

## GLAUBER ROCHA E A TENTAÇÃO DO EXÍLIO (1972-1976)<sup>1</sup>

Maurício Cardoso<sup>2</sup>

Em 1971, o cineasta Glauber Rocha enviou, de Munique, uma carta a Cacá Diegues utilizando uma grafia típica das suas rebeliões com o idioma:

*minhas andanças pela américa latina, santiago, filme interrompido com norma [Benghel], maravilhosa, buenos aires, londres e agora munich encerram um ciclo que me lança fora do circuito provinciano brasileiro. estou integrado/dissolvido no sentimento do mundo, como diria Drummond, localizando certas raízes afetivas, buscando de dentro para fora a grama do jardim, misturando rosinhas e helenas em novos horizontes, desfazendo a literatura em busca do objeto, entrando na exaltação metafísica e distinguindo entre razão e inconsciente, que era o começo desta carta<sup>3</sup>.*

Num único parágrafo, ele faz um balanço telegráfico da sua história e de sua inserção no mundo, costurando comentários pessoais (a citação às relações amorosas com Rosa Peña e Helena Ignez) à poesia de Drummond e a alguns conceitos apressados de psicanálise. Meteórico e vulcânico, para recordar imagens atribuídas ao cineasta, Glauber, naquele momento, sentia-se tão capaz de envolver-se no curso da História que parecia confundir-se com ela. Estar no exterior, entre a América Latina e a Europa, era um mergulho no sentimento do mundo que rompia o provincianismo e lhe permitia uma avaliação simultaneamente afetiva e filosófica.

A experiência internacional de Glauber foi, de fato, ampla e variada, embora pouco conhecida até hoje. Ele publicou artigos e entrevistas, dirigiu quatro filmes no exterior e viveu fora do Brasil em dois momentos diferentes (1972-76 e 1980-81). As viagens e estadias prolongadas no exterior praticamente acompanharam a sua trajetória, desde o início do Cinema Novo, em 1961. Ele viajava para participar de congressos e festivais de cinema, escrever ou dar entrevistas para inúmeras revistas especializadas, divulgar e vender seus filmes e dos seus companheiros de cinema, propor co-produções. Às vezes, permanecia dois, três meses em algum país, ou se deslocando continuamente, numa espécie de périplo sem descanso, interrompido apenas com a sua morte, em 1981, quando ele retornava de Portugal, debilitado e semi-consciente.

Nos capítulos de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (publicado originalmente em 1963) e nos

---

<sup>1</sup> Artigo publicado em SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; ROLLAND, Denis (dir.). *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 2008, pp. 327-339. Publicação em francês.

<sup>2</sup> Professor do Depto. de História da USP.

<sup>3</sup> Documento depositado no Arquivo Tempo Glauber, Pasta Correspondência de Glauber Rocha. GR 71 00.00 Enviado por Glauber Rocha de Munique a Cacá Diegues, em 1971. Datilografada, 1 pag. 1fl. datilografada.

artigos de *Revolução do Cinema Novo* (lançado em 1980) os influxos internacionais estão presentes nas formas de avaliação do Cinema Novo, na reflexão sobre suas influências, no debate intelectual que Glauber travou nas revistas de crítica francesa e italiana<sup>4</sup>. Em *O Século do Cinema*, reuniu os artigos que escrevera sobre o cinema mundial, num gesto amplo de incorporação e acerto de contas com as suas influências<sup>5</sup>.

Dos diretores do Cinema Novo, ele foi efetivamente o mais ativo na arena internacional. A frequência do assunto na sua obra é recorrente e precoce. A primeira carta da correspondência que manteve com Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) foi escrita em fins de 1960, quando Glauber saudou a revolução cubana e sugeriu um intercâmbio de filmes entre os dois países<sup>6</sup>. O cineasta manteve, ainda, uma rede de amigos entre produtores, críticos e diretores europeus e latino-americanos, cultivando, por correspondência e encontros pessoais, relações afetivas e profissionais que selaram afinidades estéticas e programáticas.

Entre suas andanças internacionais, houve um período de exílio efetivo, de 1972 a 1976, primeiro em Cuba, depois na Europa (de janeiro de 1973 a junho de 1976). A saída do Brasil foi uma decisão pessoal, respaldada pelas opiniões de amigos e motivada pelo contexto de repressão e censura às artes. Entretanto, ele não era um guerrilheiro, nem uma liderança política de esquerda que a ditadura pretendesse eliminar, mas um artista que incomodava com suas posturas críticas e filmes indecifráveis para a maioria dos censores.

A repressão política, no caso de Glauber, não significava necessariamente prisão e tortura, mas, uma espécie de asfixia produtiva que dificultava a realização dos projetos do cineasta. Ele lamentava em algumas cartas que não conseguia mais empréstimos, nem investidores para os novos filmes e que o ambiente de trabalho estava se tornando insustentável no país. Em contrapartida, Glauber era uma notória presença no cenário internacional, desde meados da

---

<sup>4</sup> Princípio e fim de sua vida pública, *Revisão crítica*, escrito em 1963, foi um balanço do cinema brasileiro e uma plataforma estética e cultural do Cinema Novo, enquanto *Revolução do Cinema Novo*, publicada em 1980, trazia uma coletânea de artigos organizados por Glauber e que se tornaram um acerto de contas com a sua geração, uma espécie de “autobiografia oblíqua”, como definiu Carlos Augusto Calil. Relançados pela editora Cosac Naify, sob coordenação de Ismail Xavier que prefaciou os livros, situando-os no percurso do cineasta. A citação de Carlos A. Calil encontra-se entre os apêndices em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2005, p. 525.

<sup>5</sup> Na apresentação da edição francesa da obra, Araújo Silva e Cyril Béghin, afirmam:

« Ce livre vient ajouter un maillon essentiel à la pensée de Rocha sur le cinéma: il boucle, chronologiquement et *post mortem*, l'ensemble des publications que le cinéaste a pu préparer et mettre en oeuvre entre 16 et 42 ans, mais surtout il assure une articulation longique fondamentale de son intervention dans le débat mondial, sans laquelle son projet ne prendait pas son ampleur: pour Rocha, sa condition de cinéaste d'un pays à la périphérie du capitalisme lui assurait un point de vue *différencié et original* sur l'histoire du cinéma mondial. » Cf. SILVA, Mateus Silva; BÉGHIN, Cyril. Avant-propos. In: ROCHA, Glauber. *Le siècle du cinéma*. Paris: Magic Cinema; Cosac & Naify, Yellow Now, 2006. p. 09.

<sup>6</sup> *CINE Cubano*. Havana, 101: 12, 1982. Trata-se de uma seleção de cartas publicadas pela revista, após o falecimento de Glauber, em agosto de 1981.

década de 1960, circulando pelos festivais e pelas redações das grandes revistas de cinema, consagrado por mestres europeus, como Rossellini, Buñuel e Godard. Esta situação abriria para ele perspectivas de trabalho efetivas em produções internacionais que poderiam reunir capital, equipe e atores de diferentes países.

Glauber havia construído sistematicamente esta presença no exterior, a partir de estratégias compartilhadas com outros diretores do Cinema Novo, convictos de que estas conexões tinham um papel imprescindível na consolidação e na hegemonia do grupo no campo cinematográfico brasileiro.

Em 1965, a 5ª Resenha de Cinema Latino-americano, organizada pelo Columbianum, em Veneza, e dedicada ao Cinema Novo, ampliou o interesse europeu pelos filmes e pelas idéias dos cineastas brasileiros. Naquele evento, Glauber apresentou, numa mesa-redonda, o manifesto “A Estética da Fome”, cujo enorme impacto consagraria o cineasta como pensador coerente e ousado do Terceiro Mundo.

Em 1969, no Festival de Cannes, *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) recebeu o prêmio de melhor mise-en-scène e consagrou definitivamente o cineasta entre os críticos de cinema na Europa. No mesmo ano, ele recebeu propostas de produtores espanhóis, italianos e franceses, e decidiu filmar no Congo (ex-colônia francesa), *Der Leone have sept cabeças* (1969-70) e na Espanha, *Cabeças Cortadas* (1970)<sup>7</sup>. Meses antes, ele havia atuado em *Vent d’Est* (1969), dirigido por Godard e Pierre Gorin; embora sua participação se limitasse a uma única cena, ele fazia o papel de um cineasta que apontava o caminho da estética do Terceiro Mundo, em oposição ao velho cinema político europeu.<sup>8</sup>

Portanto, quando Glauber iniciou o exílio, em 1972, ele já tinha conquistado o reconhecimento internacional como um cineasta importante *entre* os cineastas dos países subdesenvolvidos. Por isto, a nova condição não lhe pareceu uma ruptura completa, mas provavelmente um passo a mais na internacionalização da sua carreira. De fato, durante aqueles anos, ele continuou seu trabalho, propondo inúmeros projetos e realizando uma parte deles.

Em 1972, oficialmente exilado em Cuba, co-dirigiu com o militante Marcos Medeiros um filme de montagem, *História do Brasil* que só seria concluído em 1974, na Itália. Exilado na Europa, escreveu *O Nascimento dos Deuses*, um roteiro (não-filmado) sob encomenda da televisão italiana (RAI), participou como entrevistador de *As Armas e o povo*, filme coletivo sobre a Revolução dos Cravos, em Portugal e, finalmente, realizou *Claro* (1975), sua última obra antes de

---

<sup>7</sup> *Der leone* a été produit par Claude Antoine et Gianni Barcelloni; *Cabeças Cortadas* a été produit par Ricardo Muñoz Suay, Pedro Fages et Juan Palomeras.

<sup>8</sup> MACBEAN, James Roy. Vento do Leste ou Godard e Glauber Rocha na encruzilhada. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz edições, 2005. pp. 58-77.

retornar ao Brasil, em junho de 1976.

Mas, o exílio foi, acima de tudo, uma experiência sofrida e dolorosa que afastou o cineasta dos seus projetos coletivos e o jogou numa solidão que não era apenas a ausência dos amigos ou a saudade do país, mas uma espécie de isolamento político. Do exílio sonhado e desejado ao exílio dilacerado, a experiência internacional de Glauber revelou os limites e as fragilidades da sua condição: vivendo no exterior, sem recursos financeiros próprios, nem apoio institucional garantido. Foi uma das épocas mais difíceis para Glauber, como se pode verificar na correspondência mantida com amigos e familiares no Brasil. Ele lamentava viver distante da mãe e da filha Paloma, reclamava com Cacá Diegues e Zelito Viana das dificuldades em encontrar afinidades pessoais, sentia falta dos amigos e da atmosfera cultural do Rio de Janeiro e propunha inúmeras formas de trabalho, como jornalista, roteirista ou diretor<sup>9</sup>.

O dilema era ainda maior se levarmos em conta que Glauber construiu durante a década de 1960 uma trajetória que o impulsionava a sair do país e tornar-se um cineasta internacional. Em outros termos, ele desejou filmar no exterior, participar ativamente do debate cinematográfico na Europa e na América Latina, sentir, enfim, que não havia fronteiras para o seu trabalho.

Este artigo analisa o salto no escuro que levou o cineasta da condição de intelectual do Terceiro Mundo à de paria social, na capital francesa. O tamanho do salto e o impacto da queda podem ser medidos pelas pretensões estéticas e políticas de Glauber às vésperas do exílio, quando ele formulou um vasto programa de integração e solidariedade dos cineastas dos países subdesenvolvidos. Inspirado no internacionalismo de Che Guevara, Glauber batizou seu projeto de Cinema Tricontinental.

## **O idílio antes do exílio: o nascimento do Cinema Tricontinental**

A atuação internacional foi construída de modo consciente por Glauber e pelos demais cineastas do Cinema Novo desde os primeiros longa-metragens, no início da década de 1960<sup>10</sup>. Em síntese, ela comportava três objetivos: ampliar o diálogo estético com o cinema moderno europeu e latino-americano; conquistar o reconhecimento internacional – o que traria notoriedade nacional, tendo em vista a tendência de valorização dos influxos externos; proporcionar uma fonte de recursos com a venda dos filmes no exterior. Além disso, o prestígio no exterior constringia, em parte, os censores e criava certos impasses diplomáticos que o regime militar preferia evitar.

---

<sup>9</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, 390-622; GOMES, J. *Glauber – esse vulcão*, pp. 243-295.

<sup>10</sup> FIGUERÔA, Alexandre. *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua repercussão na França*, pp. 21-50.

Sem perder de vista estes objetivos, Glauber investiu também numa integração política maior com o campo cinematográfico fora do país a partir de suas atividades pessoais. Por meio da correspondência, dos encontros nos festivais e de artigos nas revistas de cinema ele propôs a criação de um “Cinema Tricontinental”: um programa estético e político que deveria expressar a originalidade histórica do Terceiro Mundo e seria uma força revolucionária capaz de transformar a cultura do homem colonizado, rompendo com as visões de mundo difundidas pelo cinema norte-americano.

A articulação entre os cinemas nacionais dos países pobres dos três continentes (África, Ásia e América Latina) começaria, no entanto, marcada pela perspectiva exclusivamente latino-americana com a qual Glauber tinha familiaridade. Os roteiros de *América Nuestra* (1966) que Glauber pretendia filmar com o apoio do ICAIC e a realização de *Terra em transe* (1967) problematizavam as raízes do subdesenvolvimento do continente e apontavam um substrato cultural comum na rebeldia popular<sup>11</sup>.

As primeiras referências teóricas de Glauber ao internacionalismo cinematográfico surgiram em alguns textos de 1967-68, marcados pelo desejo de articular o cinema latino-americano, as esquerdas revolucionárias e os setores intelectuais mais progressistas. Num artigo publicado em outubro de 1967, Glauber apontou, simultaneamente, um diagnóstico e programa de ação capaz de integrar o continente:

*A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns*<sup>12</sup>.

Numa entrevista a Piero Arlorio e Michel Ciment, publicada na revista *Positif*, de janeiro de 1968, Glauber citou um trecho da “Mensagem aos povos do mundo através da tricontinental”, célebre pronunciamento de Che Guevara, para explicar o personagem Paulo Martins. O final de *Terra em transe*, afirmou o cineasta, era uma referência épica à morte em combate, descrita na mensagem de Che. Na mesma entrevista, ele explicitava que seus filmes, particularmente *Dens e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* haviam denunciado os limites e contradições da política dos partidos comunistas na América Latina. No entanto, Glauber avaliava que era o momento de superar este diagnóstico:

*No momento eu gostaria de mudar, pois acho que há uma saída política que é*

---

<sup>11</sup> XAVIER, Ismael. *Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. SP: Brasiliense/Embrafilme, 1983; AVELLAR, José Carlos. *Glauber Rocha*. Madrid: Filmoteca Española; ICAA; Ministério de Educación, Cultura y Deporte; Ediciones Cátedra, 2002.

<sup>12</sup> ROCHA, Glauber. Teoria e prática do cinema latino-americano 67. In: *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2004. p. 83. Originalmente publicado em *Avanti!* Roma, 15 out 1967.

*realmente atual e válida, e que responde a todas as insuficiências teóricas dos Partidos Comunistas tradicionais latino-americanos. Personagens como Paulo Martins ou Antônio das Mortes não me interessam mais. Eu acho, por exemplo, que Che Guevara é o verdadeiro personagem moderno, toma posição contra ela (sic.). É o verdadeiro herói épico, nem o intelectual como Paulo, nem o primitivo como Antônio*<sup>13</sup>.

A crítica estética e política à esquerda tradicional e ao realismo socialista edificou um dos eixos centrais do combate Tricontinental. Na revista peruana *Hablemos del cine*, Glauber afirmou que era preciso utilizar novas formas estéticas para tratar da realidade latino-americana, pois não bastaria uma intenção política progressista transfigurada em filmes esteticamente conservadores ou alienantes:

*“De modo que, me desagradam as teorias de arte política feitas em termos não só de realismo socialista como as teorias de realismo crítico definidas por Lukács e todos quantos escreveram sobre a arte revolucionária.”*<sup>14</sup>

A superação das condições estruturais do subdesenvolvimento cultural e cinematográfico, defendia Glauber nesta mesma entrevista, nasceria de uma criação estética de inspiração tropicalista capaz de incorporar e transformar os influxos da tradição europeia ou norte-americana. Em artigo publicado simultaneamente na França e no Peru, no início de 1970, Glauber apontava, em tom de manifesto, o caminho a percorrer:

*O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser ‘primitivo’. Será naif se insistir em imitar a cultura dominadora. Também será naif se se fizer patrioteiro!*

*Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. mas, também é necessário criar essa estética*<sup>15</sup>.

Convencido de que era preciso realizar filmes capazes de objetivar o Cinema Tricontinental, Glauber roteirizou e dirigiu *Der leone have sept cabeças* e *Cabeças cortadas*, entre 1969 e 1970. Ambos representavam os desdobramentos de sua perspectiva de integração entre os países subdesenvolvidos. Esteticamente inovadores, estes revelaram o esforço de totalização da experiência histórica do Terceiro Mundo, centrada na valorização das forças místicas das camadas populares. Da convergência entre revolução e redenção mística, surgia uma esperança de

---

<sup>13</sup> ROCHA, Glauber. Positif 67. In: *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2004, p. 118. Entrevista concedida a Michel Ciment e Piero Arlorio, publicada originalmente em *Positif*. Paris (91): 19-36, jan 1968.

<sup>14</sup> ROCHA, Glauber. O transe da América Latina 69. In: *Revolução do Cinema Novo*, p. 170.

<sup>15</sup> ROCHA, Glauber. Das sequóias às palmeiras 70. In: *Revolução do Cinema Novo*, pp. 236-237. Grifos do autor. Texto publicado com o título “De la sécheresse aux palmiers”, em *Positif*. Paris (114): 42-47 e com o título “De la sequedad a las palmeras”, em *Hablemos de Cine*. Lima (55), mayo-jun 1970.

superação do subdesenvolvimento e da miséria cultural dos continentes explorados pelo imperialismo.

Paradoxalmente, o Cinema Tricontinental foi o movimento cultural de um único homem que pretendeu levar o Terceiro Mundo à revolução social. A perspectiva tricontinental não se propagou como desejavam Glauber e Guevara, na criação de dois ou três Vietnãs pelo mundo, nem foi possível a articulação entre os cineastas dos países pobres. No entanto, o Cinema Tricontinental orientou a ação política e a reflexão de Glauber e contribuiu para que ele definisse um novo patamar de interlocução com a crítica europeia. Além disso, ele apontou, ainda que virtualmente, formas de aglutinação das cinematografias latino-americanas esboçando um projeto de descolonização estética e de combate à linguagem do cinema hollywoodiano. No fim das contas, fez convergir estética e política, cinema e experiência pessoal, cuja expressão cinematográfica radical foi capaz de romper os padrões de colonialidade<sup>16</sup> e incorporar as forças mágicas das culturas populares.

Entretanto, os rumos tomados no exílio, a partir de 1972, conduziram ao esgotamento desta perspectiva e lançaram Glauber numa luta inglória e cotidiana pela sobrevivência material. As dificuldades em encontrar trabalho, o crescente desinteresse da crítica europeia pelos seus filmes realizados no exterior, num contexto de refluxo do engajamento político pós-68 provocaram uma espécie de asfixia econômica e social do cineasta.

### **Glauber desce aos infernos do exílio: o ocaso de um cineasta do Terceiro Mundo**

Em setembro de 1970, Cacá Diegues enviou uma carta a Glauber, avaliando a inserção internacional do amigo e do Cinema Novo:

*O Leão não foi o sucesso, por exemplo, do Antonio [das mortes], mas você sabe muito bem, Glauber, que o tempo da unanimidade pra você e pro Cinema Novo acabou. Acabou a “moda” ou a necessidade de paternalismo que eles tinham com a gente. Mas talvez assim seja até melhor, a gente fica sabendo quem é que está e quem é que não está por dentro. Você foi esculhambado (o Leão) por pessoas das quais não se poderia esperar outra coisa (o estranho é que até hoje eles tenham falado bem de você e da gente!). Mas em compensação as pessoas bacanas gostaram; como Silvie [Pierre] e Jacques [Aumont], etc. Enfim, Buru, acabou para nós o tempo da unanimidade, a gente*

---

<sup>16</sup> LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO, 2005. pp. 21-53.

*agora tem que saber exatamente a quem quer agradar, ou se quer agradar alguém*<sup>17</sup>.

O fim da “unanimidade” era encarado com um misto de preocupação e desdém: agora, afirmava Cacá, seria mais claro o debate político, mas seria preciso também estar pronto para a crítica e a “esculhambação”. A lucidez deste diagnóstico não foi capaz de evitar que Glauber acreditasse intensamente na abertura profissional que o exílio representava. Ele estava em plena potência criativa, depois de realizar *Der Leone* e *Cabeças Cortadas*, viajar para os quatro cantos do mundo e escrever nas revistas de cinema mais importantes da França, a *Cahiers du Cinéma* e a *Positif*. Além disso, ele ainda navegava na boa maré que *Antonio das mortes* (título *Dragão da maldade*, na Europa) havia lhe trazido desde o Festival de Cannes.

De fato, na década de 1970, a decepção e o desinteresse dos críticos e produtores europeus por Glauber substituíram a unanimidade e o prestígio. A princípio, os artigos e filmes – especialmente *Der Leone* e *Cabeças* – sofreram duras críticas e provocaram alguma polêmica, cujo ponto de partida era, em geral, uma reverência às primeiras obras do cineasta brasileiro. Mas, em meados dos anos 1970, Glauber não era mais assunto do debate cinematográfico, nem conseguira novos financiamentos para os seus projetos, apesar do seu esforço ininterrupto para emplacar inúmeros trabalhos.

O ponto de virada da experiência européia, no biênio 1970-1971, marcou o declínio do prestígio e do interesse dos críticos pelo trabalho do cineasta brasileiro, mas o fenômeno só se tornaria evidente, em 1975-76, quando a exibição de *Claro* no festival de Tartomina, na Itália, produziu uma insípida reflexão sobre as inovações de linguagem do filme.

O balanço das experiências do exílio foi comumente visto como problemático pelos autores que traçaram seu perfil biográfico. João Carlos Teixeira Gomes insistiu nos aspectos melancólicos e na saudade que dominaram Glauber nos últimos anos de exílio, Sylvie Pierre apontou o acirramento das tensões entre o cineasta e a crítica européia, desde 1970, Cláudio Valentinetti também ressaltou o desconforto que os anos vividos fora do Brasil teriam produzido na experiência do cineasta; Raquel Gerber, num texto de 1975, indagou se a produção estrangeira de Glauber não teria rompido o seu desenvolvimento anterior, contribuindo para ampliar os impasses do Cinema Novo.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Documento depositado no Arquivo Tempo Glauber, Pasta Correspondência de Glauber Rocha. GR 70.10.08. Enviado por Cacá Diegues a Glauber em 8 de setembro de 1970. Datilografada, 2 pags. A grafia de Sylvie Pierre está incorreta, mas é certo que se trata desta crítica francesa com que Glauber manteve uma relação afetiva importante. Quanto a “Jacques” supomos que se trata de Jacques Aumont, que além de crítico e professor de cinema, era casado com Sylvie Pierre naquele contexto. Mas, havia ainda um crítico do *Le Monde*, Jacques Siclier e dois cineastas, Jacques Demy e Jacques Rivette, este um dos integrantes da Nouvelle Vague.

<sup>18</sup> GOMES, J. *Glauber – esse vulcão*, pp. 243-295; PIERRE, S. *Glauber Rocha*, pp. 63-73; VALENTINETTI, *Glauber Rocha, um olhar europeu*, pp. 157-168; GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. In: GOMES, Paulo Emilio S. (org.) *Glauber Rocha*, p. 38.



O exílio, portanto, representou um longo processo de marginalização cultural. Constrangido a permanecer fora do país, Glauber tornou-se um barco à deriva, dilacerado entre a insistência no internacionalismo e um retorno indesejado para o Brasil. Ele não tinha recursos financeiros próprios, nem havia organizações que o mantivesse e, apesar das inúmeras iniciativas para emplacar seus projetos, nunca teve tranqüilidade para pagar suas contas. Entre os trabalhos realizados, fez o roteiro de *O Nascimento dos deuses* e viajou pela América, URSS e vários países da Europa para participar de festivais, dar palestras em universidades ou conhecer instituições cinematográficas<sup>19</sup>. Mesmo assim, foi um período pouco produtivo, em termos cinematográficos, e um dos mais problemáticos da vida do cineasta baiano. Situação agravada com a publicação, em março de 1974, de sua carta na Revista *Visão*, onde declarava seu apoio às medidas de Geisel, elogiava o general Golbery, chamando-o, junto com Darcy Ribeiro, de gênio da raça<sup>20</sup>.

O isolamento provocado pelos anos de exílio, agravado com a polêmica deste artigo, o ambiente cultural hostil e sem perspectiva de atividade sistemática, amenizado apenas pelas poucas relações de amizade, especialmente na Itália, tudo isto afastou Glauber das formulações do Cinema Tricontinental. Em 1973, a montagem de *História do Brasil* refletia um processo doloroso pelo que se pode aferir de seus comentários em algumas cartas. Em setembro, escreveu a Alfredo Guevara:

*História do Brasil (...) ficará pronto nos próximos três meses, pois durante todo esse tempo estive viajando em busca de produção para meu próximo filme e os problemas econômicos me deixaram em dificuldades que atrasam. Agora estou terminando o filme ajudado pelo Renzo [Rossellini], vivendo com pouco dinheiro, trabalhando dia e noite sem parar, graças à hospitalidade de Barcellona<sup>21</sup>.*

No início de 1974, confessou a Zelito Viana que no meio das atribuições financeiras e pessoais, precisava ainda escrever o “árduo texto” de *História do Brasil*<sup>22</sup>. A Raquel Gerber informou, em junho do mesmo ano, que havia abandonado o filme, “é o meu *Viva México*”, concluía<sup>23</sup>. E, finalmente, em agosto de 1974, numa outra carta-balanço a Paulo Emilio Salles Gomes afirmou que a montagem de *História do Brasil* havia se prolongado durante um ano e meio repleto de problemas e interrupções:

---

<sup>19</sup> Sobre a trajetória de Glauber na Europa e a crítica aos seus filmes dos anos 70, as análises de VALENTINETTI, *Op. cit.*; PIERRE, S. *Op. cit.* e GOMES, J. *Op. cit.*. indicam, sob pontos de vista diferentes, os problemas vividos durante o exílio.

<sup>20</sup> GOMES, *Op. cit.*, pp. 303-319.

<sup>21</sup> ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara, setembro de 1973. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 466.

<sup>22</sup> ROCHA, Glauber. Carta a Zelito Viana, janeiro de 1974. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 475.

<sup>23</sup> ROCHA, Glauber. Carta a Raquel Gerber, junho de 1974. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 486. No mesmo ano, afirmou a Cacá Diegues que havia abandonado *História do Brasil*, porque sua relação com Marcos Medeiros era de “forças desiguais”. ROCHA, Glauber. Carta a Cacá Diegues, julho de 1974. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 488.

*A lenta terminação de História do Brasil, graças à colaboração do Renzo Rossellini, quase me leva à loucura, porque me considerava imobilizado por um filme que era feito como uma tarefa que eu e Marcos nos tínhamos imposto em condições adversas e naturalmente perigosas*<sup>24</sup>.

Numa entrevista a Judita Hribar, publicada em agosto de 1975, na Itália, é nítido o balanço negativo das condições do cinema revolucionário naquele contexto. Glauber avaliava com preocupação o avanço do “voluntarismo revolucionário” aliado ao “discurso idealista de esquerda”. O desenvolvimento de uma “estética histórico-marxista, completava ele, estava em decadência”<sup>25</sup>.

Em novembro do mesmo ano, escreveu a João Carlos Teixeira Gomes,

*vou psicologicamente bem e economicamente mal. Você perguntaria por quê? Meu cinema não é comercial. Logo preciso viver como jornalista pra ser independente como cineasta. Um dia destes morro e acabou*<sup>26</sup>.

Pergunta ainda ao amigo e jornalista sobre as possibilidades de ser contratado pelo *Jornal da Bahia*. Em carta a Peter Schumann, no início de 1976, enviada de Paris, Glauber também discutia possibilidades de trabalho na Alemanha (Occidental), inclusive através de financiamento estatal. Numa de suas propostas falava, num tom dramático, do apoio estatal para que ele produzisse um filme em Paris:

*um documentário sobre os desempregados sobre os desempregados do terceiro mundo em Paris: eu, os negros, os árabes, os sul-americanos... é um filme verdade, improvisado. Eu, cineasta desempregado, faço entrevistas com outros terceiro-mundistas desempregados*<sup>27</sup>.

Num estilo franco e direto, concluía sua carta com um apelo: “A televisão alemã pode dar trabalho a um dos maiores cineastas do mundo que está desempregado”<sup>28</sup>. O tema do desemprego foi recorrente na sua correspondência nos dois últimos anos de exílio, ora na forma de propostas de trabalho, ora expressando uma crise pessoal sem precedentes.

A propósito das diferentes experiências do exílio em Paris, Edward Said revela as ambivalências da capital francesa:

*Paris pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passaram anos de solidão miserável:*

---

<sup>24</sup> ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emílio Salles Gomes. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 497.

<sup>25</sup> ROCHA, Glauber. *Filmcrítica 75*. In: *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2004, p. 298.

<sup>26</sup> ROCHA, Glauber. Carta enviada a João Carlos Teixeira Gomes, de Paris, em 31 de novembro de 1975. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*. Op. cit. p. 543.

<sup>27</sup> ROCHA, Glauber. Carta a Peter Schumann em 3 de janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 570.

<sup>28</sup> ROCHA, Glauber. Carta a Peter Schumann em 3 de janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, Op. cit. p. 571.

*vitnamitas, argelinos, cambojanos, libaneses, senegaleses, peruanos.*<sup>29</sup>

Said ressalta que há no exílio do intelectual uma dignidade e uma identidade que são completamente destruídas na vida dos refugiados anônimos. Entretanto, Glauber viveu a experiência do exílio não como um teria vivido um cineasta célebre, apoiado pela comunidade ou por qualquer instituição, mas como um “pária internacional”, cada vez mais destituído de condições materiais e realização profissional, vivendo quase exclusivamente dos favores de amigos.

Acreditamos, portanto, que o exílio surgiu como consequência lógica dos caminhos que Glauber havia construído desde o início dos anos de 1960, quando ele procurou ampliar seu campo de ação profissional e, no mesmo lance, seu engajamento político. Trabalhar e morar no exterior não eram fatalidades que a repressão política havia lançado sobre o destino do cineasta, mas eram escolhas objetivas que deveriam irradiar a experiência do Cinema Novo para as salas de cinema do velho continente.

Mas, o exílio tornou-se uma fatalidade quando os projetos de Glauber começaram a naufragar, lançando o cineasta numa defensiva sem tréguas, nem perspectivas reais de trabalho. O Cinema Tricontinental, gestado às vésperas do exílio, tornava-se um peso morto diante do isolamento de Glauber na estadia européia; emocionalmente dilacerado e pressionado pela falta de recursos materiais, o Cinema Tricontinental concretizou-se apenas na ação individual deste cineasta.

Numa análise lúcida, escrita em janeiro de 1976, Glauber fez um balanço do exílio e expressou que desejava voltar ao Brasil mesmo que fosse para enfrentar um processo. O destinatário era novamente Paulo Emílio:

*O que poderão fazer além de me prender uns dias e me dar umas porradas? Não quero continuar nesta ambígua situação do exílio, minha experiência foi rica durante esse tempo, mas tremendamente sofrida. Acabou o ciclo com esta última viagem. não quero ir para a ÁSIA? VOLTO PARA CASA.[...] Não encontrei nem solidariedade profissional, sobretudo na França vi de perto a sordidez destas sociedades pequeno-burguesas e decadentes e conheci o profundo reacionarismo dos colonizadores. O exílio foi o exílio: isto é, para me desconsolar até o fundo, inclusive com sofrimentos sentimentais e sexuais. A crise econômica foi resultado de minha resistência ao cinema comercial*<sup>30</sup>.

O retorno, porém, foi mais doloroso do que ele poderia imaginar. Não porque seria processado ou torturado pela ditadura, mas porque encontrou na esquerda intelectual seus mais devotados inimigos. Motivados pela intolerância e pelo preconceito com as posições do cineasta, inúmeros jornalistas, escritores e gente de cinema iniciaram uma campanha tácita para condenar

---

<sup>29</sup> SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. SP: Companhia das Letras, 2003, p. 49.

<sup>30</sup> ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes, 26 de janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 581-582. Grifos do autor.

Glauber ao ostracismo cultural no próprio país. Estes aspectos, evidentemente dramáticos, foram analisados por Teixeira Gomes, Ivana Bentes e Sylvie Pierre, e podem ser apreendidos pela leitura da correspondência do período. Sua última cena, em 22 de agosto de 1981, Glauber protagonizaria o mesmo destino de um dos seus heróis nacionais, Getúlio Vargas: morria para entrar para a história. Desde então, homenagens, retrospectivas, biografias, reedições de livros, documentários e teses procuram explicar e dar sentido a um fenômeno tão rico e complexo numa cinematografia tão pobre.