

“CINEASTAS DO MUNDO, UNI-VOS!”

performatividade e enunciação em *As Armas e o Povo*
e outras aparições de Glauber Rocha



GLAURA CARDOSO VALE

Belo Horizonte
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

GLAURA APARECIDA SIQUEIRA CARDOSO VALE

“CINEASTAS DO MUNDO, UNI-VOS!” –
PERFORMATIVIDADE E ENUNCIÇÃO EM *AS ARMAS E O POVO* E
OUTRAS APARIÇÕES DE GLAUBER ROCHA

Belo Horizonte

2024

GLAURA APARECIDA SIQUEIRA CARDOSO VALE

**“CINEASTAS DO MUNDO, UNI-VOS!” –
PERFORMATIVIDADE E ENUNCIÇÃO EM *AS ARMAS E O POVO* E
OUTRAS APARIÇÕES DE GLAUBER ROCHA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Universidade Federal de Minas Gerais Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH - Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita

Versão corrigida

Belo Horizonte

2024

301.16 Vale , Glaucia Aparecida Siqueira Cardoso.
V149c "Cineastas do mundo, uni-vos!" [manuscrito] :
2024 performatividade e enunciação em As Armas e o Povo e
outras aparições de Glauber Rocha / Glaucia Aparecida
Siqueira Cardoso Vale . - 2024.
208 f.
Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita .

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2. Rocha, Glauber, 1939-1981. 3.As
Armas e o Povo (Filme) . 4. Cinema brasileiro – Teses. I. Mesquita
, Cláudia Cardoso . II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

“CINEASTAS DO MUNDO, UNI-VOS!” – performatividade e enunciação em As Armas e o Povo e outras aparições de Glauber Rocha.”

GLAURA APARECIDA SIQUEIRA CARDOSO VALE

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia vinte e seis de novembro de dois mil e vinte e quatro, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Profª Cláudia Cardoso Mesquita - Orientadora
DCS/FAFICH/UFMG

Prof. César Geraldo Guimarães
DCS/FAFICH/UFMG

Prof. Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Universidade da Beira Interior/Portugal

Profª Patricia Furtado Mendes Machado
PUC/RJ

Prof. Elton Antunes
DCS/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 26 de novembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Elton Antunes, Professor do Magistério Superior**, em 28/11/2024, às 16:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Manuel Ferreira da Cunha, Usuário Externo**, em 01/12/2024, às 05:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2024, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 01/12/2024, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Furtado Mendes Machado, Usuário Externo**, em 02/12/2024, às 08:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3723664** e o código CRC **0C604CC9**.

Às amigas e amigos do forumdoc.bh e do Cine Humberto Mauro

AGRADECIMENTOS

À profa. Cláudia Mesquita, orientadora, por todo o suporte dado ao logo desse processo e pela orientação precisa que permitiu chegarmos a este resultado. Agradeço aos membros da banca por terem se disponibilizado a avaliar este trabalho: profa. Patrícia Machado (PUC RIO) e prof. Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior/Covilhã, Portugal), prof. César Guimarães e prof. Elton Antunes (UFMG). Aos profs. André Brasil (UFMG) e Pedro Vaz Perez (PUC Minas) por generosamente aceitarem a suplência. A Ângela Marques, Roberta Veiga e Eduardo de Jesus, que desde o início incentivaram esta empreitada, e às demais professoras da linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem: Luciana Oliveira e Maria Aparecida Moura. Aos servidores, nas pessoas de Elaine Martins (PPGCOM) e Vilma Carvalho (Biblioteca/FAFICH).

Sendo justa com a minha base formativa, agradeço à profa. Nazareth Fonseca (PUC Minas), que abriu portas para minha experiência em Angola junto à Marília Rocha, para realização do filme *Acácio*, e às demais orientadoras, sempre com elas: profa. Lélia Parreira Duarte (PUC Minas), profa. Sabrina Sedlmayer (FALE-UFMG), profa. Isabel Capelo Gil (Universidade Católica Portuguesa) e profa. Silvana Pessoa de Oliveira (FALE-UFMG). Às conversas com Anna Karina Bartolomeu e Clarisse Alvarenga, que atuam em departamentos distintos na UFMG e cujo trabalho teórico/prático com fotografia e vídeo sempre me instigaram.

Aos grupos de pesquisa e seus integrantes que me acolheram nos últimos cinco anos: Poéticas da Experiência e Poéticas Femininas, Políticas Feministas, da UFMG; Mídia e Narrativa, da PUC Minas, nas pessoas dos profs. Marcio Serelle e Ercio Sena; e MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, da ECA-USP, na pessoa da profa. Rosana Soares. Aos integrantes do Centro de Estudos sobre Justiça de Transição

(UFMG), nas pessoas do prof. Emílio Peluso Meyer e das colegas Mariana Rezende, Sophia Bastos e do parceiro Álvaro Teodoro.

À Associação Filmes de Quintal, na pessoa de Júnia Torres (Jupira), operária do cinema e amiga de todas as horas, e à Guarda de Moçambique 13 de Maio, na pessoa de Isabel Casimira (Belinha), força ancestral que me guia. Todas as equipes: forumdoc.bh (Ana Carvalho, Alice Lamounier, Diana Gebrim, Arthur Medrado, Bernardo Machado, Bruno Vasconcelos, Carla Italiano, Carla Maia, Carol Antunes, Cora Lima, Roberto Romero, Ewerton Belico, Daniel Ribeiro Duarte, Milene Migliano, Paulo Maia, Pedro Aspahan, Pedro Leal, Pedro Portella, Rafael Barros, Raquel Junqueira, Renata Otto, Ruben Caixeta); FestCurtasBH e Cine Humberto Mauro (Bruno Hilário, Ana Siqueira, Matheus Antunes, Vitor Miranda, Alê Veloso, Júlio Cruz, Roseli Miranda, Sara Paoliello, Rodrigo Azevedo, Ana Cândida); Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte (Layla Braz, Janaína Oliveira, Fernanda Vidigal, Alessandra Brito e Andreza Vieira); Mostra de Cinema Árabe Feminino (Analu Bambirra e Fernanda Estevam); *Vai e Vem* (na pessoa de Samuel Marotta); e Oficina Oralidade e Escrita (todas as ministrantes e participantes).

Aos demais queridos e queridas: André Abath, Beth Formaggini, Carina Sathler, Cristina Marcos, Bruno Guimarães, Daniel Arelli, Ernesto Perini, Érico Oliveira, Fabio Rodrigues Filho, João Dumans, Heitor Augusto, Kênia Freitas, Larissa Costa, Luis Flores, Leonardo Ribeiro, Maria Chiaretti, Maria Ines Dieuzeide, Mariah Soares, Olinda Tupinambá, Pedro Rena, Sophia Pinheiro, Sueli Maxakali, Tatiana Carvalho Costa e Vanessa Santos. Às parcerias do chão de fábrica: Matheus Pereira, Marco Chagas, Nanda Rossi, Juliana Gusman, Laura Torres, Ana Bahia, Aruan Matos, Yasmin Moura, Lucas Morais, Ambuá, Michele Campos, Pedro Veras e aos mais jovens, Guilherme Jardim e Marina Lamas, com quem não me canso de aprender.

Pelo apoio fundamental em momentos diferentes nesse processo: Fernanda Dusse (Fernandinha), Ana Martins Marques (Aninha), Lu Tanure, Yasmin Franca, Emílio Maciel, Kelly Vale e Letícia Lacerda Castro; e às queridas e aos queridos já mencionados: Jupira, Layla, Nica, Ana Siq, Hilário, Antunes, Arthur, Carlas, Pereira e Miranda. Não poderia deixar de agradecer aos familiares (mãe, irmãos, sobrinhas, sobrinhos, cunhadas e cunhado), peças fundamentais para a manutenção da sanidade na alegria. Todas as demais pessoas, que direta ou indiretamente contribuíram, algumas dessas serão mencionadas ao longo da Tese ou nas referências. Por fim, agradeço ao Rogério Lopes, entusiasta de Glauber Rocha, pelas nossas conversas sobre cinema, literatura, música e pintura, pelo incentivo e revisão do texto final.

*Não poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar,
com nossas miseráveis câmeras e os poucos metros de filme de que dispomos,
aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema que permanece esquecido?*

Glauber Rocha

RESUMO

A partir de *As Armas e o Povo* (1975), filme produzido pelo Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal sobre a Revolução dos Cravos, que tem a participação de Glauber Rocha nas tomadas de rua do 1º de Maio de 1974 – primeira comemoração popular após a recente queda do regime ditatorial –, o cineasta terceiro-mundista entra decisivamente no campo da imagem para não mais sair. O desafio que se coloca para esta Tese é investigar, partindo inicialmente de um corte sincrônico, como essa intromissão de Glauber Rocha passa a ser um procedimento formal recorrente nas suas produções posteriores à experiência portuguesa (de *Claro* a *Abertura*). O olhar diacrônico se estende ainda às produções anteriores, a fim de averiguar se o senso de performatividade que o orienta nessas aparições não seria um dado já prefigurado na sua direção de atores, por exemplo. Considera-se, ainda, as inflexões críticas de Glauber Rocha, que ao longo da sua carreira modulam seu pensamento sobre o fazer cinematográfico. Buscar-se-á, portanto, compreender as modulações que permitem perceber como esse senso de performatividade, que se manifesta e orienta o diretor *dentro e fora* de campo, aponta para o ensaísmo poético-crítico e o jornalismo inventivo. Procura-se, por fim, mostrar que as afirmativas, proposições e reflexividade do pensamento – lançando mão de recursos residuais da ironia e do metadiscorso – nos ajudam a compreender como a entrada para o campo da imagem passa a fazer parte do projeto estético e político de Glauber Rocha e ampara seus experimentos com uma nova audiovisualidade.

Palavras-chaves

Glauber Rocha; *As Armas e o Povo*; Revolução dos Cravos; Cinema Brasileiro; Audiovisualidades; Tricontinentalismo; Terceiro Mundo.

“Filmmakers of the world, unite!” – performativity and enunciation in *As Armas e o Povo* and other appearances by Glauber Rocha

ABSTRACT

Since *As Armas e o Povo* (1975), a film produced by Coletivo Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal about the Carnation Revolution, the filmmaker Glauber Rocha, who collaborates interviewing people in the street demonstration of May 1, 1974 – the first popular celebration after the recent fall of the dictatorial regime –, decisively enters into onscreen space and never leaves it. This PhD Dissertation aims to investigate, firstly from a synchronic perspective, how Glauber Rocha's intrusion becomes a recurring formal procedure to be found in all his productions following his Portuguese experience (from *Claro* to *Abertura*). Combining a diachronic perspective, the study considers the previous productions in order to ascertain to what extent the sense of performativity that guides him in these appearances is already prefigured in his actors directing, for instance. We also assess some of Glauber Rocha's critical writings, which communicate his thoughts on filmmaking. Therefore, we will seek to understand the modulations that allow us to see how this sense of performativity, which manifests itself and guides the director on- and offscreen space, points toward poetic-critical essayism and inventive journalism. Finally, it will be shown how statements, propositions, and reflexivity of thought – making use of residual resources of irony and metadiscourse – help us understanding how entry into onscreen space becomes part of Glauber Rocha's aesthetic and political project and supports his exercising of a new audiovisuality.

Keywords

Glauber Rocha; *As Armas e o Povo*; Carnation Revolution; Brazilian Cinema; Audiovisualities; Tricontinentalism; Third World.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Glauber Rocha entrevista um trabalhador, em <i>Amazonas, Amazonas</i>	49
FIGURA 2 – Glauber Rocha entrevista um operário, em <i>As Armas e o Povo</i>	49
FIGURA 3 e 4 – Glauber Rocha com o escritor Ferreira de Casto, em <i>As Armas e o Povo</i>	58
FIGURA 5 a 10 – Um jovem passa por trás das pessoas que se aglomeram com um cravo branco dentro de uma garrafa	65
FIGURA 11 – Cena crítica de <i>As Armas e o Povo</i> que alude a filmes de Glauber Rocha	66
FIGURA 12 – Simbologia crítica em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	66
FIGURA 13 – Simbologia crítica em <i>Câncer</i>	66
FIGURA 14 – Simbologia crítica em <i>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</i>	66
FIGURAS 15 e 16 – Dois enquadramentos com Reinaldo apoiado no tronco de uma árvore	68
FIGURA 17 – Glauber entrevista Deolinda	71
FIGURA 18 – Moradora do bairro de lata descrevendo sua situação	71
FIGURA 19 – Uma jovem do bairro de lata descreve as condições precárias em que vive	71
FIGURA 20 – Uma senhora com criança de colo reivindica melhores condições de vida.....	71
FIGURA 21 – Moradora descreve suas condições precárias	71
FIGURA 22 – Jovens levantam a toalha estendida e surgem na cena	71
FIGURA 23 – Intervenção de uma jovem sobre a situação precária do bairro	74
FIGURA 24 – Guida dá seu depoimento após aguardar pacientemente a sua vez	74
FIGURA 25 – Uma senhora vibra com a Revolução	75
FIGURA 27 – Uma outra moradora do bairro reivindica melhores condições.....	75
FIGURA 26 – Vários moradores de braços erguidos vibram com a Revolução.....	75
FIGURA 28 – Maria do Carmo, em cima de um monte de terra, vibra com a Revolução	75
FIGURA 29 a 36 – Diversos soldados das diversas patentes dão depoimento	80

FIGURA 31 a 33 – Glauber chama com a mão o jovem soldado Angolano	80
FIGURA 34 e 36 – Depoimento de outro representante do exército	80
FIGURA 37 e 38 – Salgueiro Maia em cima de uma viatura do exército com um megafone	84
FIGURA 39 a 41 – Glauber entrevista um operário, José Francisco Catarino	86
FIGURA 42 a 44 – Depoimento de um jovem preso pela PIDE	89
FIGURA 45 a 47 – Faixa que identifica o grupo dos desertores e depoimento de dois representantes	91
FIGURA 48 a 53 – Sequência do monólogo de um morador do bairro de lata	92
FIGURA 54 a 59 – Sequência da vibração das pessoas no bairro de lata e depoimento de um morador.....	93
FIGURA 60 – Depoimento de uma mulher sobre a libertação das colônias.....	99
FIGURA 61 – Jovem declara ser contra a guerra colonial desde sempre	99
FIGURA 62 a 68 – Encontro de Glauber com as representantes do <i>Movimento Democrático de Mulheres</i>	100
FIGURA 69 a 71 – Depoimentos de Fernanda Dâmaso e Manuela Gil.....	106
FIGURA 72 a 74 – Sequência com uma criança em <i>As Armas e o Povo</i>	110
FIGURA 75 a 78 – Glauber e Juliet Berto performam uma corrida numa estação de trem em <i>Claro</i>	111
FIGURA 79 a 82 – Chegada de Glauber e Juliet Berto na periferia de Roma em <i>Claro</i>	111
FIGURA 83 a 85 – Hugo Carvana e Antônio Pitanga performam numa escola em <i>Câncer</i> .	112
FIGURA 86 a 88 – Crianças em <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i>	113
FIGURA 89 a 94 – A presença das crianças em <i>A Idade da Terra</i>	114
FIGURA 95 a 97 – Glauber orienta a câmera em <i>Claro</i>	115
FIGURA 98 a 100 – Exemplos de enquadramento em que Glauber Rocha aparece no campo da imagem em <i>As Armas e o Povo</i>	122
FIGURA 101 a 107 – Marceline Loridan em <i>Crônica de um Verão</i>	138
FIGURA 108 a 112 – Jovem resiste a Glauber Rocha em <i>As Armas e o Povo</i>	144

FIGURA 113 a 116 – Mário Soares e Álvaro Cunhal nos discursos do 1º de Maio, em <i>As Armas e o Povo</i>	150
FIGURA 117 a 120 – Confronto entre Mário Soares e Álvaro Cunhal na RTP	150
FIGURA 121 a 123 – Mário Soares e Álvaro Cunhal chegam do exílio, <i>Cravos de Abril</i> ...	150
FIGURA 124 a 127 – Glauber em <i>Jorjamado no Cinema</i>	162
FIGURA 128 a 131 – Glauber entrevista Gramiro de Matos em <i>Jorjamado no Cinema</i>	162
FIGURA 132 a 137 – Glauber com Brizola em <i>Abertura</i>	164
FIGURA 138 a 141 – Antônio Pitanga em <i>Di</i> e pinceladas.....	172
FIGURA 142 a 145 – Jorge Amado é desenquadrado	172
FIGURA 146 a 158 – Aproximações entre Glauber e Coucteau	176 -177
FIGURA 159 a 161 – Cena do espelho em <i>Claro</i>	178
FIGURA 162 a 165 – Aproximações entre Glauber e Coucteau	192

NOTA PRELIMINAR

Esta Tese surge de um convite do Bruno Hilário, curador da mostra “Glauber - Kynoperzpektyva18” e Gerente de Cinema do Cine Humberto Mauro na época, para comentar *As Armas e o Povo*. Agradeço, especialmente, a Mateus Araújo Silva pela acolhida durante a mostra e depois em sua disciplina “Glauber Rocha Prismático”, na USP, ministrada remotamente, em 2020. O projeto de Tese nasceu de um comentário e se desenvolveu na disciplina “Estudos em Textualidades Midiáticas” ministrada pelos profs. Elton Antunes e Paulo B., em 2019. Outro impulso decisivo para elaboração deste texto veio das inúmeras conversas com a profa. Cláudia Mesquita, amiga e orientadora, dos apontamentos preciosos do prof. André Brasil, parecerista do projeto, além do entusiasmo de Rogério Lopes com o debate que aqui se ensaia. Importante dizer que depois de ter realizado o Pós-Doc junto ao PPGCOM-UFMG, como bolsista PNPd/Capes, de 2013 a 2016, sob supervisão do prof. César Guimarães, decidi complementar a trajetória, originalmente na Letras, realizando o 2º doutorado, agora na Comunicação Social. Para fazer justiça à gênese desse processo, poderia, ainda, remontar a 2007, quando o forumdoc.bh encerrou o festival de cinema com *As Armas e o Povo*, tendo eu ficado impressionada com a participação de Glauber Rocha e a vibração do povo na rua comemorando *juntos* o fim do regime ditatorial em Portugal.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
1.1 Pressupostos teóricos.....	24
 PRIMEIRA PARTE	37
 2. A AGITAÇÃO NAS RUAS, O CINEASTA ENCONTRA A MASSA ANÔNIMA E PERFORMA	38
2.1 Informar, performar: o duplo movimento em <i>As Armas e o Povo</i>	43
2.2 Homens com as câmeras e os <i>espect-atores</i>	57
2.3 Sobre um homem de exceção e o mito revolucionário	77
2.4 O que dizem as mulheres: um olhar para fora.....	96
2.5 Outras presenças: o mundo da política e as crianças	106
 3. MONTAR NA HISTÓRIA: O QUE DIZ GLAUBER SOBRE E PARA ALÉM DAS RUAS	117
 SEGUNDA PARTE	133
 4. A CENA DA ENTREVISTA E O CINEMA DE IN(TER)VENÇÃO – A CHEGADA DO DIRETO E GLAUBER EM DIRETO	134
4.1 Os <i>media</i> e o povo que se desenha na revolução de Abril.....	139
4.2 Das aparições à cena da entrevista e o vislumbre da tomada da TV por Glauber Rocha	151
 5. O MEIO, O CORPO E A TÉCNICA - DI-GLAUBER E APROXIMAÇÕES	167
5.1 Colagem visual como estratégia de montagem.....	169
5.2 Espelhar a morte.....	178
5.3 Recortes circunstanciais de tempo e espaço.....	182
5.4 Performar com os meios.....	184
5.5 Da máscara mortuária para as máscaras mortíferas do imperialismo	190

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	199
FILMOGRAFIA	207

1. INTRODUÇÃO

Glauber Rocha, em entrevista,¹ ao citar Brecht, diz: “para novas ideias, novas formas. Não há outra saída”. O cineasta se refere à ideia e à forma encontradas para realizar *Terra em Transe* (1967), tentativa, segundo salienta, “de conseguir em cinema uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina” (2004, p. 170). Essa foi uma premissa defendida em outras entrevistas, de que era preciso, a cada vez, propor algo novo. Inquieto, desejante, Glauber luta contra o conformismo e a alienação que a indústria cinematográfica hegemônica produz, a favor de um cinema político e independente. Tendo isso em mente, e embora se trate de um cineasta com uma vasta fortuna crítica, muito estudado e referenciado, esta Tese busca imergir em algo que nos pareceu estar ainda por ser descoberto: o senso de performatividade que orienta Glauber Rocha em suas aparições no cinema e em programas de TV. Para isso, serão abordadas produções audiovisuais em que a participação de Glauber Rocha, embora pontual, dialoga com a tradição teatral, literária, cinematográfica, política e cultural popular, reinventando para si uma tradição que se faz *na/para* a imagem – ora no documental, ora no ficcional, ora propondo uma fricção entre ambas as categorias de linguagem. Como recorte e principal objeto de investigação, a Tese se debruça detidamente em *As Armas e o Povo* (1975), documentário produzido pelo Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal, com participação de Glauber Rocha, “único estrangeiro convidado a colaborar”, como informa Paulo Cunha (2017). Essa escolha se justifica pelo fato de ser a partir dessa experiência que o cineasta entra decisivamente no campo da imagem para não mais sair.

A partir de um corte sincrônico, da experiência em filmar colaborativamente as manifestações do 1º de Maio de 1974, decorrentes da Revolução dos Cravos, em *As Armas e o*

¹ Refiro-me à entrevista concedida a Federico de Cárdenas e René Capriles, “O transe da América Latina 69”, em *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Povo, buscar-se-á, diacronicamente, compreender essa entrada no campo da imagem como possível comentário do cineasta, intromissão verificável na literatura ou teatro, já insinuada em produções anteriores à produção portuguesa, como em *Amazonas, Amazonas* (1966) e *Câncer* (1968-1972). Para verificarmos que a inclinação ao documentário, em Glauber, a partir da experiência portuguesa, aposta na articulação entre o ensaísmo poético-crítico e o jornalismo inventivo para dar conta do narrar e celebrar (a morte, a vida, a arte, a política, a revolução), procuraremos comprovar nossa hipótese estabelecendo um diálogo com trabalhos posteriores como *Di-Glauber* (1977), *Jorjamado no Cinema* (1978-79) e episódios do programa *Abertura*,² da TV Tupi, sob direção de Fernando Barbosa Lima, entre 1979 e 1980. O primeiro pelo caráter inventivo da forma como Glauber trata o texto informativo, poético e memorialista, produzindo uma colagem audiovisual; o segundo e o terceiro por confirmarem essa tendência, sendo estas produções televisivas. Nesses trabalhos, as aparições do cineasta se dão de maneira ainda mais contundente, observação que vale igualmente para suas entradas em *Claro* (1975) e *A Idade da Terra* (1980).

Será dada uma atenção especial a *Di-Glauber* por ser um filme chave para compreender o gesto performático da “bricolagem” ao vivo de Glauber Rocha, cuja ousadia se traduz na liberdade de interferir num evento solene, o velório de Di Cavalcanti, atento ao chamado da história. Para isso, dedicaremos um capítulo desta Tese à análise de questões que envolvem “o meio, o corpo e a técnica”, tendo em vista o debate empreendido por Hans Belting, que não vê separação entre imagem exterior e imagem interior à mente. Acredita-se que, ao interferir disruptivamente na solenidade fúnebre, Glauber transforma o corpo morto do célebre pintor num corpo cultural, mobilizando referências que não se restringem à sua pintura, mas dialogam com outras fontes. A morte é performada como algo vivo, embora o corpo morto seja cultuado

² Em nota, Regina Mota (2007, p. 8) informa que “o Programa Abertura foi ao ar de fevereiro de 1979 a julho de 1980, dirigido pelo produtor e jornalista Fernando Barbosa Lima, na rede Tupi de televisão. O programa se propunha a criar no ar a metalinguagem do processo de abertura política que ocorria na passagem do governo do General Geisel para o General Figueiredo, no final da década de 1970”.

geralmente como algo inanimado, como um quadro finalizado. Avesso a essa lógica, a câmera, em *Di-Glauber*, pincela o quadro, retrocedendo à gênese do movimento que dá vida ao mesmo. *Jorjamado no Cinema* já conta com a sorte da entrevista com Jorge Amado em plena atividade. Trata-se de um programa encomendado pela TVE no qual Glauber mobiliza uma pequena equipe, adentra a casa do aclamado escritor, cobre o lançamento de um filme baseado na obra do romancista, bem como de um de seus livros. Não nos deteremos em pormenores desse filme, mas localizaremos aspectos disruptivos contidos nas filmagens que corroboram esse trabalho de edição “ao vivo”, incluindo efeitos visuais provocados pela agilidade da câmera ou das intervenções diretas de Glauber acatados pela montagem. Já *Abertura* reúne vários desses elementos performáticos de Glauber Rocha (colagem e edição ao vivo), num momento em que o cineasta se infiltra na TV, sendo esta uma proposta que mobiliza o presente no seu ato enunciativo, mas também na dinâmica de fazê-lo chegar ao público muito próximo da feitura.

Em *Claro*, realizado em Roma, Glauber havia se apropriado desse gesto da colagem e do ensaio poético, incorporando aspectos da cultura local e referências buscadas na música, na performance teatral, num híbrido entre documentário performado e ficção antinaturalista.³ São características elevadas à potência em *A Idade da Terra*, seu último filme, que propõe um contrafluxo narrativo, rompendo definitivamente com qualquer experimento que tenha sido realizado até o momento, para dar espaço ao continuum de um poema. Na melhor tentativa de definição do que é esse poema visual e sonoro proposto por Glauber Rocha ao nos apresentar 4 Cristos: indígena, negro-pescador, guerrilheiro e militar. Não se trata de mapear sistematicamente a sua aparição *dentro e fora de campo*, mas indicar como esse gesto interventivo corrobora outras escolhas, mesmo quando Glauber não participa necessariamente

³ Jair Fonseca (2004, p. 143) nos lembra que, em *Claro*, “gêneros diferentes são misturados, como a dramatização poético-alegórica e o documentário”. Segundo o autor, esses gêneros acabam por se confundirem quando se registra “o psicodrama social de performances realizadas por atores, entre eles o cineasta e dramaturgo italiano Carmelo Bene, pelo próprio diretor [Glauber Rocha], e manifestações de rua” (FONSECA, 2004, p. 143).

da cena, seja pelo recurso da colagem e montagem nuclear, seja por sua leitura dos grandes temas e da tradição.⁴

Outra hipótese por nós levantada diz respeito às afirmativas, proposições e reflexividade do pensamento – lançando mão de recursos residuais da ironia e do metadiscurso – que nos ajudam a compreender como a entrada para o campo da imagem passa a fazer parte do projeto estético e político de Glauber Rocha e ampara seus experimentos, sugerindo uma nova audiovisualidade. A atenção a esses aspectos é o que nos permite perceber o diálogo entre o ensaísmo poético-crítico e o jornalismo inventivo de que falamos. Por fim, nos perguntamos se o senso de performatividade que orienta Glauber nessas aparições não seria um dado já prefigurado na sua direção de atores. Para comprovar nosso argumento, no corpo a corpo com os filmes, além da teoria a ser mobilizada, a crítica produzida pelo cineasta e seus depoimentos serão solicitados ao longo das abordagens, quando oportuno, de forma a contribuir com as análises. Isso porque estamos cientes de que suas inflexões sobre o cinematográfico elucidam essa dinâmica que aposta nas potencialidades do audiovisual para provocar certa ruptura nas convenções do que se esperava de uma entrevista na época, ou mesmo em relação ao filme-ensaio que se desenhava, por exemplo.

Em relação à experiência decisiva em Portugal, no maio de 1974, importa notar, conforme Mateus Araújo Silva chama atenção, que Glauber estava atento não apenas retrospectivamente às grandes questões históricas, mas também para o urgente chamado da história:

Central nos anos 1960, a questão da História continuou a sê-lo no cinema de Glauber dos anos 1970. Nas duas décadas o cineasta soube lidar com o “Kairós”, o momento propício, **reagindo rápido às solicitações do mundo que exigiam sua intervenção**, numa gradação de urgências que não seria

⁴ Sobre a tentativa de Glauber Rocha definir *A Idade da Terra* como sendo seu retrato “junto ao retrato do Brasil”, Jair Fonseca diz: “Na colagem-mural de *A Idade da Terra* registram-se as semelhanças e as diferenças entre esses retratos, superpostos de modo a se confundirem, como construções artísticas e teóricas da memória pessoal e cultural. No auto-retrato da vida de Glauber, que podemos encontrar em seu filme em construção/desconstrução, adivinha-se o desenho de algo mais amplo, de todo um contexto histórico e cultural, artístico e político, que se recria mitopoeticamente e extravasa o próprio quadro” (FONSECA, 2005, p. 123).

ocioso esquematizar. Houve as urgências mais imediatas, diante das quais era “pela ocasião: as passeatas históricas de 1968 contra a Ditadura no Rio, a Revolução dos Cravos de Portugal em 1974 (*As Armas e o Povo*), passeatas e comícios da esquerda romana em 1975 (*Claro*), a morte de Di Cavalcanti em 1976 (*Di*). (SILVA, 2017, p. 84; grifo nosso)

A ideia de uma “história em ato” – a atuação de Glauber coincidir com um evento da magnitude de uma revolução – é pertinente para pensarmos essa entrada do cineasta para o campo da imagem. Não mais como aquele que rege, dos bastidores, narrativas totalizantes, mas aquele que assume a cena para, juntamente *com* as pessoas filmadas e/ou seus personagens, produzir certa vibração nos acontecimentos (*As Armas e o Povo* e *Di-Glauber*), ainda que estes sejam provocados (*Claro* e *Idade da Terra*), rompendo assim a fronteira que separa o *campo* do *fora de campo* da imagem. Num esforço imaginativo podemos inferir que Glauber Rocha, contagiado pela Revolução dos Cravos, tenha nutrido os demais trabalhos da mesma vibração com a qual cruzou ruas, avenidas e a periferia de Lisboa em *As Armas e o Povo*.

Por performatividade entende-se um ato discursivo ou ato de fala (AUSTIN, 1990) que ao operar com certas convenções (ato ilocutório) resulta, pela força perlocutória, num gesto singular. As convenções de sentido e uso da linguagem, presentes nos enunciados previstos na nossa gramática, podem ganhar contornos, entonações, que provocam certo ruído ou ruptura. Os efeitos não previstos, que alteram essas convenções, provocam deslocamentos de sentidos no nível da enunciação. Em Glauber, esse *gesto singular* pode ser mais bem compreendido se considerarmos certas convenções do jornalismo da época, das quais o cineasta teria feito uso. Nesses contextos de atuação, nós o vemos irromper na cena, se implicar nela, interferir ou suspender o que convencionalmente conformaria uma entrevista, sobretudo, quando parece dirigi-la. Movimento nítido em *As Armas e o Povo*, que ganha ainda mais relevo se comparado à sua aparição contida em *Amazonas, Amazonas*. Mas estaremos ainda num campo relativamente previsível, se não localizarmos as obras em seus contextos e identificarmos como

essa presença do cineasta tensiona o código, ou mesmo, em relação às situações destacadas, se não pensarmos a estrutura fornecida pela montagem para dar conta de tais contextos. No caso de *As Armas e o Povo*, nos deparamos com paralelismos: a saída dos presos políticos nos dias que se seguiram ao 25 de abril/a comemoração do 1º de maio; as imagens de Glauber junto aos anônimos nas ruas de Lisboa e no bairro de lata⁵/os discursos oficiais do 1º de maio com personalidades políticas. Não à toa, o material filmado com os presos políticos, em preto e branco, permite intensificar o contraste entre este e a euforia das ruas, registrada em imagens coloridas,⁶ em parte regidas por Glauber, naquele 1º de maio que marca a transição da ditadura para o regime democrático em Portugal. A performatividade seria, então, uma decorrência da própria performance daqueles corpos nas ruas e do corpo de Glauber a lhes conferir energia. Não se trata apenas, a nosso ver, de um jogar com as convenções, mas, uma vez ciente delas, de um esgarçar a estrutura comunicacional dando abertura a novas formas, novas regras, nova gramática, por meio de um *efeito de improviso*, como veremos detalhadamente no primeiro capítulo desta Tese.

Contrário à hegemonia da indústria cinematográfica, a uma linguagem única e universal, em *Claro*, por exemplo, no centro do legado arquitetônico da civilização romana, Glauber instaura uma verdadeira Babel, metáfora que lhe é apropriada e cujo ápice se dará no momento de maior irritabilidade do cineasta, após o anúncio dos vencedores do Festival de Veneza de 1980. Neste contexto, Glauber concede uma coletiva de imprensa na rua, à luz do dia, e mistura todas as línguas latinas possíveis, dando vazão à exasperação performada. Contrário ao conformismo, rompendo, definitivamente, com todos os protocolos da boa diplomacia, ao escancarar a incapacidade dos jurados e da crítica de julgarem seu projeto estético, chega a fazer ilações contra os vencedores, que só não são absurdas dado o seu caráter

⁵ Em Portugal, o termo designa assentamentos urbanos precarizados, carentes de serviços básicos, geralmente irregulares. Termo equivalente a “favela”, no Brasil, e “musseque”, em Angola.

⁶ Na grande manifestação do 1º de Maio, sobressaltam o amarelo e o vermelho vibrantes, em meio a tons que variam entre o terra e o branco, o preto e azul marinho.

performático. Não há como negar que seu potencial disruptivo é resultado da consciência da própria performatividade.

Enquanto exposição, presença e emergência, tal como André Brasil a definiu, a performance, “totalidade precária, articula uma força e uma forma. E ela deseja a forma – improvável – na medida em que é constantemente ameaçada – por vezes, arruinada – por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma” (2014, p. 137). Essa ideia relacionada à performance, apresentada por Brasil, corrobora os estudos de Paul Zumthor, para quem a performance é tomada como uma *forma*: “não fixa nem estável, mas uma 'forma-força', um dinamismo formalizado”, não se tratando de “um esquema que se dobre a um assunto, uma vez que a forma não é regida pela regra, ela é a regra” (ZUMTHOR, 2007, p. 29). Compreendemos, portanto, a entrada definitiva de Glauber Rocha para o campo da imagem, a partir de *As Armas e o Povo*, como uma *regra* que permite um novo olhar sobre a sua proposta cinematográfica. Nesse acontecimento histórico, o cineasta pôde experimentar o fim de um período ditatorial em Portugal, conforme já dito, não apenas como testemunha ocular das manifestações públicas, mas como alguém capaz de fabular, performar e agenciar as possibilidades do cinema como algo vivo, vibrante, eufórico, não havendo outra saída a não ser se lançar na aventura: “obrigação de experimentar” – como nos lembra Jean-Louis Comolli (2008). No ato enunciativo, poético e incisivo que, na forma ensaística, se manifesta, é possível encontrar recursos residuais do contexto histórico, do próprio cinema e das outras artes. A performatividade de Glauber Rocha, na forma fragmentária, lançando mão de suas referências culturais, parece tensionar e flexionar o próprio cânone, sem descartá-lo. Tudo é matéria que converge para a construção de um projeto que evoca novas formas quando uma nova ideia desponta. É possível, numa leitura imanente dos filmes, perceber as implicações do *dentro* com o *fora de quadro*: seu contexto histórico e de produção, a própria história dos meios, sobretudo com o advento da televisão e do vídeo, como o programa *Abertura dá a ver*.

Esse diálogo, entre *As Armas e o Povo* e demais aparições, configura-se numa aposta no que Silvina Rodrigues Lopes (2003) define como “exercícios de aproximação”, uma vez que essa participação, presentificação de Glauber Rocha na (e como) imagem, encontra-se ela mesma fragmentada e dispersa. Sem pretender totalizá-los, ao reunir esses fragmentos, intenciona-se compreender como Glauber Rocha provoca certa “ruptura” no “ato de linguagem”, ao passo que se aproxima com entusiasmo de algo ou alguém que esteja ao seu alcance.⁷ Identificar e discutir essas aparições nesse curto espaço de tempo, entre a vivacidade em *As Armas e o Povo* e a morte precoce em 1981. Esse recorte temporal, que pressupõe o viver entre continentes, parece profícuo para se perceber como se dá esse “abalo” no conformismo que o cineasta sempre quis provocar com o seu cinema. Além da produção audiovisual de Glauber Rocha, nesses exercícios de aproximação, alternativa ao método comparativo constelar ou prismático,⁸ que exigiria outras especificidades, trabalharemos com arquivos da RTP que ampliam a percepção sobre os temas abordados em *As Armas e o Povo*, seja na relação que Glauber estabelece com o mito revolucionário na figura do soldado, seja na importância da participação das mulheres na revolução etc.

1.1 Pressupostos teóricos

O corpo ocupa um lugar privilegiado na performance, como defende Diana Taylor (2023). A performance, para Taylor, se manifesta desde a década de 1960, quando artistas desafiam regimes de poder e normas sociais, estando estes com o corpo na frente e no centro da prática artística. Com isso, podemos inferir que não há performance sem corpo e sem a sua

⁷ Não à toa Glauber Rocha toca nas pessoas e as “arrasta” até a câmera e indaga ao espectador sobre os rumos da sociedade em geral ou sobre um assunto específico, mas a palavra de ordem é: “cinema”.

⁸ Sobre o método comparativo prismático, conferir as análises de Mateus Araújo Silva, principalmente, a partir das suas análises da obra de Glauber Rocha; e sobre o método constelar, conferir o trabalho que Mariana Souto vem desenvolvendo desde sua Tese de doutorado, *Infiltrados e Invasores – uma Perspectiva Comparada Sobre as Relações de Classe no Cinema Brasileiro* (2016), e o de Carol Almeida, a partir da Tese *Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos* (2020).

centralidade na cena: “não mais o objeto retratado em pinturas, esculturas, filmes ou fotografias, mas a carne viva e o fôlego do próprio ato” (TAYLOR, 2023, p. 24). Escreve a autora: “Para alguns, a performance se refere à ARTE PERFORMATIVA ou ARTE CORPORAL ou ARTE VIVA ou ARTE DA AÇÃO, termos que acentuam tanto a centralidade do artista vivo no ato de fazer como a dimensão estética, a ‘arte’” (TAYLOR, 2023, p. 23; grifos da autora). Sabemos que há uma tensão entre o *fazer* e o *feito* da performance, a relação entre acontecimento (único) e a repetição (com diferença), mas também compreendemos que a arte da performance sempre contou com recursos tecnológicos, seja para propor uma ação em tempo real (*live streaming*) que desaparecerá, seja para registrar, como arquivo, e com isso prolongar aquela ação. Não se limitando a uma repetição mimética, esta inclui “possibilidade de mudança, de crítica e de criatividade no âmbito dos enquadramentos de repetição” (TAYLOR, 2023, p. 34). Assim, a cada nova instanciação, diz Taylor: “diversas formas, como a arte da performance, a dança e o teatro, bem como práticas sociopolíticas e culturais como esportes, os rituais, os protestos políticos, os desfiles militares e os funerais, todos possuem elementos repetitivos que são reatualizados” (2023, p. 34-35).

Ao discutir o futuro da performance, Taylor expõe a dicotomia entre o *acontecimento* e o *arquivo*. Por um lado, expõe que “a documentação nos dá uma noção do que aconteceu, mas não pode capturar a performance ‘viva’ em si” (2023, p. 167), por outro, redimensiona e abre uma possibilidade que nos auxilia nesta Tese, ao defender que o arquivo também pode performar: “temos visto muitos exemplos em que a documentação fotográfica e em vídeo se torna parte de uma nova performance” (TAYLOR, 2023, 168). Embora esteja falando de um uso específico do arquivo na performance, incluindo a documentação de performances que pode ser acessada e reutilizada, é possível estender esta ideia em torno da utilização do arquivo para pensar tanto a montagem em Glauber, quanto a sua capacidade de, ao performar, produzir arquivo.

Em Glauber Rocha, a entrada decisiva no campo da imagem parece ser guiada pela consciência da performance artística,⁹ seja para registrar uma efeméride (Revolução dos Cravos, morte do pintor Di Cavalcanti, lançamento de livro de Jorge Amado), seja para produzir um efeito de arte conceitual, efêmera, infiltrando-se no cotidiano de trabalhadores (*A Idade da Terra*) ou de cidadãos (*Claro*), provocando uma solução anárquica para o fazer artístico à maneira do *happening*,¹⁰ com a diferença de ser uma ação artística que se realiza e se ritualiza, de saída, na/para a câmera. *As Armas e o Povo*, conforme discutiremos, trabalha esse performar das imagens no campo da montagem, na qual coexistem: o desejo *de fim da guerra* nas colônias e a *poesia*; a alegria coletiva pelo *fim da censura* e a liberdade do indivíduo de denunciar a tortura. Diferentemente das imagens do 25 de Abril, quando havia um risco real dos corpos serem alvejados pelos aliados do então Presidente do Conselho de Ministros, Marcello Caetano, a comemoração do 1º de Maio de 74, nas ruas de Lisboa, permitiu que todo o tipo de manifestação pudesse vir à tona. Podemos tomar a movimentação nas ruas como um “espetáculo” popular, de corpos *em cena* manifestando a liberdade reprimida, evento único, que só se repete enquanto filme, a cada vez que é projetado. Desse modo, nos perguntamos se os filmes podem ser tomados eles mesmos como arquivos.¹¹ Se considerarmos as obras ficcionais como uma forma de acessar a performance dos atores em cena, de descrever as características que as tornam expressão do projeto estético de Glauber Rocha, as demais obras, ficcionais ou não, a partir dessa entrada no campo, atestam o potencial do cineasta de se lançar como corpo-arquivo-performado *em futuro*. Segundo Taylor:

⁹ Jair Fonseca realizou um trabalho exaustivo sobre a relação entre filmes, textos e a performance de Glauber Rocha na cena político-cultural do período em que as obras estão circunscritas. Fonseca defende que a disseminação de traços biográficos e autobiográficos na obra do cineasta conforma, alegoricamente, “a figura social do artista-intelectual, latino-americano e terceiro-mundista”, não servindo apenas para a construção de um autorretrato. Cf. *Cinema, texto e performance: A vida em obra de Glauber Rocha* (2000). Esta Tese corrobora a intuição geral que orienta o trabalho pioneiro de Fonseca.

¹⁰ Agradeço a André Brasil pelas preciosas contribuições na leitura do projeto desta Tese, sobretudo por chamar atenção para o recurso do *happening* em Glauber Rocha.

¹¹ Larissa Muniz discute essa questão em sua dissertação de mestrado defendida recentemente: *Safô, a doce-amarga: ficções do desejo numa montagem de arquivos lésbico-feminista* (PPGCOM - 2024).

O vivo e o arquivado, acredito, interagem constantemente em muitas formas de interação. Qualquer dada performance pode ser efêmera, excedendo a capacidade do arquivo de capturar o “vivo”. Uma fotografia ou um vídeo de uma performance não é a performance. No entanto, isso não significa que o arquivo esteja “morto” ou que contenha materiais inanimados. O conteúdo do arquivo – os vídeos que vemos e exibimos, as fotos, os artefatos e assim por diante – pode voltar à vida. Ele transmite uma noção do que as performances significavam em seu contexto e momento específicos e o que podem significar agora. (TAYLOR, 2023, p. 169)

Numa perspectiva mais alargada, trabalharemos a ideia de *performance* também para pensar a montagem que lida com um universo de possibilidades, do informar ao performar, sendo que cada filme é o resultado de um desejo de expressão, produções que se diferem entre si, cada qual exprimindo uma inquietação, tratando-se de Glauber Rocha. Estreitam-se, em certa medida, as fronteiras que separam a *performance* do *happening*, para pensar a performatividade em questão, uma vez que Glauber parece se apropriar a cada vez de um método de interferência nesse período pós-74, tendo experimentado todas as possibilidades anteriormente: da performance, em *Pátio* (1959), ao *happening*, em *Câncer*.¹² A força anárquica do *happening* nos ajuda a analisar a performatividade em Glauber, seja pela sua intromissão na cena, seja pelo seu desejo de compor a cena, de transformar espectadores em *espect-atores* (BOAL, 1991), como ocorre nas cenas junto aos moradores das periferias de Lisboa, em *As Armas e o Povo*. Isso porque, segundo Renato Cohen:

No *happening*, o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida. Esta ruptura se dá de várias formas, como pelas situações de imprevisto que caracterizam os *happenings* — o público não sabendo o que vai acontecer — e nesse sentido entrando em “situações de vida” em que pode ser instado a participar a qualquer instante. (COHEN, 2022, p. 133)

¹² Agradeço a Pedro Vaz Perez pela indicação da dissertação de Theo Duarte (2012), que trata dessa temática em *Câncer*, e do livro de Sylvie Pierre (1996), dedicado a Glauber Rocha.

Ressalta-se que os termos “performance” e “performatividade” não estão sendo empregados como sinônimos, mas como complementares. Sobre o ato de linguagem que envolve a palavra e seus imperativos, Taylor chama atenção para as convenções que convertem a linguagem em uma “ação”, como trabalhado por Austin, na sua teoria sobre os “performativos”. Diz Taylor, “as palavras, em certos contextos, FAZEM algo” (2023, p. 113). Segundo a autora, em Austin, os performativos têm repercussão no mundo real, inclusive em instâncias legais, como o “aceito” tem um significado específico num casamento, para citar um conhecido exemplo do filósofo da linguagem ordinária. Assim, “mais do que simplesmente a descrição de um ato, a linguagem converte o ‘ato em si’” (2023, p. 113), mas para que o compromisso firmado no casamento se concretize, segundo Austin, é preciso que as circunstâncias sejam apropriadas. Porém, “quando as convenções necessárias para um performativo não existem, ou não são reconhecidas, ou são parodiadas, o que resulta pode ser uma obra teatral, uma farsa, um exemplo de arte de performance, um ato rebelde de desobediência, uma zombaria, uma bagunça, ou uma piada” (TAYLOR, 2023, p. 116). Já a ideia de performatividade visa atribuir à linguagem outras camadas como gestos, expressões, tonalidade e ritmo que podem tensionar ou romper com as convenções, e até propor um deslocamento, como os exemplos que Taylor dá a ver na sua tentativa de definir a performance.¹³ Há outra distinção relevante apontada pela autora. O “performativo” tem um significado específico na análise da linguagem e não deve ser confundido com o termo adjetivo correspondente ao substantivo “performance”. Para este, Taylor propõe que se utilize “performático”: “Um discurso pode ser performático (teatral) sem que se constitua um ato legal” (2023, p. 116).

¹³ O exemplo dado por Taylor para ilustrar a diferença entre o performativo e a performance é *Boda* (México, 2001), de Liliana Felipe e Jesusa Rodríguez, em que ambas encenam um casamento entre elas, utilizando de todo o protocolo visual, vestidas de branco, subvertendo o texto oficial, num contexto em que, no México, o casamento de pessoas do mesmo sexo não era legalizado. “Os performativos fazem e aceitam. O casamento de Liliana e Jesusa, um performativo, não pode ser considerado ‘verdadeiro’ ou ‘falso’. Elas se casaram? Sim. O casamento foi legal? Não. Ou melhor, não desta vez” (2023, p. 116).

Os discursos, nos seus devidos contextos, apresentam uma funcionalidade, já o seu deslocamento intencional resulta num ato deliberado, artístico ou não, que modifica a norma. Basta assistir ao *Maranhão 66*, filme que Glauber Rocha realizou por encomenda, para documentar a cerimônia de posse de José Sarney, a convite do próprio governador recém-eleito. Nesse documentário, a montagem contrasta o discurso oficial, de posse, com situações de penúria das camadas empobrecidas, trazendo à luz não apenas as contradições, mas, sobretudo, aquilo que o discurso oficial, embora o diga, não quer ver. De um lado, a voz do governador empossado: “O Maranhão não suportava mais nem queria o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, seus babaçuais ondulantes e suas fabulosas riquezas potenciais, com a miséria, com a angústia, com a fome, com o desespero”. Do outro, imagens do Maranhão rural, abandonado, empobrecido. Dizer, nesse caso, não é o mesmo que ver. A imagem se sobrepõe à fala, friccionando o que se diz com o que é visto, provocando um debate mais profundo entre as intenções do orador em seu pronunciamento e a ineficácia do Estado em reparar os danos sentidos historicamente por aquela população. A montagem proposta por Glauber Rocha opera na contramão de um filme de posse celebrativo, embora se trate de uma produção de encomenda. Podemos talvez afirmar que os “performativos” que regem o discurso oficial, sempre amparado nas convenções que o legitimam, é tensionado pela “performatividade” de uma montagem em paralelo ao que é dito.

Compreendemos que a ideia de performatividade recebeu, na contemporaneidade, contornos fundamentais para se pensar, por exemplo, identidade e gênero. Segundo Marvin Carlson (2009, p. 193), em *Problema de gênero: o feminismo e a subversão da identidade*, Butler “chamou de ato ‘performativo’ de gênero a um ‘fazer’”, caracterizando gênero não como “algo feito por um sujeito que pode ser preexistente a este fazer”. Ao contrário, afirma:

O “sujeito” é ele mesmo “constituído performativamente” por atos incluindo aqueles que significam um gênero particular. Esses atos, por sua vez, não são

eventos únicos, mas produção “ritualizada, um ritual reiterado sob e por meio de limites, da força de proibição e do tabu, com a ameaça de ostracismo e mesmo da morte controlando e determinando a forma de produção”. (CARLSON, 2009, p. 193-194)

Segundo o teatrólogo, essa formulação “parece deixar pouco espaço para alterar as categorias da performance, pois o agenciamento não surge da escolha de objetos que existiram antes da performance da identidade, mas do *self* construído pela performance” (CARLSON, 2009, p. 194). Nesse sentido, embora se reconheça que a performance cotidiana opere com certos códigos e padrões socialmente determinados, que foram se cristalizando e por isso se tornaram recalcados no comportamento, para não criar anacronismos teóricos iremos nos deter nos estudos da performance e performatividade que auxiliam a abordagem dos campos artísticos e dos códigos sociais com os quais Glauber Rocha opera nos contextos históricos em que os filmes se inserem. Esperamos com isso evitar sobre-análises que, ao contemporaneizar Glauber Rocha, acabam por afastá-lo de suas intervenções no presente enunciativo, circunscrito aos próprios meios e processos da época, e, com isso, nos a impedem de apreender o espírito dessas intervenções.

Marvin Carlson chama atenção para um aspecto que nos interessa igualmente salientar. Apesar da repetição de certos padrões e de convenções, nenhum discurso pode ser plenamente bem-sucedido segundo as expectativas daquele que o performa, sendo sempre o resultado de uma negociação precária entre código e tensionamento do código: “a possibilidade de agenciamento inovador está sempre presente, não baseada num sujeito preexistente limitado por leis regulatórias, mas no ‘deslize’ inevitável que surge da repetição reforçada e da citação da performance social” (CARLSON, 2009, p. 194). O próprio Glauber Rocha precisa atuar com certos procedimentos que regem o fazer cinematográfico, mas tem consciência da defasagem da linguagem em relação ao seu objetivo, por isso podemos afirmar que há em sua atuação um *efeito de improviso*. Dominar o código, se apropriar dele, para propor a irrupção. O que está em

jogo envolve a ideia de que algo singular na linguagem se manifesta desde que provocada. Com isso nos aproximamos da performance artística, mas também política, uma intervenção direta no quadro, corpo presente e enfático, que nos remete à exasperação dos seus atores em cena. O tipo de prática e atitude performática que encontramos no cinema de Glauber sugere uma aproximação com a noção de performance como guerrilha. No entanto, não podemos desprezar os esforços de Butler em *Corpos em aliança e a política das ruas* (2018), obra na qual avança nos estudos da performatividade dirigida ao gênero e a amplia para a política das ruas visando uma teoria performativa de assembleia:

Do meu ponto de vista mais limitado, quero sugerir somente que quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária. (2018. p. 16)

Essa proposição coaduna com as questões propostas para pensar a aparição de Glauber Rocha em *As Armas e o Povo* e o poder de assembleia provocado pela relação que estabelece com o “povo”, ao entrevistar/provocar os diversos grupos sociais nas ruas de Lisboa e, sobretudo, os moradores nas cenas realizadas na periferia. Outra compreensão trazida por Butler é a ideia de “povo”, não sendo este, segundo a autora, “uma população definida”. O povo, para Butler, “é constituído pelas linhas de demarcação que estabelecemos implícita ou explicitamente”.

Segundo afirma:

Como resultado, assim como precisamos testar se qualquer modo determinado de apresentar o povo é inclusivo, só podemos indicar populações excluídas por meio de uma demarcação ulterior. A autoconstituição se torna especialmente problemática sob essas condições. Nem todo esforço discursivo para estabelecer quem é “o povo” funciona. A afirmação muitas vezes é uma aposta, uma tentativa de hegemonia. Portanto, quando um grupo, uma

assembleia ou uma coletividade organizada se autodenomina “o povo”, maneja o discurso de uma determinada maneira, fazendo suposições sobre quem está incluído e quem não está e, assim, involuntariamente se refere a uma população que não é “o povo”. De fato, quando a luta para definir quem pertence ao “povo” se intensifica, um grupo contrapõe sua própria versão do “povo” àqueles que estão de fora, os que considera uma ameaça ao “povo” ou opositores da versão proposta de “povo”. Como resultado, temos (a) aqueles que buscam definir o povo (um grupo muito menor do que o povo que buscam definir); (b) o povo definido (e demarcado) no curso dessa aposta discursiva; (c) o povo que não é “o povo”; e (d) aqueles que estão tentando estabelecer esse último grupo como parte do “povo”. (BUTLER, 2018. p. 9)

Essa tensão destacada pela autora no uso da categoria “povo”, que ao mesmo tempo que inclui, exclui outros grupos, será mais bem compreendida no primeiro capítulo desta Tese, quando tivermos como parâmetro *As Armas e o Povo* e o encontro de Glauber Rocha com várias camadas da população. Isso porque do geral (a multidão anônima) ao particular (a oportunidade dos diversos grupos se manifestarem), há pautas comuns (o fim da guerra colonial), como há pautas estruturais (melhoria das condições de vida na periferia), demonstrando a heterogeneidade da multidão.

Dito isso, procurar-se-á investigar a performance glauberiana, que lança mão da performatividade discursiva, nas palavras de Cohen, “como foco de resistência”, migrando de seu ponto de partida “nas contundentes ações antropológicas e investigativas da consciência e da corporeidade humana” (2002, p. 14). Contrariamente às críticas de Cohen à apropriação da performance pela indústria cultural recente, como os *reality shows*, tendo em vista o programa *Abertura*, parece produtivo compreender esse momento em que Glauber se lança na TV, em um projeto precocemente interrompido, como foco de resistência capaz de buscar elementos da indústria cultural como matéria a ser contestada na imagem, consciente de que o cinema é parte dela. Se o projeto antropofágico tivesse se concretizado caberia tudo – ou nada – na performance? Como não saberemos até onde poderia chegar essa presença de um Glauber que

se infiltra na TV, só nos resta inferir a partir de sua contribuição aos “modos inventivos e as ações ideológicas da arte-performance”. Não tal como os “perpetrados por Joseph Beuys, pelos situacionistas em maio de 1968 e pela ação antiartística do Fluxus ou contracultural de inúmeros atuantes” (COHEN, 2002, p. 14), mas talvez como declara em *O vento do Leste* (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1970), quando indica, no meio da encruzilhada, um dos caminhos possíveis: aquele que nos lança ao “cinema do terceiro mundo, cinema perigoso, divino e maravilhoso”. É seu corpo, numa simbologia clássica, do Cristo crucificado, como nos lembra Mateus Araújo Silva, que está no centro do quadro, numa participação ainda pontual, diferentemente da sua atuação em *As Armas e o Povo* e da enfática e exasperada presença corpórea no programa *Abertura* uma década depois.

Ao falar da tradição moderna, Octavio Paz diz que esta “apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo”. Segundo Paz, o que dissolve todas as oposições é a crítica. Mas “a palavra crítica tem fortes ressonâncias intelectuais”, por isso prefere “associá-la a outra palavra: paixão” (2013, p. 18). A “tradição moderna” teria assim eliminado o antagonismo entre “o antigo e o atual”, o “novo e o tradicional”. Se por um lado há uma exaltação à juventude, por outro, argumenta Paz, “nunca se envelheceu tanto e tão rápido”. Assim, “aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui e num agora”. Essa definição é interessante para pensarmos o que significa a participação de Glauber – que mantém a vivacidade juvenil e a experiência da maturidade em cena – em relação à história. Sua cinematografia é fortemente marcada pela tensão entre o arcaico e o moderno, a luta de classes, o choque entre culturas. Uma vez diante de um Glauber Rocha que protagoniza e performa através da entrevista, percebemos como o cineasta convoca e provoca o choque entre gerações – como verificaremos, em *As Armas e o Povo*, ele se relacionar com camadas sociais e geracionais distintas. Percebemos, ainda, como esse ser apaixonado pelo acontecimento aponta para diversas direções, num “aqui e agora” em que todos os tempos e

espaços confluem para a sonhada revolução estético-política. Senso de performatividade que expõe certo exagero, proferindo frases, induzindo respostas, interrompendo, provocando a imersão no cinema que vai às ruas, que adentra a casa de um célebre escritor, lançamento de filme e livro – *Jorjamado no Cinema* –, que se permite adentrar o enterro de um importante pintor brasileiro e amigo pessoal portando uma câmera – *Di-Glauber* –, que se permite, assim, experimentar nas situações mais adversas. Possibilidade de se relacionar com o mundo por meio do cinema, consciente dos recursos de mise-en-scène e dos aparatos tecnológicos de que dispõe. Segundo Ivana Bentes:

a máscara trágica é parte de um vitalismo radical, que marca toda a sua obra. Tema explicitado no curta-metragem *Di Cavalcanti* (ou *Di-Glauber*), de 1977, que transforma a morte do pintor Di Cavalcanti, no Museu de Arte Moderna do Rio, num *happening* cultural. Glauber quebra o tabu da morte com um ato anarcomodernista, dirigindo o morto e o velório. (1997, p. 24).

O que parece vir à tona, e espera-se comprovar nesta Tese, é a ligação da participação em *As Armas e o Povo* com os demais gestos de Glauber Rocha que irão se multiplicar em trabalhos futuros, não apenas quando assume a posição de um entrevistador (*Jorjamado no Cinema*) ou encenador (*A Idade da Terra*), mas também: quando ouvimos sua voz bem próxima ao fotógrafo no fora de campo; quando assume a narração; na produção de uma colagem visual e edição “ao vivo”; quando entra no quadro para tocar as pessoas, interromper ou provocar situações, aos moldes do improvisado já prefigurado pelos seus atores em *Câncer* e que resultará na sua participação posterior na TV, no programa *Abertura* – cuja linguagem Regina Mota destaca como “dinâmica e inovadora” para a época. Tendo como parâmetro o formato televisivo que se permitia experimentar, seria pertinente pensar numa espécie de documentário jornalístico performático? Projeto que não se concretizou com a morte precoce?

Como “exercícios de aproximação”, tentar-se-á identificar e discutir a relação entre o material disperso – e fragmentado – de suas aparições e as suas inflexões ensaísticas que, a

partir de uma imagem, engendra outras imagens. A palavra transversal, o metadiscurso, a imagem vertiginosa, a poesia que está em ressonância e na rua são aspectos que tais exercícios procurarão engendrar. Reflexão que se dará numa perspectiva sincrônica e diacrônica, como já destacado. Se parece evidente e muito cotejado em suas ficções, não menos importante é perceber, demonstrar e discutir como essas aparições de Glauber Rocha, no seu trabalho mais documental, são permeadas por suas referências cinematográficas e culturais. Não mais a imobilidade ou o passado da *secura do cangaço*, trata-se de um outro tempo, o da cidade em sua “pulsão escópica” e de Glauber no centro, ao mesmo tempo com a força e energia do cangaceiro que, ao saltar, aparece e desaparece da cena em busca de alternativas de ação.

Por ser uma fortuna crítica extensa, privilegiou-se, para a escrita da Tese, um levantamento das principais abordagens conceituais que auxiliam diretamente na hipótese, uma vez que as análises exaustivas já realizadas, sobretudo das suas ficções, são de amplo conhecimento e acesso ao público especializado. De resto, por razões de economia, evitamos retomar e parafrasear interpretações já muito e merecidamente reconhecidas, mas sem deixar de evocá-las quando necessário.

Por fim, esta Tese tem a seguinte estrutura: Introdução apresentando a temática, delineando o *corpus* e seus pressupostos teóricos, duas partes contendo dois capítulos cada uma e considerações finais. A primeira parte é composta pelos capítulos: “A agitação nas ruas, o cineasta encontra a massa anônima e performa”, dedicado à análise do senso de performatividade em *As Armas e o Povo* (1975), contendo informações contextuais e aproximações com outras produções audiovisuais a partir das pessoas que Glauber encontra; e “Montar na História: o que diz Glauber *sobre e para além* das ruas” que discorre brevemente sobre a importância da presença do cineasta naquele contexto de transição em Portugal. A segunda parte é composta pelos capítulos: “A cena da entrevista e o cinema de in(ter)venção – a chegada do *direto* e Glauber *em direto*”, que contextualiza a virada no cinema brasileiro no

final da década de 1960, com a chegada do *direto*, e investiga a intromissão performativa de Glauber nas demais produções resultando na sua aposta mais radical, ocupar a TV; e “O Meio, o Corpo e a Técnica - *Di-Glauber* e aproximações” que procura mostrar como o cineasta se lança mais uma vez num acontecimento provocativamente e acaba por produzir um ensaio poético-crítico, acenando para o jornalismo inventivo. Ao longo da Tese será solicitada a participação de Glauber Rocha em momentos anteriores ao período delimitado pela pesquisa, como em *Câncer* (1972) e outras aparições pontuais; bem como sua inflexão crítica em registros audiovisuais. Finalizando com considerações que retomam as questões levantadas pela Tese, apontaremos aspectos conclusivos.

PRIMEIRA PARTE

2. A AGITAÇÃO NAS RUAS, O CINEASTA ENCONTRA A MASSA ANÔNIMA E PERFORMA

As Armas e o Povo, documentário realizado com imagens que correspondem ao 25 de abril de 1974, dia que ficou conhecido como Revolução dos Cravos, em Portugal, até o 1º de maio do mesmo ano, conta com a participação de mais de 20 diretores¹⁴ de fotografia e realizadores, entre eles, Glauber Rocha, que pode ser visto nas imagens com muito entusiasmo em meio àquele momento de agitação e iminente queda do regime ditatorial. Para contextualizar historicamente a importância dos atos de que trata *As Armas e o Povo*, é preciso recuar um pouco no tempo, até o início dos anos trinta do século XX, quando António de Oliveira Salazar se torna presidente do Conselho de Ministros do chamado Estado Novo, em 1933. Salazar se manteve no poder por mais de três décadas e, mesmo com o seu afastamento, em 1968, depois de se acidentar gravemente, a ditadura perdurou ainda por mais 6 anos, tendo Marcello Caetano como substituto. Nesse período em que Salazar estava no comando foi criada a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, renomeada, em 1945, como PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Essa polícia política usava informantes civis que se encontravam em praticamente todos os setores da sociedade. Período marcado também por guerras nas colônias portuguesas na África, por uma censura em todos os níveis, um povo obrigado a se silenciar, com algumas tentativas de resistência das manifestações de trabalhadores em busca de menores jornadas de trabalho, como o filme informa, por meio de narração em *voice over*. Importante destacar que Salazar tinha uma política autoritária comparável à dos demais ditadores da época. O regime começa a entrar em declínio com as forças libertadoras das colônias, numa guerra que durou de 1961 a 1974. Os presos políticos eram encarcerados e torturados em centros de

¹⁴ Como Paulo Cunha (2020, p. 8) informa, não há creditação no filme aos envolvidos na realização, porém, alguns nomes surgiram em entrevistas e relatos posteriores, entre os quais destacamos três que serão mencionados nesta Tese: Acácio de Almeida, Alberto Seixas Santos, António da Cunha Telles, António de Macedo, **António Escudeiro**, António-Pedro Vasconcelos, Artur Semedo, Eduardo Geada, Elso Roque, Fernando Lopes, **Fernando Matos Silva**, **Glauber Rocha**, Henrique Espírito Santo, João César Monteiro, João Matos Silva, João Moedas Miguel, José de Sá Caetano, José Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles, Manuel Costa e Silva.

detenção, como a prisão de Caxias, próxima a Lisboa, ou Angra do Heroísmo, nos Açores, ou o Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, onde ficou preso, por exemplo, aquele que viria ser o primeiro presidente de Angola pós-independência, Agostinho Neto. As independências dos países africanos¹⁵ se dão um ano depois da Revolução dos Cravos. Somente Guiné-Bissau tinha tido sua independência declarada em 1973 e reconhecida por Portugal em 1974.¹⁶ Todo esse contexto atravessa *As Armas e o Povo*, nas falas e em cartazes erguidos pela multidão: “Fim à Guerra, independência imediata às colônias”. O momento que marca *As Armas e o Povo*, portanto, é de intensa euforia, de uma sensação de liberdade sem tamanho, mobilizando todas as classes nas quais se incluem os trabalhadores e amadores de cinema.

Em *As Armas e o Povo*, os registros da queda do regime ditatorial são apresentados de forma distinta, reportando 6 dias de atos. Em preto-e-branco, as imagens correspondem à movimentação do dia 25 de abril e os dias que correram a esse, com os tanques nas ruas, civis que se aventuraram a enfrentá-las mesmo com o pedido para que ficassem em suas casas ou porque, desavisados, foram trabalhar normalmente, bem como as imagens da liberação dos presos políticos; sequências realizadas em Lisboa e em Funchal, na Madeira. As imagens em preto-e-branco marcam certo distanciamento, sendo apresentadas “como se” já fossem arquivo, mesmo que registrem acontecimentos que se deram poucos dias antes do movimento centralizado no filme. Essa escolha marca a diferença em relação à grande agitação do 1º de Maio, quando o filme nos apresenta imagens em cores vibrantes que revelam o momento em que a população pôde, finalmente, após décadas de repressão, tomar a cidade e se manifestar

¹⁵ A colonização em território Africano se deu por um incentivo do governo. Muitos portugueses foram para as colônias com as famílias ou constituíram famílias, para fazer a vida em África, o que gerou a ilusão de que as colônias eram uma extensão do território português. Isso garantiria o cumprimento do acordo selado na Conferência de Berlim, que no final do século XIX, entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, delimitou regras de ocupação do continente africano pelas potências europeias. Conhecida também como **partilha da África**, oficializando o **neocolonialismo** que resultou na extensa exploração econômica de colônias africanas pelos países europeus.

¹⁶ A guerra em Angola foi uma das mais violentas, por conta até dos recursos naturais do país, rico em diamantes e petróleo, e a proclamação de independência se dá apenas em novembro de 1975. Poucos meses antes já tinha sido proclamada a independência de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Moçambique.

livremente, como há muito não se fazia, no dia do trabalhador. Parte dessas imagens corresponde às multidões nas ruas, nas praças e ocupando o Estádio da FNAT,¹⁷ rebatizado Estádio 1º de Maio, onde foram proferidos discursos de representantes sindicais e de partidos de esquerda;¹⁸ outra parte delas corresponde às imagens produzidas por Glauber Rocha e António Escudeiro, que se lançam no corpo a corpo com as pessoas de diversas camadas sociais e ideológicas (estudantes, classe operária, jovens militares, intelectuais de esquerda, escritores, refratários, desertores, os precarizados que vivem na periferia).¹⁹

Tendo sido lançado no maio seguinte, durante o PREC (Processo Revolucionário em Curso) que durou de março a novembro de 1975, período de muita tensão e instabilidade política, *As Armas e o Povo* se projeta, assim, como acontecimento *em futuro*, pois a liberdade instituída no 25 de Abril de 1974 chegaria apenas com a Constituição de 1976. Apenas em 1977 o filme voltaria a ser exibido, como Paulo Cunha (2020) informa, em uma mostra de cinema de Torres Novas e durante o Festival de Cinema de Santarém, e, em 1980, na Cinemateca Portuguesa, não chegando à estreia comercial. Na soma dessas exposições, alcança apenas algumas centenas de espectadores. Para Paulo Cunha, prejudicado pelas discordâncias “que retardaram a sua conclusão, o filme não terá cumprido uma parte relevante da sua missão inicial: se o Povo foi filmado durante essa importante manifestação, essas imagens não foram devolvidas ao Povo, não podendo contribuir para a disseminação da mensagem revolucionária” (2020, p. 8). A pouca visibilidade do filme pode ser também atribuída ao circuito de exibição desfavorável. Com o fim da censura, uma série de títulos proibidos chegou às salas. A isso se somam as dificuldades enfrentadas pelo cinema português para encontrar espaço num circuito já antes dominado pela indústria cinematográfica hegemônica, no que muito se assemelha ao

¹⁷ Estádio da corporativa Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

¹⁸ Entre esses, Mário Soares, que chegou a 1º Ministro e presidente, e Álvaro Barreirinhas Cunhal, político e escritor português, opositor ao Estado Novo que dedicou a vida ao ideal comunista e ao Partido Comunista Português.

¹⁹ Outras imagens captadas fora de Lisboa foram realizadas por Fernando Matos Silva, no Barreiro, e José Sá Caetano, em Setúbal (CUNHA, 2021, p. 4).

cenário brasileiro. Entre janeiro de 1975 a dezembro de 1977, “nas salas comerciais de todo o país, estreariam cerca de mil filmes de longa-metragem, mas apenas onze eram de produção portuguesa” (CUNHA, 2020, p. 9). Esses dados denotam uma discrepância que, fatalmente, atingiu o cinema do PREC. Isso nos faz lembrar uma das principais bandeiras erguidas por Glauber Rocha, e que transmitiu aos colegas portugueses: além da viabilidade das produções, a urgência de uma distribuição que privilegiasse o cinema independente e político.

Sobre a dinâmica de Glauber Rocha no filme, conforme Jair Fonseca, trata-se de um método de intervenção que se dá entre o “abrupto e o sensível”. Fonseca (2007, p. 160) lembra que *As Armas e o Povo* é “uma obra coletiva e anônima, como convinha a militância necessária aos novos tempos (...) cuja autoria é assumida pelo Sindicato e através da ambígua amável expressão ‘amadores de cinema’”. O célebre verso de Camões – “transforma-se o amador na coisa amada, por virtude do muito imaginar” – parece ser chave para pensar a decisão do sindicato em realizar um filme no calor do acontecimento, antevendo a magnitude do 1º de Maio, e a boa aceitação da participação de Glauber Rocha entre os amadores de cinema. Isso porque era urgente filmar, era urgente que essas imagens existissem *para/com* o futuro desse acontecimento talvez único na história, pela união do povo com as forças armadas, por ter sido evitada uma guerra civil por parte dos militares que se recusaram a atirar contra si mesmos e contra os civis que se aglomeravam no entorno no 25 de Abril. No que compete ao filme, se por um lado há esse gesto de anonimato na assinatura coletiva, por outro o cineasta terceiro-mundista é pura manifestação e presença corpórea. É preciso imaginar o futuro pós-revolução de dentro dela e não como um conceito abstrato visto à distância. Liberto de um tipo de produção na qual precisa responder por toda uma equipe, Glauber, junto ao fotógrafo António Escudeiro, traz para o centro do acontecimento o “barato audiovisual”, antecipando o que ele dirá tempos depois em entrevista na desafortunada participação no Festival de Veneza, em 1980, por ocasião da exibição de *A Idade da Terra*. Tudo isso nos leva a defender a hipótese de

que a participação em *As Armas e o Povo* passa a ser decisiva nessa entrada de Glauber no campo da imagem para não mais sair, movimento já sinalizado em trabalhos anteriores, conforme veremos, mas que a partir daqui reincide em todos os posteriores, tendo como ápice sua participação no programa *Abertura*, da TV Tupi.

António Escudeiro concedeu, mais tarde, uma entrevista para o documentário *Os Cravos e a Rocha* (2015), curta-metragem de Luísa Siqueira, na qual faz o seu relato sobre esse encontro. Glauber teria perguntado a ele: “Você é bom com câmara na mão?”. Escudeiro responde, à moda portuguesa: “E então, dizem aqui que eu sou dos melhores, pá!”. Glauber diz, nas palavras do fotógrafo: “Se você é um dos melhores então vamos fazer o seguinte. Eu não sou o realizador, eu vou ser aquele que vai falar com as pessoas. Sei onde eu quero ir, não quero ir para a cidade, quero ir para as periferias de Lisboa”. Complementa dizendo que:

naquela altura as periferias eram muito pobres, eram habitadas por pessoas muito pobres, que ignoravam, que ainda não tinham percebido bem, demoraram muito tempo para perceber o que era o 25 de Abril. Então ele [Glauber Rocha] insistiu em ir para essa zona e disse assim. “Só há uma coisa que eu quero. É que sejas tu a realizar, fazes de realizador com uma condição... é que **eu tenha que estar sempre em campo**”.

Escudeiro continua, em seu depoimento, a dizer que aquelas pessoas possivelmente nunca tinham visto uma câmara de filmar e, sobretudo, “uma pessoa como o Glauber, brasileiro, a aparecer ali, com aquele propósito”. Diz, ainda, que Glauber **fez uns pequenos ensaios com essas pessoas**. Esse depoimento surpreendente, embora pudesse ser imaginado, auxilia na compreensão desse gesto performático e, por si só, conferiria, às palavras de Escudeiro, o *status* de documento sobre essa passagem de Glauber para o campo da imagem. Somando-se a esse relato, duas entrevistas concedidas por Glauber Rocha à RTP na época são fundamentais para perceber como se dá esse “abalo” provocado por ele na imagem, pois revelam suas inquietações, sua percepção sobre a circunstância e importância da sua contribuição junto ao

coletivo; ambas serão retomadas ao longo deste capítulo. A seguir, serão apresentados alguns aspectos do programa que se desenha na obra de Glauber a partir de *As Armas e o Povo*: o jogo entre informar e performar; a presença da câmera e os espectadores tornados *espect-atores*; o mito revolucionário; a presença das mulheres; e o cineasta em sincronia com a história. Feito esse percurso, nos próximos capítulos iremos ao encontro dos outros trabalhos nos quais a performatividade expõe, em seu ato enunciativo, uma inflexão artístico-crítica do cineasta, de *Claro a Abertura*, solicitando, quando oportuno, produções anteriores a esse período de onde partimos.

2.1 Informar, performar: o duplo movimento em *As Armas e o Povo*

As Armas e o Povo tenta cumprir o papel, amparado pela *voice over*, de informar o espectador sobre o passado para que se possa compreender o contexto e importância daquelas imagens, mas, também, para que se tenha em mente que haveria muita coisa em jogo ainda. O filme aponta para os desdobramentos desse acontecimento histórico, cujas forças libertadoras precisariam mais uma vez se unir, em estado de vigília, e, assim, garantir a tão sonhada liberdade, movimento do qual trataremos quando falarmos da participação das mulheres na garantia da transição para o regime democrático. Embora com um discurso ordenador, assumidamente de esquerda,²⁰ *As Armas e o Povo* possibilita o encontro com uma multiplicidade de vozes, não apenas pelas tomadas em que Glauber Rocha se lança no meio do povo, mas, inclusive, pelos cartazes e gestos que as câmeras encontram, o que denota um olhar sensível que apreende desejos e urgências, sabendo que cada realizador a filmar estava em sintonia com essa vibração. É preciso destacar o rigor técnico que garante essa tradução tanto

²⁰ Como nos diz Paulo Cunha (2021, p. 6): “Ainda que os trabalhadores que produziram, rodaram e montaram o filme tivessem convicções políticas e estéticas diversas, este projeto revestiu-se de uma manifestação simbólica que pretendia homenagear as vítimas do fascismo e celebrar a libertação de um país”.

nas tomadas abertas, quanto nos planos fechados que miram os detalhes permitindo a leitura, por exemplo, das palavras de ordem nos cartazes. Filme marcado pelo duplo movimento, o de filmar a multidão à distância, estando de dentro dela, e particularizá-la, como parte dela. Isso é decisivo para compreender o gesto interno ao filme que faz coexistir imagens que registram a urgência (dos tanques, multidão nas ruas e libertação dos presos políticos, em preto-e-branco) e imagens urgentes de uma manifestação popular, o 1º de Maio, em que os próprios realizadores se incluem como manifestantes.

As filmagens do 1º de Maio são resultado de uma série de reuniões e da ocupação de instituições pela classe trabalhadora de cinema, após o 25 de Abril.²¹ Instituições estratégicas, como o serviço da Censura,²² para garantir a livre informação, o Instituto Português de Cinema (IPC) e a própria Cinemateca,²³ nesse caso, para impedir que arquivos fossem destruídos ou desviados. A decisão de filmar o 1º de Maio e, posteriormente, trabalhar os demais materiais em filme demonstra uma maturidade sobre a necessidade de *constituir* arquivos, não apenas trabalhar com eles, mas produzir esses arquivos se antecipando sobre o futuro dessas imagens. Movimento semelhante ocorreu no Brasil: cada ato de urgência fazia com que os realizadores se lançassem junto à multidão. Estando Glauber sempre atento ao chamado da urgência.

A diferença, aqui, é marcada pela reunião estratégica pós-declaração do fim da censura, declaração que fora articulada por parte desse grupo com a Junta de Salvação Nacional (JSN)

²¹ De acordo com Paulo Cunha (2017, p. 6): “Nos dias 28 e 29 de abril, Glauber esteve presente numa importante reunião que teve lugar no anterior Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema para apoiar o plano de ação da Comissão de Cineastas Anti-Fascistas e para dar testemunho de outras experiências paralelas que tão bem conhecia, nomeadamente no Brasil, Chile, México e Cuba”.

²² Paulo Cunha (2020, p. 3) nomeia alguns desses representantes: “Noémia Delgado, Eduardo Geada, António Pedro Vasconcelos, José Jorge Letria, José Afonso, António da Cunha Telles, João Franco, Arthur Semedo, Manuel Guimarães, João Matos Silva, entre outros. Mais tarde, juntaram-se outras figuras ligadas ao teatro, nomeadamente António Machado, Glicínia Quartín, Maria Dulce, Luís Santos, Igrejas Caeiro, Helena Félix, Luiza Maria Martins”.

²³ Cf. Um grupo menor se dividiu entre o IPC e a Cinemateca: “Fernando Lopes, José Fonseca e Costa, João Moedas Miguel, Henrique Espírito Santo, Lauro António e José Sá Caetano” (CUNHA, 2020, p. 3).

e o Movimento das Forças Armadas (MFA).²⁴ Nessa reunião, foram distribuídas as equipes, mobilizando um contingente significativo de profissionais²⁵ e equipamentos. Como nos diz Paulo Cunha, “o propósito da iniciativa seria registrar imagens de vários acontecimentos e manifestações que teriam lugar nesse dia em Lisboa, mas também reunir imagens (dos 8mm aos 35mm) que tinham sido registradas nos dias anteriores por diversos cineastas amadores e profissionais do cinema e da televisão” (2020, p. 4). Notemos que vários desses realizadores já tinham larga experiência em realização no cinema e passagem pela TV. Diferentemente de matérias dispersas que eventualmente são transmitidas por redes de televisão, esta decisão permitiu a pluralidade de imagens e vozes, conforme já relatamos. Pessoas em janelas, a distribuição dos cravos, rostos de crianças, a alegria juvenil de quem poderá viver um outro tempo, os velhos que esperavam por esse acontecimento, jovens em seus fatos de marujo, o orgulho dos militares em seus uniformes exibindo armas apontadas para cima com cravos no cano da espingarda, são algumas das tomadas que essas câmeras enquadram.

Então, se por um lado temos essa voz *over* como guia, com certo didatismo, por outro as imagens parecem mais fortes, mais vibrantes que qualquer tentativa de explicar esse movimento. E daí lidamos com diversas falas: da abertura para um regime democrático respeitando as liberdades individuais e de gênero; dos jovens militares que não querem morrer nas guerras; dos operários antes impedidos de reagir; do preso político que denuncia a violência de Estado; daqueles que querem dar fim à guerra colonial; dos desertores e refratários que pedem anistia. Falas que contrastam com a vida na periferia, da parte do povo que está a sofrer

²⁴ No encarte do DVD comemorativo de *As Armas e o Povo*, Paulo Cunha nos informa sobre a série de ocupações que ocorreram por parte desses profissionais para garantir que nenhum material fosse desviado da Cinemateca Portuguesa, por exemplo. Em abril de 1974, um comunicado da Junta de Salvação Nacional decreta “abolida a censura” ao cinema e à RTP (Rádio e Televisão de Portugal). Cf. *A Capital* n° 2217, 1974, 29 de abril.

²⁵ Segundo Paulo Cunha nos informa: “No início dos anos 1970, o panorama cinematográfico português estava em ebulição. A década anterior tinha permitido uma renovação geracional que mudara de forma significativa os rostos mais mediáticos do cinema português, tanto no país como no estrangeiro” (2021, p. 5). Essa geração era composta por um grupo de realizadores que incluía Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, José Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos, João César Monteiro, Alberto Seixas Santos, que “contestava abertamente um paradigma cinematográfico dominado pela pejorativamente designada ‘geração dos assistentes’” (2021, p. 5).

com a pobreza e quer melhorias. Com este conjunto de imagens, o filme dá a ver que o desejo de uma vida feliz passa, sobretudo, por ter uma casinha com condições menos precárias. É muito básico, essa é a necessidade de quem vive nos bairros de lata. Considerando que *As Armas e o Povo* foi filmado em 1974 e finalizado em 1975, tendo sua primeira sessão pública no dia 1 de maio de 1975, o texto reflete também os fatos que se sucederam, contrastando a euforia com os discursos, sinalizando as dificuldades da transição para a democracia nesse intervalo de tempo.

O estopim desse processo, que resultou no 25 de Abril, se deu com o MFA, um movimento dissidente das forças armadas, liderado por diversos capitães e demais militares, precisamente, pela experiência traumática da Guerra de Independência da Guiné-Bissau (1963-1974). Um dos que se destaca é o jovem Salgueiro Maia, capitão que aparece brevemente entre as imagens em preto-e-branco de *As Armas e o Povo*. Esse movimento que se organizou clandestinamente disse basta àquela situação, pois muitos homens estavam morrendo por nada, em condições rudimentares, precárias, com muitas baixas, e havia uma sensação de estarem servindo de bode expiatório para o governo, sobretudo em relação ao alistamento de milicianos que já chegavam pulando as etapas do plano de carreira militar. Tudo isso alimentou uma revolta e insatisfação por parte desses militares que perceberam que o fim da guerra só viria com a queda do regime. A sociedade civil se junta a esse movimento que planejou que a transição se desse de forma pacífica, pela via política. Não é à toa que *As Armas e o Povo* começa com o som de marcha de soldados e uma canção de Zeca Afonso “Grândola, Vila Morena”²⁶, letra que fala da fraternidade e solidariedade. Essa canção foi escolhida pelo MFA

²⁶ Escolhida pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) como sinal para confirmar o início da revolução, “Grândola, vila morena” foi anunciada aos 25 minutos do dia 25 abril de 1974 por Leite de Vasconcelos. Também

para ser transmitida na madrugada que antecedia o 25 de Abril de 1974, por um programa independente através de uma rádio como sinalização para confirmar o início da revolução. O filme encerra com a ideia de um novo tempo, mas faz um balanço crítico, ainda que num curto espaço de tempo, sinalizando que a mudança não seria imediata.

Mas *As Armas e o Povo* se torna ainda mais importante para nossa hipótese na medida em que, a partir do filme, se instaura um novo procedimento formal, no qual o elemento da performatividade do próprio Glauber Rocha passa a desempenhar um papel estruturante em seu programa estético-crítico de renovação da linguagem cinematográfica. Seria possível encontrar uma gramática nessa dicção glauberiana evidenciada a partir de um processo revolucionário? Uma gramática que inclui a afasia como recurso estilístico para se chegar na imagem?²⁷ Imagem enquanto ato de linguagem: fala, ruídos, gestos, desorientação discursiva, a presença dos corpos e o encontro com as pessoas filmadas. Dominique Maingueneau define “ato de linguagem” como “a menor unidade que realiza, pela linguagem, uma ação (ordem, solicitação, asserção, promessa...) destinada a modificar a situação dos interlocutores”, sendo que “o co-enunciador só poderá interpretá-la se reconhecer o caráter intencional do ato do enunciador” (2006, p. 16; grifo do autor). Havendo aqui dois componentes importantes no ato de linguagem: o “conteúdo proposicional” e sua “força ilocutória”. A pergunta que se faz é como tudo isso que compete à comunicação, o entendimento entre os co-enunciadores,²⁸ é provocado por Glauber Rocha em suas aparições? Como se, diante de grandes eventos ou absurdos, Glauber quisesse provocar justamente um abalo nos atos enunciativos ao passo que ele também estava

por esse motivo, transformou-se em símbolo da Revolução dos Cravos, assim como do início da democracia em Portugal. Cf. Arquivos da RTP: <https://ensina.rtp.pt/artigo/grandola-a-musica-da-revolucao/>

²⁷ A afasia, aqui, estaria ligada aos cacos de fala, na dificuldade de um entrevistado em se expressar e/ou no fato de Glauber intervir na cena para que ela se mantenha sem prejuízo de uma frase não concluída. Ao interromper abruptamente uma fala e solicitar outra, em *As Armas e o Povo*, a afasia é incorporada como recurso da improvisação para que a cena se realize, como em vários exemplos que serão trabalhados neste capítulo.

²⁸ Segundo Maingueneau, “co-enunciador” é um termo para substituir “destinatário”, para “destacar que a enunciação é, de fato, uma co-enunciação”. Quando o enunciador fala o co-enunciador se esforça para construir sentidos, sendo o enunciador também seu próprio co-enunciador uma vez que controla e corrige o que diz. (2006, p. 22)

tomado de surpresa. Cortar subitamente uma fala e emendar a outra, numa operação que sugere uma montagem/edição ao vivo, que não só é capaz de provocar um *caco*, como determinar que o mesmo não seja eliminado, mascarado na montagem, contra a transparência, apostando na opacidade. Ao invés de nomear esse movimento de Glauber Rocha nas ruas de Lisboa como *improviso*, ato *deliberado*, optamos por compreendê-lo como *efeito de improviso*. Isso só é possível porque Glauber Rocha, como jornalista, é consciente do código e sabe que pode tensioná-lo, friccioná-lo, numa fase madura que permitia a ele ir além na experimentação.

Não se tratando de uma grande reportagem, num projeto ambicioso de dar conta da história que se faz naquele presente, Glauber permite se infiltrar em camadas sociais as mais distintas e possibilitar ao formato jornalístico uma colagem, inventar com a forma. Diferentemente da rigidez de um filme institucional, como o *Amazonas, Amazonas* (1966), no qual Glauber aparece brevemente entrevistando um trabalhador paraense que migrou para a Amazônia. Nesse curta, produzido pelo Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas, ainda que tenhamos a presença de Glauber, esta se traduz uma participação contida. Ainda que as imagens e a dramaticidade da música de Heitor Villa-Lobos possam contrastar com os anseios de um institucional de turismo, a colagem visual/sonora não se encontra no mesmo patamar das demais realizações. Mas não é a temporalidade da aparição que determina o potencial disruptivo da cena. Em *as Armas e o Povo*, como já dissemos, os encontros são até mais fugazes, se cotejarmos com a cena da entrevista de *Amazonas, Amazonas*. A questão mais premente é da ordem mesmo da vibração. Em *Amazonas, Amazonas* Glauber respeita um padrão convencional de entrevista jornalística. Em plano aberto, sentados num tronco de árvore, o cineasta e o trabalhador, um de frente para o outro e de perfil para o espectador, ambos se encontram apequenados, emoldurados pela vegetação degradada. Um assistente atrás deles marca o início da cena e se esconde rapidamente. Trata-se, provavelmente, de uma sobra de fotograma.



Fig. 1



Fig. 2

Embora tenhamos esse exemplo de Glauber com seu entrevistado dentro do quadro, nesta análise, trata-se de observar o momento em que esse corpo *rompe* com o fora de campo e *entra* em campo com a mesma energia com a qual dirigia seus atores, provocador de reações, verificável nos registros de bastidores, nos depoimentos e pela própria voz de Glauber, quando narra ou quando vazada pelos microfones de suas ficções. Movimento de entrada em campo já esboçado em *Câncer*, mas que em *As Armas e o Povo* se dá de maneira mais efetiva, contundente, incidindo sobre todos os trabalhos posteriores. Outra questão determinante, que nos interessa enfatizar, é como essa presença inquieta, abrupta, modifica o código da entrevista – alteração da qual *Amazonas*, *Amazonas* parece ser antítese – por meio da performatividade. Dito isso, é fundamental aprofundarmos mais adiante nas entrevistas de *As Armas e o Povo*, para perceber como as cenas, ainda que durem tão pouco, ao comporem “retratos”, elaboram um álbum da revolução, um álbum não mais circunscrito à intimidade doméstica ou pública de personalidades, mas um álbum público também das pessoas comuns. Nesse sentido, para além das tomadas da dupla Glauber-Escudeiro, os demais retratos de anônimos contribuem na constituição desse álbum,²⁹ para o qual Paulo Cunha chama atenção ao analisar um fotograma:

²⁹Essa ideia do “retrato” é pertinente se pensarmos que, geralmente, os eventos históricos oficiais são compostos por uma iconografia dirigida a personalidades, sendo que *As Armas e o Povo* parece apostar num álbum composto por anônimos. Numa perspectiva mais avançada em torno da ideia dessa composição de retratos no documentário conferir: MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. CEBRAP, São Paulo, n. 86, março 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>>. Acesso em: 15/04/2024.

Ainda que o filme recorra a muitos planos gerais (mais abertos, captados de pontos elevados, no topo de edifícios) para transmitir a dimensão da mobilização popular nas manifestações do 1º de Maio, os planos mais dramáticos que se encontram em *As Armas e o Povo* são captados na rua, quando a equipa de rodagem se funde no meio da multidão. Essa forma de filmar os cidadãos comuns, o Povo do título, privilegia o uso de planos aproximados, do ângulo frontal e da mobilidade espontânea da câmara. (2021, p. 11)

Cunha sinaliza para três características fundamentais que podem ser observadas nessas tomadas: 1) o ângulo frontal que anula “qualquer eventual relação de poder”, sugerindo “uma igualdade absoluta entre quem filma e quem é filmado, quem filma e, sobretudo, o espectador”; 2) os planos aproximados que destacam as fisionomias e expressão das personagens, criando empatia entre quem protagoniza e o espectador; e 3) a agilidade da “câmera na mão”, tributária de movimentos cinematográficos dos anos de 1960, que rompem “com a tradição da câmara estática de estúdio e transmitindo ao espectador uma sensação de maior autenticidade nas imagens filmadas” (CUNHA, 2021, p. 11).

Já a participação de Glauber, com as provocações que faz aos entrevistados, mira o futuro. Na oportunidade, pergunta aos anônimos sobre o que acham ou esperam do futuro de Portugal. Embora as análises do contexto sejam fugazes, interrompidas, bastante fragmentadas, conseguimos apreender algumas palavras de ordem sobre esse futuro: “Nem mais um soldado para o ultramar!”, de um grupo de jovens militares; “Tem que se dar a independência aos povos africanos” ou “Sou contra a Guerra Colonial”, dos depoimentos das mulheres; “Viver!” e “Um futuro melhor”, vindo de uma jovem que ecoa os anseios da juventude aglomerada, quando perguntado o que se quer da vida – sequências que serão retomadas mais detalhadamente ao longo deste capítulo. *As Armas e o Povo* parece ter deixado, assim, um registro indelével da presença corpórea do cineasta no centro de uma revolução. É possível, ao decupar essas imagens, encontrar em cinema essa linguagem corpórea que, por não se pretender codificada,

se impõe a uma montagem que quer dar conta dos acontecimentos. Ou, seria antes a montagem, que tem a urgência de dar conta do enunciado histórico, ciente de que “a história deste filme não cabe nas imagens de alegria de um povo”, o que permite que essa agitação permeie a enunciação fílmica e se intensifique na vibração do material capturado? As respostas possíveis a essas questões foram dadas recentemente por Fernando Matos Silva e, também, pelo próprio Glauber Rocha em entrevista ao canal português RTP à época.

Na sessão de *As Armas e o Povo* que abriu a série de comemorações da Cinemateca Portuguesa dedicada aos 50 anos da Revolução, com a temática “Revolução, Liberdade, Comunidade, Futuro”, em 3 de janeiro de 2024, Fernando Matos Silva falou da famosa reunião na sede do Sindicato. Glauber Rocha estava na Europa e, sabendo do fato novo, desembarca em Lisboa, como ele mesmo diz, do aeroporto diretamente para essa reunião. Está dado o encontro do cineasta brasileiro com parte significativa de produtores e diretores do novo cinema português (1960-1974) e sua incursão no meio do povo. Do ponto de vista da montagem, Fernando Matos Silva diz que as imagens produzidas por Glauber Rocha e António Escudeiro representam a “espinha dorsal” do filme. Como já se adiantou, a montagem apresenta: a) na banda sonora, o filme conta com três narradores³⁰ e a narração organiza os dados históricos relevantes, bem como introdução de arquivos sonoros de noticiários; b) em preto-e-branco, cenas do 25 de abril de 1974, com os tanques, militares armados e civis nas ruas, depoimentos dos presos políticos sendo libertados nos dias que se seguiram, relatando a tortura; e, c) em cores, tomadas de cenas de rua no 1º de maio, da agitação, bem como entrevistas de Glauber e os discursos. Cada material apresenta temporalidades distintas: a) a narração recupera fatos passados ao passo que descreve os do presente junto às imagens em preto-e-branco e arquivos de áudio; b) as cenas do 1º de Maio contendo opinião sobre o contexto, as urgências do presente

³⁰ Constam os nomes de Fernando Balsinha, José Adelino Gomes e Júlio Isidro no *Dossiê* preparado por Paulo Cunha (2021).

e exigência de um futuro mais possível pelos entrevistados, e análise conjuntural apontando perspectiva futura para instauração do governo democrático. Esse seria um mapa geral das camadas temporais que se entrecruzam na montagem do filme.³¹ Ao falar sobre a sua contribuição em entrevista a Luís Filipe Costa para a RTP, em 16 de maio daquele mesmo ano, Glauber Rocha diz ter sido algo pontual, não passando de 15 minutos:

Como você sabe, o sindicato realizou um filme coletivo e eu cheguei, saltei do avião e fui direto para o sindicato, porque o meu negócio é o cinema. Ali, com a minha classe, militando com a minha classe, e, ali, chegando encontrei 15 equipes saindo para filmar e me colocaram em uma equipe para fazer algumas entrevistas. Mas eu fiz o que você está fazendo comigo. Eu saí com o Escudeiro, um câmara, e fiz algumas entrevistas em uns bairros operários e no 1º de Maio e tal, e se limitou exatamente a isso. Quer dizer, esse material filmado faz parte do filme que será montado aí, mas não passou de 15 minutos, foi uma contribuição simbólica a esse trabalho coletivo que foi, inclusive, uma grande estreia do Novo Cinema Português. Foi um cinema em que todos os cineastas, todos os técnicos portugueses estavam fazendo um filme sobre os acontecimentos políticos. (In: NOTICIÁRIO NACIONAL, 1974b; grifo nosso).

O depoimento permite-nos vislumbrar o quão importante e decisivo foi para Glauber Rocha estar junto a esses trabalhadores do cinema. Tanto do ponto de vista de classe, quanto da vibração revolucionária. Essa informação sobre o tempo do material filmado é um dado curioso, uma vez que o filme tem cerca de 80 minutos e as participações de Glauber podem ser contabilizadas por volta de 12 minutos, um aproveitamento quase total do que realizara com Escudeiro. Do ponto de vista formal, dada a extensão do filme, poderíamos afirmar que essas entradas funcionam, elas mesmas, pelo seu caráter anárquico, como *happening* na

³¹ Destaco aqui a preciosa contribuição de Paulo Cunha (2021, p. 7) ao propor uma decupagem para *As Armas e o Povo* que vale a pena ser conferida no *Dossiê Pedagógico*, do Plano Nacional de Cinema, dedicado ao filme com 10 itens intitulados: 01 - Grândola, Vila Morena; 02 - Perfilados de medo; 03 - Libertação dos presos políticos; 04 - Acordai; 05 - "Posso falar agora?"; 06 - Estádio primeiro de maio; 07 - Portugal ressuscitado; 08 - Mário Soares; 09 - Álvaro Cunhal; 10 - Despertar de um povo.

montagem?³²A percepção que temos é que a montagem consegue prolongar essa presença corpórea de Glauber para além da duração das inserções, pouco mais de um minuto e até menos, mesmo após desaparecerem definitivamente a partir dos discursos. O que dá a sensação de contínua presença desses encontros são as passagens nas quais os retratados anônimos entrecortam os discursos em planos ora abertos, ora fechados, atentos ao que lhes é dito. Glauber Rocha parece ter cumprido o papel de trazer para o centro os diversos grupos, particularizar seus anseios na vibração das falas e das cores, para depois sair de cena na montagem. Esses excertos demonstram, com exemplaridade, o encontro entre o estético e o político na forma documentária.

Por mais que objetivamente as pretensões de *As Armas e o Povo* pareçam menores, tal a manutenção, na íntegra, dos discursos, a montagem permite esses instantes de reflexão que partem da massa anônima, obediente à teatralidade do ato, tornada, pois, espectadora, salvo as poucas interferências eufóricas de alguns que se atrevem a se manifestar. Então, se por um lado temos todos aqueles que precisam dar seu testemunho contra o regime, por outro, temos aqueles que se colocam como resposta institucionalizada à abertura democrática, lideranças sindicais e políticas. Temos, ainda, a massa anônima e diversa, com seus cartazes, palavras de ordem, seus corpos, suas expressões, seus gestuais. Há uma objetividade e rigor que garantem a qualidade de imagem e som das tomadas dos discursos. Esse mesmo rigor permite registrar situações pouco controladas, como as tomadas de rua. E, de fato, não parecem ser os discursos,³³ na economia do filme, o ponto mais alto de *As Armas e o Povo*. Podemos dizer que quem os sustenta, além das imagens em preto-e-branco e da narração que organiza a fala em torno dos eventos, é essa massa de anônimos registrada pelos amadores de cinema. Anônimos que

³²O *happening* funciona como uma vanguarda catalisadora. Segundo Renato Cohen (2022, p. 43-44): “A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança etc.”.

³³ A análise desta Tese está centrada na participação de Glauber, bem como em outros aspectos da montagem que contribuem para a compreensão dessa entrada do cineasta no campo da imagem, não se detendo, por exemplo, em especificidades dos discursos, embora estejam permeados pelas marcas da teatralidade.

Glauber, em certa medida, particularizou, porque lhes deu voz e, em grande medida, nome. É forçoso afirmar que essa polifonia fora assegurada pela montagem porque havia ali não apenas anseios de militância, mas também uma percepção de que o filme, estabelecendo um diálogo com a produção de documentários que o antecedem, precisava lançar questões para o futuro daquela gente condenada a sofrer: os operários e precarizados, em grande parte empurrados para as periferias; os soldados a morrerem na tropa; os militantes a sofrerem perseguição e tortura; todos, incluindo a classe cinematográfica, a viverem sob censura.

Mas a ideia inicial era que as imagens do 1º de Maio fossem imediatamente exibidas em sessões públicas nos cinemas. Fernando Matos Silva revelou³⁴ que assumiu a montagem diante da indecisão sobre o destino do material, tendo ficado acordado, em reunião com os demais, que qualquer um poderia ter acesso às imagens e realizar o filme que preferisse. Com larga experiência no cinema, Matos Silva, junto a Monique Rutler,³⁵ que também assume a montagem não creditada, encarrega-se da missão de dar conta do resumo dos fatos de um período complexo em um longa-metragem. Mickaël Robert-Gonçalves (2020), ao procurar localizar *As Armas e o Povo* no contexto dos documentários militantes de então (de Chris Marker a Patricio Guzman), aponta especificidades que o particularizam, como ter sido concluído no calor dos acontecimentos. Não havendo “tanta distância em termos temporais entre os eventos e sua finalização”, se comparado, por exemplo, a *Grands Soirs et Petits Martins*, de William Klein, que levou dez anos entre os eventos de Maio de 68 e sua finalização em 1978, como atesta Robert-Gonçalves (2020, p. 12).

³⁴ Na já mencionada sessão de *As Armas e o Povo*, da série de comemorações da Cinemateca Portuguesa dedicada aos 50 anos da Revolução, com a temática “Revolução, liberdade, comunidade, futuro”, em 3 de janeiro de 2024.

³⁵ Pelas divergências ideológicas, Fernando Matos Silva assume a montagem por ser considerado o mais “neutro” entre os membros do Coletivo. Monique Rutler fora indicada por Fernando Lopes que havia sido seu professor de montagem nos primeiros anos da Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, aberta em 1972. Cf. (LISBOA, 2024). Paulo Cunha atribui o crédito também ao montador de som Alexandre Gonçalves na ficha técnica do *Dossiê de As Armas e o Povo* (2021, p. 4).

As Armas e o Povo talvez pudesse se enquadrar entre as narrativas da urgência. Isso porque, junto ao conteúdo celebrativo e aos discursos institucionalizados dos partidos e sindicatos, *As Armas e o Povo* apresenta espaços em disputa, colocando o povo não como uma massa homogênea, dando voz, por exemplo, aos “vencidos”, aos que necessitam reparação histórica e aos que conclamam o fim da guerra. O que resulta dos encontros do povo – e das Forças Armadas – com Glauber são retratos performados que expressam alegria, denúncia, desejos e necessidades. Para tal, o filme enfrenta inúmeros desafios na sua montagem, como o de dar a ver a alegria e disposição sem com isso obliterar as feridas abertas pelo fascismo. Para Robert-Gonçalves, *As Armas e o Povo* “indica a forma como o cinema revela, com uma espécie de pudor técnico, a incapacidade de dar tudo a ver imediatamente” (2020, p. 13). Segundo argumenta:

representar a coesão dos manifestantes passa pela tentativa de enquadrar a multidão através de panorâmicas e do uso de *zoom-out* da câmara. As panorâmicas permitem representar o fluxo de pessoas nas ruas, enquanto que o *zoom-out*, partindo frequentemente de certos indivíduos para acabar na profusão de corpos, ilustra o transbordamento da efusão popular, tão horizontal quanto vertical no enquadramento. Nessas imagens, a câmara parece incapaz de registrar a escala do evento. O desafio consistia, então, em adaptar os instrumentos da linguagem cinematográfica para expor a dinâmica popular” (2020, p. 13).

Além do *zoom-out*, “a presença do microfone nas sequências realizadas por Glauber Rocha, servem para desfazer o poder enganoso da imagem cinematográfica e tornar clara a fabricação artesanal do filme” (ROBERT-GONÇALVES, 2020, p. 13). Nas tomadas do 1º de Maio, a câmara *testemunha* o movimento das ruas, dos corpos que dela se apropriam, e recolhe o *testemunho* daqueles com quem Glauber dialoga.

O testemunho, para Robert-Gonçalves, é a principal preocupação visual nas sequências de Glauber, porém, “o cineasta brasileiro, presente fisicamente no quadro, afasta-se da função

habitual do testemunho para realçar o valor do grito na conquista de um espaço de expressão”. E continua: “Glauber Rocha também escolhe um tipo de enquadramento que, por vezes, se aproxima dos rostos das pessoas e se afasta noutras ocasiões, usando planos contrapicados e assim provocando uma interrogação sobre a força das palavras” (2020, p. 13). Esse percurso proposto por Robert-Gonçalves, sobre a presença de Glauber no filme, auxilia nossa hipótese, sobretudo, quando remete ao realce do valor do grito provocado pelo cineasta na cena. Entretanto, como veremos mais adiante, há particularidades nesses encontros que se dão na relação Glauber-Escudeiro da qual resultam essas escolhas ora de ângulo “contrapicado” (*contra-plongée*), ora de ângulo normal, na composição dos retratados, quase sempre centralizados. Os testemunhos se dão em vários níveis – formal (análise de conjuntura), emotivo (alegria ou contestação), esperançoso (liberdade futura), reivindicatório (melhoria ou anistia), indiferente (sem expectativa) – e a câmara procura centralizar a voz que testemunha. Mesmo em planos-sequências brevíssimos, percebemos que a câmara procura dar um rosto à voz que enuncia, guiada pela orientação de Glauber. Talvez porque, como Robert-Gonçalves adverte, as incursões de Glauber sejam marcadas pela partilha. Insistindo “sobre a importância da palavra libertada”, uma maneira de “acompanhar a emancipação dos portugueses”, o cineasta “propõe a partilha de um espaço de expressão com os cidadãos e procura, na sua modalidade estética, tornar a palavra cadente, impulsiva e subversiva” (2020, p. 14). A montagem habilmente compreende essa cadência das palavras e cadencia esses retratos: de início apresenta aqueles nomeados, particularizados, partindo para os não nomeados, sujeitos já coletivizados, dando vazão à concentração que caminhará rumo ao Estádio.

As tomadas da dupla Glauber e Escudeiro ganham força na montagem uma vez que esta determina a duração e seu lugar de inserção, dialogando com o todo do filme. Isso parece óbvio, mas não é uma operação muito simples, na verdade, tarefa aparentemente impossível, dada a heterogeneidade dos materiais e o *efeito de improviso* dessas cenas. Mas é preciso domá-lo. À

artesanias do filme podemos acrescentar tanto alguma sobra de fotograma, quanto um corte abrupto da cena que transparece na montagem, o que acreditamos ser um aproveitamento do material na sua extensão máxima, somando-se a tudo isso, claro, as interferências de Glauber, capaz de literalmente “cortar” um depoimento e passar ao seguinte. Conforme adiantamos, seu corpo age editando a cena ao vivo, como se quisesse mostrar com o dedo indicador, este, aquele, este outro. E com isso as pessoas aglomeradas vão se movimentando, como “peões” num tabuleiro de xadrez, não nos ocorrendo uma metáfora mais apropriada. Glauber cria uma dinâmica própria para o formato da entrevista que parece ser inédito, ao menos em Portugal naquela altura, e ele só pode agir como tal por ser um colaborador estrangeiro, liberto dos princípios locais que regem a entrevista.

2.2 Homens com as câmeras e os espect-atores

Para tornar mais evidente o entendimento dos recursos de mise-en-scène que estão em jogo nessa guinada performática glauberiana, recorremos a Comolli, que irá dizer, a partir de Vertov, que “o homem-com-a-câmera é batizado”, no filme homônimo, “como o novo ser quimérico (homem+máquina) de uma nova era mítica”. (...) “O termo filmagem ganha um sentido de proeza” (2008, p. 241). Nos é conveniente pensar esse procedimento em Glauber, do homem com uma câmera, sobretudo e a partir das tomadas de rua em *As Armas e o Povo* que parecem confirmar sua célebre frase: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Mas, aqui, a revolução se impôs como necessidade para que houvesse filme. A intuição dos realizadores aliada aos meios concretizou essa premissa glauberiana. Por esse motivo acreditamos ser apenas Glauber, e não outro, aquele que afortunadamente – também guiado pela intuição – teria a prerrogativa de estar presente. Poderíamos até inferir que a entrada de Glauber em campo seria um caminho natural tendo em vista suas inquietações refletidas nos filmes e explicitadas nos seus textos e entrevistas. O que talvez não consigamos explicar, quem

sabe recorrendo à mística, é que se daria em meio a uma revolução, estando, Glauber, já posicionado, do outro lado do Atlântico, num país vizinho. A proeza de Glauber é dada, então, não por um “surto de genialidade”, mas, sim, pela sua capacidade de articular imaginação com eventos históricos.

Embora, em *As Armas e o Povo*, as aparições de Glauber demonstrem certa ligeireza ou até mesmo “impaciência” ao mudar de interlocutor, como disparador (ele mesmo corpo e dispositivo), nem tudo se faz como agitação; por exemplo, quando encontra o escritor Ferreira de Castro, que em outras imagens aparece em marcha junto à faixa: “Escritores, um sindicato”. Ferreira de Castro, que viria a falecer poucos meses depois daquele 1º de maio, viveu no Brasil, na Amazônia particularmente, e demonstra seu profundo respeito pelos brasileiros em sua fala. Glauber parece estar mesmo muito tocado por esse encontro e se dirige a Ferreira de Castro, desconcertado até: “fale o que o senhor quiser” (Fig. 3 e 4). É a primeira vez em que se vê o corpo de Glauber Rocha aquietado em meio à multidão e isso parece indicar, por contraste, que existe, naquela agitação, um performer, não apenas personagem do transe, mas aquele que conscientemente veio romper com a “ceticidade” do padrão de entrevista. Para Ismail Xavier, “Glauber traz para sua atuação neste filme o estilo que sempre lhe foi próprio: o de interlocutor agitado, muito intenso em seu engajamento e ansioso em suas indagações dirigidas aos que o cercam para saber o sentido que a experiência tem para eles” (2020, p. 30). Sobre a inquietação de Glauber que sobrepõe qualquer hesitação, preenchendo com uma pergunta ou dirigindo a cena para interpelar outra pessoa, Xavier adverte: “o que importa é fazer deste encontro um **momento de partilha** do clima geral deste dia enquanto cumpre seu papel de **catalisador de opiniões**” (2020, p. 30; grifo nosso).

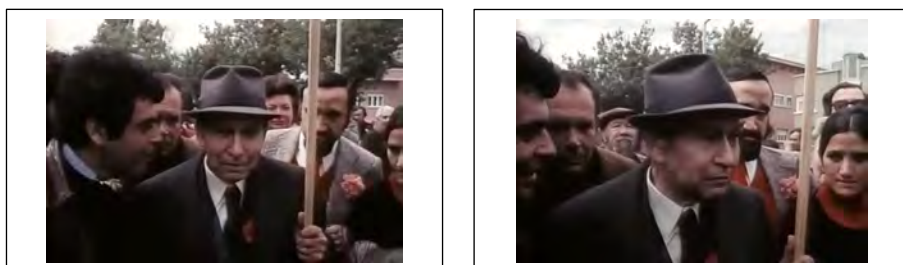


Fig. 3 e 4

É possível fabular, interromper, estimular e ter um momento solene – como no filme de Vertov, tensão e relaxamento dão ritmo à montagem. Antes do encontro com Ferreira de Castro, Glauber Rocha já havia se rendido a essa suspensão da agitação, quando, no bairro de lata, conversa com uma mulher junto ao seu casebre. Ao se colocar a ouvir, mais demoradamente, sobre a vida que essa mulher leva ali na periferia, Glauber se aquieta. O que possibilita retomar, nas palavras de Ivana Bentes (2019), seus textos-manifestos “que serviram de base ético-estética para todo seu cinema: ‘Eztetyka da fome’ (1965) e ‘Eztetyka do sonho’ (1971)”. São contextos e espaços distintos entre a produção desses manifestos e *As Armas e o Povo*, mas o que interessa é pensar como, em Glauber, “não encontramos uma única chave de abordagem da pobreza: nem conformismo, nem misticismo serão tratados de forma ‘explicativa’ ou ‘realista’. Trata-se de uma operação simbólica e mística que entrará em curso no seu pensamento e cinema”, conforme Bentes salienta. Fome que é imposta não por aqueles que a sentem, mas pelo próprio Estado. Diria Glauber que “a fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA. In: PIERRE, p. 126). Resta o sonho para alguns, como a desilusão para outros, resultado da primeira condição, a da fome. O impulso performático parece articular, assim, “forma e força” (ZUMTHOR, 2007), sem o recurso do didatismo explicativo puramente. Por isso é fundamental as provocações de Glauber e a posição das pessoas que encontra no bairro periférico, posição esta que, embora isenta de melodrama, não carece de uma dimensão dramática.

Pensemos, então, na “forma-força” das imagens, em como *As Armas e o Povo* dá a ver e o seu “poder de assembleia” (BUTLER, 2018). Relativamente ao 1º de Maio, pela adesão das massas, o rompimento com o silêncio possibilitou que várias pautas fossem às ruas na forma escrita (nos cartazes) e verbalizada (nos depoimentos). Sabe-se, hoje, que a guerra nas colônias terminaria, pauta comum que atravessa o filme, como também chegaria o dia da sonhada democracia. Mas, para isso, o país passaria por outros momentos de tensão que o filme,

circunscrito a um evento, não teria condições de alcançar, lançando-se como projeção, imagens *em futuro*, como argumentamos. De todo modo, há algo fundamental já dado pelo filme que brota desses corpos que se unem e performam o próprio direito à manifestação, direito que a partir dali seria inalienável, no mesmo dia em que lhes foi restituído o direito à comemoração do Dia do Trabalhador. Segundo Butler:

quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida. (2018, p. 31)

No que compete ao trabalho com os materiais de que dispõe, seria uma aposta convencional se todas as demais camadas de *As Armas e o Povo* convergissem, numa força centrípeta, para o 1º de Maio. Porém, o filme complexifica essa relação, pois, com Glauber, a montagem dá às imagens uma força centrífuga, não apenas por mirar o *futuro*, mas, sobretudo, quando o “poder de assembleia” é comandado também pela periferia de Lisboa. Um “poder de assembleia” encenado *com* as pessoas periféricas – a centelha do terceiro mundo que Glauber foi buscar nos bairros de lata de Lisboa. O tensionamento do código se dá nesse “poder de assembleia” que se encena ali e ganha relevo, precisamente, no nível da montagem frente a discursos pré-moldados dos representantes de instituições partidárias e de sindicatos, embora se lance mão do improviso.³⁶ Podemos, com isso, afirmar que é desse encontro que o cotidiano dessas pessoas é modificado e ressignificado no contexto de comemorações da revolução. Encontros que não devem ser vistos como meros fragmentos de falas desconectadas da realidade, mas antes como “diretivas” contundentes dirigidas ao Estado. Num exercício

³⁶O tensionamento é ainda mais evidente quando fazemos a leitura retrospectiva tendo em vista os desdobramentos pós-revolução, quando esses representantes viriam a ocupar uma gestão provisória multipartidária que fracassaria, porque, além da difícil tarefa de lidar com as divergências ideológicas e atender a demandas internas aos grupos, não se consegue fazer unidade com a elite conservadora que, por exemplo, não queria a independência das colônias.

imaginativo, uma vez que o governo está em suspensão, por que não uma assembleia popular a céu aberto, na periferia? A provocação que visa um efeito de mudança, possibilitado pela performatividade, não se dá, aqui, isoladamente no nível do discurso, embora as palavras que solicitam reivindicações justas sejam moduladas pela emoção trazida de fora. A provocação se dá na composição da cena, na força da encenação e no modo *como* o discurso se articula *com* esses elementos. Assim, cada qual, no olho a olho com o espectador, exerce o seu imperativo como trabalhadoras e trabalhadores, como jovens estudantes que desejam um futuro. Para Judith Butler, “os corpos em assembleia ‘dizem’: ‘nós não somos descartáveis’, não importando que estejam ou não usando palavras no momento; o que eles dizem, por assim dizer, é ‘ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida’” (2018, p. 30).

Butler está se referindo a manifestações populares de rua em democracias já instituídas, cujas “formas parlamentares de poder” temem a “soberania popular” que legitima seus representantes pelo voto, mas que pode também provocar a queda de governos. Embora o contexto seja distinto do abordado por *As Armas e o Povo*, as questões que fomenta são pertinentes ao nosso debate, sobretudo se levarmos em conta esse movimento centrífugo que o filme promove. Sugerimos interpretá-lo como um acréscimo desse poder de assembleia, instaurado precisamente ali onde a vida seguia o seu curso normal de um cotidiano precário, ao que tudo indica “alheia” à chamada para as ruas. A performatividade, então, se instala de modo a não renunciar à vibração e à alegria revolucionárias. Por esse motivo não é um mergulho no melodrama, pois a recusa à comiseração parece ser o primeiro passo para legitimar esse “poder de assembleia” instaurado ali. Tendo isso em vista, iremos analisar mais detidamente essa relação dada pelo encontro de Glauber e Escudeiro com essas moradoras e moradores do bairro periférico, considerando aspectos de *mise-en-scène*.

Em suas reflexões sobre a estética do oprimido, Augusto Boal desenvolveu a ideia de *espect-atores* que permite ao espectador a possibilidade da ação, contrária à passividade que geralmente lhe é atribuída pela quarta parede. Essa ideia corrobora a nossa compreensão dessa tomada de decisão de Glauber Rocha em provocar a cena da entrevista, tornando-a um ato performático. As pessoas que compõem a multidão nas ruas, bem como as que se aglomeram no bairro de lata, demonstram não serem passivas quando a pergunta é dirigida a alguém que acaba por se destacar dela. Este não se furta à palavra. Ainda que não se tenha um discurso elaborado, é preciso improvisar ali qualquer coisa que expresse um estado de ânimo ou uma “análise” de conjuntura. As palavras, porém, não vêm sozinhas, vêm com o corpo que conquista seu espaço na cena. Por isso, até no menor gesto de resistência, quando a palavra não encontra seu destino, resistindo à pergunta, algo do corpo fala. Diz Boal: “No espetáculo, o Modelo será submetido a um original processo de criação coletiva através do combate teatral e não da pura palavra, criação esta provocada pela intervenção dos espect-atores” (2009, 164). Em reflexões anteriores Boal distingue a poética aristotélica, na qual, *grosso modo*, o espectador delega ao personagem poderes para que este atue e pense em seu lugar, e a de Brecht, cujo espectador permite que o personagem possa atuar por ele, mas reservando a si o direito de pensar, daquela que é proposta pelo Teatro do Oprimido. Esta última procura dar um salto nessa mirada espetatorial propondo um passo adiante, assim como parece ser a interferência de Glauber em *As Armas e o Povo*. Se a primeira promove a “catarse” e a segunda a “conscientização”, a terceira propõe a “própria ação”:

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. (BOAL, 1991, p. 138).

E complementa, Boal, dizendo que crê “que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente ‘ensaio’ da revolução” (1991, p. 138). O espectador liberado se lança a uma ação. Não importando ser fictícia: “importa que é uma ação” (1991, p. 139). É preciso, no entanto, contemporizar que o espectador, no método de Boal, convidado a atuar, irá se deparar com uma situação e será preciso dar uma solução que provavelmente falhará na primeira tentativa. Com isso, instaura o processo de elaboração e saída daquela situação opressora.

Em Glauber Rocha podemos verificar esse movimento do *espect-ator* em vários trabalhos, de *Câncer* ao *Abertura*, mas, sobretudo, a partir da sua presença corpórea que se impõe na cena e traz o modelo/ator/espectador para o centro da imagem. Glauber Rocha convoca o espectador da cena a realizar a ação, ainda que, não sendo teatro, seja para apresentar um diagnóstico (um pracinha, um escritor, um grupo de mulheres, sobre a Revolução dos Cravos, em *As Armas e o Povo*), bem como convoca seus modelos/atores a improvisar uma cena, agir/intervir no espaço (a atriz Juliet Berto dizendo frases soltas, rolando nas ruas do centro de Roma, em meio a turistas e cidadãos, em *Claro*). Mas adentremos mais especificamente nas passagens de *As Armas e o Povo* que tangenciam o *espect-ator* de Boal provocados por Glauber Rocha.

Para além das informações passadas pela narração de *As Armas e o Povo* e da amostragem da tomada das ruas que convergem para os discursos, tendo em mente o *espect-ator* de Boal, a pluralidade e a fugacidade das entrevistas de Glauber entrecortam a totalidade do filme, trazendo o espectador (os anônimos) para o centro da ação, solicitando que este *faça* a ação. Glauber avança, dá um passo adiante do papel que lhe seria conferido como “entrevistador” e se coloca como o *encenador*. Analisemos, especialmente, a ida à periferia de Lisboa. Ter em mente o que Escudeiro diz sobre o interesse e as proposições de Glauber junto aos moradores do bairro de lata nos auxilia na compreensão dessa passagem de *espectadores*

da revolução para *espect-atores* da *justa* revolução. A censura não apenas coíbe a fala pública e direta de opositores do regime, como também a reivindicação das classes que estão a sofrer e vão sendo empurradas para a periferia, em condições, como relatam, degradantes. E é nesse sentido que não apenas representantes dos diversos grupos da grande manifestação ganham centralidade nas intervenções de Glauber, como também as pessoas filmadas na periferia. A montagem embaralha os tempos das tomadas e tensiona esses posicionamentos que vão do centro à periferia e vice-versa, diminuindo, no plano da montagem, essa fronteira do dizer. Todavia, as tomadas performáticas precisam ser observadas nos seus núcleos de representação, bem como no paralelismo estabelecido pela montagem, que permite que a periferia esteja presente nos atos do 1º de Maio e que estes se infiltrem nela. Em relação às demais cenas, ambas tomadas provocam a vibração que Glauber propõe, consciente do jogo teatral, do *happening*. Notemos que, aqui, o “teatro” é a própria revolução em curso (da qual os anônimos são espectadores e atores), não sendo uma “peça” teatral.

A primeira cena dessa construção junto aos *espect-atores* do bairro de lata se dá, na montagem, lá pelos 21 minutos do filme. Em plano aberto (a), que apresenta a periferia, vemos barracos, roupas no varal, e, ao centro, num pequeno barranco e junto a um cachorro, uma mulher pronuncia seu nome e dá outras informações, encerrando em tom patriótico: “Eu sou Maria do Carmo, moro no bairro de Santas Martas, tenho seis filhos, e viva Portugal! Paz e sempre [ou fim]”. Enquanto fala, seu gestual, que procura manter o braço em riste, traduz a vibração daquilo que diz. O movimento de erguer o braço pontua o que é dito, como um marcador de compasso, enquanto a câmera se aproxima. É uma cena, por certo, construída para o filme, como as demais sequências: em plano médio (b), mulheres, homens e crianças falam quase ao mesmo tempo nomes com o mesmo gesto de erguer o braço. Glauber pergunta, “por que não foram ao 1º de Maio, por que não estão na praça?”, se referindo às manifestações, ao que respondem ao mesmo tempo: “Vamos estar, vamos estar”, “vamos todos estar na praça, a

lutar pela paz”. “Como está a situação atual”, pergunta Glauber, em relação ao contexto da revolução, respondem: “muito boa, muito boa”. Com o plano a se aproximar, a se fechar em algumas mulheres, uma confusão de vozes que se sobrepõem dizendo: “Liberdade, liberdade”, “menos tempo aos soldados cumprir a tropa”, “menos tempo [de tropa] para a juventude”. Nesse momento, a câmera se movimenta para a esquerda e reencontra, entre as mulheres, homens, crianças (uma que se manteve na estaca do varal, outra no colo) e um jovem segurando uma garrafa com um cravo branco atrás dos adultos (Fig. 5 a 10). Curioso percurso desse jovem, que segue por trás dessa cerca humana, da direita para a esquerda, e se posiciona ao centro do quadro, que reajusta de acordo com as falas, e o plano encerra com ele no canto direito da imagem. São detalhes mínimos que mostram o poder de mobilização da equipe e, como veremos mais adiante, embora inusual essa presença, como os corpos respondem à câmera e procuram o seu lugar no quadro. É no detalhe que *As Armas e o Povo* também se realiza.

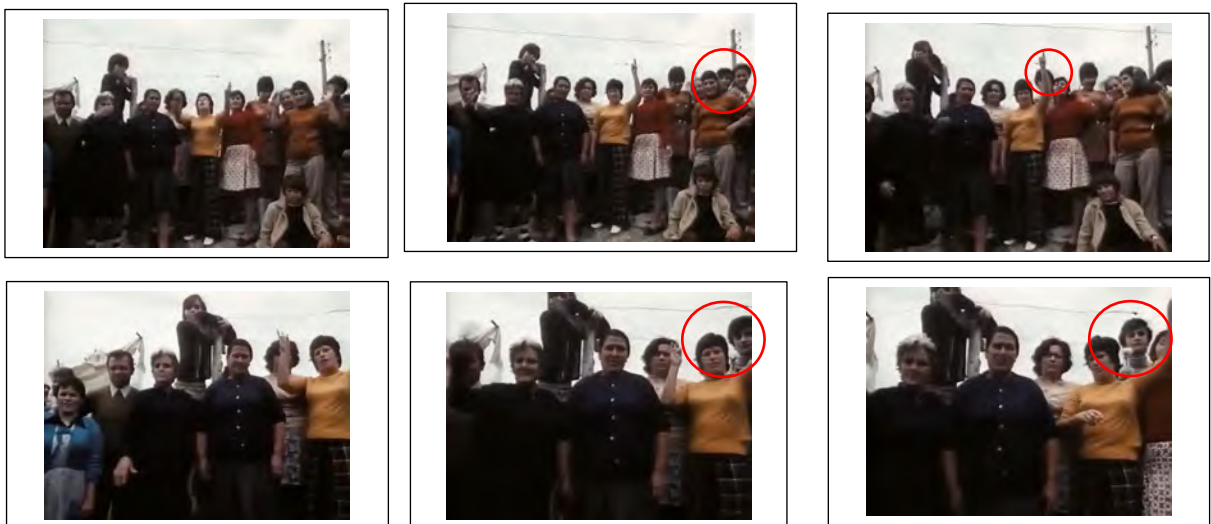


Fig. 5 a 10

O plano a seguir (c) é o de um homem agarrado a um tronco de árvore (Fig. 11). Momento de uma sinceridade comovente, que se difere dos planos das mulheres com as mãos erguidas e dizendo palavras de ordem ensaiadas. Aqui, um clássico enquadramento que podemos encontrar em outros de seus filmes, a estaca do varal em cruz é o símbolo da

crisandade³⁷ que aparece, distintamente, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Fig. 12), *Câncer* (Fig. 13) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Fig. 14), por exemplo.



Fig. 11



Fig. 12

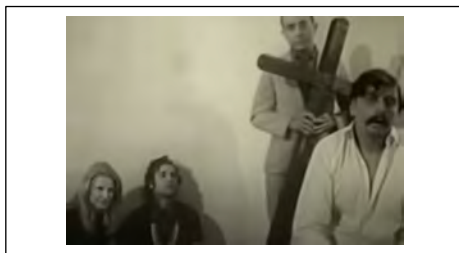


Fig. 13



Fig. 14

Um homem se agarra com as duas mãos ao tronco de uma árvore sem folhas. Atrás dele, um varal de roupas atravessa o enquadramento. Mulheres no canto direito, uma delas segura uma criança, a outra tem o braço estendido, um adolescente na frente delas e algumas crianças um pouco abaixo, à frente desse homem. A cena tem gravidade dramática, o real se inscreve como ato performático. Isso ajuda a compreender como a performatividade, que visa tencionar o código, se dá no nível da montagem. Se levarmos em conta cenas como essa, por exemplo, percebemos que provocam certa suspensão do tom celebrativo para dar corpo e voz àqueles que estão à margem. Quando Glauber pergunta a idade e o nome desse homem, a câmera se aproxima e ele responde em meio a uma confusão de vozes de crianças. Compreende-se a idade, 61, mas o nome é quase inaudível, Reinaldo.³⁸ Há uma disputa entre essa solicitação recorrente

³⁷Mateus Araújo Silva tem se dedicado, em seus cursos, a demonstrar comparativamente como esta composição, de simbologia *crística*, atravessa a obra de Glauber Rocha, como no minicurso ministrado durante a mostra “Glauber – Kynopezpektyva 18”, realizada no Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte – MG, em 2018.

³⁸ Conforme Paulo Cunha: “A par do uso da câmara ‘na mão’, de enquadramentos atentos às expressões dos rostos (sobretudo aproximados de peito) e de uma montagem visível, que interrompe e salta abruptamente entre os entrevistados, o estilo cinematográfico de Glauber Rocha caracterizava-se também por uma teatralização do espaço, pela encenação e pelo improviso dos seus atores. Em termos de teatralização cênica, é interessante reparar

de Glauber, em busca dos nomes dos entrevistados, e o alvoroço infantil. Mas a cena se sustenta em sua dramaticidade, a câmera fecha nesse homem e o diálogo prossegue:

- O que o senhor acha que aconteceu aqui?, pergunta Glauber.
- Estou muito satisfeito com o que aconteceu aqui, responde.
- O senhor sofreu com a ditadura?– O homem procura responder e Glauber sobrepõe com outra questão:– O senhor foi preso alguma vez?.
- Nunca na minha vida.
- O senhor foi operário?
- Sou operário e há 10, 11 anos estou inutilizado de trabalhar e só tenho a dizer. Estou muito satisfeito com a situação.
- O que o senhor acha da guerra?
- Acho que tem que acabar. Para melhoramentos.
- O senhor teve algum filho na guerra?
- Não. Graças a Deus não.
- O senhor lutou nessa guerra?
- Não.
- O que o senhor acha do futuro?
- Acho que é para melhor para nós todos e para o povo e viva o exército e viva o Estado que vem cá novo... e as Forças Armadas.

O quadro circunscreve uma preocupação de Glauber em relação à periferia operária: saber como esta compreende a magnitude do momento e a sua adesão às manifestações do 1º de Maio; se há um sentimento de pertencimento como povo que agora pode manifestar suas necessidades e vibrar junto à multidão. Quando a montagem aposta nesse desvio pela margem, permite que o filme não caia no vazio celebrativo, apostando em seu potencial reflexivo. O quadro descrito acima não apenas encerra essa preocupação como assume uma relação direta com as composições de Glauber em suas ficções pelas razões já descritas, ainda que ali

no depoimento de Reinaldo, que aparece como uma representação de Jesus Cristo a carregar a cruz durante a via sacra” (2021, p.15).

improvisadamente (Fig. 15 e 16): do cenário, da carga dramática, do homem que se agarra a um tronco, corpo com marcas deixadas pelo trabalho operário.

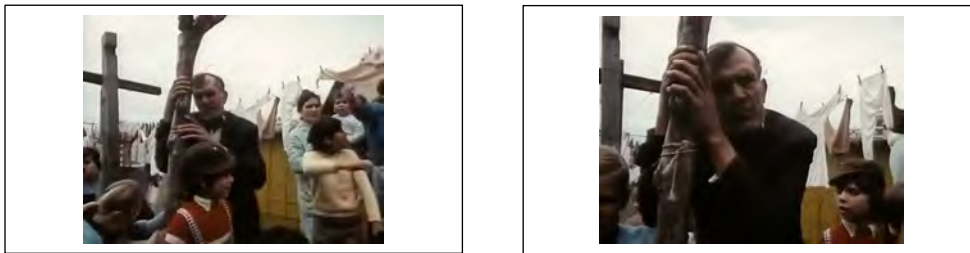


Fig. 15 e 16

Já o plano (d) apresenta um momento em que o corpo de Glauber é obrigado a aquietar e encurvar, para chegar à altura da entrevistada que se chama Deolinda. Este encontro denota a sensibilidade tanto de Glauber quanto do fotógrafo. Deolinda, que tem a casa abaixo do terreno onde a equipe se encontra, está atrás de uma estrutura de treliça em madeira. Então, além de estar abaixo do ângulo normal, tem essa barreira que acaba por tornar a cena ainda mais instigante, uma vez que Deolinda aparenta estar mais distanciada do que os demais da celebração, à margem da margem. Glauber toca o ombro da entrevistada para conseguir obter o depoimento e Deolinda nos parece completamente desenganada em relação a haver uma mudança efetiva na situação em que se encontram. Um desânimo que nem mesmo Glauber, curvando-se para chegar até ela, consegue romper.

É claro que o regime fascista não trouxe nada de bom para aquela gente, ali percebemos o grande problema social que já está instalado. Problema que se somará a outros como a questão dos portugueses retornados, que foram incentivados a ocupar por décadas o território africano e que não encontrarão espaço num país pequeno após a libertação dos países africanos. São inúmeros problemas que se agravarão no pós-revolução e Deolinda é uma espécie de porta-voz de um futuro incerto para os que estão à margem. O país terá, ainda, que lidar com o saldo de mortos na guerra, os soldados que não voltaram vivos, bem como com aqueles que voltariam “mudos de experiências transmissíveis”, para lembrar Walter Benjamin. Ao saldo social

negativo deixado pelo regime deve-se acrescentar o trauma causado pela guerra. Mas Deolinda não faz uma reflexão tão adiante, o que está posto na análise dela é a urgência dos dias: o quanto ganha, a quantidade de filhos para criar. E Glauber insiste num otimismo quase juvenil, como o daqueles jovens que encontra nas ruas de Lisboa. Quer acreditar no poder das imagens *em futuro*, de lançarem uma proposta que altere aquela condição. Nesse momento o que lhe interessa não é o julgamento de uma passividade ou de uma reação negativa, mas talvez sobrepor a negação à urgência do novo, do que está por vir, daquilo que ainda não se sabe. Glauber joga com esse mistério, mas também porque lhe entristece ver o povo a sofrer, tal atenção dada ao bairro de lata, quando se aproxima daquela realidade. Talvez por isso, no dia do seu enterro, Darcy Ribeiro quisesse deixar, como marca da sua breve passagem, o depoimento de que a fome e a brutalidade perturbavam Glauber, que ele se importava, genuinamente, com as pessoas que estavam a sofrer. Mas isso, claramente, não se traduz como comiseração, e sim como possibilidade, dada pela imagem, de produzir contrastes, o que podemos constatar na sua atuação em *As Armas e o Povo* e nas declarações, de mais de um dos realizadores, de que partiu de Glauber a ideia de filmar/fabular na periferia.

Se, por um lado, Deolinda é capaz de desacelerar, travar, essa vibração e crença no futuro, por outro, a cena somada a outras produz uma polifonia que permite ao filme não se enquadrar como mero panfleto ou registro circunscrito à época. São situações episódicas, mas de construção profunda, por adentrar na vida desses moradores, no relato das suas necessidades, a partir de uma carga dramática. Situações que se ligam, pela montagem, à grandiloquência da manifestação popular nas ruas. Deolinda não é a desesperança. Deolinda desperta a consciência de classe nesse processo em que, no encontro, Glauber também ocupa a posição de *espect-ator*, uma vez que incorpora na sua performatividade a pausa reflexiva. Está junto de Deolinda (Fig. 17) buscando compreender a posição reativa da entrevistada e a discordância em relação à rápida adesão dos demais à vibração do 1º de Maio:

- Por que a senhora não acredita? – Pergunta Glauber.
- Porque não deram provas para nós acreditarmos. – Responde.
- Como é o nome da senhora? – Ela ri – Hein? – Apertando o ombro dela.
- Deolinda.
- Quantos anos a senhora tem?
- 32.
- Quantos filhos a senhora tem?
- Três.
- A senhora ganha quanto por mês?
- Quanto? Quero dizer eu ganho 3 contos, meu marido ganha 5.
- O dinheiro que a senhora ganha é suficiente para a senhora viver?
- Ah, vive-se aqui. – Dando com os ombros, em seguida, fazendo um gestual com a mão direita.
- A senhora quer mudar de vida?
- Ah, pois...
- A senhora está disposta a lutar por isso? Hein? – Ela acena positivamente com a cabeça para baixo.
- A senhora acredita na Revolução? A senhora acha que vai ter uma revolução em Portugal?
- Talvez. – Depois de pensar.
- Por que a senhora não acredita? – Repetindo a pergunta de início.
- Eu vi tanta coisa e li tanta coisa. Não sei.
- A senhora não tem uma opinião formada?
- Não.
- A senhora vai pro desfile do 1º de Maio?
- Não. Não vou.
- O que a senhora pensa em fazer para mudar a situação? A senhora acha que pode lutar para mudar a situação?
- Trabalhar. Trabalhar.

No plano da linguagem verbal, como descrito acima, observamos que todas as regras e convenções da conversação estão respeitadas. A situação está dada. Porém, a composição da cena e a posição dos corpos no quadro e o modo como reagem ao diálogo é o que define a performatividade em Glauber. Se hoje não é tão incomum o entrevistador instigar o entrevistado

tocando no seu ombro, tal postura não nos parece comum naquele contexto. Vale notar, sobretudo, como Glauber se sente à vontade ao descumprir qualquer regra da boa distância diplomática. O caráter transgressivo desse gesto se intensifica pelo fato de existir uma barreira de treliça entre eles e Glauber atravessar seu braço para chegar no ombro de Deolinda, sacudindo-a em certa medida, arrancando dela alguma opinião, ainda que discordante.



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

A pergunta “– O que a senhora pensa em fazer para mudar a situação? A senhora acha que pode lutar para mudar a situação?” é central para aproximar a interação de Glauber do método de Boal. Se não parece haver uma solução com a revolução, o que se pode fazer para mudar a situação? A diferença é que, nesse caso, a resposta de Deolinda recai mais uma vez sobre os sujeitos individualizados. A solução solitária torna o quadro melancólico e o método não parece cumprir seu papel libertador. Será em outros níveis que *As Armas e o Povo* reatará esse elo suspenso por esse quadro dramático. Interessante compreender esse quadro num contexto mais amplo, no que implica essa imersão no bairro de lata em relação ao próprio diálogo com a tradição cinematográfica, como Paulo Cunha bem observou:

Se os planos mais abertos (conjunto e aberto) servem sobretudo para descrever o espaço onde a ação narrativa decorre, os planos aproximados servem para

realçar o rosto e os gestos dos populares, dando maior autenticidade documental ao filme. Curiosamente, a sequência termina com um plano americano, como se Deolinda e Glauber Rocha estivessem a travar um duelo à velha maneira do western. (2021, p. 14)

Do retrato de Deolinda para os demais retratos que antecedem a cena, dos mais velhos aos jovens periféricos. Como evoca uma senhora abrindo e fechando os braços: “– Quero a liberdade, quero que tá tudo bem”. Glauber pergunta: “– Quantos anos a senhora tem?”. Responde: “– 72 anos [fazendo o gestual de dois dedos]. 72 anos tenho e viva a liberdade, que esteja tudo bem” (Fig. 25). Numa sequência de retratos, as reivindicações são as mesmas. Uma senhora, com uma criança no colo diz “a coisa que eu mais precisava na vida era uma casinha, é o sonho da minha vida, não sei”. Em outro plano, outra senhora diz: “Nós pedimos que dessem uma casinha à gente, porque nós vivemos em barracas muito mal. Muito mal agasalhadas. E precisamos de uma casinha, mas precisamente”. Na sequência, uma mulher também com uma criança diz: “Dar melhor vida para a minha filha, para os meus filhos, para o meu marido, e ganhar mais para podermos ter uma casa melhor” (Fig. 27). Na outra, uma jovem diz seu nome: “Maria Eulália Teles da Silva, moro numa barraca, chove tudo, moro sozinha, não tenho ninguém” (Fig. 19). É um momento de muita agitação, os planos são povoados de pessoas atrás e ao lado das entrevistadas de modo que suas reivindicações e necessidades representam toda uma comunidade, embora particularizadas pela centralidade, e as demais pessoas permanecem como moldura, mas não uma moldura estática, uma moldura viva: “Melhor vida para minha filha, para os meus filhos”. Mais dois retratos são compostos antes da entrada da sequência com Deolinda. No centro do enquadramento, surge uma senhora (Fig. 21). Atrás dela uma toalha de mesa com estampa de flores, e no canto esquerdo da tela, nas brechas abertas, ao levantar a toalha, algumas mulheres disputam um lugar privilegiado para escuta e, com isso, também compõem a cena (Fig. 22). Assim, esse espaço no retrato, como moldura viva, vai se fazendo. Da reivindicação ouvimos:

Maria Luísa Gameiro Madruga, tenho 5 filhos, todos com grandes necessidades, estamos quase todos a dormir juntos na cama, pai e filhos, não se distinguir... O homem a querer fazer as suas necessidades, a esconder-se de um filho, uma mulher querer fazer as suas necessidades, a esconder-se de um filho. Acho que isso já é muito o que se dizer... A vida, claro, cada vez mais cara, nós sem podermos... quem ganhava vinte e quarenta contos a comprar um litro de azeite ao preço que eu comprava, comprar um litro de óleo ao preço que eu comprava, comprar um quilo de bacalhau ao preço que o comprava... Com um conto e seis centos da reforma, com cinco filhos, duas meninas a trabalhar, mas para elas ganham... Tenho uma menina que é doente, não tem um rim, fez operação ao outro, precisava que a ajudasse, mas não tenho auxílios.

Em nenhum momento sentimos esses discursos como comiseração, nem por parte dos entrevistados, na sua maioria mulheres, tampouco pelo enquadramento e, conseqüentemente, a própria montagem irá garantir a gravidade do que é reivindicado. Essa força reivindicatória, de quem sabe colocar as suas necessidades e seus direitos que deveriam ser assegurados,³⁹ se contrapõe à celebração dos atos, propondo um desvio do olhar para as necessidades básicas negadas pelo regime.

Há que se destacar, ainda, o retrato de outras jovens que disputam a fala. Uma delas, vinda de trás, abrindo espaço entre aqueles que se aglomeram, se agarrando aos braços das pessoas que estão à frente, pronuncia o que já nos foi adiantado pelas demais: “vivo nas barracas, minha família dorme toda uma com a outra e é preciso que vá melhorar, precisamos de uma casinha melhor, com casas de banho”. Aqui, não apenas o que se diz, mas os gestuais são essenciais para compreender a dimensão desses retratos. Há uma alegria nessa participação, sobretudo pela juventude, que se apresenta vestida com cores. A jovem que está à frente nessa

³⁹ Vale conferir um importante projeto de habitação implantado como resposta a essa reivindicação histórica, iniciativa que reuniu, de 1974 a 75, arquitetos e os próprios moradores na construção de suas casas retratada no documentário *As operações SAAL* (2007), de João Dias. O DVD do filme conta com o curta *Habitat – Un Défi* (1976), de Fernando Lopes, um caderno de fotografias e um texto do diretor. Agradeço ao produtor Abel Ribeiro Chaves a indicação da edição desse box.

mesma cena tem o rosto alegre, maquiado, sorriso juvenil. Um rosto que se assemelha ao de atrizes em filmes da época. Nesse instante, entrecortando o final da fala da outra jovem, a voz de Glauber retorna, direcionada a jovem à frente:

- Como é seu nome... Como é seu nome?
- Guida.
- Quantos anos você tem?
- 18.
- O quê que você quer na vida?
- Viver!
- Um futuro melhor. – Outra jovem sobrepõe.
- Um futuro melhor – Guida repete.
- O que você acha da situação do povo em Portugal? – Glauber se dirigindo mais uma vez para Guida.
- Alegre.
- O que você acha da guerra?
- Paz. Repetindo o que as pessoas dizem por trás: – Paz. Paz. Paz.

É uma sequência interessante, uma vez que as jovens, mesmo elas, estão em contraponto, no que compete à mise-en-scène. Uma delas, a que atravessa o plano, parece conferir uma autoridade à reivindicação, na medida que representa o estatuto da verdade, das necessidades dos moradores do bairro (Fig. 23); enquanto a outra participa da cena como alguém que, pacientemente, aguarda ser convocada, se fazendo de atriz à paisana. Guida aparece em outro plano atrás, até que esteja neste, em destaque, à frente (Fig. 24). E isso só é possível não pela espontaneidade juvenil, mas pela consciência da presença da câmera. Percebemos nessa tomada curta o controle de Guida, que administra a emoção, seu riso contido, aguardando o momento de entrar em cena, dizer coisas sem a obrigação de aprofundar nas necessidades. O que Guida pode querer da vida a não ser “Viver!”?

Fig. 23



Fig. 24



Os retratos e a eufórica manifestação dos moradores do bairro Santa Martas aludem a cenas que poderiam muito bem ser extraídas de outras obras do universo imaginado por Glauber Rocha e que povoam nosso próprio imaginário, como os frames apresentados a seguir.



Fig. 25



Fig. 27



Fig. 26



Fig. 28

Como tudo isso foi possível? Como dissemos mais de uma vez, Escudeiro nos deu a deixa de que Glauber realizou pequenos ensaios para as cenas em que moradores do bairro de lata, ao pé de um morrinho, proclamam palavras de ordem, ao passo que outros, particularizados, reivindicam direitos, como dissemos. Nesse momento, aqueles que historicamente foram postos à margem são os que fabulam, ao mesmo tempo, em depoimento, são aqueles que têm o direito a certa descrença sobre se algo realmente mudará. No que se refere às sobras da montagem, uma vez tendo acesso ao material não incluído, observamos que o fora de campo dessas imagens confirma essa informação de Escudeiro. Percebemos que a cena em que Maria do Carmo está em cima do morrinho envolveu duas tomadas. Na cena descartada, é mais visível a trajetória da câmera que se aproxima frontalmente da personagem. Quando a trajetória se encerra, muito próxima à Maria do Carmo, ela perde a concentração.

Fica mais visível, também, que a casa de Deolinda está abaixo do morrinho e ela se mantém como espectadora.⁴⁰ Não se trata, obviamente, de inferir que as cenas fossem controladas ou roteirizadas. Acredita-se, pelo depoimento de Escudeiro e pelo resultado estético, que essas cenas sejam resultado de um experimento inaugural para Glauber Rocha e estejam mais próximas do universo fabular de Jean Rouch, do seu cinema verdade, do que do distanciamento proposto pelo cinema direto, por exemplo.

As Armas e o Povo, com a presença de Glauber, fricciona, assim, o acontecimento histórico, trazendo fragmentos de falas das mais diversas: dos soldados felizes e contentes porque têm a chance de não irem à tropa, com risco de morrer em combate, aos que vivem com muito pouco, que querem o azeite e o bacalhau na mesa, o arroz e o feijão. Estes tensionam, *em futuro*, os discursos do 1º de Maio, uma vez que será preciso implantar a democracia no país juntando os cacos de um passado traumático, mas também dessas condições precárias de vida nas periferias. A massa de anônimos, na praça, tem esperança de que seus apelos sejam ouvidos, as expectativas são enormes para muitos daqueles tomados pela vibração. O discurso da revolução poderia vir a obliterar as reivindicações daqueles que estão e continuarão a sofrer. Porém, o filme parece ter outra aposta, uma vez que o texto final da narração informa que o povo continua a sofrer – “Para ser livre é preciso não ter fome” – e encerra com o comunicado das Forças Armadas. Acentua-se, à complexidade do momento, essa intromissão/participação de Glauber Rocha de que tanto falamos, mas que não se encerra com a entrada dos discursos. Com esta frase, o narrador traz de volta Glauber no que lhe era mais caro, o sentimento de que só se é livre se não se tem fome.

⁴⁰ Bobinas de 3 a 7, de imagens não-sonoras, montadas com as sobras de *As Armas e o Povo*, visionadas na sessão pública promovida pela Cinemateca Portuguesa, em 26 de abril de 2024, intitulada “‘Restos’ de *As Armas e o Povo*/1974” e “As imagens de Abril do Conservatório de Cinema/1974”. Esse acesso ao material não incluído no filme permitiu referendar a hipótese aqui levantada, mas as observações serão mais bem trabalhadas na versão final da Tese.

A narração corresponde ao enunciado fílmico que visa informar sobre a Revolução dos Cravos, dar conta do seu contexto, com objetivo claro de elucidar pontos da história para se compreender a manifestação do 1º de Maio. As imagens desse presente fílmico, que compreende a participação de Glauber, traz camadas de enunciação que permitem apontar para outros lugares, sobretudo nesses encontros do cineasta com o povo, uma participação marcada pela transversalidade em meio ao grande acontecimento.

2.3 Sobre um homem de exceção e o mito revolucionário

Outro aspecto relevante a ser observado mais detidamente a partir de *As Armas e o Povo* é a presença do soldado e de todo um imaginário revolucionário que perpassa a obra de Glauber Rocha, sobretudo se tivermos em mente *Der Leone Have Sept Cabeças (O Leão de Sete Cabeças, 1970)*, lançado alguns anos antes, que representa a luta tricontinental e conta com um personagem guerrilheiro latino-americano, aludindo à figura de Che Guevara. O encontro do cineasta com os jovens soldados e os militantes de esquerda na rua poderia representar dois extremos que convergem num mesmo ideal revolucionário,⁴¹ ainda que provisoriamente. Porém, tais representações em *As Armas e o Povo* estão longe de se apresentarem com a mesma exasperação das personagens das ficções de Glauber. Talvez por isso é preciso literalmente sacudi-los frente ao grande momento histórico. De modo que as passagens de Glauber Rocha perguntando o que os soldados acham da relação da sociedade civil com as forças armadas, por exemplo, direcionam para uma das pautas que os uniu: o fim da guerra nas colônias. As baixas e traumas deixados pela guerra representam para os soldados o fim da expectativa de futuro e para as famílias a iminente perda do ente querido ou dos anos fundamentais de aprendizagem,

⁴¹ Essa associação entre o militar e o revolucionário talvez tenha levado Glauber Rocha a acreditar que essa seria uma saída também para a ditadura no Brasil, embora os contextos distintos não confirmem essa hipótese e o cineasta tenha tido que se haver depois com os equívocos causados pelo seu entusiasmo, por suas declarações polêmicas, que geraram grande preocupação e desconforto entre seus correspondentes no Brasil. Cf. *Cartas ao Mundo* (1997).

como a frase, já mencionada, indica: “Mais tempo para a juventude”. Não podemos nos esquecer, obviamente, que parte da sociedade conservadora apoiou a guerra e o regime, corroborando a ideia de a tropa ser uma “escola” corretiva ou de que esta traria honraria ou, para o jovem camponês, a descoberta de um mundo novo, do desconhecido. Mas *As Armas e o Povo* coloca fim a esse “romantismo”, porque da guerra já se sabe não haver experiência positiva.

Não é possível, porém, a partir dos depoimentos, adentrar em camadas mais complexas dos danos deixados pela guerra, por serem curtos e as respostas quase coincidentes com a própria opinião do cineasta. Glauber muitas vezes indaga afirmativamente e o entrevistado confirma:

- Você acha que deve acabar a guerra ou não?
- Deve sim!
- Essa é a opinião dominante?
- Sim!

Em outra sequência encontra um grupo da marinha e pergunta a um deles que surge abrindo caminho junto à aglomeração:

- Há quanto tempo você é mobilizado?
- Há 3 anos?
- Qual a sua posição?
- Qual a minha posição?
- Você quer que a guerra continue ou que a guerra acabe?
- Que a guerra acabe!
- Que a guerra acabe! – Todos concordam e repetem.

Observemos que a conversa poderia tomar outro rumo e por isso a dúvida do soldado. Se está mobilizado há 3 anos e se pergunta qual a sua posição, esta poderia ser na hierarquia militar. Porém Glauber está interessado não na patente, mas na posição política. A posição defendida

pela revolução. Glauber é rápido ao não perder o direcionamento da conversa, embora possa incorporar um desvio ou convocar outro depoente. Uma vez que o cineasta conversa, na sua maioria, com jovens de 19 e 23 anos, estes, no calor da hora, confirmam quase que qualquer coisa positiva em relação ao presente e ao futuro que lhes aguarda. Mas ao performar, Glauber Rocha produz um efeito performativo também em seus entrevistados, num jogo de linguagem que parece programático, pergunta e resposta, mas, para além de uma resposta previsível, é a vibração desses corpos ou sua contenção que está em disputa. O exemplo disso é o aglomerado de soldados, a disputa de vozes e os corpos tentando criar um espaço para si na entrevista.

Os enquadramentos acima produzem, por um lado, a sensação de serialidade desses corpos fardados, alguns rígidos. Por outro lado, Glauber também os particulariza. Logo sabemos, por exemplo, que entre eles há um jovem angolano de 19 anos que nada sabe da guerra por ainda não ter sido enviado, mas, com a revolução, poderá escapar do combate. Vemos claramente Glauber chamá-lo com a mão direita, na parte inferior do enquadramento, para que passe à frente (Fig. 31 a 33). Talvez, para o jovem soldado, não seja preciso ter estado na guerra para saber o que esta produz nos sujeitos que a experienciam, seja pela iminência da morte, seja pelos feridos, seja pela sanidade abalada, considerando aqueles que voltam vivos para narrar. Basta saber se a alegoria⁴² e a teatralidade nas ficções de Glauber Rocha, para as quais Ismail Xavier tanto nos chama a atenção, encontra *o real imediato*, a urgência, propondo um “sismo” na história enquanto acontecimento. Alegoria tornada alegria de um povo a vibrar, destituído da exasperação, do exagero, do grotesco – traços característicos de algumas cenas que encontramos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando o povo sucumbe à devoção como saída para a miséria, incapaz de identificar as causas da injustiça sofrida.

⁴²Utiliza-se o termo no sentido ordinário, não sendo intenção desta Tese trabalhar a alegoria como categoria de interpretação, mas nos pareceu oportuno pensar como, em *As Armas e o Povo*, a revolução imaginada por Glauber Rocha encontra o real imediato. Discutiremos sobre essa questão ao longo deste capítulo. Sobre alegoria em Glauber, além dos estudos pioneiros de Ismail Xavier, conferir a dissertação e a Tese de Jair Tadeu da Fonseca: *Linguagem-Transe – Uma aproximação a Glauber Rocha* (1995), na qual discute o “trânsito entre arte e vida, cinema e escrita, poesia e política”; e *Cinema, texto e performance – A vida em Obra de Glauber Rocha* (2000).



Fig. 29 e 30



Fig. 31 a 33



Fig. 34 e 36

Se, durante o Estado Novo, a relação entre a sociedade civil e as forças armadas era populista e “despolitizada”, o novo tempo é marcado pela relação revolucionária entre ambos.⁴³ Como já dissemos, a revolução só foi possível porque parte dos militares pertenciam a uma força dissidente da ordem vigente. Essa ação fora muito bem coordenada, destacando-se a participação de Salgueiro Maia que, como também já mencionado, aparece rapidamente em *As Armas e o Povo*, numa imagem que se tornará icônica.⁴⁴ É interessante observar que o filme opta por uma homenagem discreta a Salgueiro Maia ao incluir esse registro entre vários outros, sem lhe dar peso e destaque. Uma aposta por não personalizar o soldado na figura do seu maior

⁴³ Cf. SANTOS, Boaventura de Sousa. Os três tempos simbólicos da relação entre as forças armadas e a sociedade portuguesa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, p. 11-45, 1985.

⁴⁴ Há uma outra sequência em preto-e-branco em que Salgueiro Maia, junto a outros militares, está em cima de um veículo do exército (uma Chaimite) coordenando a entrada do mesmo no Quartel no Carmo.

representante.⁴⁵ Nas tomadas de rua ocorre o mesmo, como observa Ismail Xavier (2020, p. 27):

Como entrevistador, ele [Glauber Rocha] não se movimenta no terreno das lideranças políticas e sindicais presentes na comemoração; e sua fala com os militares se dá quando estes, sendo de mais baixa patente, soldados ou marinheiros, estão lá a compor o cortejo de populares, ocasião em que ele os aborda com perguntas sobre sua experiência no exército e sobre o que pensam da Revolução dos Cravos e da guerra nas colônias.

Contudo, Glauber Rocha não passa despercebido. Ele mesmo, como representante da classe cinematográfica, impõe sua presença de tal modo no campo da imagem que esta não poderia ser desidentificada, a menos que se descartasse parte considerável do material e tudo aquilo que nele era anseio de futuro, liberdade de ação, reinvenção do cinema por dentro. Essa consciência de que precisaria estar no campo da imagem, se fazer de “repórter”, é o que assegura o não-anonimato da sua colaboração.

Voltemos, entretanto, a um contraponto interessante. Embora de relance, como uma piscadela, é possível perceber características que marcam a posição de Salgueiro Maia, de atenção e calma, destacadas por outros que com ele estiveram nessa ação e mesmo do outro lado dela, com ordem de o matar. Para investigar a amplitude dessa personalidade, discretamente apresentada em *As Armas e o Povo*, é preciso dialogar com outros registros. Por exemplo, com o documentário *Salgueiro Maia – Rumo à Eternidade* (Francisco Manso, 2019), da RTP, que procura construir o perfil desse jovem capitão que, com apenas 29 anos, esteve à frente da ação, comandando a coluna militar com 240 homens, 10 blindados e outras viaturas

⁴⁵ Paulo Cunha destaca que Salgueiro Maia “é um dos principais ausentes em *As Armas e o Povo*: surge apenas num fugaz momento em que fala à população no Largo do Carmo, cedendo o protagonismo político dos meses seguintes aos ativistas antifascistas, que assumiriam a agenda mediática e a acesa disputa político-partidária ‘do processo revolucionário em curso’, que se estenderia até à aprovação da Constituição de 1976” (2021, p. 18). Soma-se a essa hipótese o fato do material das filmagens do 25 de Abril de 1974, capturado na urgência, ser disperso e resultado de um momento de muita tensão nas negociações entre o MFA e a resistência do Governo. Também o fato do próprio Salgueiro Maia estar paramentado como os demais e defender que a causa era maior do que qualquer ato de heroísmo.

vindas de Santarém. Como relata Carlos Beato, que fez parte desta coluna militar, na operação “Fim regime”, em abril de 1974: “Salgueiro Maia fez a diferença toda. A diferença na organização, a diferença quando chegamos aqui a Lisboa e depois teve o mérito de pôr as tropas que vinham contra nós às suas ordens. Um capitão, um comandante e um líder, um homem de exceção”.

O fotógrafo Alfredo Cunha relata, no mesmo documentário, que conheceu Salgueiro Maia na Praça do Comércio, ao presenciar uma cena em que a polícia se rendia e lhe prestava continência. Estando meio escondido a fotografar, o jovem capitão lhe chamou a atenção dizendo que precisava estar bem visível, para saberem quem era: “se você é do contra é aqui, quem é a favor [do regime] é do outro lado”. Diz que afortunadamente os deuses estavam com os repórteres. Tinham uma revolução, tinham um homem jovial, poderoso naquilo que fazia, carismático, que olhava de frente para uma pessoa e dava uma ordem, fazia isso com todos. À força fiel ao regime, com grande poder de fogo, foi dada ordem para disparar contra Salgueiro Maia, mas o alferes Fernando Sottomayor se recusou a fazê-lo, bem como o cabo atirador se recusara a disparar. José Alves Costa dá um depoimento contundente sobre essa suspensão dos disparos. Ele relata que ao virem o alferes ser preso, ficaram sem orientação. Um brigadeiro sobe em um carro de combate e pergunta se ele sabe trabalhar com aquele veículo. Por ter recebido ordem do alferes para não deitar fogo, revela que foi preciso inventar qualquer coisa. Disse então que estava ali meio improvisado e que sabia trabalhar mal com aquilo. O brigadeiro ordena que pegue a pistola: “ou vais fogo ou meto um tiro na cabeça”. José Alves Costa sinaliza positivamente, diz que vai ver o que pode fazer. Mas ao ver tanta gente, disse para si mesmo: “não, isso não pode ser, matar gente não era para mim”. Aqui, tocamos num ponto fundamental: a decisão de suspender as armas, de desobedecer às ordens do regime, numa última tentativa deste de frear a Revolução. A imagem iconográfica dos cravos nos canos das espingardas celebra essa suspensão. Nas palavras de Alfredo Cunha, dois homens que nunca se conheceram

foram decisivos para o desenlace da revolução. José Alves Costa viu Salgueiro Maia através da mira e Maia percebeu o olhar dele e sentiu que poderia acabar tudo ali. Porém, quando viu que a torre fora virada para o outro lado, entendeu que não ia disparar. Para Maia, aquele foi o momento em que o 25 de abril começou a triunfar. Uma revolução que não prescindiu do confronto, mas que o limitou, nesse episódio, a um confronto entre olhares, sem tiros.⁴⁶

A chegada do povo nesse 25 de abril se dá ainda no período da manhã. Logo em seguida, os militares se dirigiram para o largo do Carmo e as pessoas saíram em disparada, se juntando a eles. Nesse contexto, Salgueiro Maia concede a primeira coletiva de imprensa, na praça do largo, o que teria dado ainda mais segurança aos demais militares aliados. É impactante saber que os registros realizados pelos cinegrafistas no calor do momento, parte desses utilizados em *As Armas e o Povo*, contêm essa confluência de forças (dos militares dissidentes, dos que se recusaram a atirar, do povo e da imprensa já atuando contra-censura) que resultou na queda de Marcello Caetano.

Na referida coletiva de imprensa, que vemos no documentário em sua homenagem, Salgueiro Maia relata que as forças armadas estão em acordo, que não atirariam contra irmãos. No seu depoimento diz que eles têm todas as viaturas do exército português e ouve-se uma voz a dizer “e o povo”, e Salgueiro Maia refaz a informação: “primeiro temos o povo, depois temos o exército”. Tudo isso é lembrado por Adelino Gomes. A rápida aparição de Salgueiro Maia, por volta de 5”, em *As Armas e o Povo*, corresponde ao instante em que, com o megafone, tentava organizar a ação de rendição do governo. Em *As Armas e o Povo* sua imagem surge como lampejo, mas está impregnada, no fora de campo, das rajadas de aviso, dadas para cima e do alto de um dos edifícios, para que as portas do quartel fossem abertas. As rajadas afugentam as pessoas e o comandante resiste com os demais oficiais sozinho. Sobre essa cena, Adelino

⁴⁶ É preciso ver com reserva a expressão de que a revolução fora “sem sangue”, pois ocorreram alguns episódios isolados de atendados e um mais violento dirigido a populares com muitos feridos, 4 civis mortos e um agente da PIDE, em frente à sede da Polícia Política/DSG, na rua António Maria Cardoso, no dia 24 de Abril de 74.

Gomes chama atenção: “Todas as pessoas fogem ou recuam, e ele [Salgueiro Maia] está sozinho, com seus carros de combate, mas sozinho, com um megafone”.



Fig. 37 e 38

Recuperar esses outros vestígios, encontrar arquivos que ficaram de fora de *As Armas e o Povo*, nos permite ler melhor as escolhas do filme que se volta, substancialmente, para o 1º de Maio, sem com isso perder de vista os dias que o antecederam. Essa digressão em torno da figura de Salgueiro Maia é fundamental para evidenciarmos que parte dos registros em preto-e-branco de *As Armas e o Povo*, por pouco que durem, são carregadas de significado e tensão. Por esse motivo também friccionam a história e por isso se conectam de forma tão fundamental à vibração glauberiana de que tanto falamos. Esse mito em torno da coragem de um jovem militar talvez esteja representado no orgulho dos soldados, impecavelmente paramentados nas comemorações do 1º de Maio. Vibração garantida pela desobediência à ordem de atirar contra Salgueiro Maia, no dia 25 de abril, que permitiu que a revolução seguisse controlada, até certa medida pacífica,⁴⁷ e que as massas ganhassem as ruas no 1º de Maio, e, sobretudo, pela presença de Glauber, que fricciona o código e as leis da reportagem, como procuramos defender nesta Tese.

⁴⁷ Nas imagens em preto-e-branco, *As Armas e o Povo* mostra registros de marcas de tiros em edifícios, outra sequência contendo rastros de sangue na rua e carros alvejados. Esta se refere aos tiros disparados contra civis em frente à sede da PIDE, quando esses faziam coro para que os agentes se rendessem. A narração procura descrever o episódio e demonstra que o Movimento das Forças Armadas tinha tomado conhecimento e tomaria medidas para controlar reações de resistência do regime como essas. É preciso notar que havia ainda muita tensão em relação ao destino dos presos políticos.

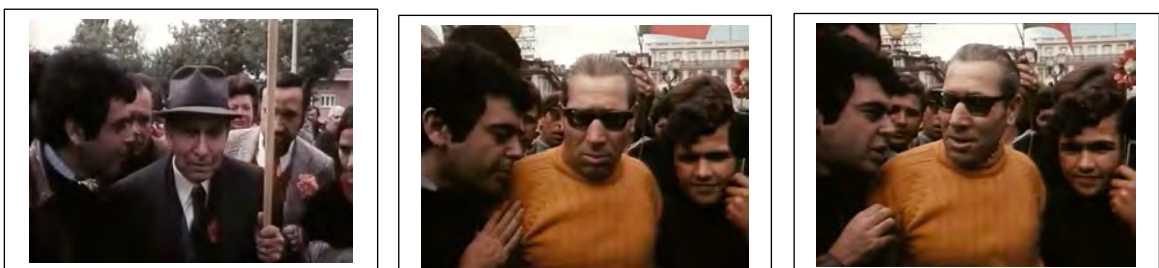
As passagens do encontro de Glauber com os militares, descritas pontualmente ao longo do capítulo, podem ser redimensionadas agora. Lembrando que os encontros que inauguram a entrada de Glauber em *As Armas e o Povo* e que retornam ao longo da sua contribuição no filme são justamente com os militares. No fora de campo da primeira imagem em cor, que traz pessoas ao pé da Estátua de D. Pedro IV, no Rossio, ouvimos a voz de Glauber: – “O que você acha do 1º de Maio?”. E um militar responde: – “Eu acho que a Junta da Salvação Nacional fez muito bem em declarar esse feriado nacional para os trabalhadores, porque há quarenta e oito anos que esse dia não se podia comemorar abertamente. Por isso fizeram muito bem, achei uma atitude muito simpática...”. Antes que este termine, na sequência, pergunta para outro: “– E você, o que você acha da revolução que houve em Portugal?”. Meio tímido, responde: – “Pá, acho que as forças armadas limitaram simplesmente a interpretar o anseio que o povo oprimido, pá, por um governo fascista...”. Quando Glauber corta para o jovem recruta angolano reportado no início deste tópico. Isso diz de um fluxo de entrevistas com rápidos anseios capturados, mas que exprimem um sentimento global de união, ao menos naquele momento, visando uma abertura que dê melhores condições a todos. De fato, a opção do filme por não personalizar é o que garante sua polifonia.

A cena com um radialista dizendo que os órgãos da informação estão na rua, a descrever aos ouvintes o entusiasmo daquela manifestação, passando a um rápido plano geral do estádio, para onde o povo se dirige, antecede a do próximo grupo do qual Glauber se aproxima. A montagem faz essa transição sem muitos saltos e logo ouvimos mais um jovem soldado a dizer que está sentindo uma grande alegria nisso tudo, que tudo vai se modificar muito. Quando Glauber mais uma vez pergunta a outros militares o que acham dessa união entre o povo e as forças armadas, ambos declaram estarem felizes com esse momento. Isso não está refletido apenas nas palavras de entusiasmo, mas também no sorriso juvenil, nas armas exibindo os cravos nos canos em tons vermelho e rosa.

Dos vários atores que compõem o ideal revolucionário, faltou mencionar os civis que foram presos e torturados. Nas imagens em preto-e-branco, vários daqueles que ficaram detidos são entrevistados ainda na saída das prisões da PIDE quando relatam todo tipo de tortura. Nas cenas do 1º de Maio, Glauber solicita de vários entrevistados essa informação: se foi preso e torturado. Como ocorre com um operário que diz não ter sido preso, mas que estava em vias de ser, num diálogo que tem uma cadência que desperta atenção, embora dure muito pouco. O senhor sai de trás do agrupamento, logo após uma breve intervenção frustrada de um jovem de 16 anos, e se posiciona no centro da imagem. De óculos escuros e vestido com um pulôver laranja, que reforça ainda mais o colorido das ruas, esse senhor não deixa conter o sorriso. Glauber, que tem o corpo colado no do entrevistado, está posicionado no lado esquerdo da imagem e com a mão direita vai tocando o ombro desse senhor, como se fosse um compasso que dita a marcação das perguntas:

- O senhor é operário? Fale. Aqui tem um operário. Diga o nome do senhor?
- José Francisco Catarino.
- Quantos anos o senhor tem?
- 46.
- O senhor é operário de que tipo de indústria?
- Construção Civil.
- O quê que o senhor acha do que aconteceu em Portugal?
- Foi uma coisa maravilhosa.
- O senhor foi surpreendido ou o senhor esperava?
- Já esperava isto há muito tempo, só agora que foi o acontecido.
- O senhor foi reprimido pela ditadura? Foi preso alguma vez?
- Não fui preso, mas estive em vista disso.
- O senhor está disposto a lutar pela liberdade do povo.
- Lutar até a hora da morte!

Fig. 39 a 41



Essa passagem é exemplar no que concerne ao tensionamento entre corpo e fala. É um diálogo que obedece a todos os princípios normativos da linguagem. O tensionamento do código vem do conjunto da situação que permite perceber que a primeira entrevista com o jovem de 16 anos não se desenvolveu porque Glauber lhe pergunta qual a posição política dele. A cena é salva por um *espect-ator* que surge desse grupo, as pessoas lhe dão passagem e ele se posiciona ao centro. Na primeira aposta, não parecia haver entendimento ou a pergunta ao jovem estava deslocada, mas a cena não perde sua potencialidade e se resolve no improviso. Dessa forma, não podemos destacar apenas a coerência do que é dito, mas a permanência de Glauber no quadro, e da sua mão a tocar tanto no jovem quanto depois passar ao operário como marcador rítmico de que dissemos. Jair Fonseca, que nos lembra que a identidade na performance é “um modo de reconhecer-se e desconhecer-se num processo de alteridade”, processo de caráter “relacional e mutante”, diz que:

O sujeito se constitui na performance, artística e social, que evidentemente não surge do nada, mas se alimenta da rede de ligações existentes entre o *performer* e a vida social. O que o sujeito, enquanto *performer*, executa em seu “ritual” o que ele encarna em seu próprio corpo, sem lugar aqui para a tautologia, é o *autos* e o outro, pois o que a performance (autobiográfica ou não) faz não é dar lugar a um sujeito que simplesmente dramatizaria seus estados de existência, mas demonstrar que o sujeito e sua identidade são também construções, máscaras e faces, posturas (e imposturas) corporais e éticas, que só tem lugar se forem desempenhadas, se tiverem uma função. (2000, p. 68; grifos do autor)

Em outra sequência é que nos deparamos com o encontro de Glauber com um jovem que revela ter sido preso pela PIDE enquanto falava com dois rapazes e que ficara detido por 6 meses, tendo sofrido tortura do sono. Glauber pergunta se ele apanhou na prisão, o que o jovem confirma. Trata-se de um rapaz que relata ter sido solto há poucos dias. Atrás desse jovem, uma reunião de homens de várias idades atentos ao relato, tal a gravidade que se impõe. É uma

passagem brevíssima, distinta, em tom e cores, das demais vibrantes. A câmera parece ter encontrado um representante máximo daqueles que sofreram diretamente a violência do Estado. Quanto a isso talvez não se tenha como se posicionar de forma explosiva, tal os olhares extasiados por trás da cena. Vale lembrar as sequências em preto-e-branco a seguir a esta cena do jovem recém liberto que a montagem apresenta: a saída dos presos políticos, com uma trilha solene,⁴⁸ nas quais se relata todo tipo de tortura, incluindo a “do sono” (Fig. 42 a 44). Um momento decisivo da montagem que retrocede, pelas imagens, aos dias de tensão anteriores à grande manifestação do 1º de Maio. Nesse sentido, a cronologia dos fatos é intercalada, mas o espectador não tem dificuldade de se situar na narrativa, mesmo porque o narrador tem essa dupla função, a de informar e refletir, como já dissemos. Outro dado é que parte dos que estão posicionados mais atrás e se colocam a ouvir, em várias cenas, podem ressurgir à frente como entrevistados.⁴⁹ Isso denota a heterogeneidade da multidão. Apenas os militares são facilmente identificados como do exército, marinha ou aeronáutica pelos seus uniformes. São muitos os que desejam participar com a sua opinião ou declaração, assim, as pessoas se movem como peças formando um grande mosaico da revolução, das tomadas fechadas às abertas e vice-versa. A diferença, como evidenciamos, está nas cenas em que Glauber as particulariza, nas quais esse mover-se se dá no jogo de *mise-en-scène*, em meio ao constrangimento do enquadramento e das investidas do entrevistador.

⁴⁸ A música “Perfilados de medo”, de José Mário Branco, foi escolhida para esta sequência comovente. Paulo Cunha analisa a função estruturante da trilha sonora em *As Armas e o Povo*. Segundo o autor: “Como a maioria das imagens foram captadas sem som direto, as canções criteriosamente selecionadas servem para dar continuidade à montagem, mas também para lembrar a música como uma forma de resistência artística e cultural à ditadura fascista, parafraseando o título uma canção de José Mário Branco, ‘A cantiga é uma arma’” (2021, p. 10).

⁴⁹ Destaca-se aqui uma cena rápida de Glauber com um entrevistado. Logo após as imagens em preto-e-branco com os presos políticos recém-libertos e das pessoas aglomeradas nas ruas, surge um homem de terno e gravata vermelha. Este estava em outra cena, a do jovem que testemunha a tortura, passando agora à frente. Isso ilustra esse movimentar dos entrevistados como “peças de um tabuleiro”.



Fig. 42 a 44

Agora, curiosamente, a cena com os desertores e refratários é um pouco menos vibrante. Como temos várias representações de classe no filme, incluindo aqueles que resistiram à tortura, e a grande celebração em torno das forças armadas ou, melhor, dessa união da sociedade civil com os militares, esses parecem assumir um não-lugar. Em grupo, em meio à multidão, caminhando com a faixa “Somos desertores e refratários/ Anistia total”, passa-se a ideia de pertencimento. Quando particularizados pela câmera, o constrangimento é provocado não pela cena em si, mas por seu contraste com as demais, pois um desertor ou refratário não é nem aquele que se tornou um preso político, nem aquele que obedecendo ao recrutamento e cumprindo o tempo de tropa pôde se rebelar de dentro, nem o perseguido político que foge para escapar da tortura, nem o proletário que se arriscou nas greves. No filme, consta o depoimento de dois deles num breve plano-sequência, no qual um deles diz o motivo de ter desertado do exército português – por se recusar a lutar contra os povos africanos – e o outro o motivo de terem retornado pós-queda do regime – o de serem anistiados desde que não fossem convocados para a guerra, se unindo às forças que querem a libertação das colônias.

O segundo depoente é o músico José Mário Branco. Ele fala com gravidade para a câmera. É evidente que, no caso dos desertores e refratários, há uma certa tensão. Ambos os entrevistados precisarão ser anistiados para regularizarem sua situação no país. O contexto de comemoração para ambos, em particular, aponta para uma situação mais incerta do que a dos demais em termos de legalidade, como a dos presos políticos libertados ou dos militares que se rebelaram contra o regime e boa parte dos demais manifestantes do 1º de Maio. Parece sintomática a ausência de vibração nesse momento em especial, quando o comparamos com os

demais fragmentos de encontro de Glauber que a montagem dá a ver. Nas sobras de *As Armas e o Povo* a que se teve acesso há um terceiro depoente que ficou de fora. Havia nesse fragmento mais vibração e alegria perceptível, embora tivesse sido projetado sem som, como já mencionado. Há um contraste muito grande em relação às cenas que entraram, sobretudo, porque a tensão parece desarmada. Na sequência desse depoimento, vemos José Mário Branco rindo, provavelmente por conta do que está sendo dito. Não sabemos o que motivou o não aproveitamento desse fragmento. Porém, para a economia do filme, a tensão mantida corroborou a dramaticidade.

Dentre as mais diversas classes retratadas no filme, a dos desertores e refratários é a que mais dificilmente se deixa encaixar no gesto revolucionário. O próprio Fernando Matos Silva, que realizou o longa *O Mal Amado*, proibido pela censura até ao 25 de Abril de 1974, foi capitão do departamento de cinema pelo exército português, viajando à Guiné em 1969 a 1970. Se por um lado Matos Silva foi cinegrafista na guerra, é também por meio desta convocação, em 1969, que parte do material de arquivo produzido por ele pôde ser incorporado, posteriormente, no seu longa *Acto dos Feitos da Guiné* (1980).⁵⁰ Ou como disse o romancista António Lobo Antunes, que decidira definitivamente pela carreira de escritor a partir da experiência traumática da guerra, tendo servido como médico combatente em Angola pelo exército da União: “Eu queria desertar quando lá estava, mas o meu capitão disse-me: ‘Não vás, que a revolução se faz por dentro, não nos cafés de Paris’”. Dos exilados políticos, Joaquim Novais Teixeira, poeta e jornalista, morreu no exílio antes mesmo de presenciar a revolução, como Glauber comenta: “se Novais Teixeira estivesse vivo estaria vivendo um grande momento. O Novais foi um desses grandes batalhadores pelo cinema, crítico de cinema, sempre ao lado do cinema independente, revolucionário e morreu no exílio esperando [a queda do regime], estaria

⁵⁰Cf. Memorial e Cinema Português. Disponível em: <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Pessoas/id/3097/t/fernando-matos-silva> Acesso em: 02/03/2024

muito feliz hoje” (In: NOTICIÁRIO NACIONAL, 1974b). Não se trata de um juízo meramente negativo sobre a deserção ou desobediência, mas, nesse contexto de celebração, parece que esta condição se encontra numa posição menos virtuosa e por isso contida numa *mise-en-scène blasé*.⁵¹ Sabe-se, no entanto, que boa parte dos desertores e refratários pertenciam à classe artística intelectualizada, capazes de viabilizar, ainda que arriscadamente, a fuga, permanecendo em condições adversas no autoexílio. Esse foi o caso de José Mário Branco, que encerra essa sequência.

Fig. 45 a 47



Se por um lado é verdade que a representação alegórica que Glauber faz dos militantes não encontra símile em *As Armas e o Povo* (por se apresentarem num tom mais ameno, um pouco abaixo, sem a exasperação do revolucionário de *Der Leone*, por exemplo), por outro lado, é na periferia que ele encontra o ambiente ideal para fabular com a revolução do seu imaginário, como já dito. É nesse cenário que ele retrata pessoas com punhos erguidos para o alto a gritar: “Liberdade, liberdade”! (Fig. 26). Há dois retratos não mencionados que também corroboram essa hipótese. O primeiro com um rapaz ao centro do quadro e outros rostos mais jovens, homens e mulheres, aglomerados ao lado e ao fundo. Há, no fundo da imagem, a borda

⁵¹ Ricardo Vieira Lisboa (2024) informa que Alfredo Tropa também realizou entrevistas, mas são poucas as cenas incluídas no filme com ausência de Glauber, seja em campo, pela sua presença, seja fora de campo, pela sua voz. No material que não foi incluído dessa sequência, em particular, há um outro entrevistado desse grupo que fala com muito entusiasmo e vemos José Mário Branco rindo no canto da imagem. O material, embora silencioso, sinaliza que em relação aos desertores há uma aposta na *mise-en-scène* mais contida, até para impor certo posicionamento, e que isso foi respeitado pela montagem, o que não invalida nossa aposta de que essa cena destoa das demais.

de um quepe de marinheiro, mas percebe-se que é o movimento da periferia organizada para as comemorações do 1º de Maio. Esse rapaz (Fig. 48 a 53) faz uma análise de conjuntura articulada, se referindo, primeiramente, à classe trabalhadora. Monólogo, até certo ponto, brechtiano, pelo distanciamento, se levarmos em consideração as cenas anteriores, incluindo a de Deolinda, que, num crescendo, reivindicam melhorias de vida.

A minha opinião a respeito deste movimento é que é uma liberdade para o povo português. Acima de tudo para o povo trabalhador que, em justa causa e em justo dia [1º de Maio], há muito ambicionava este momento. Tocando no aspecto ultramarino, é o povo que se sacrifica. É o povo que contribui para que aquilo se tivesse mantido durante 11 anos. Acho que poderia se dar a liberdade a essas províncias ultramarinas, embora sem vergonha para o país. Uma entrega será uma solução pacífica, tanto para eles, quanto para nós. Acho, pois, que apesar de tudo, o que nós temos feito é que não se deveria perder assim, sem mais nem menos.

Na altura do seu peito, apoiada no seu braço esquerdo, surge a mão de outro rapaz, que segura um cravo vermelho e interage sorrindo para a câmara. Quase ao final do monólogo o rosto de uma jovem entra no quadro, no lado direito, e o rapaz do cravo na mão a retira do enquadramento num gesto rápido. É um detalhe que só pode ser verificado se desaceleramos o fotograma e desviamos nosso olhar para esse ponto.

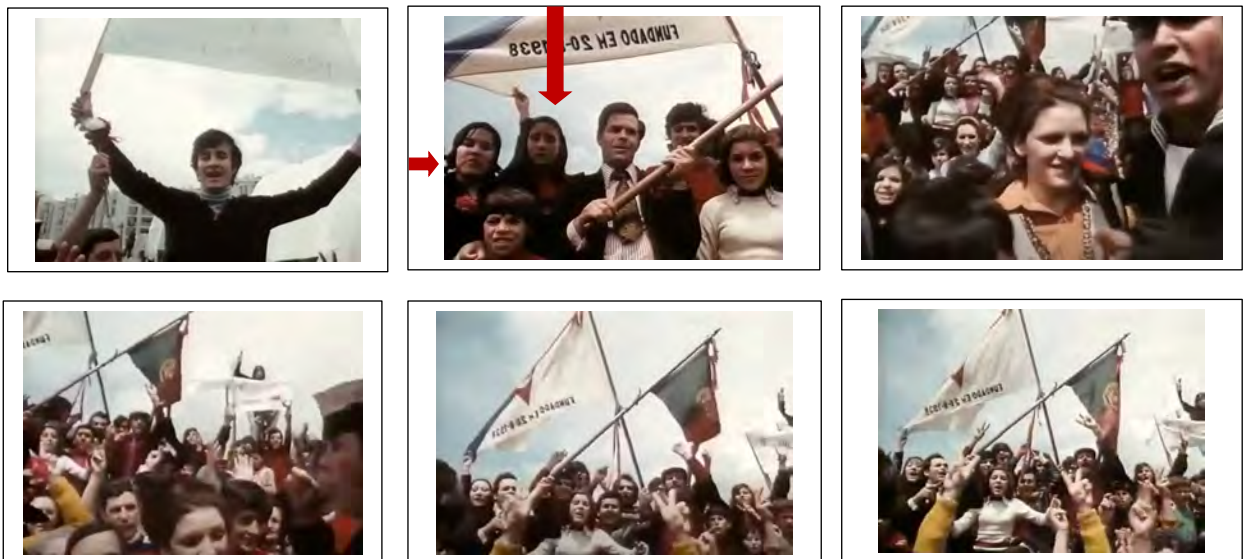
Fig. 48 a 53



O fundamental aqui é perceber a consciência desse rapaz da presença da câmera, de que ao não vê-la, não pode ser visto e capturado pela imagem; com isso vão se formando quadros que parecem pinturas vivas. A cena se torna essencial para a compreensão da mise-en-scène que está em jogo nas bordas do quadro. De modo que, mesmo para aqueles que não estão no centro do quadro a falar, o mínimo gesto capturado dá relevo àquela composição.

Essa cena é precedida pela imagem de um rapaz que tem os braços erguidos com um cartaz e gritos de um coro “Vitória!, Vitória!”. Na sequência, o segundo retrato de que falamos traz um trabalhador de terno e gravata ao centro da imagem segurando um mastro, ao lado mulheres e uma bandeira invertida na qual se lê a última frase: “Fundado em 20-8-1936”. Guida e outra jovem que havia dado seu depoimento compõem a borda do quadro e o homem diz: “– Eu sinto-me alegre e satisfeito. Estou comovido até, porque nunca tive a liberdade de falar. Para ter... Amigos meus que eu desconfiava deles e possivelmente até eles desconfiavam de mim. Mas...”. Glauber interrompe e pergunta: “– O que o senhor acha do futuro de Portugal?”. Ao que responde: “– Eu acho que o futuro de Portugal será bastante melhor do que aquele que nós temos tido porque temos sido um povo... Vá lá, calados não podemos falar”. E uma voz feminina sobrepõe: “– Estou contentíssima também...”.

Fig. 54 a 59



E a cena altera para vibração com muitas pessoas e bandeiras, mulheres e homens, ao som de “Arte poética”, de Hélia Correia, musicada por José Jorge Letria, do disco *Até ao pescoço* de 1972: “Só assim será poema/ só assim terá razão/ só assim te vale a pena/ passá-lo de mão em mão”. A composição eufórica nas sequências, toda ela, remete às que já presenciamos em filmes de Glauber Rocha.

Cabe aqui recuperar a cena em que Jerônimo, líder sindical, o representante do povo autorizado por Sara, fora calado por Paulo Martins, em *Terra em Transe*, na clássica passagem que retrata o lançamento de um candidato popular. Nessa cena, todos os atores sociais estão na rua para celebrar essa candidatura, na vibração do Carnaval. Mas é no bairro de lata de *As Armas e o Povo* que o real dá a Glauber a possibilidade de ressignificá-la, de vingar não apenas Jerônimo, mas, sobretudo, o personagem de Flávio Migliaccio, representante da classe mais pobre, aquele que reivindica para si o lugar de fala como povo, porque povo, nessa acepção, é aquele que está a sofrer. Se vinga porque, se na alegoria da violência, em *Terra em Transe*, o representante do povo, ao escancarar a verdade, é chamado de extremista e enforcado, em *As Armas e o Povo*, Glauber tem a oportunidade de multiplicá-lo em mulheres e homens, dando a estes a liberdade de tudo dizer contra o Estado. São contextos políticos e projetos filmicos distintos, mas é extremamente importante cotejar as cenas para compreender a performatividade em Glauber no contexto de agitação histórica e o abalo em sua cinematografia. Por isso a insistência na hipótese de que há uma mudança radical na sua produção futura que podemos, em certa medida, afirmar ser inaugurada com essa experiência. Mudança não apenas na forma, mas na abordagem, que acrescenta um dado novo a seu projeto estético-político. Glauber dirige a cena, como podemos verificar, em várias passagens. Se antecipa ao checar, com o olhar direcionado à câmera, se ambos, ele e o fotógrafo, estão em sintonia na tomada. Nas tomadas de rua, a presença de Glauber incide no campo pelo menos de

duas maneiras: quando está no quadro a entrevistar e quando, fora de quadro, ouvimos a sua voz, sendo raras as vezes que não temos na cena um indicador da sua presença.

Não se deve desprezar, contudo, as imagens e a narração nas sequências à cena iniciada ao som de “Arte poética”. São imagens que partem para as ruas, com homens em carros abertos, vestidos de marinheiro, erguendo as mãos com flores e bandeiras, mulheres estendendo a bandeira de Portugal sobre uma colcha dourada, soldados a caminhar com armas e cravos nos canos. Tudo indica um 1º de Maio festivo, com alegoria carnavalesca, passados os dias de tensão anteriores. A continuidade da cena é mantida pela canção que se prolonga, de fundo, em tom mais baixo. Então, o narrador menciona um apelo distribuído por instituições, tendo a Confederação Geral do Trabalho como uma das signatárias. Aqui, o tom da voz altera, recurso que visa dar ênfase à citação, diferenciando-a do texto principal:

Quem são os 200 condenados da Angra do Heroísmo. São operários, estudantes, camponeses, ex-funcionários. Lutaram contra a miséria e contra o assalto às suas associações de classe, contra a mordaza da censura à imprensa, contra a preparação da guerra. De armas na mão uns, por apelo a outros, nos seus sindicatos, nas suas associações académicas ou nos seus partidos, defenderam nobre e heroicamente o seu ideal republicano, anarquista ou comunista em que entendem residir a felicidade do povo português.

E a voz que narra segue lembrando o Tarrafal. A deportação para a morte, a inexistência de médicos e a subnutrição, a falta de medicação e péssimas instalações, tudo isso levou ao tifo, ao paludismo e a outras doenças que condenaram os presos à morte ou arruinaram a sua saúde. Nunca se deixou de resistir nas escolas, nas fábricas e em jornais clandestinos. Nunca se deixou de lutar nas fábricas, nos campos, como um dos narradores informa. Lembra alguns nomes que resistiram, e de presos que cortaram a língua para não falar na polícia. Tudo isso desencadeado por imagens da festividade das ruas que vieram após a marcante sequência no bairro de lata.

Podemos também atribuir um sentido de alegoria revolucionária às palavras de ordem nos cartazes que entrecortam o filme e que de alguma maneira definem e/ou organizam os

grupos. De modo que “A poesia está na rua” se torna significativa de “Escritores, um sindicato”. Não faltando a famosa frase “O povo unido jamais será vencido” e o jogo de sinonímia “Cinema também é movimento”. Como gesto revolucionário, a escrita se faz necessária e está sempre acima, elevada pela multidão, assim como as bandeiras dos partidos de esquerda ou anarquistas puderam, enfim, ser erguidas. Da anistia aos desertores aos cartazes que pedem fim à guerra e independências às colônias, como pontuamos, as imagens mostram como a produção das faixas foi realizada ali, nas calçadas, coletivamente, gestual que se atualiza à cada tomada popular das ruas. Afinal, fora restituído o direito à manifestação.

Como vimos nesse tópico, é preciso destacar como cada fragmento de *As Armas e o Povo* se desdobra além da montagem, quando redimensionamos o que nele está contido. Assim como da relação de Glauber para com os entrevistados, da sua entrada definitiva no campo da imagem e seu trabalho como diretor de ator, os demais fragmentos contêm em si uma relação transversal que permite, a partir deles, colocar em debate: a participação efetiva dos militares que garantiram o fim do regime; a vibração daqueles que não participaram diretamente da ação, mas aderiram ao gesto revolucionário; assim como o povo que saiu às ruas sem medo. Nesse sentido, merece um destaque especial a participação das mulheres, próximo tópico a ser abordado.

2.4 O que dizem as mulheres: um olhar para fora

Como advertimos, é preciso fazer o exercício de olhar para a completude de *As Armas e o Povo* tendo em vista, nas camadas imagéticas e sonoras, o que cada fragmento aponta internamente, bem como para o que apontam externamente ao filme. Isso nos permite redimensionar, por exemplo, os encontros de Glauber com os distintos grupos. De um lado, identificar e discutir como as inserções dos encontros de Glauber com as diversas classes sociais apontam para o gesto inaugural de um projeto estético que se faz nas ruas, no meio da

Revolução, e, do outro, como tais encontros se articulam com aquilo que não pôde ser adensado na economia do filme. Não se trata de um filme ensimesmado, restrito à efeméride. Como vimos, *As Armas e o Povo* tem um potencial multiplicador, sobretudo, se avaliarmos positivamente o trabalho incansável realizado pela Cinequipa (Cooperativa de Cinema Experimental),⁵² junto à RTP, pós-Revolução, para tentar dar conta do debate em torno de pautas sensíveis às mulheres, como o aborto – o que pode ser conferido no programa “O Aborto Não é um Crime” (Parte I e II, 04/02/1976), da série *Nome Mulher*, apresentado pela jornalista Maria Antónia Palla.

Em tópico anterior, neste capítulo, abordamos os retratos fundamentais das mulheres do bairro de lata. Vimos como estas interpretam o contexto e suas justas reivindicações, destacando o carácter performático tanto de Glauber Rocha, quanto das cenas compostas para a câmara em que os moradores performam o gesto revolucionário da mão erguida pronunciando palavras de ordem. São retratos marcantes de mulheres de todas as idades, que reafirmam a vibração da revolução ou a suspendem, como faz Deolinda, que acredita que sua situação continuará a mesma. Dos retratos dessas mulheres⁵³ e a partir de fragmentos do encontro de Glauber com outras mulheres na manifestação do 1º de Maio, podemos trazer à tona o papel fundamental que desempenharam na garantia da transição do regime ditatorial para a democracia. Tendo em vista esse exercício de análise já realizado no tópico anterior, podemos

⁵² Como nos informa Paulo Cunha (2021, p. 05), o modelo cooperativo de realização cinematográfica experimentado em *As Armas e o Povo* seria replicado, no pós-25 de Abril, “por outras cooperativas cinematográficas, entretanto fundadas (Cinequanon, Cinequipa ou Grupo Zero, por exemplo), com um modo de produção coletivo e militante, que predominaria durante o denominado ‘processo revolucionário em curso’ (PREC). Instados a documentar as profundas transformações da sociedade portuguesa, estes coletivos percorriam o país para fazer filmes de intervenção política e social, ou seja, um tipo de filmes que pretendia intervir construtivamente na transformação da sociedade através da denúncia de situações de injustiça ou discriminação social, económica, política ou cultural”.

⁵³ Apesar de *As Armas e o Povo* ser um filme constituído por uma equipe quase que majoritariamente masculina, Paulo Cunha também observa que a sequência de maior protagonismo feminino se dê no bairro de lata, na periferia de Lisboa, destacando, ainda, outra sequência a ser abordada neste tópico, a do encontro de Glauber com o Movimento Democrático de Mulheres. Segundo o autor: “A maioria dos profissionais envolvidos na produção do filme era constituída por homens, e os protagonistas políticos e militares em destaque são homens, ainda que haja referências à participação política e cívica de mulheres, como os depoimentos das presas políticas Manuela Gil e Fernanda Dâmaso ou a referência à icónica camponesa Catarina Eufémia” (CUNHA, 2021, p. 16).

partir de um fragmento do filme e encontrar outros arquivos que, ao serem solicitados, ampliam nossa percepção do que está em jogo na montagem de *As Armas e o Povo* – esse trabalho de olhar para fora a partir das questões que o próprio filme fomenta e retornar a ele com o olhar modificado.

Existem duas passagens em *As Armas e o Povo* que merecem destaque. Uma das cenas com uma jovem ao centro, o primeiro retrato de civil após o encontro com os jovens militares. No quadro, Glauber Rocha à esquerda, um grupo de jovens atrás e o plano já começa com as palavras dessa jovem: “– O futuro tem que ser melhor, com certeza, porque pior é impossível. Estávamos mais do que presos, quer dizer, toda a gente, nota-se, toda a gente satisfeita”. E Glauber pergunta: “– Você foi surpreendida pela revolução?”. O que ela diz: “– Não, eu sabia que tinha que arrebentar, não sabia era quanto. Ela tinha que arrebentar porque estava muito mal”. Uma voz sobreposta à de Glauber pergunta: “– Você, o que faz da vida?”. Ela responde: “– Sou estudante universitária.” E o filme corta para um tanque, imagem em preto-e-branco, e o narrador a dizer: “No entanto, industriais, grandes proprietários rurais, altos funcionários e a igreja foram as principais bases de apoio que permitiram a superexploração dos trabalhadores, a repressão sistemática, os constantes atentados da liberdade de expressão e da reunião. A exploração desenfreada em proveito dessas forças, da riqueza e da mão de obra das colônias portuguesas”. E segue o texto a falar da força repressora. De modo que a narração, como fio condutor, interrompe e é interrompida para que todos esses fragmentos deem conta da totalidade dos fatos, da repressão à revolução e o futuro esperado pelo povo, representado, nesse momento do filme, pela jovem universitária.

Destacamos dois retratos femininos que se dão entre o depoimento de soldados e o encontro de Glauber com um grupo de mulheres a ser discutido a seguir. Aqui, embora a voz de Glauber não esteja presente, o tema principal sobre o fim da guerra retorna. No primeiro, uma mulher, em plano médio, ao centro da imagem, diz calmamente: “– O que penso da Guerra

Ultramar é que dê independência aos povos africanos” (Fig. 60). No segundo, uma jovem, também centralizada, em plano médio enfatiza: “– Sou contra a Guerra Colonial, desde sempre, sou contra a Guerra Colonial” (Fig. 61). Este quadro tem uma construção interessante, que remete a uma pintura. Atrás dessa jovem vemos posicionados mulheres, criança e homens, e, atrás desses, um céu com nuvens e luz superexposta. A figuração desse enquadramento, em ângulo semi-contra-plongée, confere à cena um efeito místico. Esse efeito resulta das pessoas estarem para a cena como divindades que a tudo observam.

Fig. 60



Fig. 61

Outra sequência que merece menção é aquela na qual Glauber conversa com várias integrantes do Movimento Democrático de Mulheres (MDM). É uma sequência brevíssima, que tem início com a voz de Glauber irrompendo em meio a elas e cujos diálogos, descrição e comentários seguem abaixo:

Mulher 1 (Fig. 62) para **Mulher 2** (Fig. 67) e **Mulher 3** (MDM): “– Estive muito emocionada. Tenho quase vontade de chorar”. – Elas estão a dizer umas para as outras da emoção e felicidade desse momento. A câmera se movimenta e mira a **Mulher 4** que fuma um cigarro, quando Glauber interrompe e pergunta: “Você, o que acha da Guerra no Ultramar, você?”

Mulher 4 (Fig. 64 e 66): “– Eu acho que a guerra deve acabar. Mas nós agora nessa nossa situação” [corte para um comentário de alguém do grupo que atravessa sua fala. Ela olha para atrás e se volta para o lado e afirma algo dando sequência ao que falava, enquanto mexe no rosto] ...“Essa nossa situação atual, nós temos que ajudar imenso, pois o novo governo que virá terá que fazer imensas reformas e demora um ‘bocadinho’ de tempo... Só espero que não demore muito e que tudo acabe depressa” [ampliando a voz com a mão direita em formato de concha elevada à boca]. A câmera segue à direita

encontrando outro rosto feminino, **Mulher 5** (Fig. 65), e Glauber pergunta: “– E você o que acha?”. Ela responde que agora têm liberdade e que acha bom aproveitar o começo. E Glauber prossegue: “– O que é o Movimento Democrático de Mulheres? Explique isso?” [elas riem].

Mulher 5: “– É o movimento da libertação da repressão que houve até aqui.”

Glauber: “– Qual a situação da mulher em Portugal?”

Mulher 5: “– Até agora era repressão [sem hesitar] ... Espero que agora comece a liberdade.”

Mulher 4: “– Não. Não. Mas não é isso.” [uma confusão de vozes]

Mulher 2 (Fig. 67 e 68): “– Além da mulher é a discriminação.”

Glauber: “– Que tipo de discriminação?”

Mulher 2: “– Em todos os níveis. Todos os níveis. Tratamento humano, socioeconômico, desemprego, de promoção, de salários e tudo e mais alguma coisa”. [sorri]

Glauber: “– Existe divórcio em Portugal?”

Mulher 2: “– Existe?” – Tentando compreender a pergunta. Começa a responder e é interrompida pela reformulação da pergunta por Glauber que sobrepõe a outra.

Glauber: “– O que vocês acham do divórcio... do aborto?”

Mulher 2: “–Ah o aborto... Acho eu que tem que ser legalizado.”



Fig. 62 e 63

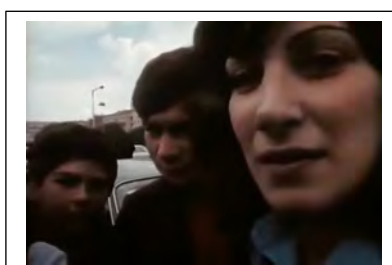
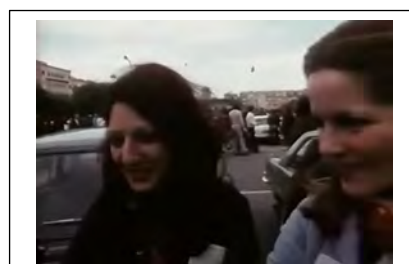


Fig. 64

Fig. 65

Fig. 66



Fig. 67 e 68



Nesse encontro com o Movimento Democrático de Mulheres, num brevíssimo plano-sequência, percebemos a desenvoltura de Glauber e a habilidade de Escudeiro em registrá-lo. Esse talvez seja um dos encontros mais reflexivos nas tomadas do 1º de Maio, pois ele não está circunscrito à captura de uma palavra de ordem ou de uma opinião que desponta da multidão. Esse grupo de mulheres está reunido num momento de descontração entre elas, ao que parece, uma pausa antes de terminar a caminhada até o estádio. A câmera faz o percurso da esquerda para a direita e retorna ao ponto inicial, se orientando pelas vozes, buscando enquadrá-las. São mulheres, ao que tudo indica, acadêmicas que destoam das mulheres do bairro de lata apenas no sentido de que, em parte, as últimas parecem envelhecidas precocemente, pelas condições degradantes que a pobreza impõe, como a precariedade dos bairros periféricos e as condições de trabalho. Mas que, na contrapartida, parecem mais afeitas à inventividade na representação dos seus papéis sociais proposta por Glauber. É possível que as representantes do Movimento Democrático de Mulheres se sintam na obrigação de se manifestarem prontamente sobre o contexto de lutas, justamente pela posição de privilégio em relação às demais, por pertencerem à uma classe média intelectualizada, por exemplo. Não à toa a insistência de Glauber em perguntar, no bairro de lata, por que não estavam ou se estariam no 1º de Maio. Porém, o futuro de tudo isso será a união de mulheres de classes distintas com o objetivo de garantir a democracia. Para compreender a complexidade dessa participação, abrimos parênteses para breve consideração de um material de arquivo produzido meses após a revolução. Trata-se ao menos de dois programas, entre os dedicados ao tema, da série *Nome Mulher*, da RTP, realizados pela Cinequipa.

O primeiro, “Liberdade é Nome de Mulher”, do dia 05/10/1974, de autoria de Antónia de Sousa e Maria Antónia Palla, é dedicado à luta e à participação das mulheres nos acontecimentos do 28 de setembro de 1974, quando mais uma vez parte da sociedade-civil se

uniu ao MFA agora em vigilância, na defesa dos desígnios da Revolução de Abril.⁵⁴ Estiveram juntos, portanto, homens e mulheres nesse grande movimento popular desencadeado por todo o país em contrarreação à “maioria silenciosa”.⁵⁵ O texto inicial anuncia a presença de mulheres de todas as idades e condições sociais, mulheres democráticas, como uma das forças que garantiu o processo democrático, defendendo, nas barricadas nas ruas, a revolução contra a desinformação e a negação dos fatos por aqueles que queriam manter os privilégios do regime. Foi uma grande mobilização que consistia, entre outras medidas, em revistar todos os carros para que não deixasse entrar armas, se antecipando a possíveis atentados contra o processo democrático que se iniciava. As pessoas chegaram antes mesmo dos militares, numa mobilização verdadeiramente popular. O papel da Cinequipa, que seguia o modelo de cinema militante, foi o de registrar esses eventos e se manter igualmente vigilante, pós queda da censura. Há um conjunto de entrevistas de mulheres que dão o seu depoimento sobre a conjuntura e análise futura, com opiniões divergentes: há mulheres que querem que a mudança aconteça o mais depressa possível para que o fascismo acabe: são as que têm urgência; outras acham que deve ser menos apressadamente, com garantias de fato, porque com atraso de 48 anos não é possível uma mudança ser feita a curto prazo. Percebemos o desdobramento dos encontros de Glauber em *As Armas e o Povo* nessas entrevistas também de rua, com essas mulheres vigilantes.

O segundo, “A Mulher e o Fascismo: Mulheres que Lutaram”, parte I e II, de 27 de setembro de 1974, se dedica ao percurso de três militantes de destaque: Maria Barroso,

⁵⁴ O MFA era um movimento do exército que desejava acabar com a guerra nas colônias e com o regime, porém não tinha ambições de tomar o poder. Desse modo, o poder ficou nas mãos da elite conservadora do exército, formada pela Junta de Salvação Nacional, que nomeou o General Spínola como Presidente da República (de 15 de maio de 1974 a 30 de setembro de 1974) no governo provisório. Este fora composto, ainda, pelos Partido Comunista Português (PCP), Partido Socialista (PS) e o liberal Partido Popular Democrático (PPD), formação que não durou pelas divergências, entre elas, o ponto mais sensível: de um lado o PCP, o PS e o MFA defendiam o fim da guerra e independência das colônias; do outro, forças conservadoras defendiam a sua manutenção. Outros governos foram formados até que eleições fossem convocadas.

⁵⁵ Cf. MFA vs Maioria Silenciosa. Revolução e reação no PREC. Disponível em: <https://www.newsmuseum.pt/pt/duelos/revolucao-e-reacao-no-prec>. Acesso em: 14/03/2024.

Margarida Tengarrinha e Isabel do Carmo. Esse é um filme diverso, pois não se trata de mobilização e de tomadas de rua, mas de um desdobramento mais próximo à intimidade de militantes, contendo depoimentos reveladores sobre o passado das imagens de *As Armas e o Povo*, o seu presente e o futuro aguardado pós-revolução. Tal programa amplia a compreensão de como as entrevistas de *As Armas e o Povo* orquestradas por Glauber e registradas por Escudeiro procuram pela diversidade e paridade de gênero, diferentemente dos discursos, proferidos apenas por representações masculinas. “A Mulher e o Fascismo: Mulheres que Lutaram”, como contraponto reflexivo, mostra que elas também estavam à frente da luta e que não foi por ausência de representação que não compuseram o palco organizado no Estádio da FNAT, onde a Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses realizou o primeiro comício na legalidade. Ricardo Noronha (2020, p. 17) observa que as imagens de euforia saem para dar espaço ao ato solene no qual “tomarão a palavra quatro dirigentes sindicais e quatro dirigentes partidários, todos homens”. O filme entra, aqui, no “domínio da organização, da solenidade e da comunhão ritualizada” (2020, p. 19).

Maria Barroso, de Fuseta, no Algarve, após sofrer as consequências de ter o pai militar preso e torturado quando criança, diz ter aprendido a persistir e que nada vale sem o respeito à liberdade, sendo a liberdade que sustenta a luta. Quando lhe perguntam se se sente vítima da repressão, Maria Barroso não se sente confortável ao falar, mas ainda assim afirma que o fato de, sendo atriz, ter sido impedida de atuar no Teatro Nacional, demitida pela sua posição antifascista, se configura como uma das manifestações da repressão; além de não terem lhe dado o diploma de professora, da violência sofrida pelo pai e irmãos que marcou sua infância e juventude, seu marido foi perseguido, preso e deportado pela ditadura salazarista.

Margarida Tengarrinha diz que mais do que o exemplo familiar foi o povo trabalhador de Portimão, no Algarve, que determinou o despertar da sua consciência política. Já em Lisboa, lembra da primeira manifestação que participara, em 8 de maio de 1945, que comemorava a

vitória contra o nazismo, acreditando que essa vitória abalaria a ditadura fascista de Salazar. Filiada ao Partido Comunista Português, em 1954, entra para a clandestinidade com a filha e o companheiro, José Dias Coelho, assassinado em 1961, e nela se mantém por quase 20 anos, até o 25 de abril.

Isabel do Carmo nasceu em 1940, no Barreiro, e não se lembra do despertar da consciência política. Ela alega que esta a consciência a acompanha desde sempre. O Barreiro é marcado pelas lutas operárias. Lá ela conviveu com os militantes que estiveram na Greve da CUF (Companhia União Fabril), também com operários que ficaram presos no Tarrafal e integrantes de partidos, até finalmente ingressar no Partido Comunista, permanecendo nele por 12 anos. Na sua análise retrospectiva, ela faz uma crítica ao idealismo e à linha radical partidária que seguira. Ela afirma ter abandonado o partido porque acreditava que seria a única forma de ser realmente revolucionária: “para o ser, não se pode apenas continuar e repetir o passado, havia que se criar outro tipo de luta”. Do idealismo da juventude para as brigadas revolucionárias, Isabel do Carmo abandonou praticamente a carreira de médica e se tornou diretora do jornal *Revolução*. Também não se sente confortável ao se dizer vítima da repressão, tendo em vista o que outras mulheres passaram na clandestinidade e tempo de prisão, alegando ter ficado apenas 9 dias na PIDE, em 1970. Depois fizeram algumas revistas na sua casa, apreenderam livros, passou por interrogatórios, tinha um julgamento marcado por ter feito um panfleto com outro médico, alegando que um estudante havia sido morto. Viveu na clandestinidade por ter sido denunciada por companheiros que estavam presos. E encerra dizendo que quando se passa à clandestinidade é que a repressão se faz sentir de uma maneira terrível. Fechada numa casa, com a filha pequena que não lhe dava disponibilidade para nada, que queria sempre sair à rua. Tudo isso teria instaurado uma experiência dramática; experiência que, segundo ela, é boa e má, pois fruto de uma escolha de ficar e lutar quando se podia fugir e ter uma vida confortável.

Esse programa, em especial, nos possibilitou mergulhar na intimidade das mulheres que resistiram e combateram a ditadura. A partir desse material extra-fílmico, da tentativa de construir um arco temporal que compreendesse o passado e presente dessas mulheres que atuaram contra o regime, arriscando suas próprias vidas, é possível se aproximar um pouco mais desse presente histórico que Glauber Rocha tem a oportunidade de colocar em cena. Saber o que representa para uma mãe levar a vida na clandestinidade com uma criança reposiciona a tentativa de uma das mulheres de explicar, para Glauber, em poucas palavras, o Movimento Democrático de Mulheres: “movimento da libertação da repressão que houve até aqui”. Isso só é possível quando reagrupamos, por meio de um exercício de aproximação, materiais distintos, percorrendo as entrevistas de “A Mulher e o Fascismo: Mulheres que Lutaram”, passando pelas mulheres que Glauber encontra em *As Armas e o Povo*, até aquelas que meses depois irão se juntar à vigília para garantir que o passado marcado por perseguição e tortura não retorne, em “Liberdade é Nome de Mulher”, como fizemos, não necessariamente nessa ordem. A participação das mulheres nos diversos movimentos é, desde sempre, efetiva. Presença que se faz notar, por exemplo, no breve registro da reunião entre o Sindicato Nacional dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades e o Sindicato dos Profissionais de Cinema, que teve como objetivo a definição em conjunto de uma estratégia para iniciativas futuras, na sequência dos acontecimentos políticos provocados pela Revolução de 25 de Abril, em Lisboa.⁵⁶

Com esse movimento para fora do filme e retorno a ele, esperamos que seja possível redimensionar a potencialidade desses retratos que foram possíveis a partir dos encontros entre Glauber Rocha e pessoas de diversas classes e gêneros em *As Armas e o Povo*. Mas, também, como extensão do breve registo em preto-e-branco dos depoimentos de Fernanda Dâmaso e

⁵⁶Cf. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/reuniao-dos-sindicatos-dos-profissionais-de-teatro-e-cinema/>. Acesso em: 4 de março de 2024

Manuela Gil⁵⁷ (Fig. 69), da saída de ambas junto aos demais presos políticos a seguir ao 25 de Abril.



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71

Se há uma tentativa de particularizar a multidão de anônimos do plano geral ao plano médio e primeiro plano, dando corpo, voz e nome na primeira parte do filme, ao que parece, já na concentração na Alameda, rumo ao Estádio, volta-se a uma coletividade, parcela do povo. Como ocorre no encontro com o Movimento Democrático de Mulheres, cuja particularidade dos nomes se perde dando espaço a questões de grupo e, do ponto de vista da montagem, há um retorno à multidão nos discursos. Ali, os representantes de partidos, sindicato e exército não são “o povo”, mas aqueles que viriam a representá-los. Os planos fechados em mulheres, homens e crianças borram essa fronteira para formar o possível retrato de um povo que esteve por 48 anos à espera desse momento. É assim que o filme faz ecoar a voz de uma das jovens do Movimento Democrático de Mulheres que traduz a imensa alegria de uma de suas companheiras: “Nós vivemos essa época”.

2.5 Outras presenças: o mundo da política e as crianças

Neste tópico trataremos de uma presença que não pertence diretamente ao enfrentamento de Glauber Rocha nas situações performáticas; mesmo assim, parece-nos

⁵⁷ Manuela Gil testemunha estar presa desde outubro de 1972, acusada de pertencer ao movimento comunista. Fernanda Dâmaso (Fig. 65), mais contida, se limita a dizer o próprio nome, deixando a palavra para Manuela Gil (Fig. 64).

pertinente pensar como o mundo em diminuto, o das crianças, infiltra-se no mundo da política através da porosidade da cena. Essa presença não diz respeito diretamente à questão central da Tese, mas enriquece a leitura do universo circunscrito aos *espect-atores*, uma vez que demonstra a multiplicidade espetatorial interna às cenas ora teatralizadas, ora coreografadas,⁵⁸ como nos lembra Mateus Araújo Silva:

Várias seqüências de Glauber também parecem reportagens sobre ritos teatrais, com uma clara separação entre uma cena em que os corpos evoluem em dança ou teatro, e um espaço em que as pessoas os observam como espectadores (2009, p. 57)

Diferentemente do que ocorre na cinematografia de Pasolini, que se debruça sobre a infância e confere às crianças uma forte presença em primeiro plano em *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964),⁵⁹ recuperando a parábola bíblica que as elege como as únicas naturalmente destinadas ao reino dos céus⁶⁰ e erigindo-as como metáfora privilegiada para simbolizar um Cristo também benevolente, na cinematografia de Glauber Rocha há uma recusa quase programática dessa figura. A criança é uma ausência estruturante em seu cinema, e nas raras ocasiões em que comparece, sua presença é sempre discreta. Os temas enfrentados por Glauber

⁵⁸ Trabalha-se com a ideia de espectadores intradieгéticos, menos como figurantes, pois as crianças têm poder de agência seja pela algazarra, seja por procurarem um ponto mais alto para verem e serem vistas. O que observam não é necessariamente a cena filmada, mas a equipe que a filma. Numa perspectiva similar, Priscila Musa (2015), em sua dissertação de mestrado, *Movimentos imagem*, dedica um capítulo aos espectadores capturados pela lente fotográfica, que desvia o foco dos festejos populares ou manifestações pela cidade de Belo Horizonte para esses que observam do alto de um viaduto, das janelas das casas, do morro. Sobre a presença dos figurantes no cinema brasileiro, conferir a dissertação de Pedro Veras (2017): *Desvios de Olhar: as aparições de figurantes no Cinema Novo*.

⁵⁹ Poderíamos incluir a inocência farsesca como outra diferença entre os cineastas, considerando que Pasolini se dedicou também ao humor por meio dos contos populares (*As Mil e uma noites*, 1974; *Os contos de Canterbury*, 1972; *Decameron* 1971). A inocência em Glauber é dialética, se pensarmos na saga dos protagonistas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em melhorar de vida, quando Manuel resolve seguir cegamente o Beato, Rosa é a voz da consciência que tenciona essa escolha; por outro lado, Manuel não via outra esperança após enfrentar o patrão, a seca e a fome.

⁶⁰ Mateus 19:13-15: “O Reino pertence aos pobres — ¹³Então levaram crianças para que Jesus pusesse as mãos sobre elas e rezasse. Mas os discípulos as repreendiam. ¹⁴Jesus, porém, disse: “Deixem as crianças, e não lhes proibam de vir a mim, porque o Reino do Céu pertence a elas.”¹⁵ E depois de pôr as mãos sobre as crianças, Jesus partiu daí”.

pertencem eminentemente ao mundo da política, que é um mundo dos adultos, sobre o qual as crianças não têm responsabilidade, devendo ser antes preservadas e protegidas. Embora não possamos desenvolver em detalhes esse aspecto, valeria um contraste com as incursões do neorrealismo italiano pelo melodrama, onde as crianças ocupam muitas vezes o centro da narrativa como um recurso para intensificar emocionalmente a denúncia das injustiças sociais. Em Glauber essa opção é recusada por princípio. Mesmo na cena do sacrifício, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a ser recuperada mais à frente, a exposição da criança funciona como metáfora bíblica, a do inocente que pagará pelos pecadores, uma cena antinaturalista, carregada de simbologia mítica. Hannah Arendt, em um ensaio de 1957 intitulado “A crise na educação”, introduz uma perspectiva sobre a relação da infância com o mundo da política que talvez nos ajude a compreender a escolha de Glauber:

Quanto mais completamente a sociedade moderna suprime a diferença entre o que é público e o que é privado, entre o que só se pode desenvolver à sombra e o que reclama ser mostrado a todos na plena luz do mundo público, dito de outro modo, quanto mais a sociedade moderna introduz, entre o privado e o público, uma esfera social na qual o privado é tornado público e vice-versa, mais difíceis se tornam as coisas para as crianças, as quais, por natureza, necessitam da segurança de um abrigo para poder amadurecer sem perturbações.⁶¹ (2024, p. 41)

Nesse texto, Arendt discute o papel da escola como instituição que se interpõe entre o privado e o mundo. A escola deve tornar possível a transição da “família para o mundo”, advertindo

⁶¹Versão da edição de 1972, Ed. Perspectiva: “Quanto mais completamente a sociedade moderna rejeita a distinção entre aquilo que é particular e aquilo que é público, entre o que somente pode vicejar encobertamente e aquilo que precisa ser exibido a todos à plena luz do mundo público, ou seja, quanto mais ela introduz entre o privado e o público uma esfera social na qual o privado é transformado em público e vice-versa, mais difíceis torna as coisas para suas crianças, que pedem, por natureza, a segurança do ocultamento para que não haja distúrbios em seu amadurecimento”. (ARENDR, 1972, p. 238)

que a responsabilidade dessa “não consiste tanto em zelar para que a criança cresça em boas condições, mas em assegurar aquilo que normalmente se designa por livre desenvolvimento das suas qualidades e características” (2024, p. 42). Não conhecendo ainda o mundo, devem ser introduzidas gradualmente, zelando para que amadureçam e se introduzam no mundo tal qual ele é. Arendt aponta uma diferença em relação aos jovens para quem a educação se volta como “representantes de um mundo do qual, embora não tenha sido construído por eles, devem assumir a responsabilidade, mesmo quando, secreta ou abertamente, o desejam diferente do que é” (2024, p. 43). *As Armas e o Povo* mostra isso de várias maneiras: quando os jovens, provocados por Glauber, se manifestam, ou quando, aglomerados, vibram o novo começo; quando os adultos pedem fim à guerra e proclamam mais tempo à juventude. Em relação às crianças, se não pela pergunta diretamente dirigida a elas, são as primeiras a saudar e a se fazer notar pela equipe de filmagem no bairro de lata. Também quando a montagem escolhe entrecortar os discursos com planos de crianças, como o daquela simbolizando paz e amor com os dedos. De modo que uma dimensão pedagógica pode ser atribuída também ao cinema. No que concerne à compreensão de um fenômeno como a revolução, *As Armas e o Povo* não se esquiva da presença dos jovens e do mundo da criança, no mundo em transformação.

É nas cenas da periferia que as crianças começam a aparecer, primeiro pelas bordas, depois aglomeradas e no colo. Aos gritos se fazem ouvir, cada qual com uma palavra de ordem que não se pode distinguir pela sobreposição sonora. Se há uma composição dramática, esta é perfurada pela algazarra. São poucos esses momentos de insurgência da criança, em volume notadamente na periferia, mas há outro plano, entrecortando os discursos, que não pode passar despercebido. Em *zoom out*, a câmera parte de uma criança na janela do andar de cima de uma casa e o quadro resulta num plano aberto dessa criança na janela centralizada, logo abaixo dela vemos uma faixa na qual se pode ler: “Viva a classe operária”.



Fig. 72-74

Embora essa cena, como outras, não seja uma escolha de Glauber Rocha, ela diz muito da comunicação indireta dessa presença discreta da criança que margeia os planos e acaba por infiltrar-se neles. Por mais que Glauber pareça se valer conscientemente deste princípio arendtiano segundo o qual o mundo público concerne exclusivamente aos adultos (e talvez por isso o jovem de 16 anos tenha resistido às suas investidas na entrevista,⁶² pois a pergunta que lhe fora dirigida exige demasiada responsabilidade), as crianças não se portam como meras observadoras em *As Armas e o Povo*. Como dissemos, na periferia, elas se fazem presentes na algazarra, na busca do seu lugar no quadro, atentas, no colo de um adulto. Raramente na manifestação, ao menos tanto quanto as câmeras puderam registrar e a montagem acolher.

Da contribuição em *As Armas e o Povo* para dois filmes posteriores cuja presença das crianças é também discreta, porém importante de ser notada. Em *Claro*, antes da entrada na periferia de Roma, Glauber e Juliet Berto performam uma corrida numa estação de trem, simulando, como brincadeira, a fuga de uma perseguição. Antes de saírem da estação por um portão lateral, avistamos uma menina. A ação no espaço entre o cineasta e a atriz se dá num jogo performático, enquanto a criança está na borda do quadro, visivelmente fora da cena, mas capturada casuisticamente pela câmera como observadora. Dois mundos em contraste, o da performance e o do real em que a câmera esbarra. Já na periferia de Roma, o mundo dos adultos acessado por Glauber contém crianças que a câmera alcança de forma distinta de *As Armas e o*

⁶² Tratamos dessa cena anteriormente, na página p. 83 e 84, e retomaremos no terceiro capítulo.

Povo. O lugar no quadro é um pouco pacífico, ora a câmera se demora num pequeno grupo, ora um menino é erguido pelo pai e vai parar no colo de Juliet Berto que logo o devolve ao chão. Glauber está interessado em saber quantos são os homens e se todos trabalham. Esse encontro com a periferia produz um retrato semelhante, já experimentado em *As Armas e o Povo* nas cenas com os moradores da periferia de Lisboa, que Glauber procurou reviver (Fig. 79 a 82). Porém, a performatividade se dá pelo transitar do corpo nesse espaço, se misturando aos moradores e desaparecendo em seguida. Glauber procura dirigir a cena de dentro do quadro. A presença da câmera e seu transitar no espaço testemunham por si, prescindindo da construção de retratos testemunhais. Aqui, uma camada sonora é sobreposta à fala, como as imagens se sobrepõem. Diferentemente da atuação na produção portuguesa, em *Claro* a fala é mais um elemento nessa Babel performada. Se colocarmos as sequências das periferias lado a lado, observamos que a experiência em *As Armas e o Povo*, além de inaugural, permanecerá única no que se refere aos *espect-atores*, cuja clareza do testemunho nos parece imprescindível.



Fig. 75-78



Fig. 79-82

Semelhante algazarra junto a crianças e jovens fora experimentada em *Câncer*, na cena em que Hugo Carvana e Antônio Pitanga entram no pátio de uma escola e encenam uma luta corporal. As crianças e estudantes estão nas bordas, mas ao mesmo tempo observam a cena e encaram a câmera. A presença da câmera e o ato performativo provoca ruídos. Embora Hugo Carvana estivesse com uma arma cenográfica, tudo parece ser diversão, crianças e jovens entram na cena como em uma grande brincadeira. Se o naturalismo e o realismo, para expor a violência, tanto física quanto de exclusão social, frequentemente apostam em situações dramáticas com crianças, porque estas são as mais vulneráveis, e com isso se pode provocar maior efeito de engajamento emocional, Glauber opta pelo efeito brechtiano de distanciamento. Em *Câncer*, os atores acentuam os aspectos da atuação, se desvencilhando do efeito de ilusão no espectador. Assim, evitam explorar a gama de sentimentos viscerais do melodrama, impedindo que sejam acionadas as molas emotivas do espectador. Somente a liberdade da brincadeira e a inocência do sentir poderiam permitir que o duelo entre os atores tratasse da violência em outros termos. A encenação da violência se faz por meio de uma dança, como saída à representação melodramática. As convenções do naturalismo no cinema são tensionadas pela performatividade dos corpos e pela presença eufórica daqueles que são convidados para a cena, sem nos esquecermos que esta fora realizada em 1968, em plena ditadura.



Fig. 83-85

Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, na segunda sequência do filme, ocorre uma passagem em que Othon Bastos, o professor, está na praça da igreja, rodeado por crianças, tomando lições da história oficial do Brasil (descobrimento 1500; independência

1822; abolição da escravatura 1888; Proclamação da República 1889). O professor introduz no final uma personalidade a ser lembrada, Lampião, cuja morte, em 1938, é encenada na abertura do filme. Depois da sequência povoada por crianças que repetem a lição do professor com a mesma energia da brincadeira, elas ressurgirão nas bordas junto a festividades populares, mas nunca expostas às cenas de tiros entre homens adultos que resultam na morte em massa.



Fig. 86-88

Em *A Idade da Terra* (1980), na praia, é o coro de crianças que ouvimos no fora de campo saudar aquele que chega do mar, o Cristo índio, e logo adentram o quadro, numa cena entrecortada por flashes que resultará num ritual de batismo. As crianças são guiadas por Paula Gaitán, grávida do seu primeiro filho com Glauber, até a entidade religiosa que fará o batismo. Em outras passagens são espectadoras que se aglomeram face à novidade: uma equipe de filmagem, atores paramentados e Glauber Rocha que adentram as comunidades e festividades populares. Não nos parece ser uma câmera que procura por essa representação. A presença das crianças se impõe ao registro, ao menos a sensibilidade do fotógrafo não permitiu ignorá-las num morro, e a montagem não conseguiria se esquivar dessa presença, destacando duas belíssimas passagens que evidenciam essa decisão. A primeira talvez seja a mais apropriada para pensar nesses que são os convidados a testemunhar a chegada das divindades (Fig. 89-

91), a segunda por resultar na decisão consciente da câmera em registrar a menor entre as menores criaturas que se aglomeram nas bordas do acontecimento (Fig. 92-94).



Fig. 89-91



Fig. 92-94

Um dado pode nos auxiliar a compreender a decisão da câmera de mirar os observadores desse “teatro” a céu aberto. Em *Claro*, na chegada na periferia, vemos Glauber e Juliet Berto numa rua e pessoas aglomeradas num morro. A câmera tenta seguir o diretor e a atriz e Glauber orienta que ela desloque seu eixo para capturar as pessoas no morro. Tudo isso demonstra um cinema poroso, empenhado na ampliação do espaço da cena, capturando gestos que o cinema da transparência procura esconder.⁶³ São espectadores intradiegticos (implicados na cena), surgem não tanto como figurantes. Essa espectadorialidade tem agência no filme, são aquelas e

⁶³ Para Jair Fonseca: “Não é plenamente possível falar de ficção a respeito desse e de alguns dos outros filmes de Glauber, porque neles ‘documenta-se’ o que se escolhe para ser colocado frente à câmera, seja um *happening* performático, seja um *meeting* político. Isso modifica o caráter ‘documental’ do filme, descolando-o da realidade que ‘retrata’ e faz com que se vejam os processos de criação e de manipulação de imagens no documentário e no filme de ficção como processos análogos. Mesmo o cinema delirante de Glauber é marcado pelo distanciamento brechtiano, como em uma união de esforços no combate ao realismo burguês, pois o sonho vivo, acordado e materializado em um filme, pode tornar-se uma arma antiilusionista” (FONSECA, 2004, p. 144).

aqueles movidos pela curiosidade e que se aglomeram diante de um evento. São os primeiros espectadores para quem a cena se endereça.



Fig. 95-97

Antes de passar para o próximo capítulo, é preciso dizer que uma presença ausente, em *As armas e o povo*, são os imigrantes africanos que, naquela altura, já estavam em Lisboa, seja fugindo das condições de vida, da própria guerra e suas consequências, cujo representante maior no filme é o jovem militar angolano. Questão que parece ter ficado de fundo em *As Armas e o Povo*: embora a descolonização tenha sido uma das palavras centrais na Revolução de Abril, como nos lembra Paulo Cunha, o filme “tenta afastar-se do debate sobre o colonialismo e o racismo, assuntos incómodos e fraturantes na sociedade portuguesa” (2021, p. 16). Além do jovem militar que Glauber, pelo seu chamado, faz surgir em meio a outros soldados, em algumas passagens do filme podemos identificar essa presença compondo a multidão. É sabido que a diáspora africana em Portugal já vem de muitos séculos e os registros fotográficos das populações negras em Lisboa podem ser verificados desde o século XIX.⁶⁴

⁶⁴ De acordo com o programa da exposição “Álbuns de Família – Fotografias da Diáspora Africana na Grande Lisboa”: “Os registros fotográficos dos séculos XIX e XX retratam indivíduos africanos e afrodescendentes que residiam no país, alguns dos quais envolvidos na defesa dos direitos dos negros, através de organizações e publicações”. A exposição ocorre de 28 de abril a 30 de novembro de 2024, no Padrão dos Descobrimentos, em Belém, sob curadoria de Filipa Lowndes Vicente e Inocência Mata.

Na mencionada sessão que exibiu as sobras de *As Armas e o Povo*, uma cena não incluída do bairro de lata apresenta em *meio primeiro plano* um casal negro de semblante mais sofrido, se comparado à exaltação dos demais moradores. Podemos especular sobre o motivo da cena ter ficado de fora. Entre o casal, um marinheiro eufórico sacode demasiadamente o homem e a mulher, sem que reajam, de modo que o resultado parece estar um tom acima dos demais, destoando da vibração fabulada. Várias são as razões para um material não ser aproveitado, mas ao voltarmos para a estrutura da montagem das cenas no bairro de lata não parece caber a um oficial dizer por aqueles que se encontram ainda mais vulneráveis do que os demais depoentes. Mesmo a projeção tendo sido com imagens silenciosas, o plano nos causa impressão negativa. Há algo no semblante desse casal que traduz, ao deixá-lo de fora, certa preocupação e cuidado ético da montagem. Pensando por outro ângulo, um depoimento recente de Pedro Costa talvez explique essa “presença ausente” no filme, que as “sobras” ou “restos” permitem perspectivar. Pedro Costa se refere ao descompasso entre seu sentimento de euforia e o temor de Ventura na Revolução, descompasso que chama ainda mais atenção pelo fato de ambos terem à época quase a mesma idade. Pedro Costa declara que demorou 30 anos para descobrir que enquanto ele estava nas ruas gritando palavras de ordem comuns, Ventura, no mesmo lugar, junto a outros imigrantes, estava a esconder-se entre os arbustos, temendo o que poderia vir.⁶⁵

⁶⁵Agradeço a Ewerton Belico por ter partilhado a matéria na qual consta o depoimento de Pedro Costa e que lança uma outra luz sobre a ausência da figura do imigrante africano no filme que estamos a considerar: “O que acontece é que, porque sou quase da idade do Ventura, nós estávamos praticamente no mesmo lugar quando se deu a revolução. Eu tive sorte porque era um jovem na revolução e estava a descobrir muitas coisas novas: a música, a política, o cinema, as raparigas... (...) Demorei trinta, quarenta anos, para descobrir que este meu amigo, o Ventura, tinha estado no mesmo lugar, a chorar, e com medo daquilo que eu estava a fazer, do que os soldados estavam a fazer, por isso isto é interessante: eu estava a gritar slogans, as palavras revolucionárias comuns, e ele estava a esconder-se nos arbustos com os seus camaradas, negros imigrantes que já estavam no país há algum tempo (...)” (COSTA, 2024). Cf. “Ventura, o herói dos filmes que levou o bairro das Fontainhas a Cannes”. Disponível em: <https://amensagem.pt/2024/03/05/ventura-heroi-filmes-fontainhas-cannes/>. Acesso: 06/05/2024.

3. MONTAR NA HISTÓRIA: O QUE DIZ GLAUBER SOBRE E PARA ALÉM DAS RUAS

Foi o desejo de estar em sincronia com a história que levou Glauber Rocha a aportar em Lisboa a tempo de infiltrar-se no acontecimento. O que ele mesmo relata a Luís Filipe Costa, ao mencionar a solidariedade prestada:

no sentido de estar presente ali, porque raras vezes se tem a oportunidade de **montar na história**, ou seja, estamos sempre atrasados, dessincronizados. **Essa possibilidade que eu tive de pegar um avião e chegar em Portugal no seu grande momento histórico (...) me deu foi uma grande felicidade.** Sobretudo quando encontrei a classe cinematográfica mobilizada dentro do sindicato e realizando aquilo que é a nossa palavra de ordem: **cineastas do mundo, uni-vos** (In: NOTICIÁRIO NACIONAL, 1974b; grifo nosso).

Ao conclamar “cineastas do mundo, uni-vos”, Glauber Rocha certamente se refere à necessidade de produzir as condições para que o cinema independente exista. Sua contribuição, que ele modestamente diz ter sido pontual, ultrapassa as tomadas de rua. Reunido com integrantes do Sindicato dos Profissionais de Cinema, pôde também expor questões relativas à distribuição, o problema dos mercados internacionais, e, como adverte: “dar informações aos companheiros e alguma contribuição no sentido da experiência que eu tenho como organizador de cinema, dos seus vários aspectos da economia, até cultura”. Em entrevista anterior, concedida a António Santos, em 30 de abril de 1974, pela mesma RTP, na oportunidade do lançamento de *Terra em Transe*⁶⁶ em Portugal, filme que havia sido censurado pelo regime salazarista, Glauber Rocha dá mais detalhes sobre essa contribuição:

⁶⁶ Segundo Regina Silva (2006, p. 222): “*Terra em transe*, segundo filme de Glauber Rocha a ser exibido comercialmente em Portugal em maio de 1974, contou com a presença do realizador na estreia. (...) As marcas de juízo de valor da crítica apontaram para a boa receptividade do filme que foi chamado de *filme político, filme poético, cântico revolucionário e lírico* (*Diário de Lisboa*, 07/05/1974), e sobretudo, *um filme a não perder* (*Diário Popular*, 06/05/1974)”.

Eu estou no momento em Portugal no Sindicato dos Trabalhadores de Cinema trabalhando com os meus colegas do cinema português, que eu conheço há muito tempo, na reestruturação do cinema português, dando a minha colaboração, a minha experiência na organização e, em suma, nos aspectos vários do cinema e lutando, sobretudo, para que o destino do cinema português possa criar aqui, dentro das novas condições políticas, dentro das contradições políticas atuais, um cinema português independente do ponto de vista econômico, cultural e político. É a minha contribuição que já foi dada. Eu já fiz, dei as informações necessárias aos meus colegas que têm demonstrado, aliás, uma grande força de unidade e de coerência dentro dos princípios cinematográficos que correspondem àqueles do cinema do terceiro mundo, que é aquele que começa no Brasil e passa pela África, vai até o México, ou seja, a alternativa do cinema terceiro-mundista, do cinema anti-imperialista revolucionário, esse trabalho eu creio que está concluído e eu devo imediatamente, nos próximos dias, já sair daqui para viajar. (In: NOTICIÁRIO NACIONAL, 1974a)

Nós percebemos, confrontando as duas entrevistas desse mesmo período, a ênfase de Glauber na necessidade de se trabalhar por um cinema independente e para isso alguns fatores são fundamentais: a independência do ponto de vista econômico, cultural e político. Era caro também a Glauber perceber, nas dadas condições, a “grande força de unidade e de coerência dentro dos princípios cinematográficos que correspondem àqueles do cinema do terceiro mundo”. Havia muita esperança de que o projeto cinemanovista brasileiro pudesse, de alguma maneira, ressurgir no meio daquela revolução que presenciara, com outras características, certamente, mas, sobretudo, pela unidade que se formou entre os representantes da classe cinematográfica.

Sobre a origem do cinema do terceiro mundo, na entrevista de 16 de maio de 1974, Glauber Rocha traça outro percurso geopolítico que merece ser transcrito quase na íntegra:

Luís Filipe Costa: Ouve, Glauber, o cinema do terceiro mundo talvez tenha começado no Brasil, não é? Mas... não tenha ido pra América Latina, talvez tenha saltado para África...

Glauber Rocha: Na verdade, não começou no Brasil, começou em 1959, com a Revolução Cubana. Um dos primeiros atos do governo revolucionário cubano foi criar o Instituto Cubano de Arte e Indústria cinematográfica. E a primeira manifestação conjunta de cinema do terceiro mundo foi realizada em 1962, pelo Instituto Colombiano, que era um órgão cultural da esquerda católica italiana. O padre [Ângelo] Arpa, muito conhecido pelos cineastas envolvidos nesse processo, em 1962, organizou, em Santa Margherita Ligure, na Itália, uma mostra do cinema latino-americano onde apresentou-se um festival do cinema cubano realizado naqueles 3 anos. Nesse momento, por coincidência, havia os primeiros filmes brasileiros, mas na realidade o cinema cubano tinha uma expressão muito mais forte. Podemos dizer que o Cinema Novo tenha dado uma contribuição teórica, uma contribuição teórica nesse festival, que permitiu com que as coisas se encadeassem melhor. Em seguida, com a libertação da Argélia, o cinema argelino entrou em desenvolvimento. Com o desenvolver das contradições políticas na Argentina, abertas pelo advento da luta de classes na Argentina e pelo advento do peronismo, permitiu a explosão do cinema argentino através do grupo Terceiro Cine liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino. Em seguida esse processo se manifestou na Bolívia, com Jorge Sanjinés. Na África, se manifestou em vários países africanos. E, também, em outros países da Ásia, e, recentemente, no Chile, que terminou tragicamente com o golpe fascista do Pinochet.

Mas esses cineastas latino-americanos – quase toda a América Latina vive sob ditadura – se constituíram em torno dessas teorias, desses princípios, se constituíram em um grupo muito unido, que vai da Patagônia até a África. E pode dizer que, em matéria de movimento cultural, é o mais unido e mais expressivo do terceiro mundo, porque inclusive não há fronteiras para esses cineastas, ou seja, todos eles estão em profunda colaboração, discutindo entre si as suas posições políticas e a ideologia dos seus filmes mas como uma unidade básica no que concerne a uma posição inflexível de luta pela libertação desses povos e um cinema em função disso. Não quer dizer que esse cinema seja perfeito, que seja maravilhoso. É um cinema imperfeito, aliás, como disse o Julio Garcia Espinosa, que é um dos principais teóricos,

mas [é] dessa imperfeição, inclusive, que nasce uma linguagem alternativa como nós chamamos. Ou seja, a contra-linguagem ou a contracultura. (In: NOTICIÁRIO NACIONAL, 1974b)

Essa articulação entre o fazer cinema, que engloba todo o seu processo (da realização à distribuição), e o pensamento crítico conjectural é o que parece tornar Glauber Rocha o porta-voz internacional desse projeto terceiro-mundista que conversa com outras cinematografias contra uma indústria muito poderosa, cuja concorrência desleal sufoca as demais forças cinematográficas existentes. Localizar essa produção não apenas no tempo, mas espacialmente, permite compreender a extensão dessa entrada da indústria cinematográfica nesses territórios. Na contramão disso, em cada território, o cinema que “se oculta e se expande/ no coração da desordem”, para lembrar Aloysio Raulino, se desenvolve, ainda que na precariedade de recursos. O cuidado de Glauber em ratificar seu depoimento denota um pensamento também em expansão, que não está isento de equívocos reparáveis, ao mesmo tempo que, a cada vez, reinventa uma tradição para o cinema terceiro-mundista. Há de se reparar como Glauber elabora essa geopolítica cinematográfica, incluindo alguns países da Europa nessa perspectiva, como ocorre quando Costa lhe indaga: “Tu crês que o Cinema Novo que vai crescer em Portugal poderá ter ponto de identidade com o cinema do terceiro mundo que tu falas e nós não conhecemos?”:

Olha, Portugal, do ponto de vista econômico, é um país do terceiro mundo, como é a Grécia, Espanha. Os economistas explicam tudo isso aí exatamente. Quer dizer, é um país subdesenvolvido, na verdade. O terceiro mundo se entende sobre as zonas subdesenvolvidas dominadas pelo imperialismo, digamos, é um conceito mais primário disso, tem outras concepções, mas admitindo por aí, evidentemente, no processo de libertação pelo qual atravessa Portugal, o cinema português se manifestaria de uma forma direta sobre a problemática econômica e política do país. E, nesse sentido, estaria, digamos, teoricamente ligado aos fundamentos dessas teses e as transformando e aumentando, porque a história se desenvolve do ponto de vista dialético. Não se pode pensar numa ortodoxia, porque a linguagem muda e a realidade

política social também muda, mas eu creio que as teses básicas da libertação só serão superadas quando estivermos libertados... Mas como a liberdade é eterna, o processo é eterno também. (In: NOTICIÁRIO NACIONAL, 1974b)

Essa análise de Glauber corrobora todo o trabalho empreendido posteriormente no país pós abril de 1974, no que compete à exibição de filmes censurados, bem como à realização de mostras e atividades cineclubistas. Para estas últimas, acreditava-se que os cineclubes “teriam um papel importante num processo de conscientização das massas ao exhibir e discutir filmes progressistas”, como nos informa Regina Silva⁶⁷ (2006, p. 120-121). Ao fazer um levantamento minucioso da crítica impressa lisboeta⁶⁸ sobre o cinema brasileiro de 1960 a 1999, Silva destaca que, em maio de 1974, a revista *O tempo e o modo* publicou na íntegra 14 teses de cineclubes universitário de Lisboa que antes tinham sido mutiladas pela censura salazarista. Houve um apelo à liberdade total para o exercício crítico. A liberdade de imprensa altera todo o cenário e os cineclubes “tornaram-se mais politizados”, buscando criar “federações e outros organismos que lhes dessem maior legitimação” (SILVA, 2006, p. 121). A presença de Glauber, que obteve ampla cobertura da imprensa (impressa e televisiva), gerou, nesse contexto, um impacto positivo para aqueles que, sem o peso da censura, poderiam seguir adiante com seus projetos de realização, divulgação e investigação em cinema e audiovisual. Glauber sabia que essa atenção correspondia, também, à defasagem no acesso ao que estava sendo produzido fora de Portugal. Em depoimento, diz com clareza sobre esse lançamento tardio de *Terra em Transe* e o que poderia fomentar em termos de debate:

Terra em transe foi um filme realizado no Brasil em 1968. É na época do governo Costa e Silva, um período de grandes agitações sociais e políticas no

⁶⁷ Agradeço a Paulo Cunha pela indicação da leitura da tese de Regina Gomes Silva (2006), disponível em CD-ROM, na Biblioteca Mário Sottomayor Cardia, FCSH – Nova de Lisboa. A tese contém, nos anexos, um compilado de críticas que saíram na mídia impressa portuguesa sobre a presença do cinema brasileiro em Portugal. É possível conferir o conteúdo da pesquisa no livro que a autora publicou posteriormente: *O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise da crítica de filmes brasileiros na imprensa lisboeta* (EDUFBA, 2015).

⁶⁸ Como no *Diário Popular*, com a matéria “*Terra em Transe* uma obra de Glauber Rocha” (06/05/1974, p. 4), e *Plateia*, com a matéria “Glauber Rocha atraído pelo 25 de Abril” (18/05/74, N° 694, p. 24).

Brasil. Foi proibido pela censura depois foi libertado sob grandes pressões políticas e já passou em quase todos os países do mundo menos em Portugal, onde estava censurado há, mais ou menos, 4 ou 5 anos. O filme trata das questões políticas latino-americanas, terceiro-mundistas em geral, mas latino-americanas em particular. E eu creio que seria... uma oportunidade de ver esse filme agora não porque ele se refere diretamente aos fenômenos políticos de Portugal, mas, tratando dos fenômenos políticos da América Latina, teria algumas informações talvez interessantes para uma discussão, uma discussão pública. É um filme político, como todos os meus filmes são inequivocamente filmes políticos. (In: NOTICIÁRIO NACIONAL, 1974a)

A consciência de Glauber Rocha sobre sua posição estratégica na vanguarda do cinema independente é o que permite ao cineasta se implicar não apenas no momento histórico como nos desdobramentos positivos que aquele fato poderia trazer ao próprio cinema português. Projeto ambicioso talvez, que mistura estética, política e certa mística, lembrando, mais uma vez, que Glauber se encontrava estrategicamente posicionado e atento aos fenômenos políticos da Europa, o que possibilitou sua chegada a tempo da grande manifestação pós 25 de Abril.

Para Ismail Xavier:

Entre Espanha e Itália, houve sua viagem a Portugal onde, numa expressão clara do reiterado desejo de testemunhar e, se possível, assumir uma prática que o lançasse no coração do seu tempo, teve a oportunidade auspiciosa de participar da filmagem de *As Armas e o Povo*, sem dúvida um momento em que sua enorme inquietação foi recompensada. (2020, p. 32)



Fig. 98 a 100 – Outros exemplos de enquadramento em que Glauber Rocha aparece no campo da imagem.

Glauber Rocha, na sua trajetória, “ampliou e, ao mesmo tempo, demarcou o horizonte de sua geopolítica, expandindo gradualmente o terreno em que situou o seu debate sobre a história” (XAVIER, 2011, p. 23). Em um tocante depoimento de Zuenir Ventura⁶⁹ (2021) sobre a generosidade de Glauber Rocha, percebemos que as preocupações do cineasta passavam também pelo pessoal-político. Ao mesmo tempo em que as atenções se voltavam para o jovem realizador de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, este buscava meios de garantir ao jornalista e sua esposa, grávida de 4 meses, maior permanência na Europa, após a cobertura do Festival de Cannes em 1964. Isso para driblar a perseguição que já vinham sofrendo com o Golpe Militar recém instaurado no Brasil.

Em 1974, Glauber havia se deprimido após os ataques que recebera da esquerda no Brasil, com as declarações enviadas por carta a Zuenir Ventura e que autorizara publicar. Após o jornalista checar com pessoas próximas ao cineasta sobre as implicações do conteúdo e mediante a autorização de próprio punho, a matéria publicada na revista *Visão*, em março daquele ano, caiu como uma bomba e Glauber passaria a lidar com as piores acusações da esquerda de ter algum envolvimento com a ditadura. No depoimento cifrado, Glauber se antecipava sobre o processo de abertura no Brasil, dizendo que este se daria pela alta patente militar. Tratava-se de uma leitura de conjuntura misturada à sua capacidade de fabular com a História e o Cinema, conforme Geraldo Mayrink declarou em 1980:

Os psicanalistas políticos de esquerda (os de direita não acharam nada) se deleitaram quando Glauber, mais tarde, explicou que sua crença se baseava no fato de que Geisel, como ele, era protestante, além de ter nascido sob o signo de Leão, o que achava um bom presságio. Além do mais, era parecido com cineastas que admirava, o alemão Fritz Lang e o americano John Ford. Ford e Lang dirigiram grandes filmes com um tapa-olho, pois haviam perdido uma vista em acidentes. Era um indício a mais, segundo Glauber: o do olho. Um pode valer mais do que dois. Outro cineasta que idolatrava, o espanhol

⁶⁹ Agradeço a Mateus Araújo Silva que mais de uma vez me chamou atenção para o depoimento de Zuenir Ventura na crônica “Glauber em três tempos”.

Luis Buñuel, embora enxergasse normalmente (mas era surdo e por isso não punha música nos seus filmes), tinha os olhos saltados para fora das órbitas. Isso, segundo o missivista, lhe daria uma condição especial, a de ver mais e melhor. Glauber também tinha olhos que pareciam se projetar para fora de suas cavidades, cravando-se nas órbitas dos outros. E dono de uma voz poderosa e grave, que não economizava. Se nada disso bastasse, conversava pegando no braço ou ombro de quem o ouvia. Era persuasivo. E impressionante. (MAYRINK, 2024)

Se a experiência portuguesa permitiria a Glauber afirmar sua hipótese de que a sonhada transição democrática se daria pelos militares,⁷⁰ da nossa parte não parece seguro afirmar o mesmo, levando-se em conta as especificidades e a gradual conquista da democracia no nosso país, que contou com movimentos de base emergindo das classes trabalhadoras, por exemplo. O que se pode talvez assegurar é que a experiência portuguesa renovou o ânimo e esperanças do cineasta, chegando a advertir em entrevista: “nenhuma sociedade vive sem transformação” (ROCHA, 2004, p. 269). De modo que a Revolução dos Cravos injetou em Glauber Rocha doses cavalares de entusiasmo, a ponto de, ao reerguer-se, vislumbrar uma nova audiovisualidade. É possível a partir de agora capturar os eventos enquanto se fazem, na sua frente, mas para isso é preciso o cinema estar atento e reunir meios para “montar na história”. De modo que o impulso disruptivo de Glauber Rocha, já assinalado em trabalhos anteriores, lido retrospectivamente, revela não apenas uma tomada de decisão perante um evento histórico, como já o fazem os meios da informação, mas também a consciência de que é preciso experienciá-los e depurá-los como únicos.

Do encontro de Zuenir Ventura com Glauber em Cannes, em 1964, ao reencontro de ambos, em 1974 é possível capturar o estado de humor que dominava o cineasta. O jornalista,

⁷⁰ Zuenir Ventura adverte, em relação à carta-entrevista de Glauber, que esta não chocou pelo conteúdo e sim pela forma, “a maneira metafórica e hiperbólica de propor o diálogo”, apontando inconsistência de alguns argumentos. “Os fatos de Geisel ser luterano e de meu aniversário ser a 14 de março, quando completo 35, me deixam absolutamente seguro de que cabe a Ele [escrito com maiúscula] responder às perguntas do Brasil falando para o mundo. Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário” (VENTURA, 2021, p. 52).

como enviado especial, desembarcaria em Lisboa nos dias de agitação pós-revolução e reencontraria um Glauber eufórico, oscilando entre a tristeza, ao recordar o linchamento que sofrera no Brasil, e o êxtase: “filmando as festas do Primeiro de Maio, ele parecia estar indo à forra. Seus inimigos veriam que ele tinha razão. Com uma câmera emprestada, registrava aqueles acontecimentos como se estivesse se preparando para em breve fazer o mesmo no Brasil” (VENTURA, 2021, p. 55). Zuenir Ventura nos lembra que a nossa liberdade não chegaria intempestivamente, como a de Portugal, mas a conta-gotas, e que Glauber não chegaria a testemunhar; de todo modo, “o movimento dos jovens capitães alimentou sua fantasia bastante tempo” (2024, p. 55).

É possível que em meio à revolução Glauber tivesse seus rompantes e o entusiasmo se transformasse em euforia, que encontraria escape numa performance íntima. Zuenir Ventura relata, em tom anedótico, o dia em que o cineasta o procurou no hotel onde se hospedara na capital portuguesa. Glauber estava entusiasmado, mas falando baixo, porque segundo ele poderiam estar sendo monitorados pela CIA. Outro episódio ocorreu após o 1º de Maio, quando ambos foram ao encontro de um Guru brasileiro nas imediações de Lisboa. Ele fez previsões sobre o futuro da política brasileira a ambos, situação que beirou o absurdo para o jornalista, que teria, com a corrida de táxi, gastado boa parte da quantia que dispunha para passar o mês. Como descreve Zuenir Ventura, Glauber acreditava tanto que a revolução em Portugal poderia alterar o curso da nossa história que foi “acompanhar de perto esse movimento revolucionário romântico e pacífico, o penúltimo do século (o último foi a derrubada do Muro de Berlim). Conseguia-se ali o que os hippies tentaram inutilmente: levar as flores ao poder” (VENTURA, 2024, p. 53).

O registro do seu testemunho da história não pode ser pensado separadamente de como Glauber articulava seu pensamento em torno dos meios de produção e distribuição de um cinema independente e revolucionário. O que pode ser conferido também na entrevista

portuguesa de 1974, disponível em seu *Revolução do Cinema Novo*.⁷¹ No contexto das manifestações populares em Lisboa, Glauber discorre mais uma vez sobre o processo de produção do cinema no período. Quando lhe é perguntado, de saída, sobre o que lhe parecia esclarecedor no contato com a produção em outros países da América Latina desde que havia saído do Brasil, ele propõe um desvio para questões de produção e difusão mais amplas apontando três possibilidades:

Existem estruturas econômicas que podem caracterizar o cinema contemporâneo: de um lado o cinema imperialista, cujo modelo expressivo é o cinema hollywoodiano e controla desde a produção até a exibição, e tem as suas filiais instaladas nos países capitalistas não só da Europa como também do Terceiro Mundo; temos depois uma segunda estrutura – a dos países socialistas – que é a indústria estatal, que é o modelo soviético, cubano e chinês. São modelos de estrutura socialista e as diferenças que existem entre eles são produzidas pelas contradições ideológicas quanto às perspectivas da estética marxista.

Há ainda uma outra estrutura alternativa, que não é definida no seu processo e que podemos considerar mais intensamente do ponto de vista revolucionário, que nos interessa diretamente, e que é aquela do chamado *cinema independente*". (ROCHA, 2004, p. 262)

Se de um lado temos estruturas antagônicas, a do cinema imperialista e a do modelo soviético (indústria estatal), do outro, temos o cinema independente, que se realiza à revelia dessas grandes estruturas. Esse cinema independente conta com um nicho específico, que permite que ele sobreviva, ainda que às margens dessas grandes estruturas hegemônicas, como ocorre, por exemplo, mesmo nos EUA. Para Glauber, “se a gente analisa a história do cinema, vê-se que a sua verdadeira história é, no fundo, aquela que se refere, nos seus resultados mais expressivos, à dos filmes revolucionários – quer no sentido da linguagem quer nas propostas

⁷¹ Originalmente publicada em *Cinéfilo*, n.32, 18-24, maio 74.

políticas” (2004, p. 262). E continua seu argumento dizendo que, como a história do cinema precisa ser lida através da sua articulação com a economia, é possível fazer uma análise mais concreta para não se cair “nas visões idealistas e utópicas”. A lucidez com que Glauber Rocha responde a essa entrevista contradiz as tentativas de enquadrá-lo como lunático ou delirante, atribuições que lhe foram dadas nessa fase e, sobretudo, quando apresenta o seu poema visual *A Idade da Terra*, em 1980.

Em entrevista para o *Fantástico* concedida a Luís Fernando Silva Pinto, em Veneza, no ano de 1980, Glauber Rocha retoma suas reflexões sobre o que seria esse cinema revolucionário, política e esteticamente independente, ao descrever o seu recente *A Idade da Terra*. Sentados num sofá, entrevistador e cineasta travam um “duelo” entre a tentativa de Glauber explicar a força do filme perante espectadores incrédulos e o interesse de Luís Fernando em torno da polêmica gerada após a exibição do filme no Festival de Veneza. Pergunta o jornalista: “Glauber, o que é o filme *A Idade da Terra*?”. Glauber responde:

olhe, segundo as repercussões aqui na Europa, nos jornais mais importantes da Europa, trata-se de um filme delirante, paranoico, visionário, além dos limites do cinema ocidental europeu-norte-americano. Trata-se de um filme louco. Trata-se de um filme sem pé, nem cabeça. Trata-se de um filme com adjetivos infinitos. Eu, aliás, estou até surpreendido com os inúmeros adjetivos que se podem colocar num filme. O filme realmente não tem uma história. O filme é um barato audiovisual que fala do Brasil, no Brasil de todos os tempos e de todas as Eras”. Complementa com o que mais nos interessa aqui: “é um poema, não é um teatro, não é um romance. Então, não conta uma história do jeito que se conhece. Como é tudo invertido, as pessoas ficam assim”...

Glauber ao mesmo tempo que fala faz um gestual com as mãos abertas, alinhadas para o lado, e logo repete outro gestual a que estamos habituados, quando coloca as palmas das mãos à frente do seu rosto viradas para a câmera e depois gesticula em verso e reverso. Glauber acrescenta que não haveria um *plot* a ser narrado e que substituiria a experiência de ver e

rever o filme: “cinema é para ver e para ouvir”. De fato, ainda durante as filmagens, havia certo constrangimento por parte dos atores quando perguntados sobre do que se tratava o filme e as versões que davam eram sempre contraditórias. Cada um tinha uma versão. Celso Amorim e Glauber respondiam: “só vendo”, mantendo o mistério, como relata Geraldo Mayrink.

Nessa entrevista para o *Fantástico*, que não chegou a ser exibida, Glauber diz, ainda, que o que provocou controvérsias sobre *A Idade da Terra* não foi o seu conteúdo, mas a sua linguagem. O filme tem outro tempo, outro espaço de montagem, e, segundo ele, não se trata de experimentalismo. O filme resulta do fluxo da imagem e de uma montagem que vai por caminhos incontroláveis, fazendo alusão a um rio que corre abrindo outros “baratos”. Quando lhe é perguntado sobre o que é o Cristo do terceiro-mundo, diz que foi algo que inventaram naquele contexto de exibição e o que ele fez foi localizar o mito solar na Ásia, na África, no Oriente Médio, tendo a Europa sequestrado a verdadeira identidade de Cristo, importando um Deus. Quase como se fosse um terceiro testamento, o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso:

não é um filme comercial, não é um filme político, não é um filme de western, não é uma pornochanchada... É apenas um filme religioso, sendo um filme religioso, é uma novidade. Então, eu rezei, cheguei na catedral, rezei **uma missa bárbara, uma missa bárbara, bárbara, uma missa Bárbara...** Aí o pessoal se assustou, porque se eles entrassem no barato, eles tinham que ajoelhar e rezar nessa missa. Eu disse pra eles, olha aqui, é como Cristo chegando, o Cristo bárbaro chegando... Os cristãos chegando na catacumba. E vocês estão me acusando porque vocês têm o costume de jogar, vocês romanos, italianos, têm costume de jogar os cristãos no pasto dos leões... Mas eu não tenho medo de leão, como o profeta Daniel, que dominará os leões na arena. Então eles fundiram a cuca e o assunto ficou nesse campo... Ainda prossegue o pau, entende?

Nessa resposta podemos conferir o caráter performático de Glauber que, ao invés de se voltar a respostas pré-formatadas sobre seu filme, localiza a polêmica e pensa com ela uma estratégia

de fazer entender a proposta inovadora de *A Idade da Terra*. Ao recuperar as origens do Cristo e falar da missa que rezara na igreja, o cinema como templo, ele cria uma repetição interessante com “missa bárbara”, repetindo por quatro vezes a palavra “bárbara”. Se observarmos, percebemos que ele se demora nessa expressão que acabou de cunhar e se demora nela como se estivesse saboreando a linguagem, ao vivo, uma definição traduzisse o alvoroço em torno do filme. O Cristo de Glauber é revolucionário, produz catarse, é dionisíaco, festivo, expõe as contradições. Mas os elementos revolucionários em Glauber, como ele mesmo adverte, não são diretamente expressos, recorrendo constantemente à metáfora, à alegoria e à poesia para chegar em “conclusões simples”:

Quando me preparo para fazer um filme, para criticar ou demonstrar uma estrutura psicoeconômica e cultural de um certo tema orientado segundo uma metodologia materialista, eu não posso me colocar como um intelectual romântico e retórico, isto é, não posso pensar num público como uma massa passiva, estúpida e servil à qual deverei oferecer mentiras em nome da comunicação; *é uma armadilha social na qual cai a melhor parte dos cineastas*. Por que não posso fazer assim? Porque a verdade é uma só, no sentido que se você chega a conclusões (mesmo se a fase de análise é complexa), você chega a conclusões simples. Não é por acaso que as conclusões da ciência e as da poesia são as mesmas. Tanto a ciência quanto a arte podem chegar, por exemplo, à conclusão que o sol é quente. (ROCHA, 2004, 299)

E assim podemos compreender que a performatividade de Glauber se estende para as entrevistas, com uma lógica própria, como se a vida não estivesse separada da arte, assim como suas referências culturais, seja do teatro, da música, do cinema e da própria história. O fato de a entrevista não ter ido ao ar não nos surpreende. Glauber não está paramentado e nem comenta sobre o seu filme dentro de uma normativa do chamado padrão global. Seu caráter performático não é apolíneo, mas dionisíaco. Está à vontade, desabotoado e gesticula de maneira efusiva, perturbando essa normativa, embora coerente e lúcido em sua proposta.

Não há como negar o grande empenho de Glauber em conceder entrevistas. Embora tenha morrido precocemente, essas inúmeras entrevistas nos permitem acessar essa capacidade de acumular um referencial invejável, ainda mais admirável se considerarmos o quanto produziu também do ponto de vista criativo. Com isso ele nos deixou um legado crítico e artístico incontestável. Na biografia de Glauber que não chegou a ser escrita, Zuenir Ventura busca descrever em que medida a sua morte tornou-se parte desse projeto artístico. O velório não ocorrera no MAM para não parecer reedição, pois lá realizara o filme *Di*. Decidiu-se pelo Parque Lage, onde filmara *Terra em Transe*. Zuenir Ventura descreve como, na noite do velório, o pátio havia se tornado cinema, projetando vários dos filmes de Glauber e uma entrevista filmada. Na tela, “o Glauber vivo — incômodo, corajoso, provocador” – gritava: “Todos os diretores do cinema novo me traíram”. Na plateia estavam os diretores do cinema novo e a poucos metros “o Glauber morto, com uma serenidade no rosto jamais vista” (VENTURA, 2024, p. 64-65).

Lançando mão de toda épica e lírica, Glauber recusou o psicologismo e o moralismo no cinema, como ele mesmo disse, em 1975, a Judita Hribar, quando esta lhe pergunta o que se entende por cinema revolucionário: “Queríamos, e eu especialmente quero, desenvolver o que se chama de *cinema didático-épico como refutação do cinema de psicologismo e do moralismo*. Procurávamos assim fazer um cinema antimoralístico porquanto revolucionário” (ROCHA, 2004, p. 297). E complementa “Procurávamos colocar em foco as contradições de tema e as relações entre os personagens sem romantismo *revolucionário* e sem oportunismo *revolucionário*” (2004, p. 298). Para Glauber, na tentativa de explicar o que foi esse movimento do cinema novo, eles estavam cientes de que no Brasil “não existia nenhuma tradição cinematográfica”, com isso “necessitava criar tudo desde o princípio” (2004, p. 298).

Do ensaio poético-crítico ao jornalismo inventivo, “montar na história” para montar a história. Esse movimento do cineasta junto a atos que celebram a revolução em Portugal não

poderia ter sido feito sem o povo periférico. Por se tratar de uma contribuição pontual, Glauber provoca situações que resultam em micro-experimentos do *cinema didático-épico* de que nos fala. Dessa convicção programática, e da insatisfação com o formato mais convencional de cobertura dos eventos, surge a proposta de ir para a periferia de Lisboa e marcar as contradições, como já dissemos e retomaremos no terceiro capítulo. Mas também, sobretudo, do desejo de fabular com o povo que continua à margem – fruto das mazelas trabalhadas pela sua ficção –, para com este restituir a dimensão épica que lhes cabe na história de Portugal antes e depois do 25 de Abril.

Este breve capítulo teve o intuito de fazer uma passagem pelo pensamento de Glauber sobre a produção cinematográfica, levando em consideração o debate que travou em torno do cinema em geral para aprofundar nas questões do cinema que lhe interessava, o cinema independente e seu potencial revolucionário como terceira via. Um cineasta que atende ao chamado da história – seja para provocar a multidão, seja para registrar a finitude – e com isso põe em prática o célebre jargão: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Mobilizou a épica e o lírico para acomodar na estrutura fílmica as suas referências culturais, acumuladas na intensidade com que se lançou do jornalismo à aventura cinematográfica. Ao falar da morte de um pintor, como veremos no capítulo final da Tese, Glauber mobiliza suas referências, filmadas em *direto* ou narradas, recuperando fatos históricos do passado e noticiários do presente para dar conta do entorno da morte de Di Cavalcanti. São muitas pistas que nos levam a compreender aquele corpo como um corpo cultural, implicado diplomaticamente na abertura de perspectivas para o desenvolvimento do movimento modernista no país. Assim, esse chamado para montar a história se faz também em um filme que se desdobra para além da morte, numa dimensão de referência cultural que transcende o culto à morte de um artista. Certamente, *Di* não é um filme biográfico convencional.

Por fim, a palavra transversal, o metadiscorso, a imagem vertiginosa, a poesia que está em ressonância e na rua, são aspectos da performatividade acentuadas nos trabalhos sobre os quais nos debruçaremos na segunda parte da Tese, sem perder de vista, comparativamente, *As Armas e o Povo*, buscando aproximar, ainda, obras dos períodos anteriores e de outras cinematografias. Para isso apresentamos um capítulo dedicado à questão da entrevista, retomando alguns procedimentos de *As Armas e o Povo* ainda não contemplados e abrindo para as demais produções a partir, mas não só, dessa experiência na revolução. Por fim, um capítulo de encerramento no qual concentraremos exercícios de análise da performatividade de Glauber Rocha em *Di-Glauber*, por se tratar de um filme único em termos de procedimentos estilísticos, em sua mistura de ensaio, performance e informação. A escolha se dá, também, por mais uma vez Glauber Rocha se valer de um episódio factual, embora circunscrito ao ritual fúnebre de um pintor, e criar a partir de um evento de relevância cultural uma proposta artística. Um outro dado importante é que, em *Di*, Glauber Rocha tem o controle sobre a montagem dos materiais que mobiliza, diferentemente da experiência em Portugal.

SEGUNDA PARTE

4. A CENA DA ENTREVISTA E O CINEMA DE IN(TER)VENÇÃO – A CHEGADA DO DIRETO E GLAUBER EM DIRETO

Os métodos de abordagem no documentário, como sabemos, foram renovados radicalmente com a chegada do gravador portátil – e sua popularização na década de 1960 – que permitiu que o som fosse capturado em sincronia com a imagem para além dos estúdios. A conquista de outros espaços de encontro com as pessoas filmadas, como ruas, casas e instituições, a partir da introdução da captação de som direto em sincronia com a imagem, altera a própria modalidade “entrevista”. Segundo Jean-Claude Bernardet, “o som direto criou duas grandes categorias de falas: as que o documentarista captava no ambiente em que filmava e as que ele provocava” (2003, p. 281). Nesse contexto em que a faixa sonora deixou de ser “um apêndice da faixa visual para se tornar tão importante quanto ela”, como nos lembra Bernardet, surgem duas importantes vertentes de documentário: “o cinema direto”, realizado principalmente nos Estados Unidos e Canadá; e o “cinema verdade”, surgido na França, com reverberações em diversas localidades, tendo Jean-Rouch como um dos principais entusiastas.

Sobre a primeira vertente, Bernardet dá exemplos conhecidos, como a *dramaturgia-documentária* de Frederick Wiseman, que realiza uma espécie de etnografia das instituições, cujas cenas captadas nesses espaços centralizam a relação verbal entre as pessoas filmadas, como ocorre em *Titicut Follies* (1967) e *High School* (1968). No Canadá, Pierre Perrault se valerá da gravação em som direto como ferramenta de uma resistência pela língua, optando pelo quebequense em detrimento do francês. Para Bernardet, “além de abrir para o documentário perspectivas sonoras e, portanto, de dramaturgias até então desconhecidas, o cinema *direto* teve, em algumas situações, importância política” (2003, p. 282). A segunda vertente, tão importante quanto a primeira nas dimensões estética e política a que se propõe,

pode ser constituída por entrevistas, depoimentos, diálogos e debates entre personagens, sendo *Crônica de um Verão* (1961) o filme pioneiro, e provavelmente o mais lembrado, por reunir todas essas possibilidades num único trabalho. Ao experimentar realizar uma etnografia numa grande cidade, Jean Rouch e Edgar Morin se implicam na cena, ora como mediadores, ora como personagens, como, também, alçam participantes do filme a entrevistadores, sujeitos ativos do processo de realização. O filme se dá como um híbrido entre táticas da “reportagem”, proposições de encontro e reencenações. Quem não se recorda da famosa projeção das cenas filmadas para as personagens, em que elas próprias comentam suas atuações e a dos demais? Esse debate desencadeia certa frustração nos realizadores, por conta do julgamento a que algumas personagens foram submetidas, e ambos refletem ao final sobre o que seria verdadeiro ou falso nesse fazer cinematográfico.

No caso brasileiro, o impacto do *direto* foi significativo, sobretudo, em relação ao universo verbal que resultou em obras como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), conforme Bernardet afirma: “à fala controladora dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens de ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta” (2003, p. 282). De modo que a importância dessa captação sonora *em direto* se dá, no documentário brasileiro, não apenas nas possibilidades de registrar realidades distintas, num Brasil continental, mas ao fazê-lo e perceber a diversidade de sotaques, prosódias e sintaxes, altera-se também o trabalho da locução – que se tornou mais uma opção entre outras possibilidades da linguagem documentária. Bernardet chama atenção para isso ao comparar *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959) a *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1964), sendo o primeiro um filme de transição e o segundo um filme que lança mão de entrevistas gravadas. Mas não apenas por isso. Há outra diferença a ser notada, qual seja, a

modulação da voz do locutor. Escreve Bernardet sobre a narração em *Maioria Absoluta*: “Ferreira Gullar já não tem mais as entonações dos locutores dos anos 50, e o calor de sua voz nos transmite um envolvimento com o assunto de que fala” (20003, p. 283). Esse encontro com as possibilidades do *direto* foi decisivo na transformação da audiovisualidade brasileira, sobretudo para o documentário. Basta percorrer os filmes e perceber as múltiplas possibilidades de se trabalhar com o real, das apostas mais canônicas às propostas de intervenção.

Em entrevista a Regina Mota,⁷² Carlos Augusto Calil dá pistas também de como a nova tecnologia e sua chegada por meio de documentaristas permitiram a essas produções ter uma maior autonomia nas suas escolhas de abordagem. É o caso da vinda do realizador sueco Arne Sucksdorff, em 1963, para ministrar um curso destinado a técnicos, produtores e diretores de som e de fotografia, tendo Arnaldo Jabor como intérprete. Na bagagem, Sucksdorff trouxe “a primeira unidade completa de produção”, que incluía o gravador Nagra, equipamentos ainda desconhecidos no Brasil. Já Edgar Morin, em conferência no Rio de Janeiro, em 1965, segundo Regina Mota, “afirmou que o método direto era uma síntese da intervenção do realizador para questionar e testemunhar a realidade e, ao mesmo tempo, um instrumento de comunicação” (2001, p. 46-47). Para Glauber Rocha, Jean Rouch, interessado em antropologia e sociologia,

por necessidade de uma informação e de uma pesquisa maior, de um conhecimento científico mais profundo, passou a usar o cinema como instrumento, e, a partir daí, se transformou em cineasta que chegou a inovar em matéria de linguagem cinematográfica e a criar métodos técnicos que contribuíram ao desenvolvimento do cinema-verdade. (ROCHA, 2004, p. 72)

⁷² Cf. Nota 62 (MOTA, 2001, p. 47).

Glauber fala dessas experiências que começam em um campo e, ao apostar em formas livres de se aproximar da realidade, acabam por enveredar pelo cinema.⁷³

Voltando à fala de Edgar Morin, uma cena que exemplifica o método do *direto* de “questionar e testemunhar a realidade” sendo, ao mesmo tempo, “um instrumento de comunicação”, é aquela interpretada por Marceline Loridan, em *Crônica de um Verão*, quando a personagem relata o momento em que ela e o pai foram enviados para um campo de extermínio nazista. O depoimento sincronizado intervém diretamente na cena e provoca um efeito de ambivalência, entre o informar e o performar, como a própria personagem revelou em entrevista:

não posso dizer que eu não fosse sincera, (...) mas eu me controlava constantemente. Na cena da lembrança da deportação, eu interpretava, porque eu encenava algo que já tinha vivido. (...) Tudo estando muito distante da crise, essa cena permaneceu sincera, pois através dela eu exprimi uma certa realidade, porque as lembranças que eu evoquei são lembranças verdadeiras (*apud* QUEIROZ, 2004, p. 133).

Mas isso não parece ser dado apenas pelo conteúdo do que é dito, da palavra em cena. As condições de produção permitiram que Marceline estivesse a sós com suas lembranças, portando gravador e microfone. A personagem pôde caminhar pelas ruas de Paris separada da câmera e depois, com uma mala, adentrar um espaço, o extinto mercado de Les Halles,⁷⁴ que se assemelha ao de uma estação. Aos poucos, a câmera foi se distanciando dela, em travelling

⁷³ Glauber Rocha cita Richard Leacock, que fez experiências livres de reportagem para a TV e chegou ao cinema (2004, p. 72), atuando junto a Robert Drew, Pennebaker, Maysles etc.

⁷⁴ Esse mercado central foi demolido na segunda metade do século XX, com a justificativa de que representava um entrave para a modernização da cidade. Algo interessante de se pensar é em relação à realidade da própria cidade que se altera, e os filmes, em certa medida, permanecem como arquivos que expõem essa mudança.

para trás, restando Marceline ao centro, apequenada perante o anonimato em relação à cidade, à impossibilidade de retorno e de reparação.

Fig. 101 -107



A imagem resultante da cena acima descrita se constitui como um afastamento entre nós e a personagem, ao mesmo tempo em que a aproxima, ao manter a escuta do que está sendo dito junto a nós. O final da cena provoca ao menos dois efeitos importantes: a) distanciamento temporal, entre a lembrança (de criança) e o presente rememorado (vida adulta); b) distanciamento entre a depoente (aquela que pôde testemunhar o horror) e seus possíveis interlocutores (aqueles que podem ser ou não afetados). Estar sozinha com o gravador permitiu que essa lembrança se projetasse do passado para o presente da rememoração. A *inscrição verdadeira* é, portanto, resultado de todas as decisões que foram tomadas para sua realização. Acreditamos que o efeito não seria o mesmo sem o recurso da fabulação (o que é dito e como é mostrado), se se tratasse, nesse caso, de uma entrevista clássica, por exemplo. Marceline caminha de frente para o futuro dessa imagem, mas para que isso fosse possível, estarmos aqui

a recuperar esta passagem, foi preciso que a câmera estivesse de costas para nós, espectadores, num movimento de recuo similar ao do “anjo da história” benjaminiano.

Essa introdução serve-nos para localizar como o cinema direto e o cinema verdade influenciaram a produção brasileira a partir da década de 1960, permitindo modulações no método de abordagem, seja pela provocação de uma situação, seja pelo modo direto de se realizar uma entrevista fora do estúdio, como veremos no tópico a seguir. Serve-nos, também, para olhar como o trabalho de Glauber Rocha avança essas metodologias de maneira um pouco mais anárquica, disruptiva, provocadora, embora de modo consciente, com total compreensão do que é possível realizar no campo e fora dele. Essa consciência é dada pela capacidade de se implicar com o cinema no mundo, o que de algum modo comprova nossa hipótese de que a experiência portuguesa foi decisiva em termos, sobretudo, do *efeito de improviso* de que Glauber irá lançar mão.

4.1 Os *media* e o povo que se desenha na revolução de Abril

Para compreender melhor os métodos de abordagem do *direto* empreendidos em *As Armas e o Povo*, nos debruçaremos, inicialmente, sobre a importância dos *media* nesse processo. Neste item, procuraremos adensar melhor o debate em torno do papel fundamental do fim da censura, que garantiu ao filme operar com o duplo movimento de informar e performar, trabalhados no primeiro capítulo. Na sequência, discutiremos a figura de povo que se desenha *para e com* a câmera a partir das intervenções de Glauber. É de extrema importância a participação de Glauber Rocha nesse contexto marcado pela euforia e que representa um passo fundamental na escuta das classes trabalhadoras e empobrecidas em Portugal. Gesto que parece ir além de dar a voz ao povo.

Se já identificamos no Cinema Novo um particular interesse na *figuração do povo*, a partir das lições do *direto*, o interesse pela sua fala, aqui o rompimento do silêncio com o fim do regime provoca algo inaugural que terá desdobramentos durante o PREC. Como podemos conferir em *Cenas da Luta de Classes em Portugal* (1978),⁷⁵ Robert Kramer e Philip Spinelli recuperam sequências de *As Armas e o Povo* para dar conta de narrar com as imagens realizadas por eles nos anos seguintes. *Cenas* busca contextualizar o momento em que a Revolução eclodiu para chegar nas diversas lutas que se sucederam e que puderam registrar no ano seguinte. Entre as sequências recuperadas como arquivo estão as realizadas por Glauber Rocha e António Escudeiro. Ao trazer para *Cenas* o depoimento de Maria Luísa Gameiro Madruga, que tem 5 filhos e relata a realidade à qual estão todos submetidos nos bairros de lata, por exemplo, os diretores evidenciam como essas sequências de *As Armas e o Povo* adiantam o que virá depois, como a forte presença das mulheres nas diversas frentes: as operárias que ocupam fábricas, em recusa aos baixos salários e em resposta à ameaça de fechamento pelos patrões; as mulheres que lideram um movimento de resistência de dentro do Palácio da Justiça; uma senhora cuja lida diária e engajamento revelam o quanto é preciso ainda lutar, embora relate depois, em tom resignado, que os trabalhadores já não têm mais a liberdade e aquela força de antes. A classe trabalhadora silenciada pelo fascismo irá, portanto, se organizar em grandes manifestações; em meio à ameaça de contragolpe e à instabilidade econômica, em reação à não resposta aos problemas estruturais, perde-se o medo de se rebelar contra forças conservadoras e o imperialismo.

⁷⁵ Considera-se o ano de lançamento da versão em que foram acrescentados o prólogo e o epílogo por Robert Kramer, de acordo com o DVD lançado pela Cinemateca Portuguesa, em 2024. As filmagens em *direto* por Kramer e Spinelli foram realizadas entre 1975 e 76. O ano de lançamento da primeira versão, amplamente difundido, é de 1977.

Em *25 de Abril: A transformação nos “media”*, Mário Mesquita nos lembra que entre os atos libertadores daqueles que fizeram a revolução em 1974 está a “abolição da censura prévia”. Desse modo, a liberdade de expressão assumia um valor simbólico sem precedentes a partir da efeméride, “num país que conheceu, ao longo de sua história, toda a espécie de censuras estatais, religiosas e económicas” (2024, p. 41). Para Mesquita, “a força subversiva da palavra escrita esteve na gênese da revolução portuguesa”, lembrando aqueles que participaram ativamente da luta contra o salazarismo. Por isso, nos parece ser muito significativo o encontro, do qual já tratamos, de Glauber Rocha com o escritor Ferreira de Castro, que caminhava junto à faixa “Escritores, um sindicato”, em *As Armas e o Povo*. Mesquita nos lembra, ainda, que num contexto de bastante entusiasmo e de firmes convicções, em que todos puderam se pronunciar, era preciso aos *media*, no trato da informação, observar cautelosamente cada opinião que chegava das fontes mais variadas, fossem partidárias, militares ou dos demais segmentos da sociedade. Era preciso atentar também para novas censuras que emergiam de dentro da revolução, ora para prolongar (pós-regime) a “ordem salazarista”, como buscou fazer o regime provisório, ora para conquistar o eleitorado, ora para manter a visão dos *media* “enquanto instrumentos da Revolução com ‘R’ maiúsculo” (2024, p. 42).

Apesar das reivindicações de controle ideológico sobre o conteúdo de jornais, de situações de luta pela posse de órgãos de comunicação e da televisão ter sido objeto de polêmicas permanentes, Mesquita adverte que “o círculo das ‘novas censuras’ nunca se fechou completamente sobre si próprio. Ainda que de uma forma imperfeita e irregular, reflectindo os andamentos do processo político, os *media* contribuíram para a criação do novo espaço público democrático” (2024, p. 43). Para Mesquita os *media* “desempenharam um papel de pedagogia cívica através da divulgação das regras indispensáveis à preparação dos primeiros actos eleitorais. Conferiram visibilidade aos novos órgãos governativos, aos partidos políticos, aos sindicatos, às personagens civis e militares que ajudaram a instaurar o novo regime” (2024, p.

43-44) – ainda que operando entre a lógica propagandística e a do pluralismo democrático. Um exemplo dado pelo autor são os teledebates entre lideranças políticas. Podemos retomar, ainda, o exemplo da Cinequipa, formada pela classe cinematográfica, que produziu conteúdo para a RTP trazendo temas para a esfera pública até então não enfrentados, como o divórcio, o aborto, o direito à habitação, o movimento grevista, além de propor programas diversificados e abrangentes envolvendo as culturas regionais. Esse talvez seja um bom exemplo de tomada do espaço da TV por aqueles que perceberam a magnitude dos atos a partir da Revolução e a importância de estarem vigilantes durante o PREC, influenciados certamente pelos cineastas do *direto e cinema-verdade* que sempre se anteciparam na produção de imagens e sons no calor dos acontecimentos.

Voltemos, aqui, a uma cena de *As Armas e o Povo* trabalhada no primeiro capítulo, quando um radialista diz que os **órgãos da informação estão na rua**. Lendo o filme a partir dessa chave e à luz do que nos diz Mário Mesquita, percebemos que não foi deixado de fora, ainda que por uma presença discreta, aqueles que precisavam garantir a informação aos ouvintes, como a cena dá a ver, em contraste com a presença disruptiva de Glauber Rocha ao longo da primeira parte do filme. Enquanto os primeiros precisam filtrar, da massa discursiva, o que era necessário dizer aos públicos, Glauber traz para o primeiro plano representantes dos mais diversos segmentos sociais – de civis a baixas patentes militares – capturando uma pluralidade de vozes, na linha desejada pelo coletivo que se formara. Com isso, inaugura nova regra de circulação da informação que, como já dito, não chegou imediatamente ao povo, para quem o filme se destinava. Esse atraso no gesto de devolução marca a diferença entre o cinema e a cobertura jornalística *stricto-sensu* dos eventos, que opera com a atualidade, com a notícia “fresca”. Lembrando mais uma vez que o atraso se dá não apenas pelas dificuldades de se montar um filme dessa natureza, mas também porque havia embate ideológico entre os envolvidos. Então, se os órgãos da informação precisam extrair informações que julgam

essenciais para dar conta de um evento dessa natureza, com amplo alcance, Glauber opera no limite entre a eloquência de um entrevistado e a resistência de outro em prestar um depoimento, tudo isso em poucos minutos de tomada. Mas, uma vez na rua, se comporta ora como realizador, ora como um jornalista enviado para cobrir eventos internacionais, em função de ser estrangeiro, uma das possibilidades de ler a sua performatividade. A entrada de Glauber em *As Armas e o Povo* é semelhante às intervenções de Marceline Loridan-Ivens e Nadine Ballot, no já mencionado *Crônica de um verão*, quando ambas saem às ruas e interrogam as pessoas com as perguntas: “Você é feliz?”, “Está satisfeito com a vida que leva?”. Esse gesto intervém diretamente no real e inaugura, no cinema de Jean Rouch, uma nova abordagem, podendo os atores transitarem com liberdade pelas ruas de Paris portando um gravador. Da intervenção intempestiva aos personagens de maior densidade, essa é a tônica de *Crônica de um verão* reapropriada em outras produções.⁷⁶

Recupero aqui uma passagem exemplar que demonstra como o jovem (Fig. 108), talvez por não compreender a pergunta, resiste e desiste de responder qualquer coisa que impressione ou o implique, e Glauber, para não perder a cena, o abandona e busca outro que surge do aglomerado de pessoas, um operário (Fig. 112). Essa cena já foi descrita, mas não para tratar dessa questão que envolve uma espécie de “crise” instaurada pelo “ao vivo”. Trata-se de um plano-sequência que dura poucos minutos, mas que acreditamos expor aquilo que Comolli nos fala sobre um homem valer por outro, “mas cada ser é singular” (2008, p. 105). Não se trata de uma coleção de tipos possíveis ou representáveis na categoria “povo”, certamente. Mas parece haver uma ideia de povo inaugurada por Glauber, se levarmos em conta o ineditismo dessa participação. Glauber Rocha, no lugar e hora certos, testemunhando uma revolução sendo o único estrangeiro aceito, como já mencionamos, e se permitindo performar com personagens

⁷⁶ Mencionamos dois filmes que evidenciam esse gesto: *She Has a Beard* (*Ela tem barba*, 1975, Norma Bahia Pontes e Rita Moreira) e *Stolat* (1985, Martin Maden, Bike Johnstone and. Pengau Nengo), este último realizado no contexto das oficinas dos Ateliers Varan.

que ele singulariza. Do geral para o particular, a câmera funciona como lupa que se aproxima dos matizes e vozes da grande massa anônima. Esta cena destoa da informação puramente jornalística porque estamos, obviamente, no terreno do *risco do direto* para um público imprevisto, uma vez que “no cinema, não há um ‘publico’, mas uma coleção de espectadores singulares, subjetivados” (COMOLLI, 2008, p. 105). Esse jovem, como outros, passa de personagem a espectador implicado na cena. É abandonado por *resistir* ou *desistir* porque Glauber, como catalizador e por impulso, sabe que não pode parar, por economia,⁷⁷ e porque é urgente filmar. Como vimos, noutros encontros, como aquele com Deolinda, a *resistência* da personagem o obriga a pausar.



Fig. 108 -112

Como já dissemos mais de uma vez, Glauber parece editar “ao vivo”, movendo as pessoas, substituindo umas pelas outras. Mas a cena que buscamos descrever possibilita em nós uma paragem, uma pausa reflexiva. Há um conflito geracional: o jovem de 16 anos, que se recusa ou não sabe responder qual é a sua posição política, não teve tempo de acumular a mesma experiência do operário de 46 anos. Porém, é na sua permanência no quadro, desconcertado,

⁷⁷ Esses planos destoam de outros procedimentos de Glauber mais demorados, em outros trabalhos. Aqui, podemos inferir que esta experiência inédita para ele tinha outro desafio, a quantidade de filme de que o coletivo dispunha. Glauber é extremamente econômico, mas consegue fazer render cada tomada por menor que fosse o tempo de filmagem de que dispunha.

tímido, ao lado do operário, que podemos compreender a coexistência entre diferentes na grande manifestação. Ao esquadrihar o plano, desviando nossa atenção para ele, observamos a tranquilidade com que o rapaz se mantém ao lado do operário. Sua feição é de quem está com a escuta atenta e como sentinela desvia o olhar para o fora de quadro. O jovem se torna peça fundamental na manutenção da corrente humana que se forma para conter o empurra-empurra dos demais corpos. Esta cena talvez seja a de maior mergulho na multidão, que abre um pequeno clarão. Podemos nos perguntar se o jovem estaria ali simplesmente porque todos foram para as ruas, forma também legítima de manifestar. Se a pergunta foi inapropriada para um jovem daquela idade, isso, por sua vez, não invalida sua permanência no quadro. Nem todas as pessoas que foram às ruas precisavam ter uma posição ideológica de saída. A grande manifestação não pode ser reduzida a uma orientação política definida, a massa não é homogênea e o filme, através da figura catalizadora de Glauber, comprova quão diversa e plural é essa multidão.

A cena abordada acima é um exemplo de que a polifonia não se faz apenas por vozes e corpos distintos, pois poderiam estar evocando as mesmas palavras de ordem. A polifonia é a arma mais poderosa do filme contra o monologismo do poder autoritário, como se dissesse: eis as forças dissidentes, liberadoras, jovens soldados que não querem morrer na guerra; eis o povo, múltiplo e diverso, dando a ver todas as pautas que lhes foram negadas no debate público, uma vez na rua, contra a censura. *As Armas e o Povo*, sendo cinema, opera na contramão da cautela dos *media* descrita por Mário Mesquita, ao ter que produzir informação a partir de uma massa discursiva. Com Glauber no comando das entrevistas, sem descartar aquilo que resiste à sua intromissão, o filme nos obriga a problematizar os pressupostos que categorizam a ideia de povo da revolução, assumindo um mergulho nessa massa, provocando-a para produzir polifonia por meio da intervenção, da *entrevista performada*.

Recuperando o encontro com Deolinda no bairro de lata, fica evidente que não se trata de construir uma imagem única para o povo. Mesmo quando o filme se volta àqueles que estão à margem, não se trata de torná-los representantes de uma classe que se encaixa na categoria “povo” a partir das variantes “excluídos”, “desfavorecidos”, “pobres”. Se tomarmos “povo” como categoria política, compreenderemos que o movimento de Glauber, avesso a um modelo sociológico, ou à tipificação, busca restituir, com o fim da censura, o direito desse se expressar e, sobretudo, a possibilidade de fabular uma revolução ali, onde o Estado não chega. Não estando Glauber interessado em uma investigação *stricto sensu* da vida privada, das relações cotidianas, e sim no grande tema, a revolução, buscando alcançar uma dimensão política com a sua intromissão. É o que nos faz afirmar que em *As Armas e o Povo* a entrada na periferia não cria tipos, e as individualidades, embora expostas, têm um apelo público. Se é possível uma “unidade” para “povo” no filme, como categoria política,⁷⁸ essa unidade parece se constituir pelo *direito de dizer*: de dentro da multidão, da comunidade, do grupo a que circunstancial ou contingencialmente pertencem. Atentemos, inclusive, para o efeito imediato da queda da censura. Conforme vimos, em relação à presença de Glauber e da câmera na periferia, não se trata, pura e simplesmente, da representação de uma “parcela dos sem-parcela”, mas de uma insurgência desses indivíduos como *espect-atores*, possível significante para a categoria “povo”. Conforme Rancière, “o povo não é uma classe entre outras. É a classe do dano à comunidade e a institui como ‘comunidade’ do justo e do injusto” (1996, p. 24). Nesse contexto, de um Estado de Direito Democrático por vir, oportunamente, os *espect-atores* periféricos protagonizam uma assembleia instaurada ali, a céu aberto, em meio a barracos e lenços estendidos. É preciso levar em conta a performatividade não apenas de Glauber, mas também

⁷⁸ A questão do povo como categoria de análise foi tratada por Victor Guimarães na sua tese de doutorado *Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema Latino-Americano* (2019), junto ao PPGCOM-UFMG. Importante percurso teórico de duas pesquisas que abordam, de maneira distinta, a questão do “povo” no cinema: *Desvios de Olhar: as aparições de figurantes no Cinema Novo* (2017), de Pedro Veras, que já mencionamos, e *O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós* (2016), de Hannah Serrat, dissertações defendidas no mesmo Programa.

daqueles que ele convoca para a cena. Isso nos leva a um paradigma: de que serve uma casa do povo institucionalizada, se uma parcela do povo não tem casa?

Segundo Comolli “o cinema impõe ao seu espectador a prova de passar por uma escritura. De sacrificar a transparência, a ilusão, a imediatidade. De tudo aquilo que o virtual torna possível. De não renegar aquilo que chamamos de experiência” (2008, p. 107). Aqui, chegamos num ponto crucial para compreender qual ideia de povo, ratificada pelo filme, Glauber parece inaugurar, a ideia de que um povo se constitui *em ato*.⁷⁹ Seja a multidão ganhando as ruas, seja os moradores aglomerados no bairro de lata, seja cada indivíduo particularizado, o que está em jogo é o *ato* de manifestar pela linguagem verbal (falada ou escrita) e corporal (pelo gestual e indumentária), sem desconsiderar o espaço, centro e periferia, onde foi possível instaurar *a cena*.⁸⁰

A ideia de um *povo prefigurado* pela presença do cineasta terceiro mundista entrecorta o todo, um povo a manifestar, sem nos esquecermos de que entrecorta também aquela parcela do povo que se arriscou nos atos que antecederam ao 1º de Maio, resultando em civis mortos no atentado da PIDE, que as imagens em preto-e-branco sugerem pelas marcas de sangue no asfalto. Uma das funções da narração e dessas imagens em preto-e-branco é também a de conservar a memória daqueles que tombaram. E podemos com isso afirmar que se trata de um filme polifônico que valoriza a capacidade do espectador se perguntar que imagens são estas que não estão colocadas com função explicativa. Imagens de perfurações de tiros e vidro quebrado em carros, de rastros de sangue na calçada, sobre as quais não há informações precisas

⁷⁹ Como Victor Guimarães (2019, p. 56) nos lembra: “Na sociedade ocidental, trata-se de uma história fortemente acidentada, com muitas variações – das comunas italianas no século XIII à redescoberta romântica, do Terceiro Estado francês ao populismo latino-americano –, história na qual nem sempre o nome foi invocado para designar o mesmo fenômeno. Assim, se o povo não é um aglomerado homogêneo e estável de sujeitos já constituídos – como sugere a utilização mais corriqueira da palavra, frequentemente associada aos gentílicos (povo brasileiro, povo argentino, povo latino-americano) –, mas um nome contingente e um ato instituinte, sua encarnação nos discursos, nos filmes e na história só poderia ser variável”.

⁸⁰ Corroborando a ideia de que o povo é uma realidade, Victor Guimarães diz: “só uma concepção muito limitada e excessivamente descritivista da realidade negaria o fato de que a emergência discursiva do povo é performativa, produz efeitos, reconfigura tempos e espaços, erige-se em realidade histórica a partir da linguagem” (2019, p. 64)

que façam coincidir o que é dito com o que é mostrado, mas que denotam que a revolução não foi de todo pacífica. Os incidentes mencionados pela voz narradora, atravessada por efeitos sonoros de arma de fogo, dizem de uma situação já controlada na sede da PIDE/DGS, restando alguns feridos, atendidos por assistência médica. No futuro dessas imagens estamos nós a procurar, nos vestígios deixados pela montagem, informações que nos levam aos nomes dos 4 mortos entre dezenas de feridos: Francisco Carvalho Gesteiro, empregado de comércio de 18 anos, José James Hartley Barneto, de 37 anos, José Guilherme Carvalho Arruda, estudante de 20 anos, e Fernando Luís Barreiros dos Reis, um soldado de 24 anos.⁸¹ Então, é falsa a afirmativa de que o filme seja apenas celebrativo, em contraposição a outros sobre o mesmo tema, como o já mencionado *Cenas da Luta de Classes em Portugal e Bom povo português* (Rui Simões, 1981). As questões estão ali para serem enfrentadas. Assim como a montagem, no outro grande bloco, o dos discursos, dá a ver o duelo entre Álvaro Cunhal e Mário Soares, como antecipação do que estava por vir, nas eleições legislativas de 1976, quando mais uma vez se enfrentariam.

Embora a nossa discussão esteja centrada nas aparições de Glauber e em aspectos da montagem que corroboram a compreensão do contexto e articulação entre essa presença e os demais registros no primeiro grande bloco de *As Armas e o Povo*, destacamos a análise de Paulo Cunha sobre um plano do filme que antevê o duelo político entre Álvaro Cunhal e Mário Soares no futuro dessas imagens. Para o autor:

Se os militares foram os protagonistas do dia 25 de abril, rapidamente passaram a segundo plano, cedendo a ribalta aos políticos que, nos dias seguintes, assumiram estrategicamente a cena mediática. Regressados dos seus exílios, Mário Soares e Álvaro Cunhal seriam os protagonistas políticos dos anos da revolução, liderando dois dos partidos que mais lutaram contra a

⁸¹ OLIVEIRA, Luísa Tiago de; SANTOS, Isabel Gorjão. A ocupação da sede da PIDE/DGS em 1974. *Ler História* [Online], 57 | 2009, posto online no dia 01 junho 2016, consultado no dia 26 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/1894>

ditadura fascista. Este comício do 1º de Maio seria o início de um confronto político e ideológico entre os dois opositores históricos, que culminaria no célebre debate televisivo do “Olhe que não”. (CUNHA, 2021, p. 12).

Aposta distinta do filme *Cravos de Abril* (1976), realizado por Ricardo Costa para a RTP. Neste curta, a montagem se concentra no 25 de abril, principalmente no movimento dos militares, e apresenta os fatos subsequentes como a libertação dos presos políticos, a prisão dos PIDES, o retorno dos exilados e algumas sequências do 1º de maio, como consequência da revolução. Ao mesmo tempo, o filme funciona como contracampo interessante para pensarmos *As Armas e o Povo*. Em *Cravos de Abril*, as imagens do 25 de abril são apresentadas também em cores, o que corrobora nossa afirmativa de que *As Armas e o Povo* diferencia os registros. Com isso, o material em preto-e-branco é apresentado *como arquivo* dos eventos que antecedem a grande manifestação, como já exposto. *Cravos de Abril* se distingue também na locução atribuída a apenas um narrador, Eládio Clímaco, e no texto de caráter mais informativo, embora incorpore arquivos sonoros e trilha. O fato de alguns registros serem comuns aos dois filmes, assim como outras especificidades nas operações da montagem já valeriam o exercício da comparação, que deverá, contudo, ficar para outra oportunidade. No entanto, é curioso pensar nas sequências abaixo, que registram encontros entre Mário Soares e Álvaro Cunhal após o 25 de Abril. A ordem não segue a dos fatos, mas a do ano de lançamento/veiculação das produções, apenas para pensarmos como a história se faz por meio dos arquivos audiovisuais.

As sequências acima são registros (a) de Mário Soares e Álvaro Cunhal nos discursos do 1º de Maio, em *As Armas e o Povo* (Fig. 113 a 116), nos quais gestos e enquadramentos parecem antever o duelo entre ambos no ano seguinte (Fig. 117 a 120); (b) do confronto entre Mário Soares, como secretário geral do PS, e Álvaro Cunhal, como secretário geral do PCP, na RTP,⁸² no dia 06 de novembro de 1975 (Fig. 117-120); (c) da chegada de ambos do exílio em

⁸² Debate que foi ao ar no dia 6 de novembro de 1975 no programa "Responder ao País", moderado pelos jornalistas Joaquim Letria e José Megre. O debate é considerado um marco na política portuguesa no pós-25 de abril de 1974

abril de 1974, imagens que revelam uma grande agitação em torno deles e dos demais exilados (Fig. 121 a 123) utilizadas em *Cravos de Abril* – Mário Soares, exilado na França, chega de comboio no dia 28, indo ao encontro de Álvaro Cunhal, que retorna da então União Soviética no dia 30, no aeroporto de Lisboa. A montagem trava o fotograma por três vezes na sequência em que se abraçam.



Fig. 113 -116



Fig. 117 -120

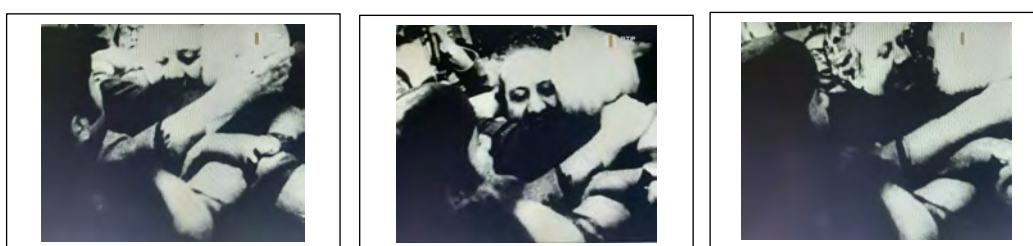


Fig. 121 -123

Essa digressão expõe o confronto entre duas lideranças partidárias de forte apelo popular e denota que *As Armas e o Povo* não está circunscrito apenas à celebração; embora Glauber seja pura afirmação da revolução, o cineasta também permite a porosidade, o contra-argumento, como ocorre com a entrada de Deolinda. Há celebração, há tensão e há melancolia distribuídas

durante o PREC. O debate durou mais de 3 horas e cunhou a expressão de Álvaro Cunhal à crítica de Mário Soares: “Olhe que não, olhe que não!”.

com rigor pela montagem no que foi possível organizar no calor dos acontecimentos e finalizar ainda durante o PREC. O contraste entre a presença discreta dos órgãos da informação e a presença disruptiva de Glauber nos faz agora perceber que os únicos para quem o cineasta não se dirige é para a representação de si mesmo, a do cineasta e do jornalista performado. Pois ambos estavam ocupados – ora produzindo arquivos para o futuro, ora produzindo informação para o presente imediato. Outro grupo, o das crianças, se faz presente de outra forma, como vimos no primeiro capítulo.

4.2 Das aparições à cena da entrevista e o vislumbre da tomada da TV por Glauber Rocha

Para encerrar este capítulo, localizaremos algumas aparições de Glauber Rocha, dentro e fora do campo da imagem, que corroboram nossa hipótese de que essa decisão, de entrar decisivamente no campo da imagem, não é apenas um recurso de *mise-en-scène*. Diferentemente de cineastas que se incluem assumidamente em suas obras como atores, personagens de si e/ou narradores, não faltando exemplos na tradição cinematográfica, Glauber leva essas categorias ao paroxismo nos filmes que aqui aproximamos, oscilando entre todas, não parece apostar em nenhuma *a priori*. Dando vazão ao experimentalismo, passa a performar com liberdade e criar cenas junto a seus personagens, como em *Claro*, seja pelas ruas, por uma estação, na periferia etc. É nesse sentido, também, que se pode afirmar que a performatividade que orienta Glauber Rocha em seus trabalhos a partir da experiência portuguesa seja um dado já prefigurado na sua direção de ator. Ao levantar a rotunda, Glauber deixa ainda mais exposta a encenação e o dispositivo cinematográfico. Seu cinema passa a ser marcado pela *opacidade da opacidade*.

Recuperemos, então, uma cena de *Câncer* ainda não mencionada nesta Tese que, somada às outras, nos permite verificar esse trabalho da direção de atores. Sabemos que as

filmagens de *Câncer* se deram em 1968, enquanto se aguardava os trâmites burocráticos para as gravações de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969. Trata-se de um *filme-espera*, portanto. Realizado com baixo orçamento e lançado em 1972, compreendemos o filme, pelo seu caráter intervalar, performático, experimental,⁸³ como um laboratório importante para o que veio depois, levando em conta o projeto político e estético de Glauber Rocha na década subsequente.

Conforme já dissemos, em *Câncer*, diretor e atores se lançam numa aventura que inclui a relação com pessoas em situações reais, ou, numa sala fechada, (re)encena situações dramáticas, como a que foi vivida por Eduardo Coutinho quando detido pela polícia. Uma reconstituição performada, obviamente, mas que se valia de um episódio factual. Coutinho fora detido em Pernambuco pelo exército, em abril de 1964, por conta das filmagens da ficção inconclusa sobre um líder camponês assassinado, João Pedro Teixeira. Aqui, não se trata de uma “entrevista”, certamente. O personagem de Hugo Carvana faz a vez de um agente de polícia (o algoz) que tenta arrancar uma confissão de Coutinho, que contudo resiste: “primeiro vou te explicar que não estava distribuindo panfleto, compreende? Isso é uma história que eu tenho com a polícia há muito tempo. Que a polícia é que tá errada, compreende? É porque eu tenho um caderninho é que sempre acabo em cana”. Podemos nos perguntar: quem está intervindo de fato na cena? O personagem de Coutinho resiste ou ele mesmo está ali para colocar a dúvida? Ao informar ao agente que a polícia está errada, expõe a ilegalidade do ato de forçar um depoimento, assegurado do seu direito de *não* dizer. Em plano médio, ao fundo, um ator ergue uma cruz, enquanto outros observam o interrogatório. O diálogo parece ser uma

⁸³ À moda de um *happening*, como conceituado na introdução.

clara discussão sobre a censura e a repressão, o que é adiantado pela voz de Glauber Rocha no início do filme, quando descreve o contexto e as condições de produção do próprio filme *Câncer*. Na sequência de abertura, a câmera registra a reunião entre intelectuais e artistas no Museu de Arte Moderna, em agosto de 1968, que tem, na primeira fileira, os personagens do filme, incluindo Glauber. Segundo Araújo Silva (2017, p. 72), Glauber cria “uma modulação política entre as imagens (‘micropolíticas’) de *Câncer*”, ao sobrepor, aos registros de um concorrido debate de intelectuais, o contexto (macropolítico) do Brasil de 1968 através de sua *voice over*.

Embora seja um filme marcado pelo improviso, a configuração da cena do depoimento do personagem interpretado por Coutinho não explora a exasperação. Ao contrário, há uma contenção dos corpos e uma concentração que destoa de várias passagens do filme-experimento. Recorrendo ao primeiro-plano no rosto de Eduardo Coutinho, a cena valoriza ainda mais o que está sendo dito. Remete, pela composição, ao sacrifício encenado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, bem como nos remete às demais referências crísticas em Glauber. Há, porém, uma diferença marcante entre a cena do provável sacrifício de um homem que diz ser inocente, em *Câncer*, e a do sacrifício de um inocente para lavar a alma dos pecadores, crime a que Manuel fora induzido a cometer pelo Beato. Lembremos que uma das cenas que antecede essa da crueldade faz alusão à tortura, nesse caso, pela penitência e pela pressão psicológica. Manuel está se arrastando no chão da capela, cansado após ter carregado uma pedra na cabeça. O Beato diz que para lavar a alma de Rosa é preciso trazê-la junto a um inocente a ser sacrificado. E é do sangue derramado que Manuel tira sua conclusão. Segurando o corpo morto da criança, diz repetidamente: “Eu não posso vingar a morte de Cristo com o sangue dos inocentes”.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, ambientado nos anos 1930, trata de questões fundiárias, da miséria e penúria de um povo a sofrer no sertão, e encena a luta de classes. Essa encenação da luta de classes se dá primeiramente em uma linguagem de registro realista, e ao longo do filme em chave alegorizante. O registro realista se dá já na famosa sequência de abertura, na qual Manuel tenta negociar o gado que trouxera, mas é confrontado com a recusa do patrão em reconhecer o que é seu. Manuel indaga ao Coronel Moraes, depois deste dizer que a lei está com ele: “Só quero saber que lei é esta que não protege o que é meu”. A cena de *Câncer* funciona como citação, não por coincidir, *ipsis litteris*, com a temática, mas pela sua dimensão dramática e os efeitos que produz. Como se Coutinho também procurasse saber que lei é essa que não o protege. Diferentemente da conversa do filme de 1964, da qual não há testemunha, nessa cena de *Câncer*, os demais atores, ao fundo, são espectadores do interrogatório e testemunham atos que sabemos não serem partilhados na esfera pública, pela sua ilegalidade. Embora vejamos que se trata de improvisação, Glauber criou o ambiente para que seus atores pudessem fabular sobre acontecimentos biográficos, no caso de Coutinho, ou do próprio contexto político do país, ao qual todos estavam sujeitos. Uma sequência que antecipa também o que viveria mais tarde Olney São Paulo, preso e torturado por conta de *Manhã Cinzenta* (1969), caracterizado por Glauber como uma “Metáfora de uma Alegoria”. Atento ao experimentalismo do filme político, Glauber afirma a respeito desse curta: “Montagem caleidoscópica desintegra signos da luta contra o Systema – panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta” (ROCHA, 2004, p. 394).

De *Câncer* para *A Idade da Terra*. Ao se debruçar sobre a conveniência da relação entre o cinema de mercado e o processo de abertura política do país, Ismail Xavier identifica um *naturalismo da abertura* nas produções do período no qual prevalecem: “conquistas que não se desenvolvem tanto na linha do confronto entre o mágico (poesia) e o delegado (ordem), mas

num terreno mais pragmático em que a energia do cinema se volta para a exploração dos espaços franqueados para uma representação naturalista do que incide diretamente no corpo (sexo, violência) e do que pertence à esfera da experiência política dos anos de ditadura” (XAVIER, 2001, p. 112). Discorre sobre o aparecimento de produções voltadas ao “policial-político” de entretenimento e ao “sexo em cena”, “que se manifesta num amplo espectro (do intimismo existencial de Khoury às festas no *Rio Babilônia*)”, mas também à perspectiva feminina, à questão do negro, do resgate da cultura africana na formação brasileira; e, a partir da força dos movimentos sociais e reorganização da sociedade civil, “a produção de documentários evidencia a participação do cinema nesse processo” (XAVIER, 2001, p. 114). Há um interesse que passa pelo trajeto de figuras políticas, crítica ao sistema carcerário, discussão dos direitos humanos, política habitacional, discriminação das minorias etc. Nesse contexto, em que a reflexividade aparece como “consciência da representação”, conforme Ismail Xavier:

as lutas sindicais e a questão do operário, os temas da industrialização e luta de classes no Brasil urbano têm particular incidência no cinema a partir de meados da década de 1970. Filmes políticos de longa-metragem trabalham essas questões procurando afastar-se do naturalismo, introduzindo na sua linguagem comentários sobre o próprio cineasta e sua condição diante do objeto que focaliza. (2001, p. 115)

Tendo isso em mente, podemos pensar o que representa *A Idade da Terra* e o incômodo que causou por ser esta uma aposta antinaturalista sem se desviar de todas as questões em proeminência. Glauber se coloca avesso ao apaziguamento seja do conteúdo, seja da forma.

Para Ismail Xavier:

é a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do udigrúdi; forma sincrética de pensar o Brasil como país

periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa. (p. 119)

Em *A Idade da Terra*, em meio aos flashes, na já mencionada passagem do batismo das crianças no mar, Glauber aparece rapidamente conversando com João Ubaldo Ribeiro e em algumas passagens das cenas subsequentes, ritmadas por trilha tipicamente do jazz. Glauber pretendia, com essa montagem, deixar uma inscrição para o futuro, se lermos o filme numa chave retrospectiva e considerarmos o quanto essa amizade foi importante para o cineasta até o momento de sua morte. É preciso notar que a presença de Glauber no campo da imagem se dá mais uma vez pontualmente, quase ao final, quando aparece junto à direção de arte. Depois de ajudar a caracterizar o Cristo Guerrilheiro, espalhando sangue cenográfico pela roupa do personagem, e demonstrar ao ator como a faca deveria ser manuseada, com as duas mãos, Glauber abre e fecha a boca de Geraldo Del Rei ao mesmo tempo em que movimenta a sua. Não parece ser suficiente mostrar como espelho a expressão máxima de como o Cristo Guerrilheiro deve demonstrar sua ira. É preciso imprimir o gestual no corpo do ator com as mãos de quem imagina a expressividade da cena. Se cabe ao experimentalismo de Glauber o imprevisto, é nesses vestígios do seu encontro com os atores que parte do seu método de encenação emerge. Uma ode à opacidade, contra o cinema da transparência. *A Idade da Terra* é o anti-ilusionismo por excelência.

Glauber não dirige à distância, ele toca em seus atores, enquadra-os com as mãos movimentando-se para orientar o fotógrafo. Não nos parece ser um dado qualquer, uma vez que as escolhas de montagem, nesse caso, poderiam excluí-lo. É como se não houvesse fronteira entre a ficção e sua preparação, e o efeito é uma dobra que nos permite não apenas nos

depararmos com o artifício, mas com a certeza de que tudo é forma e conteúdo no seu último longa. As intervenções se dão também no fora de campo, quando há vazamento da sua voz, ou a partir de narração *over*, o limite entre o que fora incorporado e o que se valeu de um gesto deliberado. As demais intervenções são por meio de seus atores. Os personagens de *A Idade da Terra* infiltram-se em situações reais e interagem provocativamente com as pessoas filmadas, que passam de espectadoras da cena a figurantes: o personagem de Tarcísio Meira, o Cristo Militar, em meio a um desfile de carnaval; Jece Valadão, Cristo Índio/Pescador, em Salvador na procissão da Nossa Senhora dos Navegantes; Antônio Pitanga, o Cristo Negro, em um ritual religioso; Geraldo Del Rei, o Cristo Guerrilheiro, na periferia de Salvador; entre outras.⁸⁴ São situações em que, por exemplo, o estrangeiro John Brahm, interpretado por Maurício do Valle, que representa a invasão do imperialismo na nossa cultura, diz improperios aos operários da construção da catedral de Brasília, num português mal falado misturado a um inglês ruidoso. Despido do véu da hipocrisia, não disfarça seu desejo de poder, sendo a catedral a representação máxima dessa ostentação. Nas bordas do quadro, alguns trabalhadores observam, enquanto outros são convocados a interagir corporalmente. Nesse corpo a corpo de Maurício do Valle com aqueles que aderem à cena, parece estar no olhar de desconfiança dos demais a resistência perante aquela performance, certamente, sem contexto para eles.

A sequência que mais remete à entrevista clássica apresenta planos entrecortados, levemente desenquadrados, e uma quebra da quarta parede quando a resposta se torna um

⁸⁴ Nas palavras de Glauber Rocha na referida entrevista a Luís Fernando Silva Pinto, em Veneza: “O filme mostra um Cristo-pescador, interpretado pelo Jece Valadão, um Cristo - negro interpretado por Antônio Pitanga; mostra o Cristo que é um conquistador português Dom Sebastião interpretado por Tarcísio Meira e mostra o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião, interpretado por Geraldo Del Rey. Quer dizer, os quatro Cavaleiros do apocalipse que ressuscitam o Cristo do terceiro mundo, recontando o mito através dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um terceiro testamento. E o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso”.

monólogo do entrevistado. No interior de uma casa, sentados em um sofá de couro, o jornalista Carlos Castello Branco concede entrevista ao Cristo Negro que lhe pergunta: “Castello, houve uma revolução dentro da revolução de 1964?”. O entrevistado explica que, com a renúncia de Jânio Quadros, uma esquerda insurge, mas forças conservadoras da sociedade e do exército se mobilizam para derrubar o governo de João Goulart com receio de ser instaurada uma política subversiva. Mas, segundo descreve, aquilo que seria uma intervenção que se acreditava pontual, elegendo o general Castello Branco como presidente provisório, não resultou na restauração da democracia. *Grosso modo*, diz que os militares eram conservadores, atendiam às classes dominantes, mas nacionalistas. A sequência é cortada por outra que começa com um plano partindo do espelho, que apresenta os participantes de costas, até mirá-los de frente, regido por trilha sonora. Sentados, agora, lado a lado, o Cristo Negro, então, pergunta: “Castello, e o povo em tudo isso? Teve algum benefício com a revolução?”. O entrevistado responde: “Já dizia o presidente Médici, em visita ao nordeste, no auge do crescimento econômico do Brasil, que a nação ia bem, mas o povo ia mal”. A câmera fecha em primeiro plano no Cristo Negro, que dá um último gole num copo de whisky, e retorna ao entrevistado, também em primeiro plano, que contemporiza:

Eu acredito que, a partir daquela época, continua a ser o propósito dos governos revolucionários fazer com que o povo melhore de nível tanto quanto o país. No entanto, nós vivemos um processo em que isso ainda não foi possível. A prioridade continua a ser a do crescimento econômico, a do combate a inflação e, infelizmente, ainda não é a do aumento dos salários. Ainda não é a do aumento do bem-estar do povo, que está previsto no desenvolvimento a médio e longo prazo, de medidas, de projetos, que estão em curso e cujo êxito nós desejamos que seja total. Embora não possamos ter certeza...

Enquanto responde, o Cristo Negro passa por trás. A música aumenta. O Cristo Negro abraça seu entrevistado, a entrevista se encerra sem exasperação e o próximo plano é o da lua ao centro do quadro.

O contraste em relação à essa cena virá depois, com a cena da entrevista performada por Maurício do Valle. No aeroporto, Brahms será acompanhado pelo Cristo Negro e por uma equipe de filmagem que o entrevista. O representante do imperialismo diz que veio para trazer a paz, não a vitória, a paz, a paz mundial, a paz universal, com o ouro desta cidade: “My name is gold”. As duas entrevistas são distintas em termos da performatividade. A primeira aposta numa versão mais apolínea, o entrevistado tem um tom de voz que não se altera, embora a música e os planos desenquadrados rompam com a formalidade da cena que encerra a ideia de que a fatia do desenvolvimento a ser entregue ao povo continua a ser uma promessa. A segunda, é altamente performática, o personagem é exasperado, faz uso de uma linguagem inapropriada, carregada de afetação e de racismo. Quando diz “My name is gold” e repete “gold” mais de uma vez, a sobreposição cria um ruído na linguagem e podemos tomar “gold” por “god”. Filme no qual a música de Jorge Ben Jor faz morada: “Jesus Christ is my friend (sweet Jesus!)/ Jesus Christ is my Lord/ Jesus Christ is my friend (Come body brother!)/ Jesus Christ is my Lord”. Atentemos a outro detalhe que marca a diferença entre as cenas da entrevista encrustada em *A Idade da Terra*: na primeira trata-se de um entrevistado que faz o seu próprio papel; na segunda, um personagem interpretado por um ator profissional é entrevistado.

No caso brasileiro, desde que Assis Chateaubriand precisou importar 200 aparelhos de televisão para comprovar que o sinal de transmissão funcionaria, a TV se tornou um espaço de disputa importante no país. Desde a sua fundação no início da década de 1950, a TV Tupi, primeiro canal de televisão do país, absorveu mão de obra do rádio, do teatro e do cinema para elaboração das suas atrações, funcionando como um grande laboratório que se destinava não apenas a transmitir informação, mas também como espaço para experimentação. Atento à tendência do cinema-verdade, Glauber Rocha (2004, p. 77) chamou atenção para a ocupação desse espaço de comunicação pelos artistas em 1965. Para o cineasta, todo meio de comunicação poderia encontrar um uso válido. O debate que propõe em torno do cinema-verdade passa tanto pela experiência de realizadores com a rádio e a TV, como procura lembrar que esta incorporou o cinema-verdade, que se “transformou num método de expressão por excelência” (ROCHA, 2004, p. 73). Mas adverte que um documentário dessa natureza, nesse espaço da TV, “passa a ser válido a partir do momento em que aborda um problema, realiza uma ideia, expõe ao espectador um problema”. Glauber crê que “a simples entrevista, a simples câmera na mão, o simples corte fora de continuidade, se não realiza uma ideia, NÃO TEM SENTIDO” (2004, p. 77). A tomada desse espaço da TV, que se dá no programa *Abertura*, tem o frescor de uma guinada provocativa na apropriação dos meios contra a passividade, a indiferença da lógica midiática e a assepsia imposta pelo padrão de qualidade que então se desenhava. A própria aparência do cineasta foi sendo moldada, numa transformação que parte de um Glauber da juventude, de cabelos e trajes mais comportados, ao cabelo desgrenhado e botões da camisa por encontrar as casas, como pode ser visto na referida entrevista a Luís Fernando Silva Pinto, em Veneza.

Antes de nos referirmos à participação de Glauber Rocha na TV, pensemos em *Jorjamado no Cinema*, de 1977. O curta é um filme de “entrevista” incomum. A peculiaridade está dada de início, quando Tizuka Yamasaki, em plano médio, apresenta os créditos, à moda

dos filmes da vanguarda francesa, encerra rindo ao dizer seu nome e sua participação: “acho que fiz assistência de direção”. O próximo plano apresenta uma câmera em ajustes de enquadramento e foco, expondo a preparação da equipe. Cenas ruidosas que logo encontram Glauber Rocha em primeiro plano, antes mesmo de apresentar Jorge Amado. Glauber pergunta sobre cinema ao escritor e a câmera desliza para uma pintura de parede inteira que representa uma iconografia conhecida. Trata-se de um painel de Djanira da Motta e Silva intitulado “Candomblé”, encomendado por Jorge Amado em 1954. Glauber pergunta: “Você acha que os diretores representam exatamente o mundo, seu mundo imaginário ou você, o que acha das várias representações que eles fazem?”. Quando Jorge Amado tenta responder, Glauber o interrompe exasperadamente, sobrepondo outra pergunta. E Jorge Amado enfim consegue fazer suas considerações. Glauber não se coloca do lado, ele está fora de campo, afastado, o que lhe permite elevar a voz. Mas todos estão instalados na casa de Jorge Amado, com uma música na vitrola, um ambiente que poderia ser controlado, mas é um tanto caótico: perguntas e respostas desordenadamente concatenadas, além da casa estar povoada pela equipe, parentes e objetos. Tudo isso parece interessar Glauber. O enquadrar e desenquadrar confirmam isso.

Após as sequências no interior da casa, as filmagens seguem para uma cena pública, de exibição do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Tenda dos Milagres* (1977), baseado no livro homônimo de Jorge Amado. Outro bloco do filme acompanha o escritor no lançamento de *Tieta do Agreste*. Começando por vários títulos do autor expostos, num plano sequência que os aproxima a partir do jogo entre o *desfocar* e o *focar*. Ao passar pelos livros a voz lê os títulos e, aos moldes do “corta” recorrente nos experimentos de Glauber, reitera o que é visto na imagem: “fora de foco”, e este é ajustado. Intencionalmente, não há nenhuma preocupação com a realização de uma transição suave entre os planos. A câmera, então, passeia pela fila de autógrafos ao som de “S Wonderful”, de João Gilberto. Após uma breve passagem de Jorge Amado descontraído autografando, Glauber entrevista Carlos Bastos junto a Antônio Pitanga e

brinca, numa possível antecipação d' *A Idade da Terra*: “O Deus Negro e o Diabo Louro”. Antônio Pitanga, aos risos, não consegue responder e Glauber acena um corta. A próxima entrevista é com o jovem e promissor romancista Gramiro de Matos, cujo depoimento sobre Jorge Amado reitera o que Glauber havia lhe dito nos bastidores: “O maior romancista latino-americano. Aquilo que você falou, o cara conseguiu reunir o realismo socialista com o realismo mágico, na linha de Gregório de Matos e de um pensamento maior da cultura brasileira, iniciada também com Mário de Andrade”.

Na segunda entrevista, Glauber o tempo todo volta seu rosto para a câmera enquanto o entrevistado concentra seu olhar no diretor. Enquanto Gramiro de Matos responde, Glauber parece remedar de forma discreta o que é dito. Não sabemos se é um dado que revela um texto previamente combinado, mas como se trata de Glauber, não nos parece impossível que tenha sido ao menos acertado sobre o que falariam. Diferentemente da primeira entrevista, que ao evocar de forma brincalhona Deus e o Diabo, desconcentra os entrevistados, a ponto de Antônio Pitanga, ator profissional, desarmado, não conseguir se conter.

Fig. 124 -127

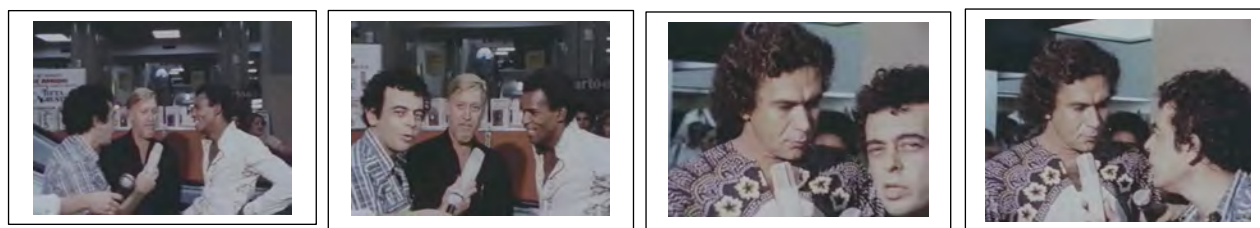
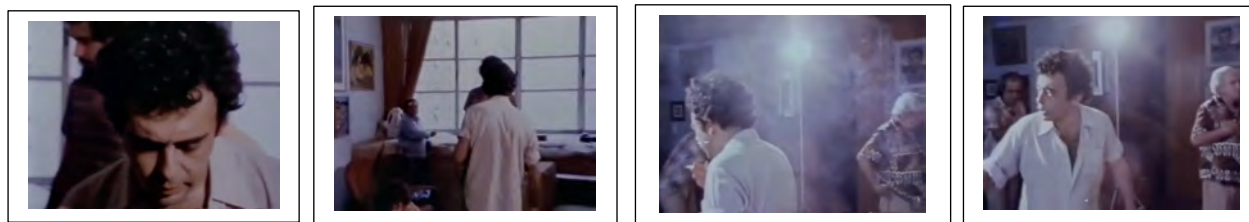


Fig. 128 -131

As passagens entre as três sequências, a de Jorge Amado autografando para a primeira entrevista e desta para a segunda, são abruptas, provocando um efeito similar ao *scratch*, o som de ranhura que os DJs fazem no vinil, sendo perceptível sonora e visualmente. Resta saber se intencionalmente ou por aproveitamento do material captado. De todo modo, o ruído é incorporado em todo o filme, bem como os borrões conscientemente provocados pelas pinceladas da câmera caneta.

No programa *Abertura* da TV Tupi, há uma sequência curiosa sobre o aspecto disruptivo de Glauber na entrevista. Programa cuja linguagem Regina Mota destaca como “dinâmica e inovadora” para a época, pensando no formato televisivo que se permitia experimentar. A sequência de rua com Brizola é curiosa porque, aparentemente, o pacto da entrevista parece rompido pelo entrevistado, mas o que percebemos é um jogo de *mise-en-scène* entre Glauber e ele. Brizola se esquia de emitir opinião sobre questões políticas, seja porque as desconhece, seja porque sabe/desconfia serem polêmicas. Da mesma forma que acredita que Leonel Brizola, de onde vem seu apelido, será o próximo presidente do país e diz saber quem é o Lula, chefe dos metalúrgicos, quando Glauber lhe pergunta sobre a ditadura e sobre o presidente Figueiredo, o entrevistado se esquia. Como Brizola mesmo diz: “Escuta, foi aquilo que eu te falei. Eu não posso te dizer nada sobre Figueiredo porque eu não entendo nada desse negócio de política... Esse negócio eu tô por fora. Não entendo patavina disso”. Para Glauber, o que parece interessar são os efeitos que essa resistência provoca. Pois se Brizola também diz “desconhecer” o debate em torno da questão agrária, não parece ser por ignorar os impactos do latifúndio na formação das grandes cidades – o êxodo de populações em busca de melhores condições de vida, empurradas para as periferias –, afinal, apontando para a favela, afirma: “essa é a salvação de Botafogo. Se não fosse essa favela aí, não haveria samba, não haveria

nada”. Seu desconhecimento sobre a reforma agrária encontra duas razões: informação que não chega pelos veículos de comunicação, ao menos da forma como deveria ser encarada – como problema estrutural do país, herança do período colonial; e por ser um assunto sensível sobre o qual, também, não gostaria de se envolver, ainda que estivessem em período de abertura.

Fig. 132 -134

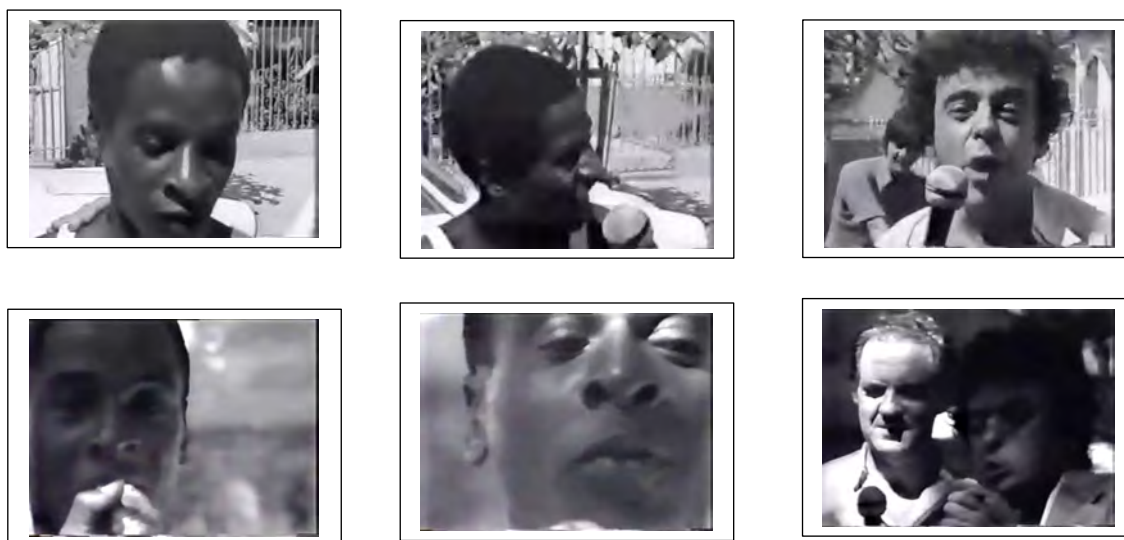


Fig. 135 -137

Brizola sabe que a corda arrebenta para o lado mais frágil, talvez, por isso, sabiamente se recuse a responder sobre aquilo que aparenta não saber, sobretudo, porque uma opinião poderá comprometê-lo. Nesse sentido, demonstra não ser um representante do povo inocente perante o aparato técnico. Sabe quem é Roberto Faria e Gustavo Dahl e se pudesse sair uma vaguinha para ele no cinema até que gostaria. E Glauber, nesse desembaraço, dá a entender que sabe sobre Brizola, afirmando: “Brizola, eu acho que você não está dizendo tudo para o público”. Brizola, que disse conhecer a Embrafilme e ter sido motorista da empresa, aparece muito rapidamente em outro episódio, quando Glauber entrevista Luiz Carlos Barreto, conferindo à cena da entrevista uma dimensão performática, teatral. Sobre essa participação, Stella Senra irá dizer que “O Brizola de Glauber está em sintonia com a abordagem ‘do povo’

na cena do comício do líder populista em *Terra em transe*; mas já não se trata de ficção e sim de alguém capaz de reações próprias, que não revelará nem a fraqueza de Jerônimo nem a rústica revolta do homem do povo do filme” (SENRA, 2010, p. 109).

Isso denota que o saber ou não saber não está em questão, mas a habilidade em resistir e não aderir ao constrangimento do entrevistador. Stella Senra nos lembra que Glauber cria uma *mise-en-scène* contrária ao novo padrão televisivo, o chamado “padrão Globo de qualidade”. Contra a higienização da cena, Glauber insurge em *Abertura* com os cabelos desgrelhados, camisa desabotoada e se dirige abruptamente aos entrevistados. O cineasta edita ao vivo, propondo colagens visuais ao apresentar livros, recortes de revista e deslocar a câmera quando bem lhe ocorre, procedimentos já experimentados em *Di* e *Jorjamao no Cinema*, como veremos no próximo capítulo. Stella Senra observa que:

Ao participar desse programa que tirava proveito do processo de abertura política para incrementar o debate democrático no país, o diretor de cinema, que sempre acreditara na importância da televisão, aproveitava-se de seu tempo de antena para uma intervenção política radical, tanto na forma quanto no conteúdo. Intervenção na qual o uso da forma-entrevista – ou melhor, a “política” da pergunta –, ao encenar as ambíguas relações de poder da sociedade brasileira, não se limitava a deslocar o eixo do debate que então se travava, buscando ainda pôr em discussão uma série de temas (o cinema, a literatura, a psicanálise...) que visavam destacar o papel decisivo da dinâmica cultural naquele momento político. (SENRA, 2010, p. 100)

Se por um lado a televisão já apresentava certo padrão jornalístico de entrevista, de posse de um microfone e de frente para a câmera, Glauber Rocha produz a anti-entrevista, constrangendo seus entrevistados; mas, com eles, sentirá o ar do tempo e a esperança de que este se renove, assumindo certo protagonismo e provocando uma fissura no formato dos programas de TV da época, como nos lembra Senra. No próximo capítulo, encerraremos esta Tese trazendo uma

outra dinâmica performática experimentada por Glauber Rocha a partir da análise de *Di-Glauber*, por se tratar de um novo chamado da história. Nesse filme, o cineasta tem a oportunidade de levar às últimas consequências todo o seu potencial disruptivo, cuja performatividade não se dará na relação de uma fala diretamente dirigida a outrem, mas pela mobilização de diversos materiais discursivos e artísticos na montagem, para elaborar uma efeméride; outras produções serão aproximadas para comprovar nossa hipótese sobre a aposta no ensaio poético-crítico e jornalismo inventivo para dar conta do narrar, corroborando uma nova audiovisualidade.

5. O MEIO, O CORPO E A TÉCNICA - *DI-GLAUBER* E APROXIMAÇÕES

Como vimos, em *As Armas e o Povo*, a participação de Glauber Rocha se dá apenas *em direto*, sendo uma contribuição pontual e não uma obra da qual teria controle sobre a montagem. Ao mesmo tempo, demonstramos como essa participação foi estruturante para a montagem da primeira parte do filme, e indicamos a importância de fazer um percurso para fora de *As Armas e o Povo*, aproximando outras produções, para colocar em diálogo situações semelhantes e localizar na história os representantes civis e militares que se destacam da multidão. Este capítulo, de encerramento da Tese, procura mostrar como Glauber Rocha, mais uma vez diante de um episódio factual, leva a termo sua intromissão, propõe uma espécie de “ensaio” poético-crítico e acena para um jornalismo inventivo. O próprio cineasta dá pistas sobre essa formulação – e por isso o uso das aspas, para não circunscrever esse experimento a um gênero apenas, sendo o ensaio uma possibilidade entre outras, mais como resultado do que como uma decisão *apriorística*:

Di Cavalcanti foi feito num impulso. Acordei de manhã, sete e meia, li que o Di Cavalcanti tinha morrido, nove horas fui filmar. Filmando *Di Cavalcanti*, descobri o aspecto eminentemente visual do cinema, o cinema, realmente, como visão, como cor, como imagem, como som, como poesia, como verdade. Não tanto como teatro, como romance, ou como ensaio. (ROCHA, 2006, p. 332)

Tento isso em vista, para escapar da lógica discursiva que ora atribui um sentido abstrato às imagens (desprovidas de meio e de corpo), ora as confunde com suas técnicas imaginais,⁸⁵ segundo aponta Hans Belting, buscamos discutir agora como a presença corpórea de Glauber Rocha, bem como a solicitação de suas referências artísticas e culturais, nos possibilita uma saída a esse dualismo que separa *meio e corpo* de *técnica*.⁸⁶ Acreditamos que a

⁸⁵ Todas as técnicas que envolvem a produção de imagens.

⁸⁶ Agradeço a Elton Antunes e Paulo Bernardo Vaz, professores do PPGCOM-UFMG, por incentivarem a reflexão proposta neste capítulo e pela indicação de referencial teórico que permitiu esta análise.

performatividade estaria ligada a esse gesto que interfere na cena não apenas na intromissão no campo da imagem, mas no modo como opera na montagem com todos os recursos artísticos (literatura, cinema, pintura, música) e midiáticos (noticiário impresso e eletrônico) de que dispõe. Dito isso, a análise se centrará em *Di-Glauber*,⁸⁷ pelo seu potencial disruptivo e mobilizador que, acreditamos, convergirá mais tarde numa outra aposta radical, o programa *Abertura*, debatido no terceiro capítulo e que retomaremos ao final deste.

Em *Di*, o cineasta mais uma vez se encontra diante de um acontecimento que lhe permite interferir diretamente no real (o velório de um célebre pintor) e performar com a história (a ditadura civil militar como pano de fundo). Aqui, Glauber Rocha empreende um olhar especial sobre a morte, que só pode ser experienciada em sua virtualidade, e a encara, no filme, como possibilidade de *prolongar* uma existência ao torná-la imagem virtual. Para isso, é preciso dar movimento às imagens que habitam o mundo, projetar estímulos, e, ao solicitá-las, quem sabe, provocar uma ruptura no *continuum* da história. Para Belting (2014), *grosso modo*, não há separação entre imagem exterior (fora da mente) e imagem interior (própria da mente). Nesse sentido, encarando a obra como um corpo virtual, conforme discutiremos adiante, e conscientes de que a montagem pressupõe uma seleção, pode-se considerar que as imagens selecionadas não excluem as demais que se encontram no fora de campo, em qualquer tempo e espaço onde tenham sido – ou serão – produzidas e projetadas. Isso significa que um fragmento de tempo capturado pode conter um conjunto infinito de possibilidades para além do limite do quadro. De modo que um rosto mostrado pode remeter a um rosto lembrado seja numa pintura, num retrato ou numa canção. Assim, metonimicamente, um recorte de jornal pode ser suficiente para remeter ao contexto histórico de um país, pois ativa nossa memória sem muito precisar dizer, caso observemos atentamente. Como corpo virtual capaz de atravessar décadas e nos indagar,

⁸⁷O curta-metragem *Di Cavalcanti Di Glauber* recebeu prêmio especial do júri em Cannes, em 1977, e teve a sua exibição pública proibida pela família do pintor no mesmo ano. O título original, na voz do próprio cineasta, é: *Ninguém Assistirá Ao Formidável Enterro Da Tua Última Quimera, Somente A Ingratidão, Aquela Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável! - Di Cavalcanti di Glauber*.

o filme, colocado em futuro, não é, portanto, algo encerrado no passado factualmente documentado, mas pode, a cada vez, ser perspectivado. Em alguma medida, os filmes em geral poderiam promover essa abertura, porém, esta obra em particular se torna paradigmática na cinematografia brasileira, por tudo que nela está contido, conforme será exposto.

Um dado curioso é que Glauber Rocha, junto a Marcos Medeiros, havia experimentado trabalhar com iconografia em *História do Brasil* (1974), utilizando-se de um narrador, Jirges Ristum, mas apostando no preenchimento (conteúdo narrado e iconografia), sem respiro, para dar conta dos fatos. Ao final, sem que isso tivesse ligação com a dinâmica das operações prévias de montagem, juntos às imagens de arquivo, que incluem trechos de filmes, é interposto o áudio de uma conversa – entre os realizadores e outro convidado – que expõe uma reflexão sobre a situação política e artística do Brasil. Glauber encerra citando Carlos Drummond de Andrade que, segundo ele, é um oráculo que escreveu *Claro enigma*: “Precisamos esquecer o Brasil e descobrir o Brasil”. Se por um lado temos *História do Brasil*, um filme que procurou dar conta cronologicamente de séculos de história, preenchido de texto e de registros iconográficos, diferentemente, em *Di*, que embora também ofereça à espectralidade muita informação e uma variação de registros, além da *mise-en-film* de objetos, da *mise-en-scène* corporal, há camadas de cores, texturas e modulações na voz que indicam um amadurecimento nesse experimentalismo, conforme já adiantamos e veremos mais detidamente a seguir.

5.1 Colagem visual como estratégia de montagem

Ao registrar o velório de Di Cavalcanti como acontecimento, com data e locações definidas,⁸⁸ Glauber Rocha evoca diversas referências das artes (literatura, pintura, música, teatro) em espaços e temporalidades distintas, realizando uma verdadeira colagem visual e sonora que talvez nos permita compreender a tríplice relação apresentada por Hans Belting

⁸⁸ O pintor morreu no Rio de Janeiro, em 26 de outubro de 1976, seu velório foi no *Museu de Arte Moderna*.

(2014): “imagem-aparelho de imagens-corpo vivo”. Como exercício de bricolagem, os recortes de jornais, junto às demais referências, apontam ao menos para dois movimentos: o primeiro nos lança para dentro do filme, sendo a espiral de uma montanha russa talvez a melhor definição para compreender como a montagem nos envolve numa sensação vertiginosa; o segundo nos lança para o mundo que é acessado por Glauber Rocha para dar conta dessa homenagem ao amigo e célebre pintor. Os dois movimentos não podem ser vistos isoladamente e funcionam, se assim podemos dizer, como inflexão poético-ensaística, o que implica, na forma-fílmica, a habilidade de Glauber Rocha com a escrita – que inclui a reflexão sobre *o fazer* cinema. Desse modo, acredita-se que o filme possa funcionar como metáfora desse *dentro e fora* das imagens.

Outra observação, em relação a *Di-Glauber*,⁸⁹ é a antecipação da “épica eletrônica” e do “estilo ao vivo”, já mencionado na análise de *As Armas e o Povo* e que pouco mais tarde Glauber irá empreender no programa *Abertura* – conforme Regina Mota (2001) destacou e Ivana Bentes (2007) referendou em suas discussões sobre o vídeo. Sob efeito de *mise-en-abyme*, o cineasta se insere, voz e corpo, no interior do filme que pensa a morte de Di como celebração e exaltação, contrariando a sobriedade imposta pela cerimônia fúnebre cristã. Glauber, nas palavras de Mateus Araújo Silva, “parece animado por uma concepção festiva da morte” (2014, p. 214), que nos remete à compreensão do cineasta acerca do tratamento dado à morte pelos mexicanos.

As imagens fúnebres são percebidas por Hans Belting como “o conteúdo e/ou sentido da produção inicial da imagem pelo ser humano” (SCHIAN, 2018, p 142). Para ele, algo se dá no *entre*, “na relação entre o corpo e o meio”, quando “as imagens se fazem para ocupar o lugar do corpo que já não tem mais vida (do defunto)”, surgindo “um corpo artificial, denominado de ‘meio’ (que pode ser tanto material quanto imaterial), uma corporalização que adquire

⁸⁹ Forma resumida para se referir ao filme, a ser utilizada a partir daqui, tal como Ismail Xavier (2015); outra alternativa possível é a forma *Di*, utilizada por Mateus Araújo Silva (2014).

visibilidade” (SCHIAN, 2018, p. 148). Esse corpo, agora sem vida, passa a “corpo virtual da imagem”. Nesse “laboratório dramático”, como a ele se referiu Ismail Xavier, Glauber Rocha parece consciente dessa possibilidade de enfrentar a morte de outrem e torná-la imagem, assim como o próprio cineasta, ao se tornar imagem em suporte filmico, passa a ser um corpo virtual que hoje podemos acessar.

Como afirma Rodolfo Schian, na sua leitura de Belting, “compreendendo que o ser humano não é somente um ser biológico e sim um ser cultural, o corpo é o ‘lugar’, onde se produzem, conhecem e se reconhecem as imagens” (2018, p. 142). Corpo que “permeia o mundo exterior e suas *imagens imaginais* e a memória com suas *imagens lembradas*”, produzidas por nossas experiências (SCHIAN, 2018, p. 142; grifo nosso). Nesse sentido, *Di-Glauber* traz de fora todo um universo de referências artísticas e culturais e aponta não apenas para uma biografia histórica do pintor retratado, como pertencente à vanguarda modernista, mas metonimicamente – e à moda da *caméra-stylo* (câmera-caneta) – a câmera⁹⁰ produz pinceladas que *borram* a imagem. As pinceladas por sobre os quadros expostos de Di Cavalcanti, que tantos já observaram, e a justaposição de imagens rápidas, como piscadelas, em provável diálogo com as vanguardas do cinema experimental, causam um efeito disruptivo, além de provocar a aparição de outra obra a partir da original – a das imagens que resultam desses gestos rápidos da câmera. Um procedimento meta-narrativo, portanto. Aqui, os planos rápidos da câmera são traços da performatividade desse *pseudo* caos instaurado pela presença de Glauber e da equipe no velório. Fica também evidente a *mise-en-abyme*, os quadros no enquadramento cinematográfico: as obras filmadas de Di Cavalcanti expostas no Museu; as reproduções de suas obras em livros de arte manuseados; as reproduções em pôsteres. Tudo

⁹⁰ Ismail Xavier atribui a câmera a Glauber Rocha e Mário Carneiro. Nos dados da Cinemateca Brasileira, onde o filme se encontra depositado, há ainda crédito de direção de fotografia para Nonato Estrela. Cf.: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=029704&format=detailed.pft>>.

isso num gingado da câmera que ora privilegia um detalhe da reprodução, ora filma o rosto de Antonio Pitanga⁹¹ que sorri, encarando-a. E o *quadro* que resulta das pinceladas nada mais é do que os rastros de luz provocados e capturados pelo rápido gesto da câmera (Fig. 138 a 141). Procedimento similar em *Jorjamado no Cinema*, quando a câmera se desloca do rosto de Jorge Amado para objetos e quadros que adornam sua sala e por várias vezes desenquadra, borra ou desfoca o entrevistado (Fig. 142 a 145).

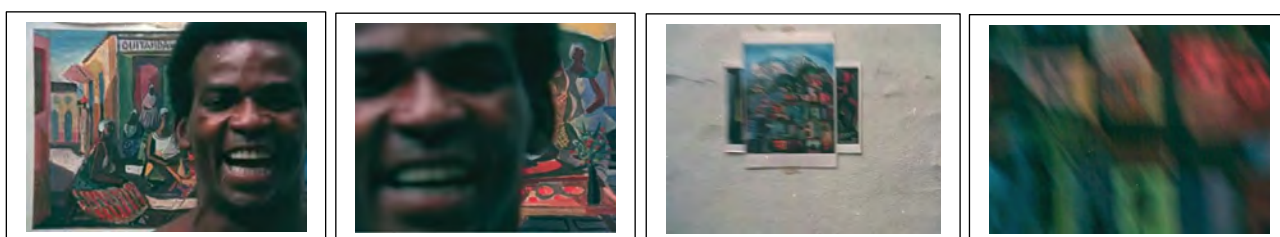


Fig. 138 -141

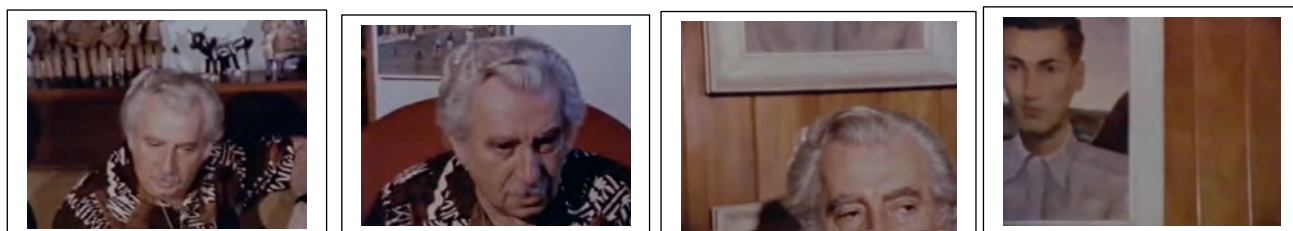


Fig. 142 -145

Di nos ensina que esse produzir e reproduzir imagens partindo de algo que pode ser um evento ou uma ilustração aponta para o múltiplo. Eis também o trabalho da citação. Poderíamos acrescentar o gesto de quem analisa, capaz de congelar a imagem, retirando do filme um fotograma. Rompendo o fluxo espacial e temporal, esse recorte, pelas mãos do analista, busca mostrar a sua experiência de acesso das imagens contidas no filme e seu experimento de pensamento. Um ou mais fotogramas funcionariam assim como porta de entrada no filme, não

⁹¹ Os flashes do ator Antonio Pitanga a gingar, “artista de ressonância coletiva”, evocam “o mundo de *Di* no movimento, na dança, não na contemplação tranquila das obras que aqui aparecem em reproduções, expondo os sinais de uma apropriação pela indústria cultural” (Xavier, 2015, p. 127).

necessariamente a partir do começo, mas a partir daquela imagem que salta.⁹² Esse gesto do analista se diferencia do gesto de Glauber que não está interessado em produzir uma paragem na imagem, ao contrário, esta está sempre em movimento e o efeito de borrão é produzido pelas tomadas ágeis. Mas ao congelarmos com o nosso gesto o fotograma – ou separarmos uma sequência – esse recorte conteria o todo? Da mesma forma, e a partir de Belting, podemos afirmar que um detalhe filmado do quadro é a pintura de Di Cavalcanti? Como procedimento metonímico, típico da linguagem poética, *sim e outra coisa*. O que seria de toda experiência da pintura não fossem as reproduções dos livros como as mostradas por Glauber? *Outra coisa* porque o que está em jogo são as possibilidades do cinema recorrer a tudo que está disponível em torno daquela morte, como por exemplo as demais referências culturais ou o contexto político, e não apenas às obras e à biografia do artista.

No que concerne à história medial da imagem, Belting diz que “o conceito de imagem só pode enriquecer-se se falarmos de imagem e de meio como as duas faces de uma mesma moeda, que são impossíveis separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes” (2014, p. 23). O gesto de extrair ou capturar hoje um fotograma e torná-lo imagem digital tem natureza semelhante ao ato de quem, em suporte 35mm, extrai do mundo outras imagens, filmando um quadro que fora pintado em outro suporte ou que fora tornado gravura (transferido para o suporte livro). *Di-Glauber* nos lança da moldura do enquadramento para dentro da moldura do quadro (ou bordas de uma reprodução) que pode conter ou estar contida em outra moldura, como quando confrontamos dois espelhos e as imagens se reproduzem

⁹² Laura Mulvey (2006, p. 13-14), no Prefácio de *Death 24x a Second Stillness and the Moving Image*, retoma a famosa sequência de *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929), quando o movimento é suspenso pela montagem que, ao travar o fotograma do cavalo, expõe o momento de captura fotográfica. O fotograma congelado é, então, um instante não vinculado a uma ordem de continuidade padrão. Ao contrário da fotografia, a imagem em movimento não pode escapar da duração, mas Vertov interrompe esse *continuum*. Mesmo que a imagem parada do cavalo tenha sido duplicada para gerar o efeito de congelamento, esta sugere uma fotografia e afirma o instante em que aquele quadro foi capturado. Mas o jogo que a sequência produz a partir dali, de travar os fotogramas e apresentar a mesa de montagem, explora esse lugar do quadro único na sequência em vez de isoladamente. Se nós, ao analisarmos, estamos mais para o gesto vertoviano, Glauber está mais para os choques entre imagens experimentadas e teorizadas por Eisenstein, sem o recurso do congelamento. A trava estaria em outra ordem, muito mais na capacidade do espectador operar com o turbilhão de referências mobilizadas.

infinitamente. O pintor precisou de modelos, precisou observar casas, cenas de festejos de rua, o que é óbvio para nós. Mas dificilmente, sobretudo porque existem as imagens mentais, e cientes do poder da memória ir além, chegaremos numa origem, embora a matriz seja o cotidiano visto pelo pintor e tudo o que ele pôde acessar, inclusive seus modelos. Glauber materializa e verbaliza como se dá esse processo de criação *em ato* quando solicita as outras artes para dar conta do *ensaiar*. O traço de performatividade aqui está em lidar com o código do cinema que se apropria das outras artes para falar do imponderável, a morte, e do mistério da criação artística. Contudo, assim como no exemplo do espelho ou demais suportes que refletem imagens – e na materialidade do filme – trata-se sempre de uma imagem virtual. Resta saber se o mesmo ocorre ao analisar, se construímos uma outra/nova imagem para o filme duplicando-o, sabendo que a citação pode resultar numa espécie de traição.

Como processo de colagem visual, *Di* também nos ensina a solicitar outras referências contidas indiretamente no filme. Como exemplo de exercício de aproximação, vale lembrar algumas sequências em *Di* que dialogam com o trabalho de artistas como Jean Cocteau. Evocado quase sempre pelo *sonho órfico* nas reflexões de Glauber, o cineasta francês é mencionado no filme como um dos conhecidos de Di. Sabemos que Cocteau dominava a arte da performance, se arriscando em diversos campos: escrita, pintura, fotografia, cinema. Poderíamos propor um exercício mimético entre fotogramas ordenando-os cronologicamente, mas preferimos o contrário, embaralhando os tempos, por compreender *Di* como aquele que permite revisitar seu “precursor”, Cocteau, buscando de empréstimo a formulação de J. L. Borges em “Kafka e seus precursores” (1951).

Sugerindo que Kafka faz dos predecessores seus precursores, para Borges, o autor “modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (2007, p. 130). As aproximações que Borges estabelece vão desde a afinidade na forma (*O castelo*, de Kafka/o paradoxo de Zenão contra o movimento), passando pela afinidade no tom (referência a Han Yu,

prosador do século IX), até a afinidade mental (entre Kafka e Kierkegaard), salientando que “em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria” (2007, p. 129). A proposta de Borges parece querer se livrar do fantasma da influência para assumir que as referências estão de alguma forma incrustadas no trabalho artístico, quer o artista as tenha solicitado e se apropriado conscientemente delas ou não. Mas mais do que isso, uma obra pode lançar luz e auxiliar na leitura das obras antecessoras. Segundo Leyla Perrone-Moisés:

reconhecer que um escritor teve precedentes é o óbvio e o habitual; entretanto, chamar esses predecessores de precursores, como faz Borges, é privilegiar declaradamente o que vem depois, é submeter toda a questão das fontes, das influências, e a própria noção de tradição. A existência do posterior, para Borges, não é consequência mas pode ser até mesmo condição de “existência” do anterior, já que o posterior permite a leitura de aspectos anteriormente invisíveis do anterior. (...) Para Borges os novos escritores não prosseguem, mas criam o passado, tornando-o legível (...). (1998, p. 33)

Nessa perspectiva cada artista “funda” sua própria “comunidade” e, ao inaugurá-la, as coloca, direta ou indiretamente, em futuro, como buscamos fazer ao aproximar Glauber e Cocteau. Não apenas por semelhança dos planos ocorre-nos afinidades, por exemplo, entre *Di* e o tríptico *Sangue de um Poeta* (*Le sang d'un poète*, 1932), *Orfeu* (*Orphée*, 1950) e *O testamento de Orfeu* (*Le Testament D'Orphée ou Ne me Demandez pas Pourquoi*, 1960), filme que encerra a trilogia, sendo o último de Cocteau. O primeiro pela precisão ao representar o lírico no cinema. O segundo por nos surpreender com a paixão de Orfeu⁹³ pela morte, representada no filme por uma *femme fatale*. O terceiro pela relação conflituosa entre o artista e sua criação: ele tenta domá-la, mas acaba vencido por ela.

⁹³ Glauber se refere a um “Eu” Orfeu Negro representado por Antônio Pitanga em *Di (Das) Mortes*. Texto mimeografado distribuído na sessão do filme em 11 de março de 1977, na Cinemateca do MAN.

A aproximação entre Glauber e Cocteau a partir desse tríptico é interessante porque, além de abordar esse processo tortuoso entre criador e criatura, a morte que perpassa os filmes se dá através de um jogo de espelhos que nos permite imaginar – por meio da poesia – esse mundo intransponível para nós, uma vez que a morte enquanto experiência não pode ser narrada. É sempre uma relação imaginária da qual o espelho se faz síntese porque só se pode transpô-lo pelas possibilidades da arte. Uma tomada exemplar de como o gênero lírico se realiza no cinema é aquela na qual, em *Sangue de um Poeta*, a superfície do espelho se torna água e o personagem faz a passagem entre os mundos, da materialidade terrena para o estado de suspensão, permitindo-se flutuar na escuridão⁹⁴ (Fig. 156 e 158). Não seria esse o jogo proposto em *Di*, o de espelhar e inverter os mundos polarizados entre o terreno e o místico? Em *Orfeu* o espelho é também passagem para o outro mundo, como a cena em que Orfeu toca a si mesmo (o seu reflexo) de olhos fechados, numa clara referência a Narciso, e na próxima sequência, quando desperta, está num deserto (Fig. 149). Da superfície fria do espelho para um terreno árido. Do interior para o exterior desse portal. Em *Di* o espelho é muito menos um portal e muito mais um objeto que expõe o artifício, ao implicar o fora de campo no campo da imagem (Fig. 146 e 148). Superfície de colagem de recortes (Fig. 150). No espelho, reconhecemos esse gesto de erguer a cabeça decapitada de uma escultura (Orfeu?) em registros fotográficos de Cocteau.

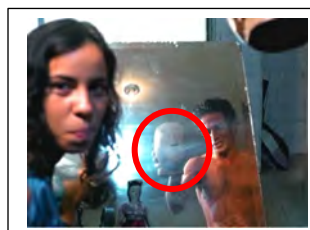


Fig. 146



Fig. 147

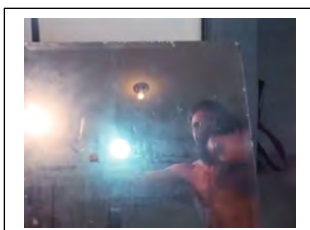


Fig. 148



Fig. 149

⁹⁴ Isso nos faz lembrar que a estrutura molecular do espelho não é sólida, trata-se de um “sólido amorfo”. Cf. <https://ppgquimica.prog.ufabc.edu.br/pt/espelho>.

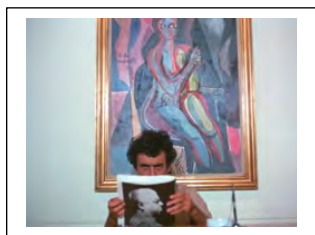


Fig. 150

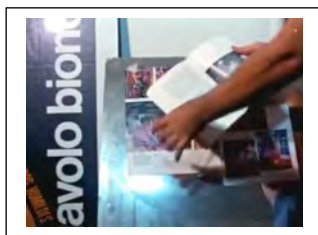


Fig. 151



Fig. 152



Fig. 153

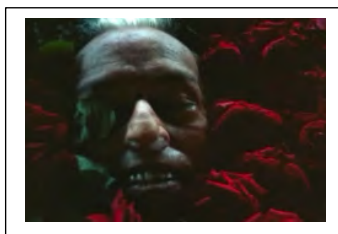


Fig. 154 -155

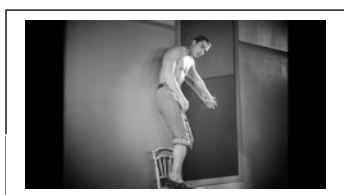


Fig. 156 -158

Podemos tomar *Di* como um filme que nos ajuda a ler melhor seu antecessor também como colagem visual. Isso porque a proposta surrealista não se limita apenas às imagens que podem ser acessadas em sonho. Como Belting nos permite pensar, o filme de Cocteau diminui a fronteira entre o que é visto (o real imediato) e o que é pensado (o real imaginado). Como a metáfora da mão falante em *Sangue de um Poeta*. Ao apagar a boca de uma ilustração para que esta silencie, a boca é transferida para a palma da mão do artista. No filme, as estátuas também não parecem ser símbolos mudos, como tanto se afirma, assim como em *Di* parece haver uma recusa de que a imobilidade da morte possa vencer o movimento que Di Cavalcante imprimiu em seus quadros, para lembrar mais uma vez o gingado de Antônio Pitanga em frente às pinturas. A metáfora da mão está diretamente relacionada com a mão que escreve, que monta, que manuseia objetos de cena, como Glauber também dá a ver em *Di*. Quando está em cena, Glauber enfatiza as mãos e o seu poder de agência, talvez para que não nos esqueçamos dela,

mesmo quando não esteja mais lá. É forçoso dizer que Glauber Rocha se apropria de toda matéria que tem literalmente em mãos, que suas referências culturais transitam em suas obras, sendo *Di* talvez o filme que mais se deixa afetar por essas apropriações, em alguma medida já indicadas em *Claro*, seja pelas fusões, seja pelos esquetes (como as cenas no interior de um apartamento ou no jardim). Glauber provoca a cena com seu corpo/voz e dos demais atores. Lembremos da cena do personagem americano Manson (interpretado por Louis Waldon), que estabelece um diálogo consigo mesmo em frente ao espelho em *Claro*. O ator em campo segurando um espelho redondo e Juliet Berto, no fora de campo, incide na cena pelo espelho. O personagem faz uma revisão da sua vida e das conquistas que os Estados Unidos lhe proporcionaram. A cena expressa certa decadência dessa lógica supremacista e hegemônica, uma vez que o personagem está alcoolizado e sentado ao chão, sendo o espelho pequeno demais para conter sua massa corpórea robusta e os feitos heroicos que se espera de um homem da sua classe e idade.



Fig. 159 -161

5.2 Espelhar a morte

Algumas produções expõem a consciência do poder criador, gerador de imagens. Ao desestabilizar a imagem, a partir de borrões, *Di-Glauber* demonstra que algo pode tensionar e friccionar o *real*, ressignificar a pintura dando movimento às cores, movimento ao que

aparentemente é dado como estático; aparentemente porque a obra de Di Cavalcanti é marcada pelo movimento, por seus motivos carnavalescos, pelas cores vibrantes de personagens a festejar – pintura que contrasta com o corpo agora imóvel do pintor, embora impregnado de existência, sendo ele mesmo tomado como referência cultural por Glauber. A chave para compreender essa euforia da câmera-pincel talvez esteja no não-conformismo do cineasta, que se recusa a ver a morte como um fim definitivo, como comumente se faz, ainda que o filme se encerre com uma inscrição grafada em caixa alta: FIM. Inscrição redundante se tomarmos como finais as imagens que a antecedem, das rosas sendo jogadas sobre o caixão. No entanto, vezes se prolongam para além dessas imagens finais que aludem ao encerramento de uma existência. Ouvimos a voz de Glauber a dirigir a leitura de um discurso feita por um ator que pronuncia: “Só deus sabe o dia de minha morte, se vou entrar um dia para a Academia Brasileira de Letras”. Um comentário irônico a esse determinismo da morte, *FIM para quem?* Em sua análise imanente a *Di-Glauber*, Ismail Xavier diz que o cineasta

(...) fez o oposto da maquiagem da morte; foi direto ao rosto desarmado de Di, aos dentes já aparentes produzindo um efeito de sorriso, como depois irá às imagens dos quadros e desenhos que comparecem em flashes, como que em transe, numa reflexão sobre a morte que se alimenta de um imaginário barroco em que se mesclam a obsessão pelo cadáver e o sentido de exaltação da vida, homenagem e apropriação de um legado indispensável. (2015, p. 126)

O espelho, em sua materialidade, aparece mais de uma vez no filme, dando a ver Glauber e outros nele refletidos, como vimos no tópico anterior. Esse objeto torna visível em sua superfície o corpo, ao mesmo tempo em que se torna objeto de devolução do olhar. Na contramão disso, Glauber traz para o centro do *quadro* um rosto já sem reflexo, mas que, embora morto, sorri. O rosto filmado é uma “máscara” mortuária, mas também teatral, que tem na sátira a última aparição pública de sua feição, e não outra máscara do teatro grego, como a do velho. Filmar o rosto do morto, porém, não é permitido, como a montagem dá a ver. Em um

momento posterior, esse mesmo rosto está coberto por um lenço branco. Não é permitido a Glauber filmá-lo mais uma vez ou não é permitido ao morto sorrir? Qual direção de arte teria sido tão precisa a ponto de dar a Glauber Rocha esta imagem do rosto coberto depois dele ter realizado a imagem deste a sorrir?

O filme começa com a narração da repercussão desse sepultamento, extraído do *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, em 28 de outubro de 1976, repercussão que expõe o incômodo causado pela presença de Glauber, que muito irritou a família e amigos. Seria essa imagem coberta pelo lenço a confirmação pela montagem desse incômodo apontado na abertura do filme? Mesmo encoberto, ao expor essa imagem, ainda persiste na mente o sorriso e as narinas com algodão exposto. A partir da decisão de filmar, essa imagem do morto a sorrir se torna indelével e, por isso, talvez proibida. O cineasta interrompe o rito e extrai dali uma obra intermediática⁹⁵ que cita de Rossellini a Vinícius de Moraes, expõe frontalmente revistas, jornais e livros,⁹⁶ apresenta os quadros de Di Cavalcanti expostos e em reproduções impressas, ao mesmo tempo em que “a agitação incessante não deixa as obras e os objetos se separarem dos corpos. Seja o do próprio Glauber, seja o de Antônio Pitanga” (XAVIER, 2015, p. 127). Os choques entre imagens visuais e sonoras permitem fazer coexistirem temporalidades distintas, por vezes ativadas pela memória do cineasta, por vezes pelo noticiário. Ao rasgar uma página (de revista ou jornal) e fixá-la no espelho, Glauber interfere na legibilidade e orientação da leitura por colunas. Interfere diretamente na materialidade do jornal e seus pressupostos editoriais.⁹⁷ Da mesma forma que se afasta de uma narração convencional, o cineasta se apropria da mídia

⁹⁵ Sobre interartes e intermedialidade conferir os ensaios de Claus Clüver recentemente traduzidos e reunidos em *Entre textos, entre artes, entre mídias* (2024). O estudo da relação entre as artes e as diversas mídias nos parece muito produtivo para pensar a obra de Glauber Rocha, porém, compreende um universo de leituras que nos direcionaria para a relação do cinema com as outras artes, discussão que deixaremos para outro momento.

⁹⁶ Respectivamente revista *Senhor*, jornal *Pasquim* e o livro *Maira* de Darcy Ribeiro.

⁹⁷ Sobre essa questão, conferir Raymond Williams (2017). Segundo o autor: “A página do jornal em mosaico tem técnicas próprias para captar a atenção e indicar a importância relativa, mas estão, em certa medida, sujeitas à capacidade do leitor de encontrar o próprio caminho. Por sua vez, o boletim de notícias no rádio e na televisão tende a manter, de forma mais visível, um controle editorial de prioridade e atenção” (WILLIAMS, 2017, p. 56-57).

radiofônica para produzir uma colagem sonora. Para Araújo Silva, é patente a importância da oralidade em Glauber:

A estrutura mesma da narrativa de *Deus e o Diabo* vem de canções de cordel, de matriz oral, que lhe emprestam a armadura. Mas a oralidade atravessa também, sob diversas formas e figuras, seus outros filmes, que podem se inspirar pontualmente na locução radiofônica (como certos monólogos de *Di* e da *Idade da terra*) ou na palavra sempre oral do Cristo, que ritma toda a *Idade da terra*. A banda sonora de seus filmes sempre foi de uma riqueza fulgurante. (2009, p. 60)

A montagem de som em *Di* mixa noticiário, poesia e improvisação na voz de Glauber, outras vozes entrecortadas e trilha sonora. Se ouvirmos o filme desconsiderando as imagens visuais, poderíamos sugerir que Glauber tenha sido, com *Di*, um precursor do *podcast*. Por esse motivo apostamos na ideia de um jornalismo inventivo que lança mão dos recursos midiáticos de que dispõe. Como bem observou Ana Paula Caixeta, *Di* pode demonstrar seu caráter “vococêntrico”, no qual “a voz é mais valorizada no desenho sonoro do que os demais sons”, mas não “verbocêntrico”, “nos quais a voz se portava apenas como suporte verbal e todos os demais sons se organizavam em torno dela, para garantir a inteligibilidade das palavras pronunciadas” (2024, p. 140). De acordo com a autora a voz, aqui, “não se reduz somente ao verbal, experimentando também suas texturas sonoras e outros abstracionismos vocais” (CAIXETA, 2024, p. 140). Glauber narra como um locutor de futebol, conforme Ismail Xavier chama atenção.⁹⁸ O excesso de imagens visuais e sonoras não encontra abrigo numa linearidade temporal. Belting aposta numa compressão da imagem a partir da antropologia, de forma aberta e interdisciplinar, a partir de uma temporalidade “diferente da que é admitida pelos modelos evolutivos da história” (2014, p. 22). Segundo argumenta,

⁹⁸ Segundo Ismail Xavier: a autêntica desmedida de Glauber “assume, em várias passagens, um tom paródico, ao imitar o locutor de rádio em transmissão esportiva, ou ao comentar a sua própria ‘invasão’ e a reação da família estampada nos jornais” (2015, p. 124).

O corpo embate repetidamente em experiências idênticas como o tempo, o espaço e a morte, que *a priori* exprimimos através de imagens. No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas – o que é bem diferente – como ‘lugar das imagens’, que enchem e preenchem o seu corpo: está a mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las (BELTING, 2014, p. 22).

Belting, contudo, adverte que as imagens nos lembram o quão mutável é o ser, o que revela uma ambivalência entre o inventar e o refutar aquilo que se inventa: “a incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens” (2014, p. 22). Essa reflexão nos ajuda a pensar como Glauber Rocha irá responder a essa ambivalência em sua obra e, especialmente, no filme em análise, que lida diretamente com a morte de um sujeito histórico, embora não deixe de ficcionalizar a partir das suas inflexões sobre como lê essa morte e como, a partir dela, fala da esfera do vivido e diz desse corpo que performa, capaz de produzir e refutar as imagens num jogo de (des)encaixes, fragmentado, descontínuo. Essa fragmentação pode ser tomada como procedimento metonímico do fazer cinematográfico que, de modo geral, dizemos ser composto de porções de espaço e tempo, cuja menor unidade é o plano. Um filme sobre a morte e sobre o cinema em sua condição provisória, instável, incerta, assombrada por ameaças autoritárias, pelo descaso de sua preservação, pelos problemas de distribuição, pela proibição de circulação, como fez a família, como fazem as censuras.

5.3 Recortes circunstanciais de tempo e espaço

Se os meios são a “prótese do corpo”, como diz Belting no enalço de Marshall McLuhan, e a imagem é marcada pela mutabilidade, podemos inferir que o cinema passa a ser por excelência um depósito de imagens em contínuo processo de transformação, por conter, em seus fragmentos de espaço e tempo, o movimento e/ou a imobilidade dos corpos na

temporalidade determinada pela gravação e na duração do plano determinada pela montagem. Ao colocar *em duração* fotografias, recortes de jornal, livros, pinturas, rostos, bem como trilha de Villa-Lobos, de Jorge Ben, poema de Vinícius de Moraes, com seu próprio olhar e voz Glauber nos indaga: “Amigo Di Cavalcanti, a hora é grave, é inconstante, tudo aquilo que prezamos, o povo, a arte, a cultura, vem sendo desfigurado pelos homens do passado que por terror ao futuro optaram pela tortura”. O período histórico infiltra-se no filme por meio de recortes do *Pasquim*⁹⁹ e de uma fotografia de João Goulart que se misturam aos recortes do noticiário em torno da morte de Di Cavalcanti. O percurso da câmera, que passa pela estante de forma supostamente casual, captura, entre outros livros, *Gota d’água*, peça teatral de Paulo Pontes e Chico Buarque. O *travelling* se detém por fim em uma ilustração do gravurista mexicano José Guadalupe Posada, o mesmo que ilustrou *A caveira Catrina*, famosa dama da morte, o que nos traz de volta ao tema do documentário e interrompe a apresentação de elementos que nos remetem ao contexto histórico.

Se a presença performativa de Glauber Rocha em *Di-Glauber*, em sua “forma-força”, fricciona o *real imediato* (o velório do célebre pintor) e fabula a partir do que pode extrair dele (recortes de jornais, depoimentos), junto às suas referências artísticas-culturais, podemos dizer que seria essa presença corpórea ela mesma imagem-cinema? No sentido de que tudo que é agenciado no filme passa pelo seu corpo e pela sua voz que tudo determina. A voz de Glauber aparece várias vezes no posto de comando, embora o filme na sua totalidade reforce o caráter híbrido e de imprecisão do dizer a morte, da perturbação que esse corpo que filma provoca na solenidade, como um intruso, alguém que vem para romper certo protocolo do velar a morte, e mais tarde, enquanto obra, continua a perturbar os vivos a ponto de ser proibido de circular, como mencionado.

⁹⁹ Semanário fundado no Rio de Janeiro, tendo a primeira edição datada de 26 de junho de 1969. Fez parte da chamada imprensa alternativa de natureza basicamente política que visava à manifestação de setores sem acesso à imprensa convencional. Cf. Fundação Getúlio Vargas: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/pasquim-o>>.

O elemento desestabilizador não é apenas essa figura inquieta de Glauber, mas está justamente naquilo que aparece mais discretamente na imagem, como Marina Montini, principal modelo de Di Cavalcanti. Surgindo em mais de um momento no filme, ao lado do caixão, no cortejo e sepultamento, é no instante em que ela se depara com o corpo de Di que algo inusitado é capturado. De seu surgimento como imagem, Montini parece primeiramente tender a seguir para frente, mas refuta esse passar diretamente pelo caixão sem olhar mais uma vez. Retorna e, mantendo a discrição, exhibe em seu rosto segundos da descrença dessa morte. Aterrorizada pelo sorriso? A câmera não somente registou, como a montagem deixou inscrito. Nesse sentido, seria esta a imagem reveladora de que Glauber Rocha se apresenta como o outro da cena? Aquele que dá a ver espectadoras e espectadores desse rito de passagem? Como o ator Joel Barcelos¹⁰⁰, que segura o caixão como gesto de despedida.

5.4 Performar com os meios

A câmera percorre um recorte de jornal que diz: “Glauber Rocha filmou tudo: o velório e o enterro. Mas foram poucos os amigos no adeus a Di Cavalcanti, sepultado ontem no Cemitério São João Batista. Agora, o pintor do Catete é só uma rua na Barra”. A voz de Glauber, sobreposta às imagens visuais, lembra o modo rápido de filmar de Rossellini que, com uma câmera 16mm, registrou, numa visita à Bahia a convite de Chateaubriand, os sarcófagos e outras ruínas da presença arquitetônica portuguesa. Segundo Glauber, ao ser exposto a esse gesto de filmar ele teria compreendido pela primeira vez o significado de “a ideia na cabeça e a câmera na mão”. Glauber, muito jovem à época, fora destacado para entrevistar Rossellini pelo *Diário de Notícias*, e foi precisamente nesse contexto que travou conhecimento com Di Cavalcanti. Enquanto vemos ou ouvimos Glauber, sabemos ser o cineasta performando para a

¹⁰⁰ Joel Barcelos atuou em *Jardim de Guerra* (Neville D'Almeida, 1970), *Viagem ao Fim do Mundo* (Fernando Coni Campos, 1968), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), entre outros.

câmera, como um duplo de si ou da posição privilegiada que ocupa na direção. Mas as demais imagens que ele seleciona, como das presenças discretas e silenciosas misturadas às imagens da memória, relatos como o mencionado acima, demonstram o quão fragmentado é o viver e quão fugaz é a despedida. Uma certa solenidade existencial parece suspender momentaneamente os efeitos performáticos. A morte de Di Cavalcanti possibilitou que tudo isso viesse à tona em poucos recortes de espaço-tempo, do pouco que se pôde colher e reunir sobre esse acontecimento.

Sobre os meios, Belting fornece a seguinte discussão:

O conceito de meios, por seu turno, só adquire o seu verdadeiro significado quando compreendido no contexto da imagem e do corpo. Ele fornece, por assim dizer, o elo em falta, pois, desde logo, o meio torna-nos capazes de perceber as imagens de maneira a que não as confundamos nem com os corpos reais nem com as simples coisas. A distinção entre imagem e meio é-nos sugerida pela nossa própria consciência corporal. As imagens da recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo. Como se sabe, esta experiência suscitou a distinção entre memória [*Gedächtnis*], enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [*Erinnerung*], enquanto produção endógena de imagens. (BELTING, 2014, p. 24)

Não fica difícil imaginar que a presença corpórea de Glauber é imagem, enquanto corpo inscrito por um suporte, e é ele mesmo suporte que nos oferece as suas referências artísticas e culturais. Não é o corpo real, nem se confunde como coisa. A sua vivacidade passa pelo desejo de que haja filme antes de render uma qualquer homenagem. Não é prosaico, embora a vida cotidiana e ordinária se confunda com o saber canônico e erudição no apartamento onde produz as demais imagens, quando o prosaico é tornado “forma-força”, porque as coisas se dão no instante em que revolve os livros da estante e os apresenta aos espectadores-ouvintes. Essa ideia é interessante se pensarmos nos personagens-ouvintes tanto na literatura, quando no cinema. Aquele a quem é destinado a escuta para que um personagem-narrador possa falar. Aqui, o

espectador está na posição daquele que escuta para que Glauber possa falar. A consciência corporal de Glauber conta com a do espectador, convidado a viver com ele esse abalo na imagem. A opção pelo ensaio faz do filme um anti-documento da morte, mas não deixa de documentar o fazer cinematográfico, os meios imaginais que dão a ver aquilo que o mundo oferece enquanto material sujeito a ser recortado, rasurado, refutado, amado, performado, portanto. Glauber tem uma maneira peculiar de compor esse ritual de passagem que, segundo Xavier, celebra uma memória cultural: “que entende como patrimônio da tribo, tal como sempre entendeu a sua própria vida e obra, pois tudo nele sempre foi um desejo de fundir o pessoal e o coletivo, um mundo de intimidades a escancarar” (2015, p. 126).

Belting chama-nos atenção para a necessidade de se pensar a imagem não isolando-a ora como fenômeno ótico, ora enquanto artefato para se pensar sua abstração, ora na relação com o espectador, segmentando-a em saberes disciplinares. Sua reflexão sobre a imagem e a imaginalidade nos possibilita perceber que em *Di Cavalcanti Di Glauber*, para além do que está dado no campo visual do quadro, as imagens corroboram a compreensão de que a vida é finita. Mas a morte pode ser encenada como finitude, quando o filme prolonga a vida diante do acontecimento da morte, por meio da persistência de Glauber em filmar, apesar da resistência à sua presença. Para além da vida que se encerra, restou a Glauber deixar aos espectadores seu legado literário, musical,¹⁰¹ cinematográfico, o dito e o não dito sobre o contexto histórico no entorno dessa morte – a ditadura militar teria o seu fim apenas em 1985. Desse fim, Glauber, que morre prematuramente aos 42 anos, só pôde viver o início da abertura. Suas raras e breves incursões pela TV demonstram, no entanto, que o “barato audiovisual” era um projeto possível.

¹⁰¹ Sobre a musicalidade, conferir Ismail Xavier (2015: 126), para quem: “A reivindicação de empatia e a exacerbação lírica solicitam este apoio da palavra de Vinicius de Moraes, bem como a ressonância trazida pela música de Villa-Lobos e dos compositores populares que evocam temas da vida mundana afinados à obra de Di Cavalcanti, como Pixinguinha (o choro) e Lamartine Babo (a marcha carnavalesca)”.

Em “Disparidades, ler o que nunca foi escrito”, numa perspectiva warburgiana, para pensar a montagem, Didi-Huberman lembra que o atlas,¹⁰² como forma visual do saber e forma sábia de ver, “inquieta” e “introduz uma impureza fundamental”, “mas também uma exuberância, uma notável fecundidade” (2018, p. 13). Para ele, “contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 13). Acredita-se que a “colagem cinematográfica” proposta por Glauber Rocha em *Di*, percebida numa chave warburgiana, pode nos levar à compreensão de que se trata de uma montagem que, por seu hibridismo, faz circular imagens, sendo o filme também imagem do ciclo de uma vida que se encerra, como um oroboro, e experiência da morte que se encena.

No corpo a corpo com o filme, ao convocar referências exteriores ao acontecimento, entende-se como o cineasta produz um ensaio que reflete sobre a sua condição de realizador, e também sobre o trabalho jornalístico – lembrando que Glauber Rocha começou como jornalista e enquanto cineasta continuou a escrever críticas, ficções e roteiros para TV. Sua anti-homenagem ou anti-retrato é antes um novo-jornalismo que mergulha no jogo do que é dito e oficializado pela imprensa, ao invés de simplesmente refutá-la. Talvez porque a experiência no mundo “ensaia-se na experiência da imagem. Mas, por seu turno, a experiência da imagem está ligada à experiência medial, aos meios, os quais acarreiam em si a forma temporal dinâmica adquirida nos ciclos da sua própria história” (BELTING, 2014, p. 40). O gesto da pincelada não é senão outra forma de manifestar o gesto da escrita, levar a termo a câmera caneta, mas o mais importante talvez seja perceber que nessa dimensão do borrão o gesto é apenas uma tentativa de sobrepor os dois meios, a pintura e o cinema, como possibilidade de prolongamento

¹⁰² Procedimento que reordena as imagens – da pintura, escultura, fotografia, ciência etc. – de maneira circular em pranchas. As imagens são reordenadas a cada vez que uma nova imagem é introduzida e solicita uma nova posição entre as demais.

de uma vida dedicada ao trabalho artístico, por vezes perseguido por regimes autoritários. No efeito de encaixes no qual o filme se apoia, o quadro de Di Cavalcanti segue emoldurado duplamente, pela moldura que o conforma e pelo desenquadrar da pincelada que lhe dá vida e outra forma.

Ressignificando o que se entende por filme-homenagem, ao propor esse ensaio visual e sonoro, Glauber celebra antes de tudo – e na vibração, na exaltação, na euforia – o *estar vivo*. Esse corpo midiático, corpo-câmera, corpo-insurgente, disruptivo, parece querer provocar uma breve suspensão na conformidade, na ordem “natural” das coisas, para que possamos pensar com o cinema, uma de suas paixões, sendo a outra a escrita. Belting dirá que o corpo “continua a ser o elo de ligação numa história medial da imagem que coloca em relação consciência, técnica, imagem e meio. As imagens existem na dupla história da produção mental e material da imagem” (2014, p. 42). Do corpo à montagem nuclear.¹⁰³ Na introdução a *O século do cinema*, ao se referir à admiração de Glauber pelo trabalho da montagem em Eisenstein, na busca pela síntese entre “sensibilidade e intelecto, emoção e razão”, Ismail Xavier nos lembra que:

Ao contrário do que foi a tônica dos leitores franceses de Bazin, não era preciso, no Brasil, esquecer Eisenstein para engatar no sopro de invenção e nas virtudes do plano longo evidenciadas pelo neo-realismo e por Welles, depois da ação pioneira de Jean Renoir. O novo cinema latino-americano se fez dessas convergências, e o crítico Glauber as vivenciou de começo a fim, como bem mostra seu empenho, nos anos 70, em trabalhar a noção de “montagem nuclear”, a partir de seu filme *Di Cavalcanti* (1976) e de observações críticas reunidas aqui em *O século do cinema*. Mais de uma vez ele se refere à taxonomia de Eisenstein (os tipos de montagem), fazendo dela uma clara matriz de seu pensamento, num diálogo que se desdobra na contribuição original que vem dar à teoria quando pensa no novo modo de

¹⁰³ Segundo Érico Oliveira Araújo Lima: “A montagem nuclear e o Kynorama poderiam ser considerados duas forças teóricas intuitivas em Glauber, que dizem de um modo de pensar cinema e de um desejo em produzir filmes que já não suportam os limites do quadro, convocando, a todo instante, certa contaminação com uma espécie de fora radical” (LIMA, 2016, p. 18).

abertura em leque das associações temáticas da montagem como uma explosão em cadeia-liberação de uma intensidade por irradiação de valores plásticos – como bem mostra a seqüência das escolas de samba em *A idade da Terra*, quando experimenta a "montagem nuclear". (In: ROCHA, 2006, p. 15)

Pode-se destacar outra façanha de Glauber Rocha, quando recorre à *mise-en-film* da fotografia¹⁰⁴ de Di Cavalcanti, uma foto extraída de um recorte de jornal com o pintor a sorrir, na cama do hospital. A imagem do sorriso é que prevalece para além da morte. Prevalece, em preto e branco, na textura do jornal amassado e na imobilidade do instantâneo, diferentemente das cores das rosas vermelhas que o adornam na morte e que lhes foram lançadas na sepultura, diferente do legado colorido e do movimento das pinceladas que Di deixou impressos em seus quadros, sorriso que permanece enquanto imagem virtual daquele que, para Glauber, soube gozar a vida. Assim como o cineasta sentencia ao evocar o poema “Versos íntimos”, do simbolista Augusto dos Anjos: “Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera, somente a ingratição, esta pantera, foi tua companheira inseparável!”. A performatividade estaria ligada a esse rompimento com uma biografia mais convencional ou solene em torno da morte, apostando na bricolagem (auto)biográfica, uma vez que o filme é atravessado pela história de amizade de ambos, que se deu a partir do encontro fortuito entre eles em Salvador, quando Glauber fora designado para entrevistar Rossellini, conforme já dissemos. Di Cavalcanti corresponde ao terceiro vértice do triângulo que se formou ali: cineasta, jornalista e pintor. Não à toa, em *Di*, Glauber parece ter reproduzido o gesto rápido de filmagem de Rossellini, como descrito, que o conecta a esse encontro fortuito, tão espetacular quanto banal.

Glauber Rocha parece se apropriar insubordinadamente dos meios para desestabilizar o controle sobre sua performance no velório, seja pela família, seja pelo noticiário que descreve

¹⁰⁴ Expressão utilizada por Philippe de Dubois para analisar filmes autobiográficos. Desenvolvi esta questão de solicitação da fotografia como “dispositivo de rememoração” no livro *A Mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*, publicado pela Relicário Edições, em 2016.

a irritabilidade causada pela intromissão do cineasta naquele contexto. Glauber mixa a leitura da notícia extraída do *JB* (“filmagem causa espanto e irrita filha e amigos”) com um texto-poema, barroquisante, dele para Di, a trilha e o relato do que ele teria dito quando lhe fora solicitado interromper a filmagem: “não se preocupe, esta é a minha homenagem a um amigo que morreu”. Glauber embaralha as pessoas do discurso para destacar o que disseram dele e o que ele tem a dizer de si mesmo. Essa passagem sonora inicial faz uso da repetição com alguma diferença, seguida do bordão “corta”, utilizado nos sets de filmagem, que a ficção subtrai, mas que ele incorporara nos seus experimentos documentais. Apresentar a virtualidade da morte na morte do outro, se implicar no contexto de celebração fúnebre, o eu na imagem, é uma façanha de Glauber nessa colagem visual. Isso porque, quando falamos em autorrepresentação, nem sempre nos damos conta de que o único ponto no universo que não podemos encarar somos nós mesmos, o que se dará sempre como um reflexo – que nos permite uma ideia de quem somos apenas enquanto imagem refletida. Glauber joga com isso ao propor um espelhamento. Nas palavras de Jair Fonseca: “O corpo morto de Di Cavalcanti, como peça da performance filmada de Glauber, presta testemunho da história cultural brasileira, não em seu passado, apenas, mas como processo, devir-ressureição” (2000, p. 76).¹⁰⁵ Se a experiência sempre pressupõe a possibilidade de narrá-la, o cineasta joga com nosso desconhecimento da morte enquanto experiência, lançando mão de todos os recursos visuais e sonoros de que dispunha para narrá-la, ao passo que lança a si mesmo como corpo-vivo a ser fixado como arquivo imaginal.

5.5 Da máscara mortuária para as máscaras mortíferas do imperialismo

Neste último tópico, chamaremos atenção para outro recurso da colagem em Glauber Rocha, de que ele lançará mão mais tarde, no programa *Abertura*. Trata-se do uso da máscara.

¹⁰⁵ Jair Fonseca nos lembra que: “*Di* trata alegoricamente da ressurreição das artes, da cultura, da vida política do país, então ensaiando a ‘abertura democrática’, enquanto homenageia outros falecidos, nacionalmente importantes, JK, Jango e Paulo Pontes, cabendo notar que o curta-metragem foi o primeiro filme que o cineasta, recém-chegado do exílio, realizou no Brasil, após quase seis anos de ausência” (2000, p. 77).

Enquanto em *Di* temos a máscara mortuária, em um dos episódios de *Abertura*, teremos as máscaras mortíferas do imperialismo sendo manuseadas e criticadas escancaradamente em rede nacional de televisão. Apropriando-se do espaço da TV brasileira, Glauber adverte, por exemplo, os pais sobre a necessidade de preservar seus filhos do acesso a produções imperialistas como o *Super-Homem* (1978) que, provavelmente, entraria em cartaz nos cinemas. Mas sendo avesso ao didatismo, Glauber propõe uma “pedagogia da sobreposição” ao vivo, performando com elementos residuais da cultura de massa. Utilizando-se de duas máscaras de plástico de Frankenstein em cada uma das mãos, a da esquerda como máscara da macumba brasileira, contra a da direita, a máscara do terror tecnológico, que seria a indústria cultural imperialista: “o artesanato contra a tecnologia”. O que vale aqui é o movimento desse corpo como meio de prender a atenção, menos por identificar as máscaras como legítimas representantes do terror tecnológico ou da macumba. Isso porque o cineasta/apresentador desidentifica os símbolos, desvia-se dos objetos, para o conteúdo da sua fala. Ao seu lado, Severino está usando a máscara de um demônio e Glauber pede que ele a retire e diz: “É o Severino outra vez aqui. O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral, Euclides da Cunha nos *Sertões*”. Pede, então, que Severino coloque a máscara do Drácula (que é do Frankenstein) e anuncia que irá falar de cultura.

Essa provocação pedagógica para alertar os pais da chegada aos cinemas do *Super-Homem* mobilizando máscaras do terror, certamente, caracteriza a performatividade ao friccionar os códigos esperados pela audiência – a máscara apolínea de *Super-Homem* é suplantada pela máscara por trás da indústria cultural. Porém, outras camadas são postas em relação. Ao mencionar Euclides da Cunha, logo percebemos ser uma antecipação da informação a seguir sobre produções culturais que Glauber julga relevantes no país: como as montagens teatrais de José Celso Martinez, *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, e *Os Sertões*, de

Euclides da Cunha. Glauber também critica o cinema brasileiro realizado naquele momento, reivindicando a presença da face do povo que desapareceu das produções, perdendo, na sua concepção, o prestígio cultural. Nesse mesmo contexto ele retoma a questão da distribuição, cuja desconexão com o polo da realização é mais uma vez criticado – ponto central no debate que Glauber buscou incansavelmente implementar. Tudo isso em meio a uma verdadeira dança das máscaras, que torna o seu tom ainda mais enfático e revela a sua ciência de que o assunto é belicoso. Aqui, os resíduos da indústria imperialista de que falamos se contrapõem à máscara apolínea com a qual Cocteau se permite sonhar (Fig. 165).¹⁰⁶ Se é permitido aproximar Glauber e Cocteau em *Di*, esse episódio de *Abertura* os afasta. Já não há espaço para uma poesia que trata a morte como acontecimento sublime, quando se identifica a desilusão com o cinema que Glauber tanto defendeu. Severino é a presença do povo suado, maltratado, infiltrando-se na TV. Glauber sabe que precisa dosar sua exasperação, diferentemente da imersão apoteótica em *Di* (em que tudo vira matéria para o filme), mas mantém a vibração e atuação intrusiva na cena, editando mais uma vez ao vivo, assim como já havia experimentado em *As Armas e o Povo*.



Fig. 162 -163



Fig. 164 -165

¹⁰⁶ Berenice Abbott, Cocteau in Bed with a Mask, 1927, photograph. Courtesy: Cheim & Read, New York.

Como afirma Comolli, a ideia da indiferença não é suportada pelo cinema. Podemos nos perguntar se, ao se intrometer na TV, Glauber procura uma saída à aparência por meio da exaltação de todos os desejos, autenticando-os para que “soem como verdadeiros”. Para isso, Comolli diria que seria “preciso então, antes de tudo, que a indiferença relativa de um espectador, raramente conquistada de antemão, seja contrariada pelo trabalho do filme até se transformar em implicação” (2008, p. 105). Há algo de concreto nessa argumentação de Comolli em torno do “implicar-se” que as aparições de Glauber corroboram: a implicação do realizador na cena, que funciona como uma chamada para que o espectador se implique. Para compreender esse movimento de Glauber é preciso que nos impliquemos, seja pelo humor, seja pela empatia e, conseqüentemente, pela comoção que esta provoca. Se hoje certas abordagens nos soam desgastadas, é preciso lembrar que, na época, estavam sendo experimentadas em contexto político adverso.

Tudo isso nos leva a uma passagem de *Jorjamado no Cinema* em que, depois de explicar o movimento artístico da Bahia do qual saíram cineastas e músicos, o escritor se volta para Glauber, que está no fora de campo, e pede permissão para fazer uma pergunta: “Glauber Rocha, eu quero te fazer uma pergunta. Posso fazer? [– Pode, claro.] Quando é que você vai filmar *Terra do Sem-Fim*? Há 10 anos que eu tenho esse livro parado, foi filmado pela Atlântica há muitos anos. Há 10 anos que você me disse...”. A pergunta de Jorge Amado é interrompida com um corte brusco para outra sequência com o escritor. A câmera, um pouco inquieta, tem um gingado não muito característico do que se espera de uma entrevista convencional. O tratamento desafia completamente as regras. Há também, na artesanania do filme, a opção deliberada de expor os bastidores da preparação com cenas do diretor e da equipe movimentando-se no espaço, como já dissemos. Glauber interrompe frequentemente seu

entrevistado, aos moldes das sequências em *direto* de *As Armas e o Povo*. Mas, nesse primeiro bloco do filme, concentrado em apenas um entrevistado e no seu entorno, são os laços afetivos que permitem que o cineasta se infiltre não apenas na casa de um cultuado escritor, como também promova uma inquietação no próprio Jorge Amado, que interrompe o fluxo impondo uma pergunta inesperada. A pergunta é lançada uma segunda vez: “mas, Glauber, você ainda não me respondeu”. E Glauber então diz que está preparando o roteiro e que dentro de um ano ele filmaria, uma promessa que faz a si mesmo mais do que ao escritor, promessa que não chegaria a ser cumprida. Na imagem, o rosto de Jorge Amado sorridente, ao mesmo tempo esperançoso e incrédulo. Logo, ouve-se de Glauber: “corta!”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A história passada, presente e futura é irreproduzível”, escreveu Glauber Rocha. Conforme argumenta: “deformação, impressão, expressão, reversão, subversão caracterizam as Grandes Artes”. Para ele, “o que importa é a visão que o artista tem da realidade, e a sua capacidade de criar, para além dos documentos”.¹⁰⁷ Essa reflexão acompanha o roteiro *O nascimento dos deuses*,¹⁰⁸ escrito em 1974, encomendado pelo canal de televisão italiano RAI, mas que não chegou a ser realizado. O roteiro fora publicado em italiano e lançado postumamente, no Festival de Veneza, em 1981. Tratava-se de um projeto de filme histórico aos moldes de outros filmes ambientados na antiguidade. Traduzido recentemente para o português pelo helenista Jacyntho Lins Brandão, o roteiro avança ainda mais no espaço já ocupado por Glauber no exílio europeu, e recua mais no tempo, séculos VI a IV antes da Era Comum, como nos informa Mateus Araújo Silva, “abrindo o caminho para a revisita ao Império Romano sugerida em *Claro* e para a figuração do nascimento do mundo na cosmogonia inicial de *Idade da Terra*” (2019, p. 17). Quando Glauber remete a *O nascimento dos deuses*, não o faz separadamente do presente, como de resto podemos constatar em vários de seus filmes e sobretudo nas obras aqui analisadas. Entre as questões que foram tratadas nesta Tese está, por exemplo, a forte implicação de Glauber Rocha no presente enunciativo: seja atendendo ao urgente chamado da história (*As Armas e o Povo, Di-Glauber*); seja provocando o real (*Claro*) para tratar da mística popular (*A Idade da Terra*); seja para intervir disruptivamente na apatia e conformação de um padrão televisivo que se impunha (*Jorjamado no Cinema, Abertura*).

¹⁰⁷ Cf. “A irrealidade do filme histórico”, em *Glauber Rocha: o nascimento dos deuses* (2019, p. 29).

¹⁰⁸ O roteiro foi traduzido por Jacyntho Lins Brandão e compõe a edição brasileira *Glauber Rocha: o nascimento dos deuses* (Fundação Clóvis Salgado, 2019), organizada por Mateus Araújo Silva, que nos adverte: “Nunca republicado na Itália nem fora dela, jamais traduzido para nenhuma outra língua, o roteiro teve recepção praticamente invisível, suscitou pouquíssima discussão, e tem permanecido por anos à margem da obra glauberiana” (2019, p. 12).

Vimos como a performatividade em Glauber encontra camadas distintas nas tomadas e operações de montagem que cada obra apresenta.

O que procuramos apresentar, argumentar e defender é que há uma mudança radical no projeto artístico de Glauber Rocha a partir da sua participação em *As Armas e o Povo*, quando entra para o campo da imagem para não mais sair. Há uma investigação artística “ao vivo”. Essa investigação expõe um senso de performatividade que orienta o cineasta não apenas dentro e fora de campo, funcionando ainda como um dado da sua direção de ator perceptível já em *Câncer*, quando o ouvimos no fora de campo orientar seus atores fechando o ciclo em *A Idade da Terra*, quando ele mesmo prepara Geraldo Del Rey para a cena do Cristo Guerrilheiro. Essa performatividade permite ao cineasta expor o artifício do cinema e incorporá-lo na cena, tratando-o como uma extensão da vida. Não tanto como um *Ouroboros*, mais talvez como uma espiral vertiginosa, sendo impossível conter essa figura irrequieta em silêncio no fora de campo, como convém ao cinema da transparência. A partir de Portugal, naquele maio de 1974, Glauber rompe decisivamente com a “quarta parede” e infiltra-se na cena como parte constitutiva dela. De modo que, em todos esses trabalhos, o cineasta se incorpora na obra, por vezes como narrador, jornalista investigativo, ensaísta, artista da colagem etc.

Como vimos, em *As Armas e o Povo*, o filme opera na lógica entre o *informar* e o *performar*. Ao invés de dispersar as vozes presentes nas sequências produzidas por Glauber Rocha e António Escudeiro, há uma narração que as acolhe, sem perder de vista a informação contextual, corroborando – no texto narrado – o que o povo reivindica. Sem nos esquecermos que na banda sonora, além do texto narrado (opinativo e reflexivo), entram comunicados oficiais e música. Nesse encontro de Glauber com os diversos grupos sociais uma ideia de povo *em ato* se desenha. Não sendo um filme propriamente de Glauber Rocha, no qual ele tivesse domínio sobre a matéria para montá-la, essa participação torna-se, como vimos, um laboratório para o que virá depois. Apesar de ter declarado que sua participação fora pontual, não passando

de 15 minutos, pelo aproveitamento quase total do material filmado e pelo fato de se estender por toda a primeira parte do filme, percebemos que não se trata de mero improviso. Glauber tinha consciência da quantidade de material de que dispunham e a energia que gostaria de extrair desse mergulho na multidão, em sintonia com a vibração que o contexto permitia. Dessa forma, lança mão do que chamamos de *efeito de improviso*. Pois Glauber exerce certo controle sobre a cena editando *ao vivo* os depoimentos enquanto os coletava. Lição do *direto* nas tomadas de rua, de Jean Rouch e Boal nas tomadas na periferia, quando encontra os *espectatores*.

Já *Di* pode ser encarado como um manifesto audiovisual artístico que expõe a frágil condição do criador frente à criatura. Ivana Bentes diz que *Di* é um manifesto *contra a morte*, podemos dizer, *a favor da vida* para além da morte. Em *Di*, ao circunscrever o filme à efeméride, data de morte de Di Cavalcanti, e tudo que está em torno desta (a exposição, as notícias de jornal, o contexto político), Glauber também recua na história recente do país (o golpe militar) por meio de livros e folhetins de resistência. Aqui, buscou-se trazer os materiais que Glauber Rocha mobiliza para realizar o que chamamos de ensaio poético-crítico e jornalismo inventivo a ser experimentado de outra maneira em *Jorjamando no Cinema* e *Abertura*. A alegoria dá a Glauber uma liberdade de criação não apenas pela economia na utilização de alguns objetos simbólicos que remetem a eventos passados e/ou a um tempo mítico; mas, também, por combinar temporalidades distintas, como vemos em *A Idade da Terra*. O tempo mítico e o tempo das lutas do presente coexistem com o real que se faz no entorno, que atravessa e é atravessado pelo filme. Lembrando dois exemplos de *A Idade da Terra* que mencionamos: a cena da chegada de barco do Cristo Índio/Pescador que resultará no batismo de crianças; e na passagem em que este adentra a procissão da Nossa Senhora dos Navegantes, em Salvador. A primeira passagem por ressignificar sincrética e idiossincraticamente o ritual cristão, dando a ele dimensão onírica e mágica; a segunda por

adentrar e registrar a manifestação religiosa que nos permite dimensionar a fé popular, uma vez que o Cristo se mostra perdido em meio à multidão.

Para encerrar, recupero mais uma vez a cena do nosso cineasta terceiro-mundista, em *O Vento do Leste*, de Godard e Gorin, mencionada na introdução. Na bifurcação daquela estrada de terra, com os braços abertos e as duas mãos fazendo o sinal de paz, Glauber canta: “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. Enquanto isso, uma mulher se aproxima e pergunta a ele onde encontrar o cinema político. À direita o cinema de aventura, diz Glauber Rocha, à esquerda, “o cinema do terceiro mundo, cinema perigoso, divino e maravilhoso”. No futuro dessa cena, em 1974, Glauber já não estaria mais *solitário* a prestar informações, performando uma sinalização de trânsito, mas *solidário* com o povo, partilhando da sua alegria contra o fascismo, e com seus colegas de profissão partilhando a responsabilidade de registrar um evento único na Europa de então. No *por vir* dessa cena, seria ele a provocar a informação que lhe daria uma pista, uma direção possível, para que o seu projeto estético e político se concretizasse.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Elton. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; MARTINS, Bruno Guimarães; Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista FAMECOS*, v. 24, n. 3, p. ID27047, 2017. DOI: 10.15448/1980-3729.2017.3.27047. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/27047>. Acesso em: 25 out. 2024.

ANTUNES, Maria José Lobo. O 25 de abril e a descolonização. In: *Regressos quase perfeitos – memórias da guerra em Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2015.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: Adilson Mendes (Org.). *Eisenstein/Brasil/2014*, p.197-215.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Figurações da História no Glauber Rocha maduro. In: AGUIAR, Carolina Amaral; CARVALHO, Danielle Crepaldi; MORETTIN, Eduardo; MONTEIRO, Lúcia Ramos e ADAMATTI, Margarida Maria (Org.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 62-89.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Glauber crítico: notas sobre O Século do Cinema. *Revista da Cinemateca Brasileira*, v. 1, p. 16-33, 2012.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, P. 40-73, JAN/JUN 2009.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro. In: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*, 2010, p.47-89.

ARAÚJO SILVA, Mateus (Org.). *Glauber Rocha. Crítica Esparsa (1957-1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

ARAÚJO SILVA, Mateus (Org.). *Glauber Rocha. O Nascimento dos Deuses*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

ARENDT, Hannah. A crise na educação. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 221-247.

ARENDT, Hannah. A crise na educação. Disponível em: http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/hanna_arendt_crise_educacao.pdf Acesso em: 10/08/2024.

ASCENSÃO, Joana. *Imagens amadoras da revolução*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 25 de abril de 2024. (Folhas da Cinemateca)

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

BAZIN, Andre. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: CosacNaify, 2014.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BELTING, H. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAU, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Gagnebin. 14ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENTES, Ivana. Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha/>>. Acesso: 08/08/2019.

BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha - Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas reações e hibridismo. In: Arlindo Machado (Org.). *Made in Brasil*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2002.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *FAMECOS mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, setembro/dezembro 2013.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, Benjamim; MEDONÇA, Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge (orgs.). *Experiência estética e performance*. Salvador: Editora UFBA, 2014. p. 131-145.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Tradução Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAIXETA, Ana Paula de Aquino. *A parabolização do luto, oralidade barroca e inflexões ensaísticas em Di-Glauber*. *Doc On-line*, n. 35, p. 7-13, mar. de 2024.

- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARMO, Isabel do. Robert Kramer e as *Cenas de Luta de Classes em Portugal*. In: *Cenas de Luta de Classes em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2024. p. 9-15 (Encarte de DVD)
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2008.
- COSTA, Jose Manuel. Scenes from the Class Struggle in Portugal. In: *Cenas de Luta de Classes em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2024. p. 19-27 (Encarte de DVD).
- CUNHA, Paulo. *Dossiê Pedagógico As Armas e o Povo*. Lisboa: Plano Nacional de Cinema, 2021. (Manual, Coleção 6)
- CUNHA, Paulo. O cinema e o povo. In: *As Armas e o Povo* (1975). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2020. p. 3-10. (Encarte de DVD)
- CUNHA, Paulo. O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 6, n. 2, p. 1-12, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 267-309.
- DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. *Devires*, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DIANA, Taylor. *Performance*. Trad. Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, G. Disparidades, ler o que nunca foi escrito. In: *Atlas ou o gaio saber inquieto - O olho da história*, III. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 15-87
- DUARTE, Theo. Marcas do experimental no cinema: um estudo sobre Câncer. 2012. 123f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo. São Paulo: CosacNaify, 2004. p. 259-288.
- FONSECA, Jair. *A Idade da Terra – O terceiro testamento*. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2005*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2005. p. 117-123.
- FONSECA, Jair. A periferia avança para o centro. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2004*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2004. p. 143-146.

FONSECA, Jair. As armas (e o Povo) e os Barões Assinalados. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2007*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2007. p. 159-162.

FONSECA, Jair. Histórias do Brasil (e da América Latina). In: *Catálogo do forumdoc.bh.2008*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2008. p. 229-232.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Linguagem-Transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. 1995. 146 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha: cinema, política e estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Salles; BERNARDET, Jean-Claude (Dir.). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GOMES, Paulo Emílio S. *Uma situação colonial?* SP: Companhia das Letras, 2016.

GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. *Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *Alceu*, vol. 7, n. 13, jul/dez 2006. p. 38-48.

GUIMARÃES, César. Entre o vestígio e o verossímil: a ética do olhar em duas modalidades da imagem documental. In: DALMASSO, Maria Teresa; ANDACHT, Fernando; FATALA, Norma (orgs.). *Signis: Tiempo, espacio y identidades*. Buenos Aires: Editorial la Crujía, 2010. v. 15, p. 23- 31.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. In. *Contemporânea*. Revista de Comunicação e Cultura, vol. 3, n.2, dez. 2005.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco pós, arte, tecnologia e mediação*, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1955/2026>. Acesso em: 15/09/2015.

GUIMARÃES, Victor. *Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema Latino-Americano*. 2019. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

JESUS, Eduardo de. Coordenadas em movimento: comunicação e espaço. *Triade: comunicação, cultura e mídia*. Sorocaba, SP, v.2, n. 3, p. 52-70, jun. 2014.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. *Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre*. 2014. 208 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Fortaleza (CE), 2014.

- LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Da montagem nuclear ao Kynorama: experiências de transbordamento com Glauber Rocha. In: PENAFRIA, Manuela *et al* (Orgs.). *Ver, ouvir e ler os cineastas. Teorias dos Cineastas*. v.1. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016. p. 17-34.
- LISBOA, Ricardo Vieira. “Restos” de *As Armas e o Povo/1974*” e “As imagens de Abril do Conservatório de Cinema/1974”. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 26 de abril de 2024. (Folhas da Cinemateca).
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do Atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012.
- LOPES, Silvina. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MACHADO, Patrícia. Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em Cabra marcado para morrer. *Significação*, v.42, nº44, p. 271-293, 2015.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- MESQUITA, Cláudia. Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho. *Revista Devires: Dossiê Arquivos*, Belo Horizonte, v.12, n.12, p. 38-51, jul/dez 2015.
- MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *CEBRAP*, São Paulo, n. 86, março 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>>. Acesso em: 15/04/2024
- MESQUITA, Mário. Os *media* portugueses – Militantes, porta-vozes e jornalistas: comunicação social em Portugal no anos de 1974-1975. In: *O 25 de Abri: A transformação nos “media”*. Lisboa: Tinta da China, 2024. p. 53-151.
- MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e televisão*. BH: UFMG, 2001.
- MOTA, Regina. A Terceira Margem da Televisão. In: *Revista Contemporânea*, n.9, 2007. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- MULVEY, Laura. Preface. In: *Death 24x a Second Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Book Ltd., 2006. p. 7-16,
- MUSA, Priscila Mesquita. *Movimentos imagem*. 2015. 298f. Dissertação (Mestrado em arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais.

- NORONHA, Ricardo. O dia da unidade. In: *As Armas e o Povo* (1975). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2020. p. 17-25. (Encarte de DVD)
- OLIVEIRA, Luísa Tiago de; SANTOS, Isabel Gorjão. A ocupação da sede da PIDE/DGS em 1974. *Ler História* [Online], 57 | 2009, posto online no dia 01 junho 2016, consultado no dia 26 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/1894>
- OMAR, A. O Antidocumentário, provisoriamente. *Cultura Vozes*, v. LXXII, Ago/1978, p. 5-18.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte. *Devires*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.110-147, jan-dez. 2004.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal* (1968/1973) – A representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Fernão; SCHAVARSMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. v. 1 e 2. São Paulo: Sesc, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política, a partilha do sensível*. Porto: DAFNE, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O método da cena*. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.
- REBECHI JUNIOR, Arlindo. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. (2011) Tese. Universidade de São Paulo (Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira).
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- ROBERT-GONÇALVES, Mickaël. *As Armas e o Povo: o ritmo único da revolução portuguesa*. In: *As Armas e o Povo* (1975). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2020. p. 11-16. (Encarte de DVD)
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. RJ: São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os três tempos simbólicos da relação entre as forças armadas e a sociedade portuguesa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, p. 11-45, 1985.

SANTOS, Hannah Serrat de Souza. *O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós*. 2016. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 134 f.

SANTOS, Pedro Neves de Carvalho. *A intervenção da imagem: encanto e desencanto dos documentaristas da Revolução de Abril (1974-1980)*. 2006. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SECCO, Lincoln. *25 de abril de 1974: a Revolução dos Cravos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

SHEFER, Raquel. *Scenes from the Class Struggle in Portugal*, de Robert Kramer e Philip Spinelli. In: *Cenas de Luta de Classes em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2024. p. 31-36 (Encarte de DVD)

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende - Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 97-121.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1988.

SCHIAN, R. M. Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem, de Hans Belting. *Triade*, Sorocaba, SP, v. 6, n. 12, p. 140-143, set. 2018.

SILVA, Regina Lúcia Gomes Souza e. *O Cinema brasileiro em Portugal*. Contexto e análise da crítica acerca de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta (1960-1999). 2006. Lisboa. Tese de doutorado (Ciências da Comunicação, Especialidade Cinema) – Universidade Nova de Lisboa. (CD-ROM, Biblioteca Mário Sottomayor Cardia, FCSH – Nova de Lisboa)

VALE, Glaura Cardoso. *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*. 2. Ed. Belo Horizonte: Relicário Edições/Filmes de Quintal, 2020.

VALE, Glaura Aparecida Siqueira Cardoso. *António Lobo Antunes, leitor*. 2013. Tese (doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010.

VENTURA, Zuenir. Glauber em três tempos. In: *Minhas histórias dos outros*: Edição revista e ampliada. São Paulo: Objetiva. (Edição do Kindle). p. 46-67.

VARELA, Raquel. "Um, dois, três MFA...": o Movimento das Forças Armadas na Revolução dos Cravos – do prestígio à crise. São Paulo. *Revista Brasileira de História*, v. 32, nº 63, 2012.

VERAS, Pedro. *Desvios de Olhar: as aparições de figurantes no Cinema Novo*. 2017. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 205f.

XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, GRAAL, 1983.

XAVIER, Ismail. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político. In: *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Ibero-Amerikanisches Institut, 2011. Disponível em: <https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002489>. Acesso em: 22 de março de 2024.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 120-131, jul/dez 2015.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O cinema verdade vai ao teatro. *Devires Cinema e Humanidades*. v.2, n.1. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico - A Opacidade e a Transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005. p. 27-39.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. Sobre a participação de Glauber Rocha em *As Armas e o Povo*. In: *As Armas e o Povo* (1975). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2020. p. 26-32. (Encarte de DVD)

WILLIAMS, Raymond. As formas da televisão. In: *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Boitempo Editorial, 2017. p. 55-87.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

AS ARMAS E O POVO. Direção: Colectivo dos Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Montagem: Fernando Matos Silva, Monique Rutler e Alexandre Gonçalves (não creditados). Produção: Sindicato dos Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão. 78'. 1975. Portugal.

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

A MULHER E O FASCISMO: Mulheres que Lutaram. Série: Nome de Mulher. Antónia de Sousa, Maria Antónia Palla (Autoria). Cinequipa (Realização). Com: Maria Barroso (Maria de Jesus Barroso Soares), Margarida Tengarrinha, Isabel do Carmo. 1974. Portugal: RTP
Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-mulher-e-o-fascismo-mulheres-que-lutaram-1-2/>

ABERTURA (1979-1980). Fernando Barbosa Lima (Diretor). Brasil: TV Tupi; Coleção Cinemateca Brasileira.

AMAZONAS, AMAZONAS. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1966

CÂNCER. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1972

CENAS DA LUTA DE CLASSES EM PORTUGAL. Robert Kramer e Philip Spinelli, 1978.

CLARO. Direção: Glauber Rocha. Itália, 1975.

CRAVOS DE ABRIL - RTP, Ricardo Costa. Locução: Eládio Clímaco. Fotografias: Eduardo Gageiro. Produção e realização: Ricardo Costa, 1976.
Link: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cravos-de-abril/>

CRÔNICA DE UM VERÃO, de Edgar Morin, Jean Rouch. 90min., 1961.

DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS (O Leão de Sete Cabeças). Direção: Glauber Rocha. Brasil, Itália, 1970.

DI CAVALCANTI - Di Glauber. Glauber Rocha (Realizador). Brasil: Embrafilme S.A.; Ministério da Educação e Cultura - Departamento do Filme Cultural, 1977.

ENTREVISTA com Glauber Rocha a Luís Fernando Silva Pinto. 1980. (Entrevista para o programa Fantástico que nunca foi ao ar).

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

GLAUBER, CLARO. Direção: César Augusto Meneghetti. Brasil, 2020

GLAUBER ROCHA critica O Festival de Veneza. 1980.

HISTÓRIA DO BRASIL. Tricontinental. Direção: Glauber Rocha, Marcos Medeiro. Brasil, Cuba, 1974

JORJAMADO NO CINEMA. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1977.

LIBERDADE é Nome de Mulher. Série: Nome Mulher. Autoria: Antónia de Sousa, Maria Antónia Palla (Autoria). Cinequipa (Realização). 1974. Portugal: RTP Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/liberdade-e-nome-de-mulher/>

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

NOTICIÁRIO NACIONAL. *Entrevista a Glauber Rocha*. RTP. Luís Filipe Costa (Autoria). Com: Glauber Rocha. Noticiário Nacional de Maio. Série: Noticiário Nacional de 1974. Lisboa, Portugal. 1974b. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-glauber-rocha/>.

NOTICIÁRIO NACIONAL. *Estreia do filme Terra em Transe*. RTP. António Santos (Autoria). Com: Glauber Rocha. Noticiário Nacional de Maio. Série: Noticiário Nacional de 1974. Lisboa, Portugal. 1974a. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/estreia-do-filme-terra-em-transe/>.

NOTICIÁRIO NACIONAL. Série: Noticiário Nacional de 1974. Com: Lia Gama, Maria do Céu Guerra, António da Cunha Telles, Artur Semedo, Lauro António, Ruy de Carvalho, Carlos Miguel. 1974c. Lisboa/Portugal: RTP. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/reuniao-dos-sindicatos-dos-profissionais-de-teatro-e-cinema/>

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

O SANGUE DE UM POETA. Direção: Jean Coctau. Drama/Experimental, 55 min., França, 1932.

PÁTIO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1959.

PROGRAMA: Salgueiro Maia - Rumo à Eternidade. Francisco Manso (Autoria, produção e realização) Com: Salgueiro Maia, Natércia Salgueiro Maia, Carlos Beato, Alfredo Cunha, José Alves da Costa, Adelino Gomes, Carlos Matos Gomes, Hermínio Martinho, Ricardo Gonçalves, Fernando Baptista Pereira, Ana Paula Amendoeira, António Pita. 2019. Portugal: RTP Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/salgueiro-maia-rumo-a-eternidade/>

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