

Migrações de idéias, influências ou reativações? Produção cinematográfica no Brasil e em Cuba como experiências desterritorializadas

Maria Therezinha Ferraz Negrão de Melo

“Os artistas são engenheiros
de uma ponte abstrata.”

Glauber Rocha

Abstract

This study addresses Glauber Rocha's performance with the objective of offering insights on some of the aspects of his actions in the 1960s and 1970s. It particularly focuses on the representations that emerge in his discourse revealing the idea of nomadism.

Keywords: New cinema, Glauber Rocha, Brazil/Cuba

Resumo

O artigo analisa as relações entre o Brasil e o Caribe. Inspirando-se em conceitos deleuzianos, a análise inclui o cineasta Glauber Rocha na categoria de pensadores-nômades, tendo como objetivo principal, rastrear aspectos de suas ações nos anos sessenta e setenta, de modo a destacar, nas representações que afloram do seu discurso, nuances do seu nomadismo, pois, em torno deste atributo, gravita o argumento norteador desta reflexão. Trata-se de um enfoque produtivo da obra do cineasta brasileiro e de seus diálogos com artistas cubanos

Palavras-Chave: Cinema Novo, Glauber Rocha, Brasil/Cuba.

Resumen

El estudio enfoca la performance del cineasta Glauber Rocha con el objetivo de profundizar en algunos aspectos de sus acciones em los años 60 y 70 del siglo XX. El interés está centrado en el destaque de las representaciones que afloran en su discurso. Éstas son reveladoras de la idea del nomadismo, concepto en torno al cual se va a nortear la reflexión de este artículo.

Palabras Claves: Cine nuevo, Glauber Rocha, Brasil/Cuba

Sintonias, nomadismos e pontes imaginárias

Neste ensaio enfoco a performance do cineasta Glauber Rocha tendo como objetivo principal, rastrear aspectos de suas ações nos anos sessenta e setenta, de modo a destacar, nas representações que afloram do seu discurso, nuances do seu nomadismo, pois, em torno deste atributo, gravita o argumento norteador desta reflexão.

Com este propósito, ao selecionar Cuba como referência, faço-o não apenas estimulada pela profícua interdiscursividade que, desde as lidas preliminares as fontes indiciavam, mas ademais, movida pela convicção de que, em configuração metonímica, Cuba se inscreve como um especial “lugar de sintonias”, dentre outras formações que redesenham o cenário pós-colonial. Tais sintonias não escaparam ao horizonte nômade de Glauber Rocha e ensinaram diálogos entre “pensadores – artistas”, igualmente nômades, nas “Terras do Sol”, uma nomeação possível para as formações do terceiro mundo.

Na esteira do pensamento deleuziano, Shöpke (2004 p. 172) sublinha:

É bom frisar que estamos tomando os termos pensador e artista quase como sinônimos. Afinal, a despeito das diferenças que existem entre eles, não podemos negar que Deleuze tende a identificá-los pelo fato de ambos devotarem a vida à criação

(no sentido mais estrito do termo). Todo pensador e artista nômade é necessariamente um criador.

Diferentemente do sedentário, portanto, o “pensador-artista” nômade recusa a mera reconhecimento e reivindica outro estatuto para as representações que constrói, pois é justamente em seu nomadismo que encontra o vetor que o impulsiona a agir e ousar, em constante movimento de ruptura com modelos pré-estabelecidos. O fio condutor para tal performance convida a pensar na arte como a “feiticeira salvadora” (NIETZSCHE Apud SHÖPKE, 2004, p. 123). Para o filósofo:

Se ela também é uma ilusão que nos faz viver, se também é uma mentira (tal como a religião, a moral e metafísica), é preciso escolher dentre estas ilusões aquelas que nos fazem mais fortes, que nos fazem crer na vida a ponto de afirmá-la e amá-la sob todas as circunstâncias. E somente a arte pode nos oferecer tal poder.

Muito embora em outro momento e em outro contexto, a voz de Glauber Rocha parece interagir com o enunciado filosófico acima transcrito, como que unvida pelo sopro da arte, “feiticeira salvadora”. Exemplifica este encontro com a vida, a carta que escreve do exílio, em Santiago do Chile, a seu colega e amigo cubano Alfredo Guevara, em maio de 1971, ocasião em que metafórica: “os artistas são engenheiros de uma ponte abstrata” (GLAUBER ROCHA Apud BENTES, 1997 p. 411).

A carta, na verdade, como ocorre em tantas outras, é um sítio discursivo no qual o “pensador-artista” reflete sobre o Brasil, o cinema, o cinema novo e, neste, o papel dos cineastas do terceiro mundo, especialmente os cubanos. Ao encarecer por mais de uma vez, o pedido de divulgação do que nomeia como “carta-documento”, Glauber Rocha escreveu:

Meu querido Alfredo, espero que este documento possa ser lido com tranquilidade pelos companheiros latino-americanos,

porque pouco me importa os europeus. Espero que seja divulgado em Cine Cubano e em muitas outras publicações. Quando Marx denunciou a escravidão econômica do homem, estava pregando uma sociedade onde o homem não existisse em função da economia. Por isto os artistas são tão necessários quanto os engenheiros. ‘Os artistas são engenheiros de uma ponte abstrata.’ (grifos meus).

Aliás, a biografia de Glauber Rocha mostra que não apenas o nomadismo das “pontes abstratas” ensejou suas errâncias. Inclusive literalmente, entre as contingências do exílio ou não mais que ditadas por um peculiar e irrequieto temperamento, suas muitas ausências do Brasil constituem “um périplo romanesco, um nomadismo radical e vital e centenas de cartas escritas de quartos de hotel, apartamentos provisórios dos amigos, produtores ou mulheres” (GLAUBER ROCHA Apud BENTES, 1997, p. 41).

É interessante observar que a força simbólica da imagem da ponte interpelou também o jovem cineasta Eryk Rocha, que a escolheu, em contexto recente, para falar sobre seu celebrado documentário “Rocha que voa”. Segundo o filho de Glauber Rocha, sua proposta foi a de “criar uma ponte entre o imaginário da época e a atualidade” (F.S.P 15/07/04).

Como se verá, também no presente ensaio valho-me de “pontes imaginárias” para construir articulações cujo conjunto logre evidenciar o nomadismo de Glauber Rocha, tomando como contraponto o mesmo atributo de seus colegas cubanos. Assim, no item que se segue, “Glauber Rocha, seu tempo e sua obra”, as “pontes” construídas se incumbem de situá-lo no conjunto de expressões culturais que fervilham na cena brasileira nos anos sessenta e setenta. Em seguida, no item “Desterritorializações: câmeras nas mãos e idéias nas cabeças”, lanço um olhar sobre as “pontes” estabelecidas entre Glauber Rocha e outros “pensadores-artistas” igualmente nômades, cujas performances, selecionadas sob a forma de alguns fragmentos discursivos, fornecem o suporte empírico para as incursões pretendidas. Ao final, concluindo: Brasil e Cuba em

sintonia rizomática, retomo alguns aspectos trabalhados no texto como um todo, de modo a destacar a argumentação que o presidiu.

Conforme anunciado anteriormente, mas, ainda assim, cabendo enfatizar ao final destas anotações introdutórias, Cuba é tomada como referência metonímica do universo pós-colonial e este, em sua abrangência, é a força motriz do nomadismo glauberiano. Neste entendimento, o relato da efetiva estada do nosso cineasta entre os cubanos constitui uma variável secundária.

Glauber Rocha, seu tempo e sua obra

Pertenço a uma geração que elegeu Glauber Rocha como uma espécie de porta-voz das nossas inquietações políticas. Naqueles já longínquos meados dos sessenta e primórdios dos setenta, ver e rever a obra glauberiana significava para muitos de nós, jovens universitários ou recém-formados, mesmo em meio às discordâncias, ou bem por isso, um modo de exorcizar os fantasmas que nos rondavam. Era a possibilidade de entrever, apesar de tudo, teimosas réstias de luz, em meio a um cenário sombrio.

Caprichos da memória atualizam no presente “o chamado ao qual a lembrança responde” (BERGSON Apud BOSI, p. 38). Assim, contando com a interlocução de autores que se ocuparam com o recorte temporal aqui considerado e aí se detiveram no viés das artes, atendo ao “chamado da lembrança” e aos meus objetivos, enfocando um momento da vida brasileira, cujas etapas são reconhecidas pela efervescência cultural.

Era “a hora e a vez” da chamada arte engajada brasileira, movimento que mobilizou artistas e receptores, rompeu fronteiras espaciais e fez da cultura, a brecha possível para conscientizar, denunciar e sonhar, como que incansavelmente ali encontrando o referendo para nossas utopias de um mundo melhor.

No amplo leque das manifestações artísticas que povoam os anos sessenta e setenta, a própria história do país sinalizou etapas, estratégias e táticas, ajustadas às condições de resistência política que encontravam na arte, um foro privilegiado.

Referindo-se ao mundo do teatro, Navas (2001, p. 341) considera que até o ano de 1964, “a catequese” e a conscientização davam o tom ao teatro engajado para, a partir dali, pautar-se pela tônica da denúncia, que o emblemático ano de 1968, transfigura em resistência. Estas etapas, com suas especificidades permitiram ao estudioso resumir: “O caráter catequizador antes de 1964 e, depois dessa data, o caráter ritualístico, responderão pela atração à história. A realidade do teatro, depois da resistência, vai ser de violência, prisão e exílio. Nessa época os riscos de vida não serão literatura” (NAVAS, 2001, p. 341).

Entendo que neste mesmo percurso é possível inscrever também a música brasileira do período, pois, mesmo o movimento da chamada Bossa Nova, cuja característica principal advém da elaboração harmônica, passa a fazer coro com a arte engajada, isto já nos primeiros anos da década de sessenta.

As primeiras músicas consideradas de protesto, “Zelão”, composta e cantada por Sérgio Ricardo e “Quem quiser encontrar o amor” de Geraldo Vandré e Carlos Lyra, traziam alguns elementos de ruptura com o estilo consagrado por João Gilberto, mas mantinham a essência da sofisticação instrumental, complexidade harmônica e sutileza vocal, elementos identificados com o movimento (NAPOLITANO, 2004, p. 33).

E identificadas com o movimento estavam também variantes desta expressão musical engajada, fosse nas férteis articulações entre as vozes do morro e as das cidades, ou na entronização do universo sertanejo, “discursos musicados”, que, enfim, eram suportes de representações engajadas. Em suma, eram canções que escancaravam injustiças históricas em relação ao operário, aos homens e mulheres do campo, ao pescador, aos herdeiros da nossa “democracia racial”, aos beatos, ao guri favelado e tantos outros atores anônimos cujo árduo cotidiano, o talento de artistas e cantores brasileiros, celebrou e deu visibilidade.¹

Tal cenário traz à lembrança os chamados festivais da M.P.B., sigla mágica que rotulou um filão da música popular brasileira, cujo repertório se assentava, no binômio “qualidade-discurso engajado”. À televisão, vitrine privilegiada, cabia divulgar tais eventos que mobilizavam torcidas e traziam para o palco diversos modos de comunicação musical, ritmos, arranjos, instrumentos e, sobretudo letras, quase sempre longas, que um público ávido decorava. Líricas como “A Banda”, comoventes como “Arrastão”, arregimentadoras como “Pra não dizer que não falei das flores”, estas peças musicais guardavam em comum o engajamento com o povo brasileiro².

É preciso lembrar que, no conjunto das manifestações culturais da época, a chamada arte engajada, pelo menos no caso da música, não escapou à voracidade da indústria cultural. Aos festivais seguiam-se os lançamentos dos discos, com faturamento assegurado.

Enquanto isso, o teatro e o cinema, muito embora dialogassem com a música, não logravam alcançar o mesmo sucesso comercial. Somente em algumas ocasiões, a apropriação de “discursos cantados” no teatro, ou nas trilhas dos filmes obteve alguns sucessos no rádio e no mercado discográfico. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a “Marcha da Quarta feira de Cinzas”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, pinçada do espetáculo “Opinião”, apresentado no Rio de Janeiro, no ano de 1964 e “Roda Viva”, de Chico Buarque, cuja peça teatral de mesmo nome, estreou em São Paulo, em janeiro de 1968.

Já no caso do cinema, tais migrações foram menos efetivas, pois as trilhas sonoras dos filmes, cuja qualidade foi reconhecida por muitos, não estimulavam maiores incursões da indústria cultural. Lembrando o festival de música da TV “Excelsior” no ano de 1965, Castro (1990, p. 402) reproduz o discurso irônico sobre a performance do artista Sérgio Ricardo e sua apropriação dos cantores nordestinos, assim como ocorrera no filme “Deus e o diabo na Terra do Sol”: “Quem queria ouvir aquilo? E, além do mais para quê, se era possível produzir industrialmente este mesmo folclore, com harmonias européias e ainda vencer festivais?” Não seria o

caso de retomar a polêmica, pois a intenção deste item é não mais que desenhar um breve painel³. Uma resposta breve convidaria a pensar nos mesmos estudantes que compareciam aos festivais, assistiam aos filmes, integravam um público consumidor de classe média e expressavam seu agrado conhecendo o repertório das trilhas sonoras, cantadas nas muitas reuniões, festinhas e nos sempre povoados centros acadêmicos.

Mas na verdade, um tipo de sucesso alcançado pelas mãos da indústria cultural, não estava na preocupação do cinema novo⁴, até porque “a autocrítica desenvolvida pelo cinema tinha um sentido muito mais radical e procurava repensar a difícil situação existencial do jovem intelectual de esquerda, aliás, o público privilegiado do cinema novo” (NAPOLITANO, 2004, p. 54).

A importância desse legado “radical” e alguns dos sentidos possíveis da sua movente tônica de desterritorialização, e reterritorialização, são aspectos que pontuam a trajetória de Glauber Rocha e dão suporte ao seu nomadismo⁵.

Desterritorializações: câmeras nas mãos e idéias nas cabeças

Idéias não faltaram a Glauber Rocha, transbordantes, elas se consubstanciaram em filmes, projetos, manifestos, correspondências, entrevistas e um repertório de frases e *slogans*, reveladores do seu talento e do seu modo de representação da realidade. Referindo-se ao universo do teatro, Eco contrasta as vertentes do enredo e da ação, tomando Hamlet como exemplo. Se no primeiro, a narrativa “pode ser contada até por um ginasiário” na segunda, a plurivocidade das ações abre-se para um sem número de possibilidades interpretativas. Bem por isso, escapando ao consensual, “a ação de Hamlet fez e fará correr rios de tinta, pois é uma, mas não é unívoca” (ECO, 1986 p. 192).

Trazendo a imagem para o universo glauberiano, ela mantém a pertinência, pois, seja na leitura e releitura dos seus filmes, pretensão que, aliás, escapa a estas anotações, seja na pluralidade

de publicações centradas na obra de Glauber Rocha, suas ações e seu legado ainda hoje interpelam a muitos, sobre tudo aos estudiosos da Sétima Arte.

Não mais que “louca por cinema” e conforme anteriormente mencionado, interessada desde os tempos de estudante pelos filmes e pela trajetória de Glauber Rocha, impressionaram-me os “rios de tinta” que me chegaram, desde as primeiras incursões dedicadas à elaboração deste ensaio. Percebo que a chama viva da polêmica, ao alastrar-se, desdobra-se da retomada das críticas coevas aos filmes, para uma espécie de “crítica da crítica” ou, para a “celebração da celebração”.

Uma trajetória marcada por turbulências e inquietações é apanágio do “artista-nômade”, cuja obra logra transcender até mesmo, a suspensão máxima imposta pela morte. Deleuze, na esteira do pensamento nietzschiano, pondera sobre a audácia de um pensamento que, para entendermos, é preciso que estejamos no mesmo barco, partilhando “uma deriva, um momento de deriva ou de desterritorialização” (DELEUZE Apud SHÖPKE, 2004, p. 175).

O “barco” dos precursores do chamado cinema novo, já ao final dos anos cinquenta, tinha como tripulantes um grupo de jovens cineastas que escolheu a cidade do Rio de Janeiro, mas especificamente alguns bares do Rio de Janeiro, como espaços de suas “derivadas”, materializadas em acalorados debates sobre teatro, música, política, literatura e, claro, cinema, tertúlias, quase sempre, capitaneadas por Glauber Rocha.

Deixo o inventário compromissado com os rigores cronológicos, aos cuidados dos especialistas, pois, para meus objetivos, será suficiente reter alguns pontos do movimento liderado pelo cineasta brasileiro que, no ano 1980 afirmou, com a ortografia que se permitira cunhar: “o movimento do Kynema novo, começando a atuar desde 1959, tomou o poder cinematográfico no Brazyl em 1962 (independente dos fluxos paralelos) fundando novas frenteyras criativas e comerciais em terras de Oropa, Áfryca, Ázya, U.S.A. e América Latyna” (GLAUBER ROCHA Apud GOMES, 1997, p. 170).

De fato, no que possa parecer um exagero, esta nova performance cinematográfica do terceiro mundo, não apenas comercialmente transpunha fronteira. Nossa historicamente construída condição de receptores de idéias, não obstante as tantas resistências que pontuam o cenário pós-colonial, conheceu episódicas trocas de sinais, ao ensejo do cinema novo.

Da mesma carta-documento enviada ao cineasta cubano Alfredo Guevara e já citada em páginas anteriores, destaco outro fragmento discursivo, bastante persuasivo quanto à troca de sinais acima referida. Se não vejamos: “Quando os estudantes da Sorbonne apresentavam uma tese demonstrando que Weekend, Prima della Rivoluzione e ‘Terra em Transe tinham sido os filmes que mais influenciaram o movimento de maio de 1968’, a revista direitista *Fatos e Fotos* publicou a notícia em tom de denúncia política” (GLAUBER Apud BENTES, 1997, p. 407) (grifos meus).

No Brasil, entre avanços e recuos e em meio a uma conjuntura política adversa, o cinema novo entra em declínio na segunda metade dos anos setenta. Na verdade, sequer nos momentos em que Glauber se consagrou como gênio em algumas hostes, se pode falar em unanimidade.

Se, “toda unanimidade é burra”, conforme ironizou o jornalista e dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, em blague hoje tão conhecida no Brasil, quanto são reconhecidos seu talento e seu conservadorismo, de resto, jamais por ele próprio negado, no caso de Glauber Rocha, a unanimidade para além de “burra”, seria impossível.

Afinal, se “Deus e o diabo na terra do sol” foi aplaudido quase unanimemente no ano de 1964, a repercussão de “Terra em Transe”, pelo menos por ocasião do seu lançamento em 1967, não contou com a mesma receptividade. Setores de esquerda criticaram o filme por sua liberdade narrativa, o rotularam de “confuso” e nisto, construíram discursos parafrásticos em relação à crítica de direita, que encontrou em Nelson Rodrigues, um irônico e conciso sujeito-suporte. Sobre “Terra em Transe”, o dramaturgo resumiu, trata-se de “um ideograma chinês de cabeça para baixo”.

Pensar na análise desses discursos nas vertentes do discurso do emissor (Glauber Rocha) e nos dos receptores (a crítica), seria necessário pensar nas condições do momento em que o filme foi produzido, ao lado de certa intencionalidade, evidenciada no “discurso confuso”. Gomes (1997, p. 184), a quem venho recorrendo para a construção deste item, não contente com a abundância informacional com que brinda seus leitores, desenvolve análise e crítica dignas de transcrição, posto que pautadas na busca de sentidos e representações de “Terra em Transe”:

Era uma interpretação brilhante e de grande beleza literária, mas que se ocultava nos jogos do pensamento, para escapar ao assédio da ditadura. Eldorado simplesmente era o Brasil injusto, dominado pelo latifúndio e pelos interesses das classes privilegiadas. Glauber também precisara dissimular a denúncia com os ardis formais de uma linguagem extremamente elaborada, que provocou perplexidade. Sobretudo desde o barroco, os poetas e os artistas aprenderam a dizer verdades duras sob o manto da forma requintada, para confundir a violência do poder.

Ocorre que os equipamentos retóricos que não ficaram claros a muitos críticos, apesar dos ardis de linguagem, não escaparam aos olhos e ouvidos atentos da ditadura, que conseguiu captar seus sentidos. O filme “Terra em Transe” durante abril de 1967 foi proibido em todo o território nacional, sob a alegação de subversão e cunho ofensivo à igreja católica, sendo liberado no início de maio. Cabe lembrar que a exibição em São Paulo organizada pelo T.U.S.P. (teatro universitário) recebeu aplausos ao longo da sessão.

Prosseguir rastreando a exuberante filmografia de Glauber Rocha seria extrapolar os limites disponibilizados para estas reflexões. Limito-me, portanto, a reiterar que a obra como um todo, guarda em comum a característica de uma linguagem cinematográfica inovadora que, ao se descolar da confortável reprodução mimética, problematiza a realidade, promovendo “uma reordenação e não uma submissão visual, uma forma inclusive de fraturar o real com intenções artísticas” (BAZIN, ANDRÉ Apud GOMES, 1997, p. 445). E não poderia ser de outra forma, pois,

nômades, as “intenções artísticas” do pensador e cineasta, sempre se inscrevem no gesto criador, já que, diferentemente sedentário, tanto conhecer como re-conhecer, são, para o nômade, atos de criação e não de reconhecimento (SHÖPKE, 2004, p. 184).

É neste afã de conhecer e de re-conhecer que Glauber Rocha reconhece a porosidade das fronteiras territoriais que, não conseguem apagar sintonias na diversidade do cenário pós-colonial, onde o diverso e uno se imbricam, desterritorializando-se e reterritorializando-se.

Neste reconhecimento, muito embora as articulações tenham sido muitas, Cuba significou, sem dúvida um importante ponto de inflexão na trajetória de Glauber Rocha. Lá estava o Instituto Cubano de Artes Cinematográficas, o I.C.A.I.C, centro em torno do qual se mobilizavam artistas, intelectuais e cineastas, sintonizados com a arte e com a “Ilha”. Ademais de sua estada, uma correspondência intensa atesta as afinidades entre Glauber Rocha, cineastas e intelectuais cubanos, também estes ungidos pela arte-“feiticeira salvadora”, e tripulantes do mesmo “barco”.

Não por acaso, Glauber Rocha reconhecia o cinema latino-americano, que floresceu nos anos sessenta e estruturou-se como movimento, nas trilhas do cinema cubano e do cinema novo brasileiro (GOMES, 1997, p. 256).

Para os objetivos deste artigo e em consonância com os referenciais adotados, considero importante ressaltar que a sintonia observada entre as práticas e representações de Glauber Rocha e as dos cineastas cubanos, recorte que desdobra das perguntas que faço ao tema, algumas das respostas, não poderiam ser buscadas na perspectiva da mera “influência”. Sequer seria o caso de estabelecer comparações entre iniciativas e posturas, pautadas no viés dos rigores cronológicos, ocupados com primazia das datas de veiculações de projetos, publicações ou filmes. Se, como exemplo empírico, este conjunto deve ser destacado, o que este suporte enseja é a reflexão sobre as sintonias de uma experiência nômade e desterritorializada, independentemente da precedência das ações.

A opção por tematizar as repercussões de perfis nômades no cenário pós-colonial sugeriu a construção de um texto centrado em Glauber Rocha, para, a partir daí, articulá-lo às pontes estabelecidas com os cubanos. Seria um esforço improficuo, vale insistir tomar para tanto o rumo das “influências”. Antes cabe falar em reativação de representações e ações, em grandes enunciações, matrizes de sentido que integram pensamentos, presentes, portanto, em modos de ver de sujeitos, sem que por isto, se constituam como decalques.

Deleuze por exemplo, cujo nomadismo terá por certo lhe ensejado a reativação do conceito de diferença, agrega ou entrelaça às suas reflexões, elementos que remontam ao mundo grego. Refiro-me aqui, assim como o faz Shöpke (2004, p. 48-66) ao conceito de “diferença” em Platão, Aristóteles, Heráclito, Parmênides, para ficarmos apenas com alguns dos interlocutores. Inspiradora, esta complexa grade de idéias, ora reelaborada, ora questionada, ora desdobrada em complexas ramificações, matiza o pensamento deleuziano, porém ele lhe infunde o seu tom.

Saltando no tempo, o mesmo ocorre com os praticamente intermináveis diálogos nos quais Nietzsche comparece cumprindo a função do “discurso de outrem”, intencionalmente invocado. Em dado momento, sobre a força do pensamento, inspirando-se em Nietzsche, Deleuze (1988, p. 205) reflete: “O que se estabelece no novo não precisamente o novo, pois o próprio do novo, isto é a diferença, é provocar no pensamento forças que não são as das reconhecimento”.

Ora o arquivo constituído pelas obras e ações dos “pensadores-artistas” aqui referidos, tais sejam, Glauber Rocha e os cineastas cubanos, destaca-se, justamente, pela inovação, pela provocação, enleada pela noção de diferença e que faz do reconhecimento, uma postura que se aparta da mera reconhecimento, conforme venho enfatizando, posto que falo em sintonias.

Trata-se, então, de uma “constelação de agenciamentos”, expressão adotada por Deleuze ao lado das noções de “maquinação” e “reativação” que não incluem a idéia de

“influência”, para o filósofo, um termo fraco e inapropriado para designar a circulação de idéias que anima os pensadores nômades (SHÖPKE, 2004, p.201).

No caso da comunidade cubana e, na impossibilidade de todos mencionar e, mais que isto, comentar as respectivas ações, limito-me a destacar algumas evidências empíricas, articulando-as a alguns nomes e propostas. Por exemplo, o “Terceiro Cine” de Fernando Solanas assim como Júlio Garcia Espinosa, com seu “Cine Imperfecto”, desenvolveram ações que estão, para a renovação do cinema latino-americano, em sublinhada sintonia com a performance de Glauber Rocha, com o seu cinema novo. Seleciono em Espinosa (1996, p. 125) importantes reflexões sobre as motivações primeiras do “Nuevo Cine Latinoamericano” e as reativações promovidas pelo neo-realismo italiano, no caso, “ponte abstrata” das suas incursões preliminares:

Un primer puente fue el neorealismo italiano. El Nuevo Cine Latinoamericano daba sus primeros pasos cargados de una indiscutible autenticidad. No fueron actitudes miméticas las que nos motivaron. El neorealismo no era un estilo a copiar; era una actitud ante el cine que había de cambiar y ante la vida que había que transformar. Nada podía atizar mejor nuestras esperanzas y nuestras ilusiones. La relación resultó tan fecunda y consecuente que sus huellas vivirán siempre en cualquier obra del cine latinoamericano. No obstante, ya avanzados los años sesenta, la realidad de nuestros países poco tenía que ver con la de la postguerra italiana. En nuestras vidas el espíritu cambio crecía, se aceleraba y se materializaba en acciones de lucha concreta. ‘La identidad se buscaba rompiendo con la máscara de identidad que se nos ofrecía. Y nosotros, cineastas nos identificábamos buscando una identidad que sabíamos única y, a la vez, múltiple y diversa’. (grifos meus).⁶

Encontro justificativa para tão longa transcrição por entender que, refraseada ou recortada em pequenos fragmentos, a seqüência

assim obtida privaria o leitor de acompanhar o informacional e as argumentações do cineasta Espinosa, cuja clareza me libera de retomar os propósitos de um grupo, e as reativações face ao neo-realismo italiano observo ademais, que a metáfora da “ponte” parece resultar de uma acordo tácito entre estes nômades.

A Alfredo Guevara coube o estabelecimento da “ponte” inicial entre a arte cinematográfica brasileira e a cubana. Em carta-resposta a Glauber Rocha escrita em 4 de fevereiro de 1961, o cineasta cubano agradece pelo envio de fotografias do filme “Barravento” e também pelos interessantes artigos recebidos.

Por sua parte, comunica o envio de fotografias e revistas, informando a disposição da *Revista del Cine Cubano* e da cinemateca de Cuba de enviar todas as publicações e notícias sobre o cinema cubano. No aguardo da exibição de “Barravento” em Cuba, Alfredo Guevara argumenta, na mesma carta: “Sabemos hasta qué punto tienen contacto nuestras realidades y culturas, cuán cercano, mucho más de lo que uno y otro saben – están nuestros pueblos, y como en la psicología, las costumbres, los problemas, los sueños, la música y el arte se encuentra una común raíz” (GLAUBER ROCHA Apud BENTES, 1997, p. 36)⁷.

Estas sintonias, estas “raízes comuns”, desde sempre percebidas por Glauber Rocha, se explicitam por ocasião do exílio, ao ensejo da experiência cotidiana. Nas representações de Glauber Rocha, África e Cuba significavam “duas Bahias”. É preciso reter, entretanto, que esta identificação que se patenteia na socialidade do dia-a-dia, ao longo do processo, passou por impasses.

Em Cuba, Glauber Rocha viveu entre os anos de 1971 e 1972 e, na feliz expressão de Bentes (1997, p. 49), a Ilha foi para ele “uma espécie de laboratório político”.

Neste aspecto, seu entusiasmo inicial experimentou frustrações e desencantamento. O ideal era o mesmo, assim como eram as mesmas, as sintonias promovidas pelas sempre lembradas “raízes”, os amigos eram muitos, mas, a cotidianidade da ambiência política, acabou por assustá-lo. “Admitia que permanecendo em

Cuba oficializava seu rompimento com o Brasil e, isto é o que ele menos desejava. (GOMES, 1997, p. 163).

Por outro lado, houve ruídos ao final de sua estada, provocados pelos questionamentos quanto à retirada dos créditos cubanos ao filme “História do Brasil”. Tais ruídos, porém, não foram maiores que o apreço cultivado entre os “hermanos” cubanos. Por ocasião da morte de Glauber, o amigo primeiro, Alfredo Guevara, homenageou-o com uma edição da revista *Cine Cubano*, com foto de capa e inclusão de algumas cartas (GOMES, 1997, p. 263 e 264). Nelas, como venho destacando, evidenciam-se os atributos nômades destes “pensadores-artistas”.

Sintonias quanto às práticas e representações como as que venho, aqui e acolá, garimpando neste item, pela impossibilidade de detalhá-las neste espaço, foram também percebidas por Villaça (2004) em estudo igualmente centrado em Glauber Rocha⁸. A autora observa a repercussão da obra glauberiana em Cuba, na segunda metade da década de 60. De fato, “Terra em Transe” (1967) e “Memórias del subdesarrollo” (1968), do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, guardam em comum vários elementos.

Por exemplo, a construção das tramas em torno de personagens interpelados por crises existenciais e identitárias, os monólogos, as trilhas sonoras inovadoras e uma linguagem aberta que dista dos convencionalismos lineares.

“Pensador-artista”, assim como foi Glauber Rocha, Alea discorre sobre seu fazer, em um conjunto de entrevistas publicadas no ano de 1989. Chamou minha atenção à imagem por ele adotada para refletir sobre a responsabilidade do cineasta que, ao mesmo tempo, deve preocupar-se com o plano ideológico e o estético.

Jamás he pensado que estoy libre de esa responsabilidad, vivo en una sociedad con la que quiero tener una relación productiva. Al mismo tiempo no puedo olvidar que lo que estoy haciendo es un producto muy particular. No soy un ingeniero, un constructor de puentes, un economista. Soy un cineasta. Lo que hago es fundamentalmente un producto

estético que cumple una función social' (ALEA Apud OROZ 1989 p. 19)⁹ (grifos meus).

A julgar, pelo que veio, insistindo desde o início, Glauber Rocha, sintonizado lhe devolveria a reflexão completando-a, pois o 'pensador-artista' é "engenheiro de uma ponte abstrata".

Ao construí-la, estes nômades guiadas pelas mãos da 'feiticeira- salvadora', se re-conhecem na mesma missão para a qual dedicam suas vidas. Bem por isso, o já lembrado Espinosa, mais uma vez participa do diálogo lembrando que: "... el arte, como la vida, está siempre en una búsqueda permanente de su identidad. De ahí su importancia y su grandeza. El arte, en este caso el cine, que dé por concluida la búsqueda de su identidad, es un cine" (ESPINOSA: 1996, 123)¹⁰. Esta busca de identidade e este compromisso com a vida, com a arte e com a estética, não poderiam ser procurados em linguagens cinematográficas alhures, pois, ainda que tecnicamente perfeitas, a estas faltaria a sintonia com a arte compromissada.

Assim, no mesmo barco desterritorializado, os 'pensadores-nômades' reuniram os seus esforços em torno do melhor do seu fazer, já que: "não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim ao público, a consciência da sua própria existência", conforme lembra Glauber Rocha nas palavras finais da sua *Estética da Fome* (GLAUBER ROCHA Apud GOMES, 1997, p.599).

Prosseguir garimpando sintonias, entre os cineastas das 'terras do sol', seria lembrar muitos outros nomes de tripulantes do mesmo barco, já para não falar da curiosidade com que me peguei, ao saber que não apenas homens, o integravam. Nele estava, por exemplo, a documentarista Sara Gomes, cuja trajetória chamou a atenção do jovem cineasta Eryck Rocha (F.S.P. 15/07/04).

Em Eryck encontro também, subsídios que corroboram o argumento norteador deste ensaio. Entrevistado pelo suplemento *Domingo*, do jornal peruano *La Republica*, em 4 de agosto de 2002, ele avalia: "Meu pai foi um nômade pós-moderno em plena

década de 60. Imaginas? Adiantou-se à sua época, tinha um pensamento vanguardista e lutou por uma ideologia, autenticamente latino-america. Muitas das coisas que defendia à época são vigentes agora. Creio que sua obra é um baú muito grande, que dia-a-dia, deveria ser redescoberta, reinterpretada”¹¹.

Neste nomadismo, a passagem de Glauber Rocha pela ‘ Ilha’ constitui, ao mesmo tempo, um porto seguro e uma ‘revolução dentro da revolução’, pois, “no auge das suas inquietações estéticas e políticas, o cineasta baiano filmou, agitou e polemizou como nunca em Cuba” (F.S.P. 15/07/04).

Afinal, é atributo dos desterritorializados, este ‘sentir-se em casa’. De Havana, Glauber escreve para o cineasta Cacá Diegues: “estou em Recife muito feliz, estou na Bahia muito feliz, e todo caminho dá no mar [...] Soy feliz y tengo saudades” (GLAUBER ROCHA Apud GOMES, 1997, p.432).

Bem sem vê, pelo fragmento discursivo acima, o que significou o cotidiano em Cuba, nas representações de Glauber Rocha. Especular sobre as condições de significação de tal sintonia, convida ao diálogo com pensadores cuja concepção do identitário se assenta no lugar de confluência do múltiplo aberto ao diverso e ao movente, onde o ‘reinado do ser é substituído pelo sendo’ (GLISSANT Apud BERND, 2004, p. 104).

Algumas reflexões que desdobram deste modo de ver, aparecem a seguir, no próximo e último item.

Concluindo: Brasil e Cuba, em sintonia rizomática

Conforme lembra a acima citada Bernd (2004, p.101), os enfoques de Glissant e Chamoiseau quanto às questões identitárias, dialogam com as idéias de Deleuze e Guattari, pensadores que, como se viu, foram lembrados ao longo do presente texto.

Glissant e Chamoiseau¹² se opõem aos integristas e fundamentalismos dos discursos convencionais, quando a questão

é a identidade, que, para ambos, é noção que remete à idéia de raízes múltiplas e abrangentes.

Guattari explica a adoção dos termos ‘rizoma’ e ‘rizomático’, sugeridos por ele e por Deleuze:

Os diagramas arborescentes procedem por hierarquias sucessivas, a partir de um ponto central em relação ao qual remonta cada elemento local. Os sistemas em rizoma ou ‘em treliça’, ao contrário, podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais, sem que se possa, centrá-los ou cercá-los. O termo ‘rizoma’ foi tomado por empréstimo à Botânica, onde ele define os sistemas de caules subterrâneos de plantas flexíveis que dão brotos e raízes adventícias em sua parte inferior (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 322).

Nestas ‘conexões transversais’ encontro os suportes do nomadismo de Glauber Rocha, e dos cineastas cubanos sintonizados quanto às representações que construíram sobre o papel da arte cinematográfica para os povos do Terceiro Mundo. Elas ressoam rizomaticamente dos ‘caules subterrâneos de plantas flexíveis’ cujas raízes multi-seculares se plantaram no solo fecundo dos territórios pós-coloniais.

Em outro contexto e com outra conotação, mas sugerindo entrelaçamentos, João Lopes reflete: “se há cineasta a que convenha a designação de nômade, Glauber é este cineasta [...]. Dir-se-ia, que só na viagem e através dela, é possível se encontrar as raízes mais secretas do mistério dos homens e das sociedades que constroem e destroem: as suas mitologias.” (LOPES Apud GLAUBER ROCHA, 1983, p. 246).

Ora, construir e destruir mitologias é viagem incessante, transe histórico, no qual as temporalidades, se entrecruzam e os territórios se desterritorializam, se reterritorializam, secundarizando as construções das fronteiras espaciais e sua importância, bem como o fazem os ‘pensadores-nômades’.

Desta percepção partilha o historiador e poeta:

Suprimir diferenças entre o passado, presente e futuro

È uma forma de viajar: Saio de meu próprio nicho e participo da vida de outros.

O valor de um homem é a sua palavra (LEONARDI, 2003, p 12).

No espaço discursivo da poesia e na riqueza das imagens, o fragmento acima sugere conexões e pontes com a trajetória de Glauber Rocha, seu nomadismo, suas viagens, na polissemia de que se reveste tal expressão e sua palavra. Polêmica, nem sempre entendida, mas sempre sintonizada com os que com ele partilharam e partilham ainda o mesmo barco, a ‘palavra’ de Glauber Rocha e as representações que a ela subjazem motivou e motivará, por certo, ‘rios de tinta’. Nestas águas, este breve ensaio se junta como gota atraída pelas sintonias de alguém que pertence a uma geração que desde logo aprendeu a admirar Glauber Rocha.

Notas

¹ Refiro-me, por exemplo, ao repertório, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, João do Vale, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Elis Regina e Maria Betânia, dentre outros.

² Os autores das músicas são respectivamente, Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré.

³ A qualidade das trilhas sonoras dos filmes de Glauber Rocha foi reconhecida por setores do Brasil e do exterior segundo Gomes (op cit. pp 432 – 433) “ele gostava não apenas de música clássica – Villa-Lobos, naturalmente à frente – mas também da popular e da folclórica, tendo sido um pesquisador das fontes nordestinas da música interiorana. Em seu afã de registrar a mensagem dos cantadores ou dos violeiros cegos. Paulo Perdigão dedicou todo um item de seu ensaio ‘Ficha Filmográfica’, incluído no livro ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’ de 1965 à importância da música para Glauber, lembrando que no filme, todas as seqüências enfáticas, são portadoras de uma infra-estrutura despertada pela música, tanto em justaposição de som e imagem, quanto na subsequência da ação dramática e seu eco musical”

⁴ O repertório dos filmes será focado mais adiante.

⁵ Territorialidade/desterritorialização/reterritorialização são noções caras ao referencial proposto por Guattari e Deleuze em seus estudos voltados para a problemática das identidades. Segundo Guattari, a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia [...] o território poder ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. [...] Ele é um conjunto dos projetos e de representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais estéticos, cognitivos. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linha de fuga [...] A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante (Guattari, Rolunik op cit p. 323).

⁶ Uma primeira ponte foi o neo-realismo italiano. O novo cinema latino americano dava seus primeiros passos carregados de uma indiscutível autenticidade. Não fora atitudes miméticas que nos motivaram. O neo-realismo não era um estilo a copiar, era uma atitude perante o cinema que havia de mudar e perante a vida, que havia de se transformar. Nada podia atirar melhor nossas esperanças e nossas ilusões. A relação resultou tão fecunda e conseqüente que suas marcas viveram sempre em qualquer obra do cinema latino americano. Não obstante já avançados nos anos sessenta, a realidade de nossos países pouco tinha a ver com a da pós-guerra italiana. Em nossas vidas, o espírito de mudança crescia, se acelerava e se materializava em ações de luta concreta. Buscava-se a identidade rompendo com a máscara de identidade que nos era oferecida. E nós, cineastas, nos identificávamos buscando uma identidade que sabíamos única e ao mesmo tempo, múltipla e diversa” (tradução livre).

⁷ Sabemos até que ponto têm contacto nossas realidades e culturas, quão perto, muito mais que alguns sabem, estão nossos povos, e como na psicologia, os costumes, os problemas, os sonhos, a música e na arte, se encontra uma raiz comum. (tradução livre).

⁸ O excelente artigo “América Nuestra e o cinema cubano”, de autoria da historiadora Mariana Martins Villaça, dialoga com o presente ensaio, do ponto de

vista temático. As abordagens, entretanto, têm modos distintos quanto à construção do objeto e os referenciais teóricos adotados.

⁹“Jamais pensei que estou livre dessa responsabilidade, vivo em uma sociedade com a qual quero manter uma relação produtiva. Ao mesmo tempo não posso esquecer que o que estou fazendo é um produto muito particular. Não sou um engenheiro, um construtor de pontes, um economista. Sou um cineasta. O que faço é fundamentalmente um produto estético que cumpre uma função social. (tradução livre).

¹⁰“A arte, como a vida, está sempre numa busca permanente da sua identidade. Daí sua importância e sua grandeza. A arte, neste caso, o cinema, que dá por concluída a busca da identidade, é um cinema morto” (tradução livre).

¹¹ Tradução livre do texto publicado, pelo jornal peruano *La Republica* (suplemento Domingo, 4/08/2002): “Mi padre fue un nómada posmoderno en plena década del 60. Te imaginas se adelantó a su época, tenía un pensamiento vanguardista y luchó por una ideología auténticamente latinoamericana. Muchas de las cosas que defendía en ese entonces ahora siguen vigentes. Creo que su obra es un baúl muy grande que día a día debería ser redescubierta, reinterpretada.”

¹² Neste aspecto, Bernd menciona pontualmente os estudos de Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Galimard, 1997 e ao de Glissant, Édouard, *Traité du tout- monde*, Paris, Galimard, 1997 .

Bibliografia

BENTES, Ivana (Org.) *Cartas ao Mundo/Glauber Rocha*, SP: Companhia das Letras, 1997.

BERND, Zila: “O Elogio da Crioulidade: o conceito de Híbridação a partir dos autores francófonos do Caribe”. In. Benjamim, Abdala Jr (org.) *Margens da Cultura: mestiçagem, Hibridismo & outras misturas*, SP: Boitempo, 2004.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. S.P.: Ateliê Editorial, 2003.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudades. A história e as histórias da bossa nova*. SP: Companhia da Letras, 1990

COSTA, Luis Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70): Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. R.J: Ed. 7 Letras, 2000.

- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. R.J.: Ed 34, 2003.
- ESPINOSA, Júlio Garcia. *La doble moral Del cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores.
- GUATARI, Félix e ROLNIK, Suely: *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 4ª Ed. 1996.
- GOMES, J. Carlos Teixeira: Glauber Rocha. *Esse vulcão*. R.J.: Nova Fronteira, 1997.
- LEONARDI, Victor Paes de Barros: *A Arte de Viajar à Deriva e Ressurgir com Paixão*. Rio de Janeiro: Instituto Diversidade Brasil, 2003
- MALDONATO, Mauro. *Raízes e Errantes*. S.P.: Ed 34, 2004.
- MESQUISTA, Zila. “Espaço, Território e Lugar: estas palavras ciganas...” In *Revista Educação, Subjetividade e Poder*. Porto Alegre, no. 5, vol. 5, 1998.
- NAVAS, Adolfo Montejo: “Cinco notas sobre o teatro engajado no Brasil”. In *Revista do patrimônio histórico*, nº 29. Bsb, IPHAN, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos: *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. 2ª Ed. SP: Contexto, 2004.
- OROZ, Silvia: *Tomás Gutiérrez Alea: Los filmes que no filme*. La Habana: Ediciones Unión. 1989.
- Revista Domingo del diario de La República*. “El legado Glauber Rocha”. 4 de agosto del 2002. <http://www3.larepublica.com.pe>.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. R.J., Alhanbra/Embrafilme, 1983.
- SOUZA, Lynn Mário T. Menezes de. “Hibridismo e tradução cultural em BHABHA”. In: Benjamim, Abdala Jr (org.) *Margens da Cultura: mestiçagem, Hibridismo & outras misturas*, S.P: Boitempo, 2004.
- SCHÖPKE, Regina: *por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. RJ: Contraponto S.P/EDUSP, 2004.
- VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano”. In: *Revista Brasileira de História*, S.P.,2002, Vol. 22, no. 44. <http://www.scielo.br/scielo>.