



**Entrevista com Glauber
Rocha, por AGNEŠA
KALINOVÁ, para a
Revista Film & doba
(Cinema e Tempo) 1967,
p.530-533**

(extraído de ULVER, Stanislav (org.). **Film a doba: antologie textů z let 1962-1970.** Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997.)



Traduzido do tcheco por
Luiza Wollinger Delfino



Glauber Rocha, que se apresentou pela primeira vez à Europa no festival de Karlovy Vary, em 1962, com seu filme BARRAVENTO, e realizou outros dois filmes notáveis – DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL e TERRA EM TRANSE¹, introduzido este ano em Cannes – é hoje o maior representante do Cinema Novo brasileiro. Quando nos encontramos no festival de Locarno, nossa conversa sobre o cinema brasileiro foi precedida de uma longa discussão sobre nosso trabalho na Tchecoslováquia.

Ele o conhece de seu próprio país e, parcialmente, de recente estadia de meses na Europa, e o percebe no justo reconhecimento de sua própria trajetória e de seus colegas: mesmo que – ou precisamente porque – aqui o problema do engajamento se manifeste de uma forma completamente diferente; embora – ou precisamente porque – nosso cinema siga tradições culturais diametralmente opostas. Ele verificou isso novamente em Locarno com O RETORNO DO FILHO PRÓDIGO [*Návrat ztraceného syna*, 1966], no qual ele aprecia a clarividência penetrante, o esforço do artista de lutar em uma sociedade desenvolvida contra a ilusão de que tudo estaria na melhor ordem, levantando um problema de engajamento

¹ A situação na América Latina, a crise dos valores tradicionais da cultura ibérica e, ao mesmo tempo, a tragédia do atraso...

Uma crise ideológica, cultural, econômica, política, moral. Um continente sem valores definidos, constantemente ameaçado pelo mundo civilizado. É um estado de transe. Falta fazer tudo em nossa sociedade: abrir estradas nas florestas, povoar os terrenos baldios, ensinar as massas a ler e escrever, domar os rios, desenvolver a produção. Tudo isso ao mesmo tempo. Temos que fazer nosso filme enquanto nossos personagens tentam fazer História. É um estado de transe. Uma cinematografia que não aceita o passado, que não aceita influências culturais, uma cinematografia que luta entre a novidade e a inexistência, é uma cinematografia em estado de transe.

Beleza e justiça são ideais românticos. Eu odeio os heróis deste filme e não quero que eles fascinem o público. Meu herói, um poeta cuja fala é impotente porque a beleza já foi superada em seu mundo, prefere uma morte anárquica a uma existência oprimida pelo fascismo. Entre Deus e o Diabo, entre a Esquerda e a Direita, esses personagens, tomados pela ansiedade, alienação e erotismo, lutam em antecipação ao destino. Um destino que ele deve alcançar pela violência, por meio da confusão estética e moral da violência.

Explicação de Glauber Rocha para o filme TERRA EM TRANSE

quase científico, e com MÁRTIRES DO AMOR [Mučedníci lásky, 1966], de Němec, que o impressionou pela originalidade do estilo e controle rígido do filme, apesar da liberdade interior da imagem.

Perguntei-lhe no início quais eram as condições específicas do cinema brasileiro, no momento em que ele e seus relativamente jovens colegas começaram a dirigir filmes.

O Brasil tem uma tradição fílmica – Glauber Rocha não evitou essa incursão na pré-história – desde a era do cinema mudo. Entretanto, assim como toda a história nacional, esse cinema também teve um desenvolvimento irregular. Ele alterna períodos de crescimento com estagnação completa. Mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, houve um período de congelamento que durou até os anos 1950, quando a Companhia Vera Cruz construiu grandes estúdios em São Paulo e produziu uma série de filmes, como O CANGACEIRO. Mas em cinco anos essa conjuntura acabou e o estúdio faliu sob a pressão do mercado interno, dominado pelo cinema americano.

Já havia se formado no Rio um grupo de cineastas e críticos que sonhavam com um cinema brasileiro focado em nossos problemas reais. Seu fundador e impulsionador foi o crítico Alex Viany. A primeira obra notável lá criada foi RIO 40 GRAUS, dirigido por Nelson Pereira dos Santos²...

... que foi apresentado em Karlovy Vary no mesmo ano e também ganhou um prêmio.

Sim, o Prêmio de Jovens Criadores. Para nós, este filme foi de fundamental importância. Com sua técnica de produção, com equipe limitada, foi uma resposta prática para a indústria cinematográfica, uma solução para sair da crise. Por outro lado, o fato decisivo foi que este filme levantou pela primeira vez sérios problemas sociais. Até os censores sentiram isso e o proibiram. Com isso, ele deu vida a todo um movimento para seu lançamento, no qual se envolveram principalmente os jovens dos cineclubes. Pode-se dizer que então, pela primeira vez, surgiu um clima político mais forte em torno do cinema em nosso país. Eu mesmo vivi esse período na Bahia e participei ativamente de todas as discussões em torno do filme de Nelson Pereira dos Santos. Hoje, acredito que também influenciou meu desenvolvimento pessoal, minha inclinação definitiva para o cinema.

² O Brasil sempre foi absorvido por influências estrangeiras, onda atrás de onda. Não se tratava de combatê-las cegamente, mas de superá-las e aprender com elas, analisá-las e usá-las em vez de sermos pacientemente submetidos a elas. Tínhamos de evitar um perigo igualmente grave: o romantismo nacional, sua mistificação folclórica da realidade atual, o estilo “sob o signo dos carnavais e cangaceiros”.
Nelson Pereira dos Santos *Film & doba 1965*, p.121

RIO 40 GRAUS causou uma impressão semelhante em seus colegas?

A União dos Estudantes começou a fazer filmes de estilo semelhante naquela época. No entanto, não foi fácil: eles tiveram que se contentar com curtas-metragens de custos muito baixos. Só em 1962 foram feitos os três primeiros longas-metragens, que marcam o início do Cinema Novo: OS CAFAJESTES, de Ruy Guerra, PORTO DAS CAIXAS, de Paulo Cezar Saraceni, e o meu BARRAVENTO, do qual talvez você ainda se lembre. Eles tiveram uma boa resposta e provocaram uma polêmica viva e útil, que ajudou muito em nossa jornada. Depois se juntaram a nós outros jovens diretores, como Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Farias, Miguel Borges, e nossas atividades também foram apoiadas pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

A situação política em seu país naquela época era favorável a tal desenvolvimento?

Foi durante o governo de João Goulart. Mas os problemas econômicos ainda pesavam sobre nós. Chegamos à conclusão de que seria mais vantajoso para nós criar uma base de produção comum. Afinal, concordávamos em pontos de vista políticos e estávamos unidos pela amizade pessoal. A alma desse movimento foi o jornalista, cinegrafista e fotógrafo Luiz Carlos Barreto, que teve prestígio suficiente para iniciar sua própria produtora, na qual ele primeiro produziu o filme de Joaquim Pedro, GARRINCHA – ALEGRIA DO POVO. Na época, eu mesmo estava rodando o filme DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL para uma pequena produtora, ao mesmo tempo em que estavam sendo realizados GANGA ZUMBA, de Carlos Diegues, e OS FUZIS, de Ruy Guerra. Na verdade, já era a segunda etapa do nosso desenvolvimento, o período em que se consolidou a posição do jovem cinema brasileiro. Começamos a penetrar também no exterior, nossos filmes despertaram interesse e aclamação em festivais internacionais.

Como o golpe de Estado que ocorreu em seguida afetou esse desenvolvimento?

Ele nos pegou no meio de uma grande arrancada, em que foram filmados vários filmes, como O DESAFIO de Saraceni, A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA, de Roberto Santos, MENINO DE ENGENHO, de Walter Lima Jr. e A FALECIDA de Hirszman. Apesar de esses filmes terem sido concluídos, o medo do novo governo e a pressão comercial agravaram ainda mais nossos problemas econômicos. Foi nessa época que Luiz Carlos Barreto conseguiu estabelecer a distribuidora Difilm, a qual nos ajudou a penetrar no mercado. Desta forma, conseguimos meios para rodar outros filmes, o nosso movimento não parou – pelo contrário, ganhou uma

certa independência. Poderíamos preparar novos filmes, mais exigentes em estilo e conteúdo... Atualmente, vários trabalhos estão concluídos ou sendo filmados, e eu gostaria de enumerá-los para você, mesmo que seus títulos ainda não digam muita coisa.

Mas estou convencido de que filmes como A GRANDE CIDADE, dirigido por Diegues, GAROTA DE IPANEMA, dirigido por Hirszman, BRASIL ANO 2000, dirigido por Lima Jr., COMO É GOSTOSO O MEU FRANCÊS, de Nelson Pereira dos Santos, O PADRE E A MOÇA, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, e O BRAVO GUERREIRO, de Gustavo Dahl são tão interessantes quanto OPINIÃO PÚBLICA de Arnaldo Jabor, que foi muito bem recebido no festival de Pesaro. Os criadores individuais usam meios de expressão muito diversos e diferenciados. Este ano têm suas estreias vários novos realizadores que todos conhecemos bem, como Paulo Gil Soares e Júlio Bressane, pois foram em sua maioria assistentes em nossas produções.

Você poderia definir com algum detalhe o que une seu grupo e formular sua agenda comum?

Em primeiro lugar, gostaria de dizer que nosso grupo se formou de forma totalmente espontânea. Estamos unidos principalmente pelos problemas comuns dos jovens intelectuais em nossa pátria: estamos sufocados pela situação de um país subdesenvolvido, vivemos sob forte pressão econômica, somos sobrecarregados pela americanização e tendências fascistas na política governamental. Todos estes são, na verdade, fatores negativos. Nosso programa comum é lutar contra eles. Os jovens diretores brasileiros aderem a várias tendências progressistas. Isso significa que concordamos com os objetivos, mas não estamos unidos quanto aos meios pelos quais eles devem ser alcançados. Não temos uma organização política comum, apenas estamos unidos pelo mesmo tipo de compromisso. Além disso, por meio do nosso cinema, assim como da música ou do teatro, participamos da luta por uma nova cultura, por uma nova visão de nossa civilização. Dentro deste quadro, cada um de nós cria a sua própria estética. Apresentamos diferentes direções, cada um à sua maneira, conectando-nos aos problemas nacionais. Mas todos nós lutamos por um trabalho original, não imitando modelos estrangeiros, independentemente da influência do cinema europeu. Naturalmente, queremos conhecê-lo e aprender com tudo o que é criado aqui, mas ao mesmo tempo queremos criar nossa própria cultura cinematográfica.

Você poderia pelo menos descrever suas características específicas?

Talvez seja muito cedo para isso. Hoje somos mais de quinze, cada um tenta seguir sua própria trajetória, não bloquear a criação com preconceitos, não colocar obstáculos nos caminhos uns dos outros com atitudes estéticas muito definidas. Veja bem, nossa cultura é extremamente complexa, combinando os mais diversos e contraditórios elementos, desde ibéricos a negros, indígenas, judeus, chineses e japoneses. No entanto, se tentássemos fazer uma análise precisa, ainda encontraríamos um certo elemento comum característico: um desacordo com a realidade atual, oposição à civilização atual, tal como se manifesta em nosso país, oposição à situação atual. Mas essa tendência é expressa principalmente por meio do filme poético. Acho que vem da tradição musical e poética da nossa cultura. A busca pelo relaxamento poético interior se manifesta em quase todos os nossos filmes. O filme analítico, descritivo, que presta homenagem à tradição do realismo crítico, parece-nos superado.

Isso aparece muito fortemente em seus filmes...

Não só nos meus filmes, é uma característica comum a todos nós. Algo que eu chamaria de consciência cultural latino-americana está começando a surgir. Buñuel é o grande cineasta latino para nós. Ele está intimamente relacionado ao surrealismo francês, mas em sua obra encontramos algo que, na minha opinião, nem mesmo os críticos franceses adivinharam com precisão: seu onirismo nunca é abstrato, é muito precisamente ligado à realidade. No entanto, é também uma rebelião contra a realidade, característica de toda a poesia espanhola e latino-americana: para Neruda e Alberti, Lorca, mas também para Cervantes. No caso de Buñuel, atrevo-me a falar de surrealismo concreto. Como o grande romancista cubano Alejo Carpentier, ele também é surreal, mas baseado na realidade concreta. Hoje Buñuel está muito próximo do cinema brasileiro, encontrou aqui o entendimento que lhe faltava no México. Estamos ligados a ele pelo que eu chamaria de uma estética agressiva.

Você enfatiza a necessidade de desenvolver um filme poético. Você conhece as reflexões de Pasolini sobre esse assunto?

Concordo com Pasolini e também com Bertolucci. Eles estão procurando os mesmos caminhos que nós. Acredito que tendências semelhantes podem ser encontradas também em outros países – por exemplo, em seu país ou em parte da obra de Godard –, e elas se manifestaram muito claramente já nos estágios iniciais da

história do cinema. Afinal, Pasolini³ defendeu essa linha de desenvolvimento como Vigo ou Buñuel e Eisenstein, que não foi apenas um grande diretor, mas também um grande teórico e hoje injustamente esquecido. Só agora estamos voltando lentamente às suas teorias e descobrindo sua validade.

Então você vê no filme poético o único caminho possível?

Eu diria que sim. É claro que permanece o problema do público. No entanto, tenho a impressão de que mesmo ele já está saturado de filmes épicos e românticos. Afinal, a poesia tem uma longa tradição na história da cultura humana, enquanto o romance representa apenas uma curta etapa, um período precisamente definido desde o século passado até a vitória da Revolução Francesa. Mas os meios de comunicação de massa de hoje, como a imprensa e a televisão, provocaram o fim do romance. Até mesmo um filme inspirado em um romance se torna acadêmico. Esse tipo de filme dificilmente desenvolveu um estilo visual próprio. Fica completamente claro quando o comparamos com as obras de Rossellini, Vigo, Eisenstein. O filme épico criou uma espécie de sociedade anônima narrativa. Tem uma gramática comum, as regras de construção imutáveis. Um filme poético, por outro lado, pode expressar mais profundamente a visão de mundo do próprio criador. Liberta o filme do academicismo e da psicologia esquemática, penetra em maior profundidade. É o filme poético que pode fazer o melhor uso dos meios de expressão, algo que o design gráfico moderno, a pintura e a música alcançaram – assim como Eisenstein, que conseguiu usar experimentos gráficos e símbolos, títulos e colagens no filme, fez em seu tempo. Esse tipo de filme poderia, portanto, tornar-se um meio de expressão comum para intelectuais, artistas, poetas, arquitetos, pintores, bem como jornalistas e sociólogos.

³ Sinto-me atraído pelo filme provavelmente tal qual um jovem que se sente atraído por uma droga. O que exatamente é um filme? Teríamos que falar sobre isso por muito tempo e não seria fácil chegar a uma conclusão; mas se eu tentar resumir, diria que o filme é inegavelmente um certo sistema de signos, como qualquer meio de comunicação.

O traço característico desse sistema de signos é, porém, que ele não consiste em signos simbólicos, mas em signos vivos; diria um semiólogo, signos icônicos. Por exemplo, o filme comunica o conceito de uma xícara de chá através da imagem dessa xícara, te mostra, por exemplo, através da sua imagem; na verdade, no filme, a realidade é retratada através da realidade. E, assim, quem faz um filme é obrigado a viver constantemente no plano da realidade. Isso significa que eu mesmo estou imerso na realidade e a experimento, mas a expresseo no filme através de sua imagem. Então eu sempre permaneço no meio da realidade, e vivenciar a realidade é um sentimento diretamente inebriante, é uma certa forma de sonho ou droga, enfim, uma certa forma de conexão.

Pier Paolo Pasolini
*E. Hepnerová e S. Micheli: soneto petrarquiano
sobre um tema de Lautréamont
Film & doba 1970, p.75*

Você não acha que esse desenvolvimento pode ser prejudicado pela prolongada crise econômica em que o cinema se encontrou após o advento da televisão?

Acho que a televisão é um problema apenas para os cinemas, para a distribuição tradicional, mas não para o desenvolvimento do filme. Na luta com a televisão, a tela de cinema e os cinemas podem sucumbir, mas não a arte cinematográfica. Com o tempo, telas cada vez maiores certamente surgirão, mesmo que sejam gerenciadas pela televisão. Na minha opinião, o maior perigo é a tendência à transigência, que se manifesta, por exemplo, no cinema inglês, que se baseia em uma estrutura dramática acadêmica e, ao mesmo tempo, usa meios de expressão modernos. O público prefere aceitar uma ruptura direta com a expressão tradicional do que essa solução tímida e conciliadora. Tomemos o exemplo da pintura moderna. Hoje, ela já se consolidou plenamente, passou mesmo para o campo do “consumidor”, para a publicidade gráfica, para todo o amplo campo da arte decorativa e aplicada, e foi precisamente porque teve a coragem de fazer um avanço completo.

Ainda não chegamos à sua própria obra. Tenho a sensação de haver um ponto de virada muito substancial, influenciado pelo folclore e até pela poética barroca, entre seus dois primeiros filmes e TERRA EM TRANSE. E em algum lugar por trás disso, há sempre um denominador comum: descobrir mitos nas pessoas e sobre as pessoas.

Talvez você esteja certa, meu último filme é influenciado pelo barroco. Não esqueça que é um estilo que também tem uma profunda tradição na arquitetura, poesia e música brasileiras. Acho que é uma arte muito próxima do que venho tentando definir como espírito latino; uma certa capacidade de não estabelecer limites, de se deixar levar pela riqueza das formas e da fantasia. Além disso, sempre fui um grande admirador do estilo de “ópera” da direção de Visconti, como ele mostrou, por exemplo, em SEDUÇÃO DA CARNE [*Senso*, 1954]. Mas, acima de tudo, para mim este filme era sobre a desmistificação, uma luta contra ilusões políticas e mitos criados pela direita, mas também pela esquerda, que se apega a receitas marxistas imutáveis, não adaptadas às nossas condições. Com base nelas, criou-se um mito sobre o povo que não corresponde à realidade real de um país subdesenvolvido. O povo, oprimido pela burguesia, não tem nem autoconfiança nem vontade forte o suficiente para mudar a situação. Permanece passivo, e é aí que a esperança da esquerda sempre falha.

Mas, ao mesmo tempo, queria criticar aqueles intelectuais, cheios de boa vontade, que estão sempre dispostos a se comprometer pelo futuro. Um intelectual deve ser radical, não pode fazer jogo duplo. Ao mesmo tempo, são pessoas que

realmente sofrem com sua posição, que realmente querem alcançar algo, mas são heróis que morrem antes de começar a lutar. Talvez a situação em nosso país após o golpe de Estado faça também que eles consigam se livrar dos mitos sobre si mesmos, que cheguem à idade da razão e tomem uma postura decidida e intransigente. É interessante que neste desenvolvimento a esquerda católica esteja se destacando em nosso país. Talvez eu dedique meu próximo filme exatamente a esse tópico, embora eu seja fortemente anticlerical até agora. No entanto, estou animado com as mudanças que ocorreram na igreja desde o tempo de João XXIII. Em meu filme, gostaria de delinear o desenvolvimento mais amplo do Brasil, desde os padres que sufocaram sua própria e única cultura indígena. Espero que seja um filme histórico, uma espécie de documentário épico lírico. Até agora, no entanto, só posso vê-lo em esboços muito grosseiros.