

## EM BUSCA DO ESPECTADOR NOVO – GLAUBER PASSA PELA TELEVISÃO

Marília Rothier Cardoso  
(PUC-Rio)

### RESUMO

Glauber Rocha, a figura mais destacada do Cinema Novo, apresentou suas idéias políticas em artigos jornalísticos e entrevistas. Esse material é resenhado para construir a base estética e ideológica do cineasta em suas raras mas importantes incursões na televisão. O objetivo deste texto é resgatar, para o cenário midiático contemporâneo, o pensamento e as experiências do cinema político brasileiro mais destacado dos anos sessenta. PALAVRAS-CHAVE: cultura de massa, política, cinema, televisão

Os “movimentos do 68” servem de marco e justificativa à campanha permanente de Martín-Barbero (BARBERO; REY, 2001, p. 18) pela inclusão da mídia como objeto privilegiado da academia latino-americana, decidida a delinear a paisagem contemporânea e intervir nela. A subversão do estatuto epistemológico tradicional, nos meados da década de sessenta, ampliou e deslocou os espaços de construção do conhecimento. Depois dessa ruptura, tornaram-se – ou deviam ter-se tornado – obsoletos tanto o preconceito dos intelectuais contra a televisão, quanto as reservas dos artistas diante dos veículos eletrônicos. A importância estratégica de tal marco cresce para nós, “povos do sul”, ainda completamente enredados numa gritante desigualdade social e, há séculos, impedidos de fazer valer nossa versão da história para efeito das políticas globais. Mas, mesmo “do lado de baixo do Equador”, são bastante tímidas as experiências com o poder dos meios de massa enquanto linha de fuga dos interesses hegemônicos. Não se explora o potencial de nossas redes televisivas para negociar a legitimação de práticas não ocidentais de cultura; muito menos para exigir resposta (mesmo que lenta e gradual) a demandas econômicas. A leitura de Martín-Barbero e seus pares, os teóricos e críticos da

mídia no continente, conduz ao passado como meio de abalo de certa acomodação do presente. Refazer algumas trilhas abertas nos distantes anos sessenta serve de contraponto questionador das largas oportunidades, que ainda se perdem no dia-a-dia.

Às vésperas do ano-emblema de 1968, quando passava pela vila de Itacoatiara, à época da filmagem do curta *Amazonas, Amazonas*, Glauber Rocha reflete sobre a fatia de público, dispersa pelas matas e sertões – e, àquela altura, ainda inacessível à televisão –, buscando identificar seus representantes e estabelecer empatia com eles. No papel de renovador politizado do áudio-visual, insiste na força colonizadora do mercado americano e delinea, nas entrelinhas, sua avaliação das possibilidades de enfrentá-la. O choque produzido por aquele “jovem cemitério”, deixado pela febre da borracha, inscreve-se num relato ficcional-analítico que, com o título de “Hollywood tropical 65” (ROCHA, 2004, p. 67-71), foi recolhido em *Revolução do cinema novo*. Dois moradores de Itacoatiara revelaram-se como tipos – distintos e complementares – do espectador potencial, que o Cinema Novo teria de ir fisgar nos confins do país. A mesma calça *Lee* os destaca aos olhos do cineasta: nova, no corpo do rapaz louro, que “vai estudar geologia em Belém” e “de segunda”, compondo, com “o chapéu de palha”, a vestimenta do “mestiço alto”. Se o primeiro, que já leu sobre o Cinema Novo em *O Cruzeiro*, pode dar-se ao luxo de pretender, como futuro geólogo, a exploração nacional do minério amazonense, o outro, para quem o cinema se resume à figura do herói “João Vaine”, apenas inveja as vantagens do americano, sabendo-se “povo menor”, limitado aos biscates, em torno do rio, e “aberto ao veneno das cobras”. Junto com sua equipe, Glauber explora a curiosidade das pessoas para fazer de sua própria curiosidade, por aquele mundo estranho, uma aprendizagem, na carreira de diretor inconformado e inventivo. Cabe-lhe oferecer alguma alternativa às imagens de Hollywood, mas a concorrência é absurdamente desequilibrada. O estudante de geologia “é um em cada duzentos” e “o caboclo é noventa em cada cem”. A câmara, que usa, tão emblemática quanto a calça *Lee*, não o livra, no entanto, do “veneno das cobras”. Além disso, o regime de filmagem, que lhe serve, está mais próximo ao dos biscates e é, com esse regime, que espera a realização do “milagre de fazer o cinema saltar das telas para a vida”.

Refazer a trilha de Glauber Rocha, com o propósito de iluminar

os impasses contemporâneos de nosso panorama sócio-cultural, pode provar-se útil por um par de razões. À sua maneira intuitiva mas rigorosa, ele deixa um legado de ensaios teóricos e críticos tão ou mais importante quanto o da obra cinematográfica; como realizador, sua trajetória evidencia o paradoxo de uma arte lucidamente política, exibida, da estréia às retrospectivas atuais, para um público ausente. Se nunca cultivou a vanguarda do tipo “arte pela arte” e foi sempre flexível na negociação de seus projetos revolucionários, é desconcertante constatar, em termos práticos, seu fracasso. O desconcerto cresce quando se lê, nos textos publicados, nas notas pessoais e nas cartas, observações perspicazes sobre a relação do cinema com o espectador. Não interessa decifrar velhos enigmas nem apontar culpas ou causas. Mas, como parte da herança dos anos sessenta ainda nos atrai, é oportuno o destaque de fragmentos do discurso da época – *slogans*, raciocínios, propostas. Examinando essas espécies de relíquia, talvez se encontrem, mais do que consolo para os equívocos do presente, pequenas alternativas apontando algum futuro.

Afinada com o clima de 68, aparece, no ensaio “O Cinema Novo e a aventura da criação” (ROCHA, 2004, p. 127-150), a afirmativa decidida de Glauber: “Considero um desrespeito ao público, por mais subdesenvolvido que ele seja, ‘fazer coisas simples para um povo simples’.” Essa condenação do que chama de arte “populista” apóia-se em base consistente: primeiro, o reconhecimento da complexidade do povo; depois, como consequência, a distinção entre “subdesenvolvimento” econômico e valor estético-crítico da produção artístico-cultural. No contrafluxo dos movimentos modernizadores, Glauber apresenta o Cinema Novo preocupado com a “criação” e não com a “comunicação”. Descartando a chanchada, repetidora de clichês, e o drama no modelo americano já automatizado, cujo único objetivo é a garantia de resposta imediata do público, propõe uma linguagem cinematográfica construída “do zero”, capaz de desautomatizar a resposta do público e estimulá-lo a “ver” imagens com outro tipo de ritmo e articulação. A percepção e o destaque da inteligência complexa do povo é o que interessa, no resgate atual desses ensaios, pois corrige a noção de uma pedagogia maniqueísta de esquerda. E – muito mais importante – desmente os padrões mercadológicos. O relato do jovem cineasta, mobilizado pela desinformação curiosa dos moradores da perdida Itacoatiara, indica no desdobramento de seu trabalho reflexivo e prá-

tico, a radicalização subversora da dialética, abrindo espaço para a expectativa de perspicácia lúcida por parte da platéia. Observando como cada ribeirinho do norte, dentro de suas possibilidades, sobrevive inventivamente, reapropriando-se da mercadoria colonizadora, Glauber percebe a inocuidade do paternalismo cultural. Daí seu tom enfático no descarte dos princípios da “comunicação” e sua exigência, para o Cinema Novo, de um “produtor criador”, que enfrente “a luta (...) econômica, estética e política” (ROCHA, 2004, p.102).

Da perspectiva de hoje, o que ressalta é a distância incômoda entre as propostas instigantes do líder cineasta, a completa falta de repercussão de seus produtos sobre a platéia da época e a influência restrita da mesma sobre a safra brasileira de áudio-visual, nas décadas seguintes. A mitificação de Glauber Rocha, no circuito “cult”, só reforça o pessimismo dos críticos intelectualizados, que tendem à desqualificação, em bloco, do mercado contemporâneo da imagem. É, justamente, contra este ponto de vista que se insiste na tarefa de resgate dessa herança de valor, em princípio, duvidoso. Antes de mais nada, porque nunca se incorpora uma riqueza plena, mas apenas os fragmentos (proposital ou inconscientemente) escolhidos, de acordo com as possibilidades e circunstâncias históricas do herdeiro. A utopia dos anos sessenta só guarda sua força sedutora na medida de seu (previsível) fracasso. Supõe-se a produtividade posterior de seus projetos em medida proporcional ao fracasso dos mesmos ou à rejeição que desencadearam. Aos sucessores, só cabe interessar-se pelos restos, pois o incompleto é que pode tornar-se fecundo.

Foi Walter Benjamin, ao pesquisar o passado, como se “escovasse a história a contrapelo”, que descobriu uma polissemia produtiva nos resíduos de um uso ou atividade em decadência. Assim, em passeios reflexivos pelas “passagens” remanescentes do comércio moderno, nos oitocentos, quanto os engodos oferecidos por certo populismo autoritário do entre-guerras. Guardadas as diferenças de escala, espera-se que o legado verbal e áudio visual do último movimento cinematográfico, surgido às vésperas do domínio avassalador da televisão, também nos sirva de signo múltiplo. Não basta perceber apenas que suas belas imagens foram incapazes de formar um público crítico e exigente; o que interessa mesmo é o aproveitamento atual da vitalidade de questionadora de seu líder e de algumas de suas estratégias de

produção a baixo custo e de abertura da rede distributiva. A multidão contemporânea pode entediarse com suas paisagens ressequidas e sua ética jagunça, mas certamente responderá de modo positivo às doses de raciocínio e sensibilidade que lhe serão exigidas. Nenhum público gosta de ter sua inteligência minimizada. Se a “revolução do Cinema Novo” não passou do sonho de Glauber e seus companheiros, melhor do que esquecê-lo é lançar algumas de suas cenas na contracorrente da mídia acomodada, que nos é oferecida.

Como seus companheiros do Cinema Novo, Glauber Rocha teve uma formação predominantemente literária. Depoimentos e cartas da adolescência mostram sua afeição pelos livros e sua participação nas “Jogralas”, apresentações de leitura dramática de poesia por um coro de estudantes. Estreante precoce no jornalismo, fez tanto crítica cinematográfica quanto literária. Seu arquivo pessoal testemunha seus insistentes exercícios no campo da literatura, através de poemas, dos quais se publicou uma seleção, e narrativas, de que restou, inédita, uma coletânea de contos. Por isso mesmo, em “O processo cinema 61” (ROCHA, 2004, p.43-50), quando trata das dificuldades da produção cinematográfica na América Latina, confirma: “O ingresso no cinema é um passo perigoso”. Assim, “no caso do autor, que essencialmente é poeta e ficcionista, aderir ao cinema é, em primeiro lugar, a maior ambição de criar mundos próprios mais visíveis e divulgáveis”. Entre desejo e realização, no entanto, a distância é quase intransponível. Os recursos limitados e a exigência de trabalho em equipe, nem sempre satisfatoriamente profissional, transformam a atividade em sofrimento. Num relato dramático sobre o início de sua própria carreira, Glauber justifica a escolha ambiciosa, politizando o desejo de materializar, em som e imagem, o impulso criador de mundos:

Quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz penitência de noventa dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea. Só admiti aquele trabalho contrário às minhas idéias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias. (p. 48)

Essas considerações, que remetem à lembrança recente das filmagens de *Barravento*, mesmo que um tanto bombásticas, dão conta da consciência plena da responsabilidade assumida. Além disso, ao

enfatarem a dificuldade da escolha, apontam, para o leitor crítico de agora, as alternativas técnico-estéticas que o cineasta-literato inseriu em seu percurso de produção. O efeito, freqüentemente dúbio, dessa inserção literária alternativa, numa obra áudio-visual de consumo coletivo, se, de um lado, impediu seu sucesso como filme, de outro, dota a película de outras dimensões enquanto construção de linguagem.

A retomada atual da obra de Glauber Rocha, através da reedição de livros e da divulgação de filmes em DVD, lembra – guardada a enorme desproporção – a fortuna crítica de Walter Benjamin. Nos anos trinta, o pensador, embora exilado como judeu de esquerda, encontrava resistência da parte dos marxistas ortodoxos no momento de publicar seus ensaios, seja na grande imprensa, seja em revistas especializadas; depois da mudança de rumos dos estudos acadêmicos, principalmente através de várias revisões do marxismo, na década de sessenta, a obra benjaminiana ganhou enorme prestígio e viaja o mundo em várias traduções. Não é o caso de se esperar uma reviravolta correspondente, promovendo a popularização de arte e pensamento brasileiros dos anos sessenta – Tropicália, Neoconcretismo, Cinema Novo. É interessante lembrar, no entanto, que a flexibilidade crítica no tratamento da cultura de massa foi a responsável, em grande parte, pela barreira imposta à circulação das idéias de Benjamin. Os mesmos padrões massificadores, tomados em perspectiva dupla, também travaram a força de nossa linguagem renovadora: considerada complexa e subversiva, não servia aos veículos burgueses; também incomodava a erudição de esquerda, por compactuar com a mídia e a ditadura. Ultrapassadas as polarizações do século XX, volta-se a esses produtos polêmicos dos anos sessenta para perguntar até que ponto poderiam ter circulado mais amplamente e tornado nossa programação televisiva mais variada e feita, de nosso público, um espectador mais crítico.

O objetivo deste artigo é apenas o destaque das propostas de Glauber Rocha no sentido de levar, para as massas, um cinema alternativo à indústria capitalista, capaz de equacionar economia com experimentação técnico-estética. No esforço de atualizar a oferta oswaldiana, conscientizando o povo de que deseja e merece nada menos que “biscoito fino”, Glauber apropriou-se de aspectos da lição de Brecht, atuando nas etapas da produção, direção e, especialmente, distribuição. Em depoimentos e entrevistas, mostra que pôs em prática, em relação a seus escritos e aos filmes do Cinema Novo, as sugestões

apresentadas por Benjamin, na conferência de 1934, “O autor como produtor”. Na escolha de gênero e estilo da obra, o intelectual tem de avaliar como esta se situa nas relações de produção, seja de seu veículo, seja da sociedade, em geral. Só assim o trabalho estético, acompanhando o progresso técnico, afina-se com as formas de avanço político. Mais do que fabricar produtos, espera-se que o artista invente novos meios de produção. Em vez de rejeitar o veículo de massa, caberia ao intelectual “refuncionalizar” (BENJAMIN, 1985, p. 129, 130) a obra erudita (ou a folclórica) para entrar nos amplos circuitos. A operação refuncionalizadora implica na derrubada da barreira entre competência intelectual e técnica, o que, a médio prazo, elimina a oposição entre intérprete e ouvinte ou entre ator e espectador. Benjamin via, por exemplo, na tecnologia cinematográfica, a oportunidade de uma atuação amadorística e, na imprensa diária, a abertura para que qualquer leitor se torne, periodicamente, jornalista, discorrendo sobre sua atividade profissional.

Em “Tricontinental 67”, Glauber Rocha faz avançar a pedagogia revolucionária da esquerda europeia para a economia de meios indispensável ao Terceiro Mundo. Sua insistência num “cinema de guerrilha” (ROCHA, 2004, p. 109) não é retórica. Se vinha pregando e praticando a “estética da fome”, previa, com certeza, o avanço rápido das facilidades tecnológicas, permitindo que a arte das periferias deixasse de ser paternalizada pela platéia das capitais econômicas. Quando experimentou, literalmente, com “a câmara na mão” de seu fotógrafo, seguir “a idéia que tinha na cabeça” e produziu *Câncer e Di*, estava abrindo caminho para a multiplicação dos cineastas da era digital e dos escritores divulgados na *internet*. O conhecimento do público a que se dirige (cf. BENJAMIN, 1985, p. 135) – isto é, o setor da massa com interesses compartilhados – é o passo decisivo para a transposição da barreira da passividade por parte da platéia. Com empenho e um mínimo de meios, o consumidor torna-se produtor – e, conseqüentemente, cidadão –, já que profissionaliza seu gesto amadorístico, ampliando a oferta no mercado cultural. Em movimento, que sempre desejou pioneiro, Glauber buscou transportar para a televisão – meio de massa, por excelência, no Brasil – um pouco de sua experiência com os curtas, produzidos sem roteiro, misturando atores com circunstâncias, combinando, num projeto estético-político bastante refletido, procedimentos técnicos do documentário e da ficção. Assim sur-

giu, em 1979, o programa *Abertura* da TV Tupi.

Bem antes de 79, foi que começaram as relações entre Glauber Rocha e a televisão, mas seus roteiros não chegaram a transformar-se em programas. Sabe-se, por exemplo, que a RAI (rede oficial da Itália) encomendou-lhe, por volta de 1974, o tratamento áudio-visual da obra histórica de Xenofonte, *Anabasis* e *Ciropedia*, que foi roteirizada ao estilo glauberiano, com o título de “O nascimento dos deuses”. Embora o texto tenha sido publicado na Itália, o filme nunca saiu do papel. No Brasil, um pouco antes, o cineasta havia trabalhado noutro projeto, bastante mais próximo de seus interesses e experiência – a série “Antônio das Mortes”. Se tivesse ido ao ar, essa série teria testado as possibilidades de popularização midiática de motivos folclóricos, recolhidos e retrabalhados por um artista, inspirado por Brecht, na busca de dar ao povo a alta medida de sua sabedoria. A carreira de Glauber Rocha orientou-se, desde o início, com *Barravento*, para um cinema épico, ancorado nas tradições orais comunitárias. Foi em *Deus e o diabo na terra do sol* que surgiu Antônio das Mortes, personagem que combina traços do pistoleiro alugado pelo coronel e do jagunço que faz justiça por conta própria. Espécie de mediador entre as figuras lendárias, cantadas nas feiras, e a invenção do cineasta para desenvolver sua fabulação, essa personagem torna-se mais potente, com seu significado dúbio, porque traveste, na tela, o Major Rufino – aquele que, quando ainda vivo, nos sertões de Canudos, apresentava-se como o matador de Corisco.

É fácil perceber, nas entrevistas e debates, que Glauber deixou-se seduzir por sua personagem Antônio das Mortes, muito satisfatoriamente encarnado por Maurício do Vale, ator que havia interpretado o Zorro na TV. Através da caracterização de Maurício, esperava que Antônio se fizesse, logo, herói popular, tornando sua ambigüidade, tão comum em figuras conhecidas da população, o próprio móvel de uma recepção crítica (cf. ROCHA, 2004, p. 114-119). Foi assim que, “preocupado com o cinema popular” (p. 161), transportou Antônio das Mortes para seu filme de 1969, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Depois das duas experiências (*Deus e o diabo* e *Terra em transe*), premiadas em festivais e entusiasticamente debatidas pelos especialistas, mas consideradas difíceis para atrair espectadores em massa, o projeto a cores de *O dragão da maldade* busca, nas palavras do cineasta, “uma comunicação maior, mais direta com o público” (p.

176). É bom lembrar que, nessa narrativa de embates entre coronéis e jagunços, mais tendente ao humor que ao *pathos* trágico, Antônio das Mortes muda radicalmente de posição, passando de “matador” a aliado dos cangaceiros.

Embora a recepção de *O dragão da maldade* tenha sido mais fria que a dos filmes anteriores, o potencial político-popular de Antônio das Mortes não pareceu diminuir aos olhos de Glauber. Como sempre acreditou na inteligência do povo, sua ambição era politizar, em termos brasileiros, uma linhagem cinematográfica de gênero épico como o *western* (cf. ROCHA, 1965, p.151-152), atualizando a receita de *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Uma apropriação técnica conscienciosa dos velhos enredos ibéricos, misturados, nas feiras nordestinas, a ritmos africanos, deveria resultar em num produto mitológico-crítico, por isso “deflagrador” (p.132) de tomada de posição por parte dos espectadores. A séria televisiva a ser protagonizada por Maurício do Vale como Antônio das Mortes, certamente, destinava-se a uma interferência decidida na programação convencional das grandes redes. É preciso lembrar que, entre os anos sessenta e setenta, a violência rural – antes que a urbana – ainda era o sintoma mais evidente do desequilíbrio econômico-social brasileiro (cf. ROCHA, 2004, p.196). A abertura dos episódios, tal como se delineia, nos documentos de trabalho, arquivados no Tempo Glauber, indica ação e suspense. A atividade do pistoleiro, em amostra, por trás dos letreiros, tem, como fundo musical, a toada do cantador:

Antônio das Mortes inquieto. Sol sobre seu rosto.

Letreiro vermelho tomando toda a tela, silêncio. (...)

Surgindo por trás de mandacarus, atirando, correndo em zigue-zague, Antônio das Mortes fere vários cangaceiros, em número de quatro. Música dramática. Tiros.

Antonio, com o rifle fumegante, ainda atento, andando pelo deserto do sertão, solitário.

CEGO: Sem começo nem fim

Pelo sertão inteiro

Volta Antônio das Mortes

Matador de cangaceiro

Volta Antônio das Mortes

Volta Antônio das Mortes

Pelo sertão inteiro

Sem começo nem fim  
Matador de cangaceiro  
Desenrolam-se os letrados em superposição.  
Cavalos de jagunços, três, andam sobre uma plantação, destruindo tudo. (...)

(Arquivo Tempo Glauber)

A figura marcante do “matador de cangaceiro”, construindo o nexos entre episódios violentos, deveria garantir a atenção da audiência para um *thriller* de denúncia política. Através de cenas familiares, movimentadas e tensas, apresenta-se o sertanejo, ora expulso da terra pelo jagunço pago pelo proprietário, ora roubado em suas mínimas posses pelo cangaceiro assustador. Em nenhum momento, a intervenção de Antônio das Mortes se parece com a solução mágica do melodrama maniqueísta: livrando a população dos jagunços, o pistoleiro é tão perigoso quanto eles. Em sua ética grosseira, mesmo que não se venda nem ao padre, nem ao patrão, acaba espalhando destruição naqueles ermos, onde pretende garantir a ordem. O emprego subversor dos gêneros tradicionalmente populares – o folhetim, o drama, o *western* –, encenados com todos os recursos da técnica e da experimentação artística, corresponde ao objetivo privilegiado por Glauber. Em carta a Zelito Viana, de 06/01/74, comenta o trabalho de adaptação de Xenofonte e considera “absolutamente fascinante” aquela “possibilidade de materializar as estruturas claras das civilizações de Oriente e Ocidente, levando à máxima radicalização lingüística a estética revolucionária popular televisada.” (ROCHA, 1997, p.476).

Os gêneros populares, transformados pela direção de Glauber Rocha, compõem-se, como de regra na cultura de massa, de elementos eruditos reduzidos a esquemas e de elementos folclóricos. Para quebrar o automatismo do resultado, o diretor recupera, em destaque, os resíduos da oralidade: toda a atuação de Antônio das Mortes é precedida e comentada pela voz do cego cantador, que desfia versões recentes dos “romances” tradicionais. A combinação do teor ritualístico do canto com a cenografia econômica, resgata os enredos da banalidade, conferindo-lhes força épica. Ao mesmo tempo, as pitadas de humor, contidas nas peripécias, evitam a monotonia do tom solene, pondo em dúvida o que parece já conhecido e predeterminado. Um cantador, na tela da TV, alheio tanto ao exótico quanto ao panfletário, resulta insólito e causa um incômodo saudável. Se “Antônio das Mor-

tes” não passou na telinha, sua estratégia de construção urbanizou-se e, no programa político *Abertura*, lançou a sabedoria do povo no grande circuito. A voz agressiva e insistente do apresentador, no meio da rua ou em estúdio vazio, produz contraste equivalente ao da voz do cego na chapada deserta; os confrontos ásperos de Antônio com os jagunços repetem-se, como farsa, nas entrevistas desconcertantes de Glauber com uma personalidade do momento e com Severino, o iluminador:

Glauber: Você acha que o Brasil é uma ditadura ou uma democracia?

Paula [Gáitan]: Yo creo que es el pueblo que determina si es una dictadura o una democracia, o sea, la fuerza (sic) popular es la que hace progredir la historia. (...)

Entra Glauber na lateral, sobre o rosto de Severino, dizendo: (...) Ô, Severino, o que você acha da situação estudantil?

Severino: Os estudantes têm que pagar inteira, têm que pagar inteira.

Glauber: Quem tem que pagar meia?

Severino: Os pobres, né? Os ricos têm que pagar inteira. Os estudantes ricos pagam os colégios para poder ter grana para pagar os colégios dos estudantes pobres. (apud MOTA, 2001, p. 210, 211)

O misto de improvisação, gratuidade e caricatura, com que se desestabiliza o debate de idéias, serve de contrapartida, às avessas, à solenidade épica do nosso “nordestern”. Enquanto, aí, o protagonista encena a violência, devendo despertar o telespectador para a iminência dos conflitos destrutivos, no programa *Abertura*, é o próprio apresentador que já chega atirando em todas as direções. Quando encarna a *persona* de Antônio das Mortes, Glauber encena o impasse do intelectual latino-americano e o desconhecimento por parte do povo dos “poderes” que seria capaz de desencadear. Em “*Positif 67*”, na posição de entrevistado, Glauber considera Paulo Martins, o personagem atormentado de *Terra em transe*, o correspondente urbano e moderno do sertanejo arcaico, Antônio das Mortes. Considera, no entanto, que o primeiro já cumpriu, no cinema, seu papel questionador; mas que o segundo mereceria ser retomado (cf. ROCHA, 2004, p. 117-119); e a tarefa, que lhe destina, muito mais ambiciosa, é a de captar a atenção distraída dos milhares de espectadores da televisão.

Empenhados em seus “exercícios do ver”, Martín-Barbero e Rey

insistem em que, “por mais escandaloso que pareça”, as maiorias da América Latina incorporam-se à visualidade tecnológica moderna, sem abrir mão de sua secular cultura oral (BARBERO; REY, 2001, p. 47). Certamente, Glauber Rocha anteviu a força construtiva dessa imbricação de tempos e valores. Há trinta anos, o *Abertura*, combinando e exacerbando os estilos do cordel e da entrevista, causou algum impacto, mas a experiência restou como uma lembrança fugaz. Aqui e ali, alguns diretores de TV têm procurado, ainda esporadicamente, fazer reviver essa lembrança de choque, produzindo abalo na monotonia da programação das redes nacionais. Os restos do passado tornam-se úteis quando ajudam a encarar o presente. Foi numa espécie de auto-apresentação, construída através dos mais variados emblemas de nosso legado sincrético, que Glauber recomendou – em rascunho datado de “Berkeley, 23 de dezembro de 1974” –: “bote um pouco de malícia em Drummond e um pouco de Rosa Villa Lobos na televisão para o povo.” (Arquivo Tempo Glauber).

#### ABSTRACT

Glauber Rocha, the leader of “Cinema Novo”, presented his political ideas in journalistic articles and interviews. This material is reviewed in order to build the aesthetic and ideological basis of the film-maker in his rare but important incursions on television. The aim of this text is to bring up to the present mass-media scenery the thought and experience of the most respected Brazilian political movies of the sixties.

KEY WORDS: mass culture, politics, cinema, television

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. *Os exercícios do ver*. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: SENAC, 2001.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- ROCHA, Glauber. *Antônio das Mortes* (roteiros para série de TV). Arquivo Tempo Glauber.
- \_\_\_\_\_. *Sagrado e profano*. Arquivo Tempo Glauber.
- \_\_\_\_\_. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.