocha e Tom Zé⁶⁸ são exemplos disso. É a maneira como Euclides, e aqui parece um paradoxo, apresenta

⁶⁸ Essa experiência de Tom Zé com o livro de Euclides da Cunha nos é revelada em mais de um momento da carreira do músico baiano em diversas entrevistas. Mas a história toda, no livro *Tropicalista Lenta Luta*, em uma entrevista concedida pelo músico baiano a Luiz Tatit e Arthur Nestrovsky, quando Tom Zé se refere à segunda parte do livro de Euclides, parece retratar o que aponto neste momento: “Mas lá vou eu saltando, até chegar em “O Homem”. Aí, foi uma coisa! No balcão da loja *eu* lidava com aquela criatura. E não podia pensar que ia ver uma descrição de algo que estava tão perto de mim. Porque livro, naquele mundo nosso, só falava de lugares distantes, coisas remotas. De súbito, em certo ponto, comecei a desconfiar. Já deu aquela tremeadeira nas pernas, não é? ‘Está falando de uma coisa que eu conheço’” (Tom Zé, 2003, p. 237)

através d'*Os Sertões* o sertanejo para o sertanejo, que dá para o mesmo a possibilidade de se reconhecer nos livros. Através do livro - que para as comunidades letradas impunha uma série de outros significados -, os sertanejos reconheciam os seus pares, da mesma maneira que se davam conta da riqueza com que eram retratados.

Para o morador daquele interior do Brasil, e quem nos diz isso é Tom Zé, os livros sempre contaram a história de pessoas que vinham de terras distantes. O livro, no caso específico daquele escrito por Euclides da Cunha, é o que permite olhar para aquelas pessoas com as quais se convivia e perceber que se as mesmas estão nos livros, é porque o livro não está assim tão distante.

No cinema de Glauber, e se pode estender a Tom Zé também se falássemos de música, ocorre a fusão destes dois olhares: o olhar da tradição oral e o olhar da literatura. Se Euclides da Cunha deu ao sertanejo a possibilidade de se ver no texto, o cinema, para essas pessoas, cria a possibilidade de se verem através da imagem. É nesta chave que Glauber Rocha trabalha. Assim, se a imagem é a possibilidade de voltar a tocar no sertanejo, é a possibilidade também de tocar em Euclides: Euclides-sertanejo. O exemplo mais contundente que funde essa tradição oral à literatura é um tipo que, como diz o próprio cineasta, perambulava pelas cercanias do sertão e que serve de inspiração para a construção do personagem Antônio das Mortes. O Antônio das Mortes que perambulava pelo sertão carregado de histórias e de lendas é o jagunço que está em Canudos,

em *Os Sertões*, e que Glauber vê em Xenofonte e na possibilidade de relacioná-lo a uma história tão distante.

Glauber revisita a ideia deste personagem quando em carta relacionada a *La nascita degli dei* sugere que a montagem do roteiro seria uma espécie de retomada de *Deus e o Diabo* no deserto do Saara. Segundo o cineasta, Antonio das Mortes, ao mesmo tempo que serve de inspiração para um dos personagens do roteiro, pode ser pensado, junto com Engels, como matriz interpretativa da história. Pode-se dizer que Antonio das Mortes é um personagem do sertão do mundo, pois está n'*Os Sertões*, nos vários sertões, de Canudos, de Vitória da Conquista, de Irará, de *La nascita degli dei*. Ademais, Antônio das Mortes é usado pelo cartunista argentino Fontanarrosa como um dos tantos personagens que integram as tiras do gaúcho Inodoro Pereira⁶⁹, uma evidência de que o personagem extrapola os espaços e pode ser pensado junto à tradição oral, às histórias em quadrinhos, à literatura, ao cinema, à poesia.

Se Euclides da Cunha é o ponto culminante de uma perspectiva de sertão é porque a mesma já começa a mudar, a partir da metade do século XIX, na prosa regionalista, em nomes como Adolfo Caminha (*O Homem Disforme*), Manuel de Oliveira Paiva (*Dona Guidinha do Poço*), Franklin Távora (*O Cabeleira*),

⁶⁹ Inodoro Pereyra, personagem do cartunista argentino Carlos Roberto Fontanarrosa, no livro *20 años con Inodoro Pereyra*, encontra-se nas tiras com nomes como Borges, El Zorro, ET, Super-homem, Dom Quixote, Darwin e, inclusive, Antonio das Mortes. Néstor Canclini, em *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*, lê o personagem como um híbrido: um cruzamento da literatura e da mídia que atravessa as artes, os gêneros e as épocas.

Domingos Olímpio (*Luzia-Homem*), Alfredo de Taunay (*Inocência*), Afonso Arinos (*Pelo Sertão*) e, sem dúvida nenhuma, José de Alencar em *O Sertanejo* e *O Gaúcho*.

A imagem anterior a Euclides da Cunha, que aparece nos textos produzidos durante o período que compreende a chamada literatura de viagem até os textos pré-românticos (de 1500 até 1800) e românticos é diferente da imagem de sertão cristalizada posteriormente. Durante mais de trezentos anos a palavra sertão “serviu para designar o ‘incerto’, o ‘desconhecido’, o ‘longínquo’, o ‘interior’, o ‘inculto’ (terras não cultivadas e de gente grosseira), numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no ‘certo’, no ‘conhecido’, no ‘próximo’, no ‘litoral’, no ‘culto’, isto é, num lugar privilegiado - na ‘civilização’.”⁷⁰

Percebe-se que Gilberto de Mendonça Teles, em relação ao período citado, reforça que o sertão estava em oposição ao ponto de vista do observador. Todavia, é o observador que cultiva essa quantidade de adjetivos relacionados à palavra sertão. Civilizá-lo, para o homem da cidade, é tirá-lo do atraso, sem que se preocupe em entender se o sertão quer ser civilizado: a modernização no Brasil, par perfeito da civilização, repete outro momento da história brasileira, a catequização jesuítica dos índios, adotando, por outro lado, uma “aura de democracia”. Aliás, no Brasil, como argumenta Raúl Antelo, a modernização é aliada de regimes ditatoriais, como é o caso do governo Getúlio Vargas. Talvez seja por isso que a famosa

⁷⁰ TELES, 2002, p. 263.

frase de Euclides da Cunha se torne emblemática: “estamos condenados à civilização. Ou Progredimos, ou desaparecemos. A afirmativa é segura”.⁷¹

Diante das incertezas de Canudos, a grande certeza que Euclides da Cunha carrega em relação ao combate e que profere sem titubear é a de que “estamos condenados à civilização”: independente do que venha a acontecer não se conseguirá escapar do processo civilizatório. É essa condição, esse ter que civilizar-se, que em Euclides da Cunha é calcada no tom imperativo, de certeza, que transforma o arraial de Canudos em um dos testemunhos de civilização e de barbárie: ser degolado é aquilo que sofre o sertanejo por não aceitar a imposição a que está sujeito.

Antes de Euclides sertão era sinônimo de mato, região, interno, interior, em oposição a litoral. De certo modo, as modificações que a palavra sofreu a partir do início do século XIX têm a ver com o surgimento corrente da ideia de nação brasileira, uma nação independente da portuguesa. No entanto, antes das “lutas” pela independência, as transformações que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro com a chegada da família real foram um marco para as mudanças do conceito. Importante destacar tal questão, pois é só a partir das mudanças que a cidade sofreu, com a chegada dos artistas e arquitetos franceses, que ganha força o uso da palavra “sertão” em oposição à “cidade moderna”.

⁷¹ CUNHA, 2002, p.52.

Se Euclides da Cunha é a referência, para que junto à palavra “sertão” sejam consolidados os sinônimos de árido, seco, escaldante, de terra rachada, ignoto, estéril, deserto, etc, não se pode deixar de apontar que pelo palimpsesto euclidiano passa o nome de José de Alencar. A partir da fase romântica regionalista, em romances como *O Sertanejo*, a palavra “sertão” já aparece com as características acima citadas^{72, contud}o com a diminuição da repercussão do livro, foi com Euclides que os sentidos se consolidaram.

É com Euclides da Cunha que a palavra “sertão” adentra com força o século XX⁷³, o que torna necessário pensar sobre seu sentido: Afinal de contas se são as dúvidas do escritor que permanecem e não as suas certezas, a operação talvez se relacione com aquilo que elabora Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, pensando sobre o poeta, ao se referir à neutralidade.

Quando a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições do entendimento e, no entanto, o que há para entender é essa fala neutra, o que sempre já foi dito, não pode deixar de se dizer e não pode ser

⁷² É possível perceber, ainda, no texto de José de Alencar, na escritura de dois livros símbolos deste momento, *O Sertanejo* e *O Gaúcho*, uma tentativa, mais tarde também feita por Euclides da Cunha, de comparar a terra desta região do nordeste ao pampa do extremo sul brasileiro, e, conseqüentemente, comparar os moradores dessas regiões, no caso o jagunço com o gaúcho.

⁷³ *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, contabilizou leituras de nomes de peso da crítica literária brasileira, entre eles as de José Veríssimo e de Araripe Junior, e isso fez com que em pouco tempo o escritor se transformasse em uma figura importante no meio literário nacional. Isso pode ser constatado quando se lê o livro de João do Rio, *Vida Literária*, e se percebe que o nome de Euclides da Cunha é citado como referência junto com nomes como os de José de Alencar, de Machado de Assis, de Olavo Bilac, nomes à época consagrados nos meios literários.

ouvido, entendido. Essa fala é essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma. Ela designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala.⁷⁴

Talvez exista a necessidade de silenciar para conseguir tirar Euclides da Cunha do lugar da certeza. Em *Os Sertões* temos um texto de quem fala de dentro, do interior mais íntimo, um texto que, por mais que se apoie em vários outros textos e teorias conhecidas do século XIX, permanece como uma fala neutra: são os sertões que dão a dúvida a Euclides da Cunha. O texto é errante, fora de si, da mesma forma que o sertão também o é, mas nem sempre é lido com essa neutralidade.

Talvez a mudança, com o passar dos séculos, na maneira como era escrita, contribuiu para o entendimento de que a palavra “sertão” não precisaria estar colada a um recorte geográfico. A palavra sofre na literatura as seguintes transformações: Pero Vaz de Caminha escrevia “sartãao”; depois disso, outros autores utilizaram as grafias “çartã”, “certam”, “sertão”, “Sertão”, até chegar a “sertões”, modo como Euclides da Cunha a apresenta; passa, ainda, pelo lugar poético da palavra escrita com as sílabas separadas, “ser tão”, recorrente, em especial, durante o século XX.

O curioso é que Pero Vaz de Caminha, quando a palavra era escrita “sartãao”, com um “a” a mais que as demais escritas conhecidas, parece reforçar a ideia que se tinha de que o sertão era distante, longínquo, desconhecido. Como se a vogal a mais

⁷⁴ BLANCHOT, 2011, p. 47.

prolongasse o distanciamento que se tinha daquelas localidades às quais o termo estava se referindo.

Se no título do livro de Euclides da Cunha, e em vários outros momentos do texto, a palavra é escrita no plural, não se pode desconsiderar que também é escrita no singular. Gilberto Mendonça Teles, em “Sertão/Sertões” nos diz que

quando fala das secas é que Euclides da Cunha define claramente, em termos menos rebuscados, o espaço que ele vê como o do *sertão*, esclarecendo ao mesmo tempo os sentidos de singular e plural que o termo aparece na sua obra.⁷⁵

No entanto o crítico, mesmo citando, despreza o fato de Euclides da Cunha também usar a palavra “sertão” no singular ao se referir ao período de chuvas passando a ideia de que o sertão é um paraíso. Assim, o fato de Euclides da Cunha enfatizar algumas características da região localizada no interior da Bahia, talvez não seja motivo para que a palavra, no singular, seja usada próxima de uma sinonímia cara aos elementos naturais desta região, associando a esse dado, ainda, um período (maior ou menor) de seca deste mesmo local. O sertão não é apenas a seca, que já aparece como reivindicação durante o século XIX, mesmo que esta tenha se transformado em discurso político para manutenção de uma relação de poder, em que o sertanejo obedece aos donos das fazendas.

⁷⁵ TELES, 2002, p. 297.

Glauber Rocha toca nesta questão nas relações entre o coronel e Manoel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

A percepção de Teles é de que a palavra “sertão”, por ser usada no singular, em função do período de secas ganha uma localização específica. Para Teles

Tem-se, portanto, o ‘sertão de Canudos’ – o sertão da Bahia -, o mais bem descrito no livro; e os sertões que estão além, na vasta região que abrange o fundo de todos os estados do nordeste. E, relacionados com esses ‘sertões’ o de Minas Gerais, de Goiás e Tocantins, do Mato Grosso e do Paraná, pelo menos.⁷⁶

Parece natural que o sertão melhor trabalhado seja o de Canudos, pois é ali que se localiza o enfrentamento entre o exército e as forças leais ao Conselheiro. O fato de “os sertões” se referirem às demais regiões do nordeste e ao mesmo tempo às demais regiões do interior de outros estados do Brasil não impede que a palavra seja usada no singular ao se referir especificamente, como é o caso de Canudos, a uma dessas regiões. Teles fala em “sertões geográficos”, como se todos eles ganhassem um recorte geográfico, que de fato acontece, todavia mesmo que haja a necessidade de definir as fronteiras, esse movimento político não impede que o sertão continue a ser pensado como o lugar do incerto.

A própria literatura nos dá exemplos de que a palavra “sertão” continuava sendo usada com o sentido de interior:

⁷⁶ TELES, 2002, p. 297.

Inocência, de Alfredo de Taunay, pode ser um bom exemplo. O livro se passa em uma cidade do interior do (hoje) Mato Grosso do Sul, e sua respectiva região é tratada como *sertão*. Isto é, a cidade de Paranaíba, local onde é narrado o livro de Taunay, ao mesmo tempo que é o sertão em *Inocência* compreende um dos sertões de Euclides da Cunha.

Em síntese, não dá para deixar de considerar que existem mudanças na maneira de olhar para a palavra “sertão” e que as mesmas se dão a partir d’*Os Sertões*:

- A primeira, antes de Euclides da Cunha, pensado como ‘incerto’, ‘desconhecido’, ‘longínquo’, ‘interior’, ‘inculto’ e dentro dele as várias características que compreendiam cada um desses interiores;

- A segunda, é a maneira como Euclides a utiliza na primeira parte de *Os Sertões*; nela adota como sentido, primeiro, um respectivo lugar, localizado no interior do nordeste brasileiro, ou seja, tem antes um endereço, para depois entender que esse endereço fica no interior do Brasil;

- E por último, é a maneira como uma pequena parte da crítica, com um olhar que procura se distanciar das dicotomias interior/cidade, arcaico/moderno, olha para o sertão de *Os Sertões* como se o mesmo fosse deserto - o que chamo de o sertão do mundo,

ou sertão sem endereço -, não mais com o sentido de desertificação e nem mesmo como representação.

4. A Nação Imaginada

No Brasil, por paradoxal que possa parecer, as ditaduras têm sido modernizadoras tanto como a modernização, ditatorial. (Raúl Antelo, Potências da Imagem)

Raúl Antelo trabalha - no texto “Artefatos verbais”, presente no segundo capítulo do livro *Algaravia*, a partir de uma citação de Murilo Mendes (acompanhado dos ecos de leitura do livro de Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*⁷⁷) - história e ficção como algo imaginado, uma construção de linguagem que auxilia na constituição de uma tradição. O texto de Antelo permite perceber as mudanças que ocorrem no fim do século XIX, e isso é de suma importância para o entendimento do texto de Euclides da Cunha, assim como da guerra de Canudos. Raúl Antelo nos diz que:

História e ficção seguem caminhos paralelos porque ambas recorrem à legitimação de relatos maiores que validam o conteúdo de verdade de

⁷⁷ Na verdade, qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas. (ANDERSON, 2008, p. 33)

histórias (verídicas) e ficções (verossímeis). História e ficção não descansam, portanto, em verdades objetivas, universais, porque elas estão condenadas a trabalhar fragmentariamente e sua ambição de totalidade não passa de compromisso ideológico camuflado ou metafísica dogmática. História e ficção definem-se, pois, como construções de linguagem, fruto de convenções, no mais das vezes explícitas, que se armam em virtude de redes de sentido intertextual. Assim, a verdade (o real) que ambas constroem seria aquilo que simula um significado, fingindo uma congruência e completude que, a rigor, nós só podemos imaginar mas não exatamente experimentar.⁷⁸

Mais adiante ele argumenta que:

Se toda história, além de enigmática, é provisória, todo saber é, a seu modo, cúmplice de um relato. Assim, o percurso da ficção histórica latino-americana, tal como costumeiramente fixada pela historiografia literária, acompanha o trajeto de um relato maior: o da constituição de um marco simbólico (um Estado, uma língua) que definimos como nacional... ...Pensar a nação como comunidade imaginada à maneira de Anderson implica pensar a identidade nacional como algo explicitamente ficcional, não no sentido de essa identidade ser ‘falsa’ e sim no sentido de ela ter uma constituição ‘discursiva’.⁷⁹

⁷⁸ ANTELO, 1998, p. 15.

⁷⁹ ANTELO, 1998, p. 16.

Antelo sinaliza para o fato de que a (história da) constituição de uma ficção (a história literária) se encontra atrelada (ou acontece concomitante) à constituição de uma nação, de um estado, de uma língua, e que as duas, nação e ficção, não passam de algo imaginado, ficcionalizado. Isto é, se esses lugares são construídos e se estabelecem como marcos simbólicos em uma sociedade, de que maneira podemos reconsiderá-los e repotencializá-los?

Raúl Antelo nos informa também que esses marcos simbólicos constituíram arquivos que se solidificaram, permanecendo estáticos em relação à linguagem, ou seja, não passam de jogos que se armam entre aquilo que pode e aquilo que não pode ser dito, dessa maneira, uma outra proposta de leitura passa pela possibilidade de ler o objeto como discurso, como ficção, podendo manejá-lo, remanejá-lo, montá-lo e desmontá-lo como um jogo, um brinquedo. Olhar para a ficção, à maneira como Antelo sugere, nos dá a oportunidade de um olhar que não seja o mesmo que ampara o discurso da historiografia literária, ou, ainda, por extensão, que ampara um discurso moderno/modernista de leitura para as ideias de nação e de ficção.

Talvez se torne mais fácil compreender o que Raúl Antelo desenvolve em “Nação: noções”, que também faz parte do livro em questão, quando, amparando-se no conhecido ensaio “Instinto de Nacionalidade”, de Machado de Assis, propõe a seguinte situação:

Se, acompanhando ainda Machado de Assis, é lícito pensar que a construção da nação corre

paralela à construção de uma tradição, não é menos lícito afirmar o contrário: a radical impossibilidade de tornar as ideias de nação e ficção como dados definidos a priori e livres de controvérsia.⁸⁰

Por um lado, pode-se pensar, junto com Machado de Assis (ou como Antelo lê Machado de Assis), uma nação e uma ficção que se constituem (ou que buscam ser constituídas) atreladas a uma tradição, a um conceito de verdade⁸¹, com conhecimentos intransponíveis (ou transponíveis quando e se desejáveis), com lugares postos, bem definidos, marcados, demarcados,

⁸⁰ ANTELO, 1998, p. 11.

⁸¹ Foucault estabelece, na *A Ordem do Discurso*, três sistemas que considera de exclusão (do exterior): a palavra proibida, ou interdição, que seria aquela frase (ou palavra) que não pode ser falada em qualquer lugar e que, para Foucault, isso ocorre na sociedade contemporânea quando se fala sobre política e sexualidade; a segregação da loucura, que é a maneira como a palavra do louco ou não é aceita e por mais que ele fale não passa de um ruído, ou em alguns momentos atinge um tom de profecia; e, por último, a vontade de verdade, que Foucault diferencia do discurso verdadeiro por considerar que o que está em jogo neste último é apenas o desejo e o poder, desta forma, “O discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta e libera o poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa, e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascarar-la. Assim, só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura;” (página 20, *A Ordem do Discurso*). Em relação ao que chama de exclusão exterior, Foucault tem outro texto, *Pensamento do Exterior – Ditos e Escritos III, Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, em que retoma a questão, nos diz que, em uma época em que Kant e Hegel buscavam a interiorização da lei da história, a primeira brecha por onde o pensamento do exterior se revelou está em Sade. E que mais tarde, já na metade do século XIX, essa manifestação ocorre novamente, com particularidades que as diferenciam, em nomes como os de Nietzsche, de Mallarmé, de Artaud, de Bataille, de Klossowski e de Blanchot.

territorializados e, aparentemente, livres de toda controvérsia, fundados e afirmados por um conceito de verdade que se opõe ao restante, que ocuparia o seu espaço na condição de mentira. Por outro lado, é possível dizer que a nação e a ficção são imaginadas e que - ao invés de meramente se oporem às posições edificadas – se pode montar outras leituras dos acontecimentos que envolvem as mesmas, sem pretender, desta maneira, dar um juízo de valor que as enraíze como forma de solidificação e de manutenção das instituições de poder.

Raúl Antelo está propondo, como alternativa para pensar a nação e a ficção - que se constituem amparadas pela (e amparando a) ideia de tradição, com suas rupturas e retomadas -, o que ele chama de tradução: ao invés de uma nação e de uma ficção com uma história contínua, linear, seminal e amparada pelos vários conceitos e discursos que justificam essa maneira de pensar tanto uma como a outra, a opção é por um olhar descontínuo, disseminado, que nos permita olhar para o objeto estudado sem o peso que a própria tradição impõe, mas, nem por isso, desprezar a responsabilidade que o próprio objeto cobra.

Desse modo, a partir dos apontamentos realizados até o dado momento e ainda com o olhar da tradição, torna-se possível dizer que o livro de Euclides da Cunha se encontra no limiar de duas construções que são tomadas pelo conceito de história:

- a construção de uma nação brasileira que se ampara no conceito de história como maneira de reforçar e solidificar a lógica de verdade e faz valer (de todas as formas) esse absolutismo;

- a construção de uma “Literatura Nacional”: a ficção que, para se constituir, acaba se apoiando no - ou estabelece um diálogo forte com o - mesmo conceito de história (reforçando a História Literária), ou seja, uma busca pelo “real” para sustentar a verossimilhança;

Juntamente com Raúl Antelo e com Benedict Anderson, se pode dizer que se a nação e a ficção brasileiras foram imaginadas, esse mesmo processo de imaginação ocorre também com o sertão. O sertão precisa, portanto, ser imaginado com todos os aspectos possíveis de rudeza e de barbárie para que se possa valorizar aquilo que o coloca como oposição. No sertanejo, tão rude quanto o solo em que vive, se valoriza o elemento polarizador para que se possa dizer que a cidade (o centro) precisa se impor sobre esse monstro.

O sertão, na condição de algo imaginado, é colocado em oposição ao centro, à cidade, ao moderno, de três maneiras:

- o sertão serve de oposição à cidade e à necessidade que se tinha de construção de centros urbanos modernos.

- o sertão, e em especial a figura de Antonio Conselheiro com o seu sebastianismo, serve de oposição à recém-formada República; para tanto, o monstro de Conselheiro e de seus simpatizantes precisava ser o maior possível para justificar a operação militar e, conseqüentemente, o “crime”;

- o sertão é imaginado quando a literatura lê, e a questão da historiografia literária parece ser fundamental para isso, em Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, apenas as características que referendam uma geografia, a ponto de elas se tornarem preponderantes na construção de um sertão que se limita a uma geografia. Isto é, a partir da maneira como Euclides monta o tabuleiro do que chama de um esboço geográfico do sertão para narrar a guerra, a palavra se solidifica na literatura com a sinonímia apresentada pelo autor, sendo que a crítica tem papel fundamental nesta construção.

5. Os Sertões de Euclides

O palimpsesto, ou o labirinto no qual, para Euclides da Cunha, Canudos teria consistido espraia-se por seus escritos, a partir de sua escritura. (Carlos Eduardo Capela, *Nos confins de Judas*)

...o sertanejo, por mais escoteiro que siga, jamais deixa de levar uma pedra que calce as

suas juntas vacilantes. (Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

In loco o próprio Euclides da Cunha desconstrói as amarras que havia construído antes de marchar com o exército em direção a Canudos, não se pode dizer que, ao denunciar o crime, está denunciando toda a estrutura que perpetua essa lógica de pensamento, inclusive a literária, seja através de suas historiografias ou de suas necessidades fundacionais?

Ainda, se por um lado, e na tentativa de fundar, de construir e de poder falar da história de uma nação e de uma literatura nacional, o nome de Euclides da Cunha é pensado junto às ordens tradicionais, pode-se perguntar: de que modo isso acontece? Quais são os elementos que subsidiam e reforçam essas correntes de pensamento? De que forma, considera-se que o próprio Euclides da Cunha contribui para esse tipo de leitura?

Pensando no campo da Literatura, o fato de Euclides da Cunha adotar, antes de partir em direção ao sertão, a revolução Francesa como ícone para a construção de uma imagem do conflito em Canudos, e, em seguida, Victor Hugo como referência para a montagem da estrutura do livro faz com que se possa pensar o Brasil de duas formas: primeiro, como periferia de uma discussão europeia, no caso o centro das discussões, assim, o sertão é a periferia da capital federal; segundo, como um país que precisa usar os mesmos

exemplos para que possa realmente se constituir como nação. Usa-se o exemplo para que se possa dar exemplo, essa é a fala da razão.⁸²

Assim Euclides sugere para a nação uma unidade, como em “Preliminares”, primeira parte de *Os Sertões*:

A terra sobranceia o oceano, dominante, do fastígio das escarpas; e quem a alcança, como quem vinga a rampa de um majestoso palco, justifica os exageros descritivos — do gongorismo de Rocha Pita às extravagâncias geniais de Buckle — que fazem deste país região privilegiada, onde a natureza armou a sua mais portentosa oficina.⁸³

Baseando-se nos aspectos astronômicos, topográficos e geológicos que configuram o país, Euclides aponta para as características geográficas que definem a região em que a guerra se sucedeu e apresenta o país como se tivesse algum tipo de unidade, reforçando com isso a ideia de que o Brasil e os seus moradores são privilegiados por serem seus habitantes. Se essa nação tem uma unidade é essa mesma unidade que deveria ter as forças do exército nacional.

Para quem vem do litoral o sertão tem uma entrada. Há uma primeira delimitação de território feita por Euclides da Cunha e é por essa entrada que marcha o exército:

⁸² Percebe-se que a questão que gira em torno do pensamento de Euclides da Cunha o aproxima do pintor espanhol Goya. Se Goya foi, primeiro, um defensor do iluminismo, no segundo momento, diante da barbárie protagonizada pelo exército de Napoleão, percebeu o equívoco que havia se embrenhado em seu pensamento.

⁸³ CUNHA, 2002, p. 12

Está sobre um socalco do maciço continental, ao norte. Demarca-o de uma banda, abrangendo dois quadrantes, em semicírculo, o Rio de S. Francisco; e de outra, encurvando também para sudeste, numa normal à direção primitiva, o curso flexuoso do Itapicuruaçu. Segundo a mediana, correndo quase paralelo entre aqueles, com o mesmo descambar expressivo para a costa, vê-se o traço de um outro rio, o Vaza-Barris, o Irapiranga dos tapuias, cujo trecho de Jeremoabo para as cabeceiras é uma fantasia de cartógrafo. De fato, no estupendo degrau, por onde descem para o mar ou para jusante de Paulo Afonso as rampas esbarrancadas do planalto, não há situações de equilíbrio para uma rede hidrográfica normal. Ali reina a drenagem caótica das torrentes, imprimindo naquele recanto da Bahia fácies excepcional e selvagem.⁸⁴

Ao mesmo tempo que Euclides da Cunha pensa em uma entrada, destaca a diferença da vegetação e do impacto que o viajante sente ao deixar a orla marítima:

“A vegetação em roda transmuda-se, copiando estas alternativas com precisão de um decalque. Rarefazem-se as matas, ou empobrecem. Extinguem-se, por fim, depois de lançarem rebentos esparsos pelo topo das serranias; e estas mesmo, aqui e ali, cada vez mais raras, ilham-se ou avançam em promontório nas planuras desnudas dos campos, onde uma flora característica — arbustos flexuosos entressachados de bromélias rubras — prepondera exclusiva em largas áreas, mal dominada pela vegetação vigorosa irradiante da

⁸⁴ CUNHA, 2002, p. 16.

Pojuca sobre o massapé feraz das camadas
cretáceas decompostas.”⁸⁵

No entanto, o texto dá a entender que adentrar o sertão e se distanciar do litoral cria outra relação com o espaço, pois o distanciamento daquilo que é compreendido como um porto seguro ao mesmo tempo aproxima daquilo que é desconhecido. O movimento textual feito por Euclides da Cunha além de narrar o deslocamento dele em direção à guerra evidencia um deslocamento de uma maneira de pensar o acontecimento: o texto se desloca, da mesma maneira como Euclides se desloca, do lugar da razão em direção ao desconhecido.

Euclides da Cunha, ao desmontar o (ou dar vazão ao) próprio discurso, indica que se deve ler o livro sem aprisioná-lo. Afinal de contas, precisa-se considerar que o próprio Euclides não o aprisionou. A cada momento em que sinaliza para a criação de um conceito, se desfaz dele.

Quais são os elementos que permitem a possibilidade de olhar *Os Sertões* como algo descontínuo, que se dissemina, não mais amarrado e solidificado a determinadas instâncias do pensamento? Qual seria o Euclides que permite olhar para *Os Sertões* não mais como tradição, mas como tradução? Qual seria o Euclides da Cunha que não apenas enterra os cadáveres, mas que dá vida aos fantasmas

⁸⁵ CUNHA, 2002, p.17.

(ou, ainda, à fantasmagoria⁸⁶) do vilarejo de Canudos? Ou seja, qual seria o Euclides da Cunha que dá vida àquilo que não é “palpável” pela ordem racional e que conseqüentemente, muitas vezes, é desprezado por uma leitura de ordem tradicional?

Considerando que o sertão, tal como é lido, é também tradição, sendo outra face da moeda, talvez essa questão justifique o fato de que o cinema de Glauber Rocha passe também pelo mesmo lugar: pelo modo como a crítica construiu no cinema de Glauber Rocha uma imagem de sertão que é arcaico e atrasado. Em oposição aos conceitos modernos, a contradição parece inevitável, pois acaba por solidificar, no próprio trabalho de Glauber Rocha, a ideia de uma tradição do cinema.

Se o cinema de Glauber é pensado com o olhar da tradição é porque a imagem do sertão está vinculada a uma ideia de árido, seco, escaldante etc. É uma tentativa de percebê-lo como

⁸⁶ Desenvolvo esta questão, em torno do que acredito sejam os fantasmas e a fantasmagoria de Canudos, em outro texto, *Qual sertão, Euclides da Cunha e Tom Zé*, quando falo que o exército republicano, no front, estava com o olhar no inimigo (que não via, pois que a maneira como os sertanejos guerreavam, ou se defendiam, de forma, aparentemente, desorganizada, fugia às táticas tradicionais praticadas ou apreendidas pelo exército de sua época) e com os ouvidos sendo minados constantemente pelas rezas do sertanejo, que aconteciam durante ou no intervalo das batalhas, ou seja, o vulto do sertanejo aliado à repetição de rezas em tons nasalados (fanhosos), acredito, provocavam no exército brasileiro, uma sensação, se não de impotência, de uma espécie de receio do desconhecido. Afinal de contas, a imagem do Antonio Conselheiro era forte: conseguia unir os sertanejos de Canudos bem como se juntar a ele os simpatizantes da capital em função das primeiras batalhas vencidas e da constante retomada das imagens espalhadas pelo sertão (que o exército brasileiro é submetido) do insucesso das expedições anteriores; pretendo retomar a questão e aprofundá-la, pois acredito que o assunto ainda pode ter novos desdobramentos.

moderno/modernista, muito bem feita por Ismail Xavier em *Sertão Mar* e uma posição mais fácil de ser compreendida no cinema por ele produzido durante a década de 1960. Todavia, quando proponho que o sertão trabalhado no cinema de Glauber Rocha não é apenas o sertão como geografia, mas é também o sertão do mundo, é com *La nascita* (e com os filmes *Claro* e *Idade da Terra*), isto é, com o cinema da década de 1970, que se tem uma alternativa. Essa alternativa vem com as dúvidas presentes no livro de Euclides da Cunha após interiorizar-se, pois esse é o momento em que o homem da cidade e dos livros se aproxima do sertanejo, da tradição oral, daquilo que fica de fora do abraço civilizatório: o Euclides da Cunha que movimenta a imagem de Glauber Rocha é o das dúvidas, é o que está mais próximo das trevas; é esse o escritor que faz com que o cineasta perceba que a ideia de sertão pode ser outra, e isso se torna mais claro com o cinema por ele realizado durante a década de 1970. Se o cinema da década de 1960 ainda o vincula a uma nação e a um discurso de nação, o da década de 1970, por sua vez, é o que o empurra para outro lugar, como possibilidade ainda de reler o da década anterior.

A grande contradição disso tudo é que Glauber Rocha é exilado porque o cinema por ele realizado, visto pela crítica próximo a uma vertente histórica de construção de uma identidade nacional, era considerado durante a década de 1960 pelo governo brasileiro como ameaça à construção de uma nação.

Capítulo 2

O palimpsesto glauberiano

E em toda a parte — a partir de Contendas — em cada parede branca de qualquer vivenda mais apresentável, aparecendo rara entre os casebres de taipa, se abria uma página de protestos infernais. Cada ferido, ao passar, nelas deixava, a riscos de carvão, um reflexo das agruras que o alanceavam, liberrimamente, acobertando-se no anonimato comum. A mão de ferro do exército ali se espalmara traçando em caracteres enormes o entrecho do drama; fotografando, exata, naquelas grandes placas, o facies tremendo da luta em inscrições lapidares, numa grafia bronca, onde se colhia em flagrante o sentir dos que o haviam gravado. Sem a preocupação da forma, sem fantasias enganadoras, aqueles cronistas rudes deixavam por ali, indelével, o esboço real do maior escândalo da nossa história — mas brutalmente, ferozmente, em pasquinadas incríveis — libelos brutos, em que se casavam pornografias revoltantes e desesperanças fundas, sem uma frase varonil e digna. A onda escura de rancores que rolava na estrada chofrava aqueles muros, entrava pelas casas dentro, afogava as paredes até ao teto...

A comitiva, penetrando-as, repousava envolta num coro silencioso de impropérios e pragas. Versos cambeteantes, riçados de rimas duras, enfeixando torpezas incríveis na moldura de desenhos pavorosos; imprecações revolteando pelos cantos numa coréia fantástica de letras tumultuárias, em que caíam, violentamente, pontos de admiração rígidos como estacadas de sabre; vivas ! morras! saltando por toda a banda em cima de nomes ilustres, infamando-os, esbarrando-se discordes; trocadilhos ferinos; convícios desfibradores; alusões atrevidas; zombarias lóbregas de caserna...

E a empresa perdia repentinamente a feição heróica, sem brilho, sem altitude. Os narradores futuros tentariam em vão velá-la em descrições gloriosas. Teriam em cada página, indestrutíveis, aqueles palimpsestos ultrajantes. (Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

1. As Questões do cinema

Deleuze, no desfecho de *A Imagem-Tempo* (1985), nos aponta alternativas para os conceitos de cinema e nos fala da importância que os diretores cinematográficos têm quando se manifestam através de textos, depoimentos, conferências, entrevistas, acerca daquilo que fazem. Se Nietzsche inaugurou novos meios de expressão filosófica, Deleuze os percebe e procura usá-los em *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo*, dois livros capitais para o pensamento sobre a imagem cinematográfica, e quem salienta isso é Jacques Rancière, em *A Fábula Cinematográfica* (2001). Deleuze nos diz que:

A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema. Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos, até mesmo Hawks que não queria teorias, até mesmo Godard quando finge desprezá-las. Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema. Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve perguntar 'o que é o cinema?', mas 'o que é a filosofia?'. O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem

reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema.⁸⁷

Deleuze aponta como os próprios cineastas, através de seus textos, conferências, palestras, entrevistas, etc, acabaram por propor conceitos que ajudaram no entendimento do pensamento que move a cinematografia mundial e quando o fizeram se tornaram também filósofos, teóricos. Esses textos contribuem para ressaltar os caminhos que os cineastas adotaram, assim como os seus posicionamentos e defesas que, em muitos casos, em especial no de Glauber Rocha, podem ser vistas como políticas. Se para Godard os cineastas da *nouvelle vague* quando escreviam sobre cinema antes mesmo de realizarem os seus filmes já faziam cinema, para Deleuze, há uma diferença entre falar sobre o cinema e aquilo que chama de teoria, pois “uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita.”⁸⁸ Para Deleuze, os textos dos cineastas que chama de grandes diretores surgem como imprescindíveis para os estudos de quem pretende se dedicar a pensar os conceitos cinematográficos. Podem servir como intercessores e mostrar de que maneira o cinema estabelece relações com as outras artes e com a própria filosofia.

O cinema de Glauber Rocha é repleto de intercessores com as outras artes e com a própria filosofia; há também, não poderia ser diferente, intercessores que ocorrem no corpo da produção artística

⁸⁷ DELEUZE, 2005, p. 332.

⁸⁸ DELEUZE, 2005, p. 331.

deste cineasta, na medida em que os temas e textos que são retomados reforçam a lógica fragmentada com a qual o cineasta montava a sua produção textual e fílmica, aqui trabalhada como palimpsestica. Deleuze nos diz que

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro.⁸⁹

O essencial para Deleuze são os intercessores, pois sem eles não há obra, não há cineasta. O sertão na obra de Glauber ganha tal importância, pois está no corpo da produção artística do cineasta: no cinema de Glauber Rocha o sertão se encontra como ponto de contato com o sertão, seja nos filmes, nos roteiros e nos demais textos do cineasta: o sertão parece um rastro que emerge em mais que um momento da obra e esses rastros, aos poucos, formam o palimpsesto glauberiano. Glauber, em uma entrevista publicada no

⁸⁹ DELEUZE, 1992, p. 156.

livro *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1965, refere-se ao que chama da linguagem literária usada no filme:

A linguagem literária do filme é uma linguagem literária fundamentada numa tradição literária própria do nordeste, porque toda a imagem literária do filme, toda a forma de falar e todas as palavras que são aplicadas, às vezes em tom poético, pertencem a uma tradição literária do Nordeste. E isso é encontrado desde Euclides da Cunha até José Lins do Rêgo, até Guimarães Rosa. Eu trabalhei dentro de uma tradição cultural, literalizando o que precisava ser literalizado, como método, não como diversão literária.⁹⁰

Glauber, quando nos fala de textos que compõem o que chama de uma tradição cultural do Nordeste, é um leitor destes escritores “e o filme é consequência disso, é consequência do complexo cultural do Nordeste e do complexo de cultura cinematográfica que está imanente em toda esta geração...”⁹¹. Glauber valoriza estes nomes e os inclui no que chama de uma tradição da cultura nordestina, todavia é necessário perceber dessas leituras quais se tornam evidentes nos seus filmes sem diminuir as demais, mas compreendendo que fazem parte do corpo. Tanto em *La Nascita degli dei* como em *A Idade da Terra*, duas produções da década de setenta, é o nome de Euclides da Cunha que devolve ao cinema de Glauber a possibilidade de trabalhar com o sertão: é com o escritor de *Os Sertões*, sem que a importância dos demais seja

⁹⁰ ROCHA, 1965, p.138.

⁹¹ ROCHA, 1965, p.138.

minimizada, que se dará a sequência na leitura; é a partir de Euclides da Cunha que se enfatizará as relações entre as duas décadas, considerando que estas também transbordam pelos demais escritores.

Carlos Augusto Calil, em “O Testamento de Glauber” - texto de apresentação do projeto *Roteiros do Terceyro Mundo*, de 1985 -, por um lado, se refere à importância de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, pois o filme, para o ensaísta, era uma “cartilha de cinema”, por outro lado, se refere ao livro lançado pela Civilização Brasileira, de 1965, dedicado a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por considerá-lo um “passaporte para o Brasil rural, um país desconhecido”⁹². São duas cartilhas, uma para o cinema e outra para o interior. No entanto, é interessante como Calil, referindo-se à mesma tradição cultural do Nordeste citada por Glauber, ao falar do exílio do cineasta, diz que “com o desbunde dos anos negros, todos ficamos órfãos. Glauber, depois da frustrada experiência internacional, ficou órfão de sua impulsão moral, base da outra, a criadora, e nós, de um cinema intelectual, político revolucionário.”⁹³

Calil, que é convidado por Glauber para fazer a curadoria de uma exibição dos filmes do cineasta que aconteceu concomitantemente ao lançamento de *Roteiros do Terceyro Mundo*, organizado por Orlando Senna, refere-se à importância do livro (*Deus e o Diabo*, lançado um ano após o filme) e do filme (*Deus e o Diabo*), mas parece minimizar a relevância do volume organizado

⁹² ROCHA, 1985, p. VIII.

⁹³ ROCHA, 1985, p. VIII.

por Senna para o entendimento dos intercessores do cinema de Glauber da década de 1970. Como Calil se refere ao período em que Glauber produziu fora do Brasil, o ponto, na apresentação do mesmo, que parece ser mais complexo é a associação da experiência criadora no cinema de Glauber a um impulso moral. A falta de entendimento, em Calil, dos intercessores que ligam o cinema de Glauber da década de 1970 ao da década de 1960 com o sertão e com os textos citados minimiza o poder de criação do cineasta. Todavia isso só ocorre porque se procura na década posterior uma impulsão moral que talvez o cinema de Glauber não tenha nem mesmo na década de 1960.

2. Glauber e a Criação

Em outro texto, uma conferência de 1987, “O Ato de Criação”⁹⁴, Deleuze nos aponta, efetivamente, como acontece a relação entre a filosofia e o cinema. Deleuze aborda a relação que o cinema tem com o texto literário e de que maneira a ideia em cinema – que para o teórico francês se relaciona com uma ideia em pintura, em romance, em filosofia ou em ciência – deve ser pensada, em um primeiro momento, diferentemente do conceito filosófico. Pois uma

⁹⁴ DELEUZE, Gilles. “O Ato de criação”. Tradução: José Marcos Macedo. “Mais” - *Folha de S. Paulo*, pp. 4 e 5, 27 de junho de 1999.

ideia, por mais simples que possa parecer, pode ganhar corpo e se tornar uma ideia em cinema, em literatura, ou mesmo um conceito filosófico.

Desta forma, o que é ter uma ideia em cinema? Se fizermos ou se quisermos fazer cinema, o que significa ter uma ideia? Ou ainda, o que é ter uma ideia? Para Deleuze:

A filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa. Ao tratar a filosofia como uma capacidade de “refletir-sobre”, parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo. Isso porque ninguém precisa da filosofia para refletir. As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostam de cinema. Essas pessoas não precisam da filosofia para refletir sobre o cinema.⁹⁵

A Filosofia tem o seu próprio conteúdo e a ideia da filosofia nada mais é do que inventar ou criar conceitos. Um erudito também inventa, cria como se fosse um artista, conta histórias:

Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. Eu não

⁹⁵ DELEUZE, 1999, p. 4.

vejo tantas oposições entre as ciências e as artes.⁹⁶

Para Deleuze, não existem tantas oposições entre as ideias que determinam a criação, por considerar que não há diferença entre aquilo que seria uma ideia na ciência e uma nas artes, ao mesmo tempo que percebe a existência de um limite comum entre elas:

O limite que é comum a todas essas séries de invenções, invenções de funções, invenções de blocos de duração/movimento, invenção de conceitos, é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas se comunicam entre si, isso se dá no plano daquilo que nunca se destaca por si mesmo, mas que está como que entranhado em toda a disciplina criadora, a saber, a constituição dos espaços-tempos.⁹⁷

A ideia de espaços-tempos pensada por Deleuze, tomada emprestada de Henry Bergson⁹⁸, é analisada no cinema de Robert Bresson. O crítico considera que:

...Bresson foi um dos primeiros a construir o espaço com pequenos fragmentos desconexos, ou seja, pequenos fragmentos cuja conexão não é predeterminada. E eu diria o seguinte: no limite de todas as tentativas de criação, existem espaços tempos. É só isso que existe. Os blocos

⁹⁶ DELEUZE, 1999, p. 3.

⁹⁷ DELEUZE, 1999, p. 4

⁹⁸ “O próprio da diferença temporal é fazer do conceito uma coisa concreta, porque as coisas ao são nuances ou graus que se apresentam no seio do concreto. É nesse sentido que o bergsonismo pôs no tempo a diferença e, com ela, o conceito.” (DELEUZE, 2008, p. 112)

de duração/movimento de Bresson tenderão a esse tipo de espaço, entre outros.⁹⁹

Deleuze nos diz, ainda, que a conexão destes espaços-tempos, em Bresson, “pode ser uma junção exclusivamente manual”: “é a valorização cinematográfica da mão no seio da imagem”. Quando Deleuze percebe o trabalho de Bresson com a imagem o chama de “criador”: se o cineasta é aquele que cria, é preciso que o público, o crítico de cinema, possa entender o que determina para o cineasta este ponto de criação. Para Deleuze esta operação é manual¹⁰⁰.

Deleuze aponta como as ideias se constituem em um determinado campo de criação e como podem vir a produzir contato com outro campo

Mais uma vez, ter uma ideia em cinema não é a mesma coisa que ter uma ideia em outro assunto. Contudo há ideias em cinema que também poderiam valer em outras disciplinas, que poderiam ser excelentes em romances, por

⁹⁹ Deleuze nos diz ainda que “existem grandes cineastas que empregam, ao contrário, espaços de conjunto”. (DELEUZE, 1999, p. 5)

¹⁰⁰ “Com efeito, o espaço visual de Bresson é um espaço fragmentado e desconecto, cujas partes têm porém uma junção manual feita aos poucos. A mão tem pois, na imagem, um papel que extravasa as infinitamente exigências sensorio-motoras da ação, que até substitui o rosto, do ponto de vista das afecções, e que, do ponto de vista da percepção, torna-se o modo de construção de um espaço adequado as decisões do espírito. Assim, em *Pick-pocket*, são as mãos dos três cúmplices que conectam os pedaços de espaço da Gare de Lyon, não na medida em que roçam, detêm-lhe o movimento, imprimem-lhe outra direção, o transmitem e fazem circular nesse espaço. A mão duplica sua função preensiva (de objeto) com uma função conectiva (de espaço); mas, assim, é o olho inteiro que soma, à sua função ótica, uma função propriamente ‘háptica’, na fórmula que Riegl concebeu para designar um tocar característico do olhar.” (DELEUZE, 1985, p. 22)

exemplo. Mas elas não teriam, absolutamente, os mesmos ares. Além disso, existem ideias no cinema que só podem ser cinematográficas. Não importa. Mesmo quando se trata de ideias em cinema que poderiam valer em romances, elas já estão empenhadas num processo cinematográfico que faz com que elas estejam predestinadas. Esse é um modo de formular uma pergunta que me interessa: o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance?¹⁰¹

Deleuze nos fala de ideias cinematográficas, que podem ser excelentes em um romance, mas que estão fadadas a virar imagem porque já estão empenhadas em um processo cinematográfico, isso ocorre na medida em que haja um leitor que consiga captá-lo como tal.¹⁰² O crítico francês acredita que o cineasta japonês Kurosawa, leitor de Dostoiévski e de Shakespeare, é o leitor que reformula a ideia existente nos romances dos dois escritores, em trabalhos distintos, conseguindo passá-la para a tela de cinema: quando o telespectador assiste a Kurosawa reconhece no seu filme *Trono Manchado de Sangue* (1957), por exemplo, *Macbeth* de William Shakespeare, todavia o contexto onde o filme se passa é outro, ou

¹⁰¹ DELEUZE, 1999, p. 4.

¹⁰² Deleuze fala em um processo de “adaptação” do texto para o filme, neste caso, Julio Bressane, cineasta brasileiro que começa a filmar no final da década de 1960, usa, por exemplo, o termo “Transcrição” - à maneira como Haroldo de Campos usa na literatura - quando se refere a *Brás Cubas* (1985), primeiro filme do cineasta apoiado em um texto literário, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Todavia o filme do cineasta, por mais que Bressane com maestria reconstrua o personagem principal do livro de Machado, permanece diretamente associado ao livro, ou seja, descaracteriza a maneira como Deleuze considera que ter uma ideia no cinema não quer dizer permanecer preso ao livro.

seja, é a ideia do romance que é retomada em outro espaço de criação.

Quando Kurosawa retoma o método de Dostoievsky, ele nos mostra personagens que sempre estão procurando quais são os dados de um ‘problema’ ainda mais profundo que a situação em que se encontram presos; ele assim ultrapassa os limites do saber, mas também as condições de ação. Atinge um mundo ótico puro, onde está em questão o ser vidente, um perfeito *Idiota*.¹⁰³

É a ideia que o cineasta percebe no romance que é reformulada e apresentada como uma ideia em cinema. É através da leitura que o cineasta faz do texto, de como retoma o método do autor e de como a apresenta enquanto ideia, que a imagem se realiza, sendo, do mesmo modo, analisada. Portanto, a ideia do escritor se mantém em ponto de contato com a ideia do cineasta: a ideia em Shakespeare e em Dostoievsky está em Kurosawa no momento em que o cineasta retoma o método usado por cada autor no texto e o apresenta como filme. Para essa reformulação feita por Kurosawa de elementos existentes na obra de Shakespeare e Dostoievsky, Deleuze dá o nome de intercessores.

Deleuze considera que a ideia no cinema pode ter relações com a ideia no romance, mas que ela serve para o cinema, pois há nela um processo cinematográfico. O que está em jogo não é a (ou a tentativa de) reprodução da obra literária (nos seus mínimos

¹⁰³ DELEUZE, 2005, p. 212.

detalhes) ou trechos desta para o cinema, pois a ideia para a tela se reformula a partir daquela que o escritor teve quando escreveu o romance. Isso Deleuze chama de o “ato de criação”. Kurozawa, para Deleuze, teve uma ideia: “Uma ideia em cinema é desse tipo tão logo se ache empenhada num processo cinematográfico. Então você poderá dizer: ‘Tive uma ideia’, mesmo se você a toma emprestada de Dostoiévski.”¹⁰⁴

Desse modo, com o olhar no movimento teórico feito por Deleuze em “O Ato de Criação”, compreende-se de que maneira Glauber Rocha percebe uma ideia de texto e como retoma o método usado nessa ideia - ou como nos diz Deleuze, tomando-a emprestada -, apresentando-a como filme e dando-lhe outra potência. Glauber Rocha é o cineasta que a partir de Euclides da Cunha tem uma ideia para o cinema. O cineasta, a partir de *Os Sertões*, reproblematisa o sertão e o sertanejo. Tanto um como o outro ganham, através da imagem, uma potência que já está no texto.

Glauber Rocha, em “Delinqüência Juvenil”, localizado no livro *O Século do Cinema*, também se refere à criação e o faz da seguinte maneira:

O cineasta varia o ritmo e a imagem sobre a matéria literária, extraindo a dimensão autêntica da criação; é onde acaba o romancista, o argumentista, e começa o cineasta, o diretor: a transposição gráfica de uma imagem ou

¹⁰⁴ DELEUZE, 1999, p. 4.

situação literária marca o limite entre literatura e cinema.¹⁰⁵

É prudente considerar que o processo de criação a que Glauber Rocha se refere se dá com o surgimento de novos recursos formais e, mesmo que o cineasta não desenvolva a questão, há na fala deste um ponto de interesse que passa pela maneira como considera que a passagem do romancista para o cineasta se dá a partir de uma variação rítmica e de imagem sobre uma matéria literária. Mesmo que o teórico de *Diferença e Repetição* não toque na ideia de ritmo, quando Glauber se refere a ele, dizendo que é o ritmo que determina a diferença entre o cineasta e o romancista, aproxima-se do ato de criação de Deleuze. Há, ainda, outra aproximação com Deleuze quando Glauber diferencia o cinema do romance, pois há neste procedimento a defesa de uma ideia que pode vir a se transformar em um conceito. Neste momento, Glauber, falando sobre cinema, aproxima-se da condição de filósofo.

Essa questão, acerca da diferença entre o cineasta e o romancista, alimenta outra: a maneira como Glauber reestrutura os roteiros durante as filmagens. Por um lado, poder ser uma questão meramente técnica e quem dá subsídios para considerar desta maneira é Walter Lima Jr., co-roteirista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando nos diz que Glauber precisou driblar a falta de ator para fazer o papel de Lampião, “multiplicando o Othon por ele

¹⁰⁵ ROCHA, 1985, p. 44

próprio: ele faz os dois.”¹⁰⁶ Por outro, pode ser a maneira como o diretor esteja buscando um equilíbrio entre o ritmo do argumentista, do roteirista e o do cineasta. Glauber se refere ao roteiro de *Deus e o Diabo* do seguinte modo:

O filme teve um roteiro de ferro, e foi planejado; mas, na realidade, quando chegamos à filmagem, o roteiro foi todo improvisado e mudado. Poucos planos do filmes seguiram o que estava no roteiro original. Obedecemos aos diálogos, mas houve uma mudança radical no restante. Pode ser até alucinação minha, mas eu acho que o momento de filmar mistura um bocado de coisas e dá um resultado sempre inesperado.¹⁰⁷

Temos um roteiro planejado, a matéria literária, e um roteiro improvisado, o filme. Se por um lado se pode dizer que por aí também passa o processo de criação do cineasta Glauber quando este valoriza o resultado que obtém com a imagem em detrimento do texto, ainda, que esse é o ponto em que se deixa de lado o escritor para que o cineasta ganhe força. Por outro, se encontra uma questão política à maneira como nos sugere Greenaway em “Cinema: 105 Anos de Texto Ilustrado”. O cineasta galês, diretor de filmes como *Os livros de Próspero* (1991), *O livro de cabeceira* (1996) e *Ronda Noturna* (2007), defende que o roteiro deve apenas servir para ilustrar o projeto que vai conquistar o apoio financeiro. Depois que o projeto estiver aprovado, o cineasta deve jogar fora o roteiro para

¹⁰⁶ ROCHA, 1965, p. 118.

¹⁰⁷ ROCHA, 1965, p. 130.

fazer valer a sua técnica cinematográfica (ou a sua maneira de filmar). O texto, neste caso, deve atender às exigências de quem pretende investir (ou, hoje, para que o projeto seja aprovado em uma lei de incentivo) e o resultado com a imagem deve atender ao cineasta. Não vale especular sobre o fato de o roteiro *La Nascita degli Dei* estar de acordo ou não com as expectativas de quem o encomendou e conseqüentemente faria o investimento. No entanto vale considerar na fala de Glauber o “inesperado” que vem do set de filmagens, isto é, que se Glauber o tivesse filmado provavelmente o roteiro sofreria variações de ritmo e de imagem em relação à matéria literária. Ainda, há de se considerar um gesto moderno e de autoria na maneira como Glauber se refere ao set de filmagens.

3. Glauber moderno?

Os grandes autores de cinema fazem como Varése na música: produzem necessariamente com aquilo que têm, mas apelam para novos aparelhos, novos instrumentos. Esses instrumentos giram em falso na mão dos autores medíocres, e para estes substituem as idéias. No caso dos grandes autores, ao contrário, esses aparelhos são solicitados por suas idéias. (Gilles Deleuze, *Conversações*)

Se o gesto realizado por Glauber Rocha de abandonar o roteiro na busca por outro resultado com a imagem é um gesto moderno, de qual moderno se está falando? Ismail Xavier, em *O*

Discurso Cinematográfico, nos fala que é a partir do entendimento de que há uma decupagem clássica que caracteriza o cinema e, ainda, da “postura nitidamente crítica do neo-realismo frente a ele”¹⁰⁸ que surge a oposição cinema clássico/cinema moderno no discurso teórico de André Bazin. Para Xavier, Bazin é “o mais sutil intérprete do neo-realismo”, que ao elaborar essa oposição acaba por constituir uma tradição deste pensamento. Xavier diz que para “entender Bazin é preciso que se tenha clara esta admissão essencial: o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’, para usar a expressão católica que lhe é cara.”¹⁰⁹

Xavier, ainda, ao se referir a André Bazin, toca em outras duas questões que parecem fundamentais: a primeira delas é que há no teórico francês, cofundador dos *Cahiers Du Cinéma*, “um respeito que comanda sua preferência pelo estilo narrativo que elege e, de certo modo, explica a sua própria dedicação ao cinema como meio de representação. Este é respeitável porque nele temos a presença das próprias coisas.”¹¹⁰ E a segunda é que “o cinema verdade dos anos 1960, em muitas de suas manifestações, realmente não deixou de ser um cinema baziniano.”¹¹¹

É necessário sublinhar a ideia de “representação” e a de “cinema verdade”, pois para Xavier, entre as duas, a de

¹⁰⁸ XAVIER, 2005, p. 79.

¹⁰⁹ XAVIER, 2005, p. 83.

¹¹⁰ XAVIER, 2005, p. 81.

¹¹¹ XAVIER, 2005, p. 83.

representação é a mais explorada por Bazin e, por extensão, vale citar, é explorada pelo autor de *O Discurso Cinematográfico* em *Sertão Mar* quando se debruça sobre os dois primeiros filmes de Glauber. Por exemplo, Xavier, lendo *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em mais que um momento se apoia na representação.

Jean-Luc Nancy ajuda a entender como a representação de um determinado discurso acaba por validá-lo em outro lugar, desta forma, na tentativa de se opor ao discurso criticado e/ ou ao tipo de prática que aquele momento suscita, acaba por validar aquele tipo de operação, tornando-a presente e evidente entre nós. Como exemplo disso, Nancy afirma que a ideia de representação fez com que alguns filmes - por exemplo, *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg e *Shoah*, de Claude Lanzmann -, com a tentativa de reivindicar e mostrar o poder de destruição que a Segunda Guerra Mundial exerceu sobre a comunidade judaica, acabassem por utilizar o mesmo método representativo usado pelo regime nazista na construção de uma imagem ariana. A contradição é visível: na tentativa de mostrar o problema da execução em massa de judeus, mostra-se o problema utilizando as mesmas ferramentas que deram origem à construção do regime, reforçando, através do olhar cinematográfico, a prática daquilo que se tenta negar. Para Nancy:

La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la representación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta em una presencia de una realidad (o forma)

inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. Estas dos maneras de comprenderla no se superponen, en su reparto o en su mezcla íntima, pero es indispensable que estén juntas y una contra la otra para pensar el enredo o el arcano de la 'representación'.¹¹²

É desta ideia de representação, argumentada por Nancy, que o cinema de Glauber se distancia. Se o sertão é lido, no cinema de Glauber Rocha, como mera oposição ao litoral, ou como necessidade de ser (igual ao) litoral, minimiza-se a potência crítica que o sertão tem na sua cinematografia. Desconsidera-se que Glauber, ao mostrar o sertão, não está reivindicando para ele aquilo que o litoral possui, mas que está mostrando que o procedimento de abordagem do sertão é diferente da abordagem dada ao litoral. Glauber está mostrando, através de fotogramas e/ou de caracteres, aquilo que já aparece no texto de Euclides da Cunha: que a leitura de sertão em oposição ao litoral faz sentido quando se está no litoral, mas o perde quando se adentra naquele pedaço de chão. Este é o momento em que todas as considerações que previamente foram armadas para fazer referência ao sertão caem por terra: se por um lado se pode aproximar daquele pedaço de chão teorias usadas para outro lugar e, assim, perceber os intercessores entre o sertão e o pampa, por outro, a validação do sertão como extensão de uma ordem colonialista engessa o sertão e impede a sua condição movente.

¹¹²

NANCY, 2006, p. 30.

Todavia, quando a crítica lê no cinema de Glauber o sertão e o sertanejo pelo viés da representação, na ânsia por uma defesa do cineasta e de uma cinematografia nacional, acaba por imobilizar o seu cinema em um determinado lugar, no lugar do aprisionamento. O cinema de Glauber, pelo contrário - da mesma maneira que o sertão -, está no lugar daquilo que escapa e não no lugar daquilo que é imobilizado. Como isso acontece?

Na tentativa de mostrar que o Brasil possuía um cinema nacional, a cinematografia de Glauber parece ter se tornado dependente de uma leitura da representação que olha para o cinema deste cineasta procurando os elementos de ordem nacional que possam associá-lo a um discurso de nação. Para que Glauber seja lido como um ídolo, talvez tenha sido minimizada a potência de sua obra, em especial a da década de 1970, pois a ela (ainda) não foi possível associar um discurso de representação.

É com o discurso da representação que Ismail Xavier, em *Sertão Mar*, vai olhar para a produção cinematográfica brasileira da primeira parte da década de 1960 e tentar perceber de que maneira é possível construir as oposições que demarcam um discurso de nação, entre o sertão e o litoral, entre a cidade moderna e o interior arcaico, e, como consequência, entre o cinema clássico e o cinema moderno.

No capítulo II, “CONTRAPONTO I: O pagador de promessas e as convenções do filme clássico”, Xavier primeiro demonstra a maneira como o tom clássico da decupagem do filme de Anselmo Duarte está calcado no modelo hollywoodiano, no cinema

industrial, ou seja, *O Pagador de Promessas* é clássico. *Barravento* (1962), por sua vez - o filme de Glauber Rocha colocado em oposição ao de Anselmo Duarte é tratado como representante das “preocupações típicas ao *cinema novo*” –, no tocante a ruptura de estilo, é comparado ao *Acossado*, de Godard. É a ruptura de estilo que permite a aproximação do cinema de Glauber com o do cineasta francês e a possibilidade de lê-lo como moderno:

Seguindo a lição de André Bazin, crítico francês padrinho da *nouvelle vague*, Glauber faz seus comentários sobre a história do cinema mundial e revisa o brasileiro a partir deste recorte. A exigência de liberdade criadora e a procura pela ‘expressão autêntica da experiência’ surgem como critério de caracterização política permitindo a defesa comum de um cinema do Terceiro Mundo, anticolonialista e voltado para a crítica de estruturas sociais, e de um cinema europeu, onde diferentes autores traçam seus percursos de rebeldia no debate com a experiência individual imersa numa ordem social reificada.¹¹³

Por mais que Xavier trame esta questão a partir de uma defesa do cineasta tirada do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, é necessário frisar que a palavra “anticolonialista” - que aparece no mesmo contexto da citação mais que uma vez como caracterização de um cinema produzido no Terceiro Mundo - interessa, pois é usada, à moda Glauber, diferente da forma como

Deleuze trata do assunto. O crítico francês, por sua vez, em *Imagem-Tempo*, no momento em que fala do cinema político moderno realizado no Terceiro Mundo, referindo-se ao Brasil e analisando o cinema de Glauber Rocha, desfaz a oposição que é articulada por Xavier a partir de Bazin.¹¹⁴

Jacques Rancière, outro teórico francês que trabalha com a imagem, em *A Fabula Cinematográfica*, no texto “De uma imagem a outra? Deleuze e as eras do cinema”, ao se propor a ler os pensadores do cinema clássico e moderno, discorda da maneira com que André Bazin trabalha com a questão da imagem e, ao se referir a Bazin - que junto com Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca são os responsáveis pelo surgimento da revista de cinema *Cahiers du Cinéma*, criada em março de 1951 -, diz que “não passa de um filósofo de ocasião”. Se o tom para com Bazin é de aspereza, quando se refere a Gilles Deleuze, mesmo não concordando com o todo do pensamento deleuziano, deixa claro que a importância do filósofo francês como o grande pensador da imagem cinematográfica se dá pelo modo como divide e organiza as eras cinematográficas de uma maneira diferente da divisão realizada por Bazin; enquanto Bazin sinaliza que existiria uma ruptura entre uma era e outra, Deleuze não apenas difere uma em relação a outra - considerando que a primeira

¹¹⁴ Deleuze quando se refere ao cineasta Glauber Rocha o analisa a partir de sua filmografia realizada durante a década de 1960, e que Xavier, por sua vez, concentra-se nos dois primeiros longas de Glauber e aproxima (condiciona) a análise, em alguns momentos, a um diálogo com a fala que emerge dos livros do cineasta.

era, clássica, seria reconhecida pelo movimento e que a segunda era seria reconhecida pelo tempo -, mas percebe que existe um vazio entre as duas, como nos aponta na citação abaixo:

L'image-mouvement serait l'image organisée selon la logique du schéma sensori-moteur, une image conçue comme élément d'un enchaînement naturel avec d'autres images dans une logique d'ensemble analogue à celle de l'enchaînement finalisé des perceptions et des actions. L'image-temps serait caractérisée par une rupture de cette logique, par l'apparition – exemplaire chez Rossellini – de situations optiques et sonores purs qui ne se transforment plus en actions. A partir de là se constituerait – exemplairement chez Welles – la logique de l'image-cristal ou l'image actuelle ne s'enchaîne

plus avec une autre image actuelle mais avec sa propre image virtuelle. Chaque image alors se sépare des autres pour subsister à sa propre infinité. Et ce qui fait lien désormais, c'est l'absence de lien, c'est l'interstice entre les images qui commande, à la place de l'enchaînement sensori-moteur, un réenchaînement à partir du vide. Ainsi l'image-temps fonderait un cinéma moderne, opposé à l'image-mouvement qui était le cœur du cinéma classique. Entre les deux se placerait une rupture, une crise de l'image-action ou rupture du 'lien sensori-moteur' que Deleuze lie à la rupture historique de la Seconde Guerre mondiale, engendrant des situations qui ne débouchent plus sur aucune réponse ajustée.¹¹⁵

115

(RANCIÈRE, 2001, p. 145) “A imagem movimento seria a imagem organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens dentro de uma lógica de montagem análoga àquela do encadeamento finalizado das

Rancière, a partir de Deleuze, nos diz que na imagem-movimento há um encadeamento natural de imagens que vão constituir um sentido ao texto cinematográfico e que, a imagem-tempo, por sua vez, rompe com essa lógica, pois aquilo que faz o reencadeamento se dá a partir do vazio. O ponto de contato entre uma imagem e outra se dá a partir da ausência de ligação, e é essa ausência que vai fundar o cinema moderno. Para Rancière a questão do moderno permeia a obra dos dois pensadores. No entanto, enquanto:

para Bazin, a revolução de Welles e de Rossellini apenas cumpriu com uma vocação realista autônoma do cinema, já atestada em Murnau, Flaherty ou Stroheim, ao contrário da tradição heterônoma de um cinema de montagem, ilustrado pelo classicismo griffithiano, pela dialética eisensteiniana ou pelo espetacularismo expressionista.¹¹⁶

percepções e das ações. A imagem-tempo seria caracterizada por uma ruptura dessa lógica, pela aparição – exemplar em Rossellini – de situações óticas e sonoras puras que não mais se transformam em ações... A partir daí se constituiriam – de forma exemplar em Welles – a lógica da imagem cristal, em que a imagem real não se conecta mais a uma outra imagem real, mas a sua própria imagem virtual. Cada imagem então se separa das outras para se abrir a sua própria infinitude. E o que faz a ligação, daí em diante, é a ausência de ligação, é o interstício entre as imagens que comanda, em lugar do encadeamento sensório-motor, um reencadeamento a partir do vazio. Assim, a imagem-tempo vai fundar um cinema moderno, oposto à imagem-movimento, que era o cerne do cinema clássico. Entre as duas se colocará uma ruptura, uma crise da imagem-ação, ou ruptura do “elo sensório-motor”, que Deleuze associa à ruptura histórica da Segunda Guerra mundial, engendrando situações que não levam mais a alguma resposta adequada.” Tradução de Luiz Felipe G. Soares, 25/08.2012, 23:57, Intermédias, endereço eletrônico: <http://www.intermedias.com/txt/ed8/De.pdf>

¹¹⁶

RANCIERE, 2001, p. 147

Deleuze, por sua vez, opera com uma postura mais radical:

Com efeito, não se trata mais simplesmente, em Deleuze, de se adequar uma história da arte a uma história geral. Porque nele não há propriamente como falar nem de história da arte nem de história geral. Para ele, toda história é “história natural”. A “passagem” de um tipo de imagem a outro é suspensa num episódio teórico, a “ruptura do elo sensório-motor” definido no interior de uma história natural das imagens, que é, em seu princípio, ontológica e cosmológica.¹¹⁷

Rancière, e este é o ponto que interessa, consegue sintetizar com precisão o pensamento de Deleuze. Se em Bazin o moderno é pensado como ruptura, Deleuze, por sua vez, consegue deslocar a questão e percebê-la como vazio. Em Bazin se estabelece um par em oposição, em Deleuze, o ponto está naquilo que difere e não naquilo que se opõe. Assim, Ismail Xavier, ao colar a sua leitura à de André Bazin, considera no cinema de Glauber aquilo que percebe que se coloca como oposição. Além do exemplo do colonizado em oposição ao colonizador, outro seria o do sertão em oposição ao litoral. Desta maneira, a posição anti-colonialista vista por Xavier no cinema de Glauber reforça a defesa daquilo que é nacional, a construção de uma nação junto à reivindicação de um sertão, e isso se dá pela representação. Há nessa operação crítica a necessidade de perceber um sintoma de brasilidade naquilo que analisa para que possa inclui-

lo junto a um discurso corrente de nação. Deste modo, a procura constante por um “Brasil” no filme de Glauber, acaba por reforçar a ideia de nação e ficção imaginada. A ideia de cinema, neste caso, brasileiro, parece reduzida ao território em que é realizado e como representação das coisas do respectivo lugar. O fato de Glauber filmar durante a década de setenta fora do Brasil, de “não filmar o Brasil”, e desaparecer do olhar da crítica parece justificar a ideia de que o cinema também é reconhecível atrelado ao espaço onde é realizado.

A partir das diferenças entre o cinema clássico e o moderno, Deleuze permite que haja um entendimento do cinema político moderno realizado no terceiro mundo. O ponto de partida para isso se dá quando nos diz que o povo aparecia representado na tela do cinema clássico e há uma mudança nessa ideia em relação ao cinema moderno. “No cinema clássico, o povo estava presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego e inconsciente.”¹¹⁸ O cinema soviético é o exemplo citado por Deleuze, quando diz que o povo está presente nos filmes de Eisenstein, de Pudovkin, de Vertov e de Dovjenco. Está também no cinema norte-americano, em King Vidor, Capra ou Ford.

No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a ideia de que o cinema como arte das massas possa ser a

¹¹⁸

DELEUZE, 1990, p. 258.

arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito.¹¹⁹

Se essa ideia é abalada a partir de Hitler e de Stalin, a pergunta é inevitável: de que maneira o cinema como arte revolucionária está em Glauber Rocha? Deleuze nos diz que “o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária foram os dois polos que atraíram a arte das massas.”¹²⁰ É o “revolucionarismo” em Glauber, que Deleuze vê também em Gunney e Eisenstein, que precisou ser rearticulado. Em suma, a possibilidade de um cinema político moderno para o teórico francês se dá da seguinte maneira: “o povo já não existe, ou ainda não existe... o povo está faltando”¹²¹, esta última ideia, de um povo que falta, o teórico francês afirma que já está em Kafka e Klee. Assim, o cineasta das minorias, Glauber Rocha, no caso, “encontra-se no impasse descrito por Kafka: impossibilidade de não ‘escrever’, impossibilidade de escrever na língua dominante, impossibilidade de escrever de outro modo...”¹²²

A segunda delas se dá à maneira como Kafka se referia às literaturas “maiores” por considerar que havia nelas uma barreira clara entre o político e o privado, ou seja, as fronteiras no cinema moderno precisaram desaparecer e é o desaparecimento delas que

119 DELEUZE, 1990, p. 258.

120 DELEUZE, 1990, p. 206.

121 DELEUZE, 1990, p. 259.

122 DELEUZE, 1990, p. 259.

Deleuze percebe no cinema de Glauber Rocha. Deleuze nos diz isso primeiro com um olhar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

Há antes, como no cinema da América do Sul, uma justaposição ou uma compenetração do velho e do novo que ‘compõe um absurdo’, toma ‘a forma da aberração’. O que substitui a correlação do político e do privado é a coexistência até o absurdo de etapas sociais bem diferentes. É desse modo que, na obra de Glauber Rocha, os mitos do povo, o profetismo e o banditismo, são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte (*Deus e o diabo na terra do sol*). A tomada de consciência é desqualificada, seja porque se dá num vazio, como no caso do intelectual, seja porque esta comprimida num vão, como em Antônio das Mortes, capaz tão-somente de captar a justaposição das duas violências e a continuação de uma na outra.

O que resta, então? O maior cinema de agitação que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo *entrar em transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para por em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado (*Terra em Transe*). Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração.¹²³

Deleuze nos fala do trabalho de um cineasta que durante a década de 1960 já tem um entendimento de que as fronteiras entre o político e o privado precisam ser rompidas, e que, para isso, precisa usar outra maneira para a realização dos filmes em que estejam presentes tanto um como o outro, ou seja, não há mais a necessidade de separações que limitam o uso destes elementos. O rompimento destas fronteiras permite um trânsito em que deixa de funcionar a lógica de uma em oposição a outra. É a partir da percepção de Deleuze de que o cinema precisa romper as fronteiras entre o político e o privado, algo que constata ocorrer no cinema de Glauber de sessenta, que se torna possível a aproximação deste período com o trabalho realizado pelo cineasta na década de setenta. *La nascita degli dei* é o roteiro em que o cineasta trabalha as questões a partir dessa ideia de um com o outro, isto é, Alexandre com Ciro, Olímpia com Roxana, o ocidente com o oriente.

Deleuze nos fala, ao se referir ao cinema de Glauber, de um cineasta que ao fazer tudo entrar em transe acaba por perceber que não há necessidade de descobrir no mito o seu sentido ou a sua estrutura arcaica. O que ocorre a partir daí é uma destruição dos mitos. Destroí-se o mito do colonizador e o mito do colonizado e, ao serem destruídos, a questão em Deleuze passa a ser diferente da anti-colonialista vista por Ismail. Deleuze nos diz que:

O que soou a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma

infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. Constatando o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, em não reconstituir uma unidade tirânica e em não se voltarem novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento.¹²⁴

Está no fracasso das tentativas de unir o povo a percepção de que “a falta de um povo” se dá pelo fato de que há vários povos. Essa união não é assim tão simples. Apontar essa questão em Glauber Rocha, à luz de Deleuze, é trazer de volta o sertão e o sertanejo e perceber que há vários sertões e que estes não criam unidade, não podem ser reduzidos a um mesmo signo. A percepção de que há vários sertões já está em Euclides, mesmo que nem sempre seja lida desta maneira. Assim, é a partir da tomada de consciência de que “há uma falta de um povo nos países do terceiro mundo” que o cinema de Glauber, para o teórico francês, pode ser pensado como moderno. Em outro momento, amparado pelo pensamento de Kafka, Deleuze diz:

Por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição ainda mais o capacita a exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um agente coletivo, um fermento

¹²⁴

coletivo, um catalizador. O que Kafka assim sugere para a literatura vale ainda mais para o cinema, na medida em que este reúne, enquanto tal, condições coletivas. E, com efeito, é esta a última característica do cinema político moderno. O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura; colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos ‘senhores’. É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro os mitos...¹²⁵

Glauber não é um etnólogo do povo, não trabalha com o sertão como se fosse segmentado¹²⁶ criando ficções de ordem privada - o cineasta supera o espaço entre o privado e o político. Se o cinema de Glauber aderisse ao colonizado, refutando o mito do colonizador, o cineasta, para Deleuze, mesmo que estivesse se opondo ao colonizador, estaria jogando ao lado dos “senhores”, estaria reforçando a ideia de uma nação e de uma ficção imaginadas. Para Deleuze

O Transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos

¹²⁵

DELEUZE, 1990, p. 264.

¹²⁶

“... a noção de segmentaridade foi construída pelos etnólogos para dar conta das sociedades ditas primitivas, sem aparelho de Estado central fixo, sem poder global nem instituições políticas especializadas.” (DELEUZE, 2004, p. 84)

discursos do intelectual. O autor faz em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. Mas as partes não são exatamente reais em Glauber Rocha, porém recompostas...”¹²⁷

O fato de Glauber não colocar em choque o mito do colonizador e do colonizado, mas colocá-los em transe aponta outra saída para o problema. Esse ponto, no que tange à ideia de moderno, é nodal para entender o cinema glauberiano. O moderno em Glauber não seria oposição ao clássico, como o vê Ismail amparado por Bazin, mas seria o moderno deleuziano.

Considerando a fala de Deleuze, aquilo que prende o cinema de Glauber Rocha em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* ao sertão está ligado a sua geografia. O fato de Glauber ter filmado em duas cidadezinhas no interior da Bahia, Monte Santo e Milagres respectivamente, reforça a maneira como a associação com um sertão geograficizado se deu.

Há outro dado na leitura feita por Deleuze que contribui para o entendimento da questão do sertão: a leitura feita pelo crítico francês do cinema de Glauber, em *Imagem-Tempo*, dá-se a partir de seus filmes. Deleuze, diferentemente da leitura feita por Ismail - que se ampara na relação dos textos críticos com os dois primeiros longas do cineasta e essa relação é evidenciada no texto do crítico em vários

¹²⁷

momentos -, concentra-se nos filmes de Glauber realizados durante a década de 1960. Deleuze lê os filmes, e talvez neste gesto se possa aproximá-lo d' *A Morte do Autor* de Barthes, dissociados da fala de Glauber: o que está em jogo na leitura que o teórico faz de um cinema clássico na sua relação com o moderno são os filmes dos cineastas. Deleuze não dissocia o cinema de Glauber do contexto de realização do filme; demonstra conhecê-lo, mas o dissocia daquilo que são as falas do cineasta ligadas à realização dos filmes. Desta maneira, a potência do cinema de Glauber como político e moderno não está relacionada com as situações por ele armadas através da fala, mas através das imagens. Não é para menos que o fato destas imagens terem sido captadas em Monte Santo, Milagres, Canudos, Coroboró, não faz diferença alguma. O teórico francês não reconhece (ou através de seu texto não demonstra reconhecer), nas imagens produzidas pelo cinema de Glauber, as imagens do interior do Nordeste brasileiro como representação do sertão. Assim, a fala de Deleuze é importante para a análise do cinema glauberiano, pois não vem carregada de alguns vícios, o que permite dizer, usando outro conceito do próprio pensador francês, que o cinema de Glauber, para Deleuze, desterritorializa.

4. Deus e o Diabo na terra do Sol

Portanto, a resolução dos problemas não pertence nem ao idealismo, nem à moral, nem à divindade, nem à religião, nem a coisa

nenhuma. O filme não é realista, mas é uma crítica. Não é realista porque eu preferi incorporar-me em todo um contexto de fábula. O filme é uma fábula. As personagens não são realistas: realista é a posição do autor em relação ao assunto. (Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do Sol*)

No posfácio “Le due facce dell’atto di resistenza”, presente no livro *Che cos’è l’atto di creazione?* – tradução em italiano de “O Ato de Criação” -, Antonella Moscatti, amparada pelos conceitos e pela maneira como Deleuze olha para o cinema de Glauber nos livros *Imagem-Tempo e Imagem-Movimento*, aproxima o cineasta do ato de criação. Se Moscatti reforça que Glauber é o leitor deleuziano, são os intercessores entre o livro de Euclides da Cunha e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* os primeiros indícios para percebê-lo como tal. Intercessores que aparecem também, na década de 1970, em *La Nascita e A Idade da Terra*.

Deleuze, ao oferecer outro ponto de vista que se apoia naquilo que no cinema de Glauber transborda do privado para o político (e vice-versa) e, não mais calcado em oposições, reforça a possibilidade de outra leitura que se estenda por aquilo que não esteve no foco das elaborações de Deleuze. A leitura do texto de Euclides, a partir das incertezas, também ajuda a perceber que as ideias que Glauber busca no autor de *Os Sertões* como um ato de resistência relacionam-se à maneira como Deleuze as propõe em o “Ato de Criação”. O fato de Deleuze se referir ao cinema de Glauber como exemplo de um cinema político moderno realizado no Terceiro

Mundo sem a necessidade de justificá-lo a partir de uma localização, apenas reforça a possibilidade de outras leituras que se aproximem da modernidade cinematográfica tal com ele a percebeu na produção cinematográfica de Glauber.

A modernidade, para Deleuze, se dá a partir de uma crise da imagem-ação, e a ruptura que ocorre neste momento é associada à ruptura histórica da Segunda Guerra Mundial. Essa ruptura da imagem está diretamente ligada ao modo como Alain Badiou pensa o século XX a partir de dois momentos: o primeiro, o da razão, e o segundo, a partir da ruptura que vem com a Segunda Guerra, o da dispersão. No entanto, antes disso, é fundamental mostrar, com Deleuze, como emerge o Glauber leitor, aqui, no caso específico, de Euclides da Cunha. Onde está a ideia que é observada no texto de Euclides da Cunha e que aparece reformulada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*?

4.1 O sertanejo em oposição ao coronel

Em *Os Sertões*, a imagem do coronel – que aparece também em oposição à do estancieiro, fazendo um movimento que se repete no decorrer do livro, quando Euclides pontua o sertanejo a partir do gaúcho e o sertão a partir do pampa –, na sua relação com o sertanejo, aparece da seguinte maneira:

O mesmo não acontece ao Norte. Ao contrário do estancieiro, o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. Herdaram velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos. Graças a um contrato pelo qual percebem certa percentagem dos produtos, ali ficam, anônimos — nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra — perdidos nos arrastadores e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem. O verdadeiro dono, ausente, conhece-lhes a fidelidade sem par. Não os fiscaliza. Sabe-lhes, quando muito, os nomes. Envoltos, então, no traje característico, os sertanejos encourados erguem a choupana de pau-a-pique à borda das cacimbas, rapidamente, como se armassem tendas; e entregam-se, abnegados, à servidão que não avaliam.¹²⁸

Em Euclides da Cunha, o sertanejo parece não ter voz e fica à sombra da figura do coronel. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por sua vez, o coronel Morais aparece uma única vez em um diálogo com Manuel:

Manuel

Bom dia, Coronel Morais.

Morais

Bom dia.

Manuel

Já trouxe as vaca mas morrerum quatro

Morais

Beberam no açude do norte?

¹²⁸

Manuel

Sim sinhô. Era onde tinha água... Foi mordida de cobra... Trouxe doze vacas... queria fazer a partilha pra ajustar as conta...

Morais

Num tem conta pra acertar. As vaca que morreram eram todas suas.

Manuel

Mas seu Moraes! As vaca tinha o ferro do sinhô... Num pode ser logo as minha... que sou um home pobre. Foi azar mas é verdade! As cobra mordeu as rês do sinhô...

Morais

Já disse, ta dito. Alei ta comigo...

Manuel

Dá licença outra vez, seu Moraes... mas que lei é essa?

Morais

Quer discutir?

Manuel

Não sinhô... só tou querendo saber que lei é essa que num protege o que é meu.

Morais

Já disse, ta dito... CE num tem direito a vaca nenhuma.

Manuel

Mas, seu Moraes... O sinhô num pode tirar o que é meu!?

Morais

Tá me chamando de ladrão?

Manuel

Quem ta falando é o sinhô...
O coronel Moraes chicoteia Manuel.

Morais

Pra você aprender, ordinário!
Manuel puxa o facão e mata o coronel Moraes.¹²⁹

O coronel é aquele que domina e que impõe a sua condição de dono, de patrão, vivendo no litoral, distante do sertão, conhece a realidade do sertanejo, mas não se importa com ela. Ainda, ampara-se na lei, usando-a no seu discurso, pois sabe que o sertanejo a desconhece. O sertanejo parece estar em um ponto entre as sociedades primitivas e a lei do estado: a presença do coronel impõe uma lei que não é a mesma que rege o dia-a-dia daquele interior; o coronel impõe um saber - e tenta capitalizar sobre ele - que Manuel desconhece.

Se no texto de Euclides da Cunha, o coronel é quem usa de seu poder para colocar o sertanejo em uma condição de submissão, sendo tratado como servo, como animal e pouco se interessando de que modo vive, a questão em *Deus e o Diabo*, no diálogo entre o coronel Morais e Manuel, é retomada: o coronel tenta impor o arbítrio da lei, todavia, mesmo que Manuel a desconheça e discorde do argumento apresentado pelo coronel – que dá a entender que a lei está ao lado de quem manda –, não aceita a maneira como é tratado. Demonstra disposição para defender aquilo que acredita que lhe pertence, no caso, meia dúzia de vaquinhas. Em *Deus e o Diabo*, por mais simplório que possa parecer o argumento de Manuel, o sertanejo, diferentemente da maneira como Euclides descreve a relação entre o sertanejo e o fazendeiro, tem uma voz.¹³⁰

¹³⁰

Pode-se dizer que está distante também de Fabiano, personagem de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, o sertanejo que continua à procura de alguém que fale por ele.

Assim, enquanto Euclides da Cunha fala de um sertanejo submisso, em *Deus e o Diabo* a ideia aparece reformulada, pois o sertanejo Manuel não é mais aquele que se submete, mas aquele que reage quando percebe que está sendo enganado. O sertanejo, portanto, é outro. Talvez essa revolta já esteja em Euclides da Cunha, porém, no cinema de Glauber, ela aparece com outro tipo de força: o sertanejo tem voz para brigar por aquilo que lhe pertence.

4.2 A imagem do sertanejo de (em) Canudos

Em Euclides da Cunha, o sertanejo que procura Conselheiro vem de vários lugares:

Como nos primeiros tempos da fundação, a todo o momento, pelo alto das colinas, apontavam grupos de peregrinos em demanda da paragem lendária — trazendo tudo, todos os haveres; muitos carregando em redes os parentes enfermos, moribundos ansiando pelo último sono naquele solo sacrossanto, ou cegos, paralíticos e lázaros, destinando-se ao milagre, à cura imediata, a um simples gesto de taumaturgo venerado. Eram, como sempre, toda a sorte de gente: pequenos criadores, vaqueiros crédulos e possantes, de parceria, na mesma congêrie, com os vários tipos da mangalacha sertaneja; ingênuas mães de família, irmanadas a zabaneiras incorrigíveis e trêfegas. No coice dessas procissões, viam-se, invariavelmente, sem compartirem das litanias entoadas, estranhos, seguindo sós, como de sobre-rola ao movimento dos fiéis, os bandidos soltos — capangas em disponibilidade, procurando um teatro maior à índole aventureira e à valentia

impulsiva. No correr do dia pelas estradas de Calumbi, de Maçacará, de Jeremoabo e de Uauá, convergindo dos quadrantes, chegavam cargueiros repletos de toda a sorte de mantimentos, enviados diretamente a Canudos pelos adeptos que de longe o avitualhavam, em Vila Nova da Rainha, Alagoinhas, em todos os lugares. Havia abundância e um entusiasmo forte.¹³¹

Euclides da Cunha se refere ao sertanejo que vem à procura de uma voz que o conduza: Antônio Conselheiro já despertava nestas pessoas algum tipo de veneração. Essas pessoas acreditavam que podiam encontrar em Canudos, mas em especial em Conselheiro, algo que lhes faltava, algo que o discurso da Igreja Católica – presente nas localidades de onde partem os moradores que vão formar o vilarejo – na prática, não conseguia dar conta. A igreja, na sua condição de instituição, estava muito mais próxima dos coronéis que ditavam as regras na região do que da população. É natural que a procura por Conselheiro também seja uma fuga da opressão, mas que, como disse anteriormente, lhes falta voz para argumentar.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manuel e Rosa são os pequenos criadores que, oprimidos pelos fazendeiros, procuram uma voz que possa guiá-los: estão muito próximos dos canudenses. Se há a procura por uma voz que possa ampará-los, essa voz não é a da Igreja Católica, que talvez os oprima da mesma maneira que os coronéis; a procura dos dois é por Sebastião, depois que Manuel percebe que está sendo passado para trás. Enraivecido, sendo tratado

¹³¹

a chicotadas pelo coronel, o sertanejo mostra que sabe usar melhor o facão do que as palavras.

Por um lado, Manuel e Rosa são sertanejos tais como aqueles de Canudos, que têm dificuldades de se comunicar, por isso procuram alguém que possa falar por eles; e a procura pelo beato se dá porque ele tem o “dom da fala”, é ele o ponto de conforto. Por outro lado, em pouco tempo acompanhando Sebastião, eles se tornam descrentes em relação àquilo que veem e, contrariados novamente, vão à procura de outra voz que os possa guiar, isto é, vão à procura do cangaço. O que ocorre é que Manuel e Rosa procuram alguém que fale por eles, mas se no começo a fala de Sebastião soa como um alento, na prática a sensação de aprisionamento parece tão forte quanto aquela imposta pelo coronel.

Walter da Silveira, em *Um Filme de Transição*, dá a seguinte caracterização para o personagem de Gilberto Del Rey:

A liberdade de Manuel não fora uma dádiva da natureza: o camponês tivera de atravessar as três dimensões humanas do passado sertanejo em sua luta obscura contra a servidão: agregado, fanático, bandoleiro. Por isso, de todas as personagens, é a única a sofrer a variação individual, psicológica, da transformação social, exterior: reúne em si a crise e a metamorfose do sertão.¹³²

Walter Silveira, ao se referir ao personagem, parece se referir à imagem do sertão mundo: o sertão é crise, o sertão é metamorfose.

¹³²

Se a imagem do sertão em *Deus e o Diabo* pode ser lida como representação, o que parece torná-la estática, Walter Silveira nos diz que a partir de Manuel o sertão passa a ser outra coisa. Walter Silveira nos diz ainda que a liberdade não é uma dádiva da natureza mas que Manuel e Rosa, para consegui-la, precisaram passar pelas três etapas do cangaço: agregado, fanático e bandoleiro. Todavia, em *Deus e o Diabo*, o sertanejo mesmo que esteja cercado junto com Corisco não titubeia e foge desesperado quando Antonio das Mortes lhe dá oportunidade de fugir. Assim sendo, Manuel e Rosa fazem um movimento diferente daquele realizado pelo sertanejo de Canudos, que também teve a oportunidade de fugir, mas não quis, optando pela morte: “Canudos não se rendeu”, como bem diz Euclides da Cunha. Talvez se possa dizer que Manuel não encare a morte como o sertanejo de Canudos, já que corre atrás da profecia de Conselheiro de que o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar.

É essa a cena de desfecho de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um misto de desespero e de alegria de Manuel e de Rosa correndo pelo sertão em direção àquilo que para eles era o desconhecido; ou daquilo que conheciam, tão somente, através da fala dos outros, ou das profecias. Se a palavra sertão também tem o sentido de desconhecido, Manuel correndo em direção ao mar, talvez, sem se dar conta, esteja correndo em direção ao sertão.

Na Guerra de Canudos, são os soldados do exército brasileiro das três primeiras expedições que escapam do sertão, do desconhecido, em direção ao local que os espera e que lhes dá

sensação de segurança, no caso, o litoral. Manuel, por sua vez, em meio à luta entre Corisco e Antonio das Mortes, foge daquilo que conhece em direção ao desconhecido: o litoral, o mar, a civilização. No entanto, se o exército despedaçado, escapando do sertão, corre em direção ao lugar do comunicável, o mais próximo possível do litoral, Manuel, por sua vez, corre de um lugar onde teve dificuldade de se comunicar - para tanto esgotou as três dimensões humanas do sertanejo, metamorfoseou-se -, em direção a um lugar no qual, quase como uma necessidade, precisará se comunicar: talvez se possa dizer que o sertanejo Manuel parte do incomunicável ao comunicável. Há nesta cena um gesto de passagem de um local para o outro, há um grito, e como nos dizem Deleuze e Guattari, em *KAFKA por uma Literatura menor*, Manuel grita para se ouvir gritar, “...é uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à fala, sonoridade em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significativa.”¹³³

4.3 O beato

O exemplo mais emblemático de todos na relação entre *Os Sertões* e *Deus e o Diabo* é a imagem do beato. De que maneira ela muda da matéria literária em relação ao cinema?

¹³³

KAFKA, 1977, p.11.

Euclides da Cunha escreveu, ao se referir a Antonio Conselheiro, que “a sua biografia compendia e resume a existência da sociedade sertaneja.”¹³⁴ Euclides conta a história dos Maciéis (a família de Antonio Conselheiro) e dos Araújo, e de como as disputas (sangrentas) entre famílias resumem a formação do interior do Nordeste brasileiro.¹³⁵ A partir daí Euclides procura traçar um perfil das doenças que vitimaram Conselheiro e que o jogaram a perambular pelo sertão.

Antonio Conselheiro e Sebastião (o beato de *Deus e o Diabo*) têm o mesmo perfil: como não são aceitos pela Igreja Católica como pregadores em uma determinada localidade, andam pelo sertão fazendo uma espécie de via sacra e arrebatando aqueles que não estão contentes com a voz da igreja.

Antonio Conselheiro, com a ajuda de seus seguidores, era conhecido por ajudar na reforma de cemitérios e de igrejas. Assim, se por um lado, para os padres destas localidades, a ajuda era bem-vinda, por outro, criava um problema, pois o crédito da reforma ia para o próprio Conselheiro e não para a igreja. Isso ajudou a formar o nome do beato junto às comunidades, afinal de contas, ele acabava por resolver um problema que a igreja, seja por uma questão de ordem “burocrática” ou pela falta de condições, demorava a

¹³⁴

CUNHA, 2002, p. 98.

¹³⁵

Walter Salles, em *Abril Despedaçado*, consegue passar um pouco do que são essas disputas intermináveis entre famílias no interior do nordeste brasileiro. O filme se passa em 1910 e é uma adaptação do romance *Prilli i Thyer* do albanês Ismail Kadare.

solucionar. No entanto, em relação àquilo que o Conselheiro pregava, Euclides argumenta:

Pregava contra a República; é certo. O antagonismo era inevitável. Era um derivativo à exacerbação mística; uma variante forçada ao delírio religioso. Mas não traduzia o mais pálido intuito político; o jagunço é tão inapto para apreender a forma republicana como a monárquico-constitucional. Ambas lhe são abstrações inacessíveis. É espontaneamente adversário de ambas. Está na fase evolutiva em que só é conceptível o império de um chefe sacerdotal ou guerreiro.¹³⁶

Em síntese, a imagem que Euclides da Cunha constrói de Antonio Conselheiro é a imagem que se borra quando o autor de *Os Sertões* coloca em cheque a questão que parecia maior antes da sua caminhada como jornalista para cobrir a guerra ao lado do exército brasileiro: a República. Se República fazia sentido para Euclides, não fazia sentido algum para o Conselheiro e fazia menos sentido ainda para os moradores de Canudos: a maneira como o canudense lidava com algumas questões estava muito distante do modo como eram pensadas, por exemplo, no Rio de Janeiro. A lei do sertão é outra, da mesma maneira que a igreja não conseguia se impor, a república muito menos: aquele Brasil distante não falava a mesma língua falada na capital.

Euclides da Cunha percebe que não era a mesma língua e que, ao mesmo tempo, não havia um confronto de ideias. O fato de o

¹³⁶

CUNHA, 2002, p. 126.

Conselheiro se referir a Sebastião, não implicava que se opunha à república: não se levantavam bandeiras contra a República – levantavam-se bandeiras exclusivamente para o divino –, pois o povo de Canudos não tinha o conhecimento de como se constituía efetivamente uma república. Euclides se dá conta de que Canudos não tem nada a ver com a Vendéia francesa¹³⁷. Na prática, percebe que a aproximação feita da capital não faz sentido no fronte de Canudos: o chouan e as charnecas não estão próximos do sertanejo e da caatinga como se pensava:

E Canudos era a Vendéia...

Entretanto quando nos últimos dias do arraial foi permitido ingresso nos casebres estraçoados, salteou o ânimo dos triunfadores decepção dolorosa. A vitória duramente alcançada dera-lhes direito à devassa dos lares em ruínas. Nada se eximiu à curiosidade insaciável.¹³⁸

Ao se vasculhar as casas não se encontrou nada que justificasse tal massacre. Encontrou-se apenas aquilo que Euclides chamou de “pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parelhas com os mais ingênuos absurdos e a escrita irregular e feia parecia fotografar o pensamento torturado, eles resumiam a psicologia da luta. Valiam tudo porque nada valiam.”¹³⁹

¹³⁷

O artigo intitulado "A Nossa Vendéia", de Euclides da Cunha, foi publicado no Estado de São Paulo, em 14 de março de 1897, em 17 de Julho de 1897, por sua vez, é publicado "A Nossa Vendéia" (2).

¹³⁸

CUNHA, 2002, p. 127.

¹³⁹

CUNHA, 2002, p. 127.

A necessidade daquelas pessoas passava por outro lugar, e talvez esse seja o motivo pelo qual o próprio Euclides argumenta que aquele povo havia sido esquecido. O interior do Brasil, naquele momento da história, está para o lado de fora: ao mesmo tempo que pertencia ao território brasileiro, culturalmente não pertencia ao Brasil; ou não pertencia àquilo que quer se vender como brasileiro. Todavia, por que razões se lembravam deles naquele momento? Que importância eles passaram a ter?

Euclides da Cunha percebe que aquilo que os moradores daquele pequeno vilarejo queriam talvez fosse muito mais simples do que todo o discurso inflamado no Rio de Janeiro. No entanto, a República precisava fazer valer o seu discurso, pois se, por um lado, era com o discurso que se construía uma nação forte, por outro, a nação bem sabia que não podia se resumir a discursos, mas precisava se impor. Precisava mostrar força, com ações que demonstrassem poder: precisava mostrar para as outras nações que o Brasil também tinha força para lidar com as “rebeliões” internas e que não seriam essas rebeliões que atrapalhariam a sua imagem enquanto nação.

Assim, se o modelo para a construção de uma nação brasileira está associado à Revolução Francesa, como Euclides da Cunha demonstra em textos como “Nossa Vendéia”, nada mais correto para a ótica republicana que o uso da força para conter a “rebelião” que se opõe à nação brasileira, da mesma maneira que os franceses a usaram para combater Vendéia.

Para que uma nação fosse amada e idolatrada (salve, salve...), era necessário vencer os obstáculos grandiosos que determinassem o tamanho desta reverência, para que estas vitórias servissem de exemplo para outros focos,¹⁴⁰ de interesses parecidos e que tentassem abalar a ordem, que pudessem vir a desestabilizar a construção que estava sendo feita.

Portanto, quando Raúl Antelo nos diz, junto com Benedict Anderson, que a nação e a ficção foram imaginadas, pode-se dizer que o sertão também foi imaginado e junto com ele o “monstro”. Para que houvesse uma mobilização, o monstro precisava ser imaginado, o maior possível, com a maior quantidade de elementos que o desmerecessem, para se justificar a guerra e para que pudesse ser combatido à altura de suas monstruosidades.

Alguns momentos em *Os Sertões* nos mostram isso, mas o mais convincente é o escrito do frei João Evangelista, antes da guerra, depois que Conselheiro recusou uma missão apostólica ao povoado:

Fizera voltar, abortícia, em 1895, a missão apostólica planeada pelo arcebispo baiano, e no relatório alarmante a propósito escrito por frei João Evangelista afirmara o missionário a existência, em Canudos — excluídas as mulheres, as crianças, os velhos e os enfermos — de mil homens, mil homens robustos e

140

A Guerra do Contestado é outro exemplo com características parecidas: repete-se a figura do monge, agora João Maria, uma retomada do sebastianismo em um vilarejo no interior de Santa Catarina e é tratada pelo poder público com o mesmo tom de repressália.

destemerosos "armados até aos dentes"; por fim, sabia-se que ele imperava sobre extensa zona dificultando o acesso à cidadela em que se entocara, porque a dedicação dos seus sequazes era incondicional, e fora do círculo dos fiéis que o rodeavam havia, em toda a parte, a cumplicidade obrigatória dos que o temiam... E achou-se suficiente para debelar uma situação de tal porte uma força de cem soldados.¹⁴¹

A fala do frei determina que os homens precisavam ser combatidos. eram muitos e estavam armados. Estavam fora da lei católica. Eram contrários à República. Depois da fala do frei, outras várias se empilham uma atrás da outra construindo o monstro, que se torna ainda maior após as primeiras derrocadas do exército. E aquilo que começa com um tom regional, torna-se um apelo nacional.

Dizer que o discurso beira a loucura talvez não seja um exagero, pois, neste caso, o inimigo precisava ser vencido, para que a nação se refestelasse, para que tivesse argumento também que justificasse a selvageria do exército. Fez-se uso excessivo da força no intuito de conter a aglomeração de pessoas em torno de um beato: a nação não se constitui apenas de atos constitucionais. Os embates também eram necessários para que se pudesse “construir uma unidade”, para que estas vitórias dessem ao povo, por intermédio do discurso, a ideia daquilo que se queria chamar de brasileiro.

Antonio Conselheiro é o monstro, ele é o que Euclides chama de Hércules-Quasímodo, quando monta o arquétipo do sertanejo a partir da famosa frase: “O sertanejo é, antes de tudo, um

¹⁴¹

CUNHA, 2001, p. 140.

forte.”¹⁴² É uma mistura de força com fealdade, com aquilo que é torto, pois “falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas”.¹⁴³ O sertanejo não tem aquilo que Euclides da Cunha via nos grandes exércitos. Se não o tinha, de que maneira consegue vencer as batalhas? De onde vem essa determinação que nem o exército brasileiro tinha? O que os unia? Além do fato de terem um passado de isolamento que os aproximava, enquanto o exército brasileiro era formado por regimentos de norte a sul do país, por homens culturalmente distintos, para os sertanejos, o Conselheiro era a motivação, a possibilidade de ter alguém que falasse por eles.

Quando Euclides da Cunha se dá conta de que o sertanejo é o monstro apenas para o discurso que havia sido proferido nos palanques políticos da capital, ele toma um choque. Para os moradores daquele local onde o discurso da capital não ecoava, o monstro atendia por outros nomes.

Euclides acaba por nos mostrar que o Conselheiro, e junto com ele o sertanejo, está entre deus e o diabo, e talvez isso não o fizesse nem maior nem menor que todos os discursos, mas *o outro* do discurso. O outro a quem, em relação ao combate, não foi dada a possibilidade de escolha. Talvez, esse seja o principal ponto que a imagem de Glauber Rocha reformule a de Euclides da Cunha, ou seja, a percepção de que Conselheiro está situado entre forças: em

¹⁴²

CUNHA, 2001, p. 77.

¹⁴³

CUNHA, 2001, p. 77.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, o beato se constrói de outra maneira, pois ele não precisa ser imaginado, assim como fizeram com Conselheiro. A força está no sertanejo, independente de ser ele cangaceiro, vaqueiro, jagunço, beato etc.

Talvez se possa dizer que a imagem de Sebastião é a imagem de Conselheiro sem a intromissão da república. Em um determinado momento, é a república que empurra os sertanejos descrentes para o lado de Conselheiro, fazendo com que o vilarejo de Canudos, por um determinado período, vivesse da fé. É a república que, na ânsia de formar o mito do brasileiro, mitifica ainda mais, para o sertanejo, a imagem de Antonio Conselheiro.¹⁴⁴ Todavia, se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a imagem do beato, com o tempo, se desfaz diante

144

“Fundou o arraial do Bom Jesus; e contam as gentes assombradas que em certa ocasião, quando se construía a belíssima igreja que lá está, esforçando-se debalde dez operários por erguerem pesado baldrame, o predestinado trepou sobre o madeiro e ordenou, em seguida, que dois homens apenas o levantem; e o que não haviam conseguido tantos, realizaram os dois rapidamente, sem esforço algum... Outra vez — ouvi o estranho caso a pessoas que se não haviam deixado fanatizar! — chegou a Monte Santo e determinou que se fizesse uma procissão pela montanha acima, até a última capela, no alto. Iniciou-se à tarde a cerimônia. A multidão derivou, lenta, pela encosta clivosa, entoando benditos, estacionando nos "passos", contrita. Ele seguia na frente — grave e sinistro — descoberto, agitada pela ventania forte a cabeleira longa, arrimando-se ao bordão inseparável. Desceu a noite. Acenderam-se as tochas dos penitentes, e a procissão, estendida na linha de cumeadas, traçou uma estrada luminosa no dorso da montanha... Ao chegar à Santa Cruz, no alto, Antônio Conselheiro, ofegante, senta-se no primeiro degrau da toca escada de pedra, e queda-se estático, contemplando os céus, o olhar imerso nas estrelas... A primeira onda de fiéis enche logo o âmbito restrito da capela, enquanto outros permanecem fora ajoelhados sobre a rocha aspérrima. O contemplativo, então, levanta-se. Mal sofreia o cansaço. Entre alas respeitosas, penetra, por sua vez, na capela, pendida para o chão humílimo e abatido, arfando. Ao abeirar-se do altar, porém, ergue o rosto pálido, emoldurado pelos cabelos em desalinho. E a multidão estremece toda, assombrada... Duas lágrimas sangrentas rolam, vagorosamente, no rosto imaculado da Virgem Santíssima...” (CUNHA, 2001, p.111)

de Manuel, pode-se dizer, junto com Deleuze, que o cinema de Glauber está destruindo os mitos: ao destruir o mito do beato, destrói junto o mito da nação brasileira. O cinema de Glauber, a partir de Manuel, permite ainda dizer que é a própria República, quando se propõe a atacar, que mantém a imagem de Conselheiro viva, assim como a imagem de tantos outros beatos que perambulavam, pelo sertão, diante dos sertanejos.

Assim, às (primeiras) lendas em torno do Conselheiro juntam-se os três primeiros reveses do exército brasileiro. Os reveses reforçam as crenças em torno do beato e tornam o seu nome mais forte do que já era. Para o sertanejo, se Deus está ao lado de Conselheiro, é ao lado deste que o sertanejo pretende morrer. Se o exército não tivesse se colocado na questão, talvez a decepção do morador de Canudos para com Conselheiro pudesse ser a mesma de Manuel e Rosa para com Sebastião. A república também teve um papel importante ao alimentar o que chamava de “monstro”, a ponto do nome e da imagem do Conselheiro continuarem vivas no sertão até os dias de hoje.

A imagem do beato Sebastião, por sua vez, no cinema de Glauber, cativa como a de Conselheiro, mas isso, para Manuel e Rosa, acontece por pouco tempo. No começo cativa, pois Manuel sente nele alguém que pode dizer aquilo que não consegue, mas, logo depois, o sertanejo percebe que o beato também o oprime como o fazendeiro. Há, por parte de Sebastião, o sacrifício daquilo que lhe parece diferente, e se exige dos que o seguem a mesma conduta. É

essa opressão que coloca em xeque a crença de Manuel, crença que Rosa, por exemplo, não tinha.

Manuel e Rosa se sentem oprimidos e isso faz com que eles corram, na cena final do filme, desesperados em direção ao mar. Essa opressão é proveniente da igreja, do coronel, do beato e, por último, do cangaço. Está aí o resumo que Walter Silveira faz de Manuel, por exemplo, quando diz que ele reúne a crise e a metamorfose do sertão. Manuel precisa se metamorfosear. Para o sertanejo, a principal dificuldade de lidar com a opressão passa pela dificuldade que tem de argumentar contra aquilo que o oprime. O fato de Manuel argumentar e de buscar um ponto de fuga é o que permite dizer que o cinema de Glauber, diferente do texto de Euclides, está destruindo também o mito do sertanejo oprimido.

Em *Os Sertões* o governo através do exército intervém e a cada marcha militar mal sucedida ajuda a aumentar a população em torno do Conselheiro: a população de Canudos, segundo palavras de Euclides da Cunha, “aumentara em três semanas de modo extraordinário”¹⁴⁵ entre a vitória dos canudenses sobre a expedição de Febrônio Brito e a espera da expedição de Antonio Moreira Cesar. Pode-se dizer que é a ânsia da nação em se tornar “brasileira” que constrói a figura mítica de Conselheiro para além do recorte geográfico nordestino, reforçando ainda a sua imagem para com os seus: o sertão que, nessa hora, parece maior que o Nordeste brasileiro, transborda em todas as direções.

¹⁴⁵

CUNHA, 2001, p. 184.

Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, mostra como a figura de Conselheiro, por conta da necessidade de se imaginar uma “nação”, ganha aspectos míticos, que o diferenciam do beato Sebastião, que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, sucumbe diante de Manuel e Rosa. Se a procura, tanto em *Os Sertões* como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é pelo litoral, nas prédicas de Conselheiro o mar tem um tom catastrófico, parece mitificado. No final de *Deus e o Diabo*, a fala é substituída pela imagem de Manuel correndo de um lugar em direção ao outro: e os dois, o sertão e o mar, se tocam, como se fossem uma coisa só, sem a necessidade de passar pelo abraço civilizacional: tocam-se como se não houvesse fronteira entre eles.

5. O Ato de criação e o roteiro

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. (Gilles Deleuze/Félix Guattri, KAFKA, *Por uma literatura menor*)

Como pensar o ato de criação, como Deleuze propõe, a partir do roteiro *La nascita degli dei*? Isso é possível? Levando em conta aquilo que Deleuze diz quando fala de Kurosawa, leitor de Dostoievski e de Shakespeare, o ato de criação passa pela relação do texto literário com a imagem e não do texto literário com o texto que servirá como guia para a produção de uma imagem. Se Glauber é leitor de *Os sertões*, e essa relação se dá do texto de Euclides da Cunha com a imagem cinematográfica de *Deus e o Diabo da Terra*

do Sol, será que é possível considerar Glauber como leitor de Xenofonte nos moldes dezeuzianos em *La nascita*? Se *La nascita degli dei* é o ponto de verificação de uma questão, de que maneira isso acontece? Afinal de contas, por um lado, o roteiro não foi convertido em imagem fílmica, por outro, é o roteiro que evidencia a presença de Xenofonte na produção de Glauber da década de 1970. Mesmo que não tenha sido convertido em imagem é através do roteiro que se percebe a importância de Xenofonte para a produção cinematográfica de Glauber da década de setenta: Xenofonte não está apenas em *La nascita degli dei*, está também no restante de sua produção deste período.

É através de *Anábasis - la retirada de los diez mil* e de *Ciropedia* que Xenofonte compõe as referências para a década de 1970, aproximando-se de Euclides da Cunha. A principal evidência dessa aproximação é a maneira como a batalha de Cunaxa e a Guerra de Canudos parecem contemporâneas uma da outra: o sertão em Glauber já está nos gregos.

Xenofonte em Glauber pode ser pensado de duas maneiras: a primeira delas, com o roteiro, *La nascita*, o cineasta teve uma ideia para o cinema, todavia uma ideia que não se converteu em imagem, isso determina que o Xenofonte do roteiro fez de Glauber um romancista, pois o cineasta não se distanciou da matéria literária; o leitor de Xenofonte, com Deleuze, vem através dos filmes que Glauber realizou neste período, *Claro* e *A Idade da Terra*.

Glauber Rocha é o leitor do qual Deleuze nos fala, já que se pode perceber em seus filmes não apenas as suas leituras, mas uma operação em que uma ideia de texto é reformulada e apresentada como imagem; ainda com Deleuze, Glauber, pela defesa que faz de alguns conceitos de cinema, é o filósofo; é também o escritor de roteiros que não foram passados para imagem, ou seja, de roteiros que permanecem como matéria literária para novas montagens. A produção artística deste cineasta parece ser gerida por um processo de montagem. Glauber Rocha opera, a imagem e/ou a escrita, como se fosse uma linha de montagem: a ficção, os textos críticos, os filmes, passam por intermináveis processos de montagem antes de chegar ao público, além disso, não há neste processo a preocupação em ser realista, apenas a preocupação em fazer cinema. Talvez se possa dizer que *La nascita degli dei*, o filme não filmado, também passa pela mesma operação de “criação” pela qual passaram os seus filmes. Glauber faz cinema, e as ideias de cinema que estão presentes em seus filmes, também estão em seus textos críticos, em suas cartas e naturalmente em seus roteiros. Independentemente de Glauber ser filósofo, crítico, romancista, cineasta, a matéria que lhe interessa e que ele manuseia é o cinema.

O sertão que aparece no roteiro *La nascita degli dei* depende de um Glauber leitor, porém, antes de qualquer coisa, é com ele que o sertão continua sendo montado e desmontado de várias outras maneiras. O sertão de Euclides da Cunha, pensado na produção de Glauber Rocha, parece sempre ser colocado como diálogo para todas

essas outras leituras que aos poucos foram incorporadas pelo cineasta. Xenofonte é um exemplo disso e reforça a ideia de que o sertão é a mola principal que move a sua cinematografia. Glauber pensa o roteiro *La nascita degli dei* como se estivesse olhando para o sertão. Com isso, Glauber nos dá a impressão de que está montando uma genealogia da palavra “sertão”, como se tentasse filiar a palavra a uma determinada tradição em que o limite não é mais Camões, mas vai, através de *La nascita* e *Idade da Terra*, por exemplo, de Ciro e de Alexandre, do nascimento dos deuses até o Cristo guerrilheiro, da Pérsia, da Macedônia, da Grécia até a favela do Rio de Janeiro. Todavia o resultado não é de oposição de um destes pontos em relação ao outro, nem mesmo de dependência, mas - da maneira como Deleuze se refere à imagem-tempo - de um e outro.

O sertão é maior que o resultado da própria fala de Glauber Rocha, fala esta que muitas das vezes não tem a intenção de produzir sentido, mas de ser provocativa, insubordinada, transgressiva. O sertão no cinema de Glauber não é apenas ponto de partida e/ou ponto de chegada, é percurso, aquilo que transborda, escapa, resvala. O sertão é contato. O sertão não é objeto, mas o sertão é abjeto. O cinema de Glauber Rocha é o sertão. Aliás, o próprio Glauber está completamente tomado por esse abjeto, que desestabiliza toda e qualquer consciência desejosa de estabilidade, de localização, de territorialização.

6. La Nascita e os demais textos escritos por Glauber na década de 1970

A arte não é mais capaz de portar a necessidade de absoluto. (Maurice Blanchot, *O livro por vir*)

A arte só está próxima do absoluto no passado e é apenas no Museu que ela ainda tem valor e poder. (Maurice Blanchot, *O livro por vir*)

Na década de sessenta Glauber Rocha aborda o sertão para mostrar que, pela sua complexidade e riqueza, deve ser pensado como parte e não a reboque da cultura brasileira. Em *La nascita degli dei*, de outro modo, o sertão se torna uma expedição em direção ao interior da história do mundo: é uma anábase em que as tensões dos anos 70 - entre o capitalismo, o socialismo e a relação destes com os países do chamado terceiro mundo - aparecem rediscutidas junto aos textos que compõem a base da história pré-cristã.

Os textos de Glauber do período em que estava exilado criam fricções, relacionam-se, geram contatos, contaminações, intercessores, com os demais textos produzidos na década de 1970. *La nascita degli dei* é o ponto de verificação desta questão que permite, abaixo, em três momentos, demonstrar como as leituras de Glauber estão presentes em mais de um dos seus textos. Como se essas leituras deixassem rastros quando reproduzem os mesmos elementos, ou os mesmos personagens, ou na retomada de citações que compõem o texto glauberiano - um grande palimpsesto. Torna-se notório que as leituras eram usadas em situações diferentes, sendo

aproveitadas e reaproveitadas, montadas, desmontadas e remontadas ganhando outras potências.

6.1 Os Personagens

Um exemplo da operação de sobreposição textual realizada por Glauber Rocha é a presença de Ciro e Alexandre, os dois personagens que dão título às duas partes nas quais se divide o roteiro *La nascita degli dei*, em outros três momentos da década de 1970: são citados em *Claro*, de 1975; no primeiro tratamento do roteiro de *A Idade da Terra*, de 1977, intitulado *Anabaziz – o primeiro dia do novo século* e no roteiro fílmico de *A Idade da Terra*, de 1980. Ciro e Alexandre, em mais de um texto de Glauber, reforçam a ideia de que as leituras realizadas pelo cineasta neste período passam e são contaminadas pelo historiador grego (Xenofonte).

Se em *la Nascita degli dei* Ciro e Alexandre constituem o par de sustentação dos dois capítulos do texto, “Ciro Luna dell’Oriente” e “Alessandro Sole dell’Occidente”, no roteiro *Anabaziz – o primeiro dia do novo século*, por sua vez, Ciro e Alexandre são citados através do discurso de Brahm, o presidente de América:

Nem Ciro da Pérsia, nem Alexandre da Macedônia, nem Júlio César, nem Otávio Augusto, nem o Rei Artur, nem Felipe II de Espanha, nem Luiz XIV, nem Napoleão, nem

Stalin, nem John Kennedy e nem Mao Tse Tung tiveram u'a mulher como Dona Luz Margarida Madalena I, Rainha de Ogulaganda, capital das colônias de América em África e Ázia. Glória a meu novo amor!¹⁴⁶

Ciro e Alexandre são os pontos de partida de um histórico de impérios elencados por Brahms que reforça no roteiro a coalizão entre a América, a África e a Ázia. Brahms, ao se referir ao acordo firmado entre os continentes, diz que “...é um dia de glória porque conseguimos a paz mundial. Viva Anatol Pomenarov, Primeiro-Ministro de Walka, capital da Europa, e viva Kurt Faraway, Imperador de Kamyliya, capital da Ázia. Do meu casamento com Madalena nascerá a nova civilização do século XXI!”¹⁴⁷

Brahms é o presidente da América, mas o império que se estende até a África e a Ázia e que tem o apoio da Europa, mesmo que esta esteja decadente, só é possível a partir de uma união entre Brahms e Madalena, a rainha do país afro-árabe. Retoma-se aqui a história de Ciro, afinal de contas, a ascensão dele só foi possível através de um casamento que uniu dois impérios: seu pai era Cambise, rei da Pérsia, que se casou com Mandane, filha de Astiage, rei dos Médios, todavia é Ciro que une os dois impérios e se torna poderoso. Alexandre, no segundo momento de *La Nascita*, se diz herdeiro de uma tradição que é iniciada com Ciro. Brahms, como fez Alexandre, filia-se a esta e monta a sua incluindo outros nomes: os

¹⁴⁶

ROCHA, 1985, p. 195.

¹⁴⁷

ROCHA, 1985, p. 196.

imperadores romanos Júlio César e Otávio Augusto, e o “imperialismo” chinês e norte-americano, contemporâneo de Glauber Rocha. Deste modo, quando Gian Luigi Rondi, no prefácio de *La nascita degli dei*, nos diz que com Glauber a última experiência civilizatória será na América, em *anabazis – o primeiro dia do novo século* é onde esta experiência se realiza. Enquanto *La nascita* conta o nascimento dos deuses, a *anabazis* parte deste nascimento e monta um histórico dele para revelar como essa experiência se dá no século XX no continente americano. A ascensão da América ocorre a partir de uma união com a África e a Ásia, ademais, essa experiência, em Glauber, só é possível no chamado Terceiro Mundo.

Se a tradição em *anabazis* é uma, quando esta matéria literária se converte em filme, em *A Idade da Terra*, a tradição passa a ser outra, todavia o ponto de partida é o mesmo. No filme *Ciro e Alexandre* surgem na sequência de número 20, na voz do Cristo Negro:

Brasília. Torre de televisão. Cristo Negro ressuscita um homem.

Cristo Negro

Por *Ciro*. Por *Alexandre o Grande*. Por *Dario*. Por *Omulu*, por *Oxossi*, *Xangô*, *Ogun*. Por *Geová*. Te liberto, homem, deste peso. Renasce. Levanta-te. Morte aqui não tem lugar. Como é o teu nome?

Homem Ressuscitado

José... como o nome de meu pai.

Cristo Negro

Está salvo, José. Segue o teu caminho. Busca a tua estrada, a tua montanha. Bendito seja aquele que têm fome... Bendito seja a miséria. Porque

um dia eles se libertarão. Bendita seja a bomba atômica, a prostituta da Babilônia. Bendito seja os criminosos.¹⁴⁸

Em *A Idade da Terra*, é por intermédio da fala do Cristo Negro que ocorre a união entre a América, a África e a Ásia, não mais com Brahm, como ocorre no primeiro roteiro do filme. Essa união se constitui a partir de outra “tradição”, não é mais a dos grandes imperadores, mas a dos grandes guerreiros, das divindades. No entanto, mesmo que haja uma mudança dos nomes que compõem essa tradição, Ciro e Alexandre permanecem sendo a referência. Os nomes das divindades africanas (Oxossi, Ogun, Xangô e Omulu) e da hebraica (Geová) são associados diretamente aos nomes de Ciro e de Alexandre. Na fala do Cristo Negro se fazem presentes, num mesmo espaço, divindades do ocidente e do oriente, todavia isso só é possível na América, em um país que aceita no mesmo espaço todas essas correntes: é no Brasil que elas vivem em harmonia, que no mesmo espaço convivem religiões que, em outros continentes, travam lutas eternas.

É necessário considerar, ainda, na fala do Cristo Negro, que essa união harmoniosa ocorre através das minorias e com a reivindicação de um discurso que bendiz a bomba atômica, os criminosos, os miseráveis, os que têm fome, as prostitutas: “os sem rosto” - o que justifica a associação à figura de Omulu. Para a sociedade, todas essas classes não têm rosto do mesmo modo que

¹⁴⁸

não têm voz, pois são iguais aos sertanejos de Canudos, a Manuel de *Deus e o Diabo*, ou ainda, igual a todos os Severinos - como Glauber se referiu aos sertanejos no programa “ABERTURA”¹⁴⁹. O Sertão, que antes era distante, agora está no interior das cidades, mas mesmo que pareça tão próximo, ao alcance do olhar, o distanciamento se mantém. É no espaço urbano que as minorias se unem e ganham força, não há mais a figura de um Conselheiro, mas são vários. É neste espaço que se configura a ideia do sertão do mundo, a associação a ele não se dá mais pela sua geografia, mas pela falta de voz que une determinada minoria.

Mais adiante, ainda em *A Idade da Terra*, é o próprio Glauber (em off), em um diálogo com o Cristo Negro, quem aponta para a ideia de um Cristianismo que esteja em todas as religiões e não somente no catolicismo. Não há um Cristo apenas, eles não estão mortos, pregados em cruces e amalgamados ao discurso da ressuscitação, mas estão vivos: os cristos são deuses, associados a uma era pré-cristã e é com eles que se superam os conflitos entre as religiões. O que determinaria essa mudança seria um poder político pautado por um tipo de democracia com as características que o cineasta descreve abaixo:

¹⁴⁹ O Programa "ABERTURA", criado e dirigido por Fernando Barbosa Lima, teve sua estreia em 4 de Fevereiro de 1979 e permaneceu no ar até Julho de 1980, na extinta TV Tupi. A participação de Glauber, em princípio, ocorreu de Fevereiro a Outubro de 1979 e o cineasta gravou em torno de 32 programas.

Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros-mundos. Sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiúra, tanta desgraça. Sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. O Brasil é um país grande. América latina, África, não se pode pensar num só país. Temos que multinacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático. Com a grande contribuição do Cristianismo e todas as religiões são as mesmas religiões. Entre o entendimento dos religiosos e dos políticos convertidos ao amor.¹⁵⁰

No último filme realizado por Glauber, como ocorre em *anábasis* e em *La Nascita*, o que há é o discurso da inclusão e isso ocorre na América, em um país como o Brasil, de dimensões continentais, é nele que as partes devem fazer parte do todo, não um ou outro, mas um e o outro. Nele cabe o cristianismo, bem como todas as religiões. A cristianização, na América, não é mais a de um “cristo branco”, há também o Cristo Negro e o Cristo Índio, o Cristo Militar e o Cristo Guerrilheiro e todos convivem no mesmo espaço.

Destes o Cristo Guerrilheiro permite aproximar novamente *A Idade da Terra* da ideia de sertão do mundo. O Cristo fala para o

150

ROCHA, 1985, p. 463.

povo da favela do Rio de Janeiro e é através desta imagem que se pode dizer que na última sequência realizada por Glauber, do mesmo modo que na primeira, o que emerge é o sertão. Ainda, que *Os Sertões* e que Euclides da Cunha estejam neste percurso junto com Xenofonte.

Para se montar essa relação é necessário passar pela maneira como a palavra “favela”, que designa uma vegetação rasteira que se agarra aos morros do interior do nordeste – e que conhecemos a partir de Euclides da Cunha -, após a Guerra de Canudos, passou a designar as construções que se agarram aos morros da cidade do Rio de Janeiro.

No final do século XIX, após os três primeiros fracassos, o exército brasileiro se viu obrigado a recrutar o maior número possível de homens para lutar em Canudos. Estes homens, após a guerra, por não terem mais serventia para o exército, foram dispensados. No Rio de Janeiro, desempregados, ocuparam os morros da cidade.

O Cristo Guerrilheiro é Antonio Conselheiro. O sertão da favela é o sertão do mundo: está no interior do Nordeste, em *La nascita* junto ao nascimento dos deuses e, na sociedade contemporânea encontra-se nas favelas das grandes cidades. A “labiríntica” estrutura das favelas - semelhante às vielas de Canudos, nas quais o exército brasileiro teve dificuldades de se locomover -, na contemporaneidade, parecem um problema para a polícia das cidades quando esta pensa em manter a ordem.

Enquanto Ciro e Alexandre, em *Anabaziz – o primeiro dia do novo século*, aparecem no discurso de Brahms, e em *A Idade da Terra*, na fala do Cristo Negro, em *Claro*, por sua vez, Alexandre O Grande e a Pérsia, em uma alusão a Ciro, são retomados na fala de Glauber Rocha. Além da repetição dos mesmos personagens de *La Nascita* em *anabazis* e em *A Idade da Terra*, o que se repete em *Claro* é a presença do próprio cineasta como personagem do filme.

O centro... O centro do Imperialismo. Augusto Otávio... O resultado da Pérsia de Alexandre o Grande. O resultado da conquista imperialista de Roma sobre o Terceiro Mundo... Augusto Otávio, César Augusto... Imperialismo democrático... A sede do Imperialismo fixada aqui. O Imperialismo sentado na sela deste cavalo, deste cavalo monstruoso. Esta é a última imagem do Ocidente, a última imagem do Ocidente.¹⁵¹

¹⁵¹ ROCHA, 1985, p. 405. Há nesta passagem de *Claro* um ponto interessante, pois o texto extraído do roteiro lançado em *Roteiros do Terceyro Mundo* é diferente da maneira como o cineasta se expressa na imagem. Glauber, contracenando com Juliet Berto, a partir de sua língua mãe, o português, tenta colocar em prática o seu domínio da língua italiana, muitas vezes se socorrendo no francês, no espanhol, ou mesmo juntando dizeres, enquanto a atriz se mantém falando em francês. Glauber primeiro se socorre na língua espanhola quando diz “el centro”, e depois em língua italiana quando diz “il centro”. Fala o restante do trecho em língua portuguesa com uma acentuação do italiano, ou usando uma ou outra expressão que sai em italiano, como, por exemplo, “terzo mondo”. E termina numa mistura das duas: “la última imagem dell’occidente”. Na sequência da fala de Glauber, extraída do filme, há ainda outra passagem em que essa mistura de línguas é ainda mais notória: “Il centro era questo aqui... Noi semo andato via... Lui era nato em suicera, suicera, dopo é andato em uma altra parte... dopo C’era meto com uma história de terrorista... dopo, la madre era morta em um desastre aéreo, uma coisa incredibile... Io sono venuto qui due volta, ma uma altra... Io não me recordo piu Dove era? Dove era? ma que cosa voglie?” Há uma necessidade de se comunicar, mas parece haver nesta necessidade um esforço. Por exemplo, quando mistura a palavra em português, Suíça, com a palavra em italiano, Svizzera, transformada em

Novamente o ponto de partida está na Pérsia, de Ciro, passando por Alexandre, Augusto Otávio e Cesar Augusto, em uma trajetória que culmina com a conquista imperialista de Roma sobre o terceiro mundo. Percebe-se que Glauber, em *Claro*, do mesmo modo que Brahms, em *anabazis*, e o Cristo Negro, em *A Idade da Terra*, monta uma (outra) tradição, como se o discurso que já apareceu na voz de seus personagens fosse retomado, de um modo muito parecido, na voz do próprio cineasta. Isso caracteriza os rastros que estão em mais que um texto, em situações diferentes e que evidenciam o palimpsesto glauberiano.

Quando Glauber fala do imperialismo sentado sobre a cela do cavalo, reforça que os impérios se tornaram grandes e poderosos à custa de exércitos bem preparados: está nesta relação forte entre o homem e o animal, enaltecida através dos monumentos, uma parte das glórias conquistadas nos campos de batalha. Se o cavalo está em *Claro* como um monumento, ele está também em *La nascita degli dei*, na educação de Ciro e de Alexandre, na constituição dos exércitos, como demonstração de coragem e de poder e, além disso, de um tipo de destreza e de domínio que se tinha também sobre o animal. Há dois exemplos: o primeiro é a demonstração de coragem de Ciro, perante seu avô, quando o filho de Cambise e de Mandane, demonstrando destreza sobre o cavalo, comando sobre as tropas e

“suicera”: o resultado da fala de Glauber acaba por ser outra coisa que não se reconhece nem em uma nem na outra língua.

conhecimento de estratégias de guerra, expulsa os assírios que caçavam nas terras dos Médios: “Dopo questa vittoria i popoli della media e della Persia cominciano a parlare di Ciro come di un eroe e Il suo nome correva nei discorsi e nellle canzoni.”¹⁵² O segundo é o de Alexandre domando Bucefalo:

Música.

Rumori.

(p.m. trav.) Bucefalo, un cavallo bianco particolarmente ribelle, che un grupo di uomini tenta invano di domare.

(p.m. trav.) Filippo, senza una gambá e con il braccio destro mutilato, cammina al fianco di Alessandro Che dimostra circa 19 anni.

Filippo: Quello è Bucelfalo, il cavallo piú selvaggio della Macedonia. Se non fossi cieco di un occhio, monco e mutilato, lo domerei io.

Alessandro: Io il tuo legítimo erede, lo domerò.

(p.m. trav.) Alessandro entra nell'arena e fa allontanare gli uomini dal cavallo Bucefalo. Prende una corda, si avvicina, Bucefalo si spaventa, Alessandro lo prende al laccio, Bucefalo resiste, Alessandro lo contiene finché Bucefalo cede e Alessandro gli si avvicina lentamente, pronunciando a voce bassa parole affettuose. Bucefalo si lascia accarezzare da Alessandro il quale con un movimento rapido lo monta. Bucefalo ha uno scarto e corre; Alessandro lo controlla, Bucefalo s'impenna e poi si calma a poco a poco.

Gli astanti applaudono, Alessandro si dirige verso Filippo che grida qualcosa.

Alessandro: Voglio in premio una armatura e una lancia.

¹⁵² “Depois desta vitoria os povos da Media e da Pérsia começam a falar de Ciro como um herói e o seu nome corre nos discursos e nas canções.” (ROCHA, 1981, p. 23)

Filippo: Conquisteremo la Persia perché la Grecia è troppo piccola per te.¹⁵³

As conquistas se deram no lombo do cavalo, não é por acaso que existe uma monumentalização da imagem do homem sobre o cavalo nas praças das principais cidades¹⁵⁴, uma monumentalização que ajuda a reforçar o imaginário ocidental. Os monumentos destacam as conquistas de outrora, de algo que é passado primeiro nos campos de batalha e que, mais tarde, se consolida como um domínio cultural. É através dos monumentos, da

¹⁵³ “Música. Barulhos.

(p.m. trav.) Bucéfalo, um cavalo branco e particularmente rebelde, que um grupo de homens tenta em vão domar. p.m. trav.)

Filippo, sem uma perna e com o braço direito mutilado, caminha ao lado de Alessandro que aparenta ter cerca de 19 anos.

Filippo: Aquele é Bucéfalo, o cavalo mais selvagem da Macedônia. Se não fosse cego de um olho, manco e mutilado, eu o domaria.

Alexandre: O teu legítimo herdeiro o domará. (p.m. trav.) Alexandre entra na arena e faz com que os homens se distanciem do cavalo Bucéfalo. Segura uma corda, se aproxima, Bucéfalo se assusta, Alexandre o prende pelo laço, Bucéfalo resiste, Alexandre segura firme até que Bucéfalo cede e Alexandre se avizinha dele lentamente, pronunciando com a voz baixa palavras afetuosas. Bucéfalo se deixa acariciar por Alexandre que com um movimento rápido o monta. Bucéfalo rejeita e corre; Alexandre controla, Bucéfalo se irrita, mas depois se acalma pouco a pouco.

Os espectadores aplaudem, Alessandro vai em direção a Filippo que grita qualquer coisa.

Alexandre: Quero em premio uma armadura e uma lança.

Filippo: Conquistaremos a Pérsia porque a Grécia é muito pequena para você.” (ROCHA, 1981, p.106.)

¹⁵⁴ Se considerarmos o discurso de Glauber, referindo-se à estátua de Marco Aurélio, na praça do Capitólio, podemos levar em conta outras várias que representam, em Roma, as conquistas do ocidente: A estátua de Vitório Emanuel, na praça de Veneza; a estátua de Cavour, na praça de mesmo nome; a estátua de Giuseppe Garibaldi, em Civitavecchia. Caminhando pelas ruas de Roma, o viajante se depara com um mosaico de monumentos que sustentam esse imaginário.

monumentalização¹⁵⁵, que a cultura ocidental europeia se impõe ao restante do mundo, com eles também se pode pensar sobre a maneira como as culturas grega e latina se expandiam através das artes, da história, da filosofia, do direito romano.

Esta imagem que em *Claro*, realça as glórias e as conquistas de um determinado povo, aquilo que representa o império ou a expansão do império, um retrato do ocidente, é retomada na primeira parte do roteiro, “Ciro Luna dell’Oriente”, de *La nascita degli dei*. Isso se dá em um diálogo entre Ciro e Creso – rei da Lídia. Creso aconselha o amigo acerca das imagens que enaltecem as conquistas e o orgulho do ocidente:

Ciro – Cìo che mi interessa, Creso, non è Babilonia ma la bellezza Che sta al di là del mar Caspio.

Creso – Babilonia è caduta. Sono cominciati i tempi di Ciro e con loro la gloria dell’Oriente.

Ciro: Ed anche la gloria dell’Occidente.

Creso: Attento, Ciro, gli Dei dell’Occidente sono i demoni dell’Oriente così come le cose negative esistono all’interno delle cose positive.

Ciro: Non credi nell’assoluto?

Creso: L’assoluto è l’ignoto, l’inconscio, il no, il nulla, la morte. Fintanto che viviamo siamo relativi perché la vita passa con i tempi, il passato è memoria imprecisa e il futuro sconosciuto.

¹⁵⁵

As Estátuas equestres, como são chamadas, se dividem em três modelos: o primeiro deles é o do cavalo com as quatro patas no chão, simbolizando que a morte do homenageado foi de causa natural; o segundo deles, com uma das patas fora do chão, simboliza que o homenageado morreu em ação; e o terceiro, com duas das patas levantadas, significando que o homenageado morreu em uma batalha.

Ciro: La Lidia è la frontiera tra la Grecia e l'Asia. Tu appartieni a due mondi differenti, tu sei la sintesi, perciò sei assoluto.¹⁵⁶

Para Creso, a imagem que simboliza o que é celebrado e que deve ser lembrado com orgulho, pois é a glória para uma das partes, é a memória da derrota para a outra. Creso tenta alertar a Cyrus de que não há o absoluto, que as partes estão uma dentro da outra, além disso, para que haja “união” entre as partes envolvidas uma não pode se sentir inferiorizada em relação a outra, e sim parte de um todo.

No segundo momento do roteiro de *La nascita degli dei*, há outra passagem em que se retoma a mesma questão, em um diálogo entre Alessandro e um sacerdote, depois de Alessandro ter se aconselhado com Aristóteles:

Alessandro: La vittoria dell'Occidente sull'Oriente dà una fusione economica, politica, culturale e religiosa. Aristotele mi diceva che io avrei dovuto essere democratico in Occidente e tirano in Oriente, sostenendo che gli orientali sono esseri simili alle piante e agli animali

¹⁵⁶ Ciro – Isso é o que me interessa, Creso, não é a Babilônia, mas a beleza que está no lado de lá do mar Cáspio.

Creso – Babilônia se rendeu. Começaram os tempos de Cyrus e com ele a glória do Oriente.

Ciro: E também a glória do Ocidente.

Creso: Preste atenção, Cyrus, os deuses do Ocidente são os demônios do Oriente assim como as coisas negativas existem no interior das coisas positivas.

Ciro: Não crê no absoluto?

Creso: O absoluto é ignoto, desconhecido, eu não, nunca, nem na morte. Até os momentos que vivemos são relativos porque a vida passa com os tempos, o passado é memória imprecisa e o futuro desconhecido. Cyrus: A Lidia é a fronteira entre a Grécia e a Ásia. Tu pertence a dois mundos diferentes, tu é a síntese, por isso é absoluto. (ROCHA, 1981, p. 50.)

selvaggi. Ma questo é un concetto razzista. L'ugiaglianza vale per tutti, meno per l'Imperatore, Il cui genio supera la dimensione umana.

(p.m. trav.) Alessandro si alza dal trono e un gruppo di sacerdoti persiani lo ricoprono con il mantello reale e gli pongono in testa la tiara di Ciro.

Sacerdoti: Questo è il mantello reale di Ciro e questa la sua tiara.

Alessandro: La giustizia dev'essere uguale per tutti.

Sacerdoti: Da oggi in poi Alessandro è Imperatore d'Occidente e d'Oriente.

Alessandro: La storia che io ho reso concreta non esprime l'infinito della mia immaginazione. La terra è un pianeta piccolo e povero che gira intorno ad un sole che ha ucciso i pianeti. La mia disperazione nasce dalla solitudine che si impadronisce di un Dio che vive tra uomini deboli, invidiosi e vigliacchi che lo tradiscono. Le mie spie mi hanno avvertito che il generale Parmenione sta a capo di una cospirazione ordita contro di me. che lui e i suoi seguaci siano giustiziati senza onori militari e religiosi.¹⁵⁷

¹⁵⁷ “Alexandre: A vitória do Ocidente sobre o Oriente oferece uma fusão econômica, política, cultural e religiosa. Aristóteles me disse que eu deveria ser democrático no Ocidente e tirano no Oriente, sustentando que os orientais são seres símiles às plantas e aos animais selvagens. Mas isto é um conceito racista. A igualdade vale para todos, menos para os Imperadores, nos quais o gênio supera a dimensão humana. *(p.m. trav.) Alexandre se levanta do trono e un grupo de sacerdotes persianos cobrem-no com o manto real e colocam na cabeça a tiara de Ciro.*

Sacerdote: Este é o manto real de Ciro e esta é a sua tiara.

Alexandre: A justiça deve ser igual para todos.

Sacerdote: De hoje em diante Alessandro è Imperador do Ocidente e do Oriente.

Alexandre: A história concreta que eu deixo não exprime o infinito da minha imaginação. A terra é um planeta pequeno e pobre que gira em torno de um sol que matou os planetas. O meu desespero nasce da solidão que se apropriou de

Depois da vitória, o tratamento para com o ocidente deve ser um e para com o oriente, outro: os vencedores devem ser tratados de maneira distinta, é assim que Aristóteles aconselha Ciro. Para o ocidente se usa uma espécie de “democracia”, para o oriente a democracia não é a mesma. Os orientais são comparados, através da utilização do termo “racista”, a seres inferiores, muito mais próximos dos animais e das plantas do que dos seres humanos. Quando Alexandre nos diz que a lei serve para todos, que a democracia que serve para o ocidente serve também para o oriente, há uma procura, em *La nascita degli dei*, por humanizar a imagem do oriental. Nesse momento Alexandre o retira da condição de oposição e o coloca como mais um dentro de um todo.

No entanto, após Alexandre se colocar a favor de uma igualdade para todos, afirma que o único que deve estar acima dessa discussão é o imperador - o gênio dele supera as dimensões humanas. O discurso de Alexandre, após ser condecorado pelo sacerdote como o rei do ocidente e do oriente, parece ser retomado em *anabazis* e em *A Idade da Terra*. Alexandre, filiando-se à tradição de Ciro, coloca-se acima da dimensão humana. Esse é o mesmo discurso de Brahms, em *anábazis*, do Cristo Negro, em *A Idade da Terra*, e de Glauber em *Claro*, o discurso que valida uma tradição ao se filiar a ela, ou

um Deus que vive entre os homens fracos, invejosos e covardes que o traíram. Os meus espíões me advertiram que o general Parmenione está na cabeça de uma conspiração tramada contra mim. Que eles e seus e seus seguidores são justiceiros sem honras militares e religiosas.” (ROCHA, 1981, p. 121)

seja, Glauber, como personagem do filme, também se coloca acima da condição humana.

Outro exemplo das camadas que formam o palimpsesto glauberiano está em uma parte da citação acima, “a terra é um planeta pequeno e pobre que gira em torno de um sol que matou os planetas”, que o cineasta retoma em *A Idade da Terra*, em um discurso do próprio Glauber (em off): “A Terra, um planeta pequeno, pobre das origens até hoje.” *A Idade da Terra*, através da fala de Glauber, retoma e ou dá continuidade a um discurso que está em *la Nascita*.

No entanto, é em *Claro* que Glauber repensa os monumentos da cidade de Roma. Por um lado, se pode dizer que os símbolos deste império, quinze séculos após a sua queda, continuam sendo uma referência, servindo de exemplo, para um tipo de domínio cultural. Por mais simplório que possa parecer, a máxima do Império Romano, após a construção da via Appia, prevalece até os dias de hoje em um mundo globalizado: todos os caminhos continuam levando a Roma; a cidade de Roma, através de seus monumentos, mantém uma condição opressora em relação ao restante do mundo. Por outro lado, em duas passagens, o filme aborda o outro lado da cidade, aquele que não aparece colado ao monumento que constrói uma imagem de ostentação. Na primeira delas, a decadência dos impérios, na sequência número 16, na fala de um travesti que dialoga com uma moça no interior de uma casa rica:

Ah o Império, minha cara, o Império! Sétimo Severo é aquele pai de família típico... É verdade que organiza, isto é, amplia a milícia pretoriana. Os pretorianos, que antes eram um corpo restrito, um corpo de guarda, são transformados em legiões. Assim, é um Estado que se depara com a polícia em casa. Então os pretorianos começam a exagerar. Os Imperadores da Decadência... e a Decadência é bela, é bela porque em parte desejada pelos Imperadores, mas sobretudo desejada pela libertinagem. A evolução, digamos assim, sadiana da polícia... Entende? Sade na polícia. E então esses legionários... Porque é preciso entender a questão do Ministério do Interior, um ministério dos interiores, dos lares. A polícia. É com a polícia que podemos avançar a História.¹⁵⁸

A sequência de número 22 mostra um lado da cidade que se tornou conhecido, talvez com muito mais força do que em outros cineastas italianos, pelo cinema de Pier Paolo Pasolini, em *La Ricota*. Há em Roma uma favela, há favelados:

É partindo desta luta pela casa própria, favelados romanos, que todo o movimento operário está com vocês. Devem seguir em frente para que os trabalhadores tenham uma casa, o direito a uma casa. É a situação do nosso país, uma situação onde centenas e centenas de operários, orientados pelos seus sindicatos, lutam para que as fábricas não fechem. Esta crise é importada, em parte, do exterior. Que seja eliminada e que seja também repelida a caixa-integração, que é uma arma dos patrões para forçar os trabalhadores italianos a

pagarem. E também os trabalhadores no campo internacional. Se pensarmos que na Alemanha, no setor automobilístico, os nossos compatriotas, os emigrantes, são ameaçados com o desemprego. Também na França e em todos os países da Europa capitalista. Aqui na Itália estamos levando com força esta luta, tentando conseguir a unidade dos trabalhadores com os sindicatos eliminando as siglas.”¹⁵⁹

Se a última imagem do ocidente está nos monumentos, talvez seja para mostrar uma suntuosidade que não existe mais: a decadência dos imperadores é a decadência que está nas favelas. Não é para menos que em *anábazis*, na fala de Brahms a América se torna grande com a união da Ásia e da África, e mesmo que a Europa, como força do ocidente, esteja em plena decadência, não se deve excluí-la.

6.2 A Anábase de Xenofonte

A palavra “anábase”, que tem em Xenofonte a sua primeira referência, está na primeira parte de *La nascita degli dei*, “Ciro Luna dell’Oriente”, e também se faz presente em *anábaziz – o primeiro dia do novo século*, primeiro tratamento de *A Idade da Terra*. É necessário salientar que se está falando de dois roteiros que não foram filmados: o primeiro deles transformado em livro e o segundo faz parte de um livro de roteiros selecionados pelo cineasta, que nos ajuda a entender como Glauber retrabalhou a matéria literária até

¹⁵⁹

ROCHA, 1985, p. 431.

apresentá-la sob o título *A Idade da Terra*. Se a palavra “anábase” está ali, nos dois roteiros, da mesma maneira que Ciro e Alexandre aparecem em mais que um momento do cinema de Glauber deste período, parece necessário considerar que o sentido da palavra, bem como o seu autor, Xenofonte, impõe ao cinema de Glauber Rocha algum tipo de questão.

É claro que a palavra “anábase” se integra ao pensamento do cineasta pelo sentido que ganha a partir da maneira como foi usada pelo historiador grego em *Anábase, A retirada dos dez mil*, que tentarei, agora, resumir: o livro *Anábase, A retirada dos dez mil*¹⁶⁰ é formado por sete volumes; os dois primeiros deveriam corresponder a uma anábase – no caso, uma expedição da costa em direção ao centro do país, em direção ao seu interior –, mas só o primeiro¹⁶¹ mantém estas características. Para Óscar Martínez Garcia, a batalha de Cunaxa “és el fin de Ciro, el fin de la rebelión y de la anábasis propriamente dicha”¹⁶², ou seja, o sentido que ela tem em Xenofonte se restringe ao primeiro capítulo.

O texto de Xenofonte aparece no cinema de Glauber em mais de um momento. Há uma importância para o seu cinema da década

¹⁶⁰ Até o dado momento sem tradução para a língua portuguesa. O único livro de Xenofonte traduzido até agora é *Ciropedia*.

¹⁶¹ Os três livros seguintes contam o caminho inverso: uma marcha desde o campo de batalha de Cunaxa até o mar; e os últimos três livros narram uma marcha através da costa. E para esses seis livros Xenofonte usa o termo “catábase”, que tem como primeira definição: retrocesso.

¹⁶² (GARCIA, 2006, p. 13) Óscar Martínez Garcia é responsável pela introdução, tradução e notas da edição espanhola de bolso da Aliança Cultural, de Madri.

de 1970, próxima da que o texto de Euclides da Cunha tem para o cinema de Glauber da década de 1960, pois é Xenofonte quem dá a Glauber a possibilidade de retomar (ou continuar a trabalhar com) o sertão. Pela maneira como o texto de Xenofonte é retomado em mais que um momento durante a década de 1970 e pela maneira como o texto de Euclides da Cunha parece caminhar junto, talvez seja possível dizer que Xenofonte, com Glauber, possa ser pensado junto à tradição cultural do Nordeste brasileiro quando se trata do sertão. Pode-se pensar que o cinema de Glauber, acrescido de Xenofonte, liberta o sertão de um aprisionamento geográfico que o acompanha a partir do século XX, dando ao sertão a possibilidade de estar nos primórdios da história da humanidade, como acontece em *La Nascita*, ou mesmo, em seu tempo, em *A Idade da Terra*, estar nas favelas do Rio de Janeiro. O sertão, desta maneira, deixa de ser algo imóvel para ganhar uma mobilidade que reforça a sua concepção de interior, mas em especial, de desconhecido. De que maneira isso acontece?

Independentemente do fato de Xenofonte e Euclides da Cunha serem lidos, em muitos casos, a partir do olhar da história, como se os textos deles servissem para compor e/ou reforçar um pensamento que se sustenta por reverenciar a condição histórica - Xenofonte, juntamente com Heródoto, um dos primeiros nomes a que se atribui o termo historiador; Euclides da Cunha usado para compor uma história da literatura brasileira na condição de pré-

modernista¹⁶³, como uma pré-história do modernismo -, a maneira como o cinema de Glauber os trabalha desloca essa ideia dando a eles outra potência. Não é mais o conceito histórico que prevalece, mas é a possibilidade de pensar o sertão na cultura greco-latina, da mesma maneira que se pode pensar a anábase em sua contemporaneidade.

Trabalhar com Xenofonte é a possibilidade de continuar trabalhando com o sertão, com Euclides da Cunha. Apontar novos caminhos para o sertão e redimensionar a importância deste no cinema de Glauber é também dizer que as incursões pelo sertão, seja do jornalista Euclides, seja do exército republicano, foram “anábases”, no sentido antigo de “incursão pelo interior”, acrescido de outro, contemporâneo, de progressão de um mal, de uma doença, que é o sentido que se conhece hoje através dos dicionários.

6.3 O diretor em cena

A presença de Glauber Rocha no *set* de filmagem se dá entre aquele que dirige e aquele que contracena; entre aquele que está atrás da câmera e, em alguns momentos, na frente dela, dividindo o espaço com o ator. Dirigindo e, por vezes, contracenando, Glauber nos mostra essa vontade de intervir, que tem começo na década de 1960,

¹⁶³

Para citar exemplos de como é lido como pré-modernista: Alfredo Bosi e sua *História Concisa da Literatura*, Antonio Candido em a *Formação da Literatura Brasileira momentos decisivos* e, ainda, o mais recente trabalho de Carlos Nejar, *História da Literatura Brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*.

mas que aparece mais forte nos anos 70. Se em *Deus e o Diabo*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade* Glauber parece sempre estar no limite entre o ator e o diretor, nos filmes da década de 1970, ele se faz presente em mais que um momento, como se as suas posições, de ordem social, política, cultural, se confundissem com as de seus personagens. No cinema da década de setenta, Glauber Rocha é um de seus personagens.

Se considerarmos apenas os roteiros publicados no livro *Roteiros do Terceyro Mundo*, Glauber Rocha aparece, em off, na sequência de, e nada mais simbólico do que isso, *Cabezas Cortadas*. Esse é o segundo filme realizado pelo cineasta em 1970, o outro é *O Leão de Sete Cabeças*, e é a partir deste momento que Glauber passa a transbordar o espaço do diretor e, por mais que em *Cabezas* apareça como um “narrador”, nos demais filmes do mesmo período as evidências são ainda mais marcantes.

Em *A Idade da Terra*, por exemplo, a voz em off de Glauber aparece mais que uma vez: na sequência de número 12 num diálogo com o Cristo Negro; na sequência de número 19 num diálogo com a Mulher de Brahms e com o Cristo Guerrilheiro, todavia as mais emblemáticas são as sequências de número 30, 31 e 33.

Na de número 30 há um diálogo que se dá entre Brahms e Aurora Madalena. Em um determinado momento:

(APÓS TROPEÇAR EM UMA PEDRA,
MAURICIO DO VALLE, QUE INTERPRETA
BRAHMS, SENTE DOR E INTERROMPE A
CENA. É SOCORRIDO POR ANA MARIA

MAGALHÃES, INTÉRPRETE DE AURORA
MADALENA, E POR OUTRAS PESSOAS
DA EQUIPE.)

Mauricio do Vale

Ai, meu Deus!... Puta que o pariu! Eu ia pedir
pra ver se há pedra com inscrição... Puta que o
pariu!... Está passando, está passando, está
passando...

Ana Maria Magalhães

Meus anéis não machucaram teu rosto?

Mauricio do Vale

Eu bati com a ponta do pé... Mas que negócio
incrível! Parece até frescura, caralho! Puta que
o pariu! Me dá um pouquinho de água aí, por
favor... É bom sujo assim. Não é?... OK,
Glauber, Desculpa.

Glauber Rocha (off)

Se abaixa aí, Ana.

(A ENCENAÇÃO RECOMEÇA)¹⁶⁴

Ana Maria Magalhães deixa de ser Aurora Madalena para socorrer Mauricio do Vale, e Glauber Rocha aparece em off apenas orientando o recomeço das filmagens. Na sequência de número 31, após uma longa narrativa, o Cristo Negro aparece de fundo como se estivesse dialogando com a fala de Glauber; isso ocorre, ainda, quando a fala do diretor aparece orientando o modo como os atores devem se portar:

Glauber Rocha (off)

...Você tem fome? Ele pergunta se você tem
fome, você olha pra câmera e diz: 'Tenho'.

Cristo Negro

Você tem fome?

Mulher Morena

Tenho.
Glauber Rocha (off)
Olha pro outro lado.
Cristo Negro
Você tem fome?
Glauber Rocha (off)
Fale mais alto: ‘Você tem fome?’¹⁶⁵

Na sequência de número 33, Glauber Rocha aparece em cena:

Rio de Janeiro. Favela. Glauber Rocha prepara Geraldo del Rey, interprete do Cristo Guerrilheiro. Faz a maquilagem, suja a roupa do ator com tinta cor de sangue, mostra como devem ser feitos alguns movimentos.¹⁶⁶

Glauber em cena, além de ajudar a maquiar o personagem, mostra como ele deve se portar, como deve usar os acessórios e para onde deve olhar. Em *A Idade da Terra*, Glauber não se importa que aquilo que, a princípio, deveria ser o por trás das câmeras faça parte do filme, e como isso deve ter ocorrido inúmeras outras vezes, é na montagem que se decide o que fica e o que é excesso. É interessante considerar que Geraldo del Rey, que também fez o papel do sertanejo Manuel em *Deus e o Diabo*, retorna em *A Idade da Terra*, para fazer o Cristo Guerrilheiro, talvez a última imagem do sertão realizada pelo cinema de Glauber Rocha. O sertão, como dito, também está na favela.

¹⁶⁵

ROCHA, 1985, p. 462.

¹⁶⁶

ROCHA, 1985, p. 464.

Se os três últimos exemplos, extraídos de *A Idade da Terra*, mostram como Glauber agia no set de filmagens exercendo a função de diretor - demonstrando que o limite entre o espaço de atuação do diretor e o do filme já havia se rompido, isso parece ser ainda mais expressivo em *Claro*. No filme de 1970, além do diretor exercer sua função, desaparece também a fronteira entre o diretor e o ator quando o próprio Glauber, contracenando com a atriz francesa Juliet Berto, numa espécie de *happening* pelas ruínas da Roma do Império Romano, aponta para os monumentos que ajudaram a construir uma imagem da Europa como centro do mundo.

Este diálogo entre Glauber e Juliet se dá desde o início do filme: no começo ele é ruidoso, Glauber e Juliet tentam estabelecer um diálogo, como se fosse um canto, em um vocabulário que, propositalmente, não é usado para ser compreendido - uma algaravia. Talvez, pela maneira como se assemelha muito mais com ruídos do que com uma fala propriamente dita, se possa chamá-lo de um pré-vocabulário ou de uma tentativa de reprodução de uma cena mítica, uma espécie de nascimento dos deuses - tantas vezes presentes no roteiro de *La nascita degli dei* - como se através destes ruídos percorressem um espaço que ainda não havia sido erguido pela cultura do homem, uma pré-história, uma pré-filosofia, uma pré-*poiesis*, como se os dois evocassem os fantasmas que habitam aquele lugar¹⁶⁷.

¹⁶⁷ O recurso sonoro - os gritos, os uivos - é muito parecido com o utilizado por Pier Paolo Pasolini para contar através de imagens a história de

A primeira fala de Juliet é toda ela em francês, sobre fantasmas que habitam aquele lugar, como é possível perceber no exemplo abaixo, extraído do roteiro do filme, em português:

Ouçó vozes de fantasmas... Ouçó vozes de fantasmas... Ouçó vozes de fantasmas... Eu matei, eu matei, eu matei, eu matei, eu matei, eu matei... eu matei todos os fantasmas, os vampiros, os ah ah... Venham ver o seu reflexo. Era preciso passar através da realidade, através dos sonhos, das mentiras... Olhem. A decomposição da civilização ocidental.¹⁶⁸

Pode parecer simbólica, mas a fala de Berto é pontual quando diz que “mata os fantasmas”, e faz isso apontando para as estátuas que são determinantes para a construção de uma imagem da cultura ocidental, mas o faz para mostrar também como essa cultura está em decomposição: se a estátua marca a conquista de território, talvez os fantasmas sugiram que essa conquista tenha se dado por intermédio do sacrifício do outro, ou seja, a estátua também é fantasma.

Em *Claro*, olhando da Europa para o restante do mundo, o texto de Glauber nos informa que os países do novo mundo, através de seus governantes, aprenderam muito bem a prática de construção e de consolidação de uma imagem de nação ocidental mediante o

Medéia. Pasolini, para suprir um conhecimento prévio que o espectador grego tinha a respeito dos mitos e, conseqüentemente, da história a ser contada, introduz o filme *Medéia* com uma série de fatos e de acontecimentos que não encontramos no texto de Eurípides, mas que já faziam parte do imaginário.

¹⁶⁸

ROCHA, 1985, p. 405.

sacrifício do outro. Assim, esta mesma temática, presente em *Claro*, aparece também nas imagens fílmicas de *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* e de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Encontra-se, ainda, em *Os Sertões* de Euclides da Cunha, do mesmo modo que se encontra em *La nascita degli dei*.

Depois da fala de Bertot se dá o momento em que Glauber Rocha alterna os espaços de atuação, estando atrás da câmera e, ao mesmo tempo, encenando. Por exemplo, nos primeiros treze minutos o filme se apresenta em três situações diferentes:

- na primeira delas, Glauber inicia o filme conduzindo a câmera, propondo um diálogo, como dito, com Juliet;

- na segunda, Glauber, talvez uma das cenas mais emblemáticas do filme, chuta e empurra Juliet com o pé, para que esta rolasse em meio à multidão de turistas. Ela, no desfecho da cena, enfrenta-o e tenta esmurrá-lo: em toda a cena é possível perceber ao fundo o olhar perplexo dos turistas se afastando, dando a entender, com certo ar de perplexidade, que não sabem o que está acontecendo, como se aquilo os pegasse de surpresa. Para Glauber era um filme feito com “uma câmera na mão”, talvez as pessoas não o vissem deste modo, considerando que um filme realizado na década de 1970, precisava usualmente de outro tipo de aparato técnico.

- e na terceira, Glauber e Juliet aparecem em cena, juntos falando sobre os monumentos de Roma, como se fosse um desabafo, apontando para o que se escondia embaixo daquelas estátuas.

Em *Claro*, além das suas posições políticas, é possível perceber em ação um misto de diretor/autor/ator, tudo concentrado em um mesmo filme. Muito perto daquilo que Othon Bastos e Yoná Magalhães¹⁶⁹, atores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e Walter Lima Junior¹⁷⁰ – que assina o roteiro juntamente com Glauber – apontam como sendo um diferencial quando ele dirige a cena: um cineasta que se comunica a todo o momento com a cena e com os atores, e que, neste caso específico, no filme *Claro*, pula para frente da câmera, como se o espaço físico, espaço este também de poder, entre o diretor e o ator, pudesse ser transposto, como se não existisse diferença entre um e outro.

Se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, a atuação do diretor desaparece depois da montagem, da edição, das

¹⁶⁹ Nos depoimentos que compõem o DVD extra de *Deus e o Diabo na terra do sol*, Othon Bastos e Yoná Magalhães falam a respeito deste intenso diálogo entre Glauber, os atores e os demais membros da equipe.

¹⁷⁰ Aqui, algumas falas de Walter Lima Jr. que ajudam a entender o processo: “O Glauber tem um sistema meio estranho. Comigo, ele conversava muito sobre o que ia fazer. Quando chegava a hora, explicava a cena, separadamente, a cada ator; e, às vezes, nada explicava a alguns atores: apenas excitava-os.” (ROCHA, 1965, p. 117.) Adiante, na mesma fala, diz: “O sistema dele é interessante: na hora da filmagem, explica tudo aos autores e faz uma marcação prévia, ensaia uma ou duas vezes, e depois fica a cochichar ao ouvido dos atores. Não sei o que ele fala.” Alex Viany complementa: “É tudo na base do cochicho?” E Walter complementa: “É. Depois, o ator vem com outro negócio, que não estava marcado. Nos ensaios eu tomava nota do que ia acontecer; mas, depois,, na hora da filmagem, tinha de emendar tudo.” (ROCHA, 1965, p. 117.)

dublagens, etc., em *Claro* e em *A Idade da Terra*, por sua vez, essa atuação, em função da proposta dos filmes, é evidenciada, encontra-se em primeiro plano. Percebe-se, no ato de filmagem, que o perfil daquilo que Glauber realiza, está próximo da maneira como François Truffaut¹⁷¹ caracteriza o cinema de autor: que no cinema de Glauber também é um rompimento da fronteira entre quem dirige e quem atua. Ele, da mesma maneira que cobra dos atores, que participaram de seus filmes, o improviso, o inesperado, aquilo que está para além do roteiro, também se dá o direito a uma espécie de improvisação. Uma situação que parecia impossível de ser pensada naquilo que Deleuze chama de Imagem-Movimento, quando o diretor se restringia a seguir o que estava escrito no papel, no roteiro, mas perfeitamente possível de ser entendida a partir de Imagem-Tempo, o vol. 2 do escritor francês, em que Glauber parece que explode também com a imagem do diretor de cinema: no cinema da década de 1970, a partir de *Cabezas Cortadas*, as fronteiras são constantemente transgredidas, não se tem mais a necessidade de espaços fixos, territórios que determinem onde e como o cinema vai ser realizado. No final do roteiro *Anabazis - o primeiro dia do novo século*, após a última sequência do filme, de número 23, há um pequeno texto de Glauber, antes da data, em que ele diz, referindo-se ao roteiro, que “o filme tanto pode ser realizado no Brasil como em

¹⁷¹

O prazer dos olhos - Escritos sobre cinema, François Truffaut, Jorge Zahar Editor.

qualquer outro país.”¹⁷² O cinema de Glauber deste período reserva surpresas que os discursos de nação e de ficção parecem não dar conta, pois não estabelece parâmetros de leitura.

¹⁷²

ROCHA, 1985, p. 235.

Capítulo 3

A anábase como interiorização

O cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa. A todo instante, pode estar num ponto distinto daquele onde está, lá onde estamos sem ele, lá onde não há nada, presença invasora, obscura e vã plenitude. A crença em que, num certo momento, o defunto põe-se a vaguar, passa a errar, deve relacionar-se com o pressentimento desse erro que ele representa agora. (Maurice Blanchot, *O espaço literário*)

Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex-plícito !
Hay Cadáveres
Ejercicios
Campañas
Consortios
Condominios
Contractus
Hay Cadáveres
Yermos o Luengos
Pozzis o Westerleys
Rouges o Sombras
Tablas o Pliegues
Hay Cadáveres
– Todo esto no viene así nomás
– Por qué no?
– No me digas que los vas a contar
– No te parece?
– Cuándo te recibiste?
– Militaba?
– Hay Cadáveres?
Saliste Sola
Con el Fresquito de la Noche
Cuando te Sorprendieron los Relámpagos
No Llevaste un Saquito
Y
Hay Cadáveres

Se entiende?
Estaba claro?
No era un poco demás para la época?
Las uñas azuladas?
Hay Cadáveres
Yo soy aquél que ayer nomás...
Ella es la que...
Veíase el arpa...
En alfombrada sala...
Villegas o
Hay Cadáveres
(Néstor Perlongher, *Hay Cadáveres*)

1. O sertão e Xenofonte

... la filosofía, que es pensamiento no de lo que es sino de lo que no es lo que es, que es pensamiento no de los contratos sino de las rupturas de contrato, se interesa exclusivamente por las relaciones que no son relaciones. (Alain Badiou, *Filodofía del presente*)

Alain Badiou, em *El Siglo*, a partir da palavra “anábase” – lendo-a em Xenofonte –, divide o século XX em dois momentos e a Segunda Guerra Mundial, que termina em 1945, é nodal para pensar o século. Se Deleuze - em seus dois livros voltados para o cinema, *Imagem-Tempo* e *Imagem-Movimento* – nos diz que a Segunda Guerra Mundial é responsável pelas mudanças nos rumos do cinema, Badiou, quando propõe um modo para pensar o século XX, aproxima-se de Deleuze: tanto um como o outro consideram as situações filosóficas que permitem ler o século passado. Alain Badiou, que já foi um crítico severo de Gilles Deleuze¹⁷³, aproxima-se do filósofo francês novamente quando, em *Filosofia del presente*, nos diz que:

Siempre digo que un concepto filosófico, en el sentido en que lo piensa Deleuze, es decir, en tanto creación, es aquello que anuda un problema de elección o de decisión, un problema de distancia o de acción diferencia, y

¹⁷³

Ver DELEUZE “*El clamor del Ser*”, 2002.

un problema de excepción o de acontecimiento.¹⁷⁴

Um conceito filosófico considera os rompimentos de contrato, além disso, cria amarras a partir das relações entre situações não convencionais:

Una situación es filosófica, o ‘para’ la filosofía, cuando impone la existencia de una relación entre términos que, en general, o para la opinión establecida, no pueden tener relación. Una situación filosófica es un encuentro. Un encuentro entre dos términos esencialmente extraños, uno respecto del otro.¹⁷⁵

A partir de Badiou se pode dizer que há entre a anábase, de Xenofonte - que já abordada no capítulo anterior, quando a palavra aparece em dois roteiros de Glauber da década de setenta -, e o sertão, de Euclides da Cunha, um encontro que se configura em uma situação filosófica. Se o cinema de Glauber aponta que há entre Xenofonte e Euclides, entre a anábase e o sertão, um encontro, Badiou, através da palavra anábase, propõe um conceito filosófico para pensar o século XX, mas de que modo se pode aproximá-lo do cinema de Glauber?

Ismail Xavier, à moda Bazin, lê o cinema de Glauber Rocha como moderno, e Deleuze, diferentemente de Xavier e Bazin, como um cinema político moderno realizado no terceiro mundo. Tanto um

¹⁷⁴

BADIOU, 2010, p. 16.

¹⁷⁵

BADIOU, 2010, p. 9.

como o outro montam os seus argumentos concentrados na produção que este cineasta realiza durante a década de 1960. Considerando a importância de *La nascita degli dei* para entender as mudanças que ocorrem durante a década de 1970, será que seria possível dizer, com base no modo como Badiou desenvolveu o conceito de anábase, que no cinema de Glauber há uma ruptura que o divide em dois momentos, 1960 e 1970? Se essa ruptura ocorre, como pensá-la em relação às leituras de Xavier e de Deleuze?

Xavier, ao aproximar a produção cinematográfica de Glauber de uma ideia de interpretação do Brasil, dá a entender que o fato de Glauber não realizar mais os seus filmes em solo brasileiro estabelece uma cisão entre o cinema produzido em um período em relação ao outro. Há nessa leitura uma cisão, entre a década de 1960 e a década de 1970, muito próxima do modo que Xavier e Bazin dividem o cinema clássico e o moderno, ou seja, há, entre o cinema de um período e do outro, uma oposição. A partir do posicionamento de Xavier frente ao cinema de Glauber da década de 1960, constata-se que o cinema é moderno, no sentido baziniano, pertence ao território da produção cinematográfica nacional e, a partir da repercussão que este cinema teve nos festivais fora do Brasil, vinculado ao histórico da produção mundial. Essa leitura valida em Glauber um “cinema moderno” do mesmo modo que se pode dizer que continuamos sendo “colonizados”.

Deleuze, por sua vez, ao ler o cinema de Glauber desconectado das amarras de ordem nacional e, por que não, estatal,

percebe nele uma implosão dos mitos do colonizador e do colonizado. O resultado é um cinema político, realizado em um país do terceiro mundo em que a modernidade deste está na maneira como promove as suas eleições, como se distancia das construções de verdade que movimentam o estado e como se posiciona em relação às exceções. Enquanto que, em Xavier, a oposição demarca o cinema de Glauber de uma década em relação a outra, em Deleuze, a diferença se dá pela maneira como o cineasta volta a trabalhar, ou talvez nunca tenha deixado, com elementos já trabalhados na década anterior.

A ruptura, da qual nos fala Badiou com Deleuze, passa pelo encontro entre as palavras “anábase” e “sertão”, pois são elas que permitem: iluminar as eleições acerca do cinema de Glauber entre aquilo que se tornou interessante ser dito e aquilo que aparentemente era desinteressante; iluminar as distâncias entre o poder e o pensamento, entre o Estado e as verdades, para não associar a produção cinematográfica que estava sendo feita a uma verdade que alimenta ou que está colada a um poder, pois o cinema de Glauber é ficção; pensar ainda as exceções, os acontecimentos, aquilo que não é ordinário.

O fato de anábase, em Xenofonte, o primeiro momento que temos notícia da palavra, referir-se a uma expedição militar em que Ciro II da Pérsia reúne um exército de dez mil homens e parte da costa em direção ao interior, com o objetivo de conquistá-lo, ou seja, que parte da costa em direção ao desconhecido, realizando uma sorte

de interiorização, permite dizer que a anábase está perto do sertão, pois esse movimento de interiorização também está no cinema de Glauber. É através da “anábase” (e de Xenofonte), no roteiro escrito em Roma, que o cinema de Glauber retoma o sertão (retoma Euclides), e o encontro entre as duas palavras, “anábase” e “sertão”, cria, com Badiou, uma situação filosófica, em que o sertão pode ser pensado na produção da década de 1970 e que permite, quiça, considerar que a anábase também está no cinema de Glauber da década de 1960.

2. Calvino e os clássicos

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. (Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*)

Italo Calvino¹⁷⁶, na seleção de textos, sob o título *Por que ler os clássicos*, dedica um texto a Xenofonte: é um dos poucos

¹⁷⁶ O nome de Calvino, aqui, não se dá apenas pelo fato de escrever sobre Xenofonte, mas também pela sua notória paixão pela sétima arte, a ponto de se declarar, em mais de uma oportunidade, fã de cinema e de ter pensado em trabalhar com a imagem, em ser cineasta. Todavia, acabou enveredando pelo caminho da literatura. Quem sabe se possa dizer que Calvino olhava para a imagem como se fosse texto e lia o texto como se fosse imagem, como se os dois não estivessem dissociados. E uma das histórias mais interessantes Calvino relata na apresentação – “Autobiografia de um espectador” – do livro *Fazer um filme*, de Federico Fellini, em que nos conta como sabia todos os filmes que estavam em cartaz nos cinemas da cidade onde morava, San Remo, na Itália, e de como driblava os pais para assistir diariamente a uma sessão de cinema, de como a sua paixão pelo cinema fez com que, na ânsia de voltar para casa ou de não deixar de fazer aquilo que os pais haviam

escritores do século XX a se interessar pela questão da anábase, permitindo que se construam outras relações a partir de sua reflexão.

Calvino, em “Xenofonte, Anábase”, nos diz que quando o lê tem a impressão de “estar vendo um documentário de guerra, como os que são reapresentados de vez em quando no cinema e na televisão. O fascínio do preto-e-branco, do filme meio apagado, com fortes contrastes de sombras e movimentos acelerados...”.¹⁷⁷ O escritor de *As Cidades Invisíveis*, através da ideia de representação, associa Xenofonte a um tipo específico de imagem que reconhece quando são exibidas nos canais de TV e nos cinemas italianos. Calvino aproxima essas imagens daquilo que são as suas experiências como espectador de cinema relatadas no texto “Autobiografia de um espectador”. Ele reconhece no historiador grego uma imagem cinematográfica, mas o modo como reforça o tom narrativo, o preto-e-branco, o contraste de sombras, os movimentos acelerados, remete a um modelo de cinema realizado antes da Segunda Guerra Mundial. Deste modo, o Xenofonte de Calvino tem um poder de imagem de um cinema realizado antes da ruptura da qual nos fala Badiou, em que o diretor, por exemplo, disciplinado, segue à risca o roteiro escrito, na maioria das vezes, por um terceiro.

lhe incumbido, tenha assistido vários filmes pela metade, fragmentados, ou que tenha conhecido o fim do filme antes de saber o começo, ou seja, muitas vezes conhecia o assassino antes de saber qual o crime ele havia cometido, praticando, sem se dar conta, aquilo que faz do cinema uma das artes tão especiais, corte e montagem.

¹⁷⁷

É o poder imagético que Calvino constata no texto de Xenofonte que permite aproximar Glauber do escritor italiano: aquilo que Glauber busca em Xenofonte e que se revela no roteiro *La nascita degli dei* está próximo daquilo que o artigo de Calvino revela: o texto de Xenofonte é rico em imagens. No entanto, a imagem que o cinema de Glauber nos revela a partir de Xenofonte parece ser bem diferente da apontada por Calvino: *A Idade da Terra* um dos filmes contaminados pelo texto do historiador grego - em que se retoma a ideia, presente em *La nascita degli dei*, de união do Ocidente com o Oriente, agora realizada em solo americano - é um exemplo de um cinema realizado após a ruptura da qual nos fala Badiou, com Deleuze. Se o cinema de Glauber dos anos sessenta tem dificuldade de se manter fiel a um roteiro - e essa é uma das associações com o cinema de autor -, o da década de setenta, por sua vez, transgride o espaço do diretor e do ator. Glauber em mais que um momento se coloca em frente das câmeras.

Calvino, ainda, ao se referir ao poder imagético do historiador grego, divide as imagens em três momentos. No primeiro deles, nos diz que, em Xenofonte, “...aquilo que conta é a sucessão contínua de detalhes visuais e de ação.”¹⁷⁸ Imagem e ação. Essa ideia de imagem e ação se torna mais clara em um trecho da narrativa do próprio Xenofonte:

¹⁷⁸

En el diestro cuento de los enemigos todos los de caballo venían armados de armas blancas, y por capitán de ellos, Tisafernes; y en pos de éstos seguían los de lanza y escudo; y luego tras ellos los soldados armados con escudos de madera largos, que les cubría hasta los pies, y éstos eran egipcios según decían. Después venían los de caballo y los flecheros, repartidos por naciones, en número cuadrado, cada nación por sí.

Delante iban los carros armados con hoces, unos en pos de otros, de trecho en trecho, que tenían las hoces hincadas en los ejes al soslayo, que tenían las hoces hincadas en los ejes al soslayo, para que segasen y cortasen todo lo que se les parase delante; porque su intención era afrontar luego con estos carros en los escuadrones de los griegos.¹⁷⁹

Xenofonte narra uma história rica em detalhes e repleta de movimentações. Ou seja, o exército está sempre em movimento: quando não está marchando em direção ao campo de batalha, encontra-se no próprio campo em meio à batalha, ou na dispersão pós-decapitação dos chefes da expedição. É o texto de Xenofonte que dá vida a essa movimentação e Calvino percebe que há ali uma história de ação, que ganha visualidade pela maneira como o texto é elaborado.

No segundo momento, Calvino compara o historiador grego a um personagem de histórias em quadrinhos: “Às vezes, Xenofonte parece uma daquelas personagens infantis de histórias em quadrinhos

179

que, em cada capítulo, superam dificuldades impossíveis”.¹⁸⁰ Calvino, ao perceber que Xenofonte pode ser visto como um personagem de quadrinhos, está próximo do modo como o cartunista argentino Carlos Roberto Fontanarrosa demonstrava habilidade ao levar para o mundo dos quadrinhos personagens que aparentemente pareciam muito distantes, criando para eles espaços de relações e de tempo nem sempre percebidos e/ou relacionados anteriormente.

Deste modo, se a riqueza das histórias de Fontanarrosa¹⁸¹ passa por colocar no mesmo espaço personagens de literatura e dos *mass-media* - tais como Borges, El Zorro, Antônio das Mortes, ET, Super-homem, Dom Quixote e Darwin -, em um movimento que Néstor Canclini¹⁸², olhando para os quadrinhos de Inodoro Pereyra, chamou de híbrido, é porque se pode pensar em Xenofonte, a partir de Calvino, dentro do mesmo espaço.

Não é a hibridiz de que nos fala Canclini que Calvino percebe em Xenofonte, quando se refere aos quadrinhos. Todavia não tenho dúvida de que o perceba como um personagem de

¹⁸⁰

CALVINO, 2007, p. 26.

¹⁸¹

O cartunista argentino Carlos Roberto Fontanarrosa, no livro *20 años con Inodoro Pereyra*, coloca no mesmo espaço cênico o gaúcho Inodoro Pereyra e Antonio das Mortes – o personagem *de Deus e o Diabo na Terra do Sol e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha – uma fricção entre o sertão e o pampa.

¹⁸²

Néstor Garcia Canclini, no livro “Culturas híbridas, poderes oblíquos”, posiciona-se em relação à opinião de Román Gubern sobre o personagem Inodoro Pereyra, do cartunista Carlos Roberto Fontanarrosa, como se atualizasse a maneira de Gubern pensar. Enquanto Román Gubern em “La Mirada Opulenta: Exploración de la Iconosfera Contemporánea”, nos diz que Inodoro Pereyra é um gaúcho que não nasce do pampa, mas da literatura gauchesca, Nestor Canclini, por sua vez, pensando a ideia de hibridismo, acrescenta que Inodoro “sai do cruzamento da literatura e da mídia”.

literatura. Considerando, ainda, que há uma distância entre o artigo de Calvino, os quadrinhos de Fontanarrosa e o cinema de Glauber Rocha, talvez aquilo que os aproxima seja a possibilidade de pensá-lo como personagem literário.

Desse modo, se por um lado, Xenofonte está próximo de Euclides ao narrar as histórias, por outro, se aproxima de Antonio das Mortes e de Inodoro Pereira na sua destreza em lidar com as armas. Xenofonte também pode ser um dos personagens dos quadrinhos de Fontanarossa, tal como parece ser um personagem no texto de Calvino¹⁸³. É a ficção que torna possível dar vida a estes personagens dentro de um mesmo espaço, como personagens moventes que ainda têm capacidade, a partir de outras potências críticas, de nos propor questões. No terceiro (momento), Calvino nos diz que é:

A rápida mudança de uma representação visual para outra daí para a anedota e de novo para o registro de costumes exóticos: este é o tecido que serve de fundo para um contínuo desenrolar de episódios aventurosos, de obstáculos

183

Calvino, ainda, lendo esse personagem com outro tipo de potência, no caso, literária, antevê a possibilidade da *graphic novel*: é nela que a cultura grega, o cinema e os quadrinhos se relacionam. Recentemente, em especial na última década do século XX e na primeira do século XXI, o cinema e as histórias em quadrinhos andam de braços dados a partir de filmes como *Sin City*, dirigido por Frank Muller e Robert Rodriguez, e *300*, dirigido por Zach Snyder, inspirados em Frank Muller, ou seja, aquilo que Calvino faz ao ler o texto de Xenofonte: ter um olhar crítico que consegue perceber no texto o seu poder imagético, um olhar que consegue transbordar Xenofonte para o mundo do cinema ou das histórias em quadrinhos.

imprevistos na marcha de um exército errante.¹⁸⁴

O que dá ao texto de Xenofonte, para Calvino, essa impressão de cinema é a constante mudança de uma representação visual para outra, que passa por uma anedota, pelo registro de costumes exóticos, como uma sequência que se repete, dando ênfase à ação operada pelo movimento da escrita: reforça a capacidade que o texto de Xenofonte tem de movimentar-se em meio à história narrada. No entanto, é na parte final do texto que Calvino se refere à anábase, ao discorrer sobre a narrativa empregada por Xenofonte no primeiro livro que compõe a obra, e que vai sinalizar para um outro ponto que também está em Badiou - a errância:

Em si mesmo, o tema Anábase seria adequado a um conto picaresco ou herói-cômico: 10 mil mercenários gregos, engajados com pretexto mentiroso por um príncipe persa, Ciro, o jovem, numa expedição ao interior da Ásia Menor destinada na realidade a derrubar o irmão Artaxerxes II, são derrotados na batalha de Cunaxa e se encontram sem chefes, distantes da pátria, tendo de forçar o caminho de retorno entre populações inimigas. Só querem voltar para casa, mas, o quer que façam, eles constituem um perigo público: são 10 mil, armados, famintos, aonde chegam depredam e destroem, como uma nuvem de gafanhotos; e arrastam um enorme séquito de mulheres.¹⁸⁵

184

CALVINO, 2007, p. 26.

185

CALVINO, 2007, p. 26.

Calvino sinaliza o momento crucial que determina o que chama de um exército errante: a errância é a chave para se compreender o caminho de volta feito pelo exército comandado por Xenofonte. Junto com a interiorização, a errância é determinante para entender os pontos entre Euclides da Cunha e Xenofonte que sugiram um encontro filosófico: o cinema de Glauber Rocha reforça esse encontro.

3. A errância

Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira. (Maurice Blanchot, *O espaço literário*)

É a partir da errância que Alain Badiou desenvolve o conceito de anábase. É com Saint-John Perse e Paul Celan que Alain Badiou¹⁸⁶, em *El Siglo*, desenvolve uma maneira para entender as grandes transformações que ocorreram no pensamento do século XX, após a Segunda Guerra Mundial: o século tem dois momentos e a guerra determina a ruptura e a construção de um novo tipo de pensamento.

O olhar de Badiou - próximo de Glauber Rocha e de Italo Calvino - passa pela poesia, procurando refletir como dois poemas

¹⁸⁶
Anábasis.

Alain Badiou no oitavo capítulo de seu livro *El Siglo* intitulado

com o mesmo título, feitos em momentos distintos, ajudam a entender o século XX. Badiou, no começo do texto, repetindo Calvino, nos diz que “a Anábasis es en particular el título de un relato de Jenofonte que cuenta la historia de un ejército de alrededor de diez mil mercenarios griegos contratados por uno de los bandos persas en una disputa dinástica.”¹⁸⁷

Badiou, em “anábasis”, parte de Xenofonte, argumentando que para que a expedição, uma marcha de mais de dez mil homens, se realizasse com sucesso, havia a necessidade de um exército que respondesse a um comando, de um corpo disciplinado: disciplina que os persas viam e buscavam nos gregos, não é para menos que o exército é formado na sua maioria por homens da Grécia. É a partir desta constatação que Badiou conclui que:

La hegemonía conquistadora de lo que se conviene en llamar Occidente descansa de manera fundamental sobre ella, una disciplina de pensamiento, fuerza compacta de la certeza, patriotismo político finalmente concentrado en la cohesión militar.¹⁸⁸

Assim, se a disciplina é aquilo que os persas buscavam nos mercenários gregos, pode-se dizer que essa mesma disciplina os homens da recém-formada República esperavam do exército brasileiro que marchava em direção ao arraial de Antonio Conselheiro. Não existe exército moderno que não seja marcado pela

¹⁸⁷

BADIOU, 2009, p. 109.

¹⁸⁸

BADIOU, 2009, p. 109.

disciplina: ordem (a partir de um comando) e obediência para que a operação dê resultado.

Badiou considera que essa mesma disciplina que os persas foram buscar no exército grego, o Ocidente (também) foi buscar na cultura grega para estabelecer aquilo que define como uma disciplina do pensamento. Esta disciplina, de que nos fala Badiou, sustenta o pensamento de Euclides da Cunha, morador do Rio de Janeiro, defensor da recém-formada República. O autor de *Os Sertões* demonstra isso em textos como “A Nossa Vendéia 1” e “A Nossa Vendéia 2”, publicados no jornal *O Estado de São Paulo* em março e julho de 1997, respectivamente, demarcados por um pensamento cartesiano e positivista.

Pode-se dizer, ainda, que essa mesma disciplina, que pauta a constituição da República Federativa do Brasil, está também presente no Golpe Militar de 1964, quando o militarismo assume o governo do país – para citar dois momentos da História do Brasil que estão próximos ao texto de Euclides e à produção de Glauber. Ou seja, a disciplina do pensamento é, no caso da constituição da República, marcada por um patriotismo político e por uma unidade militar: é a disciplina que move o exército brasileiro em direção a Canudos, pois aquela cidadela é o lugar da desordem, da não disciplina, da irracionalidade. Do mesmo modo, a disciplina também está no golpe de 1964 no momento em que o exército percebe o poder de mobilização política das massas e tenta coibi-lo. Todavia, é com o

AI5, em 1968¹⁸⁹, que ocorre uma tentativa de disciplinar, de impor limites à produção ficcional brasileira: a nação e a ficção (imaginadas) precisam caminhar juntas e aquilo que escapa ao discurso unívoco precisa ser policiado.

A disciplina pensada por Badiou, presente no primeiro momento da anábase de Xenofonte, é aquilo que ajuda a constituir os impérios a partir de uma unidade militar. Essa mesma disciplina também está nos dois momentos de *La nascita degli dei*: o cinema de Glauber mostra como os exércitos de Ciro e de Alexandre foram pensados a partir da unidade militar, da disciplina. Em “Ciro Luna dell’Oriente”, a disciplina está na fala de Cambise, pai de Ciro, em tom de conselho:

Ciro: Anche se ho la protezione degli Dei, sarò preparato per vincere un esercito piú poderoso del mio?

Cambise: Abbi cura della salute dei tuoi soldati come della tua, e inventa nuove tattiche in grado di dividere e spaventare il nemico. Attacca solo quando sei certo di vincere e ritirati quando il nemico dispone di forze superiori. L’intelligenza, l’organizzazione, la disciplina e il coraggio sono le leggi principali della guerra.¹⁹⁰

¹⁸⁹ A Tropicália, à época, foi um movimento que não foi bem compreendido tanto pelos movimentos de esquerda como de direita, mas foi censurada pelas linhas do governo da mesma maneira que os defensores de uma política esquerdista. Assim, de que maneira se diferenciam, se é que há diferenças, as defesas políticas de Glauber do cinema de Glauber?

¹⁹⁰ “Ciro: Se tenho a proteção dos deuses, estarei preparado para vencer um exército mais poderoso que o meu? Cambise: Cuide da saúde dos teus soldados como da tua, e inventa novas táticas a ponto de dividir e assustar o inimigo. Ataca somente quando tiver certeza de vencer e retira-te quando o inimigo dispõe de força

Está também no discurso do próprio Ciro ao dirigir-se aos homens do seu exército, no acampamento dos Medios, demonstrando ter aprendido com o ensinamento do pai:

Ciro: Gli ultimi sacrifici hanno annunziato che la vittoria ci è propizia. L'esercito dovrà trovare nella disciplina e nel coraggio la forza che lo renderà superiore al nemico. Abbiate fiducia nel vostro re e negli Dei che lo rendono invincibile.¹⁹¹

Badiou faz questão de enfatizar que: “Así, toda Anábasis exige que el pensamiento acepte una disciplina. Sin ella no se puede ‘remontar la pendiente’, uno de los sentidos posibles de la palabra griega.” A leitura que Badiou faz da palavra “anábase”, como se fosse algo “indecidível”, ao mesmo tempo quer dizer embarcar e retornar. Se a palavra concentra a ideia de ida e de retorno, pode-se dizer que ambos os movimentos deveriam ser disciplinados, esse é um dos motivos pelos quais os persas contrataram os mercenários gregos. Esse fato não acontece, pois a expedição que parte da costa, depois da morte de Ciro II durante a batalha de Cunaxa – e da degola dos demais comandantes do exército persa –, perde o rumo e sai em retirada como se fossem pessoas extraviadas, fora de lugar, fora da

superior. A inteligência, a organização, a disciplina e a coragem são as leis principais da guerra.” ROCHA, 1981, p. 25.

¹⁹¹ . “Ciro: Os últimos sacrifícios anunciaram que a vitória é possível. O exército deverá encontrar na disciplina e na coragem a força que o tornará superior ao inimigo. Tenham confiança em vosso rei e nos Deuses que lhe devolvem invencibilidade.” (ROCHA, 1981, p. 31)

lei. A anábase, em Xenofonte, previa uma ida e um retorno, todavia o que ocorre é que a ida é disciplinada e o retorno não. É a errância que, para Badiou, do mesmo modo que para Calvino, completará o sentido da palavra: se a ida é governada pela disciplina do exército, o retorno é guiado pela errância.

4. A Acefalia

Ao separar o corpo em duas partes, mas atraindo a atenção dos espectadores para a cabeça, a guilhotina tornou-se, como observou Daniel Arasse, a primeira máquina de tirar retratos. (Eliane Robert Moraes, *O Corpo Impossível*)

A degola das cabeças nos remete a outra relação entre o roteiro de Glauber Rocha e os livros de Euclides da Cunha e de Xenofonte: as “cabeças cortadas” presentes no texto dos três estabelecem um tipo de contato entre si. Em Xenofonte, a errância acontece a partir do momento em que as cabeças dos comandantes da marcha são decepadas: os comandantes têm literalmente as cabeças cortadas e o corpo do exército sem o seu comando perde o rumo. É nessa mesma lógica que Badiou se apoia para construir a sua reflexão sobre o pensamento do século XX: o terror que alimenta os campos de concentração durante a segunda guerra mundial determina que a segunda metade do século será marcada por um movimento

diferente da primeira: A disciplina de uma é substituída pela errância da outra.

Há, no primeiro momento, uma associação básica que se dá pela quantidade de vezes que as cabeças são decepadas nos textos citados. Por exemplo, isso se dá com o relato de Euclides da Cunha – da mesma forma que Xenofonte faz se referindo ao exército grego – da degola de representantes do exército brasileiro das três primeiras expedições. Ainda em Euclides, os sertanejos de Canudos, mesmo depois de se entregarem, também foram degolados. Antonio Conselheiro, ainda que o exército o tenha encontrado morto, foi degolado e exibido publicamente, como relata Ataliba Nogueira. No cinema de Glauber isso ocorre em dois momentos. No primeiro, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, depois da disputa com Antônio das Mortes, “Corisco cai morto. Dadá aproxima-se arrastando pelo chão, gritando. Antônio das Mortes puxa o facão e corta a cabeça de Corisco.”¹⁹² No segundo, em *La nascita degli dei*, quando um homem acusa Alessandro de ter se tornado um louco por poder, um devastador de cidades e um assassino de seus povos, e “Alessandro sguaina la spada e decapita l’uomo.”¹⁹³

Todavia, a associação feita por Badiou não se dá apenas pelo fato de as cabeças serem decepadas, mas pelo fato de o corpo, no caso o exército, perder o comando. Assim, se a anábase é um movimento de ida e de retorno, a acefalia seria o segundo momento

¹⁹² ROCHA, 1985, p. 283.

¹⁹³ “Alexandre desembainha a espada e decapita o homem.” (ROCHA, 1981, p. 119.)

desta ação, quando o corpo é separado da cabeça, e de como esse corpo sem cabeça deixa de ser um corpo disciplinado para se tornar um corpo marcado pela perda da racionalidade.

Com Badiou, a anábase pode ser pensada, por exemplo, nas três primeiras expedições do exército brasileiro em direção à guerra de Canudos, quando estas perdem a cabeça que comandava o corpo e este, desorientado, volta em frangalhos se apoderando do que vê pela frente na procura por um porto seguro. O exército brasileiro se distancia da disciplina que o rege e repete o movimento da batalha de Cunaxa: as três primeiras expedições do exército brasileiro reproduzem o mesmo movimento do exército de Ciro II que depois de perder a cabeça, o comando, precisa retornar. Euclides é pontual quando aponta que o retorno se deu passando por cima de tudo que encontrava:

E foi uma debandada. Oitocentos homens desapareciam em fuga, abandonando as espingardas; arriando as padiolas, em que se estorciam feridos; jogando fora as peças de equipamento; desarmando-se; desapertando os cinturões, para a carreira desafogada; e correndo, correndo ao acaso, correndo em grupos, em bandos errados, correndo pelas estradas e pelas trilhas que a recortam, correndo para o recesso das caatingas, tontos, apavorados, sem chefes... Entre os fardos atirados à beira do caminho ficara, logo ao desencadear-se o pânico — tristíssimo pormenor! — o cadáver do comandante. Não o defenderam. Não houve um breve simulacro de repulsa contra o inimigo, que não viam, adivinhavam no estrídulo dos gritos

desafiadores e nos estampidos de um tiroteio irregular e escasso, como o de uma caçada. Aos primeiros tiros os batalhões diluíram-se.¹⁹⁴

O exército retorna de um modo muito diferente de quando partiu, não há mais comando, desesperado corre em busca de um ponto seguro que a estrutura militar, esfacelada pelo sertão, não mais oferece: retorna como errância. O exército precisa voltar de qualquer forma para aquilo que se dizia civilizado, onde a lei e a disciplina imperavam. Se há um paradoxo?, é o de que o exército brasileiro foge da indisciplina que vê no outro, no homem de Canudos, mas que está dentro dele mesmo no momento em que perde quem o comanda.

Diferente das três primeiras expedições a Canudos, na Batalha de Cunaxa, Xenofonte assume o comando do exército, no entanto, essa situação para Badiou não muda em nada o retorno: Xenofonte é a “cabeça postiça”¹⁹⁵, é aquilo que de dentro de um corpo (sem cabeça) tenta ocupar o comando, o lugar da cabeça. No entanto, não é esse motivo que levou Xenofonte ao combate: ele não é um oficial do exército que almeja ser o chefe, assume-o por uma questão de necessidade.

¹⁹⁴

CUNHA, 2002, p. 210.

¹⁹⁵

Xenofonte, depois que os chefes são todos decapitados, passa a ser a cabeça do exército. O exército retorna sem chefe, sem cabeça, sem guia, ou melhor, com uma cabeça postiça: o exército não é uma mula sem cabeça, mas é a mula com a cabeça que os outros não veem: a cabeça em chamas é Xenofonte que é quem conta a história... ponto de vista muito diferente do de Euclides.

Se por um lado o exército extraviado almeja o retorno, talvez não precise de comando, mas de unidade – que não deixa de ser uma tentativa de se disciplinar – e é essa unidade que os mantêm vivos. Por outro lado, o exército que antes tinha o alimento facilmente em função dos pactos estabelecidos antes da Guerra por Ciro II, agora não o tem mais: o exército continua armado, próximo dos 10 mil homens, porém, são homens famintos, atormentados pela guerra e pela falta de possibilidade de cumprimento da promessa que foi feita antes e que os levou à guerra - de serem recompensados com terras. Com a morte de quem os comandava, o que resta aos soldados é a luta para não morrer em um território desconhecido, pois a costa, o litoral, é o objetivo, é o porto seguro. Quando chegam nos vilarejos, os militares “depredam e destroem, como uma nuvem de gafanhotos”, não apenas isso, “arrastam um enorme séquito de mulheres”. Promovem a errância da qual nos fala Calvino: é a errância que os comanda.

Em *Os Sertões* há um momento, durante a segunda expedição, que a reação do exército ajuda a entender a maneira como a questão vem sendo trabalhada com base na reflexão de Badiou:

Um incidente providencial completou o sucesso. Fustigado talvez pelas balas, um rebanho de cabras ariscas invadiu o acampamento, quase ao tempo em que refluíam os sertanejos repelidos. Foi uma diversão feliz. Homens absolutamente exaustos apostaram carreiras doidas com os velozes animais em torno dos quais a força circulou delirante de alegria; prefigurando os regalos de um

banquete, após dois dias de jejum forçado; e, uma hora depois, acorados em torno das fogueiras, dilacerando carnes apenas sapecadas — andrajosos, imundos, repugnantes — agrupavam-se, tintos pelos clarões dos braseiros, os heróis infelizes, como um bando de canibais famulentos em repasto bárbaro...¹⁹⁶

O fragmento reforça a forma como Badiou usa o verbo anabasear. O verbo, ao contrário do substantivo, parece provocar uma redundância, já que marca uma transitividade, um deslocamento em relação a outro deslocamento, ou seja, não mais numa direção de mão única, como se o destino final fosse necessariamente e exclusivamente proveniente da origem. Assim, “anabasear” é colocar em dúvida a origem e o que permite dizer que não há necessariamente uma evolução da produção cinematográfica de Glauber Rocha dos anos sessenta aos anos setenta, como se o período posterior apagasse os rastros da década anterior, pelo contrário, continua havendo uma procura por retornar ao sertão. Assim como não há um texto, *a priori*, que produz uma imagem, num segundo momento o texto pode ser lido enquanto imagem e esta pode ser lida enquanto texto.

Se com a ideia de anábase Badiou lê o século XX, talvez se possa aproximá-la do pensamento de Euclides, em especial em *Os Sertões* e nos textos que escreve sobre o mesmo tema, por considerar que este está sempre no limiar da lógica: é disciplinado, tenta pensar cartesianamente conforme as leituras. Todavia, depois que se depara

¹⁹⁶

CUNHA, 2002, p. 178.

com o sertão ele passa a funcionar em outra lógica, muito distante daquela que o sustentava enquanto defensor aguerrido da República. Tenta ser racional, porém percebe que no sertão a racionalidade não funciona, pois ali o corpo perde a cabeça, torna-se acéfalo. Depois do encontro com o sertão é como se no pensamento de Euclides estivesse presente a ida e o retorno, a disciplina e a errância, ou seja, uma anábase.

Eliane Robert Moraes, em *O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, nos aponta que o autor de *O Erotismo* definiu a imagem do acéfalo como um monstro que não é nem um homem e tampouco é um deus. Se Georges Bataille define a imagem, no texto de apresentação do primeiro número da revista *Acéphale*, como sendo um monstro: o sertanejo é esse monstro. A caminhada da costa em direção ao sertão, essa interiorização, é a procura pelo monstro. Será que tanto Glauber quanto Euclides da Cunha estavam à procura desse monstro, disto que se encontra no lugar do incontrolável?

Essa construção se torna possível em Glauber com Euclides da Cunha, a partir do momento em que Euclides percebe que toda a “lógica moderna do mundo ocidental”, talvez, possa ecoar por vários outros cantos, mas não funciona da mesma forma no sertão. É esse sertão que já está em Euclides da Cunha que o cinema de Glauber irá recuperar. O sertão no cinema de Glauber também é o lugar da falta de disciplina, sem cabeça, totalmente irracional. O seu cinema quando vai à procura do sertão deseja encontrar o monstro que a

civilização conteve, independentemente se esse monstro se encontra em Canudos, em Cunaxa ou em outro local qualquer. O que muda? No primeiro momento, mais contido, no segundo, em estado de dispersão. *A Idade da Terra*, o último filme de Glauber, parece resumir o cinema glauberiano da década de setenta. Nele talvez se possa olhar para o sertão com uma cabeça postiça, um corpo com a cabeça de Xenofonte.

Se a anábase, tal como pensada por Alain Badiou, está em Euclides da Cunha, também esta na construção da cinematografia de Glauber Rocha. Enquanto que a sua produção da década de 1960 dá a entender que está mais próxima de uma disciplina, aquela da década de 1970, por sua vez, parece escapar dessa lógica. Talvez o título do filme *Cabezas Cortadas*, realizado em 1970, sirva como uma espécie de marco simbólico desta perda de cabeça.

A anábase no cinema de Glauber Rocha desarticula noções centralizadoras, que não permitem o fluxo de pensamentos variados, desestruturando confins muito determinantes. O pensamento de Glauber Rocha, do mesmo modo que o de Euclides da Cunha, parece se encontrar sempre no limiar da lógica: em alguns momentos, na construção de um projeto, ou de um roteiro que acompanha um projeto, precisa ser “cartesiano”, pois o banco, no caso o patrocinador, só entende aquilo que está no lugar de um pensamento disciplinado. O filme, de outra maneira, é aquilo que o patrocinador pode vir a entender depois de pronto, mas que não investiria caso não conseguisse ver claramente uma lógica que atenda às expectativas de

um pensamento disciplinado. Desta forma, no cinema de Glauber, o roteiro, como matéria literária que precisa de outra ideia para se transformar em imagem, seria o limiar da lógica. O filme, por sua vez, aquilo que perdeu o seu movimento lógico, é acefálico, um corpo sem cabeça. Ou seja, se o filme não segue o roteiro e se o roteiro que não foi filmado, qual é a imagem fílmica possível a partir de *La nascita degli dei*?

O cinema de Glauber é também irracional. Assim como é irracional o sertão. Glauber Rocha, para a lógica do cinema brasileiro – em muitos casos cartesiano e disciplinado –, realiza o cinema da irracionalidade, aquele que não se civilizou ou que escapou à lógica da civilização: ele é filho desta acefalia, deste mundo sem cabeça. Badiou, em outro texto de *El Siglo*, fala da maneira como a busca pelo real acaba por representar ideologias que concentram poderes. “La pasión de lo real carece de moral. La moral, como lo advirtió Nietzsche, apenas tiene el status de una genealogia. Es un resíduo del viejo mundo.”¹⁹⁷ Assim, procurar um sentido real no cinema de Glauber é procurar os resíduos do velho mundo: coletivizá-lo, colonizá-lo, civilizá-lo.

A procura por um real no cinema de Glauber para que possa justificar nele a interpretação de um Brasil, é dar a ele um sentido, é condená-lo à civilização. Quando surge a pretensão de colocar uma cabeça em sua cinematografia, é necessário, em seguida, decapitá-la, restabelecer novamente potência ao cinema por ele produzido:

¹⁹⁷

BADIOU, 2005, p. 89.

precisa-se decapitar o cinema de Glauber e junto com ele a escritura de Euclides, dar a eles novamente a condição de acefalia, que é fundamental, para que tenham novamente, por mais paradoxal que possa parecer, vida. Euclides e Glauber carecem de outros tipos de leituras (que podem ser) associadas a movimentos teóricos que percebam neles as potências que permanecem soterradas.

Importante destacar essa questão, pois parte da fortuna crítica que se dedica a pensar o cinema de Glauber Rocha até o dado momento (aqui pensada a partir de Ismail Xavier, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean Claude Bernardet, José Carlos Avellar...), investe em uma leitura da sua produção cinematográfica como sendo aquela de um pensamento disciplinado, ou seja, tal como um projeto enviado para um homem de negócios, que investirá na realização de um filme. E o fazem também desta maneira porque o olhar endereçado para o que consideram as referências que formam a base do cinema de Glauber se dá a partir de uma leitura que reforça a ideia de um Glauber disciplinado.

É nesse sentido que o trabalho realizado por Xavier, de considerada importância para o entendimento do cinema brasileiro, carrega um ônus: ao mesmo tempo em que coloca o cinema de Glauber Rocha em um determinado lugar de importância para a cinematografia brasileira – como se o cinema brasileiro fosse dividido em antes e depois de Glauber, como se o *Cinema Novo* fosse o *Modernismo* para o cinema brasileiro – faz com que o seu cinema não se movimente. O que reforça essa ideia é o fato de não

haver leituras do cinema de Glauber realizado durante a década de 1970, situação que aos poucos parece estar mudando - basta considerar as dissertações e teses recentes dedicadas a este outro momento. O cinema de Glauber, quando preso a um movimento de leitura, perde uma de suas principais forças: ser movediço, errante, indisciplinado, anabático. Quando Ismail Xavier diz, referindo-se à maneira como o cineasta retoma Euclides, que

Glauber Rocha, em 1963, voltou àquela experiência para trabalhar a relação entre fome, religião e violência, e para legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo. Em *Deus e o Diabo*, prevaleceu o impulso de mobilização para a revolta e a tonalidade do filme era de esperança, pois estávamos no período anterior ao golpe militar de 1964, no momento de luta pelas reformas de base, com a questão agrária no centro das tensões sociais brasileiras.¹⁹⁸

Na fala de Xavier, Glauber parece estar retomando Euclides para legitimar a resposta do oprimido que estaria em oposição ao opressor e para pensar em uma tradição de rebeldia. Mas será que há no sertanejo uma rebeldia? O que está em jogo não é “uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo”, afinal de contas, em Canudos não há rebelião, ninguém se rebela contra ninguém, até porque o canudense não sabe qual o motivo da invasão do espaço que ocupa; um espaço ao qual não se dava

¹⁹⁸

XAVIER, 2001, p. 19.

importância e que pouco tempo antes estava abandonado. Vale acrescentar que o espaço depois continuou abandonado até virar uma hidrelétrica.

Canudos não é o lugar da rebeldia, da rebelião, e isso o diferencia da Vendéia francesa. Quem se rebela, parece se rebelar contra algo e contra alguém, mas no caso de Canudos isso não aconteceu em relação à recém-formada República. Se a ideia de rebelião vem de uma possível opressão que nos causa revolta, por mais estranho que possa parecer, Canudos não dá a entender que se sente oprimida, ou pelo menos não é essa a razão do confronto. A cidadela não passa de um arraial montado ao ermo, constituído por pessoas que estavam abandonadas, que não eram lembradas, como aponta Euclides da Cunha. Um arraial com leis que não respondem a uma constituição – a primeira constituição republicana é de 1991 –, pois delas não fazem parte as ideias de nação, de território e ou de legalidade. Assim, a lei que rege aquele espaço é outra, é a lei do sertão.

No pensamento de Euclides da Cunha não é meramente a oposição litoral/sertão que está em jogo, mas, sim, a percepção da sua co-presença. Euclides entendeu que não se pode colocar meramente algo em oposição ao sertão e/ou ao sertanejo: se o interior deseja se modernizar, então ele estaria se colocando em oposição ao litoral, ao centro. Todavia, no sertão de Canudos, de Euclides, e esse é o ponto chave no cinema de Glauber, a ideia de modernização não ecoa.

Para tanto, como bem apontou Carlos Eduardo Capela em seu ensaio, *Nos Confins de Judas*, o texto de Euclides adota as seguintes características: “O palimpsesto, ou o labirinto no qual, para Euclides da Cunha, Canudos teria consistido espraia-se por seus escritos, a partir de sua escritura.” Ou seja, o texto de Euclides antes de ser decifrável é um labirinto. Carlos Eduardo Capela vê no texto de Euclides da Cunha o mesmo labirinto, o qual chama de palimpsesto - a mesma condição labiríntica que configurava o arraial de Canudos. O mesmo labirinto que fez com que Moreira Cesar tombasse ao pensar que seria possível invadir com as armas em punho e almoçar em Canudos: Moreira Cesar usou a lógica, a disciplina do pensamento, para lidar com o labirinto de Canudos e não resistiu.

O cinema de Glauber Rocha é um labirinto assim como é um labirinto o texto de Euclides da Cunha, tal como foi o arraial de Canudos, como bem apontou Carlos Capela. Fixar o cinema de Glauber à tradição é limitá-lo. É necessário olhá-lo como labirinto, para não limitar as suas possibilidades de ação. Levando em conta que o labirinto possa nos levar a outros lugares, no emaranhado de imagens fílmicas e de imagens textos, que ainda não haviam sido ventilados, é preciso abandonar pelo caminho aquilo que racionaliza este pensamento e aproximá-lo à histeria, àquilo que beira o desespero: uma anábase, um *anabasear*.

5. Badiou e o Século

Não é de todo estranho que o homem perca a cabeça no limiar da Segunda Grande Guerra. Afinal, desde meados do século XIX, ele vinha submetendo-se incessantemente às mais extravagantes operações realizadas sobre uma mesa de dissecação. O primeiro e dramático corte deu-se quando lhe separaram a cabeça do corpo, fazendo dela a ostensiva prova desse dilaceramento definitivo. (Eliana Robert Moraes, O Corpo Impossível)

Alain Badiou defende que o século XX passa por um limiar entre a razão, a disciplina e o movimento de pessoas extraviadas, fora do lugar e fora da lei, ou seja, há um vazio que o divide em dois momentos, criando uma espécie de entre-lugar: o século XX começa com a pretensão de ser disciplinado, no entanto, a Segunda Guerra Mundial se coloca como o limiar desta disciplina. A partir desse momento o século adquire o seu estado de extraviado, de fora do lugar, de fora da lei, de errância. Para Eliane Robert Moraes:

Badiou, com esse movimento, refere-se à disciplina do pensamento na sua relação com a errância. O pensamento do século XX, segundo ele, foi disciplinado até um dado momento, mas, e talvez os nomes de Bataille e de Blanchot sirvam como exemplo, ele também se tornou errante, ou melhor, trouxe de volta a errância que se fazia presente nos textos antes de outra cisão, a saber, o Iluminismo.

Se a Segunda Guerra é esse limiar, o pensamento de Walter Benjamin, que morreu durante a guerra, parece estar aí presente. Se

Benjamin nos diz que os soldados voltaram da Primeira Guerra sem ter o que contar, sem ter o que dizer, calados, mudos, sem experiência, empobrecidos, então, pode-se também argumentar que os soldados que voltaram da quarta e derradeira expedição de Canudos, sofrem um trauma singular: voltam mudos, sem ter o que falar, voltam como o sertanejo, a procura de alguém que fale por eles.

Portanto, enquanto Benjamin traz tal reflexão para pensar a experiência após a Primeira Guerra, Adorno, por sua vez, nos diz que não faz mais sentido poesia a partir da Segunda Guerra Mundial. O retorno da zona de combate seria o lugar da não experiência e da falta total de sentido para a poesia. Parece que o problema está criado e que Badiou entende Benjamin, mas não concorda com a opinião de Adorno, pois é na relação com a poesia, como dito anteriormente, que Badiou vai montar uma alternativa para pensar o século XX: se por um lado se pode dizer que a poesia continua sendo aquilo que nos salva, por outro a poesia, para ele, também está juntamente com o pensamento do século XX.

Ao olhar para o poema “anábase” de Saint-John Perse (1887-1975), escrito antes da Segunda Guerra, Badiou confronta-o com o poema de mesmo nome de Paul Celan (1920-1970), escrito após este conflito mundial. No entanto, não é apenas a cronologia que irá determinar a diferença entre os dois, mas também a sua escritura. Enquanto Saint-John Perse usa o termo anábase com um sentido disciplinado, Paul Celan se apropria do termo de outra maneira:

como errância. Com Badiou, a poesia, após a Segunda Guerra Mundial, ainda é possível.

A partir da leitura realizada por Badiou, seria possível associar os poemas de Paul Celan e de Saint-John Perse aos dois períodos em que se divide o cinema de Glauber, como relacioná-los? Quem sabe se possa montar a resposta de duas maneiras: a primeira, considerando a cronologia, o cinema de Glauber não é aquele de Saint-John Perse, da disciplina, mas está próximo de Paul Celan, a poesia da errância; a segunda, se consideramos que o cinema glauberiano é uma anábase que comporta o sentido de ida e de volta, a poesia no cinema de Glauber conviveriam junto os dois momentos, a disciplina de Saint-John Perse (o cinema de sessenta) e a errância de Paul Celan (o de setenta).

Então, se é possível dizer que o sertão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* está em *La nascita degli dei* tal como o sertão de *La nascita degli dei* também está em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, com o conceito de anábase, pensado por Badiou, é possível dizer que, se em algum momento o sertão no cinema de Glauber teve um endereço, simbolizado nas cidades de Milagre e Monte Santo, isso se dá na década de 1960, em *Deus e o Diabo*. *La nascita degli dei*, por sua vez, é importante para entender que a busca por um território se desfaz no momento seguinte: o sertão de Glauber é o sertão do mundo, serve de intercessor para o deserto do Egito, para as ruínas do império romano, ou para a favela do Rio de Janeiro.

Se o sertão de Euclides da Cunha é, no primeiro momento, desertificado (ou desértico), árido, seco, escaldante, de terra rachada, estéril, com as características que reforçam uma localização, esse sertão também é o paraíso. Assim, a primeira parte parece lógica, quando se aponta para um sertão reduzido a sua localização, o ponderável. A segunda seria o imponderável: o sertão imponderável, o paraíso. Há vida nos dois momentos, pois um depende do outro.

O século XX, de Glauber Rocha e do cinema, pensando com Badiou, é o da disciplina e da errância. Portanto, o seu cinema não responde apenas a uma lógica disciplinada que se mantém fiel, por exemplo, ao pensamento dos produtores que investem na produção cinematográfica: não é apenas um exército de mercenários, que disciplinados marcham, mas é, ao mesmo tempo, o cinema de um “bando de famintos” que se apodera, apedreja, destrói tudo que o vê pela frente em uma luta desenfreada para não morrer, e ainda mais importante, para não ser degolado.

Quando Badiou nos fala em uma nuvem de gafanhotos, essa imagem está próxima da do Cristo Guerrilheiro, em *A Idade da Terra*. Talvez possa dizer que essa nuvem cria fricções com a maneira como a palavra “arrastão” – que se desencadeia a partir das favelas dos morros do Rio de Janeiro - ficou conhecida, como um movimento de saqueadores que tomam conta e se apoderam do que podem e do que não lhes pertence nas praias do Rio de Janeiro. Se o centro da cidade é onde o Estado com disciplina governa e impõe as suas leis, essa lei não faz sentido algum na favela, não é para menos

que durante muito tempo a polícia não entrava em alguns morros do Rio de Janeiro. O arrastão no Rio de Janeiro também é a falta de disciplina e nos sugere que a errância também está presente no exército de Ciro II e de Moreira Cesar, depois de terem as cabeças de seus líderes decapitadas.¹⁹⁹ As leis que regem a favela são diferentes das leis que regem o restante da cidade. A favela e o sertão se tocam neste ponto. Os moradores da favela, como os sertanejos durante a guerra de Canudos, atacam um ponto móvel e correm para os morros, o lugar em que a polícia, da mesma forma que o exército no conflito de Canudos não o fez, tem dificuldade para atuar.

Retomando a imagem de Euclides da Cunha de que o sertão também contém o paraíso, pode-se dizer, que as pessoas do vilarejo de Canudos, aniquiladas pelo exército brasileiro, ressurgem no cinema de Glauber Rocha, oferecendo-nos uma compreensão de que esse sertanejo parece ser feito do mesmo material embrutecido do sertão, ou seja, que permanece estéril durante um período, mas que reaparece depois como paraíso.

Talvez se possa dizer que esse mesmo movimento, que Badiou atribui a um bando de gafanhotos, surge no cinema de

¹⁹⁹ É interessante pensar que hoje, início do século XXI, haja um esforço do Estado em controlar, mas, paradoxalmente, manter a desordem. Se no princípio do século XX existia uma necessidade de manter a ordem – e talvez aqui isso possa se estender para o discurso - a desordem passa a ter outra importância na virada do século XX para o XXI, parece necessária como argumento político, do ainda temos algo por fazer, mas ao mesmo tempo, essa desordem não pode extrapolar um limite daquilo que podemos considerar suportável: antes o controle da ordem social e do discurso, depois o controle da desordem social e, consequentemente, de um discurso que se encontra em ponto de contato com a desordem.

Glauber, em filmes como *Claro: (o próprio)* Glauber, ao se referir aos monumentos de Roma, se apodera de uma imagem e dá a ela outro sentido, mostra que a estátua tem um sentido que a cultura ocidental nem sempre percebeu ou nem sempre fez questão de perceber. Ou seja, mostra que junto com um ato de civilização há um de barbárie, que junto com as estátuas que representam a vitória há a derrocada de alguém. Glauber retoma essa ideia quando, em *Claro*, mostra-nos as favelas de Roma: evidencia o lado da cidade que, num mundo pré-internet, não é contemplado nos cartões postais e nem mesmo nos livros.

Glauber era conhecido por ser explosivo, vulcânico, provocador²⁰⁰, agindo com voracidade na realização de seus projetos. Essa voracidade está também nas suas leituras, no Glauber leitor, aquele que está presente numa nuvem de gafanhotos, apoderando-se daquilo que é “alheio”. Os textos de Glauber estão contaminados por aquilo que lhe é próprio, mas também por aquilo que lhe é alheio e tal conjunção vai dando corpo ao seu cinema: não é apenas Xenofonte, a mitologia grega e Euclides da Cunha que lemos em *La nascita degli dei*, como não é apenas Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego que lemos em *Deus e o Diabo na terra do Sol*.

²⁰⁰

A crítica usou com frequência o termo “vulcão”, usado também por João Carlos Teixeira Gomes como título da biografia do cineasta: *Glauber Rocha esse vulcão*, 1997, Editora Nova Fronteira.

6. Interiorização, ou a procura pelo monstro

Admitamos que el nuestro es el siglo en que, como decía Malraux, la política se convirtió en tragedia. (Alain Badiou, *El Siglo*)

Nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real. (Alain Badiou, *El Siglo*)

A diferença no cinema de Glauber, entre aquele realizado durante a década de 1960 e o de 1970, passa pela ideia de interiorização: primeiro na cultura “dita” brasileira, ou seja, no sertão com endereço, localizado no Nordeste brasileiro; e num segundo momento, a interiorização é a busca por aquilo que ficou à sombra da cultura mundial, o sertão do mundo. Todavia, a imagem da interiorização, no cinema de Glauber, parece mais forte do que seu sentido geográfico e territorializado: o interiorizar-se do seu cinema nos conduz ao mundo desterritorializado, como nos diz Deleuze.

Olhar para o sertão no cinema de Glauber com um sentido anterior ao construído pela literatura brasileira, a partir de meados do século XIX, dá a entender que o interiorizar-se sempre esteve no texto de Glauber e que aquilo que destaca as diferenças entre o que ele produziu durante as décadas de 1960 e de 1970 passa pelo modo como tal interiorização é pensada.

Há um texto escrito por Glauber, em Salvador, em 1956, mas publicado como apresentação do romance, *Riverão Sussuarana*, que ajuda a entender como a imagem de sertão já estava presente no

imaginário de Glauber antes mesmo dele ser considerado um cineasta pela crítica:

O edifício de nova linguagem, colocação de problemática até então estranha para cientistas especializados, ‘filosofia sertã’, formam na obra rosiana tema indispensável à compreensão do Brasil. Assim como ‘Os Sertões’, de Euclides da Cunha, é base inadiável em qualquer estudo que se faça nordeste, ‘Grande Sertão: Veredas’ é, não apenas base, mas resultados de um Brasil tão longe que o pensamento não atinge nem limita: sertão do Mutum, terra de Miguilim, ou veredas do Tatarana. Ali o latifúndio e suas guerras de jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre Demo e Deus, língua amor, costume, jeito de Ser.²⁰¹

Há no texto de Glauber uma reivindicação do que chama de “filosofia sertã”. O cineasta reforça, ainda, a importância dos livros de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha para a compreensão do Nordeste e do Brasil. Contudo, há em um determinado momento um ponto que parece corroborar a ideia de sertão como interior e desconhecido, pois aquele espaço, o sertão, também é resultado do Brasil. Todavia é um lugar que é “tão longe que o pensamento não atinge e nem limita”.

Em 1956, oito anos antes de filmar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber já está montando uma base de referências. Essa base passa por nomes que escreveram sobre o (e a partir do) sertão, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, mas já há um entendimento de

201

ROCHA, 1978, p. 07.

que o sertão, o interior, é o local do desconhecido, onde o pensamento tem dificuldade de apropriar-se do espaço.

Se no roteiro escrito durante a década de 1970, aos textos de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e tantos outros que compõem o corpo de leituras da década de sessenta, juntam-se outros textos, em que o nome de Xenofonte aparece com força, não se pode desconsiderar que a ideia de interiorização que permanece é a de um lugar que o pensamento não consegue dar conta.

Independentemente do fato de ir morar na Europa, de morar e filmar em países diferentes, isso em nada minimiza a necessidade de que a imagem que o cinema construa continue apontando em direção ao interior: independentemente do local onde o cineasta esteja trabalhando, no cinema de Glauber prevalece – e com muita força – a necessidade de se interiorizar, de falar sobre as coisas do sertão. As leituras incorporadas ajudam o desenvolvimento dessa reflexão.

Se o sertão está em toda parte e está também dentro de nós, como afirmara Guimarães, o sertão está também dentro de Glauber. O que permite dizer que a interiorização também é uma busca de si mesmo, ou seja, a interiorização é a busca daquilo que é desconhecido dentro de nós mesmos. Se for uma tentativa de aproximação é porque em algum momento nos distanciamos. E para entender esse distanciamento, talvez a frase de Euclides da Cunha, de que estamos condenados à civilização, ajude. Afinal de contas, civilizar-se, ou o ato de civilização, é aquilo que estabelece uma

distância entre nós e nós mesmos, para que possamos nos tornar comuns, para ganharmos um sentido de coletividade: em nada tem a ver com o fato de nos aproximarmos do outro, mas de nos aproximarmos daquilo que é comum ao todo. Desse modo, a interiorização também é uma busca por aquilo que ficou escondido dentro de nós, aquilo que provoca receio, ou até mesmo medo.

Dessa forma, de que maneira, a partir dessa interiorização, se lida com aquilo que sai de controle, considerando que essa ideia de interiorizar-se é também se debater, entrar em choque, com aquilo que ao mesmo tempo que é próximo nos parece distante? Voltar a tocar naquilo que acreditamos que conseguimos domar, disciplinar, civilizar, também é uma procura pelo desconhecido: essa costa corporal, esse litoral, esse porto seguro é também aquilo que já foi domado, disciplinado, civilizado e que nos fez criar uma crosta, que nos permite certo tipo de relacionamento com os pares, com os próximos, com o todo. Tornamo-nos parte de uma comunidade, de algo que nos parece comum.

Roberto Esposito, em seu *Comunitas*, analisa como se dá a formação de uma comunidade, assim como se dá o surgimento de uma ideia de comum. Em primeiro lugar, a noção de comum está diretamente ligada àquilo que o teórico considera a necessidade de se imunizar: “la inmunitas no es solo la dispensa de una obligación o la exención de un tributo, sino algo que interrumpe el circuito social de la donación recíproca al que remite, en cambio, el significado más

originario y comprometido de la comunitas.”²⁰² Esposito ainda acrescenta que:

la inmunidad, en cuanto categoría privativa, no adquiere importancia más que como modalidad, precisamente negativa, de la comunidad. Del mismo modo en que, desde un ángulo de visión especularmente inverso, la comunidad parece hoy estar inmunizada, atraída y engullida por completo en la forma de su opuesto.²⁰³

Tudo aquilo que, no seio da sociedade, surge com “su carácter antisocial, y más precisamente anticomunitario”²⁰⁴ é pensado como fora dos padrões sociais, como uma doença contagiosa que precisa ser tratada para que não contamine os demais membros deste corpo social. Esposito também afirma que: “el mecanismo de la inmunidad presupone la existencia del mal que debe enfrentar”²⁰⁵, porém, a busca desenfreada pelo combate deste mal, muitas vezes, continua o filósofo, “reproduce en forma controlada el mal del que debe proteger.”²⁰⁶ Em outras palavras, continua levando água para o moinho modernista²⁰⁷ e reforçando

²⁰² ESPOSITO, 2005, p. 16.

²⁰³ ESPOSITO, 2005, p. 19.

²⁰⁴ ESPOSITO, 2005, p. 16.

²⁰⁵ ESPOSITO, 2005, p. 17.

²⁰⁶ ESPOSITO, 2005, p. 17.

²⁰⁷ A expressão “levando água para o moinho modernista” é recorrente na fala do crítico Raúl Antelo – a partir de uma discussão em torno do moderno que aparece, por exemplo, nos ensaios do livro *Transgressão & Modernidade* (2001) –, que a utiliza como maneira de exemplificar as posturas (sejam artísticas, sejam críticas), em especial da cultura brasileira, que ainda toma como pauta as oposições entre o bem e o mal, entre alto e baixo. Apodero-me da expressão para pensar a questão do sertão (e, conseqüentemente, do sertanejo) que parece escapar a essa

uma velha contradição: para se livrar de um possível mal, são necessárias (ou são utilizadas) as mesmas práticas que caracterizam esse corpo estranho.

Esposito caracteriza o imunizar-se como um processo que, ao mesmo tempo que protege, acaba por caracterizar a negação da vida: “El mal debe enfrentarse, pero sin alejarlo de los propios confines. Al contrario, incluyéndolo dentro de estos.”²⁰⁸ Esta maneira de ver essa situação acaba por estabelecer um diálogo muito interessante com aquilo que também propõe Giorgio Agamben, em seu *Homo Sacer*. Quando Esposito nos diz que a “...figura dialéctica que de este modo se bosqueja es la de una inclusión excluyente o de una exclusión mediante inclusión”²⁰⁹, está muito próximo da relação exclusão/inclusão ou inclusão/exclusão que Agamben aborda em *Homo Sacer*. Práticas homeopáticas de proteção em que se afirma negando e/ou se exclui incluindo.

lógica. Discussão que me permite transportá-la para a música e para a maneira como, a partir de Mário de Andrade, debate-se a tentativa de fundar algo com “características nacionais” e como a crítica musical brasileira ainda é tributária desta lógica. Como exemplo, basta pensar no nome de H. J. Koellreutter, maestro alemão que desembarca no Brasil para fugir dos horrores da Segunda Guerra Mundial e desenvolve um trabalho significativo na Universidade Federal da Bahia quando da gestão do reitor Edgar Santos. É este reitor que, de maneira exemplar, permite a fundação de um curso de música mesmo sem o aval do Ministério da Educação, ou seja, os formandos não conseguiriam dar aula em nenhuma outra instituição pública do Brasil e isso em função da maneira como o curso era estruturado, alimentado pelas discussões vanguardistas do início do século XX na Europa. Isto talvez revele no Modernismo Brasileiro a contradição moderna, por exemplo, que também se diz vanguarda, mas que, em mais que um momento durante o século XX, torna-se tributário de uma esfera tradicional.

²⁰⁸ ESPOSITO, 2005, p. 18.

²⁰⁹ ESPOSITO, 2005, p. 18.

Toda uma discussão que se encontra no cerne da teoria proposta por Foucault (que tanto interessa a Agamben), por exemplo, quando este nos fala de biopolítica e da necessidade de desmascarar as ações e os mecanismos que se encontram diretamente ligados às manutenções de poder. Foucault nos permite montar mais de uma alternativa para pensar o sertão a partir de algumas questões abertas; proponho três possíveis:

– a primeira: se a transformação da política em biopolítica teve início na Idade Média, durante o processo de modernização do mundo, isso permite pensar que o sertão não está muito distante, no que tange à modernização e aos mecanismos de manutenção de poder, da Idade Média europeia. A sombra do sertão parece mais forte que a perspectiva iluminista. O sertanejo raciocinava dentro de uma lógica que não fazia mais sentido para a República, uma lógica em que o pensamento não seguia a(s) ordem(ns) do mundo esclarecido;

– a segunda: se o sul/sudeste era o lugar onde vivia a população europeizada, não apenas em função das constantes imigrações, mas também em função da maneira como essa população adotou o conceito de europeu como referência, poder-se-ia se dizer que esse sul/sudeste, em sua busca incessante pela referência europeia, teria se tornado uma paródia do europeu. Em outras palavras, enquanto o sul/sudeste seria o local em que a colonização

funda a cultura ocidental, em franco processo de modernização, o sertão seria o local da colonização que não deu certo;

– a terceira: se o sertão é aquilo que precisa ser modernizado, ou, de outra maneira, se a modernização se faz necessária e emerge se contrapondo às características arcaizantes, o que Euclides presenciou foi uma tentativa de fundar algo que fosse comum a todos os brasileiros e que, ao mesmo tempo, não permitisse que outro Brasil se estabelecesse. Pode-se pensar que o sertão, o sertanejo, seria a possibilidade do outro em relação ao centro, um outro que durante séculos permaneceu esquecido e que operava/opera em um ponto de relação diferenciado, um ponto em que o sertanejo olha para a Europa a partir de uma outra perspectiva, está aí resposta para a necessidade de eliminar o sertanejo de Canudos.

7. Anábase e Sertão, exército

El resultado paradójico consiste en que a menudo una imagen fabricada resulta más real que una imagen realista. Lo que ocurre es que el valor de una imagen de guerra no es en ningún caso su virtud representativa. (Alain Badiou, *Filosofia del presente*)

A interiorização referida é uma marcha com um exército disciplinado – essa é a lógica do mundo exterior (ou do mundo o mais próximo possível da casca) –, que avança em direção ao interior

de si mesmo à procura de respostas; que marcha muitas vezes cheio de certezas e que diante das condições adversas faz com que as certezas se tornem ruínas. Quando isso acontece a opção mais confiável, ou muitas vezes confortável, é o retorno ao porto tranquilo do litoral²¹⁰, da costa, mesmo que em muitos momentos durante esse retorno se sinta obrigado a abandonar tudo, deixando as certezas pelo caminho.

A anábase de *La nascita degli dei* é a interiorização em direção ao sertão do mundo e como retomada, no cinema de Glauber, a palavra “anábase” nos remete à questão do sertão, do interior, daquilo que é interno, desconhecido, que também precisa ser (re)descoberto e/ou (re)discutido. Por um lado, pode ser a conquista daquilo que difere para que faça parte do corpo como igual, comum,

²¹⁰ Pensar o litoral, a costa, como ponto de chegada, terra firme, para aquele que está à deriva no mar, ou para aquele que está à deriva no deserto – e aqui deserto vem com o sentido de isolamento, de ilha, tentando aproximá-lo da maneira como Blanchot o discute. Ou ainda, que esse é o momento em que o deserto e o mar não são a mesma coisa, mas talvez se equivalham. E aí podemos pensar que este é o momento em que a canção, o repente que corta *Deus e o Diabo na Terra do Sol* parece localizável, não que seja compreensível: o sertão vai virar mar/ e o mar vai virar sertão, o sertão, o deserto e o mar que se sentem seguros na linha da costa litorânea, na casca, nesta linha que pertence e ao mesmo tempo não pertence ao território, ou talvez seja o território. Ou seja, o estranho, o estrangeiro, não é apenas aquilo que vem de fora, mas é aquilo que também vem de dentro. Se em um determinado momento da história se refugiava no interior com medo daquilo que vinha de fora, talvez a partir da Revolução Francesa – aqui como marco, como estatuto -, o medo não é mais apenas daquilo que vem de fora, mas daquilo que vem de dentro, ou, a partir de uma ideia de miscigenação - no Brasil, por exemplo, corrente a partir da década de 1930 – aquilo que vem de dentro provoque muito mais calafrio do que aquilo que vem de fora, ou na tentativa de se abrir espaço para lidar com o outro, se esqueceu de lidar consigo mesmo, o que me parece retomaria Foucault e a ideia do cuidado de si.

mas, por outro, pode ser aquilo que ficou escondido e que busca um pouco de luz.

Considerando que a constituição dessa República, desse Estado, – e Euclides aponta nesta direção quando fala da necessidade de conquistar aquilo que atravancava o progresso que, por uma razão ou por outra, ainda fazia referência a um Brasil monarquista, colonial – é o que afasta a possibilidade das trevas, do mito (do sebastianismo, incrustado na cultura popular do Nordeste brasileiro do mesmo modo que estava no interior da região sul, na Guerra do Contestado), de deus e do diabo, há neste movimento uma tentativa de ficar distante do interior, que permanecia marcado por essas referências.

Se o Brasil, no final do século XIX, está pleiteando ser uma nação moderna, com ordem e progresso, o sertão e o sertanejo, tratado como um grupo de pessoas degeneradas, por estarem no lugar do atraso, no discurso, são seres que precisam ser civilizados para que a eles se possa dar, juntamente com os demais que compõem o território nacional, um sentido de brasilidade. Os monstros precisam ser domados e como isso não foi possível, então se decide por acabar eles. Todavia, o cinema de Glauber nos aponta que mesmo que tenha existido uma tentativa de exterminar com os monstros, seja no interior do nordeste, seja nas favelas das grandes e médias cidades brasileiras, ou até mesmo em Roma, esse monstro necessariamente não desapareceu.

A partir desse cenário constituído é possível retomar a discussão de Giorgio Agamben, quando ele argumenta sobre a condição do *homo sacer*. Suas considerações nos permitem pensar no homem de Canudos, mas também nos demais sertanejos que compõem o cinema de Glauber Rocha. Isso ocorre quando Agamben nos coloca que o movimento realizado pela bio-política é o de transformar a *bíos* (vida qualificada) em *zoé* (vida nua); pode-se dizer que – neste caso – a vida se torna “matável”. Afinal de contas, para o exército brasileiro, no vilarejo de Canudos, o inimigo é vida nua, é uma *zoé*, e aquelas pessoas, na condição de inimigas, podem ser sacrificadas.

O exército, um dos pilares do Estado, não passa de um reflexo desse poder (soberano), poder este que opera desde o nascimento de qualquer “cidadão” através de uma estratégia de desqualificação, para que, caso seja necessário, possa intervir sobre a sociedade e conseqüentemente sobre o agente de uma possível infração: para a manutenção das estruturas de poder, o Estado desqualifica o cidadão para poder matá-lo; o exército é autorizado a fazer isso, tanto em casos isolados quanto em situações que ganham proporções que fogem ao controle. O outro é visto como inimigo e precisa ser combatido, e essa ação, (que serve) como uma espécie de justificativa, de ação criminosa, passa a ser lida pelo Estado como normal (muitas vezes, ainda, para justificar a razão), tendo como argumento (principal) a necessidade de manutenção da ordem.

O exército, e pode parecer repetitivo – seja como símbolo de manutenção de um poder, que é o que acontece em Canudos, seja como demonstração de poder para a expansão de um território, no caso dos dois momentos de *La nascita degli dei* em que a inteligência, a organização, a coragem, aliados da disciplina, são as leis que, para Cambise ao aconselhar Ciro, governam a guerra – necessita de um pensamento disciplinado. Quando Badiou nos diz que o pensamento do século XX começa disciplinado, assim o faz por causa de uma herança Iluminista – contemporânea da guilhotina e dos museus, como aponta Georges Bataille – que faz com que a possibilidade da errância desapareça. O Iluminismo vai buscar nos gregos a disciplina do pensamento da mesma maneira que os persas buscaram nos gregos a disciplina de seus exércitos. Se o outro em *La Nascita*, no conselho que Alexandre recebe, e refuta, pode ser visto como um animal, ou como uma planta, talvez os homens do exército possam ser pensados nesta mesma chave. O próprio exército pode ser pensado como vida nua, matável: esse, se necessário for, também se torna objeto de sacrifício. As quatro expedições do exército brasileiro a Canudos servem de exemplo, pois os homens que o compõem não passam de peças de reposição, o que reforça o controle da biopolítica (da maneira como Agamben a lê a partir das reflexões de Foucault), afinal de contas, faz parte desta ideia de soberania o direito sobre a vida. O resultado disso tudo é que caímos em uma velha questão com contornos paradoxais: ter que sacrificar uma vida para manter a vida do conjunto social. Assim sendo, a vida das pessoas, sendo

transformada em “vida nua” (desqualificada), não passa de uma sobrevivida, ou seja, um estado de constante sobrevivência; “corpos dóceis” que perderam a possibilidade da vida qualificada, que seria a *bios*. E isso acontece porque a biopolítica não a reconhece: porque o Estado (o poder) não reconhece a vida qualificada.

8. O sertão é lá fora

E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono. (Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

La victoria es el motivo trascendental que organiza il fracaso mismo. (Alain Badiou, *El Siglo*)

Se a marcha de Xenofontes em direção àquilo que ficou conhecido como a Guerra de Cunaxa era a marcha em direção ao desconhecido, a marcha do exército brasileiro, por sua vez, repete Xenofontes: marchando até a Guerra de Canudos, em Euclides da Cunha, se marcha em direção ao desconhecido. O exército marcha com a intenção de conquistar (culturalmente) aquilo que é desconhecido, pois é necessário colonizar o interior. Desta maneira, se em Xenofonte o império tinha valor e precisava ser expandido, com a marcha em direção a Canudos é a República (e o sentido de colonização do interior) que precisa ser consolidada.

Através da expedição de Canudos a ótica colonialista europeia reafirma o seu poder de centro. São esses os pontos que aproximam, em Glauber, a Guerra de Cunaxa e a de Canudos: em *Deus e o Diabo na terra do Sol* a discussão passa pelo sertão e pelo sertanejo; em *La nascita degli dei*, por sua vez, Glauber reformula essa mesma questão mostrando a ótica exclusiva do pensamento colonialista.

A Guerra de Canudos, a primeira guerra da República Federativa do Brasil, não defende a ampliação ou conquista de território, assim como acontece com os comandados por Ciro II na Guerra de Cunaxa, mas tem necessidade de se apoderar culturalmente de um território que pertence e não pertence, ao mesmo tempo, paradoxalmente, ao Brasil: o sertão é e não é. A Guerra de Canudos marca uma tentativa de unificar um território que geograficamente é considerado brasileiro, mas que culturalmente, a partir do olhar republicano, ainda não pode ser chamado de Brasil: do mesmo modo como o sertanejo é e não é brasileiro. Paradoxalmente, se o sertão de Glauber é o desconhecido, aquilo que ainda aparece como potência, isso acontece porque ele nunca deixou de pensar o sertão: antes de qualquer outra coisa e/ou lugar, o sertão possibilita a existência de seu pensamento cinematográfico. Todavia se o sertão é e ao mesmo tempo não é, pertence e ao mesmo tempo não pertence, é porque o sertão também é lá fora.

9. *O Sertão e Machado*

A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma. (Machado de Assis, *O Homem Célebre*)

O cinema de Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na terra do Sol*, tenta fugir das produções cinematográficas brasileiras da época, que tinham um foco nas praias do Rio de Janeiro e no imaginário carioca, ou que eram produzidas no Rio de Janeiro e para o Rio de Janeiro. Mostrar o sertão através da imagem era, além de potencializar escritores que já haviam tocado no tema, a possibilidade de deslocar do centro para o interior a produção cinematográfica brasileira, bem como, a temática abordada.

Todavia falar do sertão era ao mesmo tempo falar de algo que parecia tão distante culturalmente daquilo que era visto como brasileiro no Brasil e no exterior. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, da mesma maneira que já havia acontecido em *Barravento* e em *Vidas Secas*, com Nelson Pereira dos Santos, o cinema de Glauber mostrará um pedaço de Brasil que parece não fazer parte do território nacional. Quando toca em um lugar que é Brasil, mas que não se parece com o Brasil, se retoma Euclides da Cunha e a guerra de Canudos, pois se durante o século XIX já havia uma crise entre o pertencer e o não pertencer do sertão ao Brasil, essa crise, porque não, parece se manter durante o século XX.

Todavia, no final do século XIX, quando da constituição da República, essa ideia é ainda mais complexa, pois não se tinha uma definição daquilo que era o território nacional. Quem sabe a crônica de Machado de Assis – do dia 14 de fevereiro de 1897, publicada no jornal *A Semana* – ajude a entender aquilo que movimenta o pertencer e, ao mesmo tempo, o não pertencer à condição de brasileiro:

Conheci ontem o que é celebridade. Estava comprando gazetas a um homem que as vende na calçada da Rua de São José, esquina do Largo da Carioca, quando vi chegar uma mulher simples e dizer ao vendedor com voz descansada:

— Me dá uma folha que traz o retrato desse homem que briga lá fora.

— Quem?

— Me esqueceu o nome dele.

Leitor obtuso, se não percebeste que “esse homem que briga lá fora” é nada menos que o nosso Antônio Conselheiro, crê-me que és ainda mais obtuso do que pareces. A mulher provavelmente não sabe ler, ouviu falar da seita dos Canudos, com muito pormenor misterioso, muita auréola, muita lenda, disseram-lhe que algum jornal dera o retrato do Messias do sertão, e foi comprá-lo, ignorando que nas ruas só se vendem as folhas do dia. Não sabe o nome do Messias; é “esse homem que briga lá fora”. A celebridade, caro e tapado leitor, é isto mesmo. O nome de Antônio Conselheiro acabará por entrar na memória desta mulher anônima, e não sairá mais. Ela levava uma pequena, naturalmente filha; um dia contará a história à filha, depois à neta, à porta da estalagem, ou no quarto em que residirem. (crônica de Machado de Assis, referências)

Essa celebridade²¹¹, que Machado de Assis reconhece no movimento feito por essa mulher comprando jornal, é identificada pelo escritor como sendo Antônio Conselheiro, e esse “lá fora”, também presente na fala da mulher, refere-se à região de Canudos, interior da Bahia, Brasil: lugar que está marcado no imaginário nacional como o sertão nordestino, árido, seco, desértico e ignoto, detendo-me, aqui, apenas em alguns adjetivos que se tornam conhecidos e que ganham força, associados palavra “sertão” a partir de Euclides da Cunha.

Antonio Conselheiro, para Machado de Assis, no final do século XIX, tornou-se uma pessoa popular, uma “celebridade” que chama a atenção das pessoas de um modo geral a ponto de as mesmas sentirem a necessidade de ver uma foto, de ver como era a sua imagem. Não é apenas o texto que fala sobre ele que gera curiosidade, a sua imagem já apresenta o mesmo potencial. Antonio Conselheiro – e a guerra de Canudos em si -, contemporâneo do

²¹¹ Machado de Assis também trabalha com a palavra “celebridade”, e aqui retomo a epígrafe desta parte do trabalho, em um conto chamado “O Homem Célebre”. E essa expressão, parece-me, daria pano para uma discussão que acredito seja importante para que possamos entender de que maneira Machado pensava, através de uma foto, uma celebridade no final do século XIX, e de que maneira a palavra “celebridade” ganha proporção com o uso excessivo da imagem após o advento do cinema e da televisão. Mas nos dois casos está ligada com a popularidade, como é possível perceber no pequeno trecho extraído do conto de Machado: “Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: Pingos de sol. O Editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, - ou pela graça das palavras;” (ASSIS, 2007, p. 420)

surgimento do cinema, do mesmo modo que pode ser pensado como uma ideia em literatura, pode ser uma ideia de cinema. Se a história do cinema brasileiro se constrói a partir de filmagens realizadas na Baía de Guanabara por Afonso Segreto, entre 1987 e 1898, e se o registro desta informação se conhece através do depoimento de pessoas que presenciaram a exibição, pois não se tem mais os negativos destas filmagens, isso nos leva a crer que a história do cinema brasileiro não passa do relato de algumas pessoas, nada mais é do que uma ficção, é imaginada, é literatura. Quiçá se possa dizer que a imagem de Antonio Conselheiro que emerge da crônica de Machado de Assis, também uma ficção, nos possibilita a montagem de uma outra história do cinema brasileiro, uma outra ficção, na qual o trabalho de Glauber Rocha, junto com a retomada literária de Euclides, é uma retomada também da imagem.

Quando Greenaway nos diz que o cinema dá movimento à imagem é porque a imagem em movimento não deve ser pensada desconectada do histórico da imagem. O cineasta galês tenta demonstrar isso quando filma, em 2008, *Ronda Noturna*, a partir de um quadro de Rembrandt. Greenaway reproduz para a tela de cinema não apenas as técnicas usadas por Rembrant, mas dá nova potência ao pintor quando expõe que aquilo que dá movimento à foto está na riqueza de detalhes que o pintor flamenco deixou em aberto, evidenciando que aquele quadro não era apenas o registro de um momento, mas que nele havia, dentre tantas coisas, uma denúncia, ou seja, que aquele quadro já pode ser pensado como cinema.

Há ainda, na crônica de Machado de Assis algo mais que merece atenção, pois quando a personagem da crônica se refere ao sertão como “lá fora” emergem algumas interrogações: o que seria esse “lá fora”? Onde ficaria esse “lá fora”? O “lá fora” serve apenas como representação do sertão, deste sertão com endereço, localizado no interior do Nordeste brasileiro, ou também pode ser tudo aquilo que não se consegue tocar, que não se consegue palpar? Pode-se dizer que esse “lá fora” se refere à localidade de Canudos, mas não se restringe à mesma. Refere-se ao lugar, ao interior, àquilo que se desconhece, ao sertão, que parece tão distante que, ao mesmo tempo, e por uma perspectiva geográfica, faz parte do território brasileiro; por outra, de ordem cultural, a distância dá a entender que não pertence, que está fora, que é estranho, estrangeiro, aquilo que é estrangeiro mesmo estando dentro do próprio território.

Euclides da Cunha também o vê desse modo e evidencia em uma das passagens de *Os Sertões*:

Os novos expedicionários ao atingirem-no perceberam esta transição violenta. Discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas de telha do interior, que desequilibra tanto o ritmo de nosso desenvolvimento evolutivo e perturba a unidade nacional. Viam-se em terra estranha. Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil. A separação social completa dilatava a distância geográfica; criava a

sensação nostálgica de longo afastamento da pátria.²¹²

Euclides da Cunha faz o relato como se estivesse em outro país. Revelam-se, dentro do mesmo território, os vários brasis. Se Euclides se sente pisando em terra estrangeira, essa sensação também é recíproca, pois o próprio exército brasileiro não passa de um grupo de estrangeiros para os homens daquela região. Euclides da Cunha pela maneira como se vestia, como um dândi, um flâneur do sertão, diferenciava-se e chamava a atenção até mesmo do exército brasileiro, e o exército, por sua vez, pelo ato de invasão e de desrespeito ao vilarejo.

Vem também do choque cultural o entendimento para Euclides de que a união em torno de uma República fazia sentido única e exclusivamente para alguns meros moradores de uma determinada região que era e continua sendo o centro cultural do Brasil. Euclides da Cunha está diante de um choque muito parecido com o que teve o pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes diante das barbáries cometidas pela invasão francesa do território espanhol. Ele retrata (um pouco dessa decepção) no quadro *Os Fuzilamentos de 03 de Maio de 1808*. Ou seja, a maneira como os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade presentes no discurso da revolução francesa na prática se traduziram no fuzilamento daquilo que era diferente. Assim, o fuzilamento no quadro de Goya é a

²¹²

CUNHA, 2002, p. 308.

decapitação dos homens de Canudos: o texto de Euclides é a pintura de Goya.

Se Euclides e Goya acreditaram em um discurso que na prática não se configurou, há na maneira como isso acontece pequenas diferenças: Goya importa o discurso, mas é o invadido, decepciona-se com o discurso do outro ao qual se aliou, mas se sente injustiçado junto com os seus conterrâneos; Euclides, por sua vez, importa o discurso, mas é ele o invasor e ainda que a denúncia dos crimes o aproxime do sertanejo, para o homem do sertão, Euclides era, como era o exército, um estranho.

Esse ponto reforça a questão em torno do estranhamento que, durante um longo período, se dava com aquilo que vinha de fora, ou seja, aquilo que era estranho porque era estrangeiro. Esse era um motivo para interiorizar-se, para procurar o interior dos territórios, o mais longe possível da costa, como lugar de fuga nos momentos de invasões. A Europa serve como exemplo nas inúmeras vezes que invadiu e que foi invadida, mas também serve de exemplo quando, a partir das navegações, passa a invadir outros cantos do mundo.

Todavia, na discussão acerca de Canudos, o estranho, que aparece na fala da personagem da crônica de Machado de Assis e no recorte do texto de Euclides da Cunha, vem do interior, ou seja, aquilo que se torna estranho não mais por vir de fora, por ser estrangeiro, mas simplesmente por estar dentro, por fazer parte. Portanto, aquilo que precisa ser domado para civilizar-se está no interior, pois o estrangeiro mora, como colocado acima, dentro do

território: o sertanejo é o estrangeiro, mas é o sertanejo que se deve temer?

Euclides da Cunha e Goya estão muito próximos quando retratam a decepção que tiveram com o discurso (moderno que ia deixar para trás a barbárie e o atraso) que na prática não se configurou. Porém, existem pontos de diferença entre eles: Goya faz o discurso do estrangeiro e retrata a sua decepção com o que vem de fora. Euclides da Cunha, por sua vez, retrata o estrangeiro que é interior, não mais exterior, e ao mesmo tempo se torna para o sertanejo o estrangeiro, o que vem de fora, o invasor. Por aqui passa a genialidade de Euclides da Cunha: não apenas denuncia um crime, mas denuncia o próprio discurso. Com isso demonstra que o entendimento daquele discurso servia para quem estava no Rio de Janeiro, não fazendo sentido nenhum no sertão. Euclides ao mesmo tempo em que invade se sente invadido. O discurso que usa para colonizar é o mesmo com o qual foi colonizado.

Em *Os Sertões* o sertão é “lá fora”, mas é também tudo aquilo que não se pode tocar, mais aquilo que se deve temer, no caso, o estrangeiro, o outro. É também aquele que não quer se civilizar, pois para o sertanejo o discurso do exército (e com ele o discurso de Euclides antes de partir para Canudos) não faz eco algum. O sertanejo não se deixa colonizar, porém não refuta o discurso do colonizador, apenas aquele discurso, no sertão, não faz o mesmo sentido que faria em outro lugar. Talvez se possa dizer que o homem do sertão não quer ser da capital do mesmo jeito que o homem da

capital quer ser europeu. Essa proposta cabe também em relação a Glauber Rocha: por mais que o cineasta cite e escreva sobre o *neo-realismo* italiano, a *nouvelle vague*, dentre tantos outros nomes possíveis, o seu cinema, da década de 1960, se coloca como diálogo para toda essa produção, todavia Glauber não faz um cinema condicionado pelo europeu.

A crônica de Machado de Assis quando se refere ao espaço, ao sertão, ao “lá fora”, se refere também a quem o habita, ao sertanejo. Ela reforça a possibilidade de dizer que o sertão no cinema de Glauber, seja em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, seja em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, da mesma forma que o sertão em Euclides da Cunha, está distante do Rio de Janeiro pelo modo como carrega aquilo que não é civilizado. O sertanejo pode ser pensado neste mesmo espaço, não é morador da cidade e ainda mora no lugar em que o morador da cidade o coloca como não civilizado. No entanto, talvez não queira se civilizar. Não é atraído pela lógica civilizatória. Esse é o ponto que parece desmontar o paradoxo da condição moderna, o sertanejo, de Canudos e de Glauber, é o interiorano que não quer se civilizar, que não faz referência à noção de civilizado. Ademais isso acontece porque a cidade não serve de exemplo, se servisse de modelo para o sertanejo, talvez isso despertasse nele um querer ser igual ao homem da capital, situação que não se configura, pois a cidade não se monta como referência.

Desmontar o paradoxo passa pelo fato de considerar que a noção moderna, colonialista, vê no atraso um querer “não ser

atrasado”. Afinal de contas, a cidade moderna, industrializada, assalariada, iluminada, com um novo ritmo de trabalho e, conseqüentemente, novos horários, surge em oposição ao (e à lida do) campo, ao campesino, à natureza, ao rural, ou seja, ao espaço, ao morador e ao modo de vida. Como consequência disso, se a cidade é o lugar do novo e assim do modelo a ser seguido, o interior, em oposição a este, passa a ser considerado atrasado. Dessa forma, o Rio de Janeiro, após a vinda da família real, aos poucos ganhou ares modernos, junto ao discurso da modernização e às agruras da colonização. No entanto, a condição para deixar o atraso faz com que se fale em moderno sem mostrar o agravante de que jamais se conseguirá superar o atraso que essa condição impõe: pois a ideia daquilo que é moderno se renova constantemente e quando chega ao interior, já é atraso novamente.

Assim, o sertanejo no cinema de Glauber, aquele que sobrou, por uma razão ou por outra, do massacre de Canudos, é, como o seguidor do Conselheiro, aquele que para o Estado precisa ser civilizado, pois continua sendo estrangeiro. Contudo, continua sendo, e esse é o ponto da questão, aquele que não quer ser civilizado. Se a partir das movimentações realizadas pelo barão do Rio Branco – como uma espécie de divisor de águas entre o texto de Euclides da Cunha e de Glauber Rocha – que definiram com clareza as demarcações do território brasileiro, a condição sertaneja continua a mesma: habita um território estrangeiro: o sertão é lá fora.

O olhar da personagem (da crônica de Machado de Assis) que vê no sertanejo um estranho, um estrangeiro, não é diferente do olhar do exército brasileiro e, parece óbvio que isso ocorra, pois vivem no mesmo espaço, atormentados pelo mesmo tipo de discurso. Assim, no momento em que se caracteriza o outro como oposição ao discurso corrente como o atrasado e que se argumenta que é necessário civilizá-lo, o exército brasileiro termina por, na prática, no exercício de suas atribuições, se é que a barbárie possa também ser pensada como um exercício, exercitar a barbárie: na defesa de algo que se considera civilizado, a barbárie torna-se uma das molas propulsoras que movimentam o Estado: a civilização é discurso e a barbárie é a prática.

Talvez se possa dizer que em Canudos o oposto da palavra civilização é a morte: a civilização é a barbárie. Afinal de contas, o sertanejo não dobra a espinha, não se rende e, ao invés disso, entre civilizar-se e a outra opção dada pelo exército, prefere a segunda, a morte. Se a palavra morte está no famoso grito de Dom Pedro I – “Independência ou Morte” – talvez o grito em Canudos seja outro, pois, para validar a República, tudo aquilo que pudesse lembrar a Monarquia precisava também ser aniquilado. Desta maneira, é como se a República enunciasse pelo sertão: civilização ou morte?

10. O sertão e o mar

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. (Glauber Rocha. *Deus e o
Diabo na Terra do Sol*)

O tom dos versos extraídos das prédicas de Antonio Conselheiro, trabalhado por Glauber Rocha em forma de repente em *Deus e o Diabo na terra do Sol*, apenas reforça o tamanho do labirinto que era o vilarejo de Canudos. Os versos são interpretados novamente como se indicassem uma oposição, como se o mar estivesse em oposição ao sertão e vice-versa, sem que se leve em conta de que os dois, mar e sertão, são a mesma coisa.

Através do mar é que vinha o estrangeiro, aquilo que era estranho para aqueles que se organizavam em comunidades. O estranho, o estrangeiro era aquele que impunha a lógica do comum como seu ponto de diferença, ou seja, havia a necessidade de imunização contra aquilo que poderia, de uma forma ou de outra, impor um problema para aquilo que se organizava sob o chapéu comum.

Quando o Conselheiro anuncia que o mar vai virar sertão e que o sertão vai virar mar apenas reforça que os dois são a mesma coisa, um em relação ao outro, aquilo que os difere está em outro plano, que os dois não podem ser vistos como oposição, mas como lugar de estranhamento, o lugar daquilo que não se amalgama à lógica corrente: o sertão e o mar caminham lado a lado. Quando

Euclides da Cunha afirma que o exército brasileiro caminhava para um lugar desconhecido, que lhe parecia estranho, é como se Euclides dissesse que o exército marchava em direção ao mar, ao mar de *Moby Dick*, de Herman Melville, como se a marcha do exército repetisse Ahab na sua incansável perseguição pelo “monstro”: enquanto as demais baleeiras fugiam de Moby Dick, Ahab ia de encontro à baleia.

Considerarmos que o exército brasileiro marchava em direção ao desconhecido, em direção ao mar, daria vida à “profecia” de Antonio Conselheiro. O que Glauber faz quando filma *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é manter acesa a chama da profecia, ou melhor, tornar a profecia um acontecimento que se realiza, no entanto, mantendo o seu segredo. Porém, a razão e a República a leram como profecia efetivada. O título do filme, no qual se retoma a ideia de um com o outro e não em separado, não é Deus ou o Diabo na terra do sol, mas é Deus e o Diabo, pois eles não estão em oposição e caminham um amparado no outro.

Glauber retoma Deus e o Diabo, que já aparece na sua fala de 1956²¹³, da mesma maneira que retoma a profecia, pois essas imagens permaneciam vivas no imaginário do sertanejo, assim como permanecia viva a imagem de Conselheiro: o sertanejo confiava nele, talvez entendendo que aquilo que podia ser profecia, para quem olhasse de fora, tinha outro sentido para quem olhava com o olhar do

213

Ver citação na página 25.

sertão. Como nos filmes de Glauber Rocha, o sertanejo, diante da condenação ao mundo civilizado, diz que a morte era a saída.

11. A escrita de si

O leitor, feito especialista, torna-se um autor às avessas. O verdadeiro leitor não recria o livro, mas está exposto a retornar, por um impulso insensível, às diversas prefigurações que foram as suas e que o tornaram como que presente, de antemão, na experiência aventurosa do livro: este deixa então de lhe parecer necessário para voltar a ser uma possibilidade entre outras, para reencontrar a indecisão de uma coisa incerta, ainda por fazer. E a obra reencontra assim a sua inquietação, a riqueza de sua indigência, a insegurança de seu vazio, enquanto que a leitura, unindo-se a essa inquietação e esposando essa indigência, torna-se o que se assemelha ao desejo, à angústia e à leveza de um movimento de paixão. (Maurice Blanchot, *O espaço literário*)

O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém de que a lê. (Maurice Blanchot, *O espaço literário*)

Parto do ponto que a figura do Glauber Rocha leitor não deve estar dissociada da figura de Glauber escritor para sinalizar que a interiorização, a procura pelo sertão, também é uma procura por

uma escrita. O cinema de Glauber Rocha, como se sabe, não se concentra apenas nas imagens de seus curtas e longas metragens, documentários e programas de televisão, mas nos mostra um emaranhado de outros textos, publicados ou inéditos, correspondências, “entrevistas, desenhos, poemas, romances, *storyboards*, rascunhos, promissórias, receitas médicas, bilhetes, grafismos, contratos...”²¹⁴, como aponta Ivana Bentes.

A autora de *O Devorador de Mitos*, que introduz o livro *Cartas ao Mundo*, nos diz ainda que “tudo se relaciona num fantástico palimpsesto”²¹⁵. Partindo da correspondência do cineasta²¹⁶, Bentes sugere que o texto de Glauber pode (ou talvez deva) ser lido como se fosse um só corpo, fazendo-se presentes neste corpo os filmes, os roteiros, a produção crítica, as cartas e o emaranhado de outros fragmentos. Ivana Bentes nos diz ainda, em outra passagem do mesmo texto, que “já é hora de tirar Glauber do ‘gueto’ do cinema e inseri-lo na história da cultura e do pensamento contemporâneos, do qual seu cinema faz parte.”²¹⁷ Glauber Rocha

²¹⁴ BENTES, 1997, p. 9.

²¹⁵ BENTES, 1997, p. 9.

²¹⁶ “As cartas de Glauber tem tal intensidade que funcionam como uma autobiografia visceral, ao mesmo tempo em que formam um retrato a quente do Brasil e da cultura contemporânea. As cartas têm cunho pessoal, ensaístico, conceitual, histórico. A vida privada de Glauber se confunde e se dissolve na História, ou melhor, na H(EU)STORIA, fórmula glauberiana que aparece em diferentes textos indicando essa dissolução das fronteiras entre o individual e o coletivo.” (BENTES, 1997, p. 10)

²¹⁷ BENTES, 1997, p. 9

como um pensador, como um teórico da cultura, é isso que sugere Ivana Bentes.

Não é para menos que na seleção de cartas pesam alguns critérios que Bentes evidencia na apresentação do livro, no qual procura mostrar ao público o epistolário de Glauber, no qual, mesmo naquilo que passa pelo curso pessoal, demonstra estar em constante diálogo com a sua contemporaneidade: é através das cartas que Glauber, e continua com muita força no período em que se encontra fora do Brasil, expõe com intensidade a maneira como está pensando os seus “novos” projetos e como está se posicionando politicamente e culturalmente. Talvez possa dizer, com Ivana, que Glauber cria através das cartas “embriões de ideias” que podem ou não se converter em textos ou imagens. Na correspondência há, por parte do cineasta, um exercício.

Bentes ainda, amparada pelo argumento de Michel Foucault, na tentativa de definir o modo como Glauber se posiciona criticamente no material por ela selecionado – cartas que vão dos seus 13 aos 42 anos –, usa aquilo que o autor de *As Palavras e as Coisas* e de *Arqueologia do Saber* chama de “escrita de si”. Mas o que Foucault diz a respeito da escrita de si? Ainda, de que forma se pode considerar essa ideia quando se fala não apenas nas cartas, mas em toda a cinematografia de Glauber?

Foucault, no texto a *Escrita de Si*, monta uma estrutura de discussão em que aparentemente parte de uma construção histórica da ideia que dá nome ao texto, mas, muito longe disso, o que o

ensaísta monta é um jogo de diferenças em contraposição, para perceber onde é que o “pensamento” tornou-se aprisionado e fiel escudeiro de uma ideia de verdade. Assim, para falar da “escrita de si” Foucault parte dos *hypomnemata*:

“Na sua acepção técnica, os hypomnemata podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre o público cultivado. Neles eram consignadas citações fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo a memória. Constituían uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-na assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação), ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça).”²¹⁸

Mais adiante, na sequência do mesmo texto, Foucault faz algumas considerações que podem tornar mais clara a maneira como constrói a noção de *hypomnemata*:

Por mais pessoais que sejam, estes hypomnemata não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos

de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não tem por objetivo trazer à luz do dia as arcana conscientiae cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.”²¹⁹

A preocupação dos hypomnemata estava diretamente relacionada à constituição de si e, para isso, era necessário “fazer da recolecção do logos fragmentários e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível”.²²⁰ Esta questão em Foucault, olhando para o cinema de Glauber Rocha, passa pelo fato de que “a escrita dos hypomnemata é um veículo importante desta subjetivação do discurso”.²²¹

Talvez se possa dizer que a subjetivação do discurso é o caminho que Glauber Rocha percorre em direção ao sertão, seja na caminhada em direção ao interior, como acontece em *La nascita degli dei* (a partir da leitura de Xenofonte) e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (a partir de Euclides da Cunha), seja na caminhada em direção ao interior dele próprio: a caminhada da costa do corpo, disso

219

FOUCAULT, 1992, p. 137.

220

FOUCAULT, 1992, p. 138.

221

FOUCAULT, 1992, p. 137.

que nos apresenta para a sociedade como “civilizado”, em direção ao seu interior, em direção ao desconhecido, ou em direção àquilo que nem sempre se põe visível ao outro. Esse ponto de subjetivação do discurso, tanto no texto de Euclides da Cunha como no cinema de Glauber Rocha, é o momento em que reforça a ideia de que o discurso da razão não faz sentido algum, pois chegou ao sertão.

Há, ainda, uma espécie de mapeamento dos hypomnemata, apontando que as questões que norteiam o universo da escrita estão diretamente relacionadas com outras duas, a leitura e a audição. Para que o ensino pudesse trazer contribuição à constituição do sujeito era necessário que o ensino (que potencializaria a escrita) tivesse devidamente interligado com a leitura e com o ato de ouvir. Todos esses elementos, o ato de escrever, ler e ouvir, deveriam se fazer presentes como forma de constituição de um sujeito de si, que fosse pautado por um forte processo de subjetivação. Foucault nos diz que:

“O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ (quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus). E, este corpo. Há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (in vires, in sanguinem). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional. Em contrapartida, porém, o escritor constitui a sua própria

identidade mediante essa recollecção de coisas ditas.”²²²

Depois de apresentar a ideia deste sujeito que escreve, deste sujeito que, para conseguir produzir o ato da escrita, precisa estar diretamente conectado a um mundo de outras sensações e informações que constituirão um corpo, uma massa, uma bagagem viva de forças, Foucault apontará a importância que a correspondência tem para a construção da escrita de si. As cartas não se restringem a noção de escrever a respeito de si, mas estão diretamente relacionadas ao “ato da escrita” e, em especial, ao contato com o outro, o outro como possibilidade de expansão dos diálogos: “a carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe.”²²³ A carta tem importância na composição das duas pontas desta troca de conteúdos.

Foucault nos diz ainda que “a carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar...”²²⁴ Este movimento de se corresponder também auxilia na constituição de um escritor de si, pois é através dele que o escritor pode estar se pronunciando, mesmo que fortuitamente, sobre um determinado assunto que, mesmo ali em uma simples correspondência, exija um exercício de reflexão. Um exercício no

222

FOUCAULT, 1992, p p. 143-144.

223

FOUCAULT, 1992, p. 145.

224

FOUCAULT, 1992, p. 147.

qual quem escreve colocará em prática alguns apontamentos, mesmo que seja uma espécie de esboço sobre aquilo que desenvolve durante aquele momento.

A carta pode contribuir para quem recebe de uma determinada maneira, mas pode, ao mesmo tempo, contribuir para quem escreve de outra. Dessa forma, “a carta que, na sua qualidade de exercício, labora no sentido da subjectivação do discurso verdadeiro, de sua assimilação e da sua elaboração como ‘bem próprio’, constitui também e ao mesmo tempo uma objectivação da alma.”²²⁵

A abordagem feita por Foucault no texto *A Escrita de Si*, apoiando os questionamentos nas cartas como possibilidade de objectivação da alma e, conseqüentemente, um escritor de si, talvez possibilite outro desdobramento: que esse movimento seja realizado quando o autor conseguir fazer o movimento de “conversão a si”, e este ato de converter-se a si, para Foucault, “significa: fazer a volta em direção a si mesmo.”²²⁶ Foucault nos diz que a ideia de “conversão a si” não deve ser tomada “como uma noção construída, fechada em si mesma, cerrada e bem definida”²²⁷, mas sim como aquilo que estabelece uma rede de relações com os outros campos de atuação, sem que um ou outro possa vir a ser considerado como

225

FOUCAULT, 1992, p. 151.

226

FOUCAULT, 2004, p. 255.

227

FOUCAULT, 2004, p. 258.

pertencentes a um par dialético, por exemplo, entre centro e periferia.²²⁸

Quando Foucault fala de conversão a si traz para a discussão a diferença entre sujeição e subjetivação. Ele discute a ideia da conversão a si em vários momentos ditos “históricos”, e aponta o cristianismo como o ponto em que o sujeito ético perde a força, sendo substituído por um sujeito pautado pela ideia de verdade. Um sujeito dono da verdade, pois detém o saber que, conseqüentemente, se converte em poder, sem deixar de lembrar que é esse saber/poder²²⁹ que, por outro lado, mas como força da mesma moeda, reforça a noção de verdade, como se essa (verdade que se constitui) fosse um conceito único e intransponível, estabelecendo um jogo em que um ato serve para corroborar o ato seguinte e assim sucessivamente – esse argumento, marcado pela construção histórica do problema, Foucault refuta.

²²⁸

A ideia de “conversão a si” ou “cuidado de si”, Foucault trabalhou com mais intensidade durante o curso de 1981/1982 no Collège de France sob o título de *A Hermenêutica do Sujeito*. Mais tarde esse material foi lançado em livro e traduzido para o português por Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. Uma edição estabelecida, sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros.

²²⁹

Barthes em *A Aula* trabalha com a ideia de saber e sabor, de como as duas palavras não se dissociam e de como o saber está ligado à ideia de algo com vida e não com a construção de uma verdade. Barthes afirma: “O paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda a parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). Curnoski dizia que, na culinária, é preciso que ‘as coisas tenham o gosto do que são’. Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.” (BARTHES, 1978, p. 21)

Percebe-se neste ponto uma cisão profunda no conceito de sociedade: o sujeito deixa de lado a possibilidade de uma vida ética e a substitui por uma vida pautada pelo conceito de verdade. O próprio sujeito não tem mais a possibilidade de interagir com aquilo que está sendo sugerido, pois aquilo já vem marcado pelo signo da verdade ou, naturalmente, de falso, ou ainda, certo e errado, dentre tantos outros exemplos possíveis: é o momento em que o sujeito deixa de lado a possibilidade de subjetivar-se para, em troca, assujeitar-se; deixa de lado a possibilidade de se converter a si como forma de subjetivação e passa a se converter aos signos que regem o sistema em que está inserido.

Retomando as colocações de Bentes e considerando que a tentativa da escritora é aproximar a biografia da obra de Glauber Rocha, pode-se dizer que aquilo que a autora está buscando na “escrita de si”, quando se refere a sua correspondência, é o que Foucault nos propõe sobre o tema e pode se estender por todo o corpo do texto de Glauber Rocha. Desse modo, a ideia de “escrita de si”, que com mais fôlego Foucault desenvolve no livro *A Hermenêutica do Sujeito*, serve não apenas para pensar as cartas, mas também os filmes, os roteiros e os demais fragmentos da cinematografia glauberiana. A “escrita de si”, que a princípio Foucault usou para se referir ao ato de escrever, serviria para movimentar não apenas os

textos, mas os filmes do cineasta: Glauber é o escritor de si; é, ainda, o cineasta que não se assujeita, mas que se subjetiva.

O sertão, no cinema de Glauber Rocha não está subordinado e nem assujeitado a uma ótica de leitura de verdade, pois o sertão não cabe em um espaço pré-definido. Ler o sertão em Glauber, leitor de Euclides da Cunha e de Xenofontes, assujeitado à condição de mera oposição ao litoral, é ler um sertão que não cabe na cinematografia de Glauber Rocha: o sertão em sua produção cinematográfica é aquilo que se distancia de uma leitura de ordem dialética, e deve ser lido fragmentado, antes de qualquer coisa, como se fosse cinema.

12. Um Corpo Fragmentado

Se Ivana Bentes sugere que a cinematografia de Glauber não se resume apenas aos seus filmes – que juntamente com seus roteiros e com seus textos críticos o tornam reconhecido apenas como um homem de cinema –, mas que o cinema de Glauber, utilizando-se do palimpsesto, também deve ser lido levando em consideração esse outro corpo citado – composto por cartas, entrevistas, desenhos,

poemas, *storyboards*, rascunhos, promissórias, receitas médicas, bilhetes, grafismos, contratos..., muitas vezes tratado, pela sua fortuna crítica, como “menor”, ou, em outros casos, sem que se dê a ele qualquer importância –, é esse corpo fragmentado, que nos revela um escritor de si, de filmes e de textos.

Mesmo que Ivana Bentes apresente as ideias de “escrita de si” e de palimpsesto, mas por hora não as desenvolva, pode-se dizer que as ideias estão na cinematografia de Glauber do mesmo modo que se relacionam com uma procura pelo sertão, no sentido de interiorização, de desconhecido, evidenciado pelo próprio cineasta. Assim, a escrita de si, pensada em relação a uma prática de escrita, para Foucault, aproxima-se de uma conversão a si: a busca por se interiorizar feita por Glauber também é uma conversão a si.

A conversão a si, em direção ao interior, ao sertão, que vai formando a escrita de si, também é um constante reescrever, palimpsesto, que começa com as cartas, que passa pelo roteiro de *La nascita degli dei*, mas que passa, também, pelos vários outros textos e filmes que compõem a obra de Glauber. Ao reescrever Glauber deixa as marcas de um texto sobre o outro e o palimpsesto se constitui.

Como um dos exemplos possíveis, a carta escrita por Glauber²³⁰, citada no primeiro capítulo, quando ele aproxima Xenofonte a de Pero Vaz de Caminha e a de Euclides da Cunha, comparando, ainda, Xenofonte a Ulisses. Todavia, um Ulisses do sertão, um Ulisses à deriva no sertão (que vai virar mar e que o mar vai virar sertão) e que retorna para a Grécia quando da condenação de Sócrates. Na carta, há por parte do cineasta, um exercício de escrita que pode resultar num roteiro, num filme ou que pode servir como base para outros projetos. Nesse exercício não está em jogo o fato de Glauber realizar ou não o que escreve, mas a maneira como se pode perceber que as mesmas referências usadas outrora podem voltar de outra maneira, com outra potência, pois as ideias dispostas em camadas são usadas e reaproveitadas de modo que textos e filmes parecem realizados sobre as marcas deixadas pelo trabalho anterior.

Por um lado, o gesto que Bentes faz de associar o cinema de Glauber à ideia de palimpsesto e à escrita de si parece aproximá-los, criando, com Badiou, uma situação filosófica. Por outro lado, há um esforço, por parte da crítica, de nos mostrar que Glauber é um cineasta que necessita de um lugar de destaque no rol da cultura contemporânea. O cinema

230

Ver capítulo 1.

de Glauber justifica essa reivindicação, pois passados mais de trinta anos de sua morte e mais de cinquenta de seus primeiros filmes, mantém o tom provocador.

A fala de Bentes é importante quando aponta para a ideia de palimpsesto e de “escrita de si”, pois sugere outras possibilidades para pensar o emaranhado de textos de Glauber, bem como percebe que há nesses textos um constante diálogo com os filmes. Ou seja, o texto de Glauber, independentemente da maneira como estava sendo alimentado, uma carta, um roteiro, um filme, era feito com um olhar no sertão, em um recomeço que nunca cessa de começar novamente, que, não importando o ponto de partida, passa pelo (retoma o) mesmo ponto. Em “Alessandro sole dell’Occidente”, há uma passagem que parece contemplar essa ideia:

“(p.p) Zeus, circondato de nuvole colorate, parla.

Zeus: Il cammino della verità nasce com il sole, dalle montagne e muore com il sole, nel mare. Chi seguirá questo cammino, fino a riunire l’inizio dell’Occidente alla fine dell’Oriente e nella Fine incontrare Il Principio?

(p.g.) Entre Le nuvole spunta Ahura Mazda.

Ahura Mazda: Io, Ahura Mazda, Dio dell’Oriente creato dall’uomo Zoroastro, ho creato mio figlio Che ha aperto i cammini del’Oriente.

(p.g.) Tra Le nuvole colorate Zeus si avvicina ad Ahura Mazda e i due si abbracciano.

Integrazione mítica.

Universo.

Zeus: Mio figlio Alessandro aprirá i cammini dell'Occidente."²³¹

O sertão no cinema de Glauber parece conter essa ideia, do sol que percorre os dois momentos da cinematografia deste cineasta e que no fim encontra o princípio. Euclides seria Ciro e Xenofonte seria Alexandre: é Euclides quem passa o “sertão” para Xenofonte que retorna a Euclides.

Há ainda, no cinema de Glauber, uma forma fragmentária que se reescreve constantemente. Com Bentes se pode dizer que os fragmentos que compõem os seus textos e os seus filmes, independentemente da forma com que eles se apresentam, dialogam uns com os outros. Indeterminadamente, formam um grande corpo fragmentado e estão, de uma forma ou de outra, conectados a uma grande rede. Podem ser pensados separadamente, mas também podem ser pensados no diálogo com as demais peças deste corpo e de outros corpos com os quais estabeleçam algum tipo de contato, de fricção. Por exemplo, quando cito, no capítulo anterior, que os nomes

²³¹ “(p.p) Zeus, cercado de nuvens coloridas, fala.

Zeus: O caminho da verdade nasce com o sol nas montanhas e morre com o sol no mar. Quem seguirá este caminho até reunir o início do Ocidente ao fim do Oriente e no fim encontrar o princípio?

(p.g.) Entre as nuvens surge Ahura Mazda.

Ahura Mazda: Eu, Ahura Mazda, Deus do Oriente criado do homem Zaratrusta, criei meu filho que abriu os caminhos do Ocidente.

(p.g.) Entre as nuvens coloridas Zeus se aproxima de Ahura Mazda e os dois se abraçam.

Integração mítica.

Universo.

Zeus: Meu filho Alexandre abrirá os caminhos do Ocidente. (ROCHA, 1981, p. 102.)

de Ciro e de Alexandre, além de em *La nascita*, aparecem em outros três momentos da década de 1970 - na fala de Brahms, no roteiro *anabazis*; na fala do Cristo Negro, em *A Idade da Terra*; e na fala do próprio Glauber, em *Claro* - é porque o mesmo discurso está percorrendo caminhos diferentes, mas esta sendo usado na sua relação com o sertão.

A ordem fragmentária, talvez vista de um outro modo, também é percebida em um apontamento feito por Ismail Xavier. Xavier nos diz, em *Revolução do Cinema Novo*,²³² no prefácio da reedição, escrito em 2004, que:

Ao finalizar *A idade da Terra*, Glauber Rocha mergulhou em outro trabalho de montagem: selecionou seus escritos, pensou na disposição dos textos e escreveu uma série de notas biográficas e 'recados aos contemporâneos' que viriam compor a parte final de *Revolução do cinema novo*. Em meados de 1980, de malas prontas para o Festival de Veneza, ele ainda acrescia frases e cortava longos trechos do livro em preparação, não respeitando as regras usuais de revisão, pois riscava páginas inteiras das 'provas finais', seguidas ou não de emendas manuscritas, obrigando o editor a uma constante recomposição de tudo. O seu impulso era o de intervir até o último momento, fazer revisões radicais na vigésima quinta hora, como nos filmes, onde praticava um obsessivo

232

Último livro que passou pelo crivo de Glauber e lançado um ano antes de sua morte. Ismail Xavier, juntamente com Augusto Massi, assume a responsabilidade pela coordenação editorial da coleção intitulada glaubariana: livros que concentram a produção crítica do cineasta.

recomeçar a cada etapa, a filmagem desfazendo o roteiro e sendo desfeita pela montagem.²³³

Ismail Xavier, a partir da experiência que se dá com a organização dos livros de Glauber, ajuda a perceber a maneira como o cineasta lidava com os textos que, como os filmes, eram montados e desmontados, o que reforça a ideia de Ivana Bentes, de que a cinematografia de Glauber deve ser vista como um corpo só. A partir da citação de Ismail Xavier, quando nos revela a dimensão das operações realizadas por Glauber Rocha na organização de sua produção textual, pode-se dizer que o cineasta lidava com o texto da mesma forma que lidava com a imagem, como um corpo fragmentado. O texto também podia ser montado e desmontado de várias maneiras. O que chega até as mãos dos leitores, até as nossas mãos, é o resultado de uma operação de montagem, de uma operação de cinema. Ismail nos revela, ainda, a maneira como o cineasta, a cada etapa do trabalho que realizava, desmontava as operações anteriores: ao desfazer, ao desmontar também empregava uma operação de montagem, uma operação de cinema. No entanto, será que essa percepção que Ismail nos revela sobre os textos de Glauber – de que estavam em constante processo de montagem e que o resultado obtido poderia ser remontado de outra maneira no momento seguinte -, é aplicada quando se emprega uma leitura sobre os filmes do cineasta?

233

XAVIER, 2004, p. 13.

A fala de Ismail se refere, *a priori*, à produção crítica de Glauber, assim sendo, se considerarmos, e proponho isso, que essa operação de constante intervenção de Glauber nos textos críticos também acontecia com os roteiros, é possível dizer, a partir de Ismail Xavier, que toda a operação de montagem e desmontagem que o roteiro sofria ainda passaria por um lugar pelo qual a produção textual crítica não precisaria passar: enquanto o primeiro se resumiria ao papel do jornal, da revista e do livro; o segundo, o roteiro, acompanhando o pensamento de Ismail, seria desmontado novamente na etapa seguinte: a filmagem iria desfazer o roteiro e seria, ainda, desfeita pela montagem.²³⁴

Pode-se dizer, ainda, que o “sentido” que a produção textual ganhava com a máquina de escrever era refeito (ou poderia ser refeito) pela máquina de produzir imagens, no caso, a câmera. A possibilidade de olhar para a produção cinematográfica de Glauber, com Ivana Bentes, como um corpo só em que se relacionam textos e filmes como um grande palimpsesto se dá pela maneira como Glauber os executa a

234

Talvez essa operação realizada pelo cineasta possa ser aproximada da maneira como o próprio Ismail Xavier, amparado por Andre Bazin, concebe a ideia de cinema moderno, mas não é essa a questão. A intenção é mostrar que, para além da construção que a crítica faz da ideia de um cinema moderno, o cinema de Glauber se constitui de filmes e de textos que se relacionam indeterminadamente, criando um corpo no qual se pode reconhecer algumas questões que se repetem ou que são retomadas, seja no texto ou na imagem.

partir de uma técnica que se repete. A montagem acontece não apenas na realização dos filmes, mas também se repete quando Glauber pensa a produção textual. Isso permite considerar que qualquer outro tipo de fragmento, dos sugeridos por Ivana Bentes, possam fazer parte da montagem de um desses corpos que chegam até o público sob a forma de textos e ou de filmes. Partindo de Foucault, é possível dizer que as ideias estão sendo constantemente exercitadas através dos textos ou das imagens. Talvez esse exercício do qual nos fala Foucault seja aquilo que Deleuze nos diz de uma ideia que pode estar no texto e de uma ideia que pode estar no filme, pois a ideia de cinema pode ser tirada da matéria literária, mas precisa ser uma ideia de cinema.

Aquilo que nos diz Ismail ao se referir a como Glauber operava a sua produção crítica reforça a ideia de palimpsesto proposta por Ivana Bentes: a montagem no cinema de Glauber, seja na produção textual, seja na produção de imagens, não passa de uma “operação técnica”; a cinematografia de Glauber é composta de fragmentos que se relacionam com fragmentos. Talvez estes fragmentos com esses pontos de contato permitam argumentar, a partir de Deleuze, que o texto de Glauber é um grande rizoma. Pois o escritor de *Mil Platôs* nos diz que:

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque

elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir.²³⁵

Um grande corpo heterogêneo que pode ser rompido a qualquer momento, mas que não deixa de se refazer imediatamente funciona, neste caso, como um corpo composto por textos e imagens que, por mais que se retire um pedaço, não deixa de existir, reconstruindo-se como se fosse um grande formigueiro que mesmo abalroado por outras forças permanece como formigueiro. Assim, a subjetivação, que ajuda a construir a ideia da escrita de si, de um palimpsesto, pode também ser pensada como um corpo rizomático.

O reforço dessas questões se dá, pois olhar para o cinema de Glauber a partir de uma ideia rizomática, como se fosse um grande palimpsesto, é perceber que o seu cinema buscava um “sentido” que sustentasse aquilo que se convencionou chamar de texto, enquanto texto, e de filme, enquanto filme, não que os textos e/ou os filmes necessitassem de sentido, e muito menos ainda, que se criasse a necessidade de buscar neles um sentido. A procura por um (único) sentido para os textos e filmes de Glauber não passa de um exercício que, aos poucos, perde (ou deveria perder) a relevância quando se trata da obra de artistas, como é o caso de Glauber, que produzem no espaço tênue e escorregadio daquilo que se convencionou a ser chamado de arte.

235

DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 18.

Considerações finais

O ponto de partida do livro *KAFKA Por uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari, ao mesmo tempo que abre outra possibilidade de leitura ajuda a fechar o trabalho proposto. A pergunta feita pelos críticos franceses é: “Como entrar na obra de Kafka? Trata-se de um rizoma, de uma toca”. Refaço a pergunta: como entrar na obra de Glauber Rocha? Talvez essa escolha tenha sido a mais difícil de ser feita, afinal de contas, a obra de Glauber também é rizomática, uma toca, ou para retomar um termo usado na tese, labiríntica como Canudos ou como a favela; é, como fiz questão de frisar, sertão. Deste modo, se Deleuze e Guattari dizem:

Entraremos então por qualquer extremidade, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada é privilegiada, mesmo se for quase um beco sem saída, uma estreita passagem, um cifão, etc. Procuraremos apenas com quais outros pontos se conecta aquele pelo qual se entra, por quais cruzamentos e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como imediatamente ele se modificaria se entrássemos por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para se interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação.²³⁶

²³⁶

DELLEUZE E GUATTARI, 1977, p. 7.

Apropriei-me da ideia de Deleuze e Guatarri para dizer que a entrada, em Glauber, do mesmo modo que em Kafka - e o próprio Deleuze permite essa aproximação, pois em *A Imagem-Tempo* é com Kafka que Deleuze pensa o cinema político moderno produzido por Glauber Rocha -, seria possível a partir de várias extremidades. Depois de diversas tentativas em vão, através de *La Nascita degli dei*, o roteiro escrito na Itália durante o período de exílio, adentrei o rizoma glauberiano. *La Nascita degli dei* como o objeto de estudo permitiu, dentre tantas conexões possíveis, conectar Glauber ao próprio Glauber através de uma leitura que reforça que o cineasta, durante o exílio, ao invés de se distanciar, aproximou-se ainda mais do Brasil. O ponto de conexão, que permitiu essa aproximação, foi o sertão.

La nascita degli dei, através de Xenofonte, aproximava Glauber do sertão e de Euclides da Cunha - o próprio Glauber revelava isso nas cartas escritas antes mesmo de o cineasta escrever o roteiro. Todavia foi o texto de *La nascita*, pela maneira como foi montado a partir do texto de Xenofonte (e de outros também), que reforçou a conexão com o autor de *Os Sertões*. Reforçou ainda que as relações propostas por Glauber em *La nascita* estavam próximas dos demais textos e filmes deste mesmo período, permitindo dizer que o sertão da década de setenta se conectava ao da década de sessenta. Deste modo, fiz a divisão do sertão em dois momentos seguindo o mesmo movimento feito por Glauber no roteiro. *La nascita* reforça que o Alexandre, no segundo momento, busca

encontrar o Ciro do primeiro; essas relações, entre ambos, já eram perceptíveis no cinema de Glauber das décadas de sessenta e setenta. O cinema de Glauber não poderia ser pensado desconectado, pois havia uma força no período do exílio que a todo o momento se referia ao anterior. A anábase de Badiou me pareceu providencial para dizer que a ida até o sertão também era o retorno ao mesmo/outro sertão.

Assim, independentemente de o sertão na obra de Glauber estabelecer várias possibilidades de conexões e de uma fortuna crítica que problematizava a questão do sertão na obra do cineasta, era Xenofonte que me permitia ler o sertão em Glauber a partir do autor de *Os Sertões*. Mesmo que fosse possível associar a leitura realizada aos demais nomes que, citados pelo próprio Glauber, constituem a tradição cultural do Nordeste - como é o caso de João Guimarães Rosa e a importância do autor de *Grande Sertão Veredas* para pensar a ideia de sertão mundo; ou ainda de Graciliano Ramos, que através de Fabiano, permitiria outra leitura para o sertanejo que também deixa o interior (como o faz Manuel, em *Deus e o Diabo*), à procura de uma voz que o guie; ou ainda, José Lins do Rego, que frequentemente é citado por Glauber, como um dos nomes que ajudam a montar o entendimento que o cineasta tem sobre a cultura nordestina -, a leitura realizada, com o auxílio do texto de Carlos Eduardo Capela, possibilitava dar outra potência não apenas ao cinema de Glauber e ler este cinema próximo de um Euclides nem sempre lembrado.

As conexões realizadas entre *La nascita*, Xenofonte, Euclides da Cunha e o sertão reconduziram o olhar não apenas para o cinema de Glauber, mas também para o modo como ama parte relevante da crítica (e que acabou por determinar uma espécie de sistema de leitura que continua por se repetir em algumas leituras contemporâneas) leu este cinema. Se a crítica, na busca por um Brasil também representado na tela de cinema, concentrava-se na década de 1960, e o trabalho a que me propus partia da de setenta, é Deleuze - com as outras possibilidades que o crítico francês dá ao cinema de Glauber da década de sessenta - que justifica a aproximação. Ainda foi possível, aproximando Badiou de Deleuze, estabelecer outras conexões, mas tentando não me distanciar da ideia de que o cinema de Glauber deve ser pensado um com o outro e não em separadamente. Deste modo, a sugestão de Deleuze e Guatarri, para pensar o menor em Kafka, e que utilizo em Glauber, permite-me dizer que não se deve sair do rizoma glauberiano, pois nele se mantém a potência para outras leituras.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. O fim do poema, em Revista Cacto. Tradução Sérgio Alcides. São

Paulo, 2002, 142 -149.

ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTELO, Raúl. ALGARAVIA Discursos de Nação. Florianópolis: Editora da Ufsc, 1998.

_____. Potências da imagem. Chapecó: Argos, 2004.

_____. Transgressão & Modernidade. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

ARSILLO, Vincenzo/FIORANI, Flavio. SERTÃO PAMPA Topografie dell'imaginario sudamericano. Milano: Cafoscarina, 2007.

ARGUMENTO, Revista ANO 1 N. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, out. 1973.

ARTE EM REVISTA – ANO 1 – Número 1. São Paulo: Kairós, jan-mar/1979.

ARTE EM REVISTA – ANO 1 – Número 2. São Paulo: Kairós, maio-agosto 1979.

BADIOU, Alain. DELEUZE “El clamor del Ser”. Trad. Dardo Scavino. Buenos Aires: Manantial, 2002.

_____ El Siglo. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2009.

_____ Filosofía del presente. Trad. Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.

_____ Pequeno manual de inestética. Trad. Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____ Pequeño panteón portátil. Trad. Mariana Saúl. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____ Segundo manifesto por la filosofía. Trad. María del Carmen Rodriguez. Buenos Aires: Manantial, 2010.

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____ O livro por vir. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Broca, Brito. Vida Literária no Brasil – 1900. 4ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1992.

CAGE, John. De Segunda a um ano. Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CALVINO, Ítalo. Cidades Invisíveis. Tradução Diogo Mainardi. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____ Por que ler os clássicos. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____ Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El Rey D. Manuel. São Paulo: Ediouro, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. O seqüestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Augusto, e CAMPOS, Haroldo. Os sertões dos campos: duas vezes Euclides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____ Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____ Literatura e subdesenvolvimento. Argumento, n.1, p.7-24, out.1973.

_____ Uma aldeia falsa, Na sala de aula. Série fundamentos. São Paulo: Ática, 2002.

_____ Tese e Antítese. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CAPELA, Carlos Eduardo. Nos confins de Judas. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

CUNHA, Euclides da. Os sertões. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

____ Obras Completas, ed. Afrânio Coutinho, com estudos de O. Souza Andrade, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Araripe Júnior, Afrânio Peixoto, Néelson Werneck Sodré, Francisco Venâncio Filho). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995 (2 vol.).

____ Diário de uma expedição, org. Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

____ Correspondência de Euclides da Cunha, org. Walnice N. Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo: Edusp, 1997.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. A IMAGEM-MOVIMENTO. Trad. Stella Senra São Paulo: Brasiliense, 1990.

____ A IMAGEM-TEMPO. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

____ BERGSONISMO. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 2008.

____ Che cos'è l'atto di creazioni. 2ª Ed. Cronopio: Napoli, 2010.

____ CONVERSAÇÕES. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 2007.

_____. Crítica e Cínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 2004.

_____. Diferença e Repetição. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. EMPIRISMO E SUBJETIVIDADE. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 2001.

DELEUZE, Gilles/GUATARRI, Félix. KAFKA por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA, 1977.

_____. Mil Platôs. Trad. Aurélio Guerra Neto, et alii. Vol 1, Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia Vol.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 2004.

ESPOSITO, Roberto. Communitas (Origen y destino de la comunidad), trad. Carlo R. M. Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

_____. Immunitas (Protección y negación de la vida), trad. Luciano P. López. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

_____. Categorías de lo impolítico, trad. Roberto Raschella. Buenos Aires: Katz, 2006.

FEIJÓ, Martin Cezar. ANABASIS GLAUBER, Da Idade dos Homens à Idade dos Deuses. São Paulo: Anabasis, 1996.

FELLINI, Federico. Fazer um filme. Trad. Monica Braga. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). O Clarim e a Oração cem anos de Os Sertões. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

FONTANARROSA. 20 Años com Inodoro Pereyra. 5ª Ed. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2001.

FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do Sujeito. Trad. Marcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

_____. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.. Org. Manoel

Barros da Mota. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

_____. A Ordem do Discurso. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8ª ed. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. Em Defesa da Sociedade. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O Império de Belo Monte, Vida e Morte de Canudos.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. A Primeira História do Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GLEDSON, John (seleção, introdução e notas). 50 contos de Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Por um novo Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GREENAWAY, P. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. In: Aletria – Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, n. 8, 2001, p.9-12.

JENOFONTE. ANÁBASIS. Trad. E Org. Óscar Martínez García. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

_____ Anábasis - La retirada de los diez mil. Trad. Carlos García Gual Madrid: Biblioteca EDAF, 2004.

_____ La Expedición de Los Diez Mil – Anabasis. Trad. José Mauro Mankiw. La Plata: TERRAMAR, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Terra Ignota A construção de Os Sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MORAES, Eliane Robert. O Corpo Impossível. São Paulo: Iluminuras, 2010.

NANCY, Jean-Luc. El Intruso. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____ El sentido del mundo. Buenos Aires: La marca, 2003.

_____ La Representación Prohibida. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NASCIMENTO, José Leonardo do/FACIOLI, Valentin. Juízos Críticos, Os sertões e os olhares de sua época. São Paulo: UNESP, 2003.

NIETZCHE, Friedrich Wilhelm. A Origem da Tragédia. Trad. Joaquim José de Faria. 12ª ed. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

PONTES, Heloisa. Destinos Mistos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERLONGHER, Néstor. Poemas Completos. Buenos Aires: Planeta, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. La Fable Cinématographique. Paris: Éditions Du Seuil, 2001.

ROCHA, Glauber. Cartas ao Mundo. Organização e apresentação: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ Deus e o Diabo na Terra do Sol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____ La nascita degli dei. Roma: ERI/EDIZIONI RAI, 1981.

_____ O século do Cinema. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____ Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____ Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____ Riverão Sussuarana (romance). Rio de Janeiro: Ed. Record, 1978.

_____ Roteiros do Terceyro Mundo. Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Embrafilme e Alhambra, 1985.

SOUSÂNDRADE, Joaquim. Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade, in WILLIAMS, Frederick G. e MORAES, Jomar (org.). São Luís: Edições AML, 2003.

VENTURA, Roberto. Os sertões. São Paulo: Publifolha, 2002.

XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. Alegorias do subdesenvolvimento . São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Discurso Cinematográfico. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. O Olhar e a Cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Sertão Mar. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XENOFONTE. A educação de Ciro (Ciropedia). Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1965.

ZÉ, Tom. Tropicalista Lenta Luta. São Paulo: Publifolha, 2003.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio Estado de exceção. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Infância e história (Destruição da experiência e origem da história). Trad. Henrique Burigo. BH: UFMG, 2005.

ARAÚJO, Luciana. Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos. In: Estudos de cinema: SOCINE II e III. São Paulo, Annablume, 2000. p.128-133.

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Trad. Maria Appenzeller. 2ª Ed. Campinas: Papirus, 2008.

_____ MODERNO? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

AVELLAR, José Carlos. Deus e o diabo na terra do sol. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

BAECQUE, Antoine. Cinefilia. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____ O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. El estado y el problema del fascismo. Valência: Gallimard, 1993.

BAZIN, André. Orson Welles. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____ O Cinema – Ensaio. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Obras escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Obras escolhidas III. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. "Transe, Crença e Povo"; "Estéticas da Violência"; "Romantismo, Messianismo e Marxismo"; "Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico" :in A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois. Editora Tempo Brasileiro. 1999. Org. Angela Dias.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. 3.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Historiografia clássica do cinema brasileiro; metodologia e pedagogia. São Paulo: Anna Blume, 1995.

_____. O autor no cinema; a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

_____. O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.p. 333-337.

CARVALHO, Flávio de. Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. O sentido do filme. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FAVARETTO, Celso F. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

_____. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992

GATTI, José. Barravento - A estréia de Glauber. Florianópolis, Editora da UFSC, 1987.

GATTI, José. (In)visibilidade racial em O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Cinemais, Rio de Janeiro, n.13, set-out 1998.

GASSET, José Ortega Y. A rebelião das massas. Rio de Janeiro: Livro Ibero-americano, 1959.

GERBER, Raquel. O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a estética do inconsciente. Vozes. Petrópolis.1977.

HARDMANN, Francisco Foot, TREM FANTASMA. A Modernidade na Selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. A vingança da Hileia. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. Morte e Progresso (Org.). São Paulo: UNESP, 1998.

MACIEL, Maria Esther. A poesia no cinema: de Luis Buñuel a Peter Greenaway. Cadernos de Tradução. Florianópolis: UFSC, v.7, 2002, p.81 – 92.

METZ, Christian. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Linguagem e cinema. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NAGIB, Lucia. A Utopia no Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

NOGUEIRA, Ataliba. Antonio Conselheiro e Canudos. São Paulo: Nacional, 1978.

NOVAES, Adauto (org.). TEMPO E HISTORIA. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASOLINI, P.P. O cinema de poesia. In: Ciclo Pasolini anos 60. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 21-51.

_____ Empirismo Hereje. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa. Assirio E Alvim. 1981.

PIERRE, Sylvie. O Cinema Novo e o Modernismo. Cinemais, Rio de Janeiro, n.6, jul-ago 1997.

REZENDE, Sidney Nolasco de (org) Ideário de Glauber Rocha. Rio de janeiro: Philobiblion, 1986.

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança: em uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil. Porto Alegre: L&PM, 2008.

STAM, Robert. O Espetáculo Interrompido Literatura e Cinema de Desmistificação. Trad. José Eduardo do Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STRAVINSKY, Igor. Poética musical em 6 lições. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TERESA, Revista de literatura brasileira. Literatura e canção. n. 4/5. São Paulo: 34, 2003

_____ Revista de literatura brasileira.. n. 2. São Paulo: 34, 2001;

TINHORÃO, José Ramos. As festas no Brasil colonial. São Paulo: 34 Letras, 2000.

_____. Cultura popular: temas e questões. São Paulo: 34, 2001.

_____. História social da música popular brasileira. São Paulo: 34 Letras, 1998.

TOCANTINS, Leandro (org). Euclides da Cunha Um Paraíso Perdido. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

TRUFFAUT, François. O Cinema Segundo François Truffaut. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

_____. O prazer dos olhos, Escritos sobre cinema. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VALENTINETTI, Claudio M.. Glauber, um olhar europeu. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.

VASCONCELLOS, Gilberto. A terra, a idade, a imagem. Folha de S. Paulo, São Paulo. 23 nov. 1980. p.5.

VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FILMOGRAFIA

Pátio, curta-metragem. p&b. 1959
Cruz na Praça, curta-metragem. p&b. 1959
Barravento, longa-metragem. p&b 1961
Deus e o Diabo na Terra do Sol. p&b. 1964
Amazonas Amazonas, curta-metragem. cor. 1966
Maranhão 66 . Curta-metragem. p&b. 1966
Terra em Transe, longa-metragem. p&b. 1967
1968. média-metragem. p&b. 1968
O Dragão da maldade Contra o Santo Guerreiro, longa-
metragem. cor. 1969
O Leão de Sete Cabeças (Der Leone Have Sept Cabeças),
longa-metragem, cor. 1970
Cabeças Cortadas (Cabezas Cortadas), longa-metragem, cor.
1970
Câncer, média-metragem. p&b. 1972
História do Brasil, longa-metragem, p&b. 1974
As Armas e o Povo, média-metragem, p&b. 1975
Claro, longa-metragem, cor. 1975
DI, curta-metragem. cor. 1977
Jorjamado no Cinema, média-metragem. Cor. 1977
A Idade da Terra, longa-metragem, cor. 1981