



[www.observatoriodacritica.com.br](http://www.observatoriodacritica.com.br)

## Encadernando Glauber

Ana Lígia Leite e Aguiar\*

### Mas as pessoas na sala de jantar<sup>1</sup>

[...] *é possível comparar o biógrafo em ação com um arrombador profissional, que invade uma casa, saqueando certas gavetas onde acredita que estejam contidos as jóias e o dinheiro, e, triunfalmente, leva embora o resultado de sua pilhagem.*

Maria Helena Werneck. *O homem encadernado.*

A biografia de um autor foi considerada, por muito tempo, e pejorativamente, a cozinha da literatura. Até mais ou menos os anos 1980, quando se inicia um processo intenso de comercialização da memória, de relatos de experiências de vida e a digestão lenta do período de enorme revolução cultural, as biografias se davam, majoritariamente, de modo cronológico e

---

\* Capítulo da tese de doutorado intitulada *Glauber em crítica e autocrítica* e defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, em 2010.

<sup>1</sup> Verso da música *Panis et circensis*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

totalizante (começo, meio e fim da vida de um sujeito) ou em enxutos *portraits* nos quais surgiam aspectos tidos como relevantes da vida do autor. Assim, operavam como um anexo quase desnecessário para se pensar uma obra e sua legitimidade, salvo pelo raro prazer, eu diria, *leitorístico*, de, curiosamente, nos sentarmos nessa cozinha para checar se nos deliciaríamos com um prato feito, um jantar *à la carte* ou qualquer outra coisa que os valesse.

Embora o trabalho biográfico se desse de uma maneira bastante distinta dos dias atuais, o trato com a vida, da Antiguidade ao agora, sempre levantou dúvidas e polêmicas. Na era dos blogs, dos *books*<sup>2</sup>, sujeitos buscam a exposição indissociada de suas literaturas e de suas vidas, democratizando o acesso a uma parte do biográfico, e permitindo que o anônimo também interfira na opinião do que se tem como literário e noticiável.

No desejo de se pensar o biográfico como um *topos*, fomos atrás de uma teoria sobre o estudo das vidas que oferecesse uma cartografia das funções ou dos modos de se operar com esse gênero, e o que mais se encontrou foi uma boa crítica biográfica, produzida por autores diversos espalhados pelo

---

<sup>2</sup> Expressão contemporânea para se referir a livros *on line* publicados via blogs.

mundo.<sup>3</sup> E como muitas críticas e biografias foram construídas a partir de retalhos, espaços em branco e da aventura em um terreno estrangeiro para garimpar termos e conceitos que pudessem orientar os rumos inesperados de uma pesquisa, o mesmo caminho será feito para ler as produções sobre Glauber Rocha que desenham rumos mais próximos ao biográfico.

Antes, no entanto, vejamos uma pequena genealogia dos estudos das vidas.

### **Memória do saque**

De acordo com Nigel Hamilton, desde a Antiguidade havia uma expressão de caráter biográfico em “quase toda arte, da poesia à prosa, do drama à sátira, dos medalhões aos estatuários, da pintura às jóias”.<sup>4</sup> Nas elegias e nos rituais de comemoração da morte de alguém (o equivalente aos obituários hoje) ficava-se evidente a fascinação pública pelos detalhes de uma vida particular. E, para o autor, a controvérsia surge logo no

---

<sup>3</sup> A ausência de um *topos* específico não significa ausência de teorização, de crítica, de historicização, como se verá mais adiante, mas, talvez, representa a forma dispersa como os estudos biográficos têm sido construídos. A esse respeito, no prólogo de *Biography*, Nigel Hamilton diz que: “No entanto, enquanto as universidades abundam em departamentos dedicados à pesquisa e ao ensino de matérias tão diversas como o jornalismo, o hip-hop, os estudos sobre as mulheres, os esportes e os estudos afro-americanos, para citar apenas alguns, o tema da biografia – que liga todos eles – não tem nenhum grande departamento dedicado ao seu estudo em nenhuma universidade do mundo, exceto no Havaí.” HAMILTON. *Biography: a brief history*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 2007. p.4. O autor se refere ao *Center for Biographical Research*, da Universidade do Havaí, em Manoa. ([www.hawaii.edu/biograph](http://www.hawaii.edu/biograph)). (Todas as traduções da obra de Hamilton são de minha responsabilidade).

<sup>4</sup> HAMILTON. *Biography*, p. 21.

começo: comemoração e curiosidade humana foram as duas forças que resultaram em formas biográficas do mundo clássico, sendo a tensão da era clássica para os dias atuais praticamente a mesma quando se trata do biográfico, como assim nos explica:

Os motivos de representação da vida, em uma época de aquedutos, estradas, grande arquitetura, esportes competitivos, grandes retóricas e império, tornaram-se extremamente variados: expressar e responder a necessidades múltiplas, de documentação a entretenimento, e em uma infinidade de meios de comunicação, de bustos esculpidos a estelas, de bibliotecas a pinturas de murais, de sátiras a grandes monumentos. No entanto, o velho cabo de guerra entre idealização e interpretação crítica ainda caracterizava o empreendimento biográfico. Alguns romanos queriam louvar e adorar antepassados e figuras do passado, pois isso era o melhor para estabelecer ou reforçar suas próprias identidades. Outros descobriram que essa idealização poderia não se alinhar com a curiosidade de saber mais sobre a psicologia e as experiências da vida real de um indivíduo não idealizável, para melhor compreender as suas próprias vidas. Foi essa tensão que marcou a biografia desde o princípio – e marca até hoje.<sup>5</sup>

Adotando-se a ordem cronológica, surgem, em seguida, os autores biográficos de Jesus, e o Novo Testamento é construído

---

<sup>5</sup> HAMILTON. *Biography*, p. 32.

como a *biografia de uma estrela*<sup>6</sup>. Hamilton afirmará, ainda, que a Bíblia é um *best-seller* biográfico e inaugura a Idade de Ouro da biografia greco-romana, servindo de modelo para outros trabalhos na mesma linha. Séculos mais tarde, teríamos a biografia renascentista, graças às peças histórico-biográficas de Shakespeare, que introduziam um novo elemento nas narrativas sobre as vidas: *a dramatização de vidas reais*, um elemento de reflexão extremamente pertinente na era dos *reality shows*. Assim, Shakespeare já esbarrava no problema do arquivo, o que seria o privado e o que poderia vir a público. É aí que, de acordo com Hamilton, *nasce* a relação entre biografia e literatura. É nessa época, também, que o termo biógrafo/biografista, é usado pela primeira vez (em 1662, por Thomas Fuller, em seu *History of the worthies of England*) e seu sentido começa a ganhar um lugar<sup>7</sup>. Este lugar do biógrafo funcionava como uma extensão dos obituários dos jornais e era

---

<sup>6</sup> Catherine Parke, em sua obra *Biography: writing lives*, escreve: "A era cristã aplicou a biografia à sua missão educativa de dramatizar a vida e difundir os ensinamentos de Jesus. Os quatro Evangelhos, compostos entre ca.70 e 110 d.C., combinam representações dos aspectos terrenos e espirituais da vida de Jesus, com a explicação e a exortação de seus ensinamentos. Remanescentes dos predecessores pré-cristãos, incluindo biografias populares de Epiteto, Apolônio e Sócrates, os três primeiros Evangelhos (Mateus, Marcos e Lucas), que se apresentam similares, mas não com narrativas idênticas sobre seu objeto, louvam seu protagonista, reúnem e interpretam suas melhores palavras, e, com isso, tentam convencer os leitores de que estudar a vida de Jesus, suas obras e suas palavras é essencial para o bem-estar espiritual. O evangelho de João, dificilmente identificado como uma narrativa biográfica, é uma meditação filosófica e visionária sobre o significado da vida e da morte de Jesus." PARKE, Catherine N. *Biography: writing lives*. New York: Twayne Publishers, 1996. p. 7. (Tradução de minha responsabilidade).

<sup>7</sup> Cf. PARKE. *Biography*, p. 1 e 13.

lá que ele ganhava sua força. Com o surgimento desse novo mundo, que ampliava as possibilidades de comunicação, no século XIX haveria um exercício, por parte dos românticos, da forma autobiográfica<sup>8</sup> na poesia, na prosa, nas pinturas, etc. Vistas à distância, percebe-se que os românticos privilegiavam a autobiografia da perda, da melancolia. De qualquer forma, as oportunidades diante das categorias do biográfico que se distribuía por memórias, apologias, ensaios e confissões,<sup>9</sup> foram assimiladas e estabeleceu-se, de maneira subentendida, o estudo biográfico como um campo, por vias autodidatas. Mas neste mesmo século XIX, a reputação tornou-se algo grandioso e, no período vitoriano, falar das vidas como elas eram era considerado um insulto. Drogas, pornografias, incestos, nada disso poderia aparecer e os vícios foram uniformemente excluídos. A fórmula vitoriana era *aggrandizing and polishing the subject*. Não tão diferente de alguns formatos biográficos que podem ser encontrados ainda hoje. Entretanto, mesmo que exercitado em algumas produções da contemporaneidade, esse

---

<sup>8</sup> Verena Alberti diz que, "historicamente, a sintonia entre autobiografia e 'sujeito moderno' é confirmada pelo marco inicial a que se costuma atribuir o 'nascimento' da autobiografia: as *Confissões*, de Rousseau, texto no qual, pela primeira vez, o eu se fala na intimidade e se põe a nu, à disposição do julgamento dos leitores." A autora menciona ainda que "em Costa Lima [...], encontram-se também referências às *Confissões* de Agostinho, que merecem destaque na 'genealogia' do 'gênero' autobiográfico, na medida em que também constituem narrativa sobre a experiência do autor." ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*, p. 8. Disponível em: [http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp\\_edicao.asp?cd\\_edi=21](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=21). Acesso em: 12 set. 2009.

<sup>9</sup> As confissões (autobiografias espirituais) eram um desprendimento de si, uma escavação para se chegar ao âmago de si mesmo.

modelo se estenderá de modo predominante principalmente até o começo do século XX. Hamilton menciona o caso de uma pintura de 1884, de John Singer, proibida à época por causa de sua falta de moral em ilustrar uma pessoa que era da sociedade com ombros nus.<sup>10</sup> O nu podia aparecer na era vitoriana, mas não de forma a se reconhecer o indivíduo pelo corpo.

Com o nascimento da clínica freudiana, inicia-se um modo de quebrar as paredes que limitavam a biografia pela análise. Freud cria pseudônimos, e como a conversa se dá sob o estatuto da possível franqueza, o que se tem nesse contato é uma espécie de psico-biografia. Agora, a teia biográfica se expande com rapidez, e muitos anos antes, quando Flaubert pronuncia em sua autodefesa o fatídico *Madame Bovary c'est moi*, personifica-se a dificuldade de narrar a história do outro. A professora e pesquisadora de literatura, Eneida Maria de Souza, brincará muitos anos mais tarde (2002) que *Madame Bovary somos nós*, sabendo que o medo de Flaubert assumir que se tratava de qualquer um era o de pagar um alto preço por isso e, nesse sentido, jogar para si a responsabilidade é mais fácil, tratando-se de um discurso ambíguo: ao mesmo tempo é *verdadeiro*

---

<sup>10</sup> HAMILTON. *Biography*, p. 131.

e *falso*. Eis um dos primeiros degraus biográficos: a ficção sempre permeará os relatos de vida.<sup>11</sup>

Virginia Woolf<sup>12</sup> abre, no começo do século XX, a discussão sobre a intimidade do indivíduo. Escultores, pintores e, mesmo Hitler, simularam biografias ou apresentaram suas memórias, de forma que era cada vez mais possível a narração destas, mas não era *tranquilo* biografar, em função da “condenável” violação da intimidade. Todavia, a precisão da fotografia, que tornou possível estender a oportunidade documental a descrições biográficas no século XIX, assim como o despertar de pintores radicais de retratos no século XX, promoveu a autovisualização dos biógrafos de forma menos subserviente que seus predecessores vitorianos. Se o trabalho do biógrafo começa a ganhar outro fôlego, o recurso biográfico também começa a ser utilizado para propagandas políticas, principalmente depois do surgimento do cinema, de onde se tem as principais ilustrações desse fato: com Stalin, em *Ivan, o terrível I e II*, de Eisenstein, sendo a segunda parte motivo de desentendimento entre o ditador e o cineasta, este último representando o primeiro com

---

<sup>11</sup>Cf. os textos de Eneida Maria de Souza, “Madame Bovary somos nós”, e de Maria Rita Kehl “Minha vida daria um romance”, ambos na obra organizada por BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

<sup>12</sup> A escritora Virginia Woolf também se arriscou no biográfico, tanto em romances quanto na formulação de uma crítica sobre o mesmo. Além disso, era filha de Leslie Stephen, “the founding editor” of the *Dictionary of National Biography*.



uma série de fragilidades e inconstâncias, atitudes nada dignas para um czar; e, posteriormente, com Hitler, em *Triumph of the Will*, de Leni Riefenstahl<sup>13</sup>. Benjamin teria recuperado a apropriação das estratégias de construção das obras de arte como alimento para a máquina de guerra de forma bastante lúcida.<sup>14</sup> Com o universo biográfico não seria diferente, e se o nazismo se alimentou do gênero criando cinebiografias para conduzir as massas de um modo destrutivo, acabou gerando, *a posteriori*, as biografias do pós-guerra e estas, inseridas no contexto de algumas democracias do ocidente, encontraram força para se constituírem como meio de expressão dos que passaram pela terrível experiência do holocausto. Assim, se as apropriações dos relatos de vida serviram para gerar mais mortes, também houve a apropriação da narrativa de guerra como recurso para retroalimentar a vida. Com Benjamin tem-se que a guerra anula a experiência, pois não há nada que possa ser ensinado e aprendido com ela.<sup>15</sup> Mas as narrativas sofreram grandes alterações, das epopéias ao surgimento do romance, e ao mesmo tempo em que se transfiguraram na voz que nascia do homem moderno, operando com a solidão desse novo narrador,

---

<sup>13</sup> Cf. a obra *Triumph of the will*, de Leni Riefenstahl, em: <http://www.youtube.com/watch?v=GcFuHGfYwE>. Acesso em: 12 ago. 2009.

<sup>14</sup> Cf. o ensaio de Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", inserido em *Magia e técnica, arte e política*.

<sup>15</sup> Cf. também o ensaio "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política*.

souberam se reinventar e saíram vitoriosas desse processo. Portanto, esse poder beligerante, ao mostrar seu alto teor destrutivo, mostra também o que não consegue destruir.

A guerra havia invadido teatros, navios, terra, mar, forças aéreas, de forma que se impôs aos civis de todas as maneiras. De acordo com Hamilton, o volume de memórias da guerra, os contos autobiográficos, os *portraits*, fogem às estatísticas. O movimento biográfico passa a ser o de tudo dizer, apresentando aspectos sobre a depressão, o álcool, o caráter rígido deste ou daquele indivíduo que passou pela experiência da guerra, etc. A argentina Beatriz Sarlo argumentaria em 2007:

O apogeu do testemunho é, em si mesmo, uma refutação daquilo que, nas primeiras décadas do século XX, alguns consideraram seu fim definitivo. Walter Benjamin, diante das consequências da primeira guerra mundial, expôs o esgotamento do relato devido ao esgotamento da experiência que lhe dava origem. Das trincheiras ou das frentes de batalha da guerra, ele afirmou, os homens voltaram emudecidos. É inegável que Benjamin se equivocava quanto à escassez de testemunhos, justamente porque “a guerra de 1914-8 marca o começo do testemunho de massas”. É interessante, porém, analisar o núcleo teórico do argumento benjaminiano.

[...] Os homens, mudos não teriam encontrado uma forma para o relato do que tinham vivido [...].<sup>16</sup>

Sarlo dirá ainda que Benjamin se rebelaria “diante disso, através do gesto romântico-messiânico da redenção do passado pela memória”,<sup>17</sup> e para ele não seria vantajoso devolver ao passado da guerra alguma subjetividade, pois tais experiências seriam inenarráveis. Sarlo também reflete sobre a aporia no pensamento bejaminiano, uma vez que “as condições de redenção da experiência passada estão em ruínas.”<sup>18</sup> E Benjamin “se move entre um extremo e seu oposto, reconhecendo, por um lado, as impossibilidades e, por outro, o mandato de um ato messiânico de redenção. Poder-se-ia dizer que as aporias da relação entre história e memória já se esboçam quase totalmente nesses textos.”<sup>19</sup> De qualquer modo, e olhando em retrospectiva, foi de uma experiência em ruínas que surgiu a força do relato, do testemunho que não pretendia reconstituir o passado, mas torná-lo, sim, presente em sua geografia degradada.

Com os anos 1960, aparecem na cena as autobiografias confessionais dos *beats*, homossexuais, *druggies*, *hippies*, entre

---

<sup>16</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 25.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>19</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

outros, cujo formato de texto apresentaria revelações mais íntimas, mais expostas do 'eu individual', fazendo com que o público, tanto faz se da cidade ou do campo, se reconhecesse. Houve tentativas anticomunistas que buscaram brechar esse desenvolvimento, como o macarthismo, a guerra do Vietnã, mas aquilo que se chamava de democracia no pós-guerra demandava novos rumos discursivos para a (auto)ilustração. Começa aí o caráter subversivo que certas biografias começam a ganhar, ao evitar recair no modelo da 'história verdadeira', mas com psicologia deficiente. Neste momento, em que se acreditava em uma sociedade democrática, o debate sem censuras foi imprescindível. Biógrafos e jornalistas estavam liberados para examinar, gravar, interpretar a vida. Levando em consideração algumas evidências biográficas, as decisões jurídicas ajudaram a mudar os efeitos no campo biográfico e autobiográfico.

Ao final dos anos 1960, são publicados dois textos emblemáticos: "A morte do autor", de Roland Barthes, escrito em 1968, e "O que é um autor?", de Michel Foucault, escrito em 1969. Se o primeiro mata o autor para que o leitor nasça e agregue seu olhar às interpretações possíveis ao texto, o segundo leria o autor a partir de índices pessoais ou particulares e convocaria o leitor a um trabalho acerca das intermitências biográficas para o entendimento da entidade 'autor'. Tal esboço de entendimento custaria a leitura de compartimentos diversos

de uma vida inteira. Isso, sim, entraria para a fabricação do biográfico: as obras, o percurso de vida oferecido, mas também seus locais inválidos e a área de acesso restrito, o dispensável e as marcas esquecidas. Nesse sentido, o extra-oficial parece surgir como uma outra vertente para compor uma história. Refletindo acerca da linha traçada no movimento da Desconstrução, Nigel Hamilton questiona se não seria com as possibilidades desse deslocamento teórico que o sujeito obtém uma licença artística, especialmente na autobiografia. Pois, na medida em que o estudo sobre o autor busca marcas de uma vivência cotidiana, o biógrafo, debruçado sobre esta vida, perceberá que algumas evidências também podem ser encontradas no seu cotidiano. Lei do autor, Lei do leitor. Todavia, Hollywood, desde os anos 1920, criou uma forma de enquadrar os sujeitos, com controle de publicidade e aderência legal acerca do que poderia ser dito sobre os 'grandes astros', vivos ou mortos. O resultado foi que, apesar dos anos 1960, Hollywood fez da biografia algo potencialmente perigoso.<sup>20</sup>

Nesse processo, as cartas, que tiveram sua legitimidade admitida na arte biográfica apenas recentemente, promoveram o retorno a algumas etapas da vida do sujeito. Nigel Hamilton

---

<sup>20</sup> Nada diferente dos dias atuais, em que a indústria de celebridades ainda mantém certo controle. Cf. CLIC folha. Hollywood proíbe atores de usar Twitter, diz site. 20 out. 2009. Disponível em: <http://www.clicfolha.com.br/noticia.php?id=4551&titulo=hollywood+proibe+atores+de+usar+twitter+diz+site>. Acesso em: 06 nov. 2009.

conta que Ian Hamilton, poeta e biógrafo, em 1986 quis publicar uma nova biografia do poeta e novelista J. D. Salinger, pois havia encontrado cartas do escritor e quis acoplá-las à nova biografia. As cartas estavam no American Archives, e Ian Hamilton, ao entrar com um processo contra a proibição e ganhar, levou muitos norte-americanos ao estado de choque pela ruptura entre o público e o privado. As cartas integravam, nesse modo de percepção da cultura, muito mais a esfera do íntimo, e esta, por sua vez, estava ligada diretamente ao autobiográfico, muito mais que às memórias. Estas seriam ligadas à história geral dos acontecimentos, vivenciados ou não pelo narrador, enquanto que a primeira, a autobiografia, se relacionava à personalidade daquele que escreve. Hoje em dia, tal distinção seria praticamente impossível no que diz respeito à produção missivista, que pode estar presente em diferentes lugares do biográfico.

Na sequência, muitas obras estariam inseridas em um pacto autobiográfico<sup>21</sup> fechado entre autores e leitores, um contrato fechado às escuras, a bem dizer a verdade (e essa não seria a condição *sine qua non* dos pactos?), onde autor e narrador são as

---

<sup>21</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

mesmas pessoas, permitindo-se entrever, sutilmente, as vias por onde anda aquele que se autobiografa.<sup>22</sup>

Foi assim que o campo das biografias foi se expandindo intensivamente e conquistando alguns direitos, como o do usucapião das correspondências. Nesse processo de expansão, avizinhou-se das memórias, das biografias e das autobiografias, uma nomenclatura atrelada ao discurso do vivido e à ficção: o confessional e o depoimento pelas vias de uma experiência social-histórica, a metaficção, a metaficção historiográfica, as metabiografias e a autoficção; em todas essas, a presença da literatura e da vida de forma indissociada, revelando escritores, biógrafos e biografados como narradores-invenções de si mesmos. O biográfico, nesse sentido, é matéria farta para uma arte que resolve correr o risco da confusão perpétua entre sujeitos. Viana Filho, há seis décadas, escrevia:

---

<sup>22</sup> Eneida Maria de Souza diria que: “O *boom* da escrita autobiográfica não tardaria a ter lugar na história da literatura contemporânea, principalmente com a abertura política no Brasil e a volta dos ex-exilados ao país. Inaugura-se outra modalidade de relato, principalmente devido à necessidade de se registrar a experiência vivida durante o período da ditadura militar. Mas a diferença entre o projeto de Nava e o de outros memorialistas reside justamente na proposta abrangente e fundadora de sua obra. O que não acontece com as narrativas dos ex-exilados, (como a de Fernando Gabeira, em *O que é isso companheiro?*, por exemplo), rotuladas por Silviano Santiago como autobiografias e não memórias: ‘no caso dos modernistas, a ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo; nos jovens políticos, o relato descuidava-se das relações familiares do narrador/ personagem, centrando todo o interesse no envolvimento político do pequeno grupo marginal’”. SOUZA, Eneida. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 19. Na esteira dos jovens políticos viria, posteriormente, o *boom* de uma literatura marginal advinda das periferias, ratificando a potência que o testemunho e a experiência teriam como capital simbólico.

Ora chamamos biografia a simples enumeração cronológica de fatos relativos à vida de alguém; ora usamos a mesma expressão para trabalhos de crítica nos quais a vida do biografado surge apenas incidentalmente; ora a empregamos em relação a estudos históricos em que as informações sobre certa época se sobrepõem às que se referem ao próprio biografado; ora a emprestamos às chamadas biografias modernas ou romanceadas. E até obras em que a fantasia constitui o elemento essencial da narrativa aparecem com rótulo idêntico.<sup>23</sup>

Uma boa leva de pesquisadores tem se debruçado sobre os discursos “vizinhos” a esse assunto e sobre os mais diferentes gestos dos autores.<sup>24</sup> Não pretendo discutir e descrever, neste trabalho, senão o percurso do biográfico praticado em Glauber e, acerca disso, refletir sobre o modo como esses estudos de *bio* são analiticamente particulares e constituem indícios que não determinam uma vida, assim como os fatos encontrados nesses textos, narrados à luz do desejo da verdade, não representariam um fim em si mesmos, mas estariam a serviço do biográfico. Como teria dito Sergio Vilas Boas, “a biografia é o biografado

---

<sup>23</sup> VIANA FILHO, Luiz. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945. p. 11.

<sup>24</sup> Cf. ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.



segundo o biógrafo.”<sup>25</sup> Seguem, pois, adiante, alguns espectros construídos sobre a trajetória de vida de Glauber Rocha.

### **O jogo dramático da cultura**

Em uma comovente matéria de jornal de domingo, o filho de Susan Sontag, David Rieff, após descrever em seu livro a difícil luta de sua mãe contra o câncer,<sup>26</sup> dá um xeque-mate final sobre esse inesperado retorno a uma memória de dor, socializando aquilo que de mais íntimo pode haver em uma vida particular, ao expor certo cotidiano dos efeitos da doença no corpo de Sontag, sugerindo que essa lembrança não poderia ser enterrada assim como o fora a escritora. Essa lembrança estava viva em David, e seu xeque-mate foi a constatação lúcida de que “as memórias, como os cemitérios, são para os vivos”.<sup>27</sup>

Organizar um trecho da vida de um morto é tentar organizar a vida presente, recontando a história de uma forma que ela possa ser recordada sempre. “Só nos lembramos daquilo que organizamos”,<sup>28</sup> e “os mortos, assim como as coisas, têm um

---

<sup>25</sup> VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008. p. 20.

<sup>26</sup> A obra a que faço referência é *Swimming in a sea of death - a son's memoir*.

<sup>27</sup> RIEFF, David. A última vida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 15 jun. 2008. Mais!, p. 4-5.

<sup>28</sup> LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: cultura e memória em Pedro Nava*. Florianópolis: UFSC, 1993. (Dissertação, Mestrado em Letras).

passado apenas na medida em que *participam* do passado dos homens vivos".<sup>29</sup>

Agosto de 1981. *O morto não está de sobrecasaca*.<sup>30</sup> Glauber parte antes de ter saído do castigo ideológico em que se encontrava e muitos anos antes de ver uma pequena parte do globo assistir, entre orgulhosa e intrigada, ao retorno benquisto de seu polêmico filme *A idade da terra*, de 1980. Nasce, assim, o Glauber arquivado, e, esse arquivo cumpriria múltiplas funções para diversos sujeitos. Sua mãe daria continuidade a uma longa odisséia na captura de qualquer material acerca de sua obra. Pesquisadores se voltariam para a releitura do Cinema Novo, da linguagem glauberiana, mas outra parte se deteria na figura pessoal do cineasta baiano, optando em refazer seus caminhos para uma compreensão outra do que foi sua obra, sua voz, sua tormenta. E como *só nos interessa o que não é nosso*, posseiros (com os quais engrosso o coro, ao meu modo) travestidos de biógrafos, assenhorearam-se da vida de Glauber, e começaram a trançar sua biografia, cada um em um ritmo, já que não há lei ou regras fixas para se fazer isso, como em qualquer montagem cinematográfica, como em composições musicais, peças de teatro, e o que se deu, afinal, foi uma variedade ininterrupta até hoje de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 12. (Grifo do autor).

<sup>30</sup> GULLAR, Ferreira. Glauber morto. In: *Barulhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 17.

produções que, detendo-se ou esbarrando-se no biográfico, *animaram*, de alguma forma, o Glauber morto.

### **Dos saqueadores**

Em 1982 se publicaria *O mito da civilização atlântica*, de Raquel Gerber, obra dedicada a Paulo Emílio e Glauber Rocha, respectivamente, o mestre e o objeto de estudo de seu mestrado em sociologia, concluído em 1978. Essa obra é uma leitura fílmica do cinema glauberiano misturado a uma estética do inconsciente, e não é uma produção biográfica, mas se utiliza da amizade que desenvolveu com o cineasta para articular as esferas que pretende apresentar em seu texto, dentre elas o mítico, a fantasia, os processos do inconsciente, e a linguagem fílmica cinema-novista opera, para Gerber, como um catalisador científico do conhecimento do homem pelo homem.

A lógica da amizade é praticamente uma constante nos estudos sobre Glauber, e é possível inferir, mesmo sem um conhecimento mais estatisticamente detalhado, que a construção de uma fortuna crítica é quase sempre impulsionada por um olho amigo. Não é o caso de dizer, com isso, que, por essa lógica, algum tipo de crítica seja negada em prol de uma política da amizade, pois isso pode ocorrer inclusive em instâncias pouco ou nada afetivas, e a lógica *frater*, se esconde, também tem o mesmo poder para mostrar. Mas seria, sim, o caso de dizer que essa

estética se impõe de tal forma, que as trocas não terminam nunca. Vivo ou morto, esse corpo será procurado continuamente para ser um mediador na fabricação de algo que se assemelhe ao imortal. Os amigos: eles são uma família clandestina, até segunda ordem sem direito ao espólio, mas igualmente herdeiros dessa memória, essa rede que sugere e realoca lugares. Tanto já se disse sobre o Cinema Novo ser a presença de Glauber no Rio, um articulador de todos aqueles corpos desejanter; e sua crítica, em especial a presente na obra *O século do cinema*, passará insistentemente por vias passionais, ele também se construindo pela ideia do contato com o outro e sabendo reconhecer o fetiche e o capital simbólico que essas proximidades encerram:

Buñuel me disse a propósito de *8 ½* :

*“Es uma película fastastique. Fellini es el mas grand cineasta du monde!”.*

Eu tinha visto *8 ½* no México e mandei uma crítica para o Zuenir Ventura que na época dirigia o *Diário Carioca* revisando minhas opiniões sobre Fellini, a quem eu esculhambara na imprensa baiana como cineasta reacionário – e o juízo de Buñuel sobre o filme que me fundiu a cuca valeu como absolvição do Papa.<sup>31</sup>

É possível encontrar em vários instantes esse Glauber oferecendo a cara à tapa, na medida em que suas revisões

---

<sup>31</sup> ROCHA. *O século do cinema*, p. 255.

críticas escancaram os bastidores desse processo de reformulação. A admiração ou amizade por um e por outro é um elemento que implica, corriqueiramente, retificações, pois a amizade funciona dentro de uma ordem familiar de escolhas livres. E se há algum tipo de apreciação ou desprezo por parte de um amigo, é preciso que o outro ao menos reavalie suas impressões acerca dos sentimentos de seu amigo sobre uma pessoa ou um objeto, para que estes possam, naturalmente, expandirem ou não essa lógica fraterna. A amizade invoca para a autocrítica uma dimensão a que, estando sozinho, ou inamistosamente, não creio ser possível chegar.

Mas voltando a Raquel Gerber, constatamos que ela sabe o valor desse estar perto, cultivando precocemente a memória por meio de estudos em um espaço acadêmico, a memória desse “fazer parte da família”. Antes d'*O mito...* ela teria organizado *Glauber Rocha*<sup>32</sup>, impresso no Brasil em 1977, uma pequena coletânea de textos críticos<sup>33</sup>, apontando, em seu texto de abertura, noções

---

<sup>32</sup> GERBER, Raquel (Org.). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e terra, 1977. Gerber se referiria a essa obra, em carta a Glauber em 25 de setembro de 1975, como “uma tentativa de sistematização de informações gerais sobre o Cinema Novo, Glauber Rocha e o seu pensamento desde as origens. É ainda um trabalho bastante sumário [...] e se ressentir de informações relativas a Vitória da Conquista (este período bastante importante) e de reflexões sobre as fitas estrangeiras”. Cf. Bentes. *Cartas ao mundo*, p. 531.

<sup>33</sup> É neste livro organizado por Raquel Gerber que Robert Stam, hoje conhecido pesquisador norte-americano e famoso no Brasil pelo seu contato com o cinema brasileiro via Glauber Rocha, teria publicado um artigo, com a indicação do próprio cineasta, em carta à organizadora em 9 setembro de 1975: “Tenho aqui dois artigos importantes: um de Robert Stam sobre *Terra em transe* e outro de Thomaz Kavanah sobre o *Dragão*. São dois estudantes americanos, o

caras a Glauber e pouco exploradas ainda hoje, como o pensamento nacionalista brasileiro, influenciado anos antes pelo ISEB,<sup>34</sup> assim como algumas visões sobre o populismo. Essa produção, planejada desde o período das declarações do cineasta sobre o general Golbery,<sup>35</sup> apresenta no texto introdutório de Gerber o contexto brasileiro montado com Getúlio Vargas, João Goulart, e a filiação um tanto crítica de Glauber a esses nomes durante sua trajetória apresenta o biográfico sob a forma não tanto do corpo, mas do pensamento que fabrica esse corpo. Ela teria elaborado isso n'*O mito da civilização atlântica*, ao dizer que “para Glauber Rocha, o cinema moderno brasileiro [...] é a

---

primeiro de Berkeley, o segundo de Buffalo, que apresentaram esses trabalhos em seus cursos.” BENTES. *Cartas ao mundo*. p. 527.

<sup>34</sup> Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado em 1955. Vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, dotado de autonomia administrativa, com liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra, o ISEB destinava-se ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências sociais. Foi extinto após o golpe militar de 1964, e muitos de seus integrantes, os *isebianos*, foram exilados do Brasil. Detalharemos a perspectiva isebianos no terceiro capítulo desta tese.

<sup>35</sup> O famoso e polêmico episódio ocorreu em 1974, quando Glauber escreve carta aberta para Zuenir Ventura, autorizando-o a publicá-la como e onde quisesse. Na carta, o cineasta jogaria, definitivamente, *vatapá no ventilador* dizendo sobre sua confiança em Geisel e como este poderia nos levar, paulatinamente, à política que estávamos precisando: à abertura. Disse Glauber: “Acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo, inclusive, que os militares são legítimos representantes do povo. [...] acho o General Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darcy. [...] Que entre a burguesia nacionalinternacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo.” ROCHA *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.482. Execrado por todos os lados, pois Zuenir teria feito exatamente o que lhe fora sugerido, publicando a carta na revista *Visão*, em março de 1974, o cineasta ficaria durante muito tempo na posição ambígua à qual se entregara. Direitas, esquerdas e sem-partidos se voltaram contra Glauber depois de suas declarações sobre os militares Geisel e, posteriormente, Figueiredo, acusando-o de desertor e traidor da pátria.

tomada do cinema pelos intelectuais.”<sup>36</sup> As obras de Gerber, no momento de sua fabricação, estão diante de um Glauber vivo, um arquivo no calor de suas últimas, e insabidas, mutações.

### ***Puzzle biográfico***

Esta entrevista, por exemplo. Estou dialogando agora com pessoas que não leram meus livros, mas que passam a ficar a par das minhas idéias. E também as entrevistas que se encontram nos programas de televisão. E aí é mais interessante ainda, porque não passa pela palavra escrita. Então você tem a possibilidade de até mesmo um analfabeto ter acesso a um tipo de idéia mais sofisticada a que ele não teria acesso de maneira nenhuma. Há um novo elemento aí extremamente interessante a ser analisado. [...] A entrevista é um fenômeno novo.<sup>37</sup>

*Não é jornalismo nem cinema. É a vida.* Foi assim que Glauber definiu o programa de entrevistas “Abertura” que apresentava na extinta TV Tupi, entre os anos de 1979 e 1980. Dando continuidade às polêmicas que seus filmes já haviam instaurado, e operando sem script, dialogando com o anonimato

---

<sup>36</sup> GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 128.

<sup>37</sup> SANTIAGO, Silvano. Cultura, crítica e criação. Entrevista a Sérgio de Sá e Paulo Paniago. *Correio Braziliense*, Brasília, 02 jun. 2002. Caderno Pensar, p. 8-11. Disponível em [http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO\\_20020602/sup\\_pen\\_020602\\_225.htm](http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020602/sup_pen_020602_225.htm). Acesso em: 20 out. 2009.

de pessoas do povo, do estrelato artístico ou político, o cineasta na TV leva seu comportamento intempestivo para as multidões televisivas da época, fazendo da entrevista aquilo que Silviano Santiago chamou muitos anos depois de “um fenômeno novo”.<sup>38</sup> O entrevistado, no “Abertura”, não era o seu autor, mas era como se fosse, pois Glauber era o grande personagem do quadro, desestabilizando os entrevistados e atraindo a atenção toda para si. Uma espécie de Jô Soares apenas no sentido em que rouba a cena, mas nada piadista, o que não exclui o seu humor feito de modo altamente politizado. Era, ainda, um programa que mostrava as coxias da construção televisiva, e ao fazer isso atribuía novidade ao fenômeno, pois se tratava de um gesto inegavelmente original na televisão brasileira. Nas tantas entrevistas que dava, Glauber já estava superexposto, e sempre fora declaradamente a favor desse ato de exposição de sua imagem e de seu pensamento. De alguma forma, em um programa de entrevistas alguém está necessariamente mais sob os holofotes que o outro. É sobre isso que Silviano Santiago fala, da parte em desuso do escritor que se tornará vociferante em um diálogo desse tipo, revelando aquilo que sua literatura não o pode fazer revelar, por se tratar de um outro tipo de ambiente íntimo. O

---

<sup>38</sup> Sobre o tema das entrevistas e, em particular, as que foram concedidas por Silviano Santiago, confira o estudo de LIMA, Rachel Esteves. O discurso dialógico de Silviano Santiago. *Quinto Império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa/ Gabinete Português de Leitura – Centro de Estudos Portugueses – Casa Fernando Pessoa*. n.1, jun. 1986 – . n. 22 – 2008. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2008.



“Abertura” sai do ar em julho de 1980, mas bem antes, e mesmo depois dele, Glauber já era um entrevistado *sui generis*.<sup>39</sup>

No *Ideário de Glauber Rocha*, organizado por Sidney Rezende em 1986,<sup>40</sup> uma construção bastante singular, por ser uma compilação de trechos de entrevistas dadas por Glauber nas três décadas em que teve atuação midiática, o elemento biográfico surge como índice, de modo que os recortes das entrevistas foram montados em amplas categorias que vão se afunilando para o pensamento de Glauber. A opção de se perceber *O ideário...* como algo que perpassasse o estudo da vida do cineasta, denota o foco multibiográfico que se pode obter sobre produções diversas e, desse modo, como o campo do biográfico, às vezes, fica longe de uma reconstituição entre o documental e o ficcional.<sup>41</sup> No trabalho de Sidney, se o biográfico e o documental aparecem indissociados, é graças ao artefato da vida como verossimilhança, claro que não a ponto de ingenuamente nos esquecermos que, se ele indicia recortes nessa trilha certificada, o próprio Glauber, por seu turno, é já uma edição, uma cena, a montagem bem pensada de uma mensagem que se

---

<sup>39</sup> Um detalhado estudo sobre o programa “Abertura” pode ser encontrado na obra de Regina Mota, *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

<sup>40</sup> No *Ideário...* falta o verbete ‘amizade’. Não é um prejuízo para a obra, apenas falta.

<sup>41</sup> Em conversa com Dona Lúcia Rocha, mãe de Glauber, ela teria dito que a melhor biografia que fizeram sobre ele teria sido a de Sidney Rezende. Eu disse: “Mas não se trata de uma biografia”. Ela sorriu e nos entendemos.

pretende apresentar. E o caráter arquivístico do organizador, um colecionador benjaminiano em contato com seu objeto de desejo, indo de jornais consagrados a pequenas gazetas e periódicos regionais, catalogando para um leitor futuro o imprevisto característico do gênero entrevista – donde a face do autor é consumida no escuro – recupera, a um só tempo, o contexto da época, a polêmica, o debate e a crítica.<sup>42</sup>

Ali, uma obra crítica que organiza a captura de um Glauber em autocrítica, recortando apoteoses e contradições em que no alinhavado de tantas declarações, nos perdemos na dimensão do enquadramento que antes, provavelmente, se desejaria impor à sua personalidade.

O biográfico tem dessas coisas. Quando saímos atrás de uma fortuna crítica que percorresse a vida de Glauber, nos deparamos com textos de natureza documental, missivista, relativos à linguagem, estudos críticos sobre sua obra, e inferimos daí a contradição de que nem todo texto sobre um autor abordará o biográfico, mas o biográfico, se quiserem, poderá ser encontrado em qualquer texto.

Eu tenho consciência de que tudo isso me transformou numa espécie de monstro estranho a

---

<sup>42</sup> Gilberto Vasconcellos, anos depois, comentaria sobre o excesso de entrevistas em Glauber: “Era tanta a vontade de se comunicar que o excesso de entrevistas que ele dava aos jornais acabou por prejudicar sua saúde.” VASCONCELLOS, Gilberto. *Glauber Rocha, Pátria livre*. São Paulo: Senac SP, 2001. p. 10-11.

mim mesmo. Sabe de uma coisa? Jamais tive cacife para bancar o jogo que faço até hoje. Para desempenhar o Glauber Rocha nasceu o ator. Atualmente, um tanto cansado para sustentar o espetáculo. City News, São Paulo, 23.01.1980.<sup>43</sup>

Entretanto, mesmo podendo ser encontrada em qualquer texto, em 1987, se publicaria na França o *Glauber Rocha*, a primeira biografia do cineasta, de Sylvie Pierre, cuja tradução só chegaria ao Brasil em 1996. A obra de Pierre, um demarcador do início dos estudos biográficos em Glauber, influencia todos os outros textos na mesma linha que surgem em seguida, e está em uma feição 'biográfica hermenêutica', ao se fazer comprimentar por uma perspectiva interpretativa, "a atribuição de um significado a um ato biográfico".<sup>44</sup> Esse modo de operação é dos mais corriqueiros em matéria de vida, no qual o biógrafo, ao fazer a reconstituição histórica dos fatos, acredita refazer a vida do sujeito e justificá-la pelas contingências dos fatos ocorridos. Não haveria nenhum problema em recriar uma vida – na medida em que seus narradores são inventados – não fosse, e para isso nos chama a atenção Vilas Boas, de que se trata de "situações geralmente hipotéticas, inverificáveis, mas em tom

---

<sup>43</sup> ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p. 122.

<sup>44</sup> LEVI *apud* VILAS BOAS. *Biografismo*, p. 111.

sentencioso".<sup>45</sup> O biógrafo se confunde com o jornalístico em sua busca pela 'verdade':

O que falta na biografia de mortos (recentes ou remotos) é exatamente vivacidade. A dificuldade de acesso a *insights* e percepções diretas do *self* do personagem aprisiona biógrafos em aspectos exteriores: contextos históricos, culturais, descendência consangüínea [...], documentos oficiais e não-oficiais etc.<sup>46</sup>

Entendo que Sergio Vilas Boas esteja tentando escapar do fatalismo que rodeia o universo biográfico, assim como do peso de qualquer herança familiar, da verdade e da extraordinariedade que só ocorre na vida de determinados sujeitos colhidos a dedo pelo destino. E a percepção desse *self* do personagem, há de se convir, é a parte dificultosa da coisa; qualquer um, escrevendo sobre um outro, chegou a se deparar com a impossibilidade de capturar a inconstância desse sujeito. Não se justifica, mas talvez seja por isso a decisão relaxada de alguns biógrafos em optarem pelo tom da verdade, pois de alguma forma ela opera um fechamento e dá conta do assunto. À procura de um outro descaminho biográfico, Diana Klinger, em diálogo com Denílson Lopes, ao elencar algumas narrativas

---

<sup>45</sup> VILAS BOAS. *Biografismo*, p. 155.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 114.

biográficas que fugissem “da cientificidade e da precisão metodológica para se engajar numa ficcionalidade na qual apareça a voz do autor”, cita a obra de Ítalo Moriconi sobre Ana C., na qual Moriconi reconhece “certa impossibilidade do gênero”, ao dizer que a biografia como gênero literário “trabalha no oco, trabalha no impossível: definir o âmago de uma pessoa”.<sup>47</sup>

Escorregando em seu desejo pelo *self* do biografado, o que Vilas Boas tenta defender, ainda, seria um retorno à ficção:

A força das grandes personagens de ficção vem do fato de que o sentimento que temos de suas complexidades é máximo, mas isso se deve à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhes deu, como lembra Antonio Candido.<sup>48</sup>

Vilas Boas acredita que o jornalismo garantiu ao biografismo não apenas modos de narrar, mas modos de pesquisar, de saber adoecer com as circunstâncias. É do jornalismo o gosto pela verdade que a pesquisa biográfica adquiriu. É dele também a pesquisa incessante por todas as fontes possíveis, o confronto entre falas. Ao final, defende, refletindo com Norman Denzin,<sup>49</sup> o

---

<sup>47</sup> MORICONI *apud* KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 37. A obra de Moriconi é *Ana Cristina César, o sangue de uma poeta*, de 1996.

<sup>48</sup> VILAS BOAS. *Biografismo*, p. 114.

<sup>49</sup> DENZIN, Norman K. *Interpretive biography*. Newbury Park: Sage Publications, 1989.

recurso de uma busca por epifanias na vida biografada. Delas sairia um recorte, uma cena capturada que não se enclausurasse nas facetas do profissional/da carreira, de tal modo que a epifania funcionaria como a desconstrução da vida para se perceber, objetiva e subjetivamente, como o sujeito se propõe, como ele fabrica ao longo do tempo sua coleção de herdeiros e faz escolhas íntimas. Essa proposta, mais próxima da crítica biográfica brasileira contemporânea, apreende possibilidades (reinventadas) do *self* por outras vias e, certamente, tem condições para garantir vivacidade ao biografado, infundindo ânimo em momentos oficiais ou não.

Logo, a obra de Sylvie Pierre, se inaugura, por um lado, a tradição acima descrita, de trazer os fatos à luz da verdade, o que provavelmente seria mais cabível à época do que hoje, recupera pioneiramente alguns biografemas e sabe também reconhecer momentos epifânicos em Glauber, não tendo o tom sentencioso como algo que predomine em sua narrativa:

Em seguida, mudou imediatamente de assunto e tampouco percebi algo de mais grave. Proteger Glauber e sua família do frio glacial de janeiro em Paris me parecia mais urgente. Um dia, levei-lhes roupas quentes. Para sua mulher, Paula, um grande casaco com capuz de lã cinza, e descobri, anos mais tarde, em uma fotografia tirada em Portugal, que era ele quem o usava. Com esse casaco

de mulher que mal fechava sobre sua grande barriga, ele se parecia com Antônio das Mortes.

[...] Revejo-o, inquieto, mal vestido, sombrio, barba mal feita. Glauber partiu para Portugal em fevereiro. Nunca mais o vi.<sup>50</sup>

Sobre essa forma escrita, cujo tratamento biográfico entrevê os espaços em branco na vida do escritor, e retomando as ideias de Vilas Boas em 2007, acerca da ficcionalização do sujeito em sua órbita, Eneida Maria de Souza, teorizaria, em 2002, que:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre a obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.<sup>51</sup>

A dica das pontes metafóricas enquanto estratégia para se burilar os espaços impenetráveis que há na vida de qualquer um – seu frágil campo de memória, seus recalques, as intermitências incompreensíveis, suas metamorfoses – auxiliam a fragmentar o pensamento e a torná-lo ainda mais passível de corrosão para, assim, não mais pensarmos em desvendar recalques e traumas, mas em participar de um jogo aberto de sobreposições, onde não se

---

<sup>50</sup> PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papius, 1996. p. 91.

<sup>51</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 112.

busca a transparência da verdade, mas a *performance*. Nossos recortes do outro talvez não sugiram mais que fotografias instantâneas sobre nosso desejo de contemplá-lo. E nesse acervo de particularidades da crítica biográfica, Eneida Souza apresenta “algumas tendências defendidas por autores nacionais e estrangeiros”:

- a) a construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na vida literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra [...];
- b) a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época;
- c) o ato da escrita como narração da memória do outro (Ricardo Piglia), na medida em que o ausentar-se atua como presença, e a experiência do escritor conta menos do que aquela vivenciada pelo outro;
- d) a caracterização da biografia como *biografema* (Roland Barthes), conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole;
- e) a eliminação da distância entre os pólos constituintes do pensamento binário [...]por



meio da utilização da categoria espacial de *superfície*, imune à verticalidade [...] e ao sentido de origem (Jacques Derrida, Gilles Deleuze);

f) a ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si, procedimento comum à linguagem operacional das ciências humanas, incluindo-se aí a teoria da literatura, a história, a semiologia, a antropologia e a psicanálise.<sup>52</sup>

Souza propõe um modelo de produção ensaística próximo ao da vanguarda, por ser um trabalho pelos descaminhos do biográfico, para a construção de um território via *um momento*. Nesse sentido, documentos e fontes lidos sobre o sujeito, sofrem um alargamento extremo de suas possibilidades, e na aglutinação das seis premissas, ela demonstra a força da superfície, do vazio, do contínuo da memória, do instante, como partes constituintes e reivindicatórias do sujeito biografado. Ali não se tem uma receita nem tampouco um caminho, por apostar a autora em uma teoria na práxis, sendo sua obra *Pedro Nava, o risco da memória*, o ponto alto desse funcionamento biográfico. Articulado dessa maneira, o sujeito narrado passa a ter um *pluricurriculum vitae*, sem perder de vista os atributos que o levaram ao posto de biografado:

---

<sup>52</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 112.

Para a reconstrução do painel biográfico das *Memórias*, Pedro Nava está ciente de ser esse trabalho de natureza fragmentária, ao se fixar em detalhes que remetem à fisionomia perdida de um grupo familiar. Um “riso de filha que repete o riso materno”, uma “entonação de voz que a neta recebeu da avó” são capazes de recompor as peças perdidas do *puzzle* da memória, tendo como princípio os vazios, os buracos e as fraturas da paisagem familiar. O recurso às lições de Anatomia justifica a empresa memorialista do médico-escritor: “Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e o osso por osso, o esqueleto da besta.” ([NAVA.] *Baú de Ossos*, p.41).<sup>53</sup>

### **As constelações de Glauber**

Os anos 1990 chegariam surpreendendo o arquivo Glauber. O primeiro livro da década, dentre aqueles que nos interessa é *Glauber Rocha revisitado*, de Aurino Ribeiro Filho. Publicado em 1994, a obra seria uma tentativa de confirmar o brilhantismo do cineasta por meio de resumos sintéticos e assumidamente

---

<sup>53</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004. p. 33.

partidários. Aqui, o que é contra Glauber é menor que Glauber. Entretanto, ao tom primariamente militante, o autor agrega um posicionamento generoso ao voltar-se para a leitura crítica do que havia até então sobre o cineasta, esboçando o lugar de Sylvie Pierre nos estudos biográficos, as frases legendárias de Paulo Francis sobre Glauber, alguma filmografia crítica *underground* que começava a surgir,<sup>54</sup> o peculiar da obra de Raquel Gerber, os textos de Ismail Xavier, dentre outros.<sup>55</sup>

Ribeiro Filho é o leitor que toma o arquivo pela paixão. Paixão, neste caso, mescla-se ao elogio, e o elogio é “a moeda que salda uma dívida da humanidade com um grande homem perseguido”.<sup>56</sup> Maria Helena Werneck conta que o elogio fúnebre típico da biografia clássica, cede lugar para outra morfologia desse “gênero”, buscando coreografias além das previstas, optando pelo convencionalismo da “precocidade do grande homem, sua capacidade de trabalho, [muitas vezes] para encobrir a decepção de um encontro”<sup>57</sup> e, assim, os escritores do século XVIII “passaram a sentir necessidade de buscar alternativas para responder ao crescente interesse biográfico dos leitores do seu

---

<sup>54</sup> O autor faz referência às películas *Alvorada segundo Kryzto*, de Paloma Rocha e Raul Soares; *Que viva Glauber*, de Aurélio Michiles; *A voz do morto*, de Vítor Ângelo e Sérgio Zeigler.

<sup>55</sup> Também menciona os trabalhos de Sidney Rezende, Randal Johnson, Jean-Claude Bernardet, Saraceni, Robert Stam.

<sup>56</sup> WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 38.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 39.

tempo”.<sup>58</sup> Dessa necessidade nasce um caminho de proximidade entre o grande homem e alguns “leitores cativos, intérpretes e acompanhantes no presente, preparando-os para se transformarem, no futuro, em fiéis guardiães póstumos.”<sup>59</sup>

Indo na linha de se propor justiça ao legado de Glauber, a condensada estética do elogio presente em *Glauber Rocha revisitado*, desponta em rubricas como no capítulo intitulado “a tragédia do semideus” e, ao visitar a produção cultural ao redor do Glauber *post mortem*, instaura “para as gerações seguintes uma espécie de dívida que é preciso saldar através da reconstituição biográfica”<sup>60</sup> ou de pesquisas que estimulem e coloquem em circulação a produção cultural do cineasta. Mapeando as obras que aparecem após a morte de Glauber, o autor atenta para o fato de que havia “seiscentos [desenhos] deixados por ele junto aos cinco romances inéditos, aos muitos artigos, oitocentos poemas e quase uma dezena de roteiros.” E complementa: “Toda esta herança ainda permanece intocada no precário Espaço Tempo Glauber, no Rio de Janeiro”.<sup>61</sup>

Muito desse material ainda está lá, à espera desses leitores cativos, correndo os riscos dos maus tratos que o tempo

---

<sup>58</sup> *Ibid., loc. cit.*

<sup>59</sup> WERNECK. *O homem encadernado*, p. 39.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>61</sup> RIBEIRO FILHO, Aurino. *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: EXP0GE0/ UESB, 1994. p. 63.

pode fazê-lo sofrer, elevando-o à condição de desperdício de uma vida. A voz de Ribeiro Filho nos faz recordar de *um mal*, e o arquivo, naquilo que ele faz despertar previamente de amizade, de elogio, de ficção, de realidade e de anarquia, posteriormente faz despertar de urgência, um desejo sem história, uma necessidade de organizar, de fazer com que documentos voltem a ocupar um lugar na cadeia dos acontecimentos:

No entanto, estar com *mal de arquivo* pode significar outra coisa além de uma perturbação. O mal de arquivo é, também, uma febre de arquivo: é *arder de paixão*. É procurar incessantemente o arquivo onde ele se esconde. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa. “Impaciência absoluta de um desejo de memória” [...].<sup>62</sup>

Evando Nascimento<sup>63</sup> salientou que a tradução correta de ‘mal de arquivo’ seria ‘dor de arquivo’, uma dor funcionando como uma paixão, uma busca por algo que não há, uma saudade, dor de um país, banzo. Sofre-se por alguma coisa, mas apaixonadamente. A paixão aqui é, paradoxalmente, o *substituto* de algo que dói e que é *insubstituível*. Quando o arconte encontra esse ‘outro’ (da

---

<sup>62</sup> KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007. A frase final entre aspas é de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*.

<sup>63</sup> Curso sobre Jacques Derrida, ministrado por Evando Nascimento em 30/04/2007, no auditório da Biblioteca Central Reitor Macedo Costa, UFBA.

paixão, da dor) é uma alucinação, pois nenhum outro é esse tudo, é o que completa, que “fecha” a verdade, sendo, portanto, uma ilusão (de arquivo). Mal de arquivo, dor, paixão, ilusão e, no final, o bem maior de biógrafos e homens encadernáveis. Na ilusão, os patrimônios se constroem.

Evidentemente, os estudos glauberianos anteriores percorriam tais labirintos em busca de conhecimento sobre o tema, mas a procura obstinada por suplementos<sup>64</sup> biográficos viria *a posteriori* e seria a tônica da década de 1990. Nessa esteira, publica-se *Glauber, a conquista de um sonho/ os anos verdes*, de Ayêska Paulafreitas e Júlio Lobo, concebendo Glauber como um personagem mitológico, com menos teor psicológico que o modo de leitura presente nas obras de Gerber, e com menos fragmentos de tensão que em Pierre.

A marcha d'*os anos verdes* se detém nos capítulos relativos à infância e primeira juventude, parando no Glauber consolidado como artista. A reconstituição provocada pela biografia a quatro mãos – feita para um público juvenil, objetivando mostrar, para certo número de adolescentes, que Glauber Rocha era mais que um simples nome de sala de cinema em Salvador – optou por romancear a vida do cineasta.

---

<sup>64</sup> Sobre o suplemento ser um excesso e estar dentro da lógica do indecível, confira a obra de Jacques Derrida, *Gramatologia*.

- Vamos contar a eles quem foi Glauber Rocha.

Mas, se íamos escrever para o público jovem, tínhamos que conquistá-lo com uma história com a qual se sentisse identificado.<sup>65</sup>

Assim, Lobo e Paulafreitas dão o desfecho da obra no mesmo tom:

Enquanto o sol de dezembro começava a brilhar no céu azul da Bahia, Glauber subia a Carlos Gomes, andando pelo meio da rua. Quem olhasse veria aquela figura meio *gauche*, com o paletó jogado nos ombros, seguindo em frente por um caminho deserto, em direção ao infinito. Como um filme de Carlitos. Ele próprio não resistiu à tentação e deu um pulo, juntando os pés no ar.<sup>66</sup>

Se, ao ficcionalizarem assumidamente, os autores se apoderam da história colocando a verdade biográfica em suspenso, ao mesmo tempo procuraram caminhar por uma via que desobscurecesse personagens que andavam ao lado do cineasta. A obra mostra, então, por esses rumos biográficos, a diferença entre o poder criativo de Glauber e o poder da personalidade difícil de Glauber desde menino; revela a fixação machista que tinha com sua primeira esposa, Helena Ignez, e prefere retratar

---

<sup>65</sup> LOBO; PAULAFREITAS. *Glauber, a conquista de um sonho /Anos verdes*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1995. p. 13.

<sup>66</sup> *Id., Ibid.*, p. 330.

a ex-esposa do cineasta fora de um âmbito ocioso, com um comportamento meramente boêmio, como ocorre em outras obras.<sup>67</sup>

Todavia, as lacunas biográficas, inevitáveis, aqui são insistentemente camufladas, uma vez que os fatos organizados dentro da ordem de um romance – cujo narrador onisciente parece sugerir mais a simples narração de episódios do que abrir uma interlocução onde o personagem Glauber possa crescer dentro de uma trama com tensões e contradições, tal como sua obra o denuncia – resvalam na nivelção rasa da história do cineasta, justamente por conferir a todos os acontecimentos um *status* de excelência. É claro que a escolha dos modos de construção do personagem passa, em primeira e única instância, pelo crivo dos criadores e não é a intenção do autor que se busca discutir agora, mas sim um formato que se faz operante ao se narrar Glauber e sua trajetória de maneira a jamais questionar o que esta teria de exemplar, de diferença, de diverso, e o faz muito pelo seu contrário: transforma a vida do biografado em pequenos-grandes acontecimentos extraordinários, não sendo possível nela encontrar serendipidades, epifanias ou

---

<sup>67</sup> Os autores fazem menção ao ambiente tradicional ao qual Helena teve de aprender a viver depois do casamento com Glauber. Também não se detiveram apenas em aspectos de sua beleza, ícone da época na Bahia, mas em seu trabalho como responsável pela coluna social *Krista*, do *Diário de Notícias*, durante quase dois anos, entre 1958 e 1960, assim como em seus estudos na Escola de Teatro. Mesmo que por meio de pinceladas, *os anos verdes* é a primeira obra a mostrar uma outra Helena, aquela que anos mais tarde, como poderíamos ver, seria a *belle du jour* de uma das vertentes *underground* ou marginal do cinema brasileiro, estrelando filmes como *O bandido da luz vermelha*; *A mulher de todos*; *Copacabana mon amour*; *Sem essa, aranha*; *Os monstros de babaloo*, entre tantos outros.



mesmo algum silêncio que possa fazer mais sentido que a palavra escrita.

Essa visão acerca do livro de Lobo e Paula Freitas consoa com as ideias da tese de Fátima Gomes Lisboa,<sup>68</sup> que interpreta Glauber Rocha via Pierre Bourdieu, adotando, em seu trabalho, uma visão biográfica que dialoga com o que o teórico francês chama de "mecanismos sociais que favorecem e autorizam a experiência ordinária da vida como unidade e como totalidade." Bourdieu diria ainda que:

Primeiro, o fato de que "a vida" constitui um todo, um conjunto coerente e focalizado, que pode e deve ser apreendido como uma única expressão da "intenção" subjetiva e objetiva de um projeto: a noção sartreana de projeto original não faz mais que colocar explicitamente o que implica o "já", "portanto", "desde tenra idade", etc., nas biografias ordinárias, ou o "sempre" ("Eu sempre gostei de música"), nas "histórias de vida". A vida, organizada como uma história, [...] se desenrola em ordem cronológica, que é também uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, em ambos os sentidos de ponto de partida, [...] mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira até seu primeiro termo que é também um propósito, uma realização (telos). A história, seja biográfica ou autobiográfica, como o entrevistado que "se livra"

---

<sup>68</sup> GOMES LISBOA, Fátima Sebastiana. *Un artiste intellectuel: Glauber Rocha et l'utopie du Cinema Novo (1955-1971)*. Université de Toulouse II Le Mirail: I.P.E.A.L.T., 2000. (Tese, Estudos sobre a América Latina).

de um investigador, oferece eventos que, sem ser colocados em uma ordem cronológica rigorosa (quem recolheu histórias de vida sabe que os inquiridos estão constantemente a perder o fio da sucessão de um calendário rigoroso), tendem ou pretendem se organizar em sequências ordenadas de acordo com as relações inteligíveis.<sup>69</sup>

Na corda bamba desse tipo de fabricação do outro, em uma “sucessão estritamente cronológica dos acontecimentos” que se superpõem de modo ininterrupto e predestinado, a preferência por esse tipo de captura do biografado estipula uma sequência lógica para a vida. Na obra de Lobo e Paulafreitas, a construção inocente da linguagem, atrelada a conflitos que terminam amenizados no fim de cada tópico biográfico, opta, ainda, pela simplicidade das possibilidades de alimentar a escrita de uma vida de outros modos, excluindo a tensão, o que, por outro lado, acaba subestimando a capacidade do público jovem, alvo da publicação, em dar conta de compreender Glauber pela complexidade que lhe é inerente. É dessa forma que *os anos verdes* fecham a vida do cineasta e abrem lacunas para trabalhos posteriores.

### **A vida em erupção**

---

<sup>69</sup>BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique: des textes de l'impétrant. In: *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Éd. du Seuil, 1994. (Tradução de minha responsabilidade).

As referências não informam. Qualquer citação só é sacada pelos conhecedores do código. Cada texto é ininteligível porque não escreve tudo que o autor sente sabe<sup>70</sup>

Sem ponto final, Glauber interrompe a datilografia do fragmento reproduzido acima, decifrando a entidade autor por tudo aquilo que não se pode compreender nele por meio de um texto. Entretanto, a *performance* mais recorrente a partir dos anos 1990 seria a de uma espécie de escavação em busca de indícios que justificassem o sabor dessemelhante da conduta dos biografados, e com Glauber não será diferente, visto que essa construção arquivística fantasmagórica repleta de dados foi uma alegoria pouco priorizada em sua fortuna crítica oitentista, que o focalizou prioritariamente na idade adulta e em sua atividade cinematográfica, menos interessada na possibilidade dessa escavação arrematada em outros âmbitos da sua vida, como as relações afetivas, suas obras mais *outsiders*, o seu complexo namoro com Geisel e Figueiredo em prol da abertura, sua linguagem televisiva, sua proposta de cinema-imagem para o mundo, sua hipergrafia, dentre outros temas.

Se *Os anos verdes* escavaram o autor menino em 1995, dois anos mais tarde *Glauber Rocha* – esse vulcão, de João Carlos

---

<sup>70</sup> ROCHA. *Trutzky*. Manuscrito inédito consultado em agosto de 2009, na base *on line* do acervo do Tempo Glauber. Reprodução da grafia sem vírgula e sem ponto final, como encontrada na fonte.

Teixeira Gomes, surgiria no mercado editorial e, de acordo com Gomes, nada tendo “a ver com a explosão do *marketing* biográfico que se verificou nos últimos tempos”. Ele faz questão de assinalar que a obra já havia sido planejada há muitos anos, talvez para escapar de um rótulo modista ou qualquer coisa que o valha, como se o fato de entrar na onda de tal *marketing* acarretasse um prejuízo à sua obra. De qualquer modo, ela acabou coincidindo com o *boom* das biografias.

Outros poderão escrever sobre a vida de Glauber com mais competência e talento, ninguém, entretanto, com a vivência – vertical e abrangente – possibilitada por uma amizade que só fez crescer ao longo de 27 anos, desde o primeiro contato, no ambiente colegial [aos 14 anos de idade], até a sua morte, e que jamais sofreu o menor abalo.<sup>71</sup>

Da relação íntima e tida como exclusiva, o biógrafo remontaria o percurso de vida do cineasta incutindo em sua construção grande quantidade de fragmentos de cartas, de poemas e de entrevistas com conhecidos, com o intuito aparente de se fazer um relato biográfico mais próximo ao vivido sem, escancaradamente, se render às elaborações ficcionais presentes nos relatos que têm na memória seu personagem coadjuvante.

---

<sup>71</sup> GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. XXIV.

*Esse vulcão* caminha no sentido de uma biografia tradicional, seguindo uma temporalidade cronológica que, vez ou outra, lança mão da junção de tempos diferenciados, como em Pierre, justamente quando algo se faz urgente e lacunar, e é um testemunho de geração que o autor havia prometido dar algum dia.<sup>72</sup>

Joca, como os amigos o chamam e como a ele Glauber se referia nas cartas e na vida, é comedido na avaliação de seu trabalho, alertando seus possíveis leitores para a presença de hiatos e obscurantismos, além de alguns *riscos* biográficos – a falta de acesso a documentos inéditos promove o efeito de *furacões desencadeados*, e a não existência de biografias isentas justifica, em parte, sua veia passional e o tom dignificante da biografia.

Sendo este um recorte em supradimensão pela excessiva carga de fatos, esta biografia é um amplo espectro de biografemas, evidentemente um dado importante entre tantos outros que vêm compondo a história dos estudos sobre Glauber, a saber: suas raízes presbiterianas, a cobrança do pai em ver o filho rico, sua transição ambígua do cristianismo para o marxismo,<sup>73</sup> seu estilo na direção cinematográfica, as línguas

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. XIX.

<sup>73</sup> Em João Carlos Teixeira Gomes, temos: “Eram-lhe naturais um sentimento revolucionário de justiça e um grande impulso de solidariedade humana, que provinham do seu cristianismo bíblico e protestante. Cristo foi revolução, a

estrangeiras que falava, as mulheres e seu ciúme para com as mesmas, os momentos em que se equiparava a Castro Alves, seu trânsito na Europa e sua consagração como um intelectual do Terceiro Mundo, seu exotismo em Paris (no ano de 1967), suas posições contra a ditadura militar e a violência exercida pelos grupos guerrilheiros, seus contatos com cineastas latinos, o farto episódio em que se coloca como profeta da anistia, a morte de sua irmã Anecy, as paranoias em ser assassinado, as reações com as críticas que recebia, dentre muitas outras cenas descritas no livro. Assim, no diálogo entre depoimentos e algumas cartas,<sup>74</sup> João Carlos Teixeira Gomes faz com que tantos biografemas sejam um recorte do todo que ele reconhece inalcançável na biografia. A obra apresenta Glauber em suas várias equalizações, e representa as contradições, a desordem no gerenciamento da vida, a turbulência interna a desembocar na abundância de palavras e atitudes que expõem certa confusão em que o cineasta sempre se manteve, dentro de uma perspectiva positiva, a nos provocar para a leitura dessa caosmose como a matriz de um processo gerativo. Nunca aceitando estar dentro de uma formatação pré-concebida: é assim, afinal, em

---

mais duradoura do mundo, e também a mais radical. Paradoxalmente, esses sentimentos, em decorrência das idéias e das tendências predominantes no seu meio social e histórico [...] conduziram-no para o marxismo, que, sendo a negação da ideologia cristã, com ela se identifica plenamente, nos objetivos de transformação social e regeneração humana". GOMES. *Glauber Rocha*, p. 152.

<sup>74</sup> O autor menciona que as teria pesquisado no Tempo Glauber e em seu acervo pessoal antes destas se encontrarem em processo de organização pela pesquisadora e professora Ivana Bentes.

desnívelamento, que Glauber irá atuar, e os dados biográficos reunidos por Gomes deixam entrever a criação do cineasta em dissonância com a ordem padronizada,<sup>75</sup> levando-nos também a saber que esta condição de desordem seria, simultaneamente, um fator angustiante, como relata o biógrafo:

Há algo de patético e ao mesmo tempo de grandioso nessa epopéia pessoal de Glauber, solto no mundo, vivendo em terras estrangeiras, reedição da saga do judeu errante, sem pouso e sem teto fixo, viramundo dominado pela neurose, pela angústia e pelo sonho do cinema revolucionário. Um cidadão ao mesmo tempo frágil e forte, enfrentando todas as adversidades de um exílio que o dilacerava, privando-o do contato com a sua cultura, suas tão necessárias vinculações brasileiras das quais extraía o essencial para seu projeto de cinema denunciador e libertário. Em carta de 12 de fevereiro de 1976, dona Lúcia exprimia a Glauber a idéia da desesperada solidão em que o via, escrevendo-lhe: "(...) Eu penso em você sozinho na terra dos outros, sem ter condições de voltar (...)".

A freqüência com que escrevia aos amigos e a dimensão ciclopédica dessa correspondência –

---

<sup>75</sup> O mesmo aspecto biográfico pode ser encontrado no livro de Beatriz Sarlo, *A paixão e a exceção*, no que diz respeito a Eva Perón, resguardando as devidas diferenças históricas entre esta e Glauber: "Desde o começo Eva teve essa convicção: 'Não há tempo a perder' é uma ordem que justifica o funcionamento confuso da Fundação Eva Perón, onde se trabalhava sem método e sem horário, como relatam as testemunhas mais favoráveis a esse estilo de caridade estatal plebeu, paternalista, desordenado, sensível à empiria do sofrimento e preso aos detalhes, como se qualquer planejamento fosse um insulto às necessidades de seus beneficiários". SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 31.

integrada por cartas, às vezes, de vinte ou mais laudas – era uma forma de compensar a sua errática solidão e as carências afetivas em que se abismava. Algo que muito o incomodava era o fato de que não possuía domicílio certo, o que lhe prejudicava o recebimento de cartas – as cartas pelas quais tanto ansiava, pedindo aos amigos que lhe escrevessem sempre.<sup>76</sup>

Na ordem da instabilidade, Glauber experimentou as precariedades do exílio e, mesmo ao retornar para o Brasil, em 1976, nunca mais assumiria outro jeito de conduzir sua vida. A morada incerta é somente um fragmento das situações obstruídas que ele teve de enfrentar ao longo de sua trajetória de cineasta.

Ao capturar momentos como esse, de incertezas, o autor não aponta contradições ou vai mais adiante no que tange à forma como Glauber sobrevive em meio a tantas inseguranças, provocando um caráter homogeneizador em sua produção. E como esta biografia surge em feitiço conhecido como norte-americano,<sup>77</sup> tentando dar conta de um longo período de forma tão detalhista, envolve-se mais com o cumprimento desta tarefa, sem tensioná-la

---

<sup>76</sup> GOMES. *Glauber Rocha*, p. 282.

<sup>77</sup> Refiro-me aqui a um tipo de relato que respeita a forma tradicional que mostra, em sequência, infância, vida adulta e morte, e busca no excesso de detalhes uma espécie de contemplação absoluta do biografado. No Brasil, as biografias escritas por Ruy Castro seriam um bom exemplo desse formato detalhista que tenta alçar a completude. Interessa-nos, para este trabalho, todos os limites e alternativas do gênero biográfico.



em demasia, certo dos hiatos que lança para a posteridade ao se aventurar nas incertezas do caminho biográfico.

Ao mesmo tempo, se Gomes opta por não tensionar alguns episódios, também não pretende “fechar” e ser a palavra final. Curiosamente, *Esse vulcão* funciona como um paradigma em aberto, ao atestar as várias fontes de interlocução, mantendo a generosidade para com o leitor, garantindo a procedência de alguns discursos que aumentam o possível interesse para com Glauber e lidando bem com o risco da tirania biográfica de supostamente dar conta de dizer tudo ou quase tudo sobre uma vida, um sujeito, um corpo em devir:

Durante o período em que compus esse trabalho – e sobretudo durante os anos da sua cautelosa incubação – choveram informações de que outras pessoas também o estudavam, que surgiria, afinal, a sua primeira grande biografia (excetuando-se a de Sylvie Pierre, escrita na França), bem como que havia, em preparação, várias teses universitárias sobre sua obra. É necessário que esses projetos se concretizem. A vida de Glauber Rocha espalhou-se pelo mundo inteiro. É muito difícil que um só pesquisador consiga abrangê-la, pois nela há lacunas, hiatos e obscuridades, que só poderão ser elucidados através de investigação sucessiva.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> GOMES. *Glauber Rocha*, p. XXV.

Assim, a cartografia do corpo embalsamado em texto, mapeado intensamente, funciona como um quadro mágico, onde se desenha e se apaga e torna a se desenhar quantas vezes quiser, podendo ser ininterruptamente reconfigurado, cabendo outras interpretações, mesmo após tantos laços e amarraduras sutilmente explicativas. Ao surgir com tantas páginas preenchidas, o Glauber vulcão dá licença para que as mesmas possam ser retraçadas nesse quadro mágico em forma de um livro que não se apaga nunca.

### **Máquina de fazer e desfazer sentido<sup>79</sup>**

As cartas de Glauber Rocha, organizadas por Ivana Bentes, já constam na bibliografia de Joca, mesmo quando ele aponta que as consultou anos antes no acervo do Tempo Glauber. Sendo as duas publicações do mesmo ano de 1997, optei por deixar Ivana Bentes para o segundo tempo por sentir, de alguma forma, as obras em temporalidades diferentes.

A produção missivista de Glauber contou, desde o início, com o incentivo e o apoio de Lúcia Rocha, no Tempo Glauber, já que, segundo a mãe, “Glauber tinha vontade de que publicassem tudo que dissesse respeito a ele”.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Cf. a introdução de Ivana Bentes na obra *Cartas ao mundo*.

<sup>80</sup> ROCHA, Lúcia *apud* BENTES. *Cartas ao mundo*, p.8. Como compreender, então, o gesto familiar de aventar a possibilidade de processo contra Marcelo Madu-

Na introdução de *Cartas ao mundo*, o texto “O devorador de mitos”, da organizadora, problematiza a correspondência obstinada de Glauber, concebendo-a como parte integrante desse grande corpo multimidiático que assusta pelo “excesso de sentido”.<sup>81</sup> Para a organizadora, nesse conjunto de textos que vão de roteiros e romances a bilhetes, grafismos, receitas médicas, promissórias, se encontra uma “escrita de si”, aquilo que Foucault, para pensar o autor e sua obra, oferece como uma resposta-indagação:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isto infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e

---

reira, humorista do Casseta e Planeta/ TV Globo, no acontecimento de 5 de abril de 2008, quando Madureira se expressou publicamente no Cine Odeon dizendo que “Glauber Rocha é uma merda!”? Cf. resenha do caso em CASTRO, Ruy. Viúvos de Glauber. *Folha de S. Paulo*. Sábado, 5 de abril de 2008. Se a fala de Madureira diminui Glauber, também o movimenta para diversos caminhos imprevisíveis. É necessário *desrecalcar* o objeto, permitindo que o esquecido, o dissimulado, o interdito, possa chegar ao conhecimento público.

<sup>81</sup> BENTES, *op.cit.*, p. 9.

àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado.<sup>82</sup>

Segundo Reinaldo Marques, “as práticas de arquivamento do eu apresentam [...] uma intenção autobiográfica, evidenciando um movimento de subjetivação.” Para o autor “escrever um diário e guardar papéis equivale a escrever uma autobiografia, práticas que se inserem no âmbito daquelas que, segundo Foucault, revelam uma preocupação com o sujeito.”<sup>83</sup> Na compulsão declaradamente gráfica de Glauber, encontra-se uma dupla manobra de arquivamento: a dele, como sabemos, que foi um colecionador disperso, procurando em cada mudança uma forma de preservar certos arquivos que lhe apetiessem, mas há ainda um desejo por parte do destinatário de também vir a se arquivar junto a Glauber. É claro que este já passa a ser um segundo momento da vida de uma carta recebida – o vir à tona –, pois o primeiro seria o de uma discreta inscrição autobiográfica do documento selecionado, guardado e frequentemente esquecido. Assim, Glauber “constrói sua imagem de autor e preserva a memória de sua formação e relações afetivas e intelectuais.”<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> FOUCAULT. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 270.

<sup>83</sup> MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 147.

<sup>84</sup> MARQUES. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA (Org.). *Arquivos Literários*, p. 142.

Do mesmo modo, seus destinatários possuem “tanto o gesto seletivo e classificatório quanto a intencionalidade por parte do indivíduo que constitui seu arquivo pessoal.”<sup>85</sup>

Tomando esse acervo de missivas como uma “autobiografia visceral”, Ivana Bentes infere que Glauber não possuía vida privada:

[...] não distinguia a vida mais cotidiana e pessoal do personagem público, o personagem escândalo, o cineasta, o polemista, enfim, daquilo que professava com veemência nos filmes, entrevistas, textos. Daí parecer um personagem da sua obra.<sup>86</sup>

Este comentário pressupõe a não existência de compartimentos entre público e privado na vida do cineasta baiano, tendência cada vez mais presente na vida hodierna. Sabemos, no entanto, que o privado existe e que o cineasta em sua “integralidade” é uma edição do que pôde vir à tona. O fato de Glauber “parecer um personagem da sua obra”, dialoga com algumas construções biográficas aqui abordadas, nas quais o que predomina é a perspectiva do arquivo reduzido ao retorno daquilo que concebemos como ‘origem’.<sup>87</sup> Neste caso, a origem é a

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>86</sup> BENTES. *Cartas ao mundo*, p. 10.

<sup>87</sup> Marília Rothier, em um artigo em que fez dialogar os cadernos de Glauber com os de Guimarães Rosa, disse: “Os cadernos manuscritos tomam-se, então,

própria rubrica do cineasta, suas palavras sem mediação, mas em interlocução, sua “inescapável submissão ao controle gráfico”,<sup>88</sup> um desenho do seu nome próprio.

Perto do arquivo epistolar, Bentes relata um sentimento parecido com o de estar “dentro do olho do furacão”, pois, ao contrário da mitificação ou da objetividade das biografias, o contato com as cartas pode vir a intensificar subjetivações e impressionismos que os gêneros diário e correspondência podem despertar. Até o final da introdução, quando se apresentarão as cartas, a autora comenta alguns trechos das mesmas, resumindo em períodos, alguns blocos de pensamento de Glauber. Traça, ainda, os critérios da seleção missivista:

- a) que se tratassem de cartas conceituais, nas quais Glauber expõe, desenvolve, apresenta idéias;
- b) que fossem cartas que pudéssemos vislumbrar a gênese de projetos, filmes, livros, obras, realizados ou não;
- c) que se enfatizasse as cartas em que Glauber se auto-analisa e analisa sua obra [...];

---

como o lugar onde a autoria começa a configurar-se.” As cartas podem ser pensadas no mesmo sentido. CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Glauber e Guimarães Rosa: aproximações. *Margens/márgenes*, Revista de Cultura. n. 9/10 – janeiro – junho 2007. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar Del Plata, Salvador. p. 76.

<sup>88</sup> MARQUES. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA (Org.). *Arquivos literários*, p. 146.

- d) que privilegiassem as cartas que indicam momentos decisivos de sua vida e pensamento [...];
- e) que as cartas retratassem o “mapa” de sua vida, o Glauber nômade, com seu nacionalismo desenraizado[...];
- f) enfim, que essas cartas, “dramaturgia do real”, restituíssem o fulgor de uma vida.

Optei também por publicar parte da chamada correspondência passiva, cartas para Glauber, que dão a exata medida da rede de afetos construídos em torno dele e revelam sua enorme capacidade de mobilização e articulação política.<sup>89</sup>

Os amplos critérios revelam o desejo de abarcar o arquivo, evitar que se escape algum tema *importante*, que se esqueça de algo. Contudo, deixam transparecer a impossibilidade de responder a todos eles: os critérios parecem ter a amplitude de uma vida. As marcas eletivas mostram, com isso, que qualquer critério conterà algo de arbitrário, de subjetivo, mas que precisamos sempre escolher, selecionar, fazer triagens e justificar, *circunspectamente*, as nossas eleições. O padrão estabelecido pela pesquisadora, suas notificações acerca do contato com o arquivo, as cartas ligeiramente comentadas, como

---

<sup>89</sup> MARQUES. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA (Org.). *Arquivos literários*, p. 13.

um ínterim capaz de fazer e desfazer sentidos, preparam o leitor para o calor que virá.

Vindas a público após tantos recortes biográficos e interpretações da persona e da obra glauberiana, as cartas comunicam, por sua vez, o cineasta em sua anamnese registrada, revelando o arquivo de epístolas em seu lugar de *autoridade*. Pensando com Derrida, as cartas rememoram o antigo termo que o conceito de arquivo abriga em si: o nome *arkhê*, que significa o começo, o comando. Na escrita das cartas, o isolamento da criação e a lealdade à ideia de mundo que vociferava em suas invenções.

Assim, as cartas tornam-se elementos biográficos inteligíveis. Se o romance, a filmografia, são o que pode vir a público, as cartas, os diários, são o que pode vir do privado. Documentos, assim como pessoas, falam:

Transgredir é essencial na arte biográfica. Mais do que gênero literário, a biografia é um desacato. Insubordinação contra a morte, fixação na vida, exercício de suscitação, ressuscitação dos finados e esquecidos.<sup>90</sup>

As correspondências funcionam como um trabalho corporal, um exercício físico, se aproximando de um estímulo oculto que provoca o sujeito para a elaboração no tempo do sentir. Diana

---

<sup>90</sup> VILAS BOAS. *Biografismo*, p. 23.



Klinger diz que “a carta é alguma coisa a mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor.”<sup>91</sup> O Glauber editado nessa coletânea passa por essa escavação, esse trabalho arcaico e arqueológico de recuperar um fôlego, de ligá-lo a outro tempo, a outras vozes em resposta, ressuscitando o princípio de arquivo que é reunir, criar e divulgar segredos e, sempre que possível, ultrapassar todo e qualquer limite declarado intransponível.

### **A culpa é sempre da mãe**

“Meu filho morreu de Brasil.” Essa era a frase que Lúcia Rocha costumava repetir “nos dias que se seguiram ao enterro de Glauber.”<sup>92</sup> A frase sintetiza, a um só tempo, as dificuldades encontradas pelo cineasta para assentar, dentro ou fora do país, uma arte que refletisse o contraditório produto nacional, no caso a pobreza, a seca, a nossa mitologia afro-luso-tropical, e, ainda, recarrega a tormenta glauberiana de fazer com que sua arte ressoasse não somente no Brasil, mas através do Brasil. Sonogado pela instância patriótica e tendo alguma aceitação no exterior, Glauber ocupará o local difícil do malquisto,

---

<sup>91</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 28.

<sup>92</sup> DIEGUES, Carlos. Geração iluminada. In: ARRUDA, José Roberto. *Lúcia: a mãe de Glauber*. São Paulo: Geração Editorial, 1999. p. 15.

concomitante ao do ilustre anônimo, reivindicando a pertinência de suas ideias como se o país tivesse dívidas a acertar com ele. Godard já teria dito que sem memória não há resistência.<sup>93</sup> Talvez a recordação de sua trajetória tivesse deixado no cineasta brasileiro o desejo de existir na resistência, movimento que sua mãe também reproduzirá em meio a tantos documentos, como se já não bastasse o frescor falho e incessante da memória de uma vida.

O que salta por agora é o entreato das precariedades com as quais Glauber teve de lidar. *Lúcia, a mãe de Glauber*, escrito em 1999, por José Roberto Arruda, é uma biografia que auxilia a compreender a interface entre o cineasta e o cinema, as suas produções, os filhos e a sua resolução dos problemas, e a presença da mãe encontra-se nos detalhes de todo esses acontecimentos. Repleta de momentos trágicos, o personagem de Lúcia Rocha vai sendo narrado reinventando-se seu destino.

Poucos, exceto pessoas mais próximas à família, suspeitariam que cada filme de Glauber que existe dependeu em muito da atuação de sua mãe. Nem tanto pelo ânimo firme que ela tem mantido no que diz respeito à preservação do seu acervo, mas muito mais pelas marmittas que levava para toda a equipe em Buraquinho durante as filmagens de *Barravento*; pelo último pedaço de terra vendido (sua parte na fazenda da família) para

---

<sup>93</sup> Cf. filme de Jean-Luc Godard, *Elogio do amor*.

que ele pudesse terminar seu primeiro longa-metragem;<sup>94</sup> pelas meias que costurava para a indumentária de *Deus e o Diabo na terra do sol*, e por tantos outros figurinos que surgem no cinema de Glauber e em outros do Cinema Novo; pelas pensões que abria ao longo da vida na Bahia e no Rio como estratégias de sustento familiar, culminando na venda da casa da família para Glauber terminar o seu tão polêmico *A idade da terra*. Vai a casa e fica o filme, como diria Lúcia Rocha ainda hoje e compreendendo o valor desse capital simbólico. O leitor visualiza de longe que há um pacto precocemente fechado entre os dois. Efeito ficcional ou fictício<sup>95</sup> dessa biografia glauberiana advinda do memorialismo materno?

A obra de Arruda apresenta a super-mãe baiana em uma versão apaixonada e inquietante, pois o personagem da mãe não hesita diante de Glauber, financiando seu cinema até onde pode e resolvendo problemas de todas as ordens. Sobre o episódio 'Golbery é um gênio da raça', apoio total ao cineasta, sem pedir explicações sobre suas elucubrações; a respeito da morte fatal de sua filha Anecy (encontrada morta no poço de um elevador) e o possível envolvimento do marido e cineasta Walter Lima no

---

<sup>94</sup> Como se sabe, Glauber assume a direção de *Barravento* após o diretor Luiz Paulino dos Santos ter deixado a equipe.

<sup>95</sup> Eneida Maria de Souza diz que: "Segundo o teórico [Costa Lima], o *fictício* é visto como sinônimo de fantasia, por confundir o real com a ficção, em virtude da ausência do mediador simbólico; o *ficcional*, atuando como reação à verdade estabelecida, rompe com o ilusionismo necessário ao *fictício*." SOUZA. *Crítica cult*, p. 124.

caso, afirma: 'não julguei ninguém'.<sup>96</sup> Outros acontecimentos exalarão seu caráter supreendente, como a criação incondicional de Ana Lúcia, mesmo depois de descobrir que a filha adotiva era, na realidade, fruto de um caso extraconjugal de seu marido, Adamastor; a morte da filha do meio, Ana Marcelina, aos 11 anos; um acidente com o marido, que o tiraria em definitivo do gerenciamento familiar assinalando o gradual dissipamento da herança. Dentre outros episódios, tais acontecimentos atestariam o modo como as características de um personagem que incorpora o herói trágico se aproximam de Lúcia, principalmente ao final, quando reencontra seu primeiro amor 50 anos depois, no momento em que enterrava Glauber.

*Lúcia* funciona em suas 252 páginas como na antiga 'teoria do conto', sendo, portanto, lido "em uma sentada só", com um único fôlego.<sup>97</sup> O estilo de Arruda, espécie de romance-biografia (apesar de o autor rechaçar a qualificação), articula clímax e desenlace de maneira a se fazer ver que por trás do grande homem, clichê! É assim que se vai construindo a ideia do "homem encadernado": se "há uma gota de sangue em cada poema", como revelam os versos de Mário de Andrade, em cada película glauberiana, há mais Dona Lúcia do que se pode supor. Uma vez

---

<sup>96</sup> ROCHA *apud* ARRUDA. *Lúcia*, p. 202.

<sup>97</sup> Lúcia Rocha disse, em conversa em agosto de 2009, sobre o reencontro com seu primeiro amor, que depois teve a chance de conviver amigavelmente por quase 10 anos, enquanto que no livro essa dimensão temporal foi reduzida para cerca de um mês.

mitificado Glauber, sua genealogia familiar ganhará nervuras de outra natureza. O homem encadernado traz a reboque o resto do mundo encadernado consigo.

O espectro Glauber Rocha, desenhado tangencialmente na história da mãe, assim como em sua interpretação para a causa *mortis* do filho, sintetiza a cura e o veneno brasileiros – é *phármakon*. Apesar de cosmopolita, sua nuclearidade o remetia sempre ao Brasil, casa fantasmagórica, paraíso perdido. *Os brasileiros detestam o Brasil*.<sup>98</sup> No paradoxo, Glauber está cada vez mais doente e mais sadio, e assim sucessivamente.

### **Destinatário: oculto**

Dos signos biográficos donde salta o verbete Glauber,<sup>99</sup> – este, por sua vez, advindo de sua autobiografia escrita em um comando disperso, fragmentos *ad hoc* embutidos em livros de outras autorias, montando uma enciclopédia ambulante de coisas para fazer e de coisas já feitas, ambas repetidas insistentemente e preenchendo os espaços em branco de uma obra, como se tudo servisse de minuta para o pensamento e para o olho – fica impressa a *assinatura*, sinal de uma vida. Lejeune

---

<sup>98</sup> ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p. 141.

<sup>99</sup> Aqui faço alusão ao título do texto-palestra de Eneida Maria de Souza, *O verbete Borges*, proferido no Instituto Cervantes de Salvador - BA, em 2008.

disse que “todo homem traz em si uma espécie de rascunho”.<sup>100</sup> Dos rascunhos de Glauber Rocha, aproveito as faíscas daquilo que foi uma explosão, alguma coisa que perpassa homens e mulheres em trânsito maior que aqueles com paixão pelo anonimato. Há aqueles que têm vocação autobiográfica, e para Lejeune, isso não podia nunca coincidir com a paixão do anonimato,<sup>101</sup> com o que eu concordo desconfiando, pois como não pensar que na medida em que se acumula a história dos fatos vividos, se torna automaticamente um autobiógrafo por vocação? Aqui não falo apenas no pacto que se faz entre autor e leitor quando se monta uma obra por meio de uma assinatura legítima no mercado das artes. Impossível desejar o autobiográfico na condição de permanecer anônimo? Como pensar o anônimo colecionador de si mesmo, de sua família, cujos olhos serão apenas os desses leitores que já são parte dessa organização? Reconhecemos que há sempre um destinatário nos textos, há um desejo de sair desse anonimato, o que não significa a fama, e nem mesmo a “publicidade” na esfera íntima, familiar. Talvez, como disse Lejeune, a autobiografia seja um empreendimento impossível. A mim parece ser impossível não se autobiografar, de modo que falar em autobiografia é quase escusado, na medida em que ela se valida por estar em tudo – presente na grafia móvel de uma

---

<sup>100</sup> LEJEUNE. *O Pacto autobiográfico*, p. 67.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 33.

edição às vezes abstrata em que o sujeito não se dá permanentemente conta, e, por estar em tudo, não precisa ser invocada, como quando Paul Veyne fala que se há ideologia em tudo, desnecessário ou redundante dizer que algo tem ideologia.<sup>102</sup> A pergunta é: que tipo de ideologia se veicula? Melhor: em cada presença ou ausência autobiográficas, que tipo de auto-inscrição de vida se tem? Como pensar esse processo de modo a se propor que os elementos anônimo e vocação autobiográfica se entrelacem em medidas que não sejam as da negação? Aqui não é uma questão sobre Glauber, mas uma questão de Glauber/ de X/ de Z. Como pensar os mais desprovidos nesse processo de automitificação, cuja memória-coleção paira no corpo que se esgarça na vida? Não são celebridades, mas também os coadjuvantes que há nas ruas, nos lugares insólitos, nas periferias, parecem anônimos personagens que também se autobiografam para uma plateia. Tais personagens, no entanto, aparentam estar menos interessados na exaltação de algum feito, talvez menos preocupados em se fidelizar a um pacto no qual devam “ser” os mesmos do princípio ao fim, e sugerem sua ligação em torno de experiências comuns: entregam-se à vivência autobiográfica, expandem a noção de texto para além da escrita, e as instâncias “autor” e “leitor” são realocadas facilmente, correndo-se o risco de, nessa mudança, nem sempre

---

<sup>102</sup> Cf. o texto de Paul Veyne, “Foucault revoluciona a história”.

serem compreendidos um pelo outro. Esses transeuntes anônimos consideram sempre a presença de um espectador-leitor, mas esse fato, ao determinar um contrato de leitura, não pressupõe a constância da identidade entre narrador, personagem e autor, já que o tipo de narrativa que constroem não se pauta por esta última categoria. Talvez por isso devam ser vistos, antes, como agentes de uma troca antropofágica. Nesta, estabelece-se uma relação de simetria, já que a antropofagia só pode ocorrer entre iguais:<sup>103</sup> um surpreendendo o outro a todo instante. O bárbaro do Terceiro Mundo só devorou o homem civilizado por se sentir igual a ele, rompendo os limites da cultura ao atravessar as fronteiras do que é considerado conhecimento ou não. Essa assinatura antropofágica tem o poder de ir além da esfera dos relatos de vidas, e considera, fortemente, a possibilidade de tocar em conceitos consagrados por tantas outras marcas biográficas, a apresentarem o nome de toda uma coletividade de autores/leitores. O pacto antropofágico não diz quem são os contratantes por, rotineiramente, corporificar-se outro e outro e outro, e essas alterações podem ocorrer durante a "trama", sem qualquer possibilidade de aviso prévio. A autobiografia dos diários de Glauber, de suas cartas, de seus enxertos nos clássicos da literatura, de seus caderninhos, se revela a assinatura de um nome próprio que se apresenta ao seu leitor

---

<sup>103</sup> Aqui se faz referência à fala de Regina Mota, em 10 de junho de 2009, no IX CINFORM, durante a conferência "Cultura e mediações."



como detentor da potência que é, também revela que o que essa assinatura contém é o desejo de se sentir especial e de ser uma moeda corrente no grande mercado da vida. Pode ser no Louvre, pode ser na Feira de São Joaquim. Podia ser em Veneza, podia ser em Conquista. Se a autobiografia, nesse enfoque, é inerente à conduta humana, o pacto antropofágico, ao se fazer entre diferentes-iguais, pressupõe o anonimato na mesma medida dos holofotes.

No caso de Glauber, que tinha vocação autobiográfica explícita e que buscava fechar previamente os acordos com seus leitores, expondo seus personagens, mas também suas fragilidades, os momentos em que falava ocasionalmente, despertando biografias nas quais outros sujeitos se autobiografam, a vocação era sumariamente a de exposição. Exposição em sentido multicultural: de conteúdo e pensamento, do eu, do corpo trotante capturado em pequenos *frames*, excesso nas cartas e nas entrevistas, nos encontros. Em tudo isso havia um *plus* e uma falta, enorme exibição do nome próprio via rubrica do corpo, como se este último fosse um campo inabalável, como o nome próprio parece ser, mas, no entanto, não o é. Sentindo-se especial nesse jogo em que o pacto talvez devesse ser mais *autobiográfico* e menos *antropofágico*, onde o primeiro afirma cumprir o acordo de ser quem se diz que é, e o segundo radicaliza as regras do jogo ao apostar em uma cena sem acordos

a sós, Glauber, agindo em seu nome próprio, se prepara para um encontro em que, bem diante da vista de seus leitores, não conseguiu fazer com que os mesmos reconhecessem as regras do jogo.

Antes, entretanto, ele *barbeou-se, tomou banho, penteou o cabelo – operações que ele raramente fazia coincidir numa mesma manhã, às vezes nem mesmo num só dia.*<sup>104</sup>

Era fevereiro de 1981 e o general-presidente João Batista Figueiredo encontrava-se em Sintra, como Glauber.



- O senhor está fazendo um grande governo.

- Também gosto muito de seus filmes.

<sup>104</sup> Cf. detalhes desse encontro em Zuenir Ventura, *Minhas histórias dos outros*, no capítulo "Agonia e morte".

<sup>105</sup> Imagem disponível em: [http://images.google.com.br/images?hl=pt-BR&rlz=1C1CHMR\\_pt-BR-325BR325&um=1&sa=1&q=Glauber+Rocha+figueiredo&btnG=Pesquisar+imagens&aq=f&oq=&start=0](http://images.google.com.br/images?hl=pt-BR&rlz=1C1CHMR_pt-BR-325BR325&um=1&sa=1&q=Glauber+Rocha+figueiredo&btnG=Pesquisar+imagens&aq=f&oq=&start=0). Acesso em: 27 out. 2009.

O aperto de mãos com o presidente ditador faz com que novamente a rubrica Glauber Rocha não pudesse ser reconhecida pelo pacto que antes havia sido fechado com seus "leitores": o de ser um cineasta-político, em defesa da democracia, a favor da liberdade em todos os níveis. Aquela cena reiterava o primeiro episódio do Glauber desertor – a cena elogiosa ao general Golbery.<sup>106</sup> Sobre ele, dirá Gilberto Vasconcellos:

Até hoje persiste a incompreensão de enquadrar Glauber Rocha como um porra-louca e inconseqüente, porque assumiu, em seu discurso polifacético, as contradições alucinadas da sociedade brasileira. Do que ele pensou, falou, filmou sobre os militares, a inércia mental reteve apenas a frase, dita numa entrevista fora do Brasil, em Roma, 1974: "O general Golbery é um gênio – o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro".

Admitamos que Glauber se equivocou quanto ao trêfego general, supondo que ele estivesse empenhado em realizar as reformas de base – agrária, moradia, educação, saúde – quando, na verdade, seu soldo vinha das multinacionais. O problema é que a frase de Glauber sobre Golbery é

---

<sup>106</sup> Em texto para o *Terra Magazine*, André Setaro levanta levemente essa poeira: "A partir de 1978, começam os preparativos para a realização de *A idade da terra*, todo financiado pela Embrafilme, com os maiores recursos da empresa no financiamento de um filme brasileiro. Falou-se, na época, que houve intervenção de Golbery para a liberação das verbas. O fato é que Glauber filmou à vontade, e o resultado foi um copião de 40 horas. Como montar o filme e retirar, no mínimo, 37 horas e meia para ajustá-lo às 2 horas e mais (como ficou o tempo de duração na cópia final)?" SETARO, André. Glauber, vítima do stalinismo. *Terra Magazine*. 17 mar. 2009. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,013638466-E111347,00-Glauber+victima+do+stalinismo.html>. Acesso em: 22 jul. 2009.

um tanto irônica, inclusive porque deve ser neutralizada em função do antropólogo Darcy Ribeiro, que era ideologicamente antípoda do general multinacionalizado. Como, dois gênios da raça, um assim posto do lado do outro? É preciso salientar que, nessa entrevista de 1974, Glauber Rocha afirmou o seguinte: “Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo. Que entre a burguesia nacional/internacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo.”<sup>107</sup>

Ao apostar na lucidez de suas ideias e na compreensão imediata que teria de seu público/país, o cineasta se vê contrariado por uma parte considerável de sua trupe e de seus espectadores, mas não acredita ser necessário mudar os rumos de sua reflexão. Posteriormente, seu gesto será lido como um ato de coragem pessoal e Glauber passa a ser visto como aquele que estendeu a mão para os generais da ditadura e, ao fazer *um trato* com Figueiredo, ajudou a salvar o Brasil de confusões dramáticas, como as ocorridas no Chile e na Argentina.<sup>108</sup> Sua mensagem para os generais, depois de tantas discordâncias com os governos anteriores ao pós-64, seria (a despeito da abertura que parecia se apontar nos anos de *ditadura branda* conduzidos por Geisel e Figueiredo, que ainda mataram Herzog, supostamente

---

<sup>107</sup> VASCONCELLOS. *Glauber Rocha Pátria Livre*, p. 143.

<sup>108</sup> Cf. *Retrato da terra*, filme de Paloma Rocha e Joel Pizzini (s/d). Trata-se de um filme biográfico, de 51'35", com depoimentos de Lúcia Rocha, recortes de fala de Glauber Rocha no programa “Abertura” e de outras personalidades.

envenenaram o ex-presidente João Goulart no Uruguai, deram sumiço em tantos outros e fracassaram no episódio terrorista do Rio Centro, enfim...) a de dizer que o povo estava do lado do Brasil, na tentativa esperançosa de que, promovendo um efeito de "confiança" mútua, se fizesse interromper o quanto antes a caça às bruxas.

Não sabemos por quê. Mas alguma coisa dentro dessa história funcionou. Enquanto ele apostava nesse nome próprio, desfazia o pacto autobiográfico: o personagem que se autobiografava agora passa a ser outro, aperta mão de general, faz a barba para recebê-lo, envia carta em defesa de governo suspeito, tudo isso não necessariamente nessa ordem. É como se ele desse uma rasteira no seu leitor, mas ele não está jogando contra, está jogando sério e está jogando com. Ele está antropofagizando a cultura, a política, muitas vezes consideradas indissociadas. Esses movimentos todos cansam seu corpo, e o deixam, como se disse anteriormente, *cada vez mais doente e mais sadio, e assim sucessivamente*.

Nesse ínterim confuso que dura uma guerra de sete anos (1974 - 1981), Glauber Rocha esbarra em uma questão interessante:<sup>109</sup> a de que o nome próprio, sob a ira dos holofotes loucos para gerarem mais e mais notícias, interessava a quem? Esse nome era/é um trânsito, uma porta de entrada para se

---

<sup>109</sup> E bem debatida por Foucault em sua obra *O que é um autor?*

estender a mão, para confundir o público, e inclusive o general, com esse gesto:

E se abraçaram para os fotógrafos, sabendo os dois que um deles mentia. Glauber acreditava no que estava dizendo, mas o general elogiava o que nunca tinha visto. A foto e as declarações foram publicadas no Brasil, fornecendo mais um argumento aos adversários de esquerda de Glauber, que desde 1974 o acusavam de adesão à ditadura. Aquele encontro não era uma provocação, era uma espécie de auto-imolação. Glauber se entregava de novo ao linchamento em defesa da abertura política do país.<sup>110</sup>

Glauber, por que não, talvez mentisse também. Fato é que nas eleições de 1974, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), então partido de oposição ao partido do governo militar (o Arena, Aliança Renovadora Nacional), obteve 16 das 22 cadeiras do senado e elegeu 48% da câmara dos deputados. Esses fatos deram início ao pisca-pisca do alerta vermelho da ditadura, pois o que ocorrera diagnosticava perda de poder e território para a oposição. Em 1976, novamente o MDB elegeu prefeitos e a maioria dos vereadores.<sup>111</sup> O governo Geisel percebe o

---

<sup>110</sup> VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005. p. 82.

<sup>111</sup> Cf. em *Jornal do Senado*. 13 nov. 2003. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/JORNAL/iNoticia.asp?codNoticia=17413>. Acesso em: 7 set. 2009. Na entrevista dada ao programa *Roda Viva*/ TV Cultura, em 1986,

desprestígio, restringe a propaganda política, fecha o congresso, mas o horizonte que se aponta é o da ditadura em leve derrocada. Atento a isso, o cineasta, como um analista simbólico, pôs termo à revolta, pois era o momento de deixar que a história preparasse suas próprias respostas. Ele apenas olhava para os fatos e agora sabemos por que essa história funcionou: não porque ele fosse um profeta, mas porque foi criterioso em suas observações. As forças oposicionistas já haviam ganho essa partida e, como bom jogador, Glauber, ao final, foi cumprimentar o adversário. Claro: a luta ainda continuava e o processo de abertura foi sinuoso. Pouca gente entendeu, porque talvez fosse mais fácil ser *esquerdofrênica*<sup>112</sup> que reconhecer a força do inimigo fracassando em *slow motion*. Metaforicamente, era um infeliz casamento que precisava terminar de modo civilizado, pois recorrer a litígio poderia ser mais um tiro no pé. Glauber Rocha entendeu, inteligentemente, inclusive o mal-entendido: “Eu tenho suficiente lucidez e ironia pra projetar a crítica de minha própria imagem: a Arena pensa que sou MDB e o MDB pensa que sou Arena.”<sup>113</sup>

---

Luis Carlos Prestes também menciona o fato da impopularidade do Arena diante do MDB. Veja, especialmente, a parte 6, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IPbR4rts1Xc&feature=Playlist&p=047D90F048642933&index=9>. Acesso em: 25 jan. 2009.

<sup>112</sup> Cf. em Antônio Risério a noção de liderança esquerdofrênica, em *Avant-garde na Bahia*.

<sup>113</sup> ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p. 111. Dito em 1977.

Utilizando-se da força do capital de sua biografia, ele fez o que sentia que devia fazer. Uma parte do grupo de colegas, amigos e críticos deu logo sua resposta: não gostou; e, na medida em que não se gosta esse capital sofre certa desvalorização, e o nome passa, então, a ser achincalhado nas mídias, pouco querido nos festivais e, mesmo tendo espaço na TV Tupi com o programa sintomaticamente intitulado "Abertura" e atraindo o público que se interessa pela sua irreverência imagética e jornalística, o nome Glauber já não é mais sinônimo de tanto crédito.<sup>114</sup> Se há inteligência invejável, há loucura e disparate em iguais medidas. As apostas foram altas demais em um único nome. Tivessem outros nomes se manifestado em conjunto publicamente, e não em gestos íntimos ou tímidos para com o cineasta, buscando entender a complexa realidade brasileira da época, organizando quase que uma alegoria de uma *intelligentsia* brasileira, e o resultado, talvez, pudesse ser diferente, poupando o corpo esbravejante do galo sozinho. Era uma questão de coletivo e de insurgência, aparente e paradoxalmente, em prol da ditadura.<sup>115</sup> Talvez ele não tenha sido claro o bastante

---

<sup>114</sup> Todavia ele apresentaria os seguintes dados: "Nós, do *Abertura*, mostramos o caminho. Fizemos sucesso, contrariando todos os "sábios" das agências de publicidade, ganhando menos 90 por cento que os atores da Globo. Estamos com 12 milhões de espectadores e as agências de publicidade não perdoam isso. Estão boicotando o programa, que quase não tem anunciantes. Isso porque as agências não querem reconhecer que um bom programa pode fazer sucesso. (*Folha de S. Paulo*, 13. 05. 1979.)". *Ibid.*, p. 224.

<sup>115</sup> Glauber teria prevenido: "O general Figueiredo deveria ouvir os intelectuais para a formulação de seu projeto cultural, como tem ouvido os economistas e os políticos. É preciso reciclar a cultura brasileira para tirar o



para a época (ou a época clara o bastante para todos), mas o ilustre (e anônimo<sup>116</sup>) Glauber que se autobiografava de modo incessante, estava fragmentado e excitado demais para ser didático a essa altura do campeonato e já se fartava em um solitário banquete canibal.

Quanto mais o cineasta se mostrava presente na mídia, mais o seu corpo se fazia desaparecer. Fundador de uma discursividade própria, ele não para, precisa continuar discursando mesmo com o corpo débil, pois é tudo movimento, geração de capital, de fetiche. É dando entrevistas, autenticando a autoria de sua fala, e negociando sua aparição em filmagens que ele consegue em troca um local em Sintra para ele e sua família.<sup>117</sup> Mas a quem, ao fim e ao cabo, interessa, de fato, a noção de autoria? Aos herdeiros, aos amigos, à família, à manutenção do espólio, enfim, ao capital. Moeda, fetiche, moda,

---

atraso cultural, científico e estético. Figueiredo precisa conversar com os intelectuais, para ter uma visão pluralista da cultura brasileira. E os intelectuais precisam participar politicamente. *Diário de São Paulo*, 13.12.1978." ROCHA *apud* REZENDE. *Ideário de Glauber Rocha*, p. 131.

<sup>116</sup> O paradoxo faz parte da questão. Objetos mortos também lutam por um difícil lugar ao sol.

<sup>117</sup> "Glauber chegou a Portugal no mesmo dia em que chegava o general-presidente João Batista Figueiredo, ambos vindos de Paris. [...] Glauber, sua mulher Paula e os dois filhos, Eryk Aruak, de três anos e meio, e Ava Patrya Yndia Yracema, de dois anos e meio, foram recebidos no aeroporto de Lisboa por um jovem cineasta português, Manuel Carvalheiro, que dois meses antes fizera um filme experimental em Paris tendo como protagonista o próprio Glauber Rocha. O "contrato" tinha uma cláusula especial: o diretor se comprometia a arranjar uma casa em Sintra para o "ator". Por isso, entre os abraços de chegada, Carvalheiro ouviu do amigo, em forma de agradecimento, o que presumiu ser daquelas superdramatizações tão ao gosto do cineasta brasileiro: 'Você me salvou a vida. Se eu não viesse para cá, morreria em Paris.'" VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*, p. 81.

ele sabia que não podia parar essa máquina na qual se encontrava e sair dela era arriscar um prejuízo. *Sintra is a beautiful place to die*, ele diria, mas morreria no país do futuro. Sabia, como Mário de Andrade, que viver é gastar-se,<sup>118</sup> é gastar a saúde, o corpo, a vida, o nome próprio. Ele não consegue parar de falar, de pensar projetos que virariam futuros objetos de estudo. Quando sua biografia tem um fim, se iniciam tantas outras. *É que a superprodução já estava em marcha, e não podia ser interrompida.*<sup>119</sup> Glauber trezentos. Glauber trezentos e cinquenta. E não houve um dia, afinal, em que ele toparia consigo mesmo.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Cf. a obra de SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

<sup>119</sup> ROCHA apud VENTURA. *Minhas histórias dos outros*, p. 84.

<sup>120</sup> No poema de Mário de Andrade: Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta,/ Mas um dia afinal toparei comigo..