



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

Adriana Barbosa Ribeiro

**O cartaz de cinema na filmografia de Glauber Rocha:
uma análise semiótica.**

Rio de Janeiro
2009

Adriana Barbosa Ribeiro

**O cartaz de cinema na filmografia de Glauber Rocha:
uma análise semiótica.**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / CTC/G

R484 Ribeiro, Adriana Barbosa.
O cartaz de cinema na filmografia de Glauber Rocha : uma
análise semiótica / Adriana Barbosa Ribeiro. – 2009.
190 f.

Orientadora : Profa. Dra. Lucy Niemeyer.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.
Bibliografia.

1. Cartazes - Teses. 2. Cartazes de cinema - Teses. 3.
Comunicação visual - Teses. 4. Artes gráficas – Teses. 5.
Semiótica - Teses. I. Niemeyer, Lucy. II. Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III.
Título.

CDU 766:659.133

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese / dissertação.

Assinatura

Data

Adriana Barbosa Ribeiro

O cartaz de cinema na filmografia de Glauber Rocha: uma análise semiótica.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 30 de abril de 2009

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer (Orientadora)
ESDI – UERJ

Prof. Dr. Celso Pereira Guimarães
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes Oliveira
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima
PUC/RJ – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2009

AGRADECIMENTOS

A Deus, em todas as suas formas.

À minha orientadora, Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer, cuja orientação atenta e dedicada me servirá de exemplo em toda a vida. Aos professores Celso Pereira Guimarães, Ivana Bentes Oliveira e Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima, pelas observações valiosas e por, gentilmente, aceitarem compor a banca de defesa. Aos professores e funcionários da Esdi/Uerj, especialmente aos do Programa de Pós-Graduação em Design, pelo ambiente acadêmico de cooperação e atenção no trato com os alunos.

Aos familiares de Glauber Rocha, especialmente a Lúcia Rocha, cuja abnegação em prol do acervo possibilitou esta pesquisa, a Paloma Rocha, amiga diletta, pelas valiosas considerações. Aos amigos pesquisadores do Tempo Glauber e Joel Pizzini.

À minha família, pelos sacrifícios e dedicação à minha formação e por suprirem minhas ausências no zelo amoroso com minha filha. Ao meu pai, Antonio João Magioli Ribeiro, pelo gosto pela ética e pelos estudos e à minha mãe, Hilma Barbosa Ribeiro, pelo gosto pela leitura. Ao meu companheiro Humberto Negrão da Costa Lobato Jr. pelo respeito e pelas lições de savoir faire. À minha filha, Maria Cecília Ribeiro Lobato, razão maior de todas as minhas ações. Aos meus amigos, companheiros mestrandos, pelo incentivo, e a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização da pesquisa.

A Glauber Rocha, pela coragem que seu legado exemplifica.

RESUMO

RIBEIRO, Adriana Barbosa. *O cartaz de cinema na filmografia de Glauber Rocha: uma análise semiótica*. 190f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

A presente dissertação investiga a trajetória de Glauber Rocha e sua articulação com o contexto cinematográfico, cultural e político no Brasil e no exterior. A partir de fundamentação semiótica, investigamos os cartazes produzidos para filmes de Glauber Rocha, diretor de cinema e expoente do “Cinema Novo”. Por meio da identificação na filmografia de Glauber dos filmes que dispuseram de cartazes, e do estudo de cada um destes casos em particular, segue-se a verificação da representação de conteúdos de cada filme em seus respectivos cartazes. A dissertação conta ainda com um capítulo ao final dedicado à análise do conjunto de cartazes frente à referida filmografia em sua totalidade.

Palavras-chave: Design. Cultura. Cartaz. Cinema. Semiótica.

ABSTRACT

The present dissertation investigates the trajectory of Glauber Rocha, film director, and exponent of “Cinema Novo”, his articulation with the cinematographic, cultural and political context, in Brazil and internationally. Based on a semiotic foundation, it analyses the posters produced for the director’s films. Through the identification in Glauber’s filmography of the films that disposed of posters and the study of each of these cases individually, follows the semiotic analysis seeking to verify the representation of contents from each movie in his respective poster. The dissertation still counts with a chapter at the end devoted to the analysis of the set of posters referring to the filmography in its totality.

Keywords: Design. Culture. Poster. Cinema. Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 – Capa da revista <i>Veja</i> em 28 de maio 1969, foto acervo Tempo Glauber.	9
2 – Certidão de nascimento de Glauber Rocha, 1939, acervo Tempo Glauber.	10
3 – Lúcia e Glauber Rocha, 1940, foto acervo Tempo Glauber.	11
4 – Adamastor com Glauber e Ana Marcelina Rocha, 1941, foto acervo Tempo Glauber.	11
5 – As irmãs de Glauber, Ana Marcelina e Anecy Rocha, 1951, foto acervo Tempo Glauber.	11
6 – Pai de Glauber, Adamastor Rocha, em frente a sua loja “O Adamastor”, foto acervo Tempo Glauber.	12
7 – Adamastor com Glauber e Lucia Rocha, 1958, foto acervo Tempo Glauber.	12
8 – Glauber e Lina Bo Bardi na Bahia, foto acervo Tempo Glauber.	13
9 – Glauber Rocha e Dib Lutfi nas filmagens de <i>Terra em Transe</i>	14
10 – Corisco, Cristino Gomes da Silva Cleto, acervo Fundação Joaquim Nabuco.	20
11 – Cartaz de <i>O Ébrio</i> , 1946, de autoria do ilustrador Benício. 76 x 112 cm, acervo Cinemateca Brasileira.	21
12 – Cartaz de <i>Samba em Berlim</i> , 1943, de autoria de R.C. 69 x 102 cm, acervo Cinemateca Brasileira.	21
13 – Cartaz de <i>Agulha no Palheiro</i> , de Alex Viany, acervo Cinemateca Nacional.	23
14 – Cartazete de <i>Rio, 40 Graus</i> , acervo Cinemateca do MAM.	23
15 – Glauber e Lina Bo Bardi durante a montagem da exposição Bahia no Ibirapuera, foto acervo Tempo Glauber.	25
16 – Glauber com sua câmera, foto acervo Tempo Glauber.	25
17 – Cartaz de <i>Bahia de Todos os Santos</i> , de Trigueirinho Neto, acervo Cinemateca Nacional.	26
18 – Esboço de <i>América Nuestra</i> , 1953, acervo Tempo Glauber.	27
19 – Esboço de <i>América Nuestra</i> , 1953, acervo Tempo Glauber.	27
20 – Cartaz de <i>Vidas Secas</i> , de Nelson Pereira dos Santos, acervo MAM.	28
21 – Desenho de Glauber feito na prisão retratando a si e aos companheiros presos, acervo Tempo Glauber.	29
22 – Fotograma do documentário <i>Amazonas Amazonas</i> , acervo Tempo Glauber.	29
23 – Capa da revista <i>Postif</i> , acervo MAM.	29

24 – Glauber e Buñuel em Veneza 1967, acervo Tempo Glauber.	30
25 – Glauber entrevista Jean Renoir em Montreal 1967, acervo Tempo Glauber.	30
26 – Terra em Transe na capa da revista <i>L'Avant-scène</i>	32
27 – Glauber e Roberto Rossellini em 1968, acervo Tempo Glauber.	32
28 – Primeira capa em cores da revista <i>Cahiers du Cinema</i> , 1969, acervo Tempo Glauber.	33
29 – Glauber e Godard nas filmagens de <i>Vent d'Est</i> , acervo Tempo Glauber.....	33
30 – Carta enviada de Moscou por Glauber a Paulo Emílio, acervo Tempo Glauber. ..	37
31 – Letreiro de abertura do filme <i>Barravento</i>	42
32 – Grafite espalhado pelo grupo de Glauber nos muros de Salvador.	42
33 – Capa do disco de Caetano Veloso produzida por Rogerio Duarte.	43
34 – Capa do disco de Gilberto Gil produzida por Rogerio Duarte.	43
35 – Lucia Rocha e Rogerio Duarte nos vinte anos de morte de Glauber Rocha.	43
36 – Cartaz impresso em litografia para o sabão Pears, reproduzido do livro Design gráfico, uma história concisa, de Richard Hollis.	48
37 – Cartaz de Alphonse Mucha para a peça <i>Gismonda</i> , estrelada por Sarah Bernhardt.	49
38 – Cartaz de Alexander Rodchenko para o filme de 1905, <i>O Encouraçado Potemkin</i> , 1925, acervo digital The Museum of Modern Art, MoMA, EUA.	50
39 – Cartaz de El Lissitzky para exposição russa em Zurich, 1929, reproduzido do acervo digital do Getty Research Institute, EUA.	50
40 – Cartaz do Serviço Nacional de Febre Amarela, 1937, acervo Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz.	51
41 – Cartaz produzido pela Inspetoria de Profilaxia da Lepra e das Doenças Venéreas, 191?, reproduzido do livro <i>Uma Introdução à História do Design</i> , de Rafael Cardoso.	51
42 – Cartaz criado por Antônio Maluf para a 1ª Bienal de São Paulo, 1951.	52
43 – Cartaz tipográfico <i>Madrigal Renascentista</i> de Guilherme Cunha Lima, 1966	52
44 – Cartaz do filme <i>Barravento</i> , acervo Tempo Glauber.	59
45 – Letreiro de abertura do filme <i>Barravento</i>	61
46 – Detalhe da gráfica no cartaz de <i>Barravento</i> , acervo Tempo Glau-ber.	63

47 – Detalhe da assinatura no cartaz de <i>Barravento</i> , acervo Tempo Glauber.	64
48 – Imagem de um espécime de xaréu preto.	64
49 – Imagem de três tipos de “gancho bicheira”.	65
50 – Detalhes do cartaz do filme <i>Barravento</i> , acervo Tempo Glauber.	66
51 – Cartaz do filme <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , acervo Tempo Glauber.	69
52 – Desenho esquemático do cartaz de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	72
53 – Detalhe da tipografia no título do cartaz de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	73
54 – Exemplo de tipografia Helvética 65 medium.	73
55 – Mancha de umidade no verso do cartaz de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	74
56 – Registro na assinatura do cartaz de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	74
57 – Detalhes do cartaz do filme <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , acervo Tempo Glauber.	75
58 – Insígnia da Secretaria Geral do Exército Brasileiro.	76
59 – Imagem do cangaceiro Corisco no cartaz, foto do cangaceiro quando vivo e foto de Che Guevara.	76
60 – Cartaz magenta do filme <i>Terra em Transe</i> , acervo Tempo Glauber.	79
61 – Desenho esquemático do cartaz de <i>Terra em Transe</i>	81
62 – Assinatura do cartaz de <i>Terra em Transe</i>	82
63 – Detalhe do cartaz de <i>Terra em Transe</i>	82
64 – Marca de dobra no cartaz de <i>Terra em Transe</i>	82
65 – Pequeno rasgo do cartaz de <i>Terra em Transe</i>	82
66 – Martírio de São Sebastião.	83
67 – Martírio de Paulo Martins.	83
68 – Detalhe do carimbo da censura no cartaz de <i>Terra em Transe</i> , acervo MAM.	84
69 – Detalhe da assinatura no cartaz <i>Terra em Transe</i> , acervo MAM.	85
70 – Corte transversal do <i>Inferno de Dante</i> e sua disposição concêntrica.	85
71 – Carta de baralho em que observamos o espelhamento e a divisão em plano americano.	86
72 – Cartaz do filme <i>Terra em Transe</i> , acervo Tempo Glauber.	87
73 – Cartaz do filme <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i> , acervo Tempo Glauber.	89

74 – Detalhe do carimbo de classificação e do registro de doação do exemplar do cartaz.	92
75 – Capa da revista <i>Cahiers du Cinema</i> , Capa do Cordel que teria inspirado o filme, detalhe do cartaz em que aparece uma figura de anjo e Glauber com Rosa Maria Penna em Milagres, BA.	93
76 – Detalhe do cartaz de <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i>	94
77 – Cartaz do filme <i>O Câncer</i> , acervo Tempo Glauber.	96
78 – Verso do cartaz do filme <i>O Câncer</i> , acervo Tempo Glauber.	98
79 – Detalhe da ilustração e do verso do cartaz de <i>O Câncer</i>	100
80 – Cartaz do filme <i>Cabezas Cortadas</i> , acervo Tempo Glauber.	102
81 – Letreiro de abertura de Ana Luiza Escorel para <i>Cabezas Cortadas</i>	104
82 – Detalhe da marca da distribuidora e da assinatura do cartaz de <i>Cabezas Cortadas</i>	106
83 – Cartazes dos filmes <i>Vivre Sa Vie</i> de Godard e <i>L'Ange Exterminateur</i> de Luis Buñuel.	107
84 – Detalhe das cabeças e dos protagonistas no cartaz de <i>Cabezas Cortadas</i>	107
85 – Imagem de Santa Bárbara e sua representação no cartaz de <i>Cabezas Cortadas</i>	108
86 – Cartaz do filme <i>Di Cavalcanti Di Glauber</i> , acervo Tempo Glauber.	109
87 – Desenho esquemático do cartaz de <i>Di Cavalcanti Di Glauber</i>	111
88 – Detalhe das retículas e do rebatimento no cartaz de <i>Di Cavalcanti Di Glauber</i>	112
89 – Frame retirado do filme <i>Di Cavalcanti Di Glauber</i>	113
90 – Detalhe da assinatura no cartaz de Eduardo Catinari no cartaz de <i>Di Cavalcanti Di Glauber</i> e na pintura <i>Esquecendo</i>	114
91 – Imagem de Jazz Funeral, reproduzido do site oficial da cidade de New Orleans, USA.....	114
92 – Cartaz do filme <i>A Idade da Terra</i> , acervo Tempo Glauber.	117
93 – Manuscrito original de <i>As Aventuras de Alice no país das Maravilhas e Através do Espelho</i> , de Lewis Carroll.....	121
94 – Carimbo da Superintendência regional da Polícia Federal no cartaz de <i>A Idade da Terra</i>	122

95 – Evidências da fotomontagem no cartaz de <i>A Idade da Terra</i>	123
96 – <i>Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse</i> , de Albrecht Dürer.	123
97 – Conjunto de cartazes em suas proporções formais: <i>Barravento</i> : 72,5x99,5 cm / <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> : 75x110cm / <i>Terra em Transe</i> : 72,5x99,5 cm / <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i> : 67x97 cm / <i>O Câncer</i> : 70,5x47 cm / <i>Cabezas Cortadas</i> : 74x112 cm / <i>Di Cavalcanti Di Glauber</i> : 44x65 cm / <i>A Idade da Terra</i> : 74x103 cm..	126
98 – Cartaz do filme <i>Der Leone Have Sept Cabezas</i> , acervo Tempo Glauber.	146
99 – Cartaz francês do filme <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , acervo Tempo Glauber.	148
100 – Cartaz francês do <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , acervo Tempo Glauber. ...	149
101 – Cartaz de Ziraldo para <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , acervo Tempo Glauber.	150
102 – Cartaz do filme do <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i> , após a premiação no Festival de Cannes, acervo Tempo Glauber.	151
103 – Cartaz francês do <i>O Dragão da Maldade...</i> , acervo Tempo Glauber.	152
104 – Cartaz japonês do filme do <i>O Dragão da Maldade...</i> , acervo Tempo Glauber. .	153
105 – Cartaz alemão do filme do <i>O Dragão da Maldade...</i> , acervo Tempo Glauber. ..	154
106 – Cartaz norte-americano do filme do <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i> , acervo Tempo Glauber.	155

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALN	- Aliança Libertadora Nacional;
ABC	- Região industrial de São Paulo, formada pelas cidades de Santo André (A), São Bernardo do Campo (B) e São Caetano do Sul (C);
ABI	- Associação Brasileira de Imprensa;
AI	- Ato Institucional;
AIB	- Ação Integralista Brasileira;
ARENA	- Aliança Renovadora Nacional;
CEBRAP	- Centro Brasileiro de Análise e Planejamento;
CEC	- Centro de Estudos Cinematográficos;
CEPA	- Círculo de Estudo, Pensamento e Ação;
CONCINE	- Conselho Nacional do Cinema;
CPC	- Centro Popular de Cultura;
DCDP	- Divisão de Censura de Diversões Públicas;
DIP	- Departamento de Imprensa e Propaganda;
DOI-CODI	- Destacamento de Operações de Informações/ Centro de Operações de Defesa Interna;
EMBRAFILME	- Empresa Brasileira de Filmes;
FIPRESCI	- Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica;
GEICINE	- Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica;
ICAIC	- Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos;
INC	- Instituto Nacional de Cinema;
INCE	- Instituto Nacional de Cinema Educativo;
MDB	- Movimento Democrático Brasileiro;
MIS	- Museu da Imagem e do Som;
MR-8	- Movimento Revolucionário 8 de Outubro;
OAB	- Ordem dos Advogados do Brasil;
OEA	- Organização dos Estados Americanos;
OLAS	- Organização Latino-Americana de Solidariedade;
PCB	- Partido Comunista Brasileiro;
PCI	- Partido Comunista Italiano;
PSD	- Partido Social Democrático;
SNI	- Serviço Nacional de Informação;
STIC	- Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica;
TUSP	- Teatro Universitário de São Paulo;
UDN	- União Democrática Nacional;
UNE	- União Nacional dos Estudantes;
UNESCO	- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization;
VPR	- Vanguarda Popular Revolucionária.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	1
1	O PROBLEMA PROPOSTO	1
1.2	Objetivo geral.	1
1.2.1	<u>Objetivos específicos</u>	2
1.3	Hipóteses levantadas.	2
1.4	A estrutura do trabalho.	3
1.5	Material e Métodos.	5
1.5.1	<u>Apresentação do corte epistemológico</u>	5
1.5.2	<u>Apresentação de métodos e abordagem teórica</u>	6
1.5.3	<u>Levantamento dos documentos analisados</u>	8
2	PORQUE ESCOLHEMOS GLAUBER ROCHA	9
2.1	O trajeto de Glauber.	10
2.1.1	<u>O tempo de Glauber</u>	19
2.2	Os filmes e cartazes de cinema em Glauber Rocha.	41
3	O QUE SIGNIFICA “CARTAZ DE CINEMA”?	48
4	ANÁLISE INDIVIDUAL DOS CARTAZES	57
4.1	<i>Barravento</i>	58
4.1.1	<u>Informações Prévias</u>	59
4.1.2	<u>Análise do Cartaz de <i>Barravento</i></u>	61
4.2	<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	68
4.2.1	<u>Informações Prévias</u>	69
4.2.2	<u>Análise do Cartaz de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i></u>	70
4.3	<i>Terra em Transe</i>	78
4.3.1	<u>Informações Prévias</u>	79
4.3.2	<u>Análise do Cartaz de <i>Terra em Transe</i></u>	79
4.4	<i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i>	88
4.4.1	<u>Informações Prévias</u>	89
4.4.2	<u>Análise do Cartaz de <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i></u>	89

4.5	O Câncer.	95
4.5.1	<u>Informações Prévias</u>	95
4.5.2	<u>Análise do Cartaz de O Câncer</u>	97
4.6	Cabezas Cortadas.	101
4.6.1	<u>Informações Prévias</u>	102
4.6.2	<u>Análise do Cartaz de Cabezas Cortadas</u>	103
4.7	Di Cavalcanti Di Glauber.	108
4.7.1	<u>Informações Prévias</u>	109
4.7.2	<u>Análise do Cartaz de Di Cavalcanti Di Glauber</u>	110
4.8	A Idade da Terra.	116
4.8.1	<u>Informações Prévias</u>	117
4.8.2	<u>Análise do Cartaz A Idade da Terra</u>	118
5	ANÁLISE DO CONJUNTO DE CARTAZES	123
6.	CONCLUSÕES	129
	BIBLIOGRAFIA	131
	APÊNDICE I – Ficha técnica dos filmes.....	136
	APÊNDICE II – O caso <i>Der Leone Have Sept Cabeças</i>	145
	ANEXO I – Outros cartazes de Deus e o Diabo... ..	148
	ANEXO II – Outros cartazes de O Dragão da Maldade... ..	151
	ANEXO III – Transcrição do verso do cartaz de <i>O Câncer</i>	155
	ANEXO IV – Eztetyka da Fome	157
	ANEXO V – Eztetyka do Sonho.....	161
	ANEXO VI – A Revolução é uma Eztetyka.....	164
	ANEXO VII – Carta a Zuenir Ventura	166
	ANEXO VIII – Tabelas Embrafilme	165

Introdução

Sendo modestos admiradores da obra de Umberto Eco, nos deparamos com uma frase que pensamos sintetizar as motivações que nos levaram a querer investigar as possibilidades representativas de nosso objeto de pesquisa. Umberto Eco, a respeito das razões para que uma tese seja escrita, fala de um... "sentido positivo e progressivo do estudo, entendido não como coleta de noções, mas como elaboração crítica de uma experiência"... (ECO, 1977, XIV). Inspirados por este mesmo sentido, nos voltamos para os cartazes produzidos para a filmografia do diretor de cinema Glauber Rocha (1939-1981), e iniciamos nossa pesquisa a partir da identificação de uma lacuna a ser preenchida no tocante à atitude investigativa por parte do design a serviço de uma determinada indústria, neste caso específico a indústria cinematográfica. Trabalhamos sobre esta elaboração crítica como sendo a de que o material estudado se articula de forma a representar o caráter estético da filmografia glauberiana. Investigamos as características de design no material estudado, portanto, entendido como design destinado ao cinema essencialmente brasileiro que se relaciona com o conteúdo dos filmes em questão. Em uma visão mais ampla, como, e se, o conjunto de cartazes desta filmografia está relacionada ao conjunto de filmes em questão.

1. O PROBLEMA PROPOSTO

Como problematização desta pesquisa, algumas perguntas surgiram até termos a percepção de que é de fato importante investigarmos expressões do design gráfico inscritas nesse segmento da cultura brasileira, que é o cinema. Elaboramos nossa pesquisa de forma a dar resposta à pergunta inaugural surgida no início de nosso processo: Como está representada a filmografia de Glauber Rocha em seus cartazes? Muito já foi dito em relação à obra cinematográfica de Glauber, inúmeros pesquisadores e críticos já se debruçaram sobre a obra deste diretor considerado, ele próprio, uma referência na cinematografia nacional, ainda assim, buscamos mostrar na trajetória do autor a importância de Glauber para uma *intelligentsia* no contexto mundial. Apesar de a sua filmografia ter sido passada em revista por um sem número de áreas do conhecimento, não encontramos uma pesquisa específica no âmbito do design que, exclusivamente, de forma concisa e sistemática, se ocupe deste importante conjunto de cartazes, parecendo-nos bastante pertinente que a pesquisa em design aprecie o que foi o papel destes cartazes nesse contexto. Para tanto, estudamos de acordo com a semiótica peirceana e com metodologia introduzida por Lucia Santaella (SANTAELLA, 2002) quais as relações entre o cartaz produzido com para esta filmografia e seu conteúdo respectivo.

1.2. O objetivo geral

O objetivo primeiro e central desta pesquisa reside em evidenciar a participação do design neste importante segmento da cultura brasileira que é o cinema. Desta maneira, to-

mamos como meta saber qual a representação da filmografia de Glauber Rocha presente em seus cartazes, como se deu a transcrição do conteúdo proposto pelos filmes para cada um dos cartazes correlatos.

Ao lidarmos com o material gráfico reunido no acervo do cineasta Glauber Rocha perceberemos algo bastante comum e que abrange de maneira mais ampla o processo cinematográfico nacional; que nem todos os filmes do autor tiveram seu conteúdo transcrito graficamente resultando em material de design. Os cartazes, mesmo na qualidade de peça fundamental de apoio à distribuição da obra cinematográfica, referem-se não raro e tão somente àqueles filmes cuja distribuição se dá em forma de lançamento comercial. Tal se dá igualmente em relação à filmografia de Glauber, portanto, considerando para nossa pesquisa os cartazes oficiais confeccionados para o lançamento comercial dos filmes a que se destinam, objetivamos ver evidenciado o trabalho de design, a contribuição e a participação do design diante da filmografia de Glauber Rocha.

1.2.1 Objetivos específicos

Ao delinear o objetivo primeiro desta pesquisa, identificamos a necessidade de enumerarmos objetivos específicos fundamentais para a estrutura da dissertação. A presente dissertação tem então como objetivos suplementares:

- a) Verificar qual a representação do conteúdo de filmes do cineasta Glauber Rocha em seus cartazes e como cada um destes cartazes se refletiu no conjunto de sua filmografia. A partir da análise semiótica, cada cartaz é confrontado com o conteúdo proposto pelo enredo dos filmes individualmente.
- b) Outra questão a que se procura responder é se o conjunto de cartazes produzidos para os filmes em questão demonstra consistência frente ao conjunto de sua obra cinematográfica.
- c) Contribuir para a discussão sobre as questões de autoria e propriedade intelectual no âmbito do design.
- d) Investigar os aspectos teóricos que contribuam para uma abordagem das relações entre o conteúdo da obra cinematográfica e sua síntese representada pelos cartazes dos filmes.

1.3. Hipóteses levantadas

Ao longo da etapa preliminar da pesquisa e a partir da revisão da literatura relativa a nosso objeto de estudo, encontramos as bases gerais que nos ajudariam na formulação de hipóteses que norteariam a pesquisa no sentido de encontrar a abordagem mais adequada para o tratamento deste tema. Concordamos com Beveridge (*apud* SIEDL e FERREIRA, 2005 p. 41) quando encontramos na elaboração de hipóteses as estratégias mentais que têm por

função sugerir novas observações. Identificamos-nos com aqueles que consideram a elaboração de hipóteses como uma forma consistente de pavimentação do caminho para se alcançar os objetivos anteriormente traçados. Para nossa pesquisa a formulação de hipóteses constitui um passo importante na aproximação com o objeto.

A partir do contato mais estreito com os cartazes que constituem o objeto dessa pesquisa identificamos alguns dos elementos mais gerais que, embora não constituam nosso recorte de trabalho diretamente, têm importância como sendo integrantes ao tema. São eles: A filmografia do autor. Por esta filmografia se entende inclusive os filmes de não dispõe de cartazes, os vinte filmes considerados pela instituição depositária do acervo, o museu Tempo Glauber, como sendo a totalidade da obra cinematográfica de Glauber Rocha. São os filmes: *O Pátio*, *A Cruz na Praça*, *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Amazonas Amazonas*, *Maranhão 66*, *1968*, *Terra em Transe*, *O Câncer*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *Der Leone Have Sept Cabeças*, *Histórias do Brasil*, *As Armas e o Povo*, *Cabezas Cortadas*, *Paloma Paloma*, *Jorjamado no Cinema*, *Letícia em Marrocos*, *Di Cavalcanti Di Glauber*, *Claro e A Idade da Terra*. A biografia de Glauber Rocha, seus livros, seus comentaristas etc. A partir desse levantamento lançamos a **hipótese de que o conteúdo conceitual dos filmes de Glauber Rocha está representado em seus cartazes**. Supomos então que houvesse o caso em que a análise do cartaz fundamentada no método semiótico nos demonstrasse a concordância entre o conteúdo proposto pelo filme e seu cartaz, entretanto, o mesmo método de análise nos apontaria as eventuais ocorrências em contrário. Daí a necessidade de um minucioso estudo de cada relação entre filme e cartaz isoladamente.

A hipótese primeira nos conduz à hipótese subjacente que inclui a necessidade de um olhar mais abrangente abrigoando a totalidade dos cartazes em questão, e que jaz na pressuposição de que tal conjunto é representativo de algo maior, a filmografia do autor.

1.4. A estrutura do trabalho

Conforme foram se delineando intenções e interesses desta pesquisa, diversas possibilidades e aproximações mostraram-se possíveis a respeito de nosso objeto, entretanto, no propósito de dar-lhes o tratamento adequado faz-se necessária a utilização do instrumental que melhor nos auxiliasse a cada etapa do processo.

Assim, vimos a necessidade de duas bases teóricas para dois momentos distintos dentro do *corpus* da pesquisa. O primeiro momento intencionalmente posiciona nossa interpretação não somente quanto à importância de Glauber Rocha no contexto da cinematografia mundial, mas também quanto à sua visão de mundo e seu pensamento para uma intelectualidade igualmente mundial. Utilizamos-nos nesse primeiro momento da metodologia utilizada por Roberto DaMatta (DAMATTA, 1979) para a interpretação de eixos de liminaridades, entendidos por instâncias sociais e suas ocorrências limítrofes por onde Glauber soube transitar de forma a inserir seu pensamento em um contexto cinematográ-

fico e crítico internacional e da intelectualidade também de nível internacional, meios sabidamente herméticos e pouco permeáveis a estrangeirismos.

Nesta etapa foi fundamental para a compreensão da obra glauberiana, em seu contexto, a leitura do levantamento minucioso da extensa correspondência de Glauber Rocha organizada por Ivana Bentes (BENTES, 1997) e da crítica cinematográfica de Ismail Xavier (XAVIER, 1985). Os escritos de José Carlos Avellar (AVELLAR, 1986 e 1995), de Raquel Gerber (GERBER, 1978) também constituem aportes valiosos. Para uma perspectiva do momento cinematográfico em que Glauber se insere observamos, além dos textos do próprio Glauber (ROCHA, 1963, 1981 e 1982), os livros de Fernão Ramos (RAMOS, 1987 e 2000) e para obtermos um panorama da vida sócio-política do Brasil no período estudado, tivemos acesso ao acervo documental do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas.

Desta forma, após este capítulo introdutório, temos um segundo capítulo intitulado “Porque escolhemos Glauber Rocha” destinado à contextualização da figura de Glauber Rocha e do seu trânsito em uma sociedade dita complexa¹, contendo ainda um breve histórico de fatos relevantes para o desenvolvimento de sua obra. Ao final deste capítulo segue-se a contextualização de cada filme e seu respectivo cartaz dentro da obra glauberiana, desta maneira situamos os cartazes estudados em sua ocorrência na obra de Glauber para posterior verificação da influência do conteúdo proposto pelos filmes e como estão representados no design dos cartazes do cinema de Glauber Rocha.

Segue-se o terceiro capítulo, “O que significa ‘cartaz de cinema’?”, que discursa sobre as peculiaridades desta peça gráfica. Levamos em consideração o cenário social e cultural que propiciaram o aparecimento e a evolução de cartazes no Brasil e em âmbito mundial, as propriedades sógnicas desta peça gráfica, e mais particularmente, quando a serviço da indústria cinematográfica.

Neste momento, de maior relevância para o cumprimento de nossos objetivos, utilizamos de metodologia semiótica de extração peirceana desenvolvida por Lucia Santaella e por Lucy Niemeyer, para a análise dos cartazes componentes da filmografia em questão.

Ao quarto capítulo encontra-se o estudo de casos e a análise dos cartazes selecionados, onde veremos à luz da metodologia aplicada a cada peça como se dá a interpretação e a transcrição do conteúdo imagético de cada trama em particular sobre o suporte gráfico. Apresentamos a aplicação do método na análise de oito casos: os cartazes dos filmes *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *O Câncer*, *Cabezas Cortadas*, *Di Cavalcanti Di Glauber* e *A Idade da Terra*.

¹ Para o conceito de sociedade complexa ver Velho, 1994 e 2002.

A fim de levarmos a termo nossa pesquisa, apresentamos a relação entre o design de cada cartaz e como, e se, este representa o conteúdo de cada filme individualmente, abrangendo a totalidade dos cartazes previstos no escopo. Buscamos apoio na semiótica de extração peirceana como instrumento de investigação das relações sígnicas para tal análise.

Também apresentamos ao final da dissertação a análise do conjunto dos cartazes estudados aplicando os mesmos recursos metodológicos e contrapondo-os, então, à filmografia completa de Glauber Rocha, incluindo os filmes de curta-metragem e aqueles que não tiveram cartazes produzidos, vista como um conjunto de filmes a que o conjunto de cartazes produzidos pretende representar.

Tendo verificado as possibilidades representativas de cada caso isoladamente, e tendo confirmado nossa hipótese - de que o conteúdo conceitual dos filmes de Glauber Rocha está representado em seus cartazes - apresentamos nossa apreciação sobre os resultados alcançados à forma de conclusão.

1.5. Material e Métodos

1.5.1 Apresentação do corte epistemológico

Uma vez que nossa pesquisa objetiva esclarecer a relação da filmografia de Glauber com o respectivo conjunto de cartazes relativo a estes filmes e pretendíamos mapear o universo de significação de conteúdos contido em tais cartazes, se fez necessário segmentarmos prioritariamente os filmes que dispuseram de material gráfico para o lançamento e distribuição comercial. O corte epistemológico pretendido para a análise de conteúdo contempla em seu escopo os filmes que tiveram cartazes produzidos com o intuito de lançamento.

Primeiramente, fizemos um estudo do percurso intelectual percorrido por Glauber, suas motivações e amadurecimento. Ainda no capítulo referente a esta contextualização de Glauber e sua obra, apresentamos um breve histórico de eventos nacionais e internacionais que possam nos dar um panorama dos momentos sociais, políticos e intelectuais vividos pelo cineasta durante a produção de sua obra.

Mapeamos tal sequência de cartazes, procedendo à análise destes cartazes, individualmente e como conjunto, observando a representação desta filmografia, visando contribuir para o estudo e a pesquisa de design no conjunto da cultura brasileira. Todavia em alguns casos, especialmente os dos filmes premiados em festivais internacionais e que fizeram uma carreira de sucesso em âmbito mundial, foram produzidas mais de uma versão de cartaz para o mesmo filme. Nossa intenção foi a de nos atermos estritamente aos cartazes oficiais para lançamento nacional, ou seja, a primeira versão de cada cartaz produzido e reconhecido pelo acervo do autor como sendo o de versão original. Ainda que seja possivelmente adequada

a apresentação de qualquer outra versão estrangeira ou não oficial, se o fizemos terá sido apenas a título de complementação e não de aprofundamento analítico.

1.5.2 Apresentação de métodos e abordagem teórica

Dada a necessidade inicial da pesquisa de situarmos a figura de Glauber Rocha, intrinsecamente relacionada a nosso objeto, os métodos escolhidos a fim de lidarmos com nosso objeto foram dois. Inicialmente um de natureza antropológica para discutirmos o autor Glauber Rocha e outro de natureza semiótica para analisarmos a semiose nos cartazes de sua filmografia. Os momentos distintos da pesquisa foram determinantes para a escolha dos métodos dispostos a seguir.

Conforme se deu nossa aproximação com o conjunto de cartazes que constitui nosso objeto de pesquisa, perceberemos a necessidade de uma avaliação também do cineasta Glauber Rocha de forma a identificar sua evolução como criador e seu trajeto intelectual. Esta avaliação não só apresenta a figura de Glauber ao leitor, mas demonstra etapas diferentes de sua vida e sua visão de mundo, de seu posicionamento crítico em relação aos fatos sociais e políticos. Não se pretende para tanto uma descrição biográfica extensa de caráter psicológico ou de cunho histórico, uma vez que diversos autores já se debruçaram sobre esta tarefa com sucesso. Encontramos na antropologia social ou da sociologia comparada, conforme denominada por Roberto DaMatta, (DAMATTA, 1979 p. 18) o instrumental que melhor se adapta a nosso intuito de investigar a evolução social de Glauber, esta, ora refletida na temática de seus filmes, ora impulsionada por eles. Para a primeira etapa de nossa análise utilizamos o método antropológico apresentado por Roberto DaMatta em seu livro *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro* que, por sua vez utiliza-se, nessa obra, de preceitos da antropologia social moderna, que nos permite verificar as áreas de passagens e regiões de liminaridade (ver p.3) quando aplicadas ao trajeto social percorrido por Glauber ao longo de sua vida e carreira intelectual e artística.

O método etnológico da antropologia social, conforme exemplificado por Roberto DaMatta, inclui o estudo comparativo e analítico das culturas excluindo a arqueologia e antropologia física. Nesta pesquisa, sua aplicação se constituiu da observação participante junto ao acervo de Glauber Rocha na condição de pesquisadores frente ao campo, sendo este campo ainda mais extenso e se delimitando por seu acervo, pelas observações apreendidas no trato diário com sua família, nas figuras de sua mãe, irmã e filhos, mantenedores de seu arquivo.

..."a antropologia tem uma contribuição específica para a compreensão do fenômeno urbano, mais especificamente para a pesquisa da dinâmica cultural e das formas de sociabilidade nas grandes cidades contemporâneas e que, para cumprir esse objetivo, tem à sua disposição... um repertório capaz de dotá-la dos instrumentos necessários para enfrentar novos objetos de estudo e questões mais atuais... Em diálogo com a conhecida dicotomia "rua versus casa" de

Roberto DaMatta (1979), essa noção revelou um outro domínio de relações: enquanto a casa é o domínio dos parentes, a rua, o dos estranhos"... (MAGNANI, 2003, p.25)

..."Buscando, no decorrer do exercício, alcançar princípios sociológicos na tradição que provavelmente se inaugura com Tocqueville, amplia-se com Durkheim e Mauss e, transbordando na antropologia social moderna, cristaliza-se ganha contornos críticos na obra de Evans-Pritchard, Lévi-Strauss, Leach, Victor Turner, Louis Dumond e tantos outros."... (DAMATTA, 1979 p. 20)

Contamos ainda nesta primeira etapa em que observamos a trajetória de Glauber (Cap. 2, p. 10-40) com aportes valiosos que nos auxiliaram a melhor entender o processo criativo na obra de Glauber. Sobre esta noção de autoria, concordamos com Gilberto Velho e Howard Becker quando percebemos o fazer cinematográfico como um processo de "*doing things together*". (ver VELHO, 1981 e 1994) e (BECKER, 1974). Relativizando a produção de filmes como sendo autorais e percebendo que, no caso de Glauber, este fazer está imbricado com um pensamento que é próprio, original e preocupado com a realidade de seu tempo e sua cultura.

Para a análise dos cartazes que constituem nosso objeto buscamos primordialmente referência no método de análise semiótica, utilizado por Lucia Santaella (SANTAELLA, 2005) quando analisa o conteúdo imagético a partir de peças publicitárias e da arte. Entendemos serem múltiplas as abordagens possíveis relacionadas ao corte escolhido, entretanto, não é de nosso interesse, por exemplo, uma análise histórica ou mesmo uma análise das técnicas utilizadas nos cartazes. Dentre as diversas abordagens possíveis adotamos a análise semiótica destas peças por sua atemporalidade e pertinência no trato de signos complexos, portanto, a semiótica peirceana possui um ferramental que pode auxiliar designers na análise e na compreensão destas possibilidades de representação.

Cientes da abrangência da obra peirceana, e a fim de que possamos situar em que âmbito da semiótica se dará nossa análise, fundamentamos nosso referencial teórico dentro da gramática especulativa, considerando a divisão triádica da semiótica de Peirce, em que figuram a gramática especulativa, a lógica crítica ou lógica propriamente dita e a retórica especulativa, ou metodêutica. Segundo Santaella: "A gramática especulativa... estuda todos os tipos de signos, seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar, além dos tipos de interpretação que eles podem produzir." (1998, p.34). Ainda segundo Lucia Santaella (SANTAELLA, 2005) e Lucy Niemeyer (NIEMEYER, 2007), iniciamos a análise do signo por seu representâmen, verificando seus aspectos qualitativos, singulares e de lei, suas instâncias de primeiridade, secundidade e terceiridade, também em relação ao objeto imediato em relação a seu anterior objeto dinâmico, seus aspectos icônicos, indiciais e simbólicos. Ao interpretante, considerando suas divisões e momentos lógicos, suas instâncias de rema, dicissigno e argumento. Conforme explicitado por Lucia Santaella em seu livro *A Percepção, uma teoria semiótica* (SANTAELLA, 1998), consideramos o *percepto* como o que emana do objeto e afeta nossa mente de forma não racional, enquanto, conforme o ter-

mo cunhado por Peirce, seria o *percipuum*, o *percepto* conforme elaborado por nossa natureza cognitiva e tal como se apresenta através de nosso *processo perceptivo* em suas gradações e nuances.

É importante dizer ainda que o caminho percorrido na pesquisa é decorrente da convicção de que podemos verificar o conteúdo explícito e implícito no cartaz de cinema de Glauber Rocha e seus respectivos significados por meio da análise da sua linguagem e da sua semi-ose. E, já que compreendemos que o cartaz é um veículo de comunicação, ele é, portanto, uma representação do filme a que se destina, tomamos por premissa que ele é em si mesmo signo complexo.

Em cada capítulo relativo ao cartaz correspondente descreveremos sobre a respectiva representação, sempre ambientada no campo da semiótica. A cada capítulo é travada uma discussão que relaciona o conceito proposto pela trama cinematográfica ao de sua representação e ao de signo e cujas bases teóricas são encontradas, principalmente, nos trabalhos de Peirce (1977), Eco (1977, 2003), Pignatari (1968), Santaella e Nöth (2005). Para uma articulação dos conceitos advindos da semiótica com as questões do campo do design contribuem, especialmente, Flusser (2007), Niemeyer (2003). Finalmente, observamos as matrizes da linguagem e pensamento, propostas por Santaella (2005a), como mais um referencial teórico para nossa investigação.

1.5.3 Levantamento dos documentos analisados

A partir do estabelecimento do corte epistemológico proposto para a análise dos cartazes a que nos dispomos, partimos para um levantamento em campo das obras existentes. Percorreremos com esta finalidade os arquivos do Museu Tempo Glauber, da Cinemateca Nacional e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), instituições que mantêm e preservam no Brasil o acervo do autor.

Foram encontrados cartazes originais em bom estado de conservação de todos os filmes que tiveram lançamento gerando a demanda de impressão de cartazes, seja esse por parte de Glauber Rocha, de suas respectivas empresas produtoras ou distribuidoras. A exceção é o cartaz do filme *Der Leone Have Sept Cabeças*, cuja reprodução fotográfica é o único material disponível tendo se mostrado insuficiente em subsídios para a análise. Optamos então por mostrá-lo em apêndice.

Além dos cartazes que constituem nosso objeto de pesquisa, foram encontrados documentos originais diversos que contribuirão para a análise dos cartazes, tais como sinopses, roteiros, desenhos, cartas etc. que nos informam da manifestação de Glauber em relação à sua obra em períodos diversos de sua trajetória.

2. Porque escolhemos Glauber Rocha

A escolha do autor Glauber Rocha se deu inicial, e primordialmente, por sua relevância no cenário artístico, cinematográfico e intelectual brasileiro nas últimas décadas. Esta importância está amplamente comprovada não somente por uma *intelligentsia* nacional e internacional contemporânea de Glauber, mas também pela percepção de que os temas propostos por seus filmes se perpetuam como questões de que a sociedade e a intelectualidade brasileiras ainda não se ocuparam por completo. Temas como a construção de uma identidade nacional, como os embates sociais frente aos desmandos do poder instituído, ainda são discutidos e colocam Glauber Rocha sempre de volta às discussões éticas e estéticas nos dias atuais.



Fig. 1 - Capa da revista *Veja* em 28 de maio 1969, foto acervo *Tempo Glauber*.

... “Mas o que poderia significar o exílio quando o país chamado Brasil está tão dentro da gente que é impossível sair?” Glauber só deixou de vez o Brasil, em 1971, quando a repressão tornou-se insuportável (...) De 1971 a 1976, Glauber faz uma espécie de peregrinação pelos centros do comunismo e da esquerda internacional: o socialismo africano no Congo (onde filmou *Der Leone Have Sept Cabeças*), Cuba (onde faria *História do Brasil*), o Chile de Allende, o Peru de Alvarado, a Roma do PCI (Partido Comunista Italiano), a Paris dos exilados e guerrilheiros brasileiros. Em Paris aproxima-se da ALN (Aliança de Libertação Nacional) de Carlos Marighella. Em 1976 encontra Luís Carlos Prestes em Moscou.

Dessas viagens, dos encontros clandestinos com a elite comunista e socialista brasileira, Miguel Arraes na Argélia, João Goulart em Punta del Leste, Darcy Ribeiro e Luís Carlos Prestes em Paris e Moscou, os guerrilheiros cubanos e exilados em Havana, Glauber vai formar um pensamento político original que rejeita modelos e pensa uma via para a Revolução brasileira”.² (BENTES, 1999)

Muito ainda há a conhecer a respeito de Glauber Rocha e, sobretudo sobre seu pensamento crítico em relação à política, à cultura e ao posicionamento estratégico da produção cultural brasileira frente à hegemonia europeia. Neste capítulo buscamos apenas relacionar os fatos já apresentados por Ivana Bentes (passim, BENTES, 1997) e Fernão Ramos (passim, RAMOS, 1987) aos conceitos de inserção social encontrados em DaMatta (DAMATTA, 1979).

² BENTES, RJ. Acesso em 24/05/2008: http://www.vidaslusofonas.pt/glauber_rocha.htm,

2.1. O trajeto de Glauber

(Para fins militares.)

6R 39.03 14
2P (doc. 3)

ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

Bahia, 1º Distrito da Sede

Registro Civil das Pessoas Naturais do Município de Vitória da Conquista

Aristoteles Vieira de Melo
Oficial do Registro Civil

Certidão de Nascimento Registro N. 7.021

Certifico às fls. 72 v. do livro n. 23 consta o registro de nascimento de Glauber Andrade Rocha, nascido a quatorze (14) de março de mil novecentos e trinta e nove (1939), nesta cidade, às 3, 40 horas à Rua da Varzea, de cor branca do sexo masculino, filho legítimo de Adamastor Bráulio Rocha e D. Lucia Andrade Rocha, brasileiros avós paternos Manuel Pedro Rocha, falecido, e D. Ana da Conceição Rocha; e maternos Antônio Vicente de Andrade e D. Marcelina Mendes de Andrade. Foi declarante Adamastor Bráulio Rocha.

serviram de testemunhas Fernandes Mendes de Andrade e Luís Mendes de Andrade.

Observações Registro feito em 15-3-1939, pelo então Oficial José Fernandes de Mattos.

O REFERIDO É VERDADE E DOU FÉ.

C. da Conquista 27 de Julho de 1956.

Firma no Tab. Pragens Aristoteles Vieira de Melo
Recife - Pernambuco

Firma no Tab. Ubaldino
Rua B. Constante, 177 - S. Paulo

Firma no Tab. Melo
Rosário, 07 - Rio

Firma no Tab. Marbach
Rua do Tesouro, 15 - Bahia

Em testemunha do da verdade

Fig. 2 - Certidão de nascimento de Glauber Rocha, 1939, acervo Tempo Glauber.

Glauber de Andrade Rocha nasceu no Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista, filho de um engenheiro de nome Adamastor Bráulio Silva Rocha (1909-1980) e da dona de casa Lúcia Mendes de Andrade Rocha (1917-). Nasceu em 14 de março de 1939, às 3h40 e apesar da ascendência católica do pai, Glauber foi batizado pela mãe e o pastor na Igreja Presbiteriana. Seu nome foi escolhido pela mãe em homenagem ao cientista alemão descobridor do sulfato de sódio, ou "sal de Glauber", Johann Rudolf Glauber (1604-1670). Glauber teve duas irmãs

mais novas, Ana Marcelina de Andrade Rocha e Anecyr de Andrade Rocha, nascidas respectivamente em 27 de agosto de 1940 e 26 de outubro de 1942 e uma irmã adotiva Ana Lucia de Andrade Rocha, nascida em 10 de outubro de 1952.



Fig. 3 - Lúcia e Glauber Rocha, 1940, foto acervo Tempo Glauber.

Em meados da década de 1940, por volta de 1947, Glauber acompanha o pai nas viagens pelo sertão da Bahia que o influenciam de forma determinante. Glauber trava contato com a realidade da caatinga e conhece tipos que mais tarde tomariam forma entre as personagens de seus filmes. Assassinos de aluguel, jagunços que andavam por Vitória da Conquista, cujos crimes Glauber presenciou ainda menino. Major José Rufino, a quem Glauber conheceu, foi o assassino do cangaceiro Corisco e o impressionou de tal forma que mais tarde Glauber o incorporou a seus filmes na figura de Antonio das Mortes “matador de cangaceiro”.



Fig. 4 - Adamastor com Glauber e Ana Marcelina Rocha, 1941, foto acervo Tempo Glauber.



Fig. 5 - As irmãs de Glauber, Ana Marcelina e Anecyr Rocha, 1951, foto acervo Tempo Glauber.

Em 1948 a família de Glauber se muda de Vitória da Conquista, Sudoeste baiano, para Salvador. Seu pai, Adamastor, abre na Rua Chile, a loja *O Adamastor*. Engenheiro de estradas, o pai de Glauber sofre um acidente de carro que lhe deixa com graves sequelas. A mãe, Lúcia, aos 29 anos, assume os negócios da família.



Fig. 6 - Pai de Glauber, Adamastor Rocha, de calça escura, em frente sua loja "O Adamastor", foto acervo Tempo Glauber.



Fig. 7 - Adamastor com Glauber e Lucia Rocha, 1958, foto acervo Tempo Glauber.

No ano de 1952, aos treze anos, Glauber participa como crítico de cinema, do programa *Cinema em Close-Up*, na Rádio Sociedade da Bahia. A irmã de Glauber, Ana Marcelina, morre precocemente de leucemia. A mãe, Lúcia Rocha, monta a pensão *Bandeira Branca* na Rua General Labatut, 14. Nasce a irmã caçula de Glauber, Ana Lúcia Mendes Rocha.

Aos quinze anos Glauber era membro do Círculo de Estudo, Pensamento e Ação (CEPA), "aparelho integralyzta bayano"³ e já havia escrito o balé *Sefanu*, e foi "criticado pelos líderes intelectuais do terceiro ano clássico como esotérico e homossexual". Poucos anos depois, e com poucos recursos, filma *Pátio*, utilizando sobras de material de *Redenção* (primeiro longa-metragem baiano), de Roberto Pires (1934-2001).

Glauber visitou, em Belo Horizonte, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e entra em contato com Frederico de Moraes (1937-), Flávio Pinto Vieira (1939-2008) e Fritz Teixeira de Salles (1917-1981), responsáveis pelas edições da *Revista de Cinema* e *Revista Complemento*. Glauber propõe àqueles intelectuais as ideias iniciais para o que seria um "Cinema Novo".

Aos vinte anos, ao ser convidado a assumir a direção de seu primeiro longa-metragem, *Baravento*, Glauber Rocha já havia articulado para si, na Bahia, uma rede de interlocutores e de

³ "aparelho integralyzta bayano" é uma referência de Glauber à Ação Integralista Brasileira (AIB), partido político brasileiro, fundado em 1932, por Plínio Salgado, escritor modernista, jornalista e político. Plínio Salgado desenvolveu o que viria a ser a AIB, a partir da SEP (Sociedade de Estudos Paulista), grupo de estudo sobre os problemas gerais da nação brasileira. Por volta de 1977 Glauber adota uma ortografia própria nos seus textos, substituindo as letras "c", "i" e "s" por "k", "y" e "z".

interesses artísticos e sociais que o conduziram de forma natural à sua carreira pontuada por polêmicas, radicalismos e contradições.

Conforme Roberto DaMatta nos mostra em seu *Carnavais, Malandros e Heróis*, estas articulações e associações das quais Glauber se apropriou fazem com que o cineasta se aproxime da figura do "malandro" que, conforme demonstrado por DaMatta, tem a consciência de uma hierarquia dominante em seu meio social, e apesar de sua posição, ao contrário de opor-se a esta, sabe se inscrever, sabe se aproveitar das lacunas e se utilizar dos meandros do sistema reinventando sua realidade social. ... "Mas sou considerado visionário, e expulso de Belo Horizonte vou ao Rio e levo o projeto a Nelson Pereira dos Santos"... (BENTES, 1997, p.48).

Se aplicarmos as noções de eixos de liminaridade conforme expostas por DaMatta (ver DAMATTA, 1979, p.248), veremos em Glauber Rocha, além de sua incomum habilidade de mediação entre diferentes âmbitos da cultura nacional e mesmo internacional, as áreas de passagem possíveis para um jovem cineasta baiano para o cenário mais amplo do cinema internacional.



Fig. 8 - Glauber e Lina Bo Bardi na Bahia, foto acervo Tempo Glauber.

Durante sua juventude em Salvador, Glauber conviveu com expoentes da cultura nacional, amigos como os artistas plásticos Calasans Neto (1932-2006), Carybé (1911-1997), o escritor Jorge Amado (1912-2001) e a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992). Glauber soube se inserir em um contexto sócio-artístico de efervescência cultural que ocorreu na Bahia ao final da década de 1950.

Barravento, seu primeiro longa-metragem, recebeu o Prêmio Opera Prima no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia. Glauber conhece Praga, Roma, Paris, Lisboa. Glauber finaliza *Barravento* no Rio de Janeiro, com montagem de Nelson Pereira dos Santos (1928 -). Recebe a visita, na moviola da Líder⁴, do cineasta François Truffaut (1932-1984), interessado em conhecer o "Cinema Novo" brasileiro. Conhece o crítico francês

Georges Sadoul (1904-1967) numa viagem deste à Bahia e o reencontra em Karlovy Vary. Nasce neste este período o "autor" Glauber Rocha.

A partir da abordagem de Gilberto Velho sobre a construção do conceito de autoria, em que "a condição do artista como sujeito criador só pode ser devidamente compreendida se pudermos avaliar o espaço sócio cultural em que se move, não como um autômato, mas como reinventor de códigos e linguagens" (VELHO, 2005, p. 140) algumas observações sobre como estas noções de autoria se aplicam à filmografia de Glauber são pertinentes.

⁴ Líder Cine Laboratórios S.A. - laboratório de revelação e copiagem de cinema que funcionou de 1944 até meados da década de 1990. O laboratório dispunha, entre outros equipamentos, de moviola, destinada à edição e montagem de filmes.

Entendendo o conceito de autoria dentro de um processo maior, como sendo o de cooperação entre partes integrantes na feitura da obra criativa, isto será especialmente verdade no tocante à obra cinematográfica, onde autor e técnicos das mais diferentes áreas; fotógrafos, produtores, montadores, figurinistas, câmeras etc. trabalham em conjunto para produção de cinema. Se “contextualizamos e relativizamos”, para usar as palavras de Gilberto Velho, esta figura do autor, temos de fato um quadro mais realista em relação ao que de fato se dá no fazer cinematográfico.

Contudo, tratando-se de Glauber Rocha este “fazer” adquire contornos bastante entrelaçados entre estes profissionais de diferentes áreas, sendo muitos os exemplos destas parcerias. Apesar do entrosamento entre colaborações de produção, fotografia, montagem etc., o controle exercido na direção faz com que esta filmografia seja bordada de referências autobiográficas e de um discurso próprio. Este conjunto que Glauber Rocha formou com seus colaboradores, deverá ter sido dotado de uma cumplicidade tal, de forma que este pensamento ímpar pôde ser expresso em filmes. A direção exercida por Glauber em todas as etapas da feitura de seus filmes é de natureza controladora, bastante estreita, sendo muitos os depoimentos de seus colaboradores nesse sentido.

...”Roteiro, filmagem e montagem se transformam assim em três diferentes e quase antagônicas formas de expressar a ideia na cabeça. Os filmes, na tela, chegam de modo diferente, como imagem estimulada pelo roteiro, mas não direta e mansamente derivada dele, não como ilustração dele. Da mesma forma, o instante de montagem segue o impulso original, mas não se limita a dispor em boa ordem o que foi filmado: ...” Não acredito em cinema planejado porque não é possível fazer planos concretos para uma obra de arte. Acho que um diretor não pode se limitar a rodar um filme restringindo-se ao que marca o roteiro. Um diretor que trabalha assim é apenas o chefe executivo da produção, realiza uma função técnica e nada mais. Não faço nem penso em fazer esse tipo de cinema. Concebo um filme como um poema, e um poema vai surgindo conforme a inspiração vai aparecendo e as palavras vão se formando; de maneira igual se formam as imagens.”⁵

Por essa visão peculiar a respeito de sua produção e por suas qualidades de liderança perante a colaboração de sua equipe podemos afirmar sua condição de autor. Já reconhecido internacionalmente em meados de 1963, Glauber filma *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e publica *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* pela Editora Civilização Brasileira. Começa também a colaborar com a revista *Cine Cubano* e recebe elogios do crítico italiano Alberto Moravia (1907-1990) por *Barravento*.



Fig. 9 - Glauber Rocha e Dib Lutfi nas filmagens de *Terra em Transe*.

⁵ Fala de Glauber Rocha, “A passagem das mitologias”, entrevista a João Lopes em abril de 1981, reproduzida em *O século do cinema*.

Quando os militares se instalam no poder no Brasil, em 1964, Glauber está no exterior acompanhando *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no festival de Cannes, onde o filme não recebe prêmios. Glauber continua sua viagem, orientado pela família a não retornar ao Brasil e lança o texto-manifesto *A Estética da Fome*, apresentado em janeiro de 1965 na *Resenha do Cinema Latino Americano*, em Gênova.

Apesar de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não ter iniciado sua carreira recebendo prêmios em Cannes, o filme não demorou a ser reconhecido e premiado em diversos outros festivais, como o Festival Internacional de Acapulco, México, em 1964 e a Náíade de Ouro no Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, também em 1964. Nessa época, Glauber já era conhecido no circuito de festivais internacionais e sua obra era objeto de interesse da crítica cinematográfica internacional. Mais uma vez Glauber demonstra uma vitalidade e habilidade de inserção social fora do comum, convivendo com artistas renomados como Michelangelo Antonioni (1912-2007), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Helmut Berger (1944-) e outros. Seus filmes seguintes foram bastante prestigiados recebendo estranhamento e críticas elogiosas no cenário internacional.

Glauber reproduz, pela participação de seus filmes nos mais prestigiados festivais de cinema do mundo, o mesmo mecanismo de transição social que possibilitou seu reconhecimento e sua inserção no contexto de uma intelectualidade preocupada com a construção de valores para a cultura brasileira em paralelo com o que demonstra Roberto DaMatta (DAMATTA, 1979, p. 260-290).

Ao ser mencionado, o nome de Glauber Rocha pode ser associado à revolução, ao cinema brasileiro de expressão relevante na história do cinema internacional, à ditadura militar, à militância. Desta forma, evidenciamos também alguns aspectos importantes para o aparecimento deste realizador no cenário internacional e para o reconhecimento da abordagem estética inovadora e socialmente comprometida, que usou como ferramenta para ampliar a fronteira do conhecimento e valorização da cultura brasileira. Os diretores do “Cinema Novo”, de forma geral, não se ocuparam apenas de seu ofício, mas antes, de que o ofício de fazer cinema, mais precisamente o ofício do realizador cinematográfico, estivesse a serviço da valorização de padrões estéticos e éticos. Ocuparam-se prioritariamente de retratar seu entendimento de cultura brasileira e de dialogar intelectualmente sobre esta noção de cultura com interlocutores em âmbito mundial⁶. Sobre este “Cinema Novo” que ajudou a inaugurar, Glauber disse:

"No Brasil, o Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem

⁶ Em 1965, na cidade italiana de Sestri Levante, a fundação jesuíta Columbianun organiza uma mostra de cinema Brasileiro, no Congresso de Cultura Negra e suas Expressões Cinematográficas. Estão presentes entre outros estudiosos: Alioune Diop, Mahmoud M'baye, Jean Rouche, Edgar Morin e Blaise Senghor. Os filmes *Barravento* e *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues foram ovacionados pela comitiva africana. Na mesma semana Glauber apresentava em Gênova a comunicação-manifesto, “Uma Estética da fome”, no congresso de fundação da revista “América Latina”. SARNO, Geraldo. Glauber Rocha e o Cinema Latino Americano. Rio de Janeiro: CIEC-UFRJ, 1995, p.112.

não é demagogia, mas a pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!" (ROCHA,1981)

A popularidade de Glauber ascende principalmente na França e Itália imediatamente após a tomada do poder pelos militares no Brasil. Ele é reconhecido e acolhido entre um grupo bastante seleto de intelectuais e conhecedores de cinema. Neste período Glauber viaja através da América, Estados Unidos, Cuba, México, Chile e Argentina dando provas incontestes de seu capital intelectual, reforçando a ideia de pertencer à vanguarda cinematográfica mundial.

O conhecimento acumulado por Glauber não somente sobre a teoria no cinema, mas, sobretudo sobre suas técnicas, formas e produção, legitimavam o discurso de Glauber no âmbito profissional, por conta de um conhecimento técnico e bastante específico. Além desse conhecimento, mais específico, Glauber possuía também uma bagagem cultural brasileira, que o revestia da autoridade necessária para os questionamentos que seus filmes faziam da elite, das oligarquias rurais, acusadas de serem os principais artífices da miséria brasileira. Esta miséria, moral e material, era estampada em seus filmes. Desta forma, para os críticos europeus o engajamento político de Glauber e do "Cinema Novo" era legítimo.

A partir de 1964, com a mudança do cenário político no Brasil, os filmes dos autores do "Cinema Novo" adquiriram um tom mais urbano e uma temática mais voltada para a crítica política e social. Sobretudo neste período, verificamos uma tendência, ou seja, um código a ser elaborado pelos dos cineastas imersos nesta realidade social brasileira. Glauber se ocupou desta temática, e o filme *Terra em Transe* de 1967 recebeu o Prêmio Luis Buñuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes. Ou seja, de diversas maneiras vamos ao encontro das bases que nos levam a relativizar o conceito individualista romântico de autoria. Se por um aspecto a visão política de Glauber está registrada neste filme e está da mesma forma evidente o intrincamento entre diversos colaboradores da produção cinematográfica, mais amplamente fica registrada também a realidade social, política e cultural em que o diretor estava imerso como sendo indissociável da obra criativa.

O papel social dos diretores de cinema, assim como o fazer criativo nas artes em geral determina o que será posto em evidência como valor na sociedade. Em um estudo de 1974, Howard S. Becker elaborou um paralelo entre a forma de registro por parte de fotógrafos e as escolhas de métodos e tópicos por parte de sociólogos, chegando mesmo a comparar que uma câmera fotográfica estaria para alguns fotógrafos como a máquina de escrever, para de determinados cientistas sociais.

"Uma vez que fotógrafos raramente produzem análises explícitas de problemas sociais, é menos provável que confrontem diretamente este problema. Mas sua ideia de quem deve ser fotografado, e quem não deve, pode ter a mesma consequência que a decisão do sociólogo sobre quem deve ser estudado, o fotógrafo desse modo nos dá grandes detalhes informativos sobre alguns povos, e sugerindo que outros ou não existam ou possam ser preenchidos pela imaginação do observador!" (BECKER, 1974)

No caso do cinema de Glauber Rocha, sua visão de mundo, dos fatos políticos e sócio-culturais da sociedade brasileira está expressa de maneira surpreendentemente clara não só

em seus livros⁷, mas em diversas entrevistas reunidas nos documentários *A Rocha Que Voa* e *Anabazys*, ambos organizados respectivamente por Érik Rocha (1978-) e Paloma Rocha (1960-), filhos de Glauber.

Essas duas peças cinematográficas nos fornecem subsídios para entender a compreensão singular de Glauber sobre o contexto social e político em sistemas sociais que se viam retratados na cultura, na política e nas artes em geral principalmente nas décadas de 1960, 1970 no Brasil. Podemos estabelecer por meio de um estudo da trajetória deste cineasta brasileiro e embasados no perfil que nos fornece Roberto DaMatta da figura do malandro, do herói renunciador e, fundamentalmente, das áreas de liminaridade das ações de mediação em nossa sociedade, um paralelo entre tipos apresentados por DaMatta e as passagens vividas por Glauber entre diversas instâncias sociais. É possível reconhecer por meio de seus filmes, correspondências, e afirmações, a visão de mundo de Glauber Rocha, expressas em sua percepção muitas vezes polêmica, mas, sobretudo antecipada de sua época.

A impotência e a perplexidade com os rumos políticos do Brasil pós-golpe de 64, a exacerbção da repressão política no país, na década de 70, a tragédia e opressão das ditaduras latino-americanas, o transe político e de consciências, a fragilidade de intelectuais, militantes, estudantes e artistas; o conformismo popular, levam Glauber a uma nova questão. Lutar não no campo da razão opressora, mas nos territórios da desrazão e do mito. (BENTES, 1997).

No início da década de 1970 e a partir da experiência em Cuba, Glauber Rocha passa a ser identificado como “artista hermético e experimentalista”, muitas vezes insuportável para uma crítica cinematográfica ainda presa a determinados conceitos tradicionais de arte. Esta crítica guardava ainda a lembrança de um Brasil em luta, imagem que o próprio “Cinema Novo” ajudou a divulgar. Em 1973, Glauber afirmou à socióloga Raquel Gerber (GERBER, 1982) que seu cinema tinha um compromisso com a ruptura contra a linguagem da dominação. Esta afirmação nos deixa à mostra o alcance e a capacidade de reflexão de Glauber, uma vez que esta dominação à qual se referia não esteve restrita a uma forma única, nem sequer ao estabelecimento de qualquer visão uníssona que pudesse se interpor ao diálogo com seu cinema.

Em março de 1974, a revista *Visão* publica carta em que Glauber define o General Golbery do Couto e Silva (1911-1987) como “gênio da raça”, e afirma sua crença no processo de abertura política conduzido pelo novo presidente Ernesto Geisel (1908-1996) e pelos militares. A carta provoca polêmica e acusações. Em carta anterior, do mesmo período, de Roma, para Zuenir Ventura (1931-), Glauber diz: ...“*eu pobre me viro muito ligado aí na pátria: se tiver eleições me arranje um partido que me candidato a Presidente*”.

Selecionado oficialmente para participar do Festival de Veneza de 1980, o filme *A Idade da Terra* causou impacto, dividiu a crítica e obteve também opiniões negativas.

“O filme mergulha por mais de duas horas no hermetismo, com uma montagem paranóica e uma recitação obsessiva”. Sentindo-se obrigado a ser original. Glauber Rocha acumula sons e

⁷ Especialmente em *Revolução do Cinema Novo, O Século do Cinema e Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*

cores que não transmitem nem emoção nem ideias. Alguém dirá que é belíssimo exemplo de fantasia tropical. A nós, parece a decadência de um diretor de talento”. (Giovanni Grazzini, *Corriere Della Sera*, setembro de 1980)

...elogios de intelectuais e cineastas italianos como o escritor Alberto Moravia e Michelangelo Antonioni, que classificou o filme como “uma lição de cinema moderno”. Muito à frente de seu tempo, Glauber constrói uma linguagem revolucionária tanto na forma barroca como no conteúdo político-religioso: Uma *Missa Bárbara*, que apresenta a figura de Cristo no Terceiro Mundo como índio, negro, guerreiro e militar. “Uma espécie de Terceiro Testamento” sentencia Glauber Rocha que, revoltado, insulta Louis Malle (1932-1995) chamando-o de fascista e diretor de segunda categoria, ataca também o diretor do festival acusando-o de favorecer o cinema comercial. Por este escândalo, o filme é retirado da mostra e barrado no Festival de Cinema Espanhol e, na França, é recusado no Festival Latino Americano de Biarritz. Na realidade, *A Idade da Terra* é um filme que antecipa o conceito de simultaneidade na montagem cinematográfica, antecipa linguagens contemporâneas que hoje estão devidamente assimiladas pelas novas gerações.

A Idade da Terra é um testamento estético, uma proposta de interatividade brecht-glauberiana de expansão da relação cinemaespectador, um filme que pode ser visto em qualquer ordenação de seus rolos; que pode (e deveria, pela vontade de Glauber) ser montado pelos espectadores. É uma projeção no futuro, uma profetização da interatividade que nos promete o século XXI. Não pode ser percebido como qualquer outro filme, exige um olhar específico, só para ele; exige um pensamento diferenciado e único, é um desafio para nossa sensibilidade e nossa compreensão da função social da arte.”⁹

A partir da rejeição do filme *A Idade da Terra*, por parte do júri oficial do Festival de Veneza de 1980, pela forma de apreensão da realidade de seu entorno, podemos verificar em Glauber, em sua amargura, em seu arrebatamento, pela maneira como gerou e respondeu aos estímulos da crítica, e por sua morte; dita decorrente deste desgosto, um paralelo entre Glauber e os renunciadores de que falou Roberto DaMatta. Quando enxergamos em Glauber um cineasta que, alheio às opiniões da crítica, insistiu em trazer com seu cinema uma realidade distinta daquela forçosamente esperada.

“... o renunciador procura juntar o interno com o externo e criar um universo alternativo e novo. Ele não promete uma vida mais elevada no sentido da ascensão social e econômica. Sua promessa é a de um mundo social renovado. Malandros e caxias prometem carnavais e paradas. O renunciador promete um mundo novo, um universo social alternativo, como fez Antônio Conselheiro e, em escala menor, fizeram todos os nossos cangaceiros ou bandidos sociais, como Lampião e outros.” (DAMATTA, 1979, p. 321)

Desta maneira vimos um Glauber Rocha moço, malandro, hábil nas inserções sociais, tornar-se maturidade, o renunciador que não abriu mão de suas verdades e alegorias criativas. Re-

⁸ Jornal *O Globo*, setembro de 1980.

⁹ Orlando Senna na inauguração do projeto “Tempo Glauber Revitalizando Cultura”, setembro de 2007.

jeitando o estereótipo de “hermético”, amargurado, Glauber adoeceu em Lisboa meses depois do Festival de Veneza, chegando ao Rio de Janeiro em 22 de agosto de 1981 para morrer horas depois. Nos dias que se seguiram à sua morte, seus filmes foram mostrados em retrospectivas em diversos estados do Brasil e em vários países como Inglaterra (National Film Institute), França (Institut National d’Études Cinematographiques) e Estados Unidos (American Film Institute).

2.1.1. O tempo de Glauber

A historiografia do período em que Glauber viveu e principalmente produziu sua obra compreende desde o ano de seu nascimento, 1939, até 1981, ano de seu falecimento. Neste capítulo procuramos dentro do período que compreende nossa pesquisa destacar fatos históricos que de alguma forma tenham influenciado a vida e a carreira de Glauber e que tenham contribuído de maneira direta ou indireta para a elaboração de seu pensamento, sua obra e sua visão de mundo¹⁰. Ao nos referirmos aos fatos históricos, entenda-se uma descrição cronológica em que não nos propomos a uma abordagem analítica dos fatos.

Nossa intenção nesta parte do capítulo é tão somente detectar aquilo que de cotidiano se destacou na sociedade brasileira, ou mesmo internacional, e que possa ter reflexos na produção intelectual e criativa de Glauber. Voltamos aqui à trajetória de Glauber, porém preocupados em relatar os eventos que levaram Glauber pelo percurso disposto no capítulo anterior.

Da infância a 1960

Quando Glauber nasceu, em 14 de março de 1939, Getúlio Vargas (1882-1954) era o presidente da República. Vinha se mantendo no poder desde 1934, e em 37 havia instaurado, com um golpe, a ditadura do Estado Novo. Neste novo ambiente político, Vargas passa a assumir um papel mais agressivo na defesa de setores indústria nacional. Se por um lado, cria o DIP, órgão governamental encarregado da censura, por outro, torna obrigatória a exibição de um longa-metragem brasileiro por ano em cada sala de cinema.

Em 1940 o governo Vargas promulgou uma lei concedendo anistia a bandidos cangaceiros que se rendessem¹¹. O cangaceiro Corisco, Cristino Gomes da Silva Cleto (1907-1940), e sua mulher Sérgia Ribeiro da Silva, Dadá (1915-1994), recusam a rendição, são baleados em Brotas de Macaúbas, sul da Bahia. Dadá precisou amputar a perna direita e Corisco morreu

¹⁰ Para a elaboração deste capítulo utilizamos como fonte as informações contidas no catálogo da exposição retrospectiva “Glauber Rocha: Uma Revolução Baiana” realizada pelo Museu Tempo Glauber em parceria com o Ministério da cultura e Petrobras, em março de 2008, em Salvador. Complementamos estes dados com a biografia de Glauber contida no livro *Cartas ao Mundo* de Ivana Bentes (*passim*, BENTES,1997), com depoimentos de Lúcia Rocha e Paloma Rocha, respectivamente mãe e filha de Glauber Rocha. Os dados sobre cinematografia brasileira foram encontrados na obra organizada por Fernão Ramos, *História do Cinema Brasileiro* (*passim*, RAMOS,1987) e nos valemos também da documentação disposta na Cinemateca Brasileira e no Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas.

¹¹ Disponível em:
<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=300&textCode=6338&date=currentDate>

naquele dia 5 de maio de 1940. Mais tarde, em 1964, eles seriam retratados por Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

No Rio de Janeiro, a companhia cinematográfica *Cinédia*, fundada por Adhemar Gonzaga (1901-1978) em 1930, produzia em 1939 comédias musicais como *O Que é que a Baiana Tem?*, filme em que Carmem Miranda (1909-1955) lança o compositor Dorival Caymmi (1914-2008). A cultura regional ganha destaque no cenário nacional e neste contexto, a cultura baiana ultrapassa as fronteiras brasileiras para ser reconhecida internacionalmente.

O cinema, por sua vez, ganha atenção do estado. Em 1937, a pedido do ministro Gustavo Capanema (1900-1985), o antropólogo Edgar Roquete-Pinto (1884-1954) organiza o Instituto Nacional de Cinema Educativo, primeiro órgão do governo pensado especificamente para atender ao cinema. Este produz *Bandeirantes* de Humberto Mauro (1897-1983), com Carmen Santos (1904-1952).

Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), um dos mais importantes intelectuais brasileiros ligados ao cinema e importante interlocutor de Glauber, havia passado uma temporada na Europa após ser preso pelo regime de Getúlio Vargas, ao voltar, matricula-se na Faculdade de Filosofia e coordena o primeiro Clube de Cinema de São Paulo, em 1942. Paulo Emílio conta ao pesquisador Afrânio Mendes Catani (RAMOS, 1987, p.201) que o cinema começou a interessar aos acadêmicos nessa época e com a frequência de professores estrangeiros, o debate por vezes se fazia em francês.

Em 9 de Janeiro de 1943, o Brasil declara sua adesão à Organização das Nações Unidas e à Carta do Atlântico. O presidente Roosevelt (1882-1945), dos EUA, encontra-se com Vargas em Natal, no Rio Grande do Norte. Tratam do envio de tropas brasileiras para combater na Europa. O estabelecimento de estreitos laços econômicos com os EUA, financiador de empréstimos ao governo, contribuiu para que o Brasil se juntasse aos aliados na 2ª Guerra Mundial. A guerra impede a importação de filme virgem. Em contrapartida, o cinema ganha força com a fundação, no Rio de Janeiro, da Atlântida Companhia Cinematográfica do Brasil S.A., por Moacyr Fenelon (1903-1953) e os irmãos Paulo e José Carlos Burle (1910-1983), com o apoio do conde Pereira Carneiro (1877-1953), proprietário do *Jornal do Brasil*. A Atlântida nasce com um manifesto de inauguração, em que seus fundadores declaram a intenção de contribuir para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira e propõe o desenvolvimento do cinema nacional como alavanca do progresso do país.



Fig. 10 - *Corisco*, Cristino Gomes da Silva Cleto, acervo Fundação Joaquim Nabuco.

Com uma fórmula que combinava música e cinema e que fazia o sucesso da Companhia, a Atlântida tornou-se a principal produtora do país, produzindo 12 filmes em quatro anos, entre eles *Tristeza Não Paga Dívidas* (1944), de José Carlos Burle, apresentando pela primeira vez juntos Oscarito (1906-1970) e Sebastião Prata (1915-1993), o Grande Otelo.

A companhia Cinédia, por sua vez, levou as vedetes da companhia de teatro carioca “Dulcina-Odilon” para o cinema, enquanto Vinícius de Moraes (1913-1980), crítico de cinema, iniciava a polêmica cinema mudo x falado em seus artigos jornalísticos para o jornal *A Manhã*. O americano Orson Welles (1915-1985) vem ao Brasil filmar *It's all True* (*É Tudo Verdade*), aproveitando a política de boa vizinhança do governo dos EUA. O filme acabou gerando desconforto entre o diretor, estúdio e governo brasileiro, devido à combinação de elementos da realidade social do país e estética experimental, contrária à intenção oficial de vender o país ao turismo internacional.

Em 1944 a Cinédia produz *Berlim na Batucada*, de Luís de Barros (1893-1981), com Procópio Ferreira (1898-1979), sátira das relações de amizade entre o Brasil e os EUA e no ano seguinte, 1945, a Cinédia produz *O Cortiço*, de Luís de Barros, adaptado do romance de Aluísio de Azevedo (1857-1913), e investe em novas adaptações literárias. Humberto Mauro inicia a série *Brasileiras* no INCE com *Chué Chuá* e *Casinha Pequeninha*.

Cada vez mais, o presidente Vargas é obrigado a se apresentar contrário aos governos totalitários. O governo ditatorial instalado em 1937 começou a sofrer críticas e apelos de democratização crescentes. Pressionado, convocou, em decreto de maio de 45, eleições para presidente e para o Congresso Constituinte. Eleições estaduais foram agendadas.

Marcadas as eleições, as campanhas se polarizam entre Eduardo Gomes (1896-1981) pela UDN e o general Gaspar Dutra (1883-1974) pelo PSD, este com o apoio de Getúlio. Na época, Getúlio não contava mais com o apoio do alto escalão militar, desconfiado das políticas ambíguas do presidente em relação aos comunistas. Após sucessivas ações contrárias ao Exército com a suspeita de que Getúlio tentaria novo golpe, ele foi destituído do cargo.



Fig. 11 - Cartaz de *O Ébrio*, 1946, de Benício. 76 x 112 cm, acervo Cinemateca Brasileira.



Fig. 12 - Cartaz de *Samba em Berlim*, 1943, de autoria de R.C. 69 x 102 cm, acervo Cinemateca Brasileira.

Em 1946, Jorge Amado, deputado em São Paulo, pelo Partido Comunista, é autor da lei, ainda hoje em vigor, que assegura o direito à liberdade de culto religioso e é autor da lei que determina que sejam exibidos ao menos três filmes nacionais por ano em cada sala de exibição. Ainda em 1946 cria-se o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro.

O *Ébrio*, de Ademar Gonzaga (1901-1978), com Vicente Celestino (1894-1968), é o grande sucesso da Cinédia. Em *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), de Watson Macedo (1918-1981), a chanchada ganha a forma definitiva que fará o sucesso da Companhia. Neste filme Macedo mistura os elementos que serão a base das chanchadas: a paródia ao cinema hollywoodiano e a abordagem bem humorada dos problemas sociais do país, tudo isso aliado a números musicais.

O ano de 1947 será decisivo para a disseminação das chanchadas. Neste ano Luís Severiano Ribeiro Jr. (1912-1993), dono de uma cadeia de cinemas, uma empresa de distribuição e um laboratório para processamento de filmes, torna-se sócio majoritário da Atlântida e consolida a penetração das chanchadas e comédias musicais da Atlântida no mercado interno e garantiu a perpetuação desses filmes por mais de uma década.

Em São Paulo é fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1950, pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) e Franco Zampari (1898-1966), produzindo o filme *Caiçara*, de Adolfo Celi (1922-1986). A Atlântida produz *Carnaval no Fogo*, de Watson Macedo e *Também Somos Irmãos* de José Carlos Burle. Carmen Santos produz *Inocência*, adaptação de Alfredo Taunay (1843-1899). O *Clube de Cinema* se transforma na Cinemateca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em Salvador, Walter da Silveira (1915-1970) cria o Clube de Cinema da Bahia. Ainda em 1950 é inaugurada a televisão no Brasil com a primeira emissão pública, da TV Tupi, em São Paulo e Getúlio Vargas é eleito para um novo mandato como presidente da República.

Em 1951 a Vera Cruz produz *Terra é sempre Terra* e *Ângela*. A Cinédia lança *Lucíola*, uma adaptação baseada na obra de José de Alencar (1829-1877), e *Anjo do Lodo*, com Virgínia Lane (1920-). Funda-se o Círculo de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais.

A Multifilmes é fundada em Mairiporã, São Paulo. A Vera Cruz produz *Tico-Tico no Fubá* e *Sai da Frente*, estreia do comico Mazzaropi (1912-1981). Alberto Cavalcanti (1897-1982) dirige *Simão, o Caolho*, seu primeiro filme no Brasil. A Atlântida produz *Carnaval Atlântida* e *Barnabé tu és Meu*, de José Carlos Burle.

Humberto Mauro filma *O Canto da Saudade*. Circula a revista *Cinelândia*. Uma grande seca assola o sertão nordestino. Em Salvador, o pioneiro do cinema baiano, Alexandre Robatto Filho (1908-1981), filma o documentário *Entre o mar e o Tenda!*, em curta-metragem, que assim como o longa-metragem *Barravento* de Glauber Rocha, discursa sobre a pesca do Xaréu. A Vera Cruz produz *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1881-1922), um sucesso de bilheteria, *Sinhá Moça*, filme de época, e a comédia *Uma Pulga na Balança*. A Atlântida lança *Uma Dupla do Barulho*, de Carlos Manga (1928-). A Multifilmes produz o primeiro longa-metragem brasileiro em cores, *Destino em Apuros*. Alex Viany (1918-

1992) dirige *Agulha no Palheiro* flirtando com o neo-realismo italiano e Alberto Cavalcanti propõe a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC).

Em 1954, além do Círculo de Estudo, Pensamento e Ação (CEPA), Glauber passa a frequentar ativamente o Clube de Cinema, animado pelo crítico Walter da Silveira.

O suicídio do Presidente Getúlio Vargas, a falência da companhia Vera Cruz, após a produção de *Floradas na Serra*, com Cacilda Becker (1921-1969) e Jardel Filho (1928-1983) também fazem parte dos episódios marcantes de 1954. Alberto Cavalcanti filma *O Canto do Mar* e *Mulher de Verdade*. Alex Viany dirige *Rua sem Sol* e Carlos Manga faz *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou Correr*. Watson Macedo lança *O Petróleo é Nosso*. A *Revista de Cinema* de Belo Horizonte vira referência nacional.



Fig. 13 - Cartaz de *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany, acervo Cinemateca Nacional.

Glauber está então com 16 anos em 1955, ingressa no grupo idealizado pelo poeta Fernando Rocha Peres (1936-), o grupo Jogralescas Teatralizações Poéticas, combinando poesia e teatro. Glauber dirige as encenações. Além de Glauber, participam sua irmã Anecyr Rocha (1941-1977), Ângelo Roberto (1938-), Paulo Gil Soares (1935-2000), Calasans Neto, Anysius Melhor (1935-1991), Guerrinha (1942-2006), entre outros. Encenam poetas modernistas como Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira (1886-1968) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987).

A política no Brasil vivia um período tenso durante o governo de João Café Filho (1899-1970), que assumiu o poder após o suicídio de Getúlio Vargas e se preparava para eleger Juscelino

Kubitschek de Oliveira (1902-1976), entre ameaças de golpe de seus opositores. No Rio de Janeiro, em 1955, Nelson Pereira dos Santos realiza *Rio 40 Graus*, primeiro longa-metragem do paulista radicado no Rio de Janeiro. O coronel Geraldo de Menezes Cortes (1911-1962), chefe da Segurança Pública, sem ter visto uma única cena censurou o filme por conter "elementos comunistas", quando viu o filme condenou a exposição do lado negativo do Rio de Janeiro, o uso de gírias e a paródia de um personagem deputado. Não poupou



Fig. 14 – Cartazete de *Rio, 40 Graus*, 42x55 cm, acervo Cinemateca do MAM.

nem o título, para ele mentiroso. O coronel afirmou que, no Rio de Janeiro, "a temperatura nunca chegara a 40 graus" (RAMOS, 1987, p.309).

Rio 40 Graus teve sessões clandestinas para artistas e intelectuais durante o período em que esteve censurado, entre eles, os escritores Jorge Amado, Manuel Bandeira (1886-1968) e Menotti del Picchia (1892-1988). Após sua liberação, o filme estreia em março de 1956, com enorme repercussão internacional, tendo sido elogiado pelo crítico francês André Bazin (1918-1958), defensor do estilo realista no cinema. Concebido sob a influência do neo-realismo italiano, *Rio 40 Graus* apresenta a favela como uma das locações e negros como personagens centrais, algo raro no cinema da época.

Juscelino Kubitschek é eleito Presidente da República em 1956, tendo como vice João Goulart (1919-1976). A cultura na Bahia ganha novo impulso com a criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, dirigida por Martim Gonçalves (1919- 1973) e do Curso de Música dirigido pelo maestro Hans Koellreutter (1915-2005), e da Escola de Dança, dirigida por Yanka Rudzka (1916-?). Também nesse ano é criada a Cinemateca Brasileira em São Paulo.

Glauber, Calasans Neto, Sante Scaldasferri (1928-), Luis Paulino dos Santos (1936-), José Telles de Magalhães (1938-), Fernando da Rocha Peres, entre outros, fundam a Cooperativa Cinematográfica Yemanjá em 1956. Como Palavra de Ordem, pixam nos muros da cidade: "Você acredita em Cinema na Bahia?". A estreia do grupo *Jogralescas* acontece em setembro de 1956, no aniversário do Colégio Central da Bahia. Glauber colabora no filme *Um dia na Rampa*, curta-metragem de Luiz Paulino rodado no Mercado Modelo de Salvador.

Em 1957, Glauber viaja para Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Em Belo Horizonte encontra Adolfo Celli (1922-1986), Paulo Autran (1922-2007) e Tonia Carrero (1922-). Visita o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e em Minas tenta implantar sem sucesso o seu projeto de "Cinema Novo". Vai então ao Rio de Janeiro, buscar financiamento para uma série de filmes da Sociedade Cooperativa Yemanjá. Entre os projetos, um de sua autoria: *Senhor dos Navegantes*. Visita as filmagens de *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos onde conhece Alex Vianny, historiador, cineasta e uma das mais atuantes figuras intelectuais do cinema brasileiro.

Ao invés de um carro, presente dos pais pela aprovação no vestibular, Glauber compra uma câmera Arryflex 35 mm "por sessenta contos com tripé e sem zoom". De volta a Salvador, Glauber cursa Direito da Universidade Federal da Bahia, até o terceiro ano. Ele é chamado por Arioaldo Matos (1926-1988), para participar do jornal de esquerda *O Momento*. Colabora, ainda, nas revistas culturais *Mapa e Ângulos* e no semanário *Sete Dias*.

Ao final de 1957, então com dezoito anos, Glauber filma o curta-metragem *Pátio*, com Solon Barreto Solon Barreto (1940-) e Helena Ignez (1942-), futura esposa do cineasta, um filme formalista e influenciado pelo concretismo.



Fig. 15 - Glauber e Lina Bo Bardi durante a montagem da exposição Bahia no Ibirapuera, foto acervo Tempo Glauber.

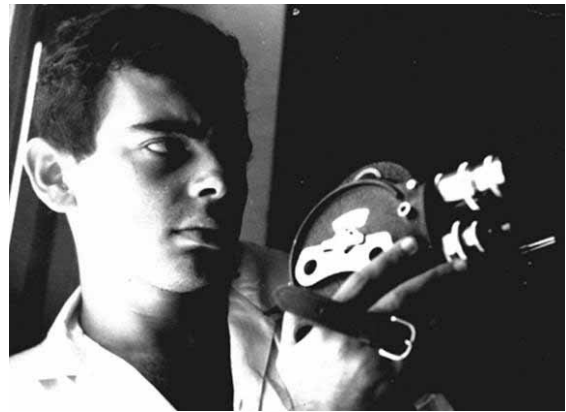


Fig. 16 - Glauber com sua câmera, foto acervo Tempo Glauber.

Glauber consolida sua carreira jornalística em 1958, como repórter de polícia do *Jornal da Bahia* onde trabalha ao lado de Inácio de Alencar, Ariovaldo Matos, Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres e Calasans Neto. Em seguida, publica artigos sobre cinema e assume a direção do *Suplemento Literário*, escreve na página *Artes e Letras*, do suplemento dominical do *Diário de Notícias*, de Salvador, e para o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* (SDJB). Nessa época, também se emprega como funcionário público da Prefeitura de Salvador. Glauber, iniciando sua articulação internacional, acompanha o diretor italiano Roberto Rossellini em pesquisa de locações em Salvador com uma câmera 16 mm, experiência essa, narrada mais tarde no filme *Di Cavalcanti Di Glauber*.

Também em 1958 os cariocas ganham um importante centro de agregação de cinéfilos com a criação da *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Nelson Pereira dos Santos finaliza *Rio, Zona Norte*. Aparece a *Revista de Cultura Cinematográfica*. Em São Paulo, Roberto Santos (1928–1987) filma *O Grande Momento*; Walter Hugo Khoury (1929-2003) dirige *Estranho Encontro*. No Rio de Janeiro, estrutura-se a Federação dos Cineclubes.

No próximo ano, 1959, Glauber viaja a São Paulo e participa com Walter da Silveira do *Congresso dos Cineclubes* e da *Bienal de São Paulo* (Exposição *Bahia no Ibirapuera* organizada por Lina Bo Bardi). Nesta cidade, Glauber mostra o copião de *Pátio* a Walter Hugo Khoury e conhece pessoalmente Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade (1930-2009), Jean-Claude Bernardet (1936-) e Gustavo Dahl (1938-). Em Salvador, lança o curta-metragem *Pátio* e promove sessões também no Rio de Janeiro.

Em 30 de junho de 1959, Glauber casa-se em Salvador com Helena Ignez de Mello e Silva, colega de universidade e protagonista de *Pátio*. Após o casamento, começa em Salvador a filmagem de seu segundo curta-metragem, o inacabado, *Cruz na Praça*, baseado num conto de sua autoria, “*A Retreta na Praça*”, publicado no *Panorama do Conto Baiano*, antologia editada naquele ano pela Imprensa Oficial da Bahia.

Aruanda, de Linduarte Noronha (1930-), é filmado na Paraíba e *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni (1933-) e Mário Carneiro (1930-2007), no litoral do Rio de Janeiro. *Redenção*,

de Roberto Pires (1934-2001), primeiro longa-metragem baiano é lançado em Salvador (o diretor inventa e usa uma lente cinemascope).

Iniciam-se as filmagens de *Bahia de Todos os Santos* de Trigueirinho Neto (1931-), incentivadas por artigos de Glauber Rocha. O filme *Orfeu Negro*, que é filmado no Rio de Janeiro, dirigido pelo francês Marcel Camus (1912-1982) e adaptado de uma peça de Vinícius de Moraes, ganha a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro. Criado o *Museu de Arte Moderna da Bahia*, sob direção de Lina Bo Bardi. Na América Latina, vitória da Revolução Cubana em 1959. Em 02 de janeiro as forças rebeldes entram triunfalmente em Havana, Cuba e em 23 de março é fundado o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, o ICAIC.

Os anos de 1960 a 1970

Como capital do Brasil idealizada por Juscelino Kubitschek, Brasília é inaugurada em 1960 e nesse mesmo ano nasce a primeira filha de Glauber, Paloma de Mello e Silva Rocha, em 12 de junho. Glauber trabalha como produtor executivo de *A Grande Feira*, longa-metragem de Roberto Pires, produzido por Rex Schindler (1922-) para a Iglú Filmes, (produtora de cinejornais) que reúne ainda Braga Neto, Oscar Santana, Helio Moreno e Waldemar Lima (1936-) (fotógrafo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). Depois de organizar a produção, Glauber refaz o roteiro e assume a direção de *Barravento*, aproveitando alguns diálogos e copiões filmados por Luiz Paulino dos Santos, autor do enredo original. Em carta a Paulo Emílio, Glauber conta como virou diretor inesperadamente de seu primeiro longa-metragem. Começa a corresponder-se com Alfredo Guevara (1925-), diretor do ICAIC.

Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) realiza o curta-metragem *Couro de Gato*. Carlos Coimbra (1925-2007) lança *A Morte comanda o Cangaço*, investindo no filão dos filmes de cangaceiros. Nelson Pereira dos Santos vai para a Bahia rodar *Vidas Secas*, mas as chuvas atrapalham e ele então filma *Mandacaru Vermelho*. A equipe hospeda-se na pensão *Bandeira Branca* de Lúcia Rocha.

Jânio Quadros (1917-1992) deixa a presidência da República em 1961 e João Goulart assume em meio à crise política. No Rio de Janeiro, Glauber finaliza *Barravento*, durante a montagem, de Nelson Pereira dos Santos, ambos recebem a visita do cineasta François Truffaut (1932-1984). O ciclo de cinema baiano é uma realidade com *Bahia de Todos os Santos*, de

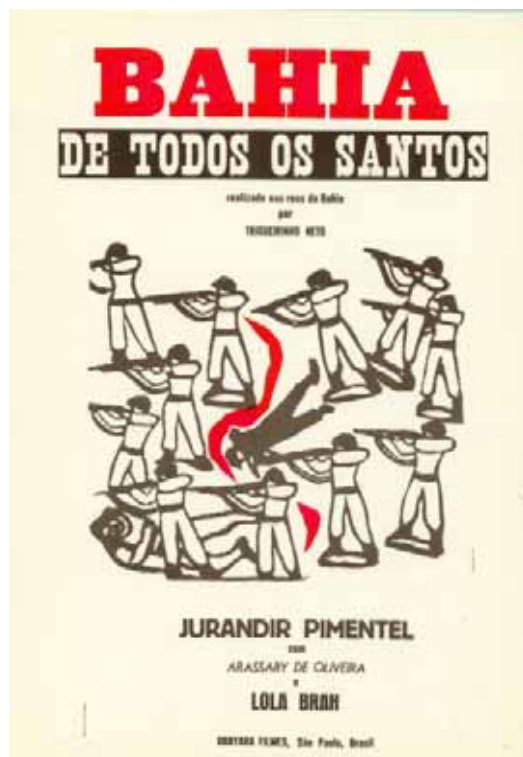


Fig. 17 - Cartaz de Bahia de Todos os Santos, de Trigueirinho Neto, acervo Cinemateca Nacional.

Trigueirinho Neto, *A Grande Feira*, de Roberto Pires, e *Barravento*. É criado o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica).

O ano de 1962 se consolida o movimento do “Cinema Novo” com a produção cinematográfica a partir do Rio de Janeiro. O filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (1920-), ganha a Palma de Ouro na edição de 1962 do Festival Internacional de Cinema de Cannes. O clássico *Cinco Vezes Favela* é produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, reunindo curtas de Leon Hirszman (1937-1987), Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues (1940-), Miguel Borges (1937-) e Marcos Farias (1933-1985). Influenciado pela *Nouvelle Vague*, Ruy Guerra (1931-) lança *Os Cafajestes*, que é censurado. *Barravento* recebe o Prêmio Opera Prima no Festival de Cinema de Karlovy Vary, na então Tchecoslováquia. No mesmo ano, o filme é apresentado no Festival de Sestri Levante, Itália. Glauber participa também do Festival de Santa Margherita, na Itália. Glauber produz o curta-metragem *Imagens da Terra e do Povo*, de Orlando Senna (1940-) e em carta para Alfredo Guevara, diretor do ICAIC em Cuba, fala pela primeira vez em realizar *América Nuestra*, um épico sobre a América Latina.



Fig. 18 - Esboço de América Nuestra, 1953, acervo Tempo Glauber.



Fig. 19 - Esboço de América Nuestra, 1953, acervo Tempo Glauber.

Na política carioca, Carlos Lacerda (1914-1977) cria a Comissão de Ajuda à Indústria Cinematográfica (CAIC), contudo, a crise no cenário político do país se agrava com greves, frequentes manifestações públicas e comícios reivindicando reformas de base.

Glauber publica, em 1964, pela editora Civilização Brasileira, sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e começa a colaborar com a revista *Cine Cubano*. O escritor italiano Alberto Moravia escreve no jornal *L'Espresso*, crítica elogiosa de *Barravento* ... “ um dos mais belos filmes que temos visto atualmente”. *Barravento* é selecionado para o Festival de Cinema de Londres e incluído entre os dez filmes escolhidos para o Festival de Cinema de Nova York, que inaugura o

Lincoln Center for the Performing Arts. O “Cinema Novo” ganha visibilidade com três futuros clássicos do Nordeste: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber (lançado em 64), e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra.

O presidente João Goulart é deposto pelo golpe militar em março de 1964. O Marechal Castelo Branco é nomeado presidente da República. É criado o SNI. O Brasil rompe relações com Cuba. O Golpe interrompe a produção de *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho (1933-). São produzidos os documentários, *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, *Meninos do Tietê*, de Maurício Capovilla (1936-) e os filmes de ficção, *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khoury, e *Selva Trágica*, de Roberto Farias (1932-).

Enquanto isso, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* concorre à Palma de Ouro no Festival de Cannes. Depois da Europa, Glauber exhibe seu filme no México, viaja aos Estados Unidos, vai à Nova York, Los Angeles e conhece Hollywood. Recebe o Prêmio da Crítica mexicana no Festival Internacional de Acapulco, o Grande Prêmio do Festival de Cinema Livre, na Itália, e o Náiade de Ouro do Festival Internacional de Porreta Terme. Maurício do Valle (1928-1994), como Antônio das Mortes, recebe o Prêmio Saci de Melhor Ator Coadjuvante dado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estreia em junho no circuito carioca.

Na esteira do sucesso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Barravento* também é lançado no Rio de Janeiro, no mesmo mês, sendo anunciado como um filme de “violência, sexo, suspense e fetichismo”, apresentando “a beleza satânica de uma mulher (Luiza Maranhão), no mais excitante nu do cinema!”. (BENTES, 1997, p.709)

No ano seguinte ao golpe, a política e o cenário urbano começam a povoar a temática das produções do “Cinema Novo”. Os autores do “Cinema Novo” fundam a Difilm, uma cooperativa para a distribuição de seus filmes. Glauber, Zelito Viana (1938-), Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni e Raymundo Wanderley Reis criam a produtora Mapa Filmes.

Em Brasília é criado primeiro curso de cinema na Universidade de Brasília (UnB) e no Rio de Janeiro acontece o 1º Festival do Filme e o Festival do Curta-Metragem do Jornal do Brasil.

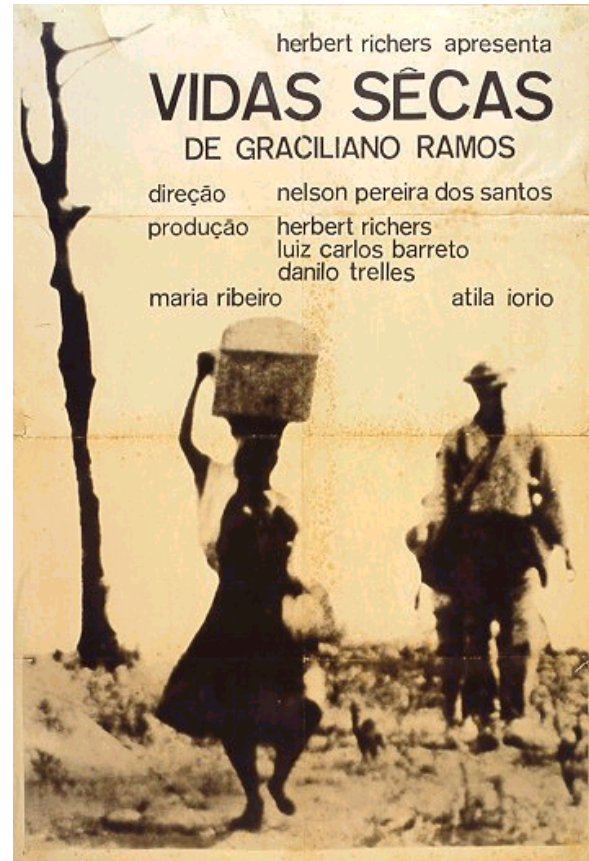


Fig. 20 - Cartaz de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, acervo MAM.

Glauber lança em janeiro o texto-manifesto *A Estética da Fome*, durante a Resenha do Cinema Latino Americano, em Gênova. O texto, escrito no avião entre Los Angeles e Milão, traz as bases estéticas e políticas do “Cinema Novo” e critica o paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo. Glauber co-produz, nesse período, *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr., protagonizado por Anecyr Rocha, irmã de Glauber e mulher do diretor Walter Lima Jr. (1938-)

Em novembro de 1965 Glauber é preso num protesto contra o regime militar em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, durante reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos). São presos com Glauber: Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Flávio Rangel



Fig. 21 - Desenho de Glauber feito na prisão retratando a si e aos companheiros presos, acervo Tempo Glauber.



Fig. 22 - Fotograma do documentário *Amazonas Amazonas*, acervo Tempo Glauber.

(1934-1988), Antonio Callado (1917-1997), Carlos Heitor Cony (1926-), Jaime Rodrigues (1897-1967) e Márcio Moreira Alves (1936-). A prisão tem repercussão internacional e um telegrama de protesto assinado por Alain Resnais (1922-), Truffaut (1932-1984), Godard (1930-), Joris Ivens (1898-1989) e Abel Gance (1889-1981) é enviado ao presidente Castelo Branco (1897-1967).



Fig. 23 - Capa da revista *Postif*, acervo MAM.

No final do ano, Glauber viaja para o Amazonas, onde passa o Natal de 1965 e realiza, em Manaus e Parintins, o curta *Amazonas Amazonas*, seu primeiro filme colorido. A Editora Civilização Brasileira publica *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, com textos e entrevistas da equipe e de diferentes autores sobre o filme.

Em 1966 Glauber filma a posse de José Sarney (1930-), o então eleito governador do Maranhão. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* faz carreira internacional sendo premiado no Festival Internacional de Mar del Plata e tem seu roteiro publicado na coleção italiana *Cineforum*. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é capa da revista francesa *Positif* n°73, em fevereiro de 1966.

Glauber filma *Terra em Transe*, em 1967, que fica proibido em todo o território nacional, por ser considerado

subversivo e ofensivo à Igreja, ao ser liberado, sua exibição causa polêmica no Rio de Janeiro. Um histórico debate promovido no MIS mobiliza a classe artística e intelectuais como Helio Pellegrino (1930-1988) que defende o filme e Fernando Gabeira (1941-) que faz restrições ao personagem “super-homem” Paulo Martins. Exibido no Festival de Cannes, *Terra em Transe* ganha os Prêmios Luis Buñuel da crítica espanhola, e da FIPRESCI. No Rio de Janeiro, o filme fica em cartaz durante quatro semanas em dez cinemas.

Glauber participa do Festival de Veneza de 1967, onde encontra Luis Buñuel¹². Apresenta *Terra em Transe* em Montreal, no Canadá, onde entrevista Jean Renoir¹³. No Festival Internacional do Filme de Locarno, *Terra em Transe* recebe o Grande Prêmio e o Prêmio da Crítica. Em Havana, é considerado pela crítica cubana o melhor filme do ano. No Rio de Janeiro, re-



Fig. 24 - Glauber e Buñuel em Veneza 1967, acervo Tempo Glauber.



Fig. 25 - Glauber entrevista Jean Renoir em Montreal 1967, acervo Tempo Glauber.

cebe do Museu da Imagem e do Som o Prêmio Golfinho de Ouro de Melhor Filme. No Festival de Cinema de Juiz de Fora ganha quatro prêmios: Melhor Filme, Menção Honrosa de Melhor Roteiro, Melhor Ator Coadjuvante para Modesto de Sousa, Prêmio Especial para Luís Carlos Barreto (1928-), pela fotografia e produção do filme. No mesmo ano, Glauber participa como co-roteirista de *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman. Escreve os textos-manifestos: *A Revolução é uma Eztetyka*; *Teoria e prática do cinema latino-americano*; *Revolução Cinematográfica* e *Tricontinental* (inspirado na Conferência Tricontinental em Havana).

No cenário político, o Marechal Arthur da Costa e Silva (1897-1969) é nomeado presidente da República ao mesmo tempo em que o militante comunista, e baiano, Carlos Marighela (1911-1969) vai para Cuba como representante da OLAS (Organização Latino-Americana de Solidariedade) e cria a ALN (Aliança Libertadora Nacional), organização clandestina de extrema esquerda. Morre o revolucionário argentino Ernesto Guevara de la Serna (1928-1967), o Che Guevara, que lutou ao lado de Fidel Castro (1926-) na Revolução Cubana. Che foi morto na aldeia de La Higuera, na Bolívia.

¹² Luis Buñuel (1900 — 1983) foi um realizador de cinema espanhol, nacionalizado mexicano. Cineasta surrealista, trabalhou com Salvador Dalí, de quem sofreu fortes influências. A obra cinematográfica de Buñuel, aclamada pela crítica mas sempre cercada por uma aura de escândalo, tornou-o um dos mais controversos cineastas do mundo.

¹³ Jean Renoir (1894, Paris — 1979) foi um cineasta, escritor, argumentista e ator francês, segundo filho do pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir. Sua atuação no cinema francês, entre 1930 e 1950, influenciou e serviu de referência à Nouvelle Vague.

O Rei da Vela, peça de Oswald de Andrade (1890-1954) encenada por José Celso Martinez (1937-) e *Alegria, Alegria*, música de Caetano Veloso (1942-), marcam o início do Tropicalismo. Zé Celso dedica seu espetáculo a Glauber. Antonio Callado publica *Quarup*, romance que Glauber pretendia recriar nas telas. São lançados: *Opinião Pública*, documentário de Arnaldo Jabor (1940-), *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman e *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luiz Sérgio Person (1936-1976). O moderno cinema brasileiro experimenta novos caminhos com *A margem*, de Ozualdo Candeias (1918-2007), *Esta noite Encarnarei no teu Cadáver*, de José Mojica Marins (1931-) e *Cara a Cara*, de Júlio Bressane (1946-). Jean-Claude Bernardet publica *Brasil Em Tempo de Cinema*, análise sobre o "Cinema Novo". Joaquim Pedro de Andrade realiza o documentário *Cinema Novo* para a televisão alemã, com *making-of* de *Terra em Transe*. Em 1968, Gilberto Gil (1942-) lança o disco *Tropicália* e Caetano Veloso a música *É Proibido Proibir* e cria-se o Conselho Superior de Censura.

A "Passeata dos 100 Mil" no Rio de Janeiro, mobiliza estudantes e intelectuais em protesto contra a ditadura militar. O bipartidarismo no Brasil no pós 1964, que se constituiu da Aliança Renovadora Nacional (Arena) e do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), foi implantado como instrumento político, visando, sobretudo concentrar prerrogativas de controle político no Poder Executivo sobre o qual as forças armadas possuíam completo poder. O Ato Institucional nº 5 fecha o Congresso Nacional. Explodem as guerrilhas urbanas.

Manifestações estudantis resultam no Maio de 68, na França, uma greve geral que rapidamente adquiriu significado e proporções revolucionárias, mas em seguida foi desencorajada pelo Partido Comunista Francês, de orientação Stalinista, e finalmente foi suprimida pelo governo, que acusou os Comunistas de tramarem contra a República. Maio de 68 foi o acontecimento revolucionário mais importante do século XX, por que não se deveu a uma camada restrita da população, como trabalhadores ou minorias, mas a uma insurreição popular que superou barreiras étnicas, culturais, de idade e classe.

Os conflitos gerados na França influenciaram estudantes e jovens em todo o mundo. A Universidade de Madri, na Espanha, foi fechada pelo governo no fim do mês de maio. A polícia reprimiu violentamente estudantes e operários. Na Universidade de Frankfurt, Alemanha, estudantes da esquerda e da direita entraram em choque. Em Milão, na Itália, já em junho, estudantes tomaram a sede de um jornal, impedindo sua circulação. A juventude de países do Leste Europeu, como Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia, por sua vez, protestava pelo afrouxamento do comunismo de influência soviética, para eles, demasiado "rígido e burocrático". Na Polônia, intelectuais e estudantes protestaram, em março, contra a proibição de uma peça de teatro considerada antissoviética. Na Tchecoslováquia, o dirigente comunista Alexandre Dubcek (1921-1992) introduziu, em abril, uma tímida liberdade, e falou de um "socialismo humano". Na Iugoslávia, 20 mil estudantes tentaram ocupar as universidades do país em junho. Os tanques do Pacto de Varsóvia acabaram com a esperança suscitada pela Primavera de Praga.

No Brasil em 1968, o cinema underground produz o clássico, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla (1946-2004), e *Jardim de Guerra*, de Neville d'Almeida (1941-). O "Cinema Novo" lança *Fome de Amor*, de Nelson Pereira dos Santos e *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo

Dahl. Irrompe o *Cinema da Boca do Lixo* paulista, com Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach (1945-) e João Callegaro (1945-) e outros autores. O roteiro de *Terra em Transe* é publicado na revista *L'Avant-scène du Cinema* e na revista alemã *Film*.

Em março de 1968, Glauber prepara-se para filmar *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*Antônio das Mortes*), “um sangrento western político” (...) “em que retomo o personagem de Antônio das Mortes, dez anos mais tarde, num sertão modernizado e ainda bárbaro”. Problemas de produção atrasam as filmagens em Milagres, na Bahia. Glauber desiste de ir à Paris encontrar o produtor, Claude-Antoine, devido às manifestações de maio de 68. Enquanto aguarda as filmagens na Bahia, roda em agosto, no Rio de Janeiro, com uma câmera Éclair 16 mm, *O Câncer*, um filme experimental, com situações improvisadas em torno de violência, racismo e sexualidade. Documenta com Affonso Beato (1941-), as passeatas estudantis contra a ditadura, no curta-metragem inacabado 1968. Glauber interrompe a montagem de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* para participar da Semana do “Cinema Novo” em Nova York. Assiste as filmagens de *The Arrangement* e tenta obter os direitos para o cinema de *Wild Palms*, romance de William Faulkner (1897-1962). No Brasil, participa de um seminário sobre cinema e televisão na América Latina, organizado pela UNESCO, na Universidade de São Paulo. O encontro traz novamente ao Brasil, Roberto Rossellini, Edgar Morin (1921-) e Alfredo Guevara.

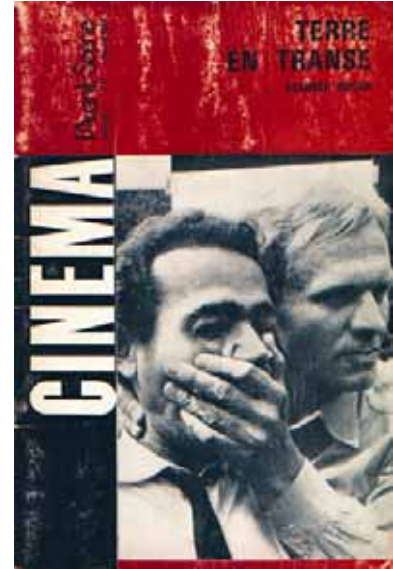


Fig. 26 - *Terra em Transe* na capa da revista *L'Avant-scène*.



Fig. 27 - Glauber e Roberto Rossellini em 1968, acervo Tempo Glauber.

Glauber é co-produtor do longa-metragem *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. estrelado por sua irmã Anecy Rocha. Glauber propõe ao produtor Claude-Antoine uma série de televisão tendo o personagem Antônio das Mortes como protagonista. Escreve o argumento de treze episódios e a apresentação da série. O ano seguinte, 1969, é o ano de criação da Embrafilme e o ano em que o General Médici (1905-1985) assume a presidência, quando a repressão leva ao fechamento dos cineclubes.

Escolhido pela junta militar que governou o país após a morte de Costa e Silva, o General Emílio Garrastazu Médici presidiu o Brasil entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974. Médici teve seu governo

conhecido como "os anos de chumbo da ditadura", devido à violentíssima repressão promovida contra opositores do regime militar, enquanto o grande crescimento econômico em seu governo ficou conhecido como o "milagre brasileiro".

A guerrilha urbana se intensifica e os grupos de esquerda Aliança de Libertação Nacional (ALN) e Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), sequestram o embaixador norte-americano Charles Elbrick (1908-1983) no Rio de Janeiro, este é trocado por 15 presos políticos mandados para o México. Os militares respondem com a Lei de Segurança Nacional (18 de setembro) e com a Emenda Constitucional Nº 1 (17 de outubro), que na prática é uma nova Constituição, com a figura do banimento do território nacional e a pena de morte nos casos de "guerra psicológica adversa, ou revolucionária, ou subversiva". Ainda em 1969, o líder da ALN, Carlos Mariguella, é morto em São Paulo pelas forças da repressão e o capitão do exército Carlos Lamarca (1937-1971) deserta e adere à luta armada.

O grupo de cineastas do "Cinema Novo" se recusa a participar do Festival de Cinema do Rio de Janeiro de 1969, como protesto político. Durante o festival, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade é preso e solto logo em seguida. Em 1969, Glauber viaja à Europa acompanhando *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* na edição do Festival de Cannes de 1969, que lhe concede o Prêmio de Melhor Direção, além do Prêmio da FIPRESCI, o Prêmio Luis Buñuel e o Prêmio da Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio. O presidente do júri, Luchino Visconti (1906-1976), se declara encantado pelo filme. Na Bélgica, o filme ganha o Primeiro Prêmio do Festival de Cinema de Plovaine e no Brasil, recebe o Troféu Coruja de Ouro e o Prêmio Adicional de Qualidade do Instituto Nacional de Cinema. A revista francesa *Cahiers du Cinema* dedica sua primeira capa em cores ao filme e publica entrevista de Glauber com matéria de capa. Em Cannes, antes da premiação de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber recebe a proposta de um produtor de Barcelona, para realizar um filme de 100 mil dólares na Espanha, com total liberdade criativa. O filme é *Cabezas Cortadas* com Francisco Rabal (1926-2001) no papel que Glauber cogitara dar a Orson Welles (1915-1985).

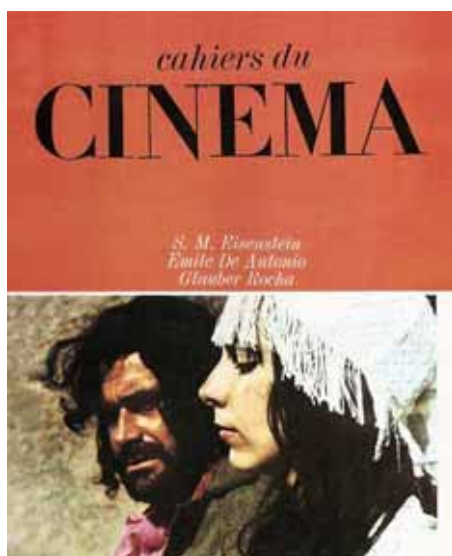


Fig. 28 - Primeira capa em cores da revista Cahiers du Cinema, 1969, acervo Tempo Glauber.



Fig. 29 - Glauber e Godard nas filmagens de Vent d'Est, acervo Tempo Glauber.

Nessa mesma viagem Glauber vai a Paris, onde o produtor Claude-Antoine o convida para fazer *Der Leone Have Sept Cabeças* no Congo-Brazzaville, na África. Glauber embarca para Roma e depois vai ao Festival de Veneza. Ainda na Itália, é convidado para participar de *Vent d'Est*, filme de Jean-Luc Godard. Roda *Der Leone Have Sept Cabeças* no Congo, em 4 semanas e escreve ao cubano Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, pedindo que mostre *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* a Fidel Castro.

No Brasil o "Cinema Novo" lança *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. São lançados *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues, *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr., *Memória de Helena*, de David Neves (1938-1994) e *Copacabana me Engana* de Antônio Carlos Fontoura (1939-). O chamado Cinema Marginal desponta com *O Anjo Nasceu* e *Matou a família e foi ao Cinema* de Júlio Bressane, *Meteorango Kid*, de André Luís Oliveira, e *Meu Nome é Tonho*, de Ozualdo Candeias.

O Brasil vence a Itália por 4 a 1 na final da Copa do Mundo disputada em 21 de junho de 1970. A vitória consagrou o Brasil como a primeira equipe a conquistar três títulos na história das Copas e foi capitalizada pelo governo Médici e pela ditadura com hinos e marchinhas que ressaltavam o crescimento econômico.

Guerrilheiros sequestram os embaixadores da Alemanha Federal, Suíça e Japão em troca da libertação de presos políticos. O decreto-lei 1.077 institui a censura prévia a espetáculos e publicações. Os filmes do "Cinema Novo" adquirem um tom metafórico como estratégia para burlar a severa censura imposta à cultura e aos meios de comunicação. *Azyllo Muito Louco*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, *Pindorama*, de Arnaldo Jabor são exemplos do período. Sem exhibir as mesmas estratégias para contornar a censura *Prata Palomares*, de André Faria e *O País de São Saruê* de Vladimir Carvalho (1935-) têm suas exibições proibidas.

Os anos de 1970 a 1981, do exílio à solidão.

A repressão política recrudescer no país. O deputado Rubens Paiva (1929-1972) é preso, no Rio de Janeiro, morto sob tortura e dado como desaparecido. Cerca de 3 mil homens do Exército chegam ao Araguaia em abril de 1971 e dão início à primeira campanha contra a guerrilha, formada por militantes do PC do B. Stuart Angel (1946-1971), militante do MR-8, é preso, torturado e morto no Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, na Base Aérea do Galeão, no Rio de Janeiro. Em setembro é morto na Bahia o capitão Carlos Lamarca, membro da organização Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

Glauber viaja para Nova York e inicia um exílio de cinco anos. Instala-se no apartamento de Fabiano Canosa (1942-), no Village e é convidado para uma conferência na Columbia University. Neste período, sai publicada a edição espanhola de seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Glauber viaja pelo Marrocos com Leticia Moreira de Souza (1943-) e Mossa Bildner (1941-) e filma a viagem em super-8, que é editada como *Letícia no Marrocos*. Segue para Cuba em novembro, propondo filmar *América Nuestra* com o apoio do ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográficas) e lá permanece até dezembro de 1972. Casa-se com a jornalista cubana Maria Tereza Sopeña.

Com a impossibilidade de filmar *América Nuestra* em Cuba, Glauber se dedica com Marcos Medeiros (1946-) ao projeto *História do Brasil*, uma montagem com trechos de 47 filmes brasileiros arquivados no ICAIC. Viaja a Roma e Paris para comprar livros para pesquisa e texto do filme, que é parcialmente concluído dois anos mais tarde, em Roma. Em Havana, entrevista e acompanha o treinamento de guerrilheiros, mantendo contato com os líderes da esquerda, Vladimir Palmeira, Liszt Vieira (1945-), José Dirceu (1946-), Fernando Gabeira e Onofre Pinto (1937-1974). Encontra-se com Miguel Arraes (1916-2005), que visita a Ilha. Escreve o prólogo de *Grande Sertão Veredas* para a edição cubana.

No Brasil, a ditadura organiza em 72 as comemorações do 150º aniversário da Independência do Brasil. O poeta Torquato Neto (1944-1972), um dos porta-vozes do tropicalismo, se suicida. Morre a atriz Leila Diniz (1945-1972) em um acidente de avião em Nova Délhi, Índia, no dia 14 de julho de 1972. Na França, os negativos de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e *Terra em Transe* são destruídos em incêndio nos laboratórios GTC. Em 1973, Glauber separa-se de Maria Tereza Sopeña e a produtora Mapa é informada que *Cabezas Cortadas*, submetido à censura, teve sua exibição negada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) "... por provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, suas autoridades e seus agentes".

Glauber narra em carta para Paulo Emilio, os desafios do período: "O ano de 73 na Europa foi a luta contra a fome e acabar o filme *História do Brasil*, interrompido várias vezes para escrever roteiros pré-pagos por produtores". No Brasil o partido MDB indica Ulysses Guimarães (1916-1992) e Barbosa Lima Sobrinho (1897-2000) como "anticandidatos" à presidência da República. Glauber recebe em abril carta do presidente do Chile, Salvador Allende (1908-1973), cumprimentando-o pelo apoio público ao seu governo. Em Paris, revê o ex-presidente João Goulart.

Em 15 de março de 1974 o general Ernesto Geisel toma posse na Presidência. Outro general, João Figueiredo (1918-1999) assume a chefia do SNI e Golbery do Couto e Silva, nomeado ministro-chefe do Gabinete Civil, passa a articular a abertura do regime; definindo-a como "lenta, gradativa e segura distensão". Nas eleições parlamentares de 15 de novembro de 1974 houve uma expressiva vitória da oposição. O MDB elege 335 deputados estaduais, 165 federais e 16 dos 22 senadores.

... "Geisel garantiu uma dose de liberdade de propaganda inexistente desde a edição do AI-5, inclusive com a utilização da televisão por todos os candidatos de ambos os partidos durante os dois meses que antecederam o pleito. Esse fato, aliado ao esgotamento do chamado "milagre brasileiro" e à opção pela luta eleitoral dos agrupamentos de esquerda que antes advogaram o voto nulo, conduziu, entre outros fatores, a uma importante vitória da oposição, que elegeu 16 senadores contra seis do partido governista. O MDB venceu nos principais estados do país, como São Paulo, Guanabara, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco, surpreendendo o governo e todas as correntes políticas atuantes.

Com esse resultado, a bancada arenista no Senado caiu de 59 para 46 cadeiras, enquanto a do MDB aumentou de sete para 20. Na Câmara, a Arena diminuiu sua bancada de 223 para 199

deputados e a oposição passou de 87 representantes para 165. No dia 30 de dezembro, Geisel fez um pronunciamento ao país, afirmando que o governo registrava o resultado eleitoral sem ressentimentos. “¹⁴

A revista *Visão* publica, na edição de março de 74, uma carta¹⁵ em que Glauber define o General Golbery, um dos mentores do Golpe Militar de 64, é "um dos gênios da raça" e os militares "legítimos representantes do povo", e afirma sua crença no processo de abertura política conduzido pelo novo presidente. A carta provoca polêmica e acusações.

Glauber está em Roma finalizando *Histórias do Brasil*, quando se apaixona pela atriz Juliet Berto (1947-1990). O ICAIC retira seu apoio e nome dos créditos do filme, por discordâncias estéticas e políticas. Glauber começa a preparar a produção de *O Nascimento dos Deuses*, com locações previstas para o Egito e Grécia. Em 1 de agosto de 74, escreve a Fabiano Canosa: "Vou para o Egito com Juliet fazer as locações e orçamento e em setembro preparo aqui tudo pra filmar em outubro. Se, por imprevistos, o filme não sair vou logo pra N. York com o outro roteiro, *A Idade da Terra*, e com dinheiro pra viver aí até montar a produção". (Bentes, 1985, p.500)

Em 1975, Glauber prepara um romance proveniente da pesquisa realizada para o filme *História do Brasil* com 750 páginas contendo um volume intitulado *Filmes de Glauber Rocha* e começa também a articular sua volta ao Brasil, que só aconteceria no ano seguinte. Em novembro de 75 Glauber recebe um bilhete de Orson Welles, dispondo-se a encontrá-lo em Paris. Sua vida pessoal é instável, separa-se de Juliet Berto ao final de 1975 e viaja para o Convento Saint-Jacques, em Paris, temendo que as perseguições ao terrorista Chacal (1949-) levassem a polícia aos militantes latino-americanos exilados na França.

No Brasil, na noite do dia 24 de outubro de 1975, o diretor de jornalismo da TV Cultura, Vlado Herzog (1937-1975) (assinava Vladimir Herzog) apresentou-se na sede do DOI-Codi, em São Paulo, para prestar esclarecimentos sobre suas ligações com o PCB. No dia seguinte, apareceu morto em sua cela. O episódio paralisou as redações de todos os jornais, rádios, televisões e revistas de São Paulo. Um culto ecumênico em memória de Herzog na Catedral da Sé, do qual participaram 8.000 pessoas, transformou-se num protesto silencioso contra o regime militar. Paralelamente, o cinema nacional brasileiro, em 1975, lança os filmes *O Rei da Noite*, de Hector Babenco (1946-), *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel (1945-) e o Festival de Brasília retorna após três anos interdito.

Em 1976 Glauber sai de Paris e viaja a Moscou por duas semanas, onde visita o acervo de Sergei Eisenstein (1898-1948), entrevista Luís Carlos Prestes e na volta escreve a Paulo Emílio Salles Gomes "O cavaleiro da esperança é muito inteligente, bem humorado, forte, ativo e cultíssimo apesar de seus 78 anos. Causou-me excelente impressão, foi uma entrevista informal que algum dia publicarei". Em Moscou tenta sem sucesso financiamento para o filme *O Nascimento da Terra*, que englobava elementos dos projetos anteriores, *América Nu-*

¹⁴ Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas - FVG/CPDOC, disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/digital/>.

¹⁵ Ver a íntegra da carta no Anexo IV.

estra, *O Nascimento dos Deuses* e *A Idade da Terra*, de Moscou descreve suas impressões em carta a Paulo Emílio Salles Gomes (Fig. 30).

Glauber viaja para a Califórnia, onde apresenta seus filmes nas Universidades de Berkeley, Stanford e Fresno. Nos EUA, busca financiamento para seus projetos e, em Los Angeles, tem o passaporte liberado pelo Itamaraty para voltar ao Brasil, por intervenção do general Golbery do Couto e Silva.

De volta ao Brasil, Glauber filma o velório e o enterro do pintor Di Cavalcanti (1897-1976) em 26 de outubro de 1976. O filme chama-se *Di Cavalcanti Di Glauber* e ganha o prêmio especial do júri no Festival de Cannes, presidido em 1977 por Roberto Rossellini (1906-1977), porém sua exibição está proibida pela justiça por concessão de liminar pela 7ª Vara Cível, ao mandado de segurança impetrado pela

filha adotiva do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti. Ainda em 1976, é criado o Concine e os filmes *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto (1955-) e *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, chegam aos 10 e 3 milhões de espectadores respectivamente (Ver anexo V).

Morre o ex-presidente João Goulart, segundo versão oficial, vítima de ataque cardíaco, no município argentino de Mercedes, em 6 de dezembro de 1976. A família suspeita de assassinato e entra com uma ação na Procuradoria Geral da República pedindo a investigação sobre um suposto envenenamento do ex-presidente. O corpo de Jango é enterrado em São Borja, no Rio Grande do Sul, sem passar por necropsia.

Juscelino Kubitschek falece em um desastre automobilístico, em circunstâncias até hoje pouco claras, no quilômetro 328 da Rodovia Presidente Dutra, na altura da cidade fluminense de Resende. "No Rio, onde o corpo foi velado, três mil pessoas o acompanharam... com destino a Brasília, onde seria sepultado. Em Brasília, 30.000 pessoas aguardaram a chegada do corpo do ex-presidente e uma multidão de cem mil seguiu o féretro"... (FVG/CPDOC-DHBB, 1984). A OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) no Rio de Janeiro, e o Cebrap (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento), em São Paulo, sofrem atentados à bomba.

No dia 7 de março de 1977 uma tragédia se abate sobre Glauber e sua família com a morte prematura de Anecy Rocha, atriz, irmã do diretor e mulher de Walter Lima Jr. ao cair no poço de um elevador. Glauber incorpora a tragédia ao texto do livro *Riverão Sus-*

Mosca 15 Janeiro 1976
 Querido Paulo Emílio
 Gracioso daqui mesmo. Ontem vi o filme "Espelho" de Andrey Tarkovsky -> "Infância de Ivan" - "Acho Rubliu" - "Solitário" -> que é a "primária do meu mãe" do antecessor a Usp. Tarkovsky é o melhor cinema soviético russo - sem contar os georgianos que são como os brasileiros. O resto é o reflexo do cinema. Para Vermelho, Lenin, baleia, agricultura na sua vida, indústria em progresso. O que era a autoconsciência? "Guerra e Paz" foi a resistência a Goussparte que fez a consciência revolucionária do msto. Lenin,

Fig. 30 - Carta enviada de Moscou por Glauber a Paulo Emílio, acervo Tempo Glauber.

suarana. Glauber realiza, também em 1977, o média-metragem para televisão, *Jorjamado no Cinema*. No dia 4 de agosto de 1977 nasce Pedro Paulo de Araújo Rocha, filho de Glauber e Maria Aparecida de Araújo Braga (1953-). Glauber reencontra a poeta Paula Gaitán (1954-) em férias no Brasil e os dois passam a viver juntos. Glauber colabora com o jornal *Correio Braziliense* e Fernando Lemos e Oliveira Bastos o ajudam a rearticular o projeto de *A Idade da Terra*. É nessa época que Glauber adota uma ortografia própria, substituindo as letras “c”, “i” e “s” por “k”, “y” e “z”.

No cenário político cresce a campanha pela Anistia Política. Jornalistas assinam um manifesto na ABI pela liberdade de informação, crítica e opinião em junho de 1977 e o poeta Ferreira Goulart (1930-) volta do exílio. No dia 21 de maio de 1977 morre o político Carlos Lacerda.

O cinema nacional tem uma safra significativa com sucessos de bilheteria como *A Dama do Lotação*, de Neville d’Almeida que teve 6,5 milhões de espectadores, *Lucio Flávio*, o *Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco com 5 milhões de espectadores e *Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão* que obteve 5,7 milhões de pagantes. Essas bilheterias não encerram em si um juízo de valor, mas são indicativas do espaço crescente ocupado pelo filme nacional ao final da década de 1970 (ver anexo V).

Ao fim de 1977, o Brasil perde uma personalidade importante para a cultura, pois em 9 de setembro, em São Paulo, morre o pensador Paulo Emilio Salles Gomes, historiador, crítico, pioneiro nos estudos acadêmicos sobre o cinema brasileiro e, conforme apontamos anteriormente, um importante interlocutor de Glauber.

Em 1978 começam as filmagens de *A Idade da Terra*, e com elas, as primeiras polêmicas a respeito do filme. O diretor da Fundação Cultural da Bahia proíbe a entrada de Glauber e seus atores no Museu de Arte Sacra. Em meio à filmagem, nasce Eryk Aruac Gaitán Rocha, primeiro filho de Glauber e Paula Gaitán.

No cinema, são lançados *Anchieta*, *José do Brasil*, de Paulo César Saraceni e *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Jr. A Embrafilme produz filmes para televisão, entre eles *Joana Angélica*, de Walter Lima Jr., entretanto os filmes não chegam a ser exibidos na TV.

O cenário político de 1978 define-se pela formação do Comitê Brasileiro de Anistia, pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita. Jimmy Carter, presidente dos Estados Unidos, vem ao Brasil e entrega a Geisel um documento com apelos de familiares de perseguidos políticos sobre violação de direitos humanos no Brasil. É o início do fim da ditadura militar. Em setembro, novos governadores são eleitos, ainda indiretamente. Em 13 de outubro é promulgada a Emenda Constitucional nº.11, que revoga o AI-5 e outros atos institucionais do regime militar. Em maio, começa a greve dos metalúrgicos no ABC que paralisa 1.600 operários da empresa Saab-Scania. A greve alastra-se por São Paulo, Osasco e Campinas. Neste clima político, Glauber externa a Jorge Amado suas ambições políticas: ser nomeado Ministro da Educação e Cultura, governador da Bahia ou mesmo ser eleito presidente da República através do voto direto.

Nasce, em 21 de março de 1979, Ava Pátria Yndia Yracema Gaitán Rocha, filha de Glauber e Paula Gaitán, no mesmo ano em que estreia *Cabezas Cortadas*, liberado pela censura no Brasil,

precedido pelo curta-metragem *Di Cavalcanti Di Glauber*. É a partir dessa data que o curta-metragem tem sua exibição proibida por ação movida pela filha do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti.

Glauber colabora em diferentes jornais: *O Pasquim*, *Correio Braziliense*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, enquanto tenta obter uma bolsa de estudo na Inglaterra para "uma Tese sobre a Dramaturgia de Oscar Wilde (1854-1900) e possivelmente a montagem de uma de suas peças e conseqüente filmagem TV etc". Paralelamente, desenvolve outros projetos, como escreve em julho para José Guilherme Merquior (1941-1991): "Além do projeto sobre Oscar Wilde, há um roteiro embrionário sobre Marx e Engels... um filme sobre as relações da Economia com a Filosofia e uma montagem do Fausto de Christopher Marlowe (1564-1593)... além do mais, minhas macumbas me levaram do terreiro de Umbanda às feitiçarias de William Blake (1757-1827)".

Glauber conquista enorme popularidade ao participar do programa *Abertura*¹⁶, na TV Tupi, convidado por Fernando Barbosa Lima (1933-2008), jornalista, criador de diversos telejornais de sucesso na televisão brasileira e filho de Barbosa Lima Sobrinho. Em carta de agosto, o editor Ênio Silveira (1925-1996) se dispõe a publicar os livros inéditos de Glauber e menciona o recebimento do romance *Jango*, com cerca de quatrocentas páginas, uma ficção sobre a vida e as ideias do presidente João Goulart. Esta popularidade não impede o dissabor de não ser convidado para o Festival de Brasília naquele ano. Discute no saguão do Hotel Nacional com o convidado francês Jean Rouch (1917-2004), cineasta que admirava, acusando-o de "colonizador" e "agente de Quai d'Orsay".

A distensão da ditadura militar continua. O general João Batista Figueiredo torna-se presidente da República. Miguel Arraes, Leonel Brizola (1922-2004) e Luís Carlos Prestes, entre outros exilados a quem Glauber conheceu, voltam do exílio.

Celso Amorim (1942-), amigo pessoal de Glauber, é nomeado diretor da Embrafilme, e lança os filmes, *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues, *República dos Assassinos*, de Miguel Faria Jr. (1944-) e *Muito Prazer*, de David Neves. Surge a Cooperativa Brasileira de Cinema, no Rio de Janeiro. O clássico de Mário Peixoto (1908-1992), *Limite* (1930), é recuperado e lançado nas principais capitais do país.

O cinema reflete o momento político de repressão às greves operárias com *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, de Roberto Gervitz (1957-) e Sérgio Segall (1957-); *Greve!*, de João Batista de Andrade (1939-) e *Greve de Março*, de Renato Tapajós (1944-), *Terra dos Índios*, de Zelito Viana e *Em nome da Razão*, de Helvécio Ratton (1949-).

16 Programa Abertura

Convidado por Fernando Barbosa Lima, Glauber apresentou o programa de fevereiro a outubro de 1979, com quatro edições semanais, que teve ao todo 60 edições, Glauber imprimiu seu estilo inovador e ousado vinculando fortemente sua imagem ao programa em que foi entrevistador. Em 8 meses, Glauber contabilizou mais de 32 edições do programa apresentando episódios com a participação de Caetano Veloso, Eduardo Mascarenhas, Samuel Weiner, Mário Carneiro, Luís Carlos Maciel, Antonio Carlos Magalhães etc.

O Programa Abertura estreou em 4 de fevereiro de 1979 permanecendo no ar até julho de 1980, quando a emissora TV Tupi, pertencente ao grupo "Diários Associados", foi extinta. O "Abertura" foi idealizado por Fernando Barbosa Lima, jornalista e diretor de televisão, criador, além do Programa Abertura, do famoso "Jornal da Vanguarda", que foi ao ar de 1962 até 1969 e do "Sem Censura", ainda hoje em exibição. No "Abertura", Fernando Barbosa convidava nomes como Fernando Sabino, Sérgio Cabral, Antônio Callado, entre outros intelectuais, jornalistas e personalidades para conduzir o programa.

Meses após a morte do pai, Adamastor Bráulio Silva Rocha, em 6 de junho de 1980, Glauber viaja para a Itália, para o Festival de Veneza, onde o filme *A Idade da Terra* é apresentado. A recepção de filme é extremada, o filme divide a crítica. Após a premiação, revoltado com o lobby dos grandes estúdios, Glauber faz uma passeata no Lido denunciando a corrupção e a decadência do Festival. Intelectuais brasileiros como Jorge Amado, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, enviam um abaixo-assinado à direção do Festival de Veneza em defesa da liberdade de expressão de Glauber e em repúdio aos críticos italianos que atacam Glauber não somente pelo filme, mas por seu apoio ao plano de abertura política de Geisel.

Apesar das críticas negativas, o filme tem entusiastas. O escritor italiano Alberto Moravia tece elogios na imprensa ao caráter visionário do filme e o cineasta Michelangelo Antonioni afirma que o filme “é uma verdadeira lição de cinema moderno”.

O apoio destes cineastas não é o suficiente para que Glauber supere o evento. Em entrevista ao jornalista Pedro del Picchia (1938-), Glauber desabafa: “Saí de Veneza vomitando. Passei dois dias em Florença com uma febre alta. Estou doente em Roma. Roma está fedendo, a cidade está cheia de marginais, está suja (...) Minha relação com o cinema acabou em Veneza. Aproveito para dar um adeus definitivo à vida cultural brasileira. Vocês não me verão mais. Nunca”.

Em dezembro de 1980, Glauber viaja para Paris e em carta enviada de Paris, em dezembro para Celso Amorim, escreve:

... “Estive aqui com Aluísio Magalhães (sic)¹⁷, de quem sou velho amigo, e dei-lhe 8 laudas relatando todos meus filmes, livros e projetos. Manifestei-lhe o desejo de fundar uma Empresa de Comunicações em Paris (com ramal em Lisboa) e dar início à minha produção”. Ainda nesta carta, Glauber escreve: “vivo pobremente e angustiado pela pobreza e por isto doente: passei 15 dias vomitando com dores terríveis e Aluísio Magalhães encontrou-me bastante abalado”... (BENTES, 1997 p. 20)

Passa o Ano-Novo em Vincennes na casa da crítica de cinema e amiga francesa Sylvie Pierre (1944-) e em janeiro de 1981, Glauber organiza, em Paris, uma exibição de *A Idade da Terra* para cerca de cinquenta pessoas na sala Gaumont-Gare de Lyon. Em fevereiro, viaja para Portugal, onde é recebido pelo cineasta português Manuel Carvalheiro (1950-), e depois para Sintra, onde se encontra publicamente com o presidente João Batista Figueiredo. Em abril, a Cinemateca Portuguesa exhibe uma mostra de seus filmes, interrompida por um incêndio que destrói cópias dos filmes.

Em Sintra, Glauber recebe os amigos Jorge Amado e João Ubaldo (1941-), se isola com a família e, em abril, escreve para Cacá Diegues: "Paula e os meninos florescem... Paloma e minha mãe na Bahia (...) sinto-me mais ou menos em casa, boa cama, boa mesa, bom clima,

¹⁷ Aloisio Magalhães é um dos pioneiros do design no Brasil, considerado um dos mais importantes designers gráficos brasileiros do século XX. Além de designer, foi secretário geral do Ministério da Educação e da Cultura (MEC). Foi diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e esteve sempre ligado a questões próprias da cultura brasileira.

trans-romantismo" (...) "escrevi a peça *Jango*, deixei os originais com Luiz Carlos Maciel (1938-), está ainda incompleta, mas é Teatro e não cinema".

A sua saúde, abalada já há alguns meses por uma "pericardite viral" piora e, em agosto é internado num hospital próximo a Lisboa por complicações bronco-pulmonares. Em estado de extrema gravidade é trazido de volta ao Brasil na noite do dia 20, sem acompanhamento médico. Chega ao Rio de Janeiro no dia 21 e recebe soro ainda na enfermaria do Aeroporto do Galeão de onde é levado para a Clínica Bambina, em Botafogo. Morre às 4 horas da manhã do dia 22 de agosto.

Glauber é velado no Parque Lage, cenário de *Terra em Transe*, em clima de comoção e exaltação. Em 27 de agosto, a TV Globo exhibe *Glauber Rocha-Morto/Vivo*, programa dirigido por Paulo Gil Soares. A TV Bandeirantes exhibe, em 29 de agosto, *Glauber na TV*, com trechos do programa *Abertura* (ver p. 40). Em 31 de agosto, *A Idade da Terra* é relançado no Rio de Janeiro no cinema Rian e em Salvador no Cine Glauber Rocha (ex-Guarany). Em setembro, Luiz Carlos Maciel (1938-) monta um show no Canecão em homenagem a Glauber, com a participação de atores e artistas. Mostras e retrospectivas de sua obra acontecem no Brasil e em vários países até os dias atuais.

O que podemos observar em relação à obra de Glauber Rocha é que após toda uma vida dedicada à cultura e à valorização de seu povo, ainda conhecemos pouco de Glauber. Seus filmes são vistos, reconhecidos e analisados por um sem número de estudiosos nas mais diversas áreas. Entretanto, a produção teórica de Glauber ainda é pouco difundida. Esta se reflete em seus textos, suas afirmações, sua visão de mundo, etc. Ainda assim conhecemos pouco de sua produção teórica, intelectual, artística, de seus desenhos, peças teatrais, estudos de análise do cinema mundial.

A cada dia descobre-se um novo documento em seu acervo, dando pistas da magnitude de seu pensamento e uma nova dimensão em relação à nossa cultura.

2.2. Os filmes e cartazes de cinema em Glauber Rocha

Para este capítulo buscamos evidenciar em que contexto se dava a produção dos cartazes para a obra de Glauber Rocha, quem são os autores destes cartazes e qual a relação deles com Glauber. Para tanto é necessário situar brevemente os trâmites de pós-produção e distribuição de uma obra cinematográfica, pois é usualmente neste momento que surge a demanda de material gráfico de representação de um filme. Iniciamos dizendo que nem todo filme tem cartaz, nem todo diretor de cinema, ou detentor dos direitos de comercialização, atenta para a necessidade de transposição do conteúdo fílmico para sua instância gráfica. Isto se dá por uma via comercial na maioria dos casos, por uma imposição de distribuição ou ainda por uma necessidade de representação gráfica imposta pela inscrição em festivais de cinema.

Assim, a relação entre o número de filmes de Glauber Rocha e o número de cartazes oficiais já demonstra este cenário. Constatamos que nesta filmografia composta de 20 filmes identificamos, ao todo, apenas nove cartazes.

No início da carreira de Glauber, seus dois primeiros filmes, *Pátio* e *Cruz na Praça*, são considerados experimentos de curta-metragem. O primeiro cartaz a ser produzido para a obra do cineasta foi criado por Calasans Neto para seu terceiro filme e primeiro longa-metragem, *Barravento*.

José Júlio de Calasans Neto, nascido em 11 de novembro de 1932, em Salvador, era pintor, gravador, ilustrador, desenhista, entalhador e cenógrafo. Jovem ainda, Calasans Neto integrou, juntamente com Glauber Rocha, o grupo Jogralescas Teatralizações Poéticas, dedicado à teatralização de literatura brasileira. Foi um dos criadores, e autor do projeto gráfico da revista *Mapa*, que discursava sobre as ideias do grupo sobre arte e literatura. Mais tarde fundou as Edições Macunaíma, especializada em livros ilustrados com uma tiragem limitada.

Mestre Calá, como era conhecido, ilustrou diversos livros de Jorge Amado, de quem também era muito amigo e por quem foi batizado de "baiano fundamental". Foi contemporâneo do artista plástico Carybé, nascido Hector Julio Páride Bernabó, argentino naturalizado brasileiro, foi discípulo de Genaro de Carvalho (1926-1971), com quem estudou pintura e de Mário Cravo Jr. (1923-), gravurista com quem aprendeu gravura em metal; mas foi no entalhe da madeira que sua obra atingiu maior expressão. Tendo como tema central as formas e tradições do Nordeste brasileiro, Calasans Neto contribuiu muito para a difusão de uma realidade pictórica da Bahia. Pintou séries inteiras dedicadas à praia de Itapuã. Calasans Neto montou exposições individuais no Brasil, nos Estados Unidos e em vários países da Europa, deu palestras e cursos em universidades. Calasans Neto morreu por conta de complicações causadas por infecção respiratória, em Salvador, aos 73 anos de idade no dia 1 de maio de 2006.

O autor do cartaz de *Barravento* estende para esta peça gráfica preceitos de uma estética concordante com o que vinha sendo feito na Bahia daquele período no final da década de 1950, início da década de 1960. Esta abordagem formal foi previamente utilizada numa confluência de projetos artísticos e comunicacionais presente em materiais gráficos produzidos para a divulgação do grupo Jogralescas Teatralizações Poéticas, como por exemplo, a capa da *Revista Mapa* e os grafites pintados nos muros para a propagação do cinema na Bahia. Todas essas realizações tiveram como referência a produção gráfica popular do Nordeste. Assim, o fato de o cartaz do filme *Barravento* apresentar ilustrações produzidas



Fig. 31 - Letreiro de abertura do filme *Barravento*



Fig. 32 - Grafite espalhado pelo grupo de Glauber nos muros de Salvador.

por Calasans Neto em xilogravura não se restringe a uma interpretação do conteúdo fílmico, mas sim uma reflexão sobre os modos de interpretação e construção iconográfica da Bahia daquele período. Havia, naquele contexto, uma articulação entre as produções nas artes plásticas e aquelas próprias do imaginário popular presentes, por exemplo, na expressão gráfica na literatura de cordel.

Glauber, sempre bastante apoiado por suas relações de amizade na Bahia, que lhe davam sustento emocional para que pudesse alçar voos mais altos, convida para o projeto do cartaz de seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o amigo Rogério Duarte (1939-).

Rogério Duarte ficou conhecido como o designer tropicalista, tendo sido um dos mentores intelectuais do movimento Tropicalista, conviveu com personalidades como Wally Salomão (1943-2003), Gilberto Gil, Capinam (1941-), Caetano Veloso, Tom Zé (1936-). Artista gráfico, músico, compositor, poeta, tradutor de sânscrito e professor universitário, Rogério Duarte é uma figura ímpar. Baiano de Ubaíra, nascido em abril de 1939, começou a atuar como designer gráfico nos anos 60. Desenvolveu cartazes, capas de discos e livros, identidades visuais, ilustrações, sinalização. Dentre seus trabalhos mais conhecidos está o cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, produzido entre 1963 e 64. Em 22 de agosto de 2001, este cartaz foi relançado, contando com a presença de Rogério Duarte no Tempo Glauber, em uma homenagem aos vinte anos de morte de Glauber. Na ocasião da reedição do cartaz, Rogério Duarte optou por reconstruí-lo digitalmente, ao invés de se valer de uma reprodução dos originais. Isto resultou em diferenças de características entre a edição original e a mais recente, principalmente em relação à tipografia, conforme veremos adiante no capítulo destinado à sua análise.



Fig. 33 - Capa do disco de Caetano Veloso produzida por Rogério Duarte.

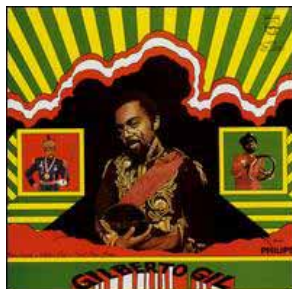


Fig. 34 - Capa do disco de Gilberto Gil produzida por Rogério Duarte.



Fig. 35 - Lucía Rocha e Rogério Duarte nos vinte anos de morte de Glauber Rocha.

Entre os sucessos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* Glauber filmou outros três filmes que não foram contemplados com cartazes que os representassem. O primeiro destes é o documentário *Amazonas, Amazonas*, primeiro filme em cores de Glauber, rodado em 1966 por encomenda do Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas. É um curta-metragem em 35 mm com 15 minutos de duração. Logo depois Glauber filma *Maranhão 66*, em preto e branco com 11 minutos, que é uma encomenda do amigo José Sarney, conforme conta a sinopse oficial.

...” José Sarney, que acabava de ser eleito governador do Estado do Maranhão (e seria Presidente da República 19 anos depois), e desejava que seu amigo Glauber Rocha produzisse um documentário sobre a cerimônia de sua posse. Isso se dá dois anos depois da tomada de poder dos militares. A franqueza do filme é total e anuncia o tom de *Terra em Transe*. Não se encontra no curta-metragem o mínimo de complacência para com o político que encomendou a obra. Ao contrário, o filme é construído como um verdadeiro desafio às promessas eleitorais demagógicas: enquanto o político se compromete solenemente a acabar com as misérias da região, elas são simplesmente mostradas, com uma terrível crueza, em imagens documentais (casas miseráveis, hospitais infectos, vítimas da fome, tuberculose...), alternando com as imagens do discurso em terrível oposição entre a retórica e a realidade, mas igualmente apontando a necessidade urgente de transformar as palavras em ações para promover o progresso social (http://www.tempglauber.com.br/f_maranhao.html)

Após o sucesso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que contou inclusive com diversas versões de cartaz e material gráfico de apoio, foi a vez de *Terra em Transe*, filme que pode ser considerado inaugural do movimento do Tropicalismo.

A Tropicália, Tropicalismo ou Movimento tropicalista foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e o concretismo); mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Com objetivos sociais, políticos e principalmente comportamentais, encontrou eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. Além do cinema, o movimento manifestou-se também na música, cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, o grupo Os Mutantes e Tom Zé; nas artes plásticas, com destaque para a figura de Hélio Oiticica (1937-1980), e no teatro brasileiro, sobretudo nas peças de José Celso Martinez Corrêa.

O cartaz de *Terra em Transe*, que é um dos mais populares dentre os da filmografia de Glauber e também dentre as peças gráficas consideradas tropicalistas. Consta, na borda do cartaz, a assinatura “2Ripper” atribuída a Luiz Carlos Ripper (1943-1996) que, em 1967, era cenógrafo e produtor gráfico e seu irmão José Luiz Ripper (1940-). De acordo com a versão que nos foi transmitida oralmente por técnicos do acervo de Glauber Rocha, o cartaz teria sido encomendado pela produtora Mapa Filmes a Luiz Carlos Ripper. Entretanto, de acordo com o colecionador e amigo de Glauber, Fabiano Canosa, este cartaz seria uma composição a seis mãos entre ele próprio, Glauber e Jânio de Freitas, que, dentre outras habilidades, também é músico e desenhista. Apesar de ambas as autorias serem possíveis, durante a pesquisa, a autoria de José Luiz e Luiz Carlos Ripper, foi confirmada em depoimento de José Luiz, docente na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e por comparação de assinaturas. Esta segunda autoria somente encontraria respaldo no próprio cartaz que contém elementos imagéticos com bordas rasgadas, semelhantes às encontradas no cartaz de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, este sim elaborado sabidamente por Jânio de Freitas (1932-).

O longa-metragem *O Câncer* foi filmado nos intervalos de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* que teve suas filmagens atrasadas por problemas com negativos retidos na

alfândega. Glauber reúne então alguns atores de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, alguns colaboradores e inicia um experimento de resistência do plano cinematográfico, em que cada cena deveria ter duração de um chassi. A edição e montagem desse material só se deram em 1977 e o lançamento desse filme, bem como a criação de seu respectivo cartaz só se deu em 1982, portanto póstumo. Confirmando, conforme afirmamos no início deste capítulo, que a realização de um cartaz se dá por necessidades de cunho comercial na maioria das vezes. Este cartaz foi confeccionado em 1982 por Fernando Pimenta (1950-), contratado da Embrafilme de 1979 até 1982, e responsável por um número significativo de cartazes lançados pela distribuidora.

O cartaz de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* seguiu a demanda por um cartaz com apelo internacional e que fosse capaz de se destacar em cenário competitivo desse âmbito. O cartaz foi produzido pelo jornalista Jânio de Freitas, para que o filme concorresse no Festival de Cannes de 1969. Este filme marca a volta de Antonio das Mortes, “matador de cangaceiro”, personagem presente em *Deus o Diabo na terra do Sol*, interpretado por Mauricio do Valle. O filme foi apresentado em Cannes como “um *western* político do terceiro mundo” e recebeu Prêmio do Júri por sua direção, valorização do sertão baiano, por suas cores etc., podendo mesmo se dizer que este filme representa o ápice da carreira de Glauber. O sucesso da carreira internacional do filme fez com que surgissem cartazes de diversas nacionalidades, inclusive um novo cartaz brasileiro após o prêmio em Cannes, criado pelo ilustrador Jaymes Cortez¹⁸.

Com produção ítalo-fancesa e filmado no Congo-Brazzaville, África, entre final de 1969 e início de 1970, *Der Leone have Sept Cabeças* é o filme com que Glauber se declara um diretor tri-continental. Neste filme, que é a primeira produção de Glauber no exílio, o cineasta retoma o tema geral do colonialismo e dos processos revolucionários, desta vez da perspectiva do homem do Terceiro Mundo em oposição à visão estereotipada dos brancos em relação à África. O cartaz deste filme teve uma única versão produzida para o lançamento alemão e cujo registro existente do cartaz no Brasil se resume a uma reprodução fotográfica arquivada no Museu Tempo Glauber, o que nos deixa incertos quanto a suas verdadeiras dimensões, cores etc.

Durante o Festival de Cannes de 1969, em que *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* recebeu o Prêmio do Júri, antes da premiação, Glauber recebeu uma proposta do produtor espanhol Modesto Perez Redondo (1940-) para realizar um filme na Espanha com total liberdade criativa e um orçamento de 100.000 dólares. Glauber propôs como protagonista o também cineasta Orson Welles, mas na impossibilidade deste, o ator espanhol Francisco Rabal interpretou Diaz II. Este filme é *Cabeças Cortadas*, um longa-metragem de

¹⁸ Desenhista português naturalizado brasileiro, Jaymes Cortez chegou ao Brasil em 1947 e fez tiras como *Caça aos Tubarões* e *O Guarany*, para o jornal *Diário da Noite*, de São Paulo. Abriu caminho para editoras explorarem o filão do terror, foi banido dos Estados Unidos com o macartismo. Influenciou gerações de novos desenhistas brasileiros, entre os quais, o conhecido Maurício de Souza. Publicou três livros didáticos sobre desenho e expôs no Masp, em São Paulo. Na Itália, recebeu o Prêmio Caran D’Ache, por uma vida dedicada à ilustração. Trabalhou em diversas agências de publicidade. Jaime Cortez também foi um dos organizadores da primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, quando, pela primeira vez no mundo, os quadrinhos eram apresentados e apreciados como arte e que foi aberta em 18 de junho de 1951, no Centro Cultura e Progresso, em São Paulo. Convidado por José Mojica Marins, o desenhista dos cartazes de seus filmes atuou em três produções do Zé do Caixão. Faleceu em 1987 sem ver pronto o álbum *Saga do Terror*, de sua autoria, editado pela Martins Fontes.

ficção a cores, filmado em Barcelona em 1970. É uma co-produção entre as companhias espanholas Barcelona Profilmes S.A., Barcelona Films Contacto e a produtora brasileira, Mapa Filmes, teve distribuição da Embrafilme e lançamento somente em 11 de junho de 1979. O cartaz deste filme é assinado pela colombiana Paula Gaitán, com quem Glauber se casou em 1977. Mais uma vez, mesmo com a distribuição da Embrafilme, o cartaz é produzido por indicação do diretor. Os letreiros de abertura do filme foram criados pela designer Ana Luiza Escorel (1948-), cunhada do montador do filme Eduardo Escorel. Aqui podemos novamente verificar a escolha dos profissionais incumbidos de criar materiais de divulgação recaindo entre os pertencentes ao círculo de amigos do diretor.

Em sua estada em Cuba, entre 1971 e 1973, Glauber monta imagens para o filme *História do Brasil*, que permaneceu censurado no Brasil desde sua finalização em Paris, em 1974, sendo liberado para exibição apenas em 1985. Este filme nunca contou com uma representação gráfica, cartazes ou qualquer tipo de material de lançamento.

Em 1975 Glauber realiza o filme *Claro*, em Roma na Itália. Segundo ele, o filme é "uma visão brasileira de Roma. Ou melhor, um depoimento do colonizado sobre a terra da colonização." Acredita-se que tenha existido um cartaz produzido na Itália para o filme, contudo se realmente houve seus originais estão inacessíveis no Brasil. Nossos esforços à Cinemateca de Roma se mostraram vãos, e mesmo Paloma Rocha, filha do diretor e diretora do Museu Tempo Glauber, empenhou-se na busca por este cartaz na Itália, em 2007, sem sucesso.

De volta ao Brasil após seu exílio, em 26 de outubro de 1976, Glauber filma o velório do pintor e amigo Di Cavalcanti, no MAM e o enterro no Cemitério São João Batista. O cartaz referente a este filme é atribuído a Eduardo Catinari (1938-), artista plástico argentino, natural da Patagônia que viveu nos lugares mais diversos, desde o Caribe até o Saara, com períodos de permanência em Paris e Madrid, Rio de Janeiro e Bahia. Catinari veio para o Brasil aos 15 anos em busca de aventura, se identificou tanto com o país a ponto de se naturalizar brasileiro. Foi figura *habitué* da noite carioca na década de 1970, frequentador do restaurante Fiorentina, ponto de encontro da boemia e da intelectualidade naquela época. Catinari é pouco conhecido atualmente no país. Este cartaz foi produzido para acompanhar o filme a Cannes, onde o filme ganhou Prêmio Especial do Júri na edição de 1977 do Festival.

A Idade da Terra é o último filme de Glauber Rocha e o mais controverso. Teve sua exibição conturbada no Festival de Veneza, em 1980, conforme narrado no capítulo anterior. O cartaz deste filme é assinado por Paula Gaitán, então companheira de Glauber, em parceria com Rogério Duarte, autor do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Portanto, podemos verificar na obra de Glauber, que a escolha dos profissionais responsáveis pela representação gráfica de seus filmes se dá pela via do conhecimento pessoal. Em determinados casos, esta representação conta com subsídios conceituais devido aos autores dos cartazes compartilharem com Glauber o mesmo contexto cultural. É o caso da representação de *Barravento* e o *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em que os autores dos cartazes eram amigos de Glauber, mas também detentores de um processo criativo próprio.