

José Carlos Avellar

América nuestra terra em transe

1.

A idéia surgiu em janeiro de 1965, em Roma. Glauber acabara de debater sua *Estética da fome* (Rocha 1965a) no seminário Terzo Mondo e Comunità Mondiale na Rassegna del Cinema Latino Americano organizada pelo Columbianum, em Gênova.¹ Em nove páginas datilografadas, a ação dividida em seis tempos e 26 seqüências, ele anotou um projeto que se chamaria *América nuestra, a terra em transe*.² Quase um ano depois, em abril

1 *Estética da fome* foi publicado na Revista Civilização Brasileira nº 3 em julho de 1965, seis meses depois da apresentação no seminário Terzo Mondo e Comunità Mondiale, dentro da Rassegna del Cinema Latino Americano organizada pelo Columbianum, organismo católico, criado pelo padre Ângelo Arpa, em Gênova. Logo traduzido e amplamente divulgado, o texto apareceu em livro pela primeira vez em 1967, em *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, Editore Marzorati, Milão. *Estética da fome* encontra-se também no livro que Glauber publicou em 1981, *Revolução do Cinema Novo*, edição Alhambra / Embrafilme, Rio de Janeiro, pp. 28-33.

2 As primeiras anotações do projeto *América nuestra, a terra em transe*, feitas entre Gênova e Roma em janeiro/fevereiro de 1965, encontram-se no Tempo Glauber no Rio de Janeiro (www.tempoglauber.com.br). Uma variante desta primeira versão do projeto, possivelmente escrita depois do primeiro esboço e antes do primeiro roteiro, traduzida para o espanhol, foi publicada em Guevara (2002: 257-267).

No arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro encontram-se os originais da primeira versão do roteiro, concluída em abril de 1966: 43 páginas datilografadas no verso de folhas de correspondência de uma empresa transportadora, a Transnil, com correções à mão e anotações à margem feitas pelo autor. Na última página duas datas anotadas à mão por Glauber: «Roma, janeiro de 1965. Rio, abril de 1966». Na primeira, logo depois do título em maiúsculas, «AMERICA NUESTRA», uma anotação entre parênteses, um subtítulo escrito e posteriormente rabiscado, com caneta azul: «A TERRA EM TRANSE». O roteiro encontrava-se entre documentos diversos depositados pela produtora Mapa Filmes na Cinemateca. Foi essa a versão publicada em 24 de dezembro de 1995 no *caderno Mais do jornal Folha* de São Paulo, pági-

de 1966, no Rio de Janeiro, desenvolveu este esboço. Na verdade, fez mais do que um desenvolvimento da primeira anotação: inventou tudo de novo. Antes disso, no entanto, de dentro da primeira anotação tirou um outro projeto: ainda em Roma, em 1965, começou a escrever *Terra em transe* (Brasil 1967), basicamente o mesmo conflito — a poesia como um gesto político, a política como um gesto poético —, situado no Brasil de então, entre o mar do Rio de Janeiro e o sertão do Nordeste. *Terra em transe*, concluído no começo de 1967, resulta não só desta anotação. Ele é a um só tempo o resultado deste esboço de roteiro feito em Roma, entre fevereiro e março de 1965, e também de (pelo menos) quatro diferentes versões do roteiro. E principalmente: *Terra em transe* é a continuação do que começou a ser pensado em *América nuestra*.

Um personagem comum está no centro das duas idéias de filme: um poeta dividido entre o jornalismo e a política, entre a poesia e a luta armada. Ele se chama Juan Morales em *América nuestra* e Paulo Martins em *Terra em transe*. É como se este personagem de duas cabeças tivesse gerado dois roteiros simultâneos, ou um mesmo roteiro de duas cabeças. É como se Glauber estivesse à procura da história ideal para dizer que o cinema deveria ocupar um espaço entre a poesia e a política. Nem num ponto nem noutro, mas numa constante tensão, transe, movimento pendular entre um pólo e outro. Na primeira página da versão mais longa de *América nuestra*, (a segunda, a de abril de 1966, escrita no Rio de Janeiro) metade do título datilografado está rabiscado. Glauber escrevera: *América nuestra* (*A terra em transe*). Depois, entre correções e acréscimos feitos à mão, riscou o pedaço do título entre parênteses. *Terra em transe* surge como se Glauber tivesse nele riscado o pedaço do título antes do parêntese. Um único projeto diante de um espelho, campo e contracampo de um mesmo sonho. *América nuestra* é como se o movimento entre poesia e política partisse da política (agir urgentemente, a ação como expressão poética). *Terra em transe*, como se o movimento partisse da poesia (pen-

nas 4-9, com uma introdução, *O cinema na boca do vulcão*, de José Carlos Avellar. As versões seguintes e o caderno com anotações, desenhos e poesias encontram-se no Tempo Glauber. Parte dessas anotações encontram-se reproduzidas em Rocha (1981a).

sar a ação, o pensamento como ação). Os dois, o efetivamente realizado e o que existe só como anotação, podem ter sido sonhados como projeções do que se sintetiza no que a personagem Amor, no primeiro, diz para Juan e a personagem Sara, no segundo, diz para Paulo: «a poesia e a política são demais para um homem só» — a frase embora formulada como afirmação soa como indagação.

Um ponto de partida comum para este sonho duplo: *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964). Em depoimento para a revista Fatos & Fotos (Rocha 1967), Glauber disse que sentiu «a necessidade de prosseguir a estória de Manuel e Rosa correndo para um mar libertador. Este mar banhava uma nova terra, esta terra estava em crise, dividida, estraçalhada — era uma terra possuída pelas paixões políticas e atormentada pelos problemas sociais»; era uma terra de luz tropical e «mau gosto nas mansões milionárias»; um «país ou ilha interior» onde os partidos «ofereciam ideologias fechadas, os capitalistas estavam às portas da falência, os escritores mudos, o povo esquecido de sua própria condição».

Primeiro, com *Barravento* (Brasil 1961), voltado para «problemas primários de fome e escravização regionais», a compreensão de que um diretor de cinema deveria assumir a «condição de poeta e assim purificado exercer o seu ofício com seriedade e sacrifício». Depois, com *Deus e o diabo na terra do sol*, narrado como poesia popular, a compreensão de que um diretor de cinema deveria estar «pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo». ³ Logo em seguida, com *América nuestra (A terra em transe)*, a fusão e conflito destas coisas compreendidas na feitura de um e outro filme: a condição de poeta a serviço das causas importantes de seu tempo. Por isso, mesmo ao se desviar para contar outras histórias Glauber não abandonou *América nuestra*. Escreveu novas versões e tentou filmá-lo em 1967, logo depois de *Terra em transe*,

3 Ver Rocha (1965). A frase de *Estética da fome* prossegue o que já se enunciara em O processo do cinema, publicado no Jornal do Brasil, 6 de maio de 1961, depois da experiência de filmar *Barravento*: filme que aceitou realizar porque «consciente dos problemas primários da fome e escravidão» no país, pode decidir por uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias.

em 1969, depois de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969), em 1971, em 1972 e em 1973, depois de *Cabezas cortadas* (Espanha-Brasil 1970) e de *Der leone have sept cabeças* (Brasil-Itália-França 1970). Aparentemente não tinha à mão a versão mais longa e elaborada do roteiro quando trabalhou as seguintes. O texto escrito no Rio em abril de 1966 ficou perdido na Mapa Filmes, produtora que montou com Zelito Viana pouco antes de filmar *Terra em transe*. Só depois da morte de Glauber o roteiro foi localizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Não tinha as anotações à mão anteriores, mas trazia o filme na cabeça. Não precisava delas para retomar o trabalho sobre esta tensão que na realidade alimentou a maior parte de seus filmes — as duas imagens que impulsionaram as diferentes versões de *América nuestra*, jamais esquecidas, se repetem rabiscadas num canto do texto a cada nova anotação: um vulcão, a boca de um vulcão, e uma figura de homem, um homem com duas cabeças.

América nuestra, que começou a ser escrito em 1965/66, ao que tudo indica jamais saiu da cabeça de Glauber (digamos assim: continuou a ser pensado por uma segunda cabeça de Glauber, enquanto a primeira se ocupava dos projetos possíveis de serem produzidos). Por isso, antes mesmo da estréia de *Terra em transe* (então ainda retido na censura) ele podia dizer como na já citada entrevista de abril de 1967 para a revista *Fatos & Fotos*, pouco antes de seguir para o Festival de Cannes, que já tinha quase pronto seu filme seguinte (Rocha 1967): «Para realizar o próximo filme, que já está escrito, enfrentarei a mesma batalha. Sem fazer concessões, sem me render a imposições de produtores sem sensibilidade». Depois de Cannes, em carta a Alfredo Guevara, datada de Paris, 1 de agosto de 1967, ele retoma os contatos para organizar a produção. Diz (Rocha 1982a): «ahora tengo una idea desarrollada sobre la película»; diz mais, que acertada a venda de *Deus e o diabo na terra do sol* e de *Terra em transe* para os Estados Unidos terá «más o menos 30 mil dólares para poder comenzar» uma co-produção deste filme

muy ambicioso, donde quiero demostrar el proceso de destrucción y de liberación de América Latina, desde la destrucción de los Incas por los conquistadores, la influencia de la iglesia, la

aparición de los latifundios y la explotación; el chantaje de la política civil, hasta las guerrillas como camino de liberación. Debe ser una película épica y violenta, esclarece, para ser filmada «en Perú, Chile, Argentina e Uruguay»,

e que para se concretizar conta com a possível participação do ICAIC — «me gustaría saber cuáles son las posibilidades de que usted pueda colaborar conmigo». O plano de produção previa que o negativo, 30 mil metros, viria do Uruguai, a revelação seria feita em laboratório argentino,

el doblaje, el montaje y el sonido en el ICAIC. Haría esto en secreto. Después la cinta sería lanzada como película uruguaya, pues URUGUAY NO TIENE CENSURA, ¡esta es la gran ventaja!

Ainda nesta carta a Alfredo Guevara diz como pensa a realização:

Perdóneme la pretensión, pero trato de hacer una estructura épica al estilo de *Octubre*, con mucha fuerza poética y emoción revolucionaria. Creo que una cinta política debe ser también un estímulo cultural y artístico. Y para nosotros, latinos, que somos colonizados cultural y económicamente, nuestro cine debe ser revolucionario desde el punto de vista político y poético, o sea, tenemos que presentar IDEAS NUEVAS CON UN LENGUAJE NUEVO. América nuestra no pretende ser una cinta didáctica, pero sí una MANIFESTACION, UNA PELICULA DE AGITACION, UN DISCURSO VIOLENTO y también una prueba de que en el terreno de la cultura el hombre latino, libre de la explotación colonialista, es capaz de crear.

Mais três meses, novembro de 1967, nova carta a Alfredo Guevara sobre a produção de *América nuestra* (Rocha 1982b):

Decidí dedicarle abiertamente la película a la memoria del Che. La película será una Historia Práctica Ideológica Revolucionaria de América Latina. Comenzará con un documental sobre los indios, la decadencia histórica impuesta por la civilización, explicará los fenómenos de las revoluciones de Bolívar, la contradicción de la revolución Mexicana, el fenómeno del imperialismo y las dictaduras, la verdadera revolución cubana y las contradicciones actuales para el desarrollo y la victoria de las guerrillas. Todos los fenómenos de la lucha, como la tecnología americana, la evolución de la iglesia, el conflicto entre el romanticismo, coraje, estrategia comunista tradicional. En fin todos estos temas serán tocados en la cinta. Ya te dije que la estructura se parecerá, por ejemplo, a la de *Octubre*, es decir, con documentos y personajes. Pero los personajes históricos, de Bolívar a Che, se conservarán a la distancia legendaria necesaria y sólo abordaré las contradicciones entre los personajes menores.

Sem conseguir as condições de produção, Glauber se desvia do projeto outra vez. No ano seguinte estuda «a quase eliminação da montagem» em *O câncer* (Brasil 1972) e, «preocupado com o cinema popular» (Rocha 1981b: 144)⁴, faz *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Vem com este último a Cannes, e depois do festival, junho de 1969, em Paris, volta a trabalhar em *América nuestra*. Começa a anotar idéias sobre o filme num caderno (Rocha 1981a: 132): «Temo que não possa fazer este filme, mas pelo menos vou escrevê-lo. As várias versões ficarão guardadas na medida do possível, o que poderá permitir uma análise mais profunda de todo o filme». Parte destas notas se encontram reproduzidas no livro *A revolução do Cinema Novo* (Rocha 1981a: 130):

Poema épico, representação teatral, comentário, polêmica, política na América Latina [...] Do tratamento de 1966 sairiam algumas idéias para *Terra em transe* [...] Rosinha é partidária do filme e hoje me deu este caderno. Resolvi anotar todo o filme aqui e por necessidade de criticar resolvi escrever uma narrativa livre deste filme.

Esta «narrativa livre» reúne anotações de todo o tipo. Uma idéia que surgiu no avião vindo de Munique para Paris (Rocha 1981a: 131): «um travelling, o presidente dançando tango... Brasília não dá para esta cena e então me lembro do Palácio do Governo no Maranhão.» Nomes para o elenco: Geraldo Del Rey ou Alfredo Alcón poderiam fazer Él. Lautaro Murua ou Francisco Rabal, Bolívar. Rosa Maria Penna, Amor. Danusa Leão, Sílvia. Raul Cortez, o padre. Anselmo Duarte, o presidente. No caderno temos ainda desenhos, esboços de poesias acompanhados às vezes de uma descrição da imagem em que deveriam se inserir. Para introduzir a seqüência «Lição sobre o poder (onde está, contra quem está)» um poema para ser cantado ou recitado (Rocha 1971a)⁵:

4 Originalmente uma entrevista a Federico de Cárdenas e René Capriles publicada na revista *Hablemos de Cine*, nº 47, maio/junho de 1969.

5 Anotações manuscritas feitas entre 1969 e 1971 num caderno, nas quais Glauber reelabora o projeto de 1965/1966, acrescentando novas cenas, poemas e desenhos. Original no acervo do Tempo Glauber.

	comendo	
	auroras	
	contando	
	horas	
	colhendo	
ONDE	medalhas	
ESTÁ	tecendo	
O PODER?	mortalhas	
CONTRA		
QUEM		
ESTÁ?	operário	
	povo não	
	proletário	
	povo não	
	operário	
	proletário	
	povo não	povo não.
	operário	é um conceito
	proletário	demagógico.
	povo não	operário sim

Algumas vezes poemas de uma linha só: «Na morte — e por que não na vida? — somos todos iguais». Outras, algo entre a poesia e um monólogo para um personagem recitar como se estivesse lendo um poema (Rocha 1971a):

Inscrevo meu nome
 falo ao telefone
 passo telegramas,
 explico sozinho a necessidade da hora
 respondem-me: estás certo
 mas não agora
 que o tempo é de prudência.
 A dialética da impotência.
 Olho minha idade no espelho
 vejo os limites
 da geração;
 vagos, pálidos de moral, tristes
 no fundo dos olhos, do coração,
 não sabem o que fazer,
 nem choram,
 arrastam os pesos da instrução,
 sobre a ordem e o conformismo
 sob o peso da nação.
 Quebro o espelho, não bebo minhas imagens
 penso nos Andes, na Amazônia. Nos campos

desolação.

As notas feitas em 1969, entre a estréia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* em Cannes e as filmagens de *Der leone have sept cabeças* (1969/1970) na África e *Cabezas cortadas* (1970) na Espanha, as notas são todas elas escritas num tom poético. Se não são em sua essência uma preparação para a filmagem, são essenciais para sonhar o filme — como, por exemplo, estas (Rocha 1981a: 131)

idéias para a encenação: a inocência de Lumière, a cenografia de Méliès, a grandeza de Griffith, a dialética de Eisenstein, a poesia de Renoir, a força de Welles, a invenção de Godard, a irreverência de Buñuel (mais o romantismo), o sentimento de Visconti, de Bernardo o amor, a intuição de Rossellini, de Gianni o rigor, e alguma coisa de Straub, o misticismo de Kazan + cinema americano, Bresson, o porralouquismo do cinema e da paixão de Glauber Rocha.

As versões anteriores, comenta (Rocha 1981a: 130), «eram narrativas, romanescas e bastante influenciada pelas memórias revolucionárias de Che Guevara e pelo livro de Regis Debray». A estrutura «ainda não fora encontrada», o que não permitia que o filme explodisse. Era preciso refazer tudo.

Terminados *Der leone have sept cabeças* e *Cabezas cortadas* o sonho de (Rocha 1982a) «una película sobre la política latinoamericana» retorna como «la dimensión más popular de *Terra em transe*». Desenvolve novas seqüências e acrescenta novos desenhos ao material escrito. Mas, de novo, frustradas as tentativas de conseguir apoio para a produção em Cuba e no México, interrompe o projeto e atende à proposta para co-dirigir com Marcos Medeiros, em Cuba, *História do Brasil* (Brasil-Itália 1974) — este, talvez mais que qualquer outro, um filme de duas cabeças, feito com a câmera metade na mão de América metade na mão do Brasil, rascunho de um processo de desarticulação da História para poder compor nuestra História. *História do Brasil* talvez possa ser pensado (se não esquecermos que Glauber trabalhava na tradição de Eisenstein) como o primeiro movimento, o que fragmenta, o que estilhaça a cena, para permitir sua reorganização pela montagem.

2.

Depois de *Deus e o diabo na terra do sol* o cinema de Glauber se encontra marcado por *América nuestra*. Os filmes acabados parecem uma preparação para chegar a esse outro que não se concluiu, parecem existir como passos na direção de uma dramaturgia revolucionária — «desde el punto de vista político y poético» (Rocha 1982a) — que só se realizaria por inteiro na história de Juan Morales, o poeta de Eldorado que faz política como poesia e poesia como política em *América nuestra*. Poesia e política: a questão se encontrava no centro das discussões no momento em que Glauber sonhou filmar a história de Juan Morales. O cinema político que se defendia então era quase exclusivamente o do filme militante, a serviço direto de uma ação partidária, linguagem tão direta, cinema tão de prosa quanto possível. «Ya que parece imposible ordenar el caos social ¿va el cineasta brasileño instaurar el orden poético?» — perguntava Cine Cubano no número 68, num texto assinado por Pedro Domenico (Domenico 1969). Sim, responde Glauber no número 71/72 da revista (Rocha 1971b)⁶:

Cuando instauramos el orden poético avanzamos todavía más en la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico latinoamericano. No adoptamos un camino para huir de la censura. No somos cretinos ni conciliadores. No somos partidarios de simplificaciones cinematográficas en nombre de una falsa politización.

Depois de dizer que não se sente culpado por ser cineasta, afirma:

El cine no hace la revolución. El cine es uno de los instrumentos revolucionarios y para ello debe crear un lenguaje latinoamericano, libertario y revelador. Debe ser épico, didáctico, materialista y mágico. Para mí la revolución significa la vida y la plenitud de la existencia es la liberación mental: esto transforma la fantasía del inconsciente en nuevas realidades revolucionarias. Los artistas revolucionarios son tan necesarios al nuevo mundo como los ingenieros. Los ingenieros son artistas de la comunicación sobre el abismo. Los artistas son ingenieros de un afectivo puente mental.

6 «para detallar aspectos complicados del asunto Cinema Novo en Brasil. Lo que me alertó para eso fue el artículo de Pietro Domenico en el nº 68» de Cine Cubano. A resposta de Glauber também publicada em Guevara (2002: 99-114).

Projeto jamais realizado, *América nuestra* é uma expressão radical do jeito inacabado e do tom de desafio (mais do que preparação) para a invenção de um filme, característicos dos roteiros de Glauber. O que temos aqui, portanto, neste roteiro que a rigor sequer se concluiu enquanto roteiro, é um rascunho de um rascunho. Seis ou sete versões, todas bem diferentes entre si. Cada uma delas sugere que a cada nova redação o projeto era retomado do nada. Partia das mesmas premissas, mas nascia de novo como se surgisse do nada — às vezes até em aparente oposição à versão anterior. Na prática de Glauber a realização de um filme obedece a um mecanismo complexo e contraditório: o roteiro não é o que orienta a filmagem e a montagem, mas quase o contrário, o que desorienta, descontrola e desafia as etapas seguintes. Cada etapa do processo de invenção de um filme parece para ele mais ou menos autônoma, e por isso, em conflito com as outras. A filmagem não se limita a dar forma concreta ao que foi pensado no roteiro, nem a montagem se reduz a dar boa ordem e bom tempo ao previamente registrado pela câmera. A filmagem se faz como se o roteiro precisasse ser corrigido: simultaneamente à filmagem o projeto continua a ser pensado, a buscar novos modos de dar figuras precisas do que até então permanecia invisível. E assim como a filmagem briga com o roteiro, a montagem parece querer refazer ou pelo menos corrigir a filmagem. Tudo isso para que depois de pronto o filme se apresente como forma inacabada: na tela os filmes de Glauber retornam a um estado de roteiro, uma transcrição imprecisa de um sonho ainda não sonhado de todo, um esboço de linguagem, pensamento intencionalmente aberto. Do aparente rigor de *Barravento* ao aparente descontrole de *A idade da terra* (Brasil 1980), eles caminham para a desarrumação da forma, ou pelo menos para a desmontagem da forma organizada pela razão. Na tela, a estrutura de um sonho, quase só a estrutura à espera do revestimento a ser feito pelo espectador para finalmente se transformar num sonho a ser sonhado coletivamente. Glauber acreditava que o cinema do futuro iria abandonar o drama e a lógica para ser «espaço e luz, aquela linha interrompida desde *L'âge d'or* de Buñuel, luz, som, delírio para o espectador ver como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução» (Rocha 1978). Não acreditava em ci-

nema planificado (Rocha 1979): «não é possível fazer planos concretos para uma obra de arte», e por isso «um diretor não pode se limitar a rodar um filme restringindo-se ao que marca o roteiro». Quem trabalha assim se contenta em ser «apenas o chefe executivo da produção: realiza uma função técnica e nada mais» (Rocha 1979). Cinema, para Glauber é algo semelhante à montagem das fundações de um sonho. O roteiro de um filme, portanto, tem algo do rabisco que precede um projeto de engenharia.

Na mais longa das versões de *América nuestra* (convém repetir, a segunda, escrita no Rio de Janeiro em abril de 1966) a seqüência número 8 contém um diálogo parcialmente cantado (Rocha 1966). Um personagem diz: «Voltei derrotado. Estou ferido. Não valho mais nada!». A resposta viria numa canção, «uma canção de esperança», de acordo com o que está datilografado (numa correção feita à mão a palavra esperança foi riscada). A resposta cantada está prevista mas não escrita. Igualmente prevista mas não escrita está uma outra canção: nela um personagem lamenta que nossa América não seja uma nova Grécia. Previstas ainda estão a posterior inclusão de um «poema da guerra» e de expressões em inglês no meio das falas de alguns personagens. Todas estas coisas, esclarece uma anotação à margem, seriam «definidas na redação final dos diálogos». O roteiro também não define a chegada dos guerrilheiros a Eldorado depois de vitória contra o exército da ditadura de Díaz. Diz que é impossível descrever a cena num roteiro. No papel frases curtas. Cada uma delas sugere um plano:

O jeep de Bolívar pára no meio da praça.
Entram os três no Palácio.
Vão subindo as escadas.

Uma frase mais com uma indicação do ponto de vista da câmera:

<travelling pelos corredores e salas do palácio>.

E uma indicação do que estas imagens devem passar para o espectador:

<Um clima de festa, alegria, euforia.
Como se fosse um carnaval grotesco.
Há uma tremenda força nesta seqüência.>

E finalmente a afirmação aparentemente contraditória: o que se passa na cena não pode ser anotado num roteiro:

<Este clima que vai crescendo é impossível de ser descrito num roteiro>.

No meio do texto, desenhos (rápidos, de poucos traços) para descrever os vazios das anotações — descrição que se faz às vezes na figura desenhada e mais freqüentemente no gesto nervoso que conduz o lápis ou a caneta. Hoje contamos também com imagens cinematográficas que podem ser coladas no texto, complementando, assim como os desenhos, o que as palavras apenas sugerem.

Podemos imaginar o Manuel Díaz de *América nuestra* como uma fusão do que está no roteiro com as imagens do Porfirio Díaz de *Terra em transe* e do Manuel de Prado Díaz de *Cabezas cortadas*. Juan Morales, o poeta de *América nuestra* pode ser entrevistado na imagem do Paulo Martins em *Terra em transe*. Boa parte do Julio Fuentes e da Sílvia do roteiro não filmado se encontram nas imagens de Julio Fuentes e Sílvia de *Terra em transe*. E a Sara de *Terra em transe*, sem dúvida, tem muito da personagem Amor de *América nuestra*.

3.

No primeiríssimo esboço do roteiro, aquele escrito em Roma, em janeiro de 1965, *América nuestra* começa numa sala de cinema em Paris (Rocha 1965b):

Montagens gráficas: um prólogo de atualidades representando o mundo latino-americano. Imagens bens selecionadas, expressivas, de índios, negros, mulatos, gaúchos, vaqueiros. Vários sons, todos os ritmos dos vários países misturados. Máximo de dramaticidade.

O título do filme apareceria sobre estas imagens. Durante os letreiros a câmera se afastaria da tela para revelar a sala de projeção. O filme complementava uma conferência sobre as ditaduras militares na América Latina. Entre os espectadores, «Juan Morales, jovem latino-americano, trinta e poucos anos, mas com ares europeus. A câmera se detém em Juan que fixa, meditando, a tela branca onde acabara de ver imagens terríveis do mundo que abandonara.»

A idéia de Juan como um latino-americano em Paris, meio poeta meio interessado em cinema, é abandonada na versão de abril de 1966, mas retomada numa outra versão (14 páginas com a descrição das seqüências e uma ligeira indicação dos diálogos) escrita provavelmente em 1971 ou 1972: Juan sairia de Paris para Havana, e de Cuba voltaria clandestinamente ao Brasil.

A versão escrita no Rio em 1966, começa com uma descrição de Eldorado (Rocha 1966)⁷:

Planos aéreos dos Andes (fusões).

Planos aéreos das regiões latinas: Montanhas. Desertos, mares, Amazônia. Sobre estes planos, os letreiros. Música. Câmera se aproxima de uma cidade — relevar seu aspecto colonial.

Letreiro [várias das 77 seqüências que compõem a narrativa possuem um letreiro que apresenta ou comenta a ação]: Eldorado, país descoberto e colonizado pelos ibéricos, fonte de grandes riquezas minerais; proclamou sua independência no século XIX; livre, acompanhou o progresso, forjou sua raça de brancos, índios e negros; solidificou o conceito de Nação; erigiu a democracia; proclamou a liberdade!

Em seguida um conjunto de «planos rápidos, expressivos»:

Um canhão dispara;
Aviões no ar;
Movimentos de tanques;
Deslocamento de tropas.

E então, sobre a imagem da praça de Eldorado, o letreiro que dá início à história propriamente dita: «Depois da última revolução, Manuel Díaz, líder civil, assume a presidência».

Na festa da posse de Díaz, um general discursa «através da televisão, que é o instrumento moderno» para anunciar o ato institucional que fecha a universidade, bane os radicais de esquerda, «reata os laços de amizade com nossos fraternos irmãos do Norte», proíbe eleições e proclama o novo presidente. Depois, imagens: a banda de música na rua, o desfile em carro aberto, o carnaval popular, a cruz no palanque, o coral religioso, a missa celebrada por um cardeal, a hóstia, a faixa presidencial — e o povo em silêncio. Mas, principalmente, a festa de posse

7 Todas as citações neste capítulo referem-se a esta versão de *América nuestra*, escrita no Rio de Janeiro em 1966.

apresenta um dos protagonistas da história, Manuel Díaz, «olhos incendidos de misticismo, de fanatismo», olhos voltados para Deus: no momento em que recebe a faixa de presidente «ele fecha os olhos para olhar para o céu e agradecer a Deus pelo fato de ter chegado ao poder». Não só os gestos de Manuel se parecem com os de Porfirio, a fala do Díaz de *América nuestra* se parece com o discurso do Díaz de *Terra em transe*: «O que eu não posso explicar aos meus inimigos são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo exercício público. Mas também nem Cristo pode explicar, a não ser com a própria vida.»

Uma outra reunião, distante da festa que comemora a subida ao poder de Manuel Díaz, apresenta um novo personagem: Julio Fuentes, «playboy de quarenta anos aproximadamente, cabelos brancos e compridos, ligeiramente homossexual, fala entrecortada por termos ingleses». Tal festa é um «funeral das esperanças», «uma verdadeira orgia» em que «o capital que tudo domina lamenta a perda do poder». Reúne

a essência dos que foram depostos: radicais histéricos, aventureiros, estudantes e sacerdotes inclusive — representados pelos protótipos, embora os protótipos desmintam o esquematismo. É desta dialética de uma estrutura esquemática versus o anti-esquematismo dos personagens que viverá o drama.

Nesta mesma festa, o personagem principal, «Juan Morales, o poeta. Este representa a dualidade intelectual latina entre o romantismo e o racionalismo; o retardamento romântico e a impossibilidade racional o levam a um troca-passo contínuo, cujo resultado é um neo-surrealismo.⁸ Eis a tônica estilística da fábula.»

Juan conduz a narrativa até Bolívar, o líder guerrilheiro cantado por um menino como um santo guerreiro de «olhos duros, testa de urso, cabelos grandes, barba de Deus, sozinho com a metralhadora anunciando o dia da libertação», Bolívar aparece quando a história já está pela metade, na floresta, «debruçado sobre um mapa, metralhadora ao lado, moreno, índio, com bar-

8 Neo-surrealismo: a palavra, especialmente se lida na fronteira entre português e espanhol, se lida como imagem, representa como Glauber pensava o cinema na América Latina: neo-sur-realismo: neo-surrealismo do sul.

ba de dois dias, elegante, seguro, firme, em silêncio». Ainda Juan conduz o filme a três outros personagens: Amor, a namorada da montanha, que mais tarde se reunirá aos guerrilheiros de Bolívar; Sílvia, a namorada da cidade, que mais tarde se tornará amante de Díaz; e Alto, que se opõe a Díaz, mas, contrário à luta armada, defende a tomada do poder por meio de eleições diretas, pela agitação através da imprensa.

Em resumo a história de Díaz, Fuentes, Alto, Sílvia, Amor e Juan em *América nuestra* é assim: Díaz no poder, Juan abandona o jornal, Sílvia, e a televisão de Julio Fuentes (diz um letrado: «O poeta parte para a montanha e mar para amar e meditar»). Volta à poesia, volta a sua aldeia natal, reencontra Amor, reencontra a miséria do campo e a violência dos soldados contra os camponeses, passa pelo menino que anuncia Bolívar, «o lobo das montanhas». Permanece na aldeia até receber uma carta-convite para «uma guerra pela imprensa, uma campanha de esclarecimento popular». De novo na cidade (um letrado anuncia: «Juan volta a Eldorado para conspirar contra Díaz»), ao lado de Julio, Sílvia e Alto, Juan participa de uma trama para compor uma aliança entre um militar reformado, o General Lyra, e uma multinacional, a First Company, para derrubar Díaz e forçar novas eleições. Juan propõe chamar Bolívar, mas Alto recusa a aliança com os guerrilheiros («Bolívar é um bandoleiro, um aventureiro, levará Díaz à radicalização») e pede a Juan («você é um anarquista, mas pode ainda prestar algum serviço a Eldorado») para convencer o velho general Lyra a liderar a rebelião contra Díaz.

No encontro com o general se definem as contradições que alimentam a luta contra a ditadura: Julio defende «um desenvolvimento capitalista sadio». Alto, a «conscientização das massas populares pela imprensa para que povo chegue ao poder». O general («no jardim, paletó de pijama, buquê de flores na mão, um grande cachorro manso ao lado») defende a democracia, mas não acredita no povo («uns bárbaros que ninguém consegue educar»). Juan insiste em buscar o apoio da guerrilha para «virar tudo de cabeça para baixo». A conversa antecipa o conflito que explode no final entre o projeto burguês, o projeto dos partidos de esquerda, o projeto da esquerda armada e o sonho do poeta. O que o roteiro de *América nuestra* anota em

seguida parece ter servido de base para o trecho em que Paulo Martins rompe com Porfirio Díaz em *Terra em transe*: um documentário na televisão contra Díaz, o encontro do poeta com o ditador. No encontro (antecipa o letreiro) «Díaz ferido em sua honra, pensa em vingança, mas antes tenta se reconciliar com Juan». O que vemos no filme terminado reproduz até mesmo os diálogos do roteiro não filmado. Mas a conclusão do episódio é diferente em *América nuestra*: a discussão entre Juan e Díaz termina com uma troca de tiros «no estilo de capa-e-espada. O mocinho foge do castelo. De noite, pelas ruas de Eldorado. A perseguição. Carros da polícia. Tiroteio».

O poeta, ferido, escapa para as montanhas. Na cidade Manuel Díaz reprime a oposição, prende Alto, acaba com a liberdade de imprensa, pressiona Julio Fuentes (que cede e passa a defender o ditador) e faz o discurso mais tarde emprestado ao Porfirio Díaz na conclusão de *Terra em transe*: «Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização.»

Na montanha, Juan se encontra com Bolívar e recebe «uma casa na clareira, uma arma carregada e uma oferta de morte».

Até este momento a história de *América nuestra* é idêntica à de *Terra em transe*. Mas Juan Morales, ao contrário de Paulo Martins, que rompe com Felipe Vieira quando ele renuncia para evitar o derrame do sangue do povo numa guerra civil, Juan Morales, ao contrário, enfrenta Manuel Díaz ao lado dos guerrilheiros de Bolívar, volta à cidade vitorioso ao lado dos guerrilheiros que expulsam Díaz do poder. *Terra em transe*, 1967: Eldorado, estava mesmo mais próximo da ditadura de Díaz que de uma vitória de Bolívar, como logo demonstraram depois da morte de Che Guevara na Bolívia, o que se passou no Brasil, na Argentina, no Uruguai e no Chile. *Terra em transe*, com relação ao poder militar no Brasil, parece um documentário antecipado: o Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968, repetiu o discurso de Don Porfirio Díaz quase palavra por palavra. Certamente guiado pela intuição, Glauber preferiu naquele instante concluir a história de Eldorado no rosto de Díaz coroado e na imagem de Paulo ferido com a metralhadora erguida contra o repetido barulho de tiros na faixa sonora. Em *América nuestra*,

tanto na versão concluída antes de *Terra em transe* quanto nas seguintes, o conflito se cortava numa outra explosão: em fusão sobre o rosto de Bolívar o gesto congelado do enfrentamento entre um *mariner* e um camponês. O trecho final do roteiro, doze seqüências, treze páginas datilografadas, diz mais ou menos o seguinte:

O letreiro que apresenta as imagens em que Bolívar e Juan enfrentam a ditadura de Díaz diz: «A revolução». O que se vê em seguida é o enfrentamento entre guerrilheiros e soldados e a amizade entre guerrilheiros e camponeses. Como comentário das imagens em que Bolívar, Juan, e Amor lutam contra os soldados de Díaz, novos cantos do menino que aparecera antes para anunciar o guerreiro sozinho com a metralhadora: «São trinta, logo sessenta, os guerreiros da montanha», diz o primeiro. «São cem, logo duzentos», diz o canto seguinte. «São mil, logo um milhão», prossegue quando a guerrilha invade a capital. Julio Fuentes tira Alto da prisão. Díaz tenta uma resistência já impossível. Alto em liberdade se adianta aos guerrilheiros, mata Díaz e monta um governo provisório. A guerrilha vitoriosa, Julio Fuentes tenta «um entendimento nacional»: reunir os generais, a First Company, a igreja, os partidos de esquerda, a burguesia, os guerrilheiros de Bolívar e o governo provisório formado por Alto.

O final se passa todo dentro do palácio do governo onde Julio, Alto, Juan, Bolívar, padres, militares — e a certa altura também o representante da First Company, Mr. Morgan — discutem a quem entregar o poder. Com Bolívar indiferente às discussões («deixe que eles se mordam como cães»), Alto manda fuzilar Julio Fuentes («negocista corrupto» que «mudou mil vezes de posição») e também os generais contrários à posse de Bolívar («os conspiradores estão por todos os lados»). Em nome do governo provisório exige ainda, «antes de dar posse a Bolívar, o sangue do intelectual pequeno-burguês Juan Morales». Juan concorda em ser fuzilado, Bolívar assume o poder e da janela do palácio fala ao povo: «de onde, se não do próprio sofrimento, poderemos extrair os princípios de nossa vida?» No meio do discurso «dois planos intercalados, violentos e rápidos: o *marine* avança até primeiro plano, boca aberta, feroz, em câmera lenta. O camponês salta, feroz, em câmera lenta, boca

aberta, com um machado ou faca na mão. Estas duas brutais e lentas imagens, embora em corte rápido, se cruzam para fechar o filme sob a voz inflamada de Bolívar».

4.

Grande para uma sinopse, pequeno para sugerir o filme que se encontrava na cabeça de Glauber, o resumo acima pode ser melhor compreendido se a leitura se complementa com a lembrança de imagens de *Terra em transe*, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e de *Cabezas cortadas*, histórias próximas desta contada aqui, e de *Der leone have sept cabezas*, um modo operístico de contar histórias próximo do estilo que a leitura do roteiro de *América nuestra* sugere. Como Glauber anota (Rocha 1966): «A tônica estilística da fábula: nos corpos a expressão transida do subdesenvolvimento». A política pelos olhos do poeta. Os poemas de Juan Morales (eles seriam recitados, como os de Paulo Martins em *Terra em transe*, ou cantados como os de Antão e Coirana em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*) e os versos do menino que anuncia Bolívar antes dele entrar em cena, encaminham ou educam o olhar do espectador.

Alguns poemas do Juan Morales de *América nuestra* foram aproveitados (no todo ou em parte) em *Terra em transe* como versos de Paulo Martins, como por exemplo (Rocha 1966):

Não anuncio cantos de paz
nem me interessam as flores do estilo.
Como por dia mil notícias amargas
que definem o mundo em que vivo.
Não me causam os crepúsculos
a mesma dor da adolescência.
Devolvo tranqüilo à paisagem
os vômitos da experiência.
(As belas letras disfarçam ninhos de vermes nas flores.
Estas flores são a coroa dos regimentos da mentira
como as comendas dos chanceleres
e as espadas dos generais
que determinam nos Atos
o regimes de animais).

Um outro poema, cantado pelos guerrilheiros, lembra o diálogo entre Antônio das Mortes e o Professor pouco antes da batalha

com o bando de Mata Vaca no final de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Rocha 1966):

Bolívar com as armas
Juan com as palavras
o povo com paixão
pela selvas adiantam
os passos da liberdade
para a próxima estação.

Os poemas que atravessam o filme, e mais que eles o «estilo explosivo, bárbaro, radical, antinaturalista, polêmico, poético» (Rocha 1971a) da narrativa, preparam uma leitura poética do instante em que Juan comanda o próprio fuzilamento para garantir a continuidade do que começou com a guerrilha de Bolívar. A ação, aqui, não é igual a uma ação real qualquer, que podemos ver do lado de fora de uma sala de projeção. O gesto se passa numa realidade-outra que pensa o real.

Duas conversas anteriores entre Juan e Bolívar encaminham o diálogo que se dá antes do fuzilamento (Rocha 1966).

A primeira: a guerrilha ainda na montanha. Juan diz que não sabe se tem coragem. Não a coragem para enfrentar a morte, «mas coragem para matar». Bolívar responde que, criança, chorava quando um pássaro ferido morria; que na universidade, diante do assassinato de seus colegas pela polícia, se perguntava se o sangue era mesmo necessário; mas que ao fugir da prisão sua compreensão foi maior que a dor: foi obrigado a matar um guarda porque sua liberdade para lutar pela liberdade de outros era mais importante que a vida daquele guarda.

A segunda conversa: a guerrilha já na cidade, no palácio do governo, depois do fuzilamento de Julio Fuentes e do comentário de Bolívar («não podemos parar diante de dramas individuais»), Juan, confessa que só se interessa por dramas individuais e se despede do guerrilheiro: «Eu sou fraco, eu amo o homem que compõe a massa, eu sabia disto mas não queria acreditar... Bolívar, você está livre de minha sombra. Demitome da junta...»

Um breve encontro com Sílvia (Juan diz o que Paulo dirá a Sara em *Terra em transe*: «É preciso vencer, vencer a intolerância, o egoísmo, vencer a morte, mesmo que seja com minha

vida», e conclui: sua morte é «o triunfo da beleza e da justiça». É, então, o discurso em que o poeta se condena à morte.

Alto pede o fuzilamento de Juan. Bolívar se opõe à condenação, começa a defender o amigo, mas é interrompido pelo próprio Juan:

Bolívar, companheiro! Não abra sua boca de homem honrado para fazer minha defesa. Suas mãos manejaram as armas como se elas fossem objetos sagrados. Sua boca fez os discursos que incendiaram os corações dos oprimidos. O povo de Eldorado espera um novo discurso, quer ouvir o seu destino, o seu futuro. Por isto, Simón Bolívar, poupe sua língua e sua inteligência: não as use para me defender.

Há uma perplexidade na sala. Juan fala para Alto e para os outros conselheiros:

Senhores do Conselho, que combateram Bolívar quando ele solitariamente lutava. Senhores que induziram homens não tão honrados mas certamente ousados, como Julio Fuentes, a participar deste combate, e que também me levaram a assim proceder: Não sois somente vós os detentores da verdade e da consciência humanas. Em todas as revoluções há os Generais, os Poetas e os Políticos. Há também os crápulas e os moralistas; os heróis de todas as horas e os tiranos dos últimos momentos. Vós defendeis uma causa pela qual milhões de homens morreram e continuam morrendo em todas as partes do mundo. Mas vos esqueceis que esta causa ainda não tem todas as suas leis definidas e que a essência desta causa repousa nas suas próprias contradições: e são estas contradições que a movem. Eu posso ser uma destas contradições superadas. Admito mesmo a minha morte. Matem-me mas não pensem que sobre uma sangrenta intolerância se pode construir um verdadeiro humanismo. Por isto matem-me, mas secretamente, como se mata um bandido. Não matem em público um poeta porque eu, poeta desta revolução, faria o povo chorar a minha morte. E esta revolução triunfou não para as lágrimas mas para a alegria do povo.

Muda de tom, e conclui:

<Matem-me porque eu duvidarei sempre da verdade>.

Depois do discurso, o fuzilamento:

«Dois guardas se aproximam e levam Juan. Bolívar o olha e vai se dirigindo para a janela. O povo dança nas praças. Um carnaval. Montagem de carnavais e delírios festivos da América. Plano fixo. Um pelotão de fuzilamento dispara em Juan. Close fixo de Bolívar.» Depois do fuzilamento, a conclusão: O discurso em que Bolívar fala dos que morreram «com os olhos

voltados para a manhã que nascerá desta noite». Um plano no pátio vazio do palácio do governo: «Amor anda para o corpo morto de Juan e o acaricia». Novo trecho do discurso de Bolívar, sobre a fome como a tragédia maior, o «povo vizinho da morte passiva pela fome», o desejo de viver tempos de paz e a disposição de retomar a luta para a defesa de Eldorado. E, cortando o discurso, as imagens do mar e do camponês.

Na contradição entre sua construção poética e o fuzilamento do poeta («a essência desta causa repousa nas suas próprias contradições») *América nuestra* traduz uma questão central nas discussões de então sobre cinema na América Latina: a poesia deveria servir à política ou a política deveria servir à poesia?

A morte do poeta aqui é um gesto poético e não a morte da poesia. É uma livre escolha e não uma condenação. O que morre com Juan Morales é um certo modo de pensar a arte. A arte, para Glauber (Rocha 1981c: 66)⁹, precisava ser pensada como um novo caminho para o intelectual do mundo subdesenvolvido, era preciso tomar «a poesia uma praxis revolucionária»; deixar de ser «um esteta do absurdo ou um nacionalista romântico». Fazer arte, «criar, é revolucionar. É agir tanto no campo da arte quanto no campo político».

América nuestra continuou a ganhar novas versões pelo menos até a metade dos anos setenta. Existem mais seis tratamentos, escritos em Paris, em Roma e no Rio de Janeiro, um em inglês, um em espanhol, quatro em português — nenhum deles tão extenso quanto a versão concluída no Rio de Janeiro, em abril de 1966. E existem ainda várias referências ao projeto em cartas ao ICAIC, em dois cadernos e em folhas soltas com anotações diversas — diálogos, nomes de possíveis intérpretes, indicações cenográficas, poemas, estudos da estrutura, descrições de cenas — e muitos desenhos, figura feita de um único traço: um homem de duas cabeças, Juan Morales, Paulo Martins ou Corisco. Algumas vezes uma anotação próxima de uma história em quadrinhos — a rigor nem um estudo de como o

9 Texto publicado originalmente com versões ligeiramente diferentes na França, no Cahiers du Cinéma, e na Itália, em Avanti!. Dividido em quatro partes foi posteriormente incluído em *Revolução do Cinema Novo: Teoria e prática do cinema latino-americano, A revolução é uma estética, Revolução cinematográfica e Tricontinental*.

plano deveria ser, nem um estudo para posteriormente orientar a montagem: os desenhos são uma anotação estenográfica, grafismo de uso pessoal, rabisco para anotar o que não cabe num texto.

Nas versões feitas depois de 1967 (Rocha 1971a), o poeta não é condenado à morte depois de derrubada a ditadura e surge um novo personagem, Él, «um gaúcho solitário, um típico herói latino-americano». «Poderia ser Don Quixote ou Che Guevara». Poderia, também, ser uma nova imagem de Firmino, de *Barra-vento*, de Corisco, de *Deus e o diabo na terra do sol*, ou de Paulo Martins de *Terra em transe* ou uma nova transformação de Antônio das Mortes em *O dragão da maldade a santo guerreiro*. Antes da história propriamente dita, nestas novas versões, *América nuestra* teria um prólogo, (Rocha 1982b) «síntese documental sobre la decadencia histórica impuesta por la civilización». Elas compõem de maneira distinta o personagem de Bolívar: depois de derrubar a ditadura de Díaz ele cede o governo a um presidente pseudo-democrata, o que leva Juan a voltar para as montanhas e lutar ao lado de Él. Bolívar é apresentado como um herói libertador do começo do século, e Él como o que de fato se dispõe a enfrentar a ditadura. As mudanças na história não alteram, no entanto, o que Glauber queria efetivamente discutir, as duas cabeças do intelectual latino, poesia e política (Rocha 1982b):

Para nosotros, latinoamericanos, que somos colonizados cultural y económicamente, nuestro cine debe ser revolucionario desde el punto de vista político y poético, o sea, tenemos que presentar ideas nuevas con un lenguaje nuevo. América nuestra no pretende ser una cinta didáctica, pero sí una manifestación, una película de agitación, un discurso violento y también una prueba de que en el terreno de la cultura el hombre latino, libre de la explotación colonialista, es capaz de crear

comentou em carta para Alfredo Guevara datada de 3 de novembro de 1967.

As versões anotadas depois de 1967 são diferentes da primeiríssima versão e também daquela anotada no Rio em 1966 e diferente entre si, como de hábito nos roteiros de Glauber: uma nova versão não prossegue a anterior, a idéia do filme começa a ser pensada de novo, como espécie de improvisação ou variação do tema central. Algumas vezes são apenas um fragmento, nota

solta, como a série de palavras que, numa página do caderno *América nuestra* parecem uma espécie de sinopse do filme ou da História da América Latina (Rocha 1971a):

Azteca. Maia. Inca. Esplendor. América. Conquistador. Catequese. Rebelião. Colonização. Libertador. Independência. Caudilho. Ditador. República. Operário. Capital. Agitador. Repressão. Constituição. Eleição. Ditador. Democracia. Guerrilheiro. Invasor.

Páginas adiante, um modelo de estrutura:

Él narra didaticamente a formação histórica da América Latina.

Um prólogo, três capítulos. No prólogo a apresentação de Él: Vulcões. Distante, de longe, ao longe, surge Él, solitário. Aproxima-se cada vez mais de um grupo de índios velhos e abatidos. Os índios, em silêncio, vêem Él que atravessa a extensão da aldeia e se senta. Él observa.

Voz cantada: Para que todos entendam esta história, é necessário começar no passado.

Él: Não sou um herói legendário da poesia épica ou do cinema. Sou um homem de meu tempo. Minha profissão: guerrilheiro.

Voz cantada: Para que todos compreendam por que Él deixou a família, a profissão, a cidade, e veio fazer a guerrilha, é preciso voltar ao passado.

Él: O cinema parece sempre nos mostrar a realidade. Mas em geral tudo que o cinema mostra é mentira. Estamos acostumados a ver filmes mentirosos que parecem verdadeiros. Este filme, ao contrário, parece mentira mas é verdade. Por exemplo, estou sozinho mas represento muitos. Represento uma idéia que pertence a muitos e que com o tempo pertencerá a todos.

Depois da apresentação de Él, capítulos que se dividem em subcapítulos chamados de lições ou de teatro. Assim, o capítulo um, *História geral* se dividiria em três teatros: *O teatro do índio*, *O teatro do conquistador* e *O teatro do negro*. O capítulo dois, *História particular* tem três lições: a primeira, *Onde está o poder*, a segunda *Contra quem está o poder* e a terceira *Política, ou guerra geral*. O capítulo três, *História prática* se dividiria também em três lições: a primeira, *Sem reconciliação*; a segunda, *A fé não está onde não estava*; a terceira, *Toda história é dramática/poética*. Além dos títulos dos capítulos, Glauber pensava em outros letreiros, como o que deveria acompan-

har *O teatro do conquistador* (Rocha 1971a): «O dia em que o índio viu alguma coisa estranha no mar.»

«*América nuestra* deve ser um filme que multiplique Eisenstein por ele mesmo. Deve ter uma montagem épica. Mas quero revisar o próprio Eisenstein: uma épica moderna, produzida por uma cultura critiquíssima mas ainda desconhecida.» (Rocha 1981a: 133). Além de multiplicar Eisenstein por ele mesmo, multiplicar o cinema brasileiro por ele mesmo (Rocha 1971a):

A seqüência inicial de *Rio 40 graus*. A seqüência do samba cantado por Grande Otelo em *Rio Zona Norte*. O casamento em *O grande momento*. A morte e *flash-back* de Zulmira em *A falecida*. Final de *O padre e a moça*. A ruptura e a fuga em *São Paulo S.A.* A fuga de *Ganga Zumba*. A ruptura em *O desafio*. Recuperação e luta de *Matraga*. A eleição de Vieira em *Terra em transe*. A rebelião armada em *Os fuzis*. A morte de Baleia e Fabiano preso em *Vidas secas*. O plano inicial de *Vidas secas*. O plano final de *Deus e o diabo*.

Este filme que existe só como um conjunto de esboços, desenhos e anotações em cadernos e em folhas soltas, é de certo modo essencial para a compreensão do cinema de Glauber, que voltou muitas vezes a essa história que jamais conseguiu filmar. *América nuestra*, de certo modo, é uma antecipação dos filmes realizados depois dele e uma reflexão sobre os filmes realizados antes dele. Se observamos o conflito que ele propõe (e se observamos o conflito no contexto em que este surgiu, num instante em que boa parte do pensamento de esquerda voltava a pedir que a arte estivesse a serviço de uma ação político partidária) torna-se especialmente significativo a breve frase em que Glauber diz que a arte é que fez dele um político (Guevara 2002)¹⁰: «En mi caso particular mi actividad política nació de mi visión cinematográfica y no de la simple instrumentación didáctica de mi trabajo» — o cinema, enfim, conduziu o olhar de Glauber para a América, nuestra terra em transe.

10 A «Carta a Alfredo Guevara, datada de Roma 9 de setembro de 1971» está publicada em Guevara 2002: 99-114. Original no acervo do Tempo Glauber.

Bibliografia

- Avellar, José Carlos (1995): «O cinema na boca do vulcão», em: *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 24 de dezembro de 1995.
- Domenico, Pedro (1969): «Fragmentos para el montaje de un artículo audio-visual», em: *Cine Cubano*, 68.
- Guevara, Alfredo (2002): *Un sueño compartido*. Madrid: Iberautor; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Rocha, Glauber (1965a): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.
- Rocha, Glauber (1965b): *América nuestra*. Primeira anotação do projeto, feita entre Gênova e Roma em janeiro/fevereiro de 1965. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1966): *América nuestra*. Primeira versão do roteiro, abril de 1966. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1967): «O cinema em transe. Entrevista», em: *Fatos & Fotos*, abril de 1967.
- Rocha, Glauber (1971a): *América nuestra*. Anotações manuscritas feitas entre 1969 e 1971 num caderno, nas quais Glauber reelabora o projeto de 1965/1966, acrescentando novas cenas, poemas e desenhos. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1971b): «Carta a Alfredo Guevara, datada de Santiago do Chile, maio de 1971», em: *Cine Cubano*, 71/72.
- Rocha, Glauber (1978): folheto de divulgação produzido pela Embrafilme para o lançamento brasileiro de *Cabezas cortadas*, setembro de 1978.
- Rocha, Glauber (1979): «Novo filme de Glauber: antiliterário e meta-teatral, entrevista a Bruno Cattier Bresson», em: *O Estado de São Paulo*, 9 de setembro de 1979.
- Rocha, Glauber (1981a): «América nuestra 69», em: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, pp. 130-138.
- Rocha, Glauber (1981b): «O transe da América Latina», em: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, pp. 138-162.
- Rocha, Glauber (1981c): «A revolução é uma eztetyka», em: *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, pp. 66-68.
- Rocha, Glauber (1982a): «Carta a Alfredo Guevara, 1 de agosto de 1967», em: *Cine Cubano*, 101. Original no acervo do Tempo Glauber.
- Rocha, Glauber (1982b): «Carta a Alfredo Guevara, 3 de novembro de 1967», em: *Cine Cubano*, 101. Original no acervo do Tempo Glauber.