

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – UFES**  
**CENTRO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**  
**E TERRITORIALIDADES**

Fabricio F. Fernandes

ARQUEOLOGIA HOMOERRÁTICA DE

**A CRUZ NA PRAÇA**

UM FILME DESAPARECIDO DE GLAUBER ROCHA [1959]

Vitória  
2017

Fabricao F. Fernandes

ARQUEOLOGIA HOMOERRÁTICA DE  
**A CRUZ NA PRAÇA**  
UM FILME DESAPARECIDO DE GLAUBER ROCHA [1959]

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador Prof. Dr.: Gabriel Menotti.

Vitória  
2017


FABRICIO FERREIRA FERNANDES

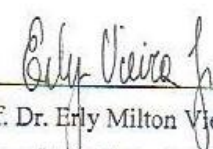
ARQUEOLOGIA HOMOERÓTICA DE A CRUZ NA PRAÇA: UM FILME  
DESAPARECIDO DE GLAUBER ROCHA [1959]


Dissertação apresentada por Fabricio Ferreira Fernandes  
ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e  
Territorialidades, linha Práticas e Processos  
Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade  
Federal do Espírito Santo.

Vitória, 31 de março de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Gabriel Menotti Miglio Pinto Gonring  
Orientador  
Universidade Federal do Espírito Santo

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior  
Universidade Federal do Espírito Santo

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Soares Gatti Junior  
Universidade Federal de Santa Catarina

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do  
Espírito Santo, ES, Brasil)

---

F363a Fernandes, Fabricio Ferreira, 1976-  
Arqueologia homoerótica de A Cruz na Praça : um filme  
desaparecido de Glauber Rocha (1959) / Fabricio Ferreira  
Fernandes. – 2017.

113 f.

Orientador: Gabriel Menotti.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) –  
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981. 2. Arqueologia. 3. Homossexualidade – Aspectos eróticos. 4. Curta-metragem. 5. Cinema brasileiro. I. Menotti, Gabriel, 1983-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77

---

### **Desejos [1904]**

como belos corpos  
que a morte impediu de envelhecer  
e deitam, fechados com lágrimas,  
em magníficos sepulcros,  
coroados de rosas e jasmim nos pés,  
assim são os desejos não satisfeitos:  
aqueles que nunca gozaram  
numa noite sensual  
ou numa resplandecente madrugada.

*Konstantinos Kavafis*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Genilda Martins e Virgínio Fernandes, pela adoção de uma vida, e a minha mãe Maristela Araújo Ferreira (*in memoriam*).

À minha irmã Mariângela, pela força nos momentos complicados.

Aos meus irmãos Rodolfo Ferreira e Marcela Araújo Bergamaschi, pelo amor.

E também a:

Gabriel Menotti, pela dedicada e generosa orientação.

Paula Regina Siegas, que me ativou o corpo-mundo glauberiano.

Luiz Carlos Maciel e Joel Pizzini, por me deixarem emergir em suas nuvens-recordações.

José Gatti, por abrir uma historiografia homoerótica e ensinar-me a ler Glauber a contrapelo.

Erly Vieira, pelo incentivo ao olhar *queer*, desde o início da prática cineclubista em Vitória.

Lori Regattieri, com quem inventei uma *artesanía* afetiva.

Sergio Rodrigo, por aquele dia em que disse: “Você passou!”.

Jésio Zamboni, pela potência dos saberes-bicha.

David Batista, por estar junto nas invenções e pelo amor.

Cibele Verrângia e Deb Schulz, pela abertura dos territórios nômades e clandestinos.

Gabi Torres, pela paciência dos momentos finais da escrita desta ficção bicha.

Adriano Monteiro e Daiana Rocha, pelas parcerias.

E à minha analista Rosângela J. F. Saraiva, por abrir-me a escuta de um amor.

Além daqueles que me concederam vestígios, incentivos e experiências importantes nesta escavação: Tiago Zanoli (pela potente revisão); Claudia Rangel (por me emprestar 2 livros antigos de Glauber); Ton Israel (que escaneou o livro onde está o conto *A Retreta na Praça*); João Silvério Trevisan (embora tenha recusado entrevista, possui um artigo importante sobre homoerotismo no Cinema Novo); Fábio Camarneiro (pela entrevista que concedeu na Ufes sobre cinema marginal e *Cinema Novo*); Juliana Froehlich (ao me ceder um artigo sobre *Pátio*); Gustavo Menezes de Andrade (por subir para o Making Off dados importantes sobre Glauber e Pasolini); Rafael Saar (por me colocar em contato com Helena Ignez); Sávio Lopes, Suely Bispo e Frederico Bustamente

(pelo incentivo); Ivana Bentes (embora tenha afirmado não deter informações de A Cruz na Praça, foi um contato importante); José Antônio Martinuzzo (pela orientação metodológica); Gabriela Alves, Ruth Reis (professores incríveis que me ajudaram a criar territórios novos); Vitor Graize, Adriano Monteiro, Markus Konká, Tereza Schurtz, Waldo Motta (pelo incentivo constante) e Nelmi Schneider (por me ceder um livro de Trevisan que era de Amilton de Almeida); Oliveira, Francisca e Mônica (pessoas que conheci na Bahia quando da participação do Seminário de Baianidades).

*Like is mystery, everyone must stand alone  
A hear you call my name  
And it feels like home*

**Madonna, Like a Prayer<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Disco lançado em 1988, quando a OMS registra mais de 307 mil casos de Aids.

## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA** [capa] – Foto da cruz do Cruzeiro de São Francisco, Pelourinho, durante viagem a Salvador, Bahia, 2016. **p. 4**
- FIGURA 1.1** – GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000. p. 56 **p. 22**
- FIGURA 1.2** – GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000. p. 71 **p. 23**
- FIGURA 1.3** – TREVISAN, Silvério. *Devassos no Paraíso. A homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade*. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1986. **p. 28**
- FIGURA 1.4** – Terreiro de Jesus. <https://br.pinterest.com/pin/398287160781763256/> **p. 33**
- FIGURA 1.5** – Stills de *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto **p. 39**
- FIGURA 1.6** – Stills de *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto **p. 40**
- FIGURA 2.0** – GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha - Esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997. p. 101 **p. 48**
- FIGURA 2.1** – Roteiro e Stills de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha **p. 52**
- FIGURA 2.2** – Stills de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha **p. 53**
- FIGURA 2.3** – Stills de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha **p. 54**
- FIGURA 2.4** – Stills de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha **p. 55**
- FIGURA 2.5** – Stills de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha **p. 57**
- FIGURA 2.6** – Páginas do conto A Retreta na Praça, de Glauber Rocha **p. 60-63**
- FIGURA 2.7** – Capa e contracapa do livro *Panorama do Conto Baiano* (1957) **p. 64**
- FIGURA 3.0** – *A Cruz na Praça* **p. 70**



<b>FIGURA 3.1</b> – Contra capa de Glauber por Glauber	<b>p. 73</b>
<b>FIGURA 3.2</b> – Luiz Carlos Maciel	<b>p. 74</b>
<b>FIGURA 3.3</b> – Stills do documentário de Silvio Tendler	<b>p. 77</b>
<b>FIGURA 3.4</b> – Stills do documentário de Silvio Tendler	<b>p. 71-79</b>
<b>FIGURA 3.5</b> – Making off de <i>A Cruz na Praça</i>	<b>p. 80</b>
<b>FIGURA 3.6</b> – Making off de <i>A Cruz na Praça</i>	<b>p. 81</b>
<b>FIGURA 3.7</b> – <i>Anjos da igreja do Paço</i>	<b>p. 87</b>
<b>FIGURA 3.8</b> – Mapa arqueológico	<b>p. 91</b>

## RESUMO

Esta dissertação se arrisca na produção de uma arqueologia para o curta-metragem *A Cruz na Praça* (1959), de Glauber Rocha, um filme desaparecido na história do cinema brasileiro. Nesta arqueologia, pretende-se retomar um período em que Glauber Rocha havia concluído seu primeiro filme, *Pátio* (1959), e, no mesmo ano, filmado *A Cruz na Praça* – ambos são projetos que antecedem a realização do seu primeiro longa-metragem *Barravento* (1961). Neste estudo, faz-se um exercício arqueológico com três movimentos de pesquisa. Primeiro, uma historiografia homoerótica com relatos da prática de pegação na década de 1950 e no início de 1960, a partir de registros literários e pesquisas etnográficas, além de representações de personagens homoeróticos no cinema brasileiro, em períodos próximos ao da produção do curta estudado. Um segundo passo é dado com a retomada da biografia de Glauber Rocha na primeira fase do movimento *Cinema Novo*, entre 1955 e 1959, situando as atividades literária, ensaística, jornalística, teatral e cinematográfica de um artista pré-Barravento, seu primeiro longa-metragem. O terceiro e último movimento é o da produção da arqueologia de *A Cruz na Praça*. Nessa fase, realiza-se o levantamento de fragmentos sobre o objeto desta pesquisa a partir de um exercício de compreensão sobre o inacabamento e o desaparecimento do copião de um filme com abordagem sobre a perambulação homoerótica na Bahia de 1959 – tema historicamente transgressor, de confronto com a hegemonia heteronormativa.

**Palavras-chave:** Prática homoerótica. Arqueologia. Glauber Rocha. *A Cruz na Praça*.

## RESUMEN

Esta disertación se arriesga en la producción de una arqueología para el cortometraje *A Cruz na Praça* (1959) de Glauber Rocha – una película desaparecida en la historia de la cinematografía brasileña. En esta arqueología se pretende retomar un periodo en que Glauber Rocha había terminado su primer filme *Pátio* (1959) y, el mismo año, filmado *A Cruz na Praça* – ambos proyectos antecedentes a la realización de su primer largometraje *Barravento* (1961). En este estudio se hace un ejercicio arqueológico en tres movimientos de investigación. En primer momento una historiografía homoerótica en relatos de la práctica de faje de la década de 1950 e inicios de 1960, a partir de registros literarios, estudios etnográficos y representaciones de personajes homoeróticos del cine brasileño próximos al año de producción del cortometraje de Rocha. Una segunda fase es dada al retomar la biografía de Glauber Rocha en la primera etapa del movimiento *Cinema Novo* entre 1955 y 1959 situando la experiencia literaria, ensayística, de periodismo, teatro y cinematografía del autor previo a *Barravento*, su primera película de larga duración. El tercer y último movimiento es la producción de una arqueología del cortometraje *A Cruz na Praça*. En esta fase se realiza el rescate de fragmentos sobre el objeto de esta investigación, a partir del ejercicio de comprensión de la naturaleza inacabada del filme y la desaparición de su copia, cortometraje que nos presenta la circulación homoerótica en Bahía de 1959 – tema históricamente transgresor, en confrontación con la hegemonía heteronormativa.

**Palabras-clave:** Homoerotismo. Arqueología. Glauber Rocha. *A Cruz na Praça*.

## TRÊS MOVIMENTOS:

Uma arqueologia..... 13

**1.**

Perambulação homoerótica em 1959. .... 20

**2.**

Glauber pré-Barravento [1957/1959].....48

**3.**

Fragmentos de uma pegação em *A Cruz na Praça* [1959] ..... 71

## UMA ARQUEOLOGIA

Em 1957, Glauber conhece Paulo César Saraceni, o “Sarra”. Eles iniciam uma amizade. Em 1959, ambos concluem seus três curtas-metragens. Glauber realiza *Pátio* [1957/1959] e *A Cruz na Praça* – e Saraceni produz o curta-metragem *Caminhos* [1959].

*A Cruz na Praça*: Glauber registra em preto e branco duas personagens na vivência homoerótica em locações na Cidade Alta, em Salvador. O curta-metragem é um dos filmes desaparecidos na história do cinema brasileiro. Glauber questiona a moral conservadora e heteronormativa da época pela própria encenação da prática homoerótica.

Nesse contexto que esta pesquisa se arrisca a realizar uma arqueologia para essa obra que devido a seu desaparecimento não nos deixa possibilidade analisar seu conteúdo. Do filme, restou apenas um único fragmento: uma cena disponível no site responsável pela memória do cineasta, *Tempo Glauber*<sup>2</sup>. Essa imagem me ativa a realizar o levantamento de fragmentos e rastros que orbitam em torno da existência marginal de *A Cruz na Praça*. Caminho com esse fotograma:



Início a produção arqueológica. Como nos afirma Michel Foucault, em uma entrevista de 1983 cujo título é *Arqueologia de uma Paixão*<sup>3</sup>: “não se pode dissociar o mundo histórico em que

<sup>2</sup> <http://tempoglauber.com.br>

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta: tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

vivemos de todos os elementos discursivos que habitaram esse mundo e ainda o habitam. A linguagem já dita, a linguagem como já estando lá, determina de uma certa maneira o que se pode dizer depois, independentemente, ou dentro do quadro linguístico geral. É precisamente isso que me interessa”<sup>4</sup>.

Desde o começo desta pesquisa, sabia impossibilidade de reconstituir na íntegra os procedimentos escolhidos e colocados em prática por Glauber Rocha na realização desse seu segundo curta-metragem. Foi a partir do único vestígio de *A Cruz na praça* que busquei os fragmentos que puderam se comunicar com essa produção cinematográfica. Dou início a uma pesquisa arqueológica percebendo o objeto estudado como algo já dito, realizado. Isto é, um filme como uma existência marginal que afirma a todo tempo sua vontade de existir, desde quando foi realizado em 1959.

*A Cruz na Praça* é um filme que está só na cinematografia de Glauber Rocha, em condição de abandono. A partir de um planejamento de pesquisa, busquei textos sobre a biografia do cineasta; sobre a prática homoerótica e a religião na obra desse cineasta; procurei ensaios, citações, notas e artigos sobre o filme. Uma pergunta me perseguiu: que elementos me motivaram a realizar essa investigação às escuras?



---

<sup>4</sup> FOUCAULT, 2007, pp. 403-404.

Em *Arqueologia do Saber* (2007), Foucault vai nos dizer que os documentos em torno da história deixaram de ser vistos como uma voz reduzida ao silêncio, seu rastro frágil e decifrável.

Segundo ele, a história sofreu uma mutação epistemológica mudando sua forma de ver o documento, a partir do momento em que passamos não mais a interpretá-la, a determinar se diz a verdade ou se tem valor expressivo, mas sim a elaborar o documento que não é mais para a história

essa matéria inerte, através do qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações (FOUCAULT, 2007, p. 7).

Passo então a realizar esta pesquisa arqueológica para o filme *A Cruz na Praça* a partir de três movimentos. O primeiro movimento, sugerido pelo pesquisador José Gatti durante a qualificação, foi o de produzir uma historiografia homoerótica para o ano de 1959, o que acabou revelando proibições, liberdades, desejos e transgressões em relação a uma perambulação homoerótica no ano de 1959 – contexto da realização do curta-metragem glauberiano. Foi nesse movimento de pesquisa que consegui criar diferentes ordenações no modo de produzir essa arqueologia, dando novas significações em torno do curta – isto é, positivando os relatos sobre a prática histórica da perambulação homoerótica na virada da primeira para a segunda metade do século 20.

O trabalho de afirmação em torno dessas vivências clandestinas, encontradas em relatos de diversos autores, só foi possível a partir de uma breve historiografia homoerótica produzida no primeiro capítulo. Para realizar esse primeiro movimento, busquei narrativas literárias e estudos etnográficos sobre a errância homoerótica e sua relação com a cidade, procurando compreender como se dava a circulação em territórios geográficos onde aconteciam os encontros e as práticas que passou a ser nomeada de pegação. Uma deriva pelas cidades de Recife, São Paulo e Rio de Janeiro e, sobretudo, Salvador.

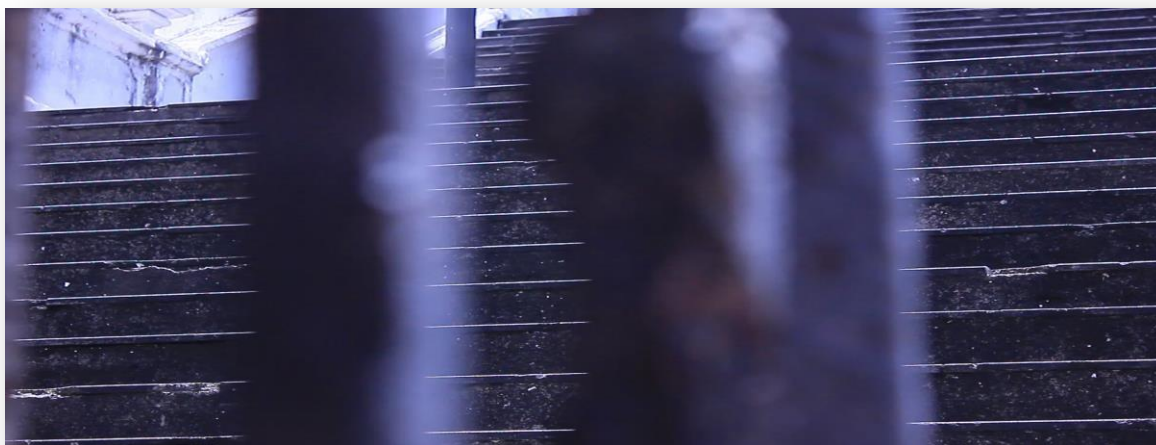
Essas narrativas literárias, a maioria autobiográfica, foram interseccionadas com pesquisas etnográficas e representações do subtexto homoerótico na cinematografia brasileira das décadas entre 1940 e 1960. Minha intenção era reunir narrativas ficcionais como forma de documentação histórica sobre a perambulação homoerótica na década de 1950 – uma experiência que ultrapassa a interpretação patológica e criminal, predominante desde o início do século 20.

Considerando a produção dessa historiografia homoerótica como uma chave de acesso ao presente escondido no pré-histórico, no arcaico, dou atenção especial a um não vivido, que é a vida do contemporâneo:

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem, necessariamente, a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver, e restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Uma operação arqueológica que consiste menos em olhar esse escuro do presente e mais em interpelar, fazer um corte ou uma dobra no tempo e transformá-lo, pondo-o em relação com outros tempos. Trata-se de um tempo extemporâneo. Um tempo entrelaçado que nos desafia à entrada de um movimento de pensar o presente no passado. “É como se aquela luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado”<sup>5</sup>.

Intento trabalhar uma escrita de colagens, justaposta, numa intersecção entre literatura, cinema e outros discursos. Viajo a Salvador, Bahia, para conhecer os territórios onde o curta foi produzido: a escadaria do Paço, a cruz da Igreja do São Francisco, as ruas do Pelourinho, os redutos noturnos onde acontecia a boemia em fins da década de 1950. Circulo à noite pelas ruas do Pelourinho escutando os sons da perambulação e observando esse histórico local de prostituição e boemia. Nessa jornada busco uma experiência voltada às sensações e às texturas que pudesse contribuir na compreensão sobre *A Cruz na Praça*. Passo a me relacionar com o objeto estudado para além de um discurso histórico, mas na apropriação dos rastros sobre um filme desaparecido.



---

<sup>5</sup> AGAMBEN, 2009, p. 72.



Segundo movimento. Pesquiso o filme na bibliografia de Glauber Rocha e de outros autores – momento em que começo a entrar em contato com as histórias sobre o curta, algumas delas contadas pelo próprio Glauber, outras por cineastas, estudiosos e escritores. Ao escavar os documentos relacionados à obra – ensaios, artigos, notas e diversos escritos – noto que eles se manifestam de forma múltipla e estão dispersos no tempo.

Procuro relatos de Glauber, especificamente no período em que produzia seus dois curtas-metragens: entre 1957 e 1959. A proposta foi contextualizar elementos menores da obra desse artista, situados à margem do que se constituiu como seu projeto cinematográfico. Busco compreender experiências de Glauber no contexto pesquisado, como a produção literária, ensaística e jornalística; a vivência teatral na Jogralesca, além da produção do seu primeiro curta-metragem *Pátio*, anterior ao objeto estudado. Período em que Glauber afirmou viver “uma loucura poética”<sup>6</sup>.

Terceiro movimento: a produção da arqueologia de *A Cruz na Praça*. Uma das ações mais importantes foi entrevistar o único participante vivo do filme, o ator Luiz Carlos Maciel. Com ele, por meio de sua reserva de memória, das lembranças que havia com Maciel, busco dados sobre o processo de filmagem e montagem de *A Cruz na Praça*. Investigo o que teria levado Glauber a fazer desaparecer uma produção cinematográfica na virada da primeira para a segunda metade do século 20, quando nos deixa “ver” esse filme apenas por uma única imagem, a que está divulgada no site *Tempo Glauber*. Começo a investigar, num movimento de idas e vindas sobre fragmentos, o que foi visto, o que foi feito e o que filmou Glauber em seu segundo curta.

É nesse terceiro movimento que passo a compreender que a arqueologia fala mais à vontade do que a história oficial das ideias. Ela nos diz de “cortes, falhas, aberturas, formas inteiramente novas de positividade e redistribuições súbitas”<sup>7</sup>. Um impulso arqueológico que começa a partir da reunião de forças no sentido de descrever a perambulação homoerótica em 59 e a relação dessa prática com territórios clandestinos da cidade.

Sigo buscando os movimentos artísticos experimentais de Glauber, numa Bahia tomada pelo pensamento masculino hegemônico. Enquanto isso, perambulo por territórios e mapas arqueológicos escavando e cruzando fragmentos enunciativos de modo a nos aproximar dos rastros

---

<sup>6</sup> ROCHA, 2004, p.110.

<sup>7</sup> FOUCAULT, 2007, p. 191.

sobre um filme desaparecido na história do cinema glauberiano. Três movimentos descontínuos e necessários para a realização de uma descrição arqueológica, como explica Foucault:

A arqueologia não é ordenada pela figura soberana da obra; não busca compreender o momento em que esta se destacou no horizonte anônimo; não quer reencontrar o ponto enigmático em que o individual e o social se invertem um no outro [...] não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. Não é nada além e nada diferente de uma reescrita, uma transformação regular do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem: é a descrição sistemática de um discurso-objeto. (FOUCAULT, 2007, P. 158)

Assim, passei a compreender que, na arqueologia de *A Cruz na Praça*, não estamos diante de um silêncio que existe passivamente no tempo, mas diante dos rastros sobre uma obra em seu estado marginal. Uma obra que nos apresenta inúmeras contradições em que se situa o trabalho desse silêncio<sup>8</sup>.

A experiência na produção da arqueologia sobre um filme solitário na obra glauberiana foi registrada em um caderno que denominei de *Diário de sensações transtornadas*. Esse diário foi, num primeiro momento, compartilhado como *Anexo*. Posteriormente, foi incorporado ao corpo do texto. Esse caderno com anotações se tornou um mapa quase cartográfico no qual relato parte do processo de pesquisa e as transformações que se deram ao longo deste estudo-ação.

Uma arqueologia que me exigiu um engajamento e uma implicação no sentido de uma autonomia expressiva, uma liberdade de encontros e perambulações. Três movimentos em que busco uma assinatura própria no movimento de retomar a história de um filme que, de modo algum, tratei como um fóssil cinematográfico, mas como uma obra cinematográfica desaparecida que apresenta suas características geradoras de rastros e desvios em zonas não visíveis de um passado. Um passado no qual começamos a tentar *nos* instalar, sendo guiados pela única imagem sobrevivente de *A Cruz na Praça*.

---

<sup>8</sup> ORLANDI, 2007.

# 1

## Perambulação homoerótica em 1959

Gozai do sol, da luz pagã  
de seus fogos;  
gozai do sol, porque amanhã  
estareis cego

*Tulio Carella cita Rubén Darío<sup>9</sup>*

Começamos a circular por territórios geográficos onde desejo e interesse, acaso e cálculo, via sistema de olhares, constituíram as marcas de uma histórica deriva homoerótica em espaços urbanos. Busco relatos do final de década de 50 e início de 60, próximos do ano de produção de *A Cruz na Praça*. Tento compreender como se instauravam esses encontros homoeróticos.

Nomeio esse primeiro movimento de pesquisa de uma breve historiográfica homoerótica. Perambulo à procura de encontro com sujeitos que narram, ficionam e autobiografam suas buscas por prazeres múltiplos e pelos atritos libidinosos nos espaços da rua.

Esses relatos vão nos auxiliar a traçar um panorama histórico desses encontros precários que chamaremos de pegação – como é nomeada a prática dos encontros sexuais anônimos entre aqueles que se perdem no caminho da cidade. Onde a paquera era principalmente caminhante.

Identifico que existem outras expressões históricas que também estão relacionadas a essa circulação homoerótica pela cidade, correspondente à ideia de pegação. Em francês, os sexos

---

<sup>9</sup> CARELLA, Tulio. Os Diários de Tulio Carella, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima, 2011, p. 148

fortuitos e o passeio pela cidade é *trottoir*; na gíria inglesa é *doggoing*. Há também o *fotting* (ir a pé) e o *gay cruising*<sup>10</sup>. Aqui, a expressão mais comum é *pegação*, ou também *pegar*.

No final da primeira metade do século 20 poucas são as vivências homoeróticas que foram contadas. Procuo essas narrativas em documentos ficcionais, autobiografias, etnográficos, até mesmo em subtextos homoeróticos que comparecem no cinema brasileiro.

São narrativas histórias mofadas e desenterradas do passado que estão “sedentas de um desenho pleno”<sup>11</sup>. Percebo nelas que, no ato de se lançar à deriva homoerótica, o que se demonstrava estar implícito era “certa disponibilidade para o novo, o inesperado, a aventura”<sup>12</sup>, o acontecer homoerótico na rua.

Considerada historicamente como imoral, na pegação havia uma temporalidade em desacordo com o cotidiano comum da cidade e com o tempo da família. São perambulações praticadas por sujeitos que derivavam na instantaneidade e no acaso dos encontros sexuais. Ou no livre curso de “impulsos parciais”, como nomeia Guy Hocquenghen [1980], referindo-se à paquera, ao flerte, ao movimento da pegação anônima e impessoal.

Pessoas que saem às ruas à procura de um contato sexual, ou simplesmente vão para o centro ver se pinta algo, toda uma massa que “se nomadiza e recupera um uso antigo, arcaico da rua. A rua, „microcosmo da modernidade“ [Lefebvre, 1978], torna-se algo mais do que mero lugar de trânsito direcionado ou de fascinação espetacular perante a proliferação consumista: é também um espaço de circulação desejante, de errância sexual<sup>13</sup>.

Nos poucos relatos históricos de pegação que localizo tento compreender esses encontros como uma cena em que os corpos estão à procura de uma “carne buliçosa, adolescente, ímpar, caçadora de perigos”<sup>14</sup>. Corpos que praticam a pegação não apenas como forma de descoberta da homossexualidade, o tradicional “sair do armário” ou o assumir-se<sup>15</sup>. Mas como movimento de

---

<sup>10</sup> CLEMENTE, 2016, p. 10

<sup>11</sup> LINS, 2009, p. 164

<sup>12</sup> PERLONGHER, 2005, P. 168.

<sup>13</sup> PERLONGHER, 2005, p. 165-166.

<sup>14</sup> LINS, 2009, p. 163.

<sup>15</sup> SEDGWICK. 2007

busca pelo gozo sexual, pelo prazer. Os “impulsos, as paixões e os ideais vagos e reprimidos se emancipam da ordem dominante”<sup>16</sup>.

Quando começo a retomar as narrativas de pegação noto que na deriva homoerótica não há somente uma busca pelo ideal canônico da beleza. Por exemplo, quando vemos Aschembach, a personagem do filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti [1971], inspirado no romance de Tommas Mann, perambulando por Veneza em busca de Tadzio. Na deriva de Aschembach há um lugar-comum de um mundo gay anterior ao levante de *Stonewall*, “quase um estereótipo do amor que morria, embora mal ousasse dizer o seu nome”<sup>17</sup>.

Pelo contrário, busco compreender o que ocorre entre Aschembach e Tadzio. O jogo sensual dos olhares. Uma deriva sem palavras rumo a uma visão do mundo afetiva. O mesmo jogo de olhares que possivelmente seria feito em *A Cruz na Praça* – quando Glauber produziu uma encenação de dois corpos masculinos perambulando pela Bahia, seguindo linhas de conjunção e encontros inesperados que se davam sob o crivo do silêncio, às margens da cidade, na escuridão da noite ou à luz do dia. Práticas corporais negociadas na pegação. Movimentos do ver e ser visto pelo outro no espaço da rua, sem que o desejo seja impedido de ser saciado.

Noto a prática homoerótica já comparecia em narrativas literárias desde o fim do século 19. Como a deriva em um ambiente portuário, vivida pelo marinheiro negro Amaro e o adolescente branco Aleixo, personagens da obra *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha [1895]. Uma das grandes obras literárias de fim do século 19, que tem como espaço central o navio e a cidade do Rio de Janeiro, à beira do porto. Sigo perambulando.

### **Bembem e Gouveia no Rio Nu**

**[1914]**

Entro com contato com a pegação de Bembem e Gouveia no Rio de Janeiro. Uma narrativa homoerótica em *O Menino do Gouveia*, escrito por Capadócio Maluco, um pseudônimo. O conto foi divulgado em 1914 na revista erótica *O Rio Nu* – publicação editada no Rio de Janeiro.

---

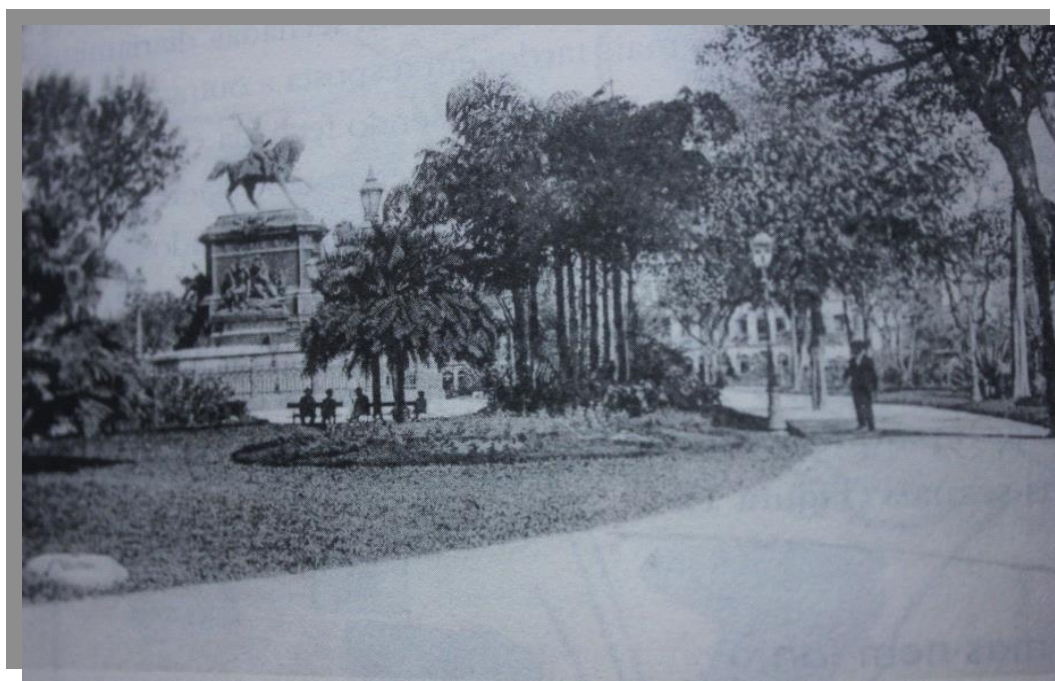
<sup>16</sup> PERLONGHER, 2005, p. 17.

<sup>17</sup> LOPES, 2002, p. 52.

Capadócio descreve o encontro erótico entre dois arquetípicos da pegação carioca na década de 1910. O Largo do Rossio, situado no Centro do Rio de Janeiro, próximo ao Aqueduto da Lapa, era o território de pegação homoerótica da época.

Bembem era um apelido concedido a quem se interessava sexualmente por homens mais velhos. Ele é o menino do Gouveia, que também era uma gíria para o homem mais velho que desejava homens jovens. É Bembem quem nos conta sua história ao dizer que gostava de tomar dentro por vocação: “nasci para isso (...) Parece que quando me estavam fazendo, minha mãe, no momento da estocada final, peidou-se, de modo que teve todos os gostos no cu e eu herdei também o fato de sentir todos os meus prazeres na bunda”<sup>18</sup> .

Bembem então vai perambular pelo Largo do Rossio.



**Figura 1.1 – Largo do Rossio, início do século XX.**

Essa fotografia foi retirada do livro de James Green, *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Nela, vemos os passeios da praça onde um homem caminha só. Ao fundo da imagem há pessoas sentadas em um banco em frente a um

---

<sup>18</sup> BEMBEN apud MALUCO, 1914, p. 3.

monumento com a estátua de um cavalo e um homem sobre ele com o braço esticado, símbolos da masculinidade brasileira. Nesta praça, sentado em um banco, Bembem se queixa de não conseguir encontrar algum na pegação.

“Foi trabalho perdido: por mais que eu andasse pelos mictórios a espiar picas e fizesse mil gestos reveladores das minhas qualidades e encantos enrabativos, parece que naquele dia os amadores de cús tinham desaparecido. A“s seis horas da tarde sentei-me, levado dos diabos, num dos bancos do Rocio, pensando na falta de enrabadores que há nesta cidade”<sup>19</sup>.

Bembem então se aproxima de um homem mais velho que lhe dá atenção. Eles conversam<sup>20</sup>:

Você gosta?

Creio que sim; nunca experimentei.

Como, meu bem? Você ainda é virgem, ainda tem as preguinhas todas?!

Tenho, sim.

O meu novo camarada pareceu ficar mais moço, convidou-me para ir ao cinema, onde assisti a uma sessão inteira segurando-lhe a pica.

Em seguida, seguem para o quarto onde Gouveia morava, “pelas bandas dos Arcos” da Lapa<sup>21</sup>.



**Figura 1.2 – Bembem é enrabado por Gouveia.**

<sup>19</sup> BEMBEN apud MALUCO, 1914, p. 9.

<sup>20</sup> CAPADÓCIO MALUCO, 1914, pp. 7-8.

<sup>21</sup> Idem, p.10.

Essa imagem mostra o momento em que Gouveia enraba Bembem, que mantém a cabeça recostada aos travesseiros. Os lençóis estão bagunçados, a cama. Gouveia sorri. Degenerados e imorais, eles inventam o encontro homoerótico. Olho para esta imagem sem a necessidade de encaixá-la em categorias históricas de identidade sexuais, atribuídas com negatividade ao comportamento do sodomita, como efeminação ou passividade.

A ilustração está no conto de Capadócio, publicado na revista que se encontrava na sessão de publicações eróticas antigas, na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Porém, quando fui ao Rio não obtive acesso à revista. Estava indisponível para acesso porque fazia parte de uma exposição erótica montada no local.

Localizo esta imagem no livro de James Green. É ele que, inclusive, nos diz que as pensões ou hotéis baratos em meio aos bordéis que circundavam o Largo do Rossio favoreciam as aventuras da pegação. Era uma ampla rede de conexões em atividades nessa região do Rio que continuou operando durante os anos 20 e 30.

O conto de Capadócio começa a nos acionar nesta historiografia da pegação em territórios públicos. Territórios compreendidos não apenas como espaços geográficos, mas também como espaços de conhecimento histórico do corpo no desfrute da transgressão.

## †

Encontro o livro *O Ateneu* [1988], de Raul Pompeia. Mas percebo que as práticas homoeróticas nesta narrativa estavam restritas ao ambiente escolar hostil do internato. Por esse motivo deixo-o de lado. Sigo perambulando e me deparo com a etnografia de Nestor Perlongher, *O Negócio do Michê* [2005]. Nela, identifico várias tipologias homossexuais masculinas que descrevem a identidade daqueles que frequentavam os itinerários das pegações.

Ele classifica as bichas como efeminados; as mariconas ou tias como os efeminados maduros de mais de 35 anos; os gays são sinônimo moderno de homossexual; os bofes são os rapazes que não se autoconsideram homossexuais; o prostituto é conhecido como michê.

Deixo de lado esses diferentes enquadramentos tipológicos e identitários do homossexual feito por Perlongher. Passo a optar pela expressão bicha para descrever a pegação nesta



historiografia. Faço essa escolha para me aproximar dos movimentos singulares de busca pelo prazer no trânsito da pegação. Onde nas narrativas que começo a entrar em contato os encontros são inesperados e não existe limite para a paquera anônima.

Opto pela expressão bicha para descrever a pegação em 1959. Bichas que querem pegar bofes? Bichas que querem pegar bichas? Bichas efeminadas ou masculinas? Sigo com a expressão bicha independente dessas respostas, por sentir que deste modo encontrei mais autonomia nesta perambulação arqueológica para o ano de 1959.

Um período em que a efervescência fazia daquela vida que se sentia ameaçada pelas multidões das cidades uma forma de transbordamento. Maneira de agir no transcurso dos dias cinzentos da vida cotidiana e urbana<sup>22</sup>.

Continuo a perambular buscando narrativas em que os deslocamentos mundanos apresentam determinada carga de homoerótico. Desejo encontrar a bicha e sua presença histórica no mundo. Seu corpo como um organismo vivo numa localização intermediária. Puro gozo. A bicha como uma invenção atuando em um território com possibilidades históricas de se colocar e inventar um mundo próprio.

É com Herbert Daniel [1983], em seu ensaio *Jacarés e Lobisomem*, que passo a compreender a bicha como o rigor extremo da perversão. Como toda sexualidade que não seja estritamente genital, heterossexual, monogâmica e procriativa. A bicha historicamente tratada como uma degeneração moral para além da redução do patriarcado, que, inclusive, faz o esforço de reduzir o ato sexual a uma relação que poderia ser também afetiva.

Nesse primeiro movimento compreendo, por exemplo, que a homossexualidade e o sujeito homossexual foram invenções do século 19. Quando relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia, uma prática pecaminosa de desvio da norma:

Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século [19]: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer (LOURO, 2001, p. 542).

---

<sup>22</sup> MAFESSOLI, 1985.

Retornando à bicha, no Brasil ela foi historicamente um território colonizado e explorado pelos saberes médicos, jurídicos, sexológicos e comprometidos com o resguardo da moral vigente. Encontro com Miskolci, que diz como agiu historicamente o masculino normativo sobre a bicha: “quanto mais se eliminar os degenerados e anormais, nossos inimigos internos, mais forte, vigorosa e melhorada será a vida dos normais, os idealizados como verdadeiros componentes da nação”<sup>23</sup>.

Em 1959, essa compressão não era diferente. A masculinidade ainda requeria o controle das paixões e das pulsões do desejo, visando a uma vida regrada ao casamento, à família. Uma cultura nacional baseada em “pressupostos masculinos, heterossexuais, racistas e elitistas sobre a nação”<sup>24</sup>.

A história de devastação da bicha prosseguiu durante o século 20, sendo ela então “dissecada, pesada e medida, sistematizada num conjunto de perversões”<sup>25</sup>, junto com todos os movimentos que pretenderam colocar em prática os paradigmas médico-biológicos naturalizantes e normalizadores, da medicina à repressão policial.

Silvério Trevisan em seu livro *Devassos no Paraíso* (1986) cita dois séculos de colonização da bicha com os códigos penais, as portarias policiais e a censura estatal, desde o período colonial. Ou com a patologia psíquica ou somática passível de cura, em meados do século 19 – a noção médico-biológica naturalista da sexualidade, além das abordagens científicas sobre as perversões sexuais. Um conjunto histórico de sistemas de controle e repressão no âmbito da instituição católica ou das classes médias dominantes brasileiras, “particularmente vulnerável ao fantasma do desejo desviante”<sup>26</sup>, em que o sexo era visto como crucial para a reprodução sexual.

Os mecanismos de repressão contra pecado, vício, crime, doença ou loucura erótica, de acordo com a moral de cada época, foram praticados por padres, juízes, médicos e policiais que se ocupavam da posse dos prazeres homoeróticos. Uma “captura histórico-política que se tentou

---

<sup>23</sup> MISKOLCI, 2012, p. 45.

<sup>24</sup> Idem, 2012, p. 68.

<sup>25</sup> DANIEL, 1983, p. 46.

<sup>26</sup> TREVISAN, 1986, p. 94.

estabelecer quanto a uma forma de experiência, uma forma de relação, de prazer que se queria excluir”<sup>27</sup>, isto é, um apagamento de toda e qualquer manifestação de prazer.

Neste movimento historiográfico tento situar a bicha no fluxo da instantaneidade e do acaso – na perambulação, nos encontros inusitados. Onde os interesses eróticos dialogam com a atmosfera das cidades e com os territórios do corpo. Quando a pegação da bicha não indica uma instabilidade como um fenômeno negativo – um substituto, uma busca que tinha como propósito preencher um vazio existencial. Mas um movimento que podemos observar nesta afirmação: “Não somos instáveis. Somos móveis”<sup>28</sup>.

Continuo então a perseguir a deriva homoerótica da bicha como produtora de uma cultura na qual podemos encontrar suas histórias mofadas. Seus rastros num fluxo diferenciado e mutante. A criação de um território existencial com seus devires e experimentações homoeróticas.

### **Os diários de Tulio Carella**

**[1960]**

Encontro com o escritor argentino Tulio Carella [2011]. Ele me diz que está perturbado e não sabe se por causa do moço ou pela conversa sensual. Carella é o autor de *Orgia: Os Diários de Tulio Carella/Recife*. Seu diário foi escrito durante 1960 – um ano depois da produção de *A Cruz na Praça*. No livro estão os registros da experiência homoerótica vivida pelo autor na cidade do Recife. Naquele ano, ele abandonou seu país de origem, a Argentina, e seguiu para o Recife, onde viveu por dois anos atuando como professor de Teatro na universidade local.

Nessa ficção autobiográfica Carella cria um duplo narrador onisciente e passa a se chamar Lúcio Ginarte, a quem diz lhe assaltar um desejo de fuga, provavelmente referindo-se à sua vivência de pegação no Brasil. É somente a partir do terceiro capítulo que surgirá a primeira

---

<sup>27</sup> FOUCAULT, 2015, p. 5.

<sup>28</sup> HOCQUENGHEM apud PERLONGHER, 2008, p. 171.

pessoa: “Sou seguido por vários invertidos. Cada vez que saio à rua forma-se uma espécie de cortejo atrás de mim”<sup>29</sup>.

Perambula com Carella durante toda a arqueologia. Ele me acompanha em viagem a Salvador, ao Rio de Janeiro e São Paulo, onde tento encontrar com Helena Ignez, a atriz de *Pátio*, mas não consigo por conta de sua agenda de filmagens. Nesse encontro com Carella experimento sua atitude profana. Um corpo que sente o calor da cidade e percebe os olhares endereçados a outros olhares que também caminham pela cidade. Ele me relata suas vivências sexuais na intimidade, mesmo quando a vibração erótica não é alcançada em nossa perambulação.

Numa das passagens iniciais do diário, Carella logo sinaliza como será essa deriva com ele nos percursos clandestinos pelo centro do Recife: “sigo um negro que conversa comigo e entra na igreja; vejo o professor de expressão corporal, que também entra na igreja (...) O negro que conversa comigo está ao meu lado e seu contato é inocente”<sup>30</sup>.

Carella não entra em detalhes sobre esse encontro dentro da igreja, provavelmente uma igreja católica. Segue narrando sua busca de um sentido para a “fuga” e mergulha na multidão. Caminha por ruas e avenidas do centro da cidade, à procura de encontros. Sua movimentação clandestina é fonte de perigo e ameaça à tradição do progresso.



**Figura 1.3 – Tulio Carella (ao centro).**

---

<sup>29</sup> CARELLA, 2011, p. 120.

<sup>30</sup> Idem 2011, p. 114.

Localizo essa fotografia no livro *Devassos no Paraíso*, de Silvério Trevisan. Carella está ao centro. Na cidade do Recife, ele começa a perambular e aprender os aspectos da cidade, a conhecer o centro e a organizar, de algum modo, a pegação. Nas ruas, em horários de folga do trabalho, caminha quando vê um jovem sorrir para ele, outro espera vê-lo passar.

Ele organiza seu acaso sabendo que é estrangeiro e desejado, embora não afirme claramente seu desejo. Diz “buscar o estranho, o longínquo, o diferente”<sup>31</sup> e aponta não querer a prostituição masculina. Seu ritual de preparação à pegação é organizado racionalmente, incluindo microdispositivos de seleção de eventual parceiro. São regras de cálculo que procuram medir o grau de desejabilidade quanto a eventual periculosidade do candidato.

Cruzam com Carella, bichas e homens que também perambulam. Os atritos na pele se iniciam: “Os soldados parecem bêbados de alegria e segurança: roçam Lúcio, sorriem, empurram-no suavemente”<sup>32</sup>. À medida que se deixa vagar pela cidade, os contatos se intensificam. Ele se sente olhado. Um “rapaz afogueado que lhe oferece seu corpo (...) E mais distante há um homem que o olha com uma profundidade que Lúcio jamais vira antes. E outro, mais outro, e outro (...) Para escapar deles, mete-se na igreja de Santo Antônio”<sup>33</sup>.

As transas começam a ocorrer nos espaços públicos e privados, à beira-mar, pelas ruas do centro, nos banheiros de bares e corredores de hotéis. Mas o que Carella afirma é querer ver as pessoas nas ruas. “Quando saio, me seguem, me tocam, me falam, olham-me, acariciam-me, roçam em mim, oferecem-se”<sup>34</sup>. Em meio à perambulação, os encontros acontecem. Lúcio conhece Odílio. Na calçada à beira-mar, eles se acariciam. “Suavemente, leva a minha à sua coxa, ao seu pau já duro”<sup>35</sup>. Os corpos se atritam.

Do porto ao centro de Recife, a pegação acontece nas ruas onde a vida tem uma intensidade sombria, diz Carella. Nesses encontros, afirma esquecer o pudor, as precauções da prudência e as restrições morais. Quer experimentar sensações, dar sentido à existência; quer a sedução e o contato superficial e excitante dos corpos.

---

<sup>31</sup> Idem, p. 45.

<sup>32</sup> Idem, p. 46.

<sup>33</sup> Idem, p. 60.

<sup>34</sup> Idem, p. 75 e 103.

<sup>35</sup> Idem, p.97.

Entro em contato com a experiência de um narrador que se movimenta buscando uma “pulsão que orienta para um primeiro prazer que é o prazer do próprio corpo”<sup>36</sup>. Por onde circula, encontra-se com outros corpos que passam, sentindo-se rodeado por um desejo que, ele diz, “me faz feliz”<sup>37</sup>.

Em *Orgia*, os corpos estão contaminados pelo prazer nas luzes noturnas e diurnas do centro da cidade de Recife. Estão à procura da quentura da carne de outro corpo. Uma partilha sexual de sentido desmesurado. Um querer permanente em perambulação.

Recife respira sexo puro e Carella nos alega estar se intoxicando. Ainda assim, continua caminhando ao acaso, se acostumado às flutuações com as pessoas na rua. Diante da possibilidade limitada de prazer, Carella dá o cu, é beijado, masturbado e chupado por negros, nordestinos, pais de família, marinheiros, trabalhadores braçais, soldados da marinha, pescadores, feirantes, biscates. E diz não querer as bichas efeminadas.

Em certo ponto, Carella afirma sentir uma espécie de horror: “sinto-me morto, fantasma num mundo de seres vivos”<sup>38</sup>. Afirma saber que o ideal seria um corpo no estado puro, mas diz que isso não existe. A pegação que pratica “necessita da parte afetiva como complemento”<sup>39</sup>.

No parque 13 de Maio, Carella encontra outro espaço onde muita gente passeia e é onde conhece King Kong, um homem negro. Caminhando até uma rua escura, eles se abraçam e se beijam, numa entrega sem perguntas. Mas logo se separam porque surgem policiais. Encontram-se posteriormente no quarto de Carella. É quando King Kong lhe diz: “Se houvesse outra cama eu ficaria para viver com você”. Ele diz: a “ideia me emociona, me atrai e me deleita”<sup>40</sup>.

Quando volta às ruas do Recife, Carella constrói imagens eróticas na mente. Penso nas imagens eróticas de *A Cruz na Praça*. Sou empurrado para a multidão que se encontra com Carella com força irremovível. Ele se pergunta: “Quem sabe por que escrevo este diário?”<sup>41</sup>. Enquanto tenta se responder, registra sua pegação.

---

<sup>36</sup> FOUCAULT, 2015, p. 10.

<sup>37</sup> CARELLA, 2001, p. 202.

<sup>38</sup> Idem, p. 169

<sup>39</sup> Idem, p. 162

<sup>40</sup> Idem, p. 219.

<sup>41</sup> Idem, p. 165.

Em seu desejo interdito, não interessa a culpa que atinge os falsos pervertidos, aqueles que “precisam apagar a luz e cobrir o crucifixo para se entregarem ao festim da carne proibida”<sup>42</sup>. Ao contrário. Carella põe em fluxo a narrativa sobre um desejo que arde, pois o único pecado que vale a pena ser cometido é o pecado alegre, como afirma.

Carella, que, por nota de rodapé de *Orgia*, informa completar 48 anos em 14 de maio de 1960, nos conta que na pegação uns amam o rosto, provavelmente referindo-se à procura pela beleza; outros, o corpo, além dos grupos que adoram unicamente o órgão viril. Nesse movimento, ele parece enfatizar encontros que talvez pudéssemos chamar de uma pegação em que o que parece contar é a amizade: “Mas nada dá descanso, a não ser o sentimento compartilhado, não de prazer, mas de camaradagem (já não me atrevo a escrever a palavra amor)”<sup>43</sup>.

Carella anota detalhes de seus encontros, seus estados de ânimo, os atritos que produz no contato com os corpos. Performatiza a pegação e registra em seu diário íntimo. Às vezes, estou ao seu lado na rua, à beira-mar, perambulando. Nesse encontro, lhe pergunto: você pensa em um dia abandonar o Recife e retornar a Buenos Aires?

Ele me responde que talvez com esse corte pudesse recuperar o desejo de escrever. Mas você acha que não está escrevendo?, questiono. Carella se cala e enquanto seu retorno a Buenos Aires não ocorre, ele retorna as experimentações para gozar com os múltiplos sentidos do corpo. Um corpo que está na atração sexual que é quando “algo de mais entranhável começa a funcionar: quando dois indivíduos se encontram e, mutuamente, gostam um do outro”<sup>44</sup>.

Sua viagem ao Recife é pensada como um fluxo, um constante suceder. No universo de sua deriva ele diz se angustiar. A carne o domina. “De que serve minha presença no mundo? Só para desencadear a orgia?”<sup>45</sup>. Ele flui, sucede em seu tempo. Caminha pelas ruas, pelo Cais de Recife, entra na igreja, sai da igreja, pega. Sua viagem é registrada perfurando a página em branco, anotando cada ocorrido, os atritos, as perseguições e os olhares. Carella escreve.

À medida que perambulo juntos com seus relatos sobre desejos de interação homoerótica, historicamente como uma forma subterrânea de vida, pareço estar me aproximando do

---

<sup>42</sup> LINS, 2009, p. 165.

<sup>43</sup> CARELLA, p. 189.

<sup>44</sup> CARELLA, p. 269.

<sup>45</sup> Idem, p. 299.

curta-metragem *A Cruz na Praça*. Essa aproximação se dá quando passos a compreender de algum modo as narrativas sobre a errância homoerótica. Quando esses sodomitas contam que a deriva é caminhante, anônima e repleta de imprevisibilidade.

Na perambulação as relações com o corpo são múltiplas, intensas e também estão ligadas ao movimento de busca pelo prazer. Com Carella, percebo a negação do ideal de busca de um corpo no seu “estado puro”. Como ele mesmo afirma, sua pegação se movimenta na direção dos afetos, na busca por um sentir-se feliz. Desconfio.

Outro dado importante são os movimentos geográficos realizados pelos praticantes dessa perambulação. Percebo que o centro da cidade é o lugar de preferência para a perambulação, a pegação – as ruas, a beira-mar, os arredores das igrejas, os becos e as praças. Essa observação pode auxiliar na arqueologia de *A Cruz na Praça*, ao tentar investigar as escolhas de Glauber nas filmagens e sua deriva realizada com seus personagens na Bahia.

### **Pegação no centro e na praça**

Perambulando pelas narrativas percebo que o território histórico da pegação é o centro da cidade e a praça. Descubro que em Salvador, no ano de 1959, uma pesquisa etnográfica foi realizada por Milton Santos [1959], intitulada *O Centro da Cidade de Salvador: Estudos de Geografia Urbana*. O estudo descreve que, durante o dia, a Cidade Alta, no centro de Salvador (**FIGURA 1.4**), seguia com sua cotidianidade comum, onde o comércio e as feiras funcionavam normalmente durante o dia – ambiente propício para as famílias baianas. Porém, à noite, as ruas escuras da Cidade Alta davam lugar a uma região habitada por uma multidão à procura de distração e prazeres. Onde a pegação e vadiagem encontravam lugar de forma clandestina.

Milton Santos faz um desenho etnográfico do Centro de Salvador como um território também repleto de botequins, zonas de prostituição, ruas e escadarias estreitas e mal iluminadas. Alguns desses territórios foram escolhidos por Glauber como locação para seu curta-metragem.

Com Luiz Mott [1986] descubro que, desde o início dos anos 50, a circulação homoerótica ocorria no Centro Histórico de Salvador. Segundo ele, além dos bares e das pensões como espaço



para os encontros, a pegação ocorria, sobretudo, no Pelourinho, perto do Elevador Lacerda e próximo à Praça da Sé.



**Figura 1.4 – Anos 50: a cruz na Praça Terreiro de Jesus.**

Trevisan em *Devassos do Paraíso* [1986] vai apontar Salvador como uma cidade mítica, pré-capitalista e a “mais negra das cidades brasileiras”<sup>46</sup>. Ele vai pensar a Bahia no aspecto da pegação apontando, inclusive, para o racismo vivido pelos negros ao denunciar sua exploração sexual pelos brancos. Uma cidade que possui a vivência da homossexualidade considerada à época como sodomita, desde o período da Inquisição, quando a Igreja Católica associava essa prática como “pecado nefando”<sup>47</sup>.

No ensaio chamado *Homoerotismo Segundo Glauber*, do professor Guilherme Sarmiento [2013], localizo a afirmação de que os arredores das igrejas e escadarias eram lugares utilizados como ponto de encontro e pegação entre as bichas daquele período. Esses encontros ocorriam, sobretudo, nos arredores da cruz do Cruzeiro de São Francisco, onde também se formavam grupos que saíam à noite para praticar atos de violência contra as bichas que ali circulavam.

---

<sup>46</sup> TREVISAN, 1986, p. 56.

<sup>47</sup> MOTT, 1986, s/p.

Esse movimento gradual e imprevisível da pegação nos espaços urbanos como territórios históricos da paquera caminhante são experiências ambivalentes nada fáceis de serem mapeadas. Ao realizar esta historiografia passo a compreender que o movimento da pegação deriva do caráter do sem lugar. Um trânsito caracterizado pela fugacidade e as incertezas promotoras de prazer. Na pegação, as bichas perambulam nos espaços clandestinos da cidade – “antes um espaço de circulação do que de fixação”<sup>48</sup>.

Extraio do relato dessas vivências algumas estratégias da perambulação homoerótica. A forma como a procura do prazer estava se produzindo no final da década de 1950. Tento novamente me aproximar do contexto da produção de *A Cruz na Praça*, a partir desses relatos mofados e esquecidos sobre a prática da pegação.



Viajo a Salvador para conhecer esses territórios da pegação. Caminho por entre o espaço da escadaria, entre a igreja e a praça, e sinto nas texturas de um território o delírio de uma geografia. É madrugada de sábado e ouço cachorros, sons de tambores, buzinas de carros. Olho a escadaria onde Glauber filmou *A Cruz na Praça*.

Não consigo visualizar os contornos barrocos da igreja do Carmo porque ela está em reforma e coberta por tapumes e telas de proteção. Escrevo no que chamo *Diário de Sensações Transtornadas*: “o mundo inteiro na escadaria pra frente me conduz a um objeto-sujeito, a uma performance que jamais seguiu o movimento do puro silêncio”. Há um ruído sonoro em torno da existência deste filme. Emerjo nesta paisagem de *A Cruz na Praça*, sem buscar o marginal, o clandestino, a resistência, mas a paisagem dos afetos como uma ideia confusa.

Gravo texturas sonoras<sup>49</sup> de noite na escadaria do Paço, em Salvador. Embriago-me de derivas procurando na escrita de si de Glauber não os monumentos deixados pela ideia burguesa

---

<sup>48</sup> PERLONGHER, 2008, p. 129.

<sup>49</sup> <http://soundcloud.com/fabrici-fernandes/audio-cruz-na-praca>.

do mito, mas a abertura no feixe de relações entre os fragmentos de *A Cruz na Praça*. Performatizo a sodomia e, como a um susto, começo a mudar de rota nesta geografia.



De Salvador sigo para outra cidade onde, em 1959, o pesquisador José Barbosa da Silva realizou o estudo chamado *Aspecto Sociológico do Homossexualismo*<sup>50</sup> em São Paulo. Nessa pesquisa sobre os territórios geográficos da libertinagem, onde no “nomadismo libidinal”<sup>51</sup> o sujeito não quer ou não pode se fixar. Barbosa aponta que a pegação ocorria diretamente no território do centro em função da “concentração de grupos masculinos para a procura de prazeres sexuais ou de lazer”<sup>52</sup>.

O Centro de São Paulo possuía áreas compostas por hotéis, pensões, casas de cômodo, prostituição, apartamentos pequenos, concentração de bares, boates, cinemas, criminalidade, boemia e vadiagem. Essa espacialização acentuará a predisposição para a pegação caminhante, principalmente em praças como as da Sé, da República, Praça Ramos de Azevedo e outras. A praça como um fluxo possível para a circulação homoerótica.

No estudo de Perlongher sobre a vida do michê em São Paulo encontro o relato de uma personagem anônima identificado apenas por D. que diz que, no final dos anos 50, tinha um grupo de bichas que costumava sair para fazer pegação no bairro operário próximo mais populoso que era Santana. “Tam todas numa pizzaria que ficava na rua principal de Santana sábado à noite. De fato, os rapazes que frequentavam o pedaço sabiam que podiam encontrar as bichas ali”<sup>53</sup>.

Embora a paquera fosse predominantemente noturna, havia a perambulação à luz do dia. Identifico outro relato da década de 50 na etnografia de Perlongher. É Eduardo Dantas que nos conta que a perambulação acontecia nesse período da tarde, na Praça da República, de onde as

---

<sup>50</sup> Em 1999, o Conselho Federal de Psicologia formulou a resolução 001/99, considerando que “a homossexualidade não constitui doença, nem distúrbio e nem perversão”, retirando do livro da Psiquiatria a nomenclatura homossexualismo.

<sup>51</sup> PERLONGHER, 2008.

<sup>52</sup> SILVA apud PERLONGHER, 2008, p. 70.

<sup>53</sup> PERLONGHER, 2008, p. 83

bichas seguiam para os banheiros públicos. Elas chegavam em turma, duas ou três, “às vezes mais até em cada grupo, de mãos dadas algumas. Passeavam se cumprimentando, mexendo com os bofes, recebendo gracejos de alguns. Os olhares se cruzam. Das pontes vai-se até a região central da praça [...] O relacionamento pessoal na praça é carregado de tensão e medo por diversos motivos [...] Os entendidos<sup>54</sup> mais pobres, ou seja, os negros, imigrantes recém-chegados de outros estados, operários da construção civil, só contam com a praça da República para suavizar a solidão da cidade grande”<sup>55</sup>.

Clóvis, que também concede entrevista a Perlongher, também retoma a década de 50, quando suas experiências começavam ainda bem jovem, por volta dos 15 anos. Clóvis nos revela os modos de se vestir para sair à rua e alguns códigos da pegação. Ele recorda que a indumentária era terno e gravata, mesmo entre os gays, e havia uma postura de distinção entre as pessoas na pegação. A transa era de mariconas<sup>56</sup> com machos. Clóvis nos diz: “Havia uma mentalidade de vanguarda, mais imposta pelo pessoal de teatro, de gay transar com gay, mas era muito criticada (...) dizia-se que era coisa de dessas „bichas loucas“, paranoicas, intelectuais, que estavam propondo esse modelo de bicha transar bicha”<sup>57</sup>.

Percebo que o movimento da pegação era bichas procurando homens. Nesses relatos etnográficos ou no diário de Carella, as regiões centrais das cidades e as praças eram os espaços preferenciais para a circulação homoerótica, noturna e diurna. Como nos diz Perlongher, a caracterização do Centro pode ser pensada enquanto núcleo lúdico, onde as populações contavam com lugares de diversão, variedade, “sede espacial das luzes da cidade”<sup>58</sup>.

De São Paulo ao Rio de Janeiro, é no livro de James Green [2000], *A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX*, que foi possível identificar o mapa da topografia homoerótica carioca: a Lapa, a Cinelândia, as praças Floriano Peixoto e Tiradentes (regiões próximas do Centro) e o antigo Largo do Rossio. Green chega a fazer um recorte de classe ao afirmar que os homossexuais de classe média ou aqueles que aspiravam a esse estilo de vida buscavam Copacabana para os encontros homoeróticos.

---

<sup>54</sup> Entendido era uma expressão comumente usada pelas bichas entre os anos 1960 e 1990.

<sup>55</sup> PERLONGHER, 2008, p. 127.

<sup>56</sup> Uma expressão utilizada para designar aquelas bichas com mais idade.

<sup>57</sup> PERLONGHER, 2008, p. 92.

<sup>58</sup> Idem, 2008, p. 69.

Já no Recife é Carella quem nos apresenta um desenho do mapa da pegação em 1960. Ele nos conta que as bichas começam dando uma volta pela Praça Dezessete. Depois, pelo Cais de Santa Rita. E voltam pela Rua 1º de Março até a beira do cais do rio.



Tento desenhar um mapa da pegação pelo centro e as praças. Das narrativas mofadas de etnografias e autobiografias sobre o flerte nômade, passo a lançar um olhar sobre a produção cinematográfica em torno de 1959 – véspera da inauguração de Brasília e da entrada de uma efervescência cultural no país.

Mas antes de perambularmos pela cinematografia brasileira, tento rapidamente compreender essa efervescência de 1959 como uma manifestação da vontade de ser e estar junto. Uma festa dionisíaca acontecendo em territórios públicos, em bares e botequins, nos espaços de “deambulação existencial”<sup>59</sup>. Como se a orgia, a errância sexual, a pegação, começasse a surgir nas narrativas literárias e cinematográficas como uma maneira de remeter-se à efervescência e à superação de si mesmo. Uma desordem dos afetos e a busca incessante dos prazeres.

Faço um encontro com Michel Mafessoli que diz que a festa pagã, seja em sua origem, seja em seu funcionamento, sempre ressurgiu no curso da história. Uma efervescência que comparece “em oposição ao monoteísmo religioso (as seitas) ou ao monoteísmo estatal (a socialidade perversa)”<sup>60</sup>.

No Brasil após as décadas de 40 e 50, podemos observar as marcas de um conservadorismo, sobretudo a partir da representação de personagens homossexuais no cinema brasileiro se dando apenas nas sombras. Uma visibilidade estereotipada que parece apontar uma representação distanciada da possibilidade de a bicha poder, de fato, perambular.

---

<sup>59</sup> MAFESSOLI, 1985, p. 112.

<sup>60</sup> Idem, p. 156

É com o estudo de Antônio Moreno, *O personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* [1995]<sup>61</sup>, um dos primeiros trabalhos que analisa a presença de expressões sexuais e de gênero no cinema nacional e cataloga mais de 125 títulos, entre as décadas de 1920 até 1990, que encontramos uma lista de filmes das décadas de 40 e 50 que trazem a personagem homossexual no cinema brasileiro.

Na chanchada de *Carnaval Atlântida* (1952), o ator Oscarito está travestido de uma figura histórica, Helena de Tróia, promovendo um animado carnaval na época. Em *Carnaval do Fogo* (1949), Grande Otelo carnavaaliza Shakespeare ao interpretar uma Julieta com uma peruca loura, e seu amante, Romeu, encenado por Oscarito.

Da caricatura dessas personagens da chanchada, surge no mesmo ano em que foi produzido *A Cruz na Praça* o longa-metragem *Aí vem os Cadetes*, de Luiz de Barros (1959). A comédia de Barros apresenta personagens masculinos e viris em uma academia militar. Um ambiente que, desde o início do século 20, com a aprovação do serviço militar obrigatório, a obrigatoriedade do exame admissional incluiu a suspeita sobre o desejo masculino. A determinação da obrigatoriedade passou a disseminar a existência de um desejo que a própria instituição temia: o prazer homossexual. Numa instituição onde se buscava apenas rapazes de virilidade visível, “o fato é que o serviço militar gerava um desejo pela própria masculinidade que buscava criar”<sup>62</sup>.

*Aí vem os Cadetes*, quase impossível de ser localizado para se ver, é um filme que parece nos indicar que o temor dos conservadores em relação ao desejo homossexual no Brasil continuava “herdeiro de uma concepção de sociedade baseada na hegemonia hétero e sua aura de respeitabilidade social”<sup>63</sup>.

### ***Bahia de Todos os Santos***

**[1960]**

---

<sup>61</sup> Dissertação apresentada no Instituto de Artes da Unicamp (1995). O estudo foi desenvolvido para examinar, a partir de uma perspectiva sociocultural, o discurso apresentado pelo cinema brasileiro sobre o personagem homossexual.

<sup>62</sup> MISKOLCI, 2016, p. 37.

<sup>63</sup> Idem.

Assisto o longa-metragem *Bahia de Todos os Santos*, do cineasta paulista Trigueirinho Neto, para retomar 1959. Filmado na Cidade Alta, em Salvador, no apagar dos anos 50, o diretor colocou na tela uma greve de estudantes e os problemas da cidade, ou mais exatamente a consciência e a situação do homem da classe média na cidade.

No longa-metragem, as personagens marginais estão acostumadas, assim como Carella, a flutuações e pessoas na rua, num clima sutil e silencioso de olhares. No entanto, no filme do paulista Trigueirinho, não encontramos o homoerotismo diretamente representado como nos diários de Carella, praticamente escrito no mesmo período em que foi produzido o longa-metragem.



**Figura 1.5 – Eles se olham.**

Nesta imagem estão duas personagens inter-raciais de *Bahia de Todos os Santos*. Eles estão sobre uma areia de praia, ambos sem camisa. Um deles está de bermuda e suas pernas estão sujas de areia de praia. O outro está com uma calça dobrada quase no joelho, onde apoia um caderno de desenho. Ele desenha olhando para o outro homem que está com o rosto virado para outro lado. Ambos estão sérios. Olhamos para esta cena do filme de Trigueirinho e vemos duas personagens e suas sombras.

Nesta imagem não está o protagonista Tônio, interpretado por Jurandir Pimentel. Um jovem negro de 19 anos que circula por uma Bahia desfolclorizada e desromantizada, não resumida a festas

perpétuas, azeite-de-dendê e temperos tropicais. Ao contrário dessa representação da Bahia, Trigueirinho sublinha a opressividade da cidade, o clima pesado, não eufórico, sobretudo para os negros, além do confronto dos trabalhadores portuários com a polícia.

Tônio não se enquadra nesse esquema social. Ele abandonou a família, a avó e a mãe. Quando sente saudades, vai visitá-las, mas acaba se sentindo repellido e vai embora. Ele mora com outros rapazes na praia. É onde se estabelece sua amizade com um pintor, um jovem branco e de classe média, o mesmo que está na imagem acima. Quando não está na cabana, Tônio perambula pelas ruas escuras e estreitas da Cidade Alta, em Salvador. Dança e se diverte nos bordéis localizados nas regiões de prostituição e vadiagem.



**Figura 1.6 – Escadaria do Paço, Cidade Alta, Salvador.**

Olhamos para a escadaria do Paço onde Glauber filmou a cena da pegação em *A Cruz na Praça*. As portas da igreja do Carmo estão fechadas. Nas paredes vemos as grades de ferro na parte superior da escadaria e a mesma textura que está na imagem do fotograma do curta de Glauber.

No meio da escadaria está Tonho e um outro personagem de Bahia de Todos os Santos. É também nessa escadaria que Anselmo Duarte filma algumas cenas em *O Pagador de Promessa*



[1962]. O que nos indica que a escadaria do Paço tornou-se uma das locações preferidas dos cineastas daquela época.

Retornando às personagens do longa-metragem de Trigueirinho, notamos que elas apresentam a vivência de uma condição subalterna brasileira. Encontram maneiras espontâneas de convivência social, como na amizade inter-racial entre Tônio e o pintor. Ambos se encontram na cabana da praia, caminham à noite pelas ruas da Cidade Alta, frequentam bares juntos e conversam sobre suas angústias. Nesses encontros, o conflito entre eles vem à tona. Tonho diz: “você não pode entender, você é branco”<sup>64</sup>.

Esse convívio parece se dar num anonimato, de forma enrustida. Talvez como uma estratégia malandra que Trigueirinho tenha encontrado para não abordar o desejo homossexual e ter que enfatizar formas de preconceito e opressão vividos pelos homossexuais à época. Ambos, Tônio e o pintor, parecem experimentar uma vida que foi denominada de a experiência do “armário”, considerada como um regime de visibilidade que consistiu em “uma estrutura definidora da opressão gay no século XX”<sup>65</sup>. Uma forma de regulação da vida social que não está apenas na homossexualidade, mas na própria concepção do “armário”, ou seja, naquilo que se torna um segredo para aqueles que temem consequências em suas vidas familiares e públicas, caso venham a assumir publicamente seus desejos.

Esteticamente, essas cenas “estão cheias de luz; há um sombrio expressionismo tropical, um neorrealismo barroco, a dramaturgia de um Luchino Visconti e um distanciamento crítico de um Bertolt Brecht”<sup>66</sup>. Numa crítica que demonstra o estranhamento aos desejos de Tônio, Viany (1999) chega a afirmar que o longa-metragem de Trigueirinho resultou numa insolúvel alienação “devido às esquisitices da composição psicológica dos personagens e às confusas motivações e conclusões da trama”<sup>67</sup>. O crítico e membro do movimento *Cinema Novo* se refere de modo negativo ao homoerótico no filme de Trigueirinho, ao tratar o comportamento de Tônio como esquisito e patológico. Ainda assim, “*Bahia de Todos os Santos* é um filme notadamente livre em suas representações sexuais”<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> ? tempo da fala no arquivo original.

<sup>65</sup> SEDGWICK, 2007, p. 26.

<sup>66</sup> STAM, 2008, p. 276-277.

<sup>67</sup> VIANY, 1999, p. 146.

<sup>68</sup> STAM, 2008, p. 267.

No longa também é possível observar como Tônio se relaciona com uma estrangeira com quem possui um caso. Ele queixa-se de ter que se submeter a uma exploração sexual. Quando não está ao lado dela, perambula à luz do dia pelas ruas da Bahia. A angustiada deriva de Tônio sem destino certo sugere ser proveniente dos fantasmas dos seus desejos não assumidos. Ele parece caminhar junto com o subtexto da homossexualidade no resultado de *Bahia de Todos os Santos*.

Importante destacar que, no período em que o longa-metragem foi realizado, apesar de Salvador viver uma eclosão de filmes e muitos diretores, inclusive de outros estados, descobrirem os cenários baianos para suas produções, o tema da homossexualidade na filmografia brasileira era de fato um tabu.

Glauber chega a defender o filme de Trigueirinho. Influenciado pela literatura de Jorge Amado, afirma que “*Bahia de Todos os Santos* rompe, mas num tom generalizante, com o sentimento burguês. Resulta anárquico e amargo”<sup>69</sup>. Ele próprio revela, em uma nota com o título *Experiência Barravento: confissão sem moldura*, publicada em 1959, no Suplemento Artes e Letras do *Diário de Notícias*, que *Cruz na Praça* foi “influenciado por *Bahia de Todos os Santos*, pela descoberta mais aguda do sentido político do cinema e da literatura de esquerda”<sup>70</sup>. Porém, Glauber não explica como teria se dado essa influência.

Glauber elogia o filme de Trigueirinho como uma obra-prima. Elogia o aspecto de ruptura e espírito de liberdade de *Bahia de Todos os Santos*. E classifica o longa como profético ao abordar temas que seriam explorados pelo *Cinema Novo*. Ele diz que *Bahia de Todos os Santos* é um filme de autor. Um filme carregado de equívocos e mergulhado no social. Foi “estrangulado pela personalidade individualista do seu autor. Briguei muito e continuo a brigar porque considero *Bahia de Todos os Santos* uma ruptura com o cinema tradicional que se fazia no Brasil, tão importante, em 1959”<sup>71</sup>.

†

---

<sup>69</sup> ROCHA, 2003, p. 123.

<sup>70</sup> ROCHA apud GERBER, 1977, p. 27.

<sup>71</sup> ROCHA, 2003, p. 120.

Sigo num primeiro movimento de deriva. É uma historiografia. Um narrar com encontros. Olho e percebo as sutilezas da perambulação. Eles são todos homoeróticos. Tento produzir a arqueologia sobre *A Cruz na Praça*. O desaparecimento desse filme. Glauber se aproxima e começa e me apresentar fragmentos que orbitam em torno de *A Cruz na Praça*.

Os vestígios parecem nunca dormir.

Acho fragmentos que causariam a perturbação das normas sociais e dos fantasmas do sexo normativo. Olho para trás e vejo uma época. Um tempo em que o desejo homossexual era considerado como uma inversão social. Mas as práticas desviantes da pegação estavam ali.

Em *A Cruz na Praça* estaria uma produção cinematográfica dos anos 50 na qual veríamos o retorno “perturbador do excluído”<sup>72</sup>. Um retorno notado pelos relatos das performatizações homoeróticas. Perambulo com Carella, Herbert Daniel, Trevisan. Sigo esses rastros. Busco os deslocamentos dos corpos de personagens incômodos e produtores de prazer. São relatos sensíveis. Eles perambulam e se olham. Fazem aparecer experiências erráticas dos corpos e dos desejos. Vivenciam os encontros e as amizades.

Nesta historiografia persigo os relatos mofados da pegação, seus desvios e rastros extintos no mundo. É nesse ambiente histórico que nos encontramos com a figura da bicha que perambulava clandestinamente pelos territórios da cidade no último ano da década de 50. Derivando pelo centro, pelas praças e igrejas, buscam rapazes, o gozo.

Perambulamos pela praça e o centro da cidade. São territórios geográficos históricos bastantes comuns ao nomadismo homoerótico praticado por essa multidão de seres indóceis.

Nesse recorte historiográfico, o esforço foi compreender essas narrativas como uma marca histórica no ano de 1959, virada da primeira para a segunda metade do século 20. Uma marca que pode indicar ter sido um movimento de desterritorialização da bicha. Um tempo de efervescência.

O fluxo nômade que marcou a formação e o desenvolvimento do capitalismo até nossos dias. Quando novas luzes, projetores e holofotes ligados ao desenvolvimento das cidades e o avanço tecnológico alteram ou eliminam essa experiência de deriva com organização e cálculo destinados ao prazer.

---

<sup>72</sup> BUTLER, 1999, p. 120.

Tento me aproximar de um filme produzido nesse contexto histórico e num território geográfico baiano que ainda parecia responder aos modos de compreender a procura pelo prazer homoerótico como degeneração. Classificação do desejo ligado ao invertido e vinculada à necessidade de fazer valer uma masculinidade heteronormativa e “sua capacidade de autocontrole, pré-requisito para dominar a outros”<sup>73</sup>.

*A Cruz na Praça*: Glauber nos apresentaria explicitamente a errância homoerótica nos territórios de pegação da Cidade Alta, em Salvador. Ele estava prestes a romper com a histórica representação da personagem homossexual no cinema brasileiro ainda se dando de modo estereotipado e subtextual.

Sigamos.

---

<sup>73</sup> MISKOLCI, 2012, p. 95.

## 2

### Glauber pré-Barravento [1955/59]

Anos 50 (...)  
*Era diretor do „Suplementos Letras?“  
Artes do Dyaryo de Notycyas“  
e escrevi na coluna Quarto Mundo (...)  
Eu defendia konkretyztaz e Guimarães Rosa,  
LITERATURA NACYONAL prioritária quaisquer desvios  
à livrim-portação Brazylia Grecya de JK (...)*

*Glauber Rocha, Riverão Sussuarana*<sup>74</sup>

Estramos no segundo movimento desta arqueologia com Glauber de Andrade Rocha<sup>75</sup>. Numa etapa anterior à realização do seu primeiro longa-metragem, *Barravento* [1961/1962]. Glauber estava na primeira fase do movimento *Cinema Novo*<sup>76</sup>.

Gatti: “A preocupação em superar o binômio ficção/documentário também transparece nos primeiros trabalhos do Cinema Novo. O desafio dos jovens cineastas era lidar com a „realidade nacional“. A partir daí surgiram as questões da linguagem e do público, alvo da missão conscientizadora do cineasta”<sup>77</sup>.

Começo a investigar o universo poético que teria inspirado o artista a produzir *A Cruz na Praça. Glauber*, o ídolo *enfant terrible* da sociedade baiana.

---

<sup>74</sup> ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Florianópolis, SC: Ed. da UFSC, 2012. p. 9-12.

<sup>75</sup> [1939-1981].

<sup>76</sup> A primeira fase do Cinema Novo foi “iniciada com *Rio, 40 Graus*, *Rio, Zona Norte*, *Mandacaru Vermelho*, *O Grande Momento*, *Os Cafajestes*, *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto*, *Bahia de Todos os Santos*, *O Menino de Calças Brancas*, *Arraial do Cabo*, *Couro de Gato*, *Pátio*, *Um Dia Rampa*, *Três Cabras de Lampião*, *Mulheres e Milhões*, *Cidade Ameaçada*, *Barravento*, *Cinco Vezes Favela*, *Aruanda e tantos...*” (ROCHA, 1981, p. 489).

<sup>77</sup> GATTI, 1987, p. 13.

Encontro o ensaio de Raquel Gerber: *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo* [1975]. Ela chega a classificá-lo como um novo Castro Alves, poeta visto não apenas como romântico dos negros e escravos, mas como um revolucionário.

Na primeira fase do *Cinema Novo*, a produção cinematográfica baiana ainda estava bastante incipiente. A grande produção se concentrava nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro. Glauber já provocava a transformação na energia cultural baiana.

Na década de 50, a cidade de Salvador estava começando a viver seus momentos de efervescência cultural potencializada pela Universidade da Bahia. Era a chamada “renascença baiana”<sup>78</sup>.

Surgia o Ciclo Baiano de Cinema [1958-1962]. Salvador começava a presenciar o nascimento de um surto cinematográfico. O primeiro filme foi longa-metragem *Redenção*, de Roberto Pires, em 1957.

Em 58, Luiz Carlos Maciel, ator de *A Cruz na Praça*, morava em Porto Alegre. Glauber realizava *Pátio* em Salvador. A cidade estava num período fecundo para a cultura brasileira. Época caracterizada pelo desejo manifesto de rupturas e transformações.

O que se buscava era um cinema brasileiro voltado às novas formas de expressão. Um movimento vinculado a um espírito de vanguarda que pode ser pensado para além de uma propriedade exclusiva de países avançados<sup>79</sup>.

Integravam a primeira fase do *Cinema Novo*: Glauber, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Carlos Diegues, Ruy Guerra e, principalmente, Nelson Pereira dos Santos. Novos temas começavam a ser abordados nas produções da renascença cultural baiana. Glauber vai produzir o curta-metragem *Pátio*; Saraceni, *Caminhos* (1959).

Glauber estava comprometido com a vida cultural baiana. Não queria iniciar uma vida artística no Rio de Janeiro sem um longa-metragem. Permaneceu em Salvador. Exercita linguagens poéticas no cinema. Sua experimentalidade.

---

<sup>78</sup> CARVALHO, 2003, p. 13.

<sup>79</sup> STAM; SHOHAT, 2006.

“Se Trigueirinho, Nelson, Anselmo, Aurélio Teixeira, Miguel Torres, Carlos Hugo Christensen, Camus etc. vinham filmar na Bahia, eu devia ficar e filmar”<sup>80</sup>.

1959, 22 anos. Glauber escreve ensaios e reportagens para jornais ligados ao Partido Comunista. Escreve para *O Momento*, os semanários *Sete Dias* e *Plano Geral*. Colabora com o *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, o SDJB.

Ingressa, em 1957, na Faculdade de Direito da Universidade da Bahia e desiste no terceiro ano. Escreve ensaios para as revistas *Ângulo* e *Mapa*. Integra a *Geração Mapa*. Escreve para o *Diário de Notícias* e o *Jornal da Bahia*. E frequenta o *Clube de Cinema da Bahia*, coordenado por Walter da Silveira.

Ele percebe naquele contexto a “renovação do circuito artístico baiano pelos experimentos intelectuais dos mais jovens”<sup>81</sup>, sem deixar os mais velhos de lado.

Encontro com Glauber e ele me conta das coreografias “blasfematórias”<sup>82</sup>, transviadas, em Salvador:

### **As Jogralescas** **[1955/1957]**

Foi no Colégio Estadual da Bahia (o Colégio Central), onde estudava em 57. Os espetáculos encenados pelo grupo Jogralescas Teatralização Poéticas eram a “*Teatralyzação Poetyka Baiana*, montada por mim, Fernand Rocha Peres e Paulo Gil Soares – produtores e diretores – Cenografia & Luz de Calazans Netto”<sup>83</sup>. Esse interesse pelo teatro começou em 48, no “centro da prece Presbyteryanamerykano de Salvador”<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> ROCHA, 2004, p. 333.

<sup>81</sup> REBECHI, 2011, p. 39.

<sup>82</sup> ROCHA apud PIERRE, 1996, p. 48.

<sup>83</sup> ROCHA, 2004, p. 277.

<sup>84</sup> ROCHA, 2014, p. 273. Também notamos nesta definição da peça *El Hilito de Oro* que Glauber assume a composição de seu território linguístico com o uso de **K** em vez de **C**, o **Y** substituindo **I** e o **Z** assumindo o papel de **S**. De acordo com Ivana Bentes – no estudo feito sobre as cartas escritas por Glauber Rocha entre os anos 1950 e 1980 –, data de 1977 o começo dessas mudanças ortográficas.

Aos nove anos, Glauber interpretou na peça *El Hilito de Oro* o papel de um príncipe espanhol no Colégio Dois de Julho. Por volta dos 17 anos, Glauber lê em sala de aula os delírios e sonhos de *Sèfanu*. A dramaturgia foi criticada pelos líderes intelectuais do terceiro ano clássico como um texto “Exoteryko e Homossexual”<sup>85</sup>.

Sigo ao Tempo Glauber, em Botafogo, no Rio de Janeiro, e não obtenho acesso ao texto da peça, que está indisponível para consulta. Converso com um dos colaboradores do espaço, que me informa que parte do acervo do artista está em um cômodo do acervo, inclusive textos de uma autobiografia escrita por Glauber. Porém, a sala está fechada. Não se tem acesso a ela.

Retomando as Jogralescas: poesia, teatro e encenação. Transgressão no estilo da dramatização. Um acontecimento escandaloso para a família burguesa baiana. As encenações “foram atacadas tanto por católicos aborrecidos, como por comunistas que julgaram os espetáculos grotescos, expressionistas, de neuroses burguesas”<sup>86</sup>. As encenações transfiguram o poético com força de expressão vanguardista.

Em julho de 57, Glauber deixa registrado em uma carta: “O que realizamos [...] é no sentido de alcançar uma linguagem onde os elementos materiais e espirituais do poema possam se completar mútua e intensamente”<sup>87</sup>.

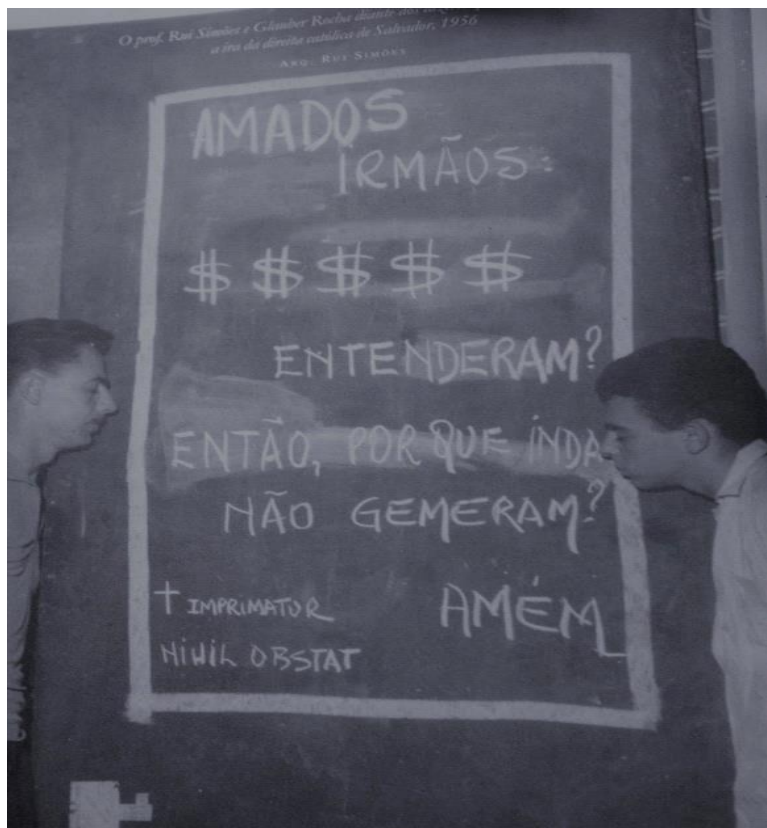
---

<sup>85</sup> Idem, 2004, p. 273

<sup>86</sup> GERBER, 1975, p. 22.

<sup>87</sup> ROCHA apud BENTES, 1997, p. 93.





**Figura 2.0. + Imprimator**

Glauber está de olhos fechados nesta imagem, localizada na biografia *Glauber Rocha – Esse vulcão*, escrita por João Carlos Teixeira (1997). No canto da mensagem que parece ter sido feita de giz, lemos: “ + *imprimator, Nihil Obstat*”. Não consigo localizar o significado do que parece ser uma assinatura das Jogralescas.

O grupo altera o panorama artístico local. Rogério Duarte, um dos membros da companhia teatral, nos conta em entrevista a Raquel Gerber, em 1974: “A gente queria se expressar e não sabia como. Talvez a gente estivesse mesmo muito possuído por uma febre glauberiana de poesia, de querer explodir as coisas, de querer reinventar a vida”<sup>88</sup>.

Glauber escreve uma carta para o escritor Aldamir da Cunha Miranda, agosto de 1957: “embora nossos valores sejam escassos, lutamos firmemente, apesar de campanha pública que sofremos (é pública mesmo, porque até folheto impresso já houve), apesar de sermos “Transviados”, “Veados”, “Comunistas”, “Anticatólicos” e outras besteiras das quais você bem

---

<sup>88</sup> GERBER, 1977, p. 22.

sabe, no sentido de uma honestidade e autointegração (...) Agora, já estamos esperando a padresca da Bahia cair em cima da gente. Não importa”<sup>89</sup>.

Da auto-integração com as Jogralescas, ele parte para a criação de uma empresa cinematográfica que tinha como projeto realizar *Bahia de Todos os Santos* – a Iemanjá Filmes. Não deu certo “porque nem todos do grupo queriam ser cineastas. Eram poetas e escritores”<sup>90</sup>.

## †

Sigo perambulando com Glauber. Procuo rastros que irrompem novamente seus acontecimentos, as relações entre os vestígios deixados, apagados. Penso em *A Cruz na Praça* como um vestígio afirmando a todo tempo sua vontade de existir. Olho para o fotograma novamente, os dois corpos estão na escadaria. Há uma dobra no tempo.

A história em torno de um filme desaparecido ou a história de um filme? As perguntas não cessam de surgir. Como Glauber conduziu as gravações e perambulou pela Cidade Alta? Como ficou o resultado da montagem do filme? A mundanidade em *A Cruz na Praça*...

O fotograma surge novamente. Me acompanha a todo tempo. Está na parede, no tela do computador, no tempo. Está em todo lugar nesta jornada arqueológica. Planejo leituras. A perambulação segue.

Abro mapas arqueológicos. Carella caminha pelas ruas do Recife. Se suja de mundo, perambula. Ele não pensa em fazer literatura. Suas linhas são mapa para fissuras.

O que ocorre nessa aproximação com *A Cruz na Praça*? O movimento investigativo ganha novos contornos, agora se volta para o arqueológico. Estou trabalhando com fantasmas: os vestígios, as imagens. Recuso objetos fetichizados.

---

<sup>89</sup> ROCHA apud BENTES, 1997, p. 95-100.

<sup>90</sup> GERBER, 1997, p. 22.

Sigo perambulando. Tem algo de melancólico nesses movimentos. *A Cruz na Praça* é um objeto faltante, onde se abre um buraco na pulsão? O objeto A é a máquina de escrever, máquina-mundo. O objeto subsumido desta pesquisa, o filme, é a culpa?

Viajo para Salvador. Chove. Caminho em torno de um desconhecido. O filme de Glauber parece estar cada vez mais distante. Sem romantismo, surge um espaço possível de se movimentar. O escritor Manoel Rui abre o II Simpósio Internacional de Baianidades. A imagem do fotograma de *A Cruz na Praça* se aproxima de mim. Perambulo pela escadaria.

Sou questionado no congresso na Bahia sobre os motivos que teriam levado Glauber a desaparecer com o filme. Tento responder: “acho que ele desapareceu com os negativos para que o filme existisse de outra maneira”. Desconfio dessa resposta.

A viagem à Bahia foi alegre e melancólica. Anoto que quero escrever esta dissertação com alegria e melancolia: o objeto está acontecendo. Reencontro com Glauber.

## †

1957, Glauber se encontra com o cineasta Nelson Pereira dos Santos, no Rio de Janeiro. Foi convidado para trabalhar nas filmagens de *Rio Zona Norte*. Ele passa a integrar o grupo de cineastas do Rio – integrado pelos cineastas Leon Hirszman, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni.

O grupo do Rio, “todos mal saídos da casa dos vinte”<sup>91</sup>, se reunia com frequência para discutir sobre cinema brasileiro e começar a esboçar as diretrizes do Cinema Novo. Eles estão nas imagens do filme *Cinema Novo* [2016], de Erik Rocha.

Glauber escreve para sua mãe, Lúcia Rocha, em carta de março de 1957: “Já estou trabalhando com Nelson Pereira dos Santos nas filmagens de *Rio, Zona Norte*. Até agora, tudo bem”<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> ROCHA, 2004, p. 50.

<sup>92</sup> ROCHA apud BENTES, 1997, p 84.

Ele me conta que naquele momento havia uma revolução no teatro, “o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do país não encahara. E o cinema?”<sup>93</sup>

Ao que tudo indica, Glauber utilizou em seus dois primeiros filmes não somente recursos de sua escrita literária, mas a teatralização das Jogralescas. As propostas estéticas do movimento concretista<sup>94</sup> também influenciaram a produção do experimental de seu primeiro filme: *Pátio*.

---

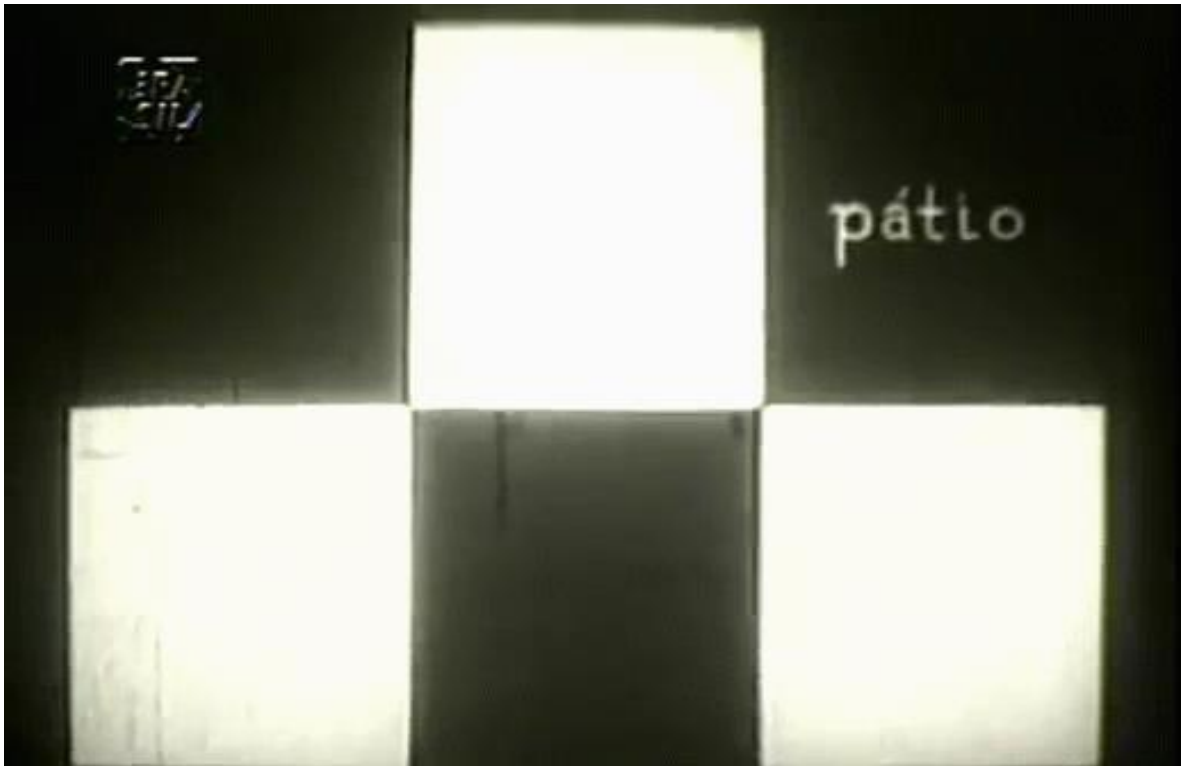
<sup>93</sup> ROCHA, 2004, p. 50.

<sup>94</sup> Na década de 1950, o movimento neoconcretista praticado no Rio de Janeiro era dissidente do concretismo de São Paulo, “cujo manifesto foi redigido em 1958 e anunciava a desestruturação da narrativa e a discussão de uma lógica poética destituída do romantismo”. O *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* – SDJB, publicação na qual Glauber chegou a colaborar como convidado, era o veículo da época onde as estratégias do pensamento neoconcreto eram articuladas e registradas.



Nome do Município	Distrito	População
<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Este município situa-se na zona sul do Estado, na freguesia de São João do Rio. Possui uma população de cerca de 100 habitantes, sendo a maioria residente no povoado de São João do Rio.</p>	<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Distrito do Município de São João do Rio.</p>	<p>População: 100</p>
<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Este município situa-se na zona sul do Estado, na freguesia de São João do Rio. Possui uma população de cerca de 100 habitantes, sendo a maioria residente no povoado de São João do Rio.</p>	<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Distrito do Município de São João do Rio.</p>	<p>População: 100</p>
<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Este município situa-se na zona sul do Estado, na freguesia de São João do Rio. Possui uma população de cerca de 100 habitantes, sendo a maioria residente no povoado de São João do Rio.</p>	<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Distrito do Município de São João do Rio.</p>	<p>População: 100</p>
<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Este município situa-se na zona sul do Estado, na freguesia de São João do Rio. Possui uma população de cerca de 100 habitantes, sendo a maioria residente no povoado de São João do Rio.</p>	<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Distrito do Município de São João do Rio.</p>	<p>População: 100</p>
<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Este município situa-se na zona sul do Estado, na freguesia de São João do Rio. Possui uma população de cerca de 100 habitantes, sendo a maioria residente no povoado de São João do Rio.</p>	<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Distrito do Município de São João do Rio.</p>	<p>População: 100</p>
<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Este município situa-se na zona sul do Estado, na freguesia de São João do Rio. Possui uma população de cerca de 100 habitantes, sendo a maioria residente no povoado de São João do Rio.</p>	<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Distrito do Município de São João do Rio.</p>	<p>População: 100</p>
<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Este município situa-se na zona sul do Estado, na freguesia de São João do Rio. Possui uma população de cerca de 100 habitantes, sendo a maioria residente no povoado de São João do Rio.</p>	<p><b>PARAÍSO DO TOPO</b></p> <p>Distrito do Município de São João do Rio.</p>	<p>População: 100</p>

Figura 2.1: Glauber escreve o roteiro de *Pátio*.



**Figura 2.2 – Pátio [1957/1959].**

Essa é a imagem que vemos no início do curta-metragem *Pátio*, de 11 minutos. Inspirado no conto-experimento-joyceano<sup>95</sup> *Olhos Armados de Ódio*, escrito por Glauber e publicado no *Diário de Notícias* em 1957, o filme teve sua cópia em 35mm preservada, ao contrário do que ocorreu com *A Cruz na Praça*. No elenco de *Pátio*: Helena Ignez e Solon Barreto. Glauber escreve a sinopse do filme:

(...) preto contra branco como o SDJB / Papa / Clarke / Brasília / Tabuleiro de Xadrez. Dois contrastes: Homem / Mulher. Diante do tempo. Indústrias. Selvas. Diante do Brasil / Bahia. Tropical. Ele está de calça preta sem camisa, um poeta toma sol no pátio. Ela de saia e blusa, a poetisa toma sol no pátio. Libertam-se, pulsões. Encontram-se. Trepam (ROCHA, 2004, p. 328).

Tento traduzi-la:

(...) preto contra branco – parâmetros neoconcretistas: um pátio com um piso como a um tabuleiro de xadrez. *Suplemento Dominical Jornal do Brasil* – SDJB.

---

<sup>95</sup> ROCHA, 2004, p. 328.

Lygia Clark é uma das representantes do movimento neoconcretista que teve início em 1957, no Rio de Janeiro.

Brasília, um projeto modernista que estava na véspera de sua inauguração, 1960.

Dois contrastes: Homem / Mulher. Mulher: Helena; homem: Solon.

Diante do tempo, indústrias. Trilha sonora composta pela utilização da *Sinfonia para um Homem Só*, de Pierre Henry. Montagem sonora em música concreta.

Selvas, Salvador, Bahia, folhagem de bananeiras movimentadas pelo vento à beira da *Bahia de Todos os Santos*.

Eles tomam sol. Luzes, clarão. Excitação. Transa.

Maciel nos conta no livro *Geração em Transe* (1996): “Ali, um rapaz e uma moça se encontram, se namoram, se paqueram”<sup>96</sup>.

Glauber filma *Pátio* no estado da poeticidade. Seu método é o enquadramento. Na sala de montagem, propõe o problema de “criar” o organismo rítmico. Cinema enquanto cinema”<sup>97</sup>. Cinema puro.



**Figura 2.3 – Eles tomam sol**

<sup>96</sup> MACIEL, 1996, P. 58.

<sup>97</sup> ROCHA apud VENTURA, 2000, p. 106.



Nesta imagem vemos Helena e Solon deitados sobre o pátio-tabuleiro-de-xadrez. Suas mãos se tocam. Ele está de calça preta sem camisa. “Um poeta toma sol no pátio”. Ela está de saia e blusa. “A poetisa toma sol no pátio”. “Libertam-se, pulsões. Encontram-se. Trepam”<sup>98</sup>. Sobre um espaço geometrizado, um pátio com vista para o céu e o mar, espaço cênico onde estão esses dois corpos jogados sem rumo.



**Figura 2.4 – Tormento**

Agora o corpo encena o tormento ao ouvir esse som de máquinas. Trilha sonora composta pela utilização da *Sinfonia para um Homem Só*, de Pierre Henry. Montagem sonora em música concreta. Em *Pátio*, ruídos industriais e transe erótico. Em *O Mundo Ferido nos Olhos*, esse tormento: “Despediu-se das máquinas quando se ergueu numa manhã de fevereiro, atirou as

---

<sup>98</sup> ROCHA, 2004, p. 328.



chaves no mar, atirou os óculos contra o vento no mar... seus olhos ardem ao sol, ardem de puro prazer”<sup>99</sup>.

A linguagem plástica e o ritmo em *Pátio* sob influência do movimento concretista brasileiro e “do estetismo, das teorias do cinema *avant-garde* francês, do cinema soviético, do expressionismo”<sup>100</sup>.

Glauber diz que estava preso a uma noção purista da forma. Filmou *Pátio* com as sobras de negativo do filme *Redenção* (1957), de Roberto Pires. Na cozinha do curta-metragem, uma ideia na cabeça, câmera na mão, 35 mm *Arry Flex*, três lentes, mil metros de negativos preto e branco. “Montagem em casa, em coladeira do Leão, com acetona. No final de 1958, *Pátio* estava filmado e pré-montado”<sup>101</sup>. Finalizou o filme no Laboratório Líder Cinematográfica, Rio de Janeiro.

Chegou a ser exibido pré-montado e em versão muda em 1958, “razão pela qual a maioria das filmografias registra o filme como sendo de 1958”<sup>102</sup>. E foi exibido no Rio de Janeiro, na residência da artista plástica Lygia Clark, junto com o curta-metragem *Caminhos*, de Saraceni.

Experimental, *Pátio* traz um tempo fora do tempo, uma intemporalidade conservando no espaço a existência infinita da obra. Um tempo como que extemporâneo para a linguagem visual. Uma “subversão sintático-temporal seria talvez a melhor resposta (...)”<sup>103</sup>.

No estado fílmico de *Pátio*, a câmera realiza uma teatralização poética concretista, de surrealismo, delirante. Comunicação direta de símbolos do inconsciente que, “na experiência individual do sonho, pode ser comentado pelo cinema como experiência coletiva”<sup>104</sup>. “Metamorfose, de símbolos, de montagem dialética”<sup>105</sup>. Diz Glauber.

---

<sup>99</sup> ROCHA apud VENTURA, 2000, p. 107.

<sup>100</sup> ROCHA, 2004, p. 329.

<sup>101</sup> Idem, 2004, p. 339.

<sup>102</sup> ROCHA, 1981. p. 409.

<sup>103</sup> ROCHA apud GERBER, 1975, p. 29.

<sup>104</sup> Idem, 1977, p. 25.

<sup>105</sup> ROCHA, 2004, p. 112.



**Figura 2.5 – Corpos poéticos**

As mãos se entrelaçam, se toca sobre o piso em preto e branco. Os corpos em *Pátio* no arder da carne, “como o prazer da caça, sem antes ou depois”<sup>106</sup>. Dois corpos em um transe de prazer e agonia, em direção a uma selva escura, vegetação fechada. Encontro em Rubens Jr. Machado, no ensaio *Pátio e o cinema experimental no Brasil: Apontamentos para uma história [2009]*, a contextualização de que no primeiro curta de Glauber há “o mal-estar sartreano com o ostracismo do amor, relegado à cultura burguesa da condição colonizada”<sup>107</sup>.

†

---

<sup>106</sup> ROCHA apud VENTURA, 2000, p. 107.

<sup>107</sup> MACHADO, 2009, p. 12.

Glauber, como era esse movimento? Você buscava então um projeto estético-cultural próprio ao Terceiro Mundo? O movimento estético estava em conflito com a perspectiva política? Ele responde que era então: “Ou pelas vanguardas esquerdas. Ou entrar pras guerrilhas”<sup>108</sup>.

Glauber parece nos sugerir que foi com o surgimento do *Cinema Novo* que teria encontrado uma possibilidade de articulação entre estética e política – sobretudo com a realização de *Barravento* [1961/1962]. Mas foi com seu primeiro filme, *Pátio*, que começou a colocar em prática a potência da poeticidade cinematográfica. Exercícios.

Pergunto novamente para Glauber: em 1959, a revolução cubana lhe despertava um espírito libertário, com os vários movimentos de libertação em países como África, China e Vietnã? Estaria esse movimento político sugerindo a possibilidade de uma revolução para o Terceiro Mundo? Ele responde, de modo enigmático, ter ficado “com uma minoria esperando o Apocalipse e a Nova Utopia”<sup>109</sup>.

Encontro uma carta de 18 de julho de 1959, na qual o cineasta Walter Hugo Khoury incentivava Glauber a continuar e concluir a realização de seus dois primeiros experimentos fílmicos, *Pátio* e *A Cruz na Praça*. Khoury descreveu sua própria situação em relação à pressão sofrida à época pelos movimentos políticos de esquerda:

Ainda mantenho o mesmo entusiasmo sobre o seu *O Pátio* (não será esse o título?) e estou realmente curioso por vê-lo em montagem definitiva, assim como *A Cruz na Praça* [...] A minha situação é muito incômoda: o pessoal da esquerda visa-se particularmente. É uma raiva quase *peessoal* [...]. Posso fazer a fita mais genuína e vibrante cinematograficamente falando e eles sempre acharão que é uma patacoada, uma imitação de cinema sueco; falarão em morbidez, em fuga de realidade, em falta de autenticidade e compreensão dos problemas brasileiros, em formalismo, virtuosismo, esteticismo, falta de conteúdo etc. (KHOURY apud BENTES, 1997, p. 110).

Glauber, você negou *Pátio*?

“Eu gostei da crítica, porque dois meses depois tinha deixado de ser esteta puro para compreender a função social e humana do cinema. [...], não exibo mais *Pátio* por dinheiro nenhum”<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> ROCHA, 2004, p. 333.

<sup>109</sup> ROCHA, 2004, p. 333.

<sup>110</sup> ROCHA apud VENTURA, 2000, p. 109.

Por que você abandona *A Cruz na Praça*? Por causa da trilha sonora, da montagem?

Especificamente em relação a *Pátio*, Rubem Jr. Machado tenta nos explicar as motivações dessa rejeição: “Sua desconfiança na virada da década de 50-60 para com o concretismo – „coisa de menino rico” – marca aquele distanciar-se do experimentalismo supostamente não-engajado”<sup>111</sup>.

Me pergunto se Glauber percebe que a criação estética não pode se desvincular do comprometimento político do artista. Passaria, dali em diante, a pensar arte e vida diretamente relacionada com as ideias da revolução? Ocorre a partir daí uma ruptura e uma mudança em seu projeto de arte como transformação para além do fator estético modernista?

O que conseguimos supor é que, em 59, o cineasta queria criar um movimento coletivo a favor de uma forma singular de expressão estética e cultura que levasse a produção cinematográfica baiana para o mundo, ultrapassando as fronteiras do Nordeste.

Ele diz em uma entrevista<sup>112</sup> à revista *Positif*, em 67 do século 20, que performatizava uma expressão surrealista, dadaísta, futurista e marxista. Pensava montagens curtas e primeiros planos. Um cinema “realizado dentro das mesmas perspectivas de *mise-en-scène* da Jogralesca”<sup>113</sup>. Glauber: um ato permanente, uma vigília da escrita, do fazer cinema, dos seus pensamentos.

Leio o conto *A Retreta na Praça*, localizado na Biblioteca da Universidade Federal da Bahia (UFBA):

---

<sup>111</sup> MACHADO, 2009, p. 12.

<sup>112</sup> Entrevista concedida por Glauber Rocha em 1967, ao jornalista Michel Ciment, e publicada no livro *Revolução Cinema Novo* (2004).

<sup>113</sup> ROCHA apud GERBER, p. 25.

**A** praça desce no centro da cidade como circular jardim. O pêso de sua idade desde época em que de aquém-mar homens barbados desembarcaram e fixaram uma cruz. De então a praça nasceu no centro humilde da vila que crescia e crescendo por vários séculos é hoje uma densa paisagem de ladeiras com três centos de igrejas abrigando as dores que saem rezadas dos homens curvados. A praça não parece construída mas um pêso que desceu entre casas e se repousou na terra mais baixa. Ali, contida no centro dela, entre flôres, que enfeitam um dia de liberdade nacional, uma retreta sopra hinos. O povo acorreu à praça desde às seis horas e agora, sendo oito com noite mais fria, o canto metálico da retreta desafina mas prende essa raça pálida que escapou de suas casas e veio doída para a praça: o miserável som a domina, arrebatada truncando as faces: é grupo de caras sem riso: têm uns olhos mortos: uns lábios frios: testas planas.

No centro da retreta as cornetas assopradas por negros magros. À frente, um militar baixo, vermelho, triste, move frágil os braços e comanda a melodia. De onde sofre o som? Não se sabe responder. Mas, a cada nota que desce, curvada como os bêstas curvados nas igrejas vomitando as preces, como também um sino que se curva soando no ar, sente-se então — e muito mais percebe David — que os ossos da raça se curvam. Ela no seu quarto século serve à praça sua decadência. David não importa que sua face de cêra esteja desabando aqui no canto da parede, abafada por homens e mulheres presos à música. Sofre trinta anos magros e, se veio à praça, o motivo foi muito mais o simples ato de sair do que mesmo ouvir a retreta porque tal retreta tocando em tal praça é perigosa muito além.

David sustenta a testa enrugada de somente trinta anos. Fuma entre o calor do povo. Agora o regente baixa suspende a execução e os ruídos de afinamento ficam tremendo na praça. O povo não conversa, as línguas estão detidas. David também está detido, apertado aqui na parede sem poder se movimentar,



nem ao menos suspender a mão e colocar o cigarro na boca. Solta-o no chão. Pisa com fôrça. Se o calor noturno avança cada segundo mais forte, um aviso de chuva se avisa porém: súbitas rajadas de vento cortam os pulmões amontoados na praça e possivelmente muitas águas desabarão sôbre os metais dos instrumentos. David percebe o perigo do povo correr para não se molhar ou simplesmente dos que ficarão estáticos debaixo da chuva, gelando os ossos que se enferrujam há quatrocentos anos. O suor de agora vai derreter a cêra da sua idade. As rugas coçam, David encosta a cabeça na parede, abandona tudo de seu na pedra caiada, pára o pensamento: seu passado se dissolve. O negro suspende a corneta sopra ressoa quando o braço mole do regente desce e o mesmo regente suspende o outro para acionar o sôpro do outro negro que enche as maçãs arregala os olhos sopra duplo sôbre som do vizinho assustam cornetas cobrindo os deslizes das flautas que desafiam os ouvidos de David prêso no presente: seu passado se dissolve. Então David se despreza violentamente da parede e vai abrindo caminho entre as estátuas afastando uma das outras pelos ombros, elas não protestam, avançando para o centro da praça e aí a retreta muito lenta narra soldados deslizando sôbre mortos sôbre mortos sôbre mortos sôbre mortos o regente, sua crença em sua música, executa a linda melodia ao sôpro dos mentais. Aí atrás do regente, frente a frente com a retreta, David oscila e logo pára firme justamente ligado a súbito desassombro do regente que desencadeia o braço direito para as flautas revoltearem o som mais rápidas e as cornetas picarem uma nota angustiante seguida dos tambores contrafortes. David se treme e ondula o corpo circulando a cabeça para trás: afastados de si, muito e muito, empalidecidos às luzes que enfeitam festivamente a praça, homens, mulheres e bichos estão plantados nas pedras do calçamento. A praça o aborrece. David descobre um banco vazio e nêle se senta. Fica abandonado à retreta que trilha a noite.

Anda desanda Helena tonta no único claro existente na praça. É junto à fonte luminosa. Sua saia preta, sua blusa branca, Helena sua. Não tanto como momentos antes. Agora, embora a retreta soe mais alto e quase frenética, junto à fonte luminosa principalmente em roxo e amarelo, Helena pode mais se refrescar. Anda desanda, ela não sabe o que faz na praça. Nunca vira ouvira retreta sempre que uma tocava na praça de sua cidade ela estava prêsa no quarto sofrendo dores do parto. Parir nas datas cívicas, seis filhos já estavam berando no seu quarto. Hoje, porém, sua gravidez está atrasada



quatro meses e ela embora barriga já pronunciando a saia preta, foge, vem à praça ouvir essa miserável retreta que me dá enjôos sucessivos e mais um calor infame Helena anda desanda roda com a retreta frenética, que retreta diabólica. Helena senta-se nas mãos do dragão que enfeita a fonte luminosa. Águas roxas amarelas lhe banham tênueamente, chuveiro do mundo que a refresca, por fim o vômito já na garganta retorna ao estômago. São dez horas e algumas pessoas já retornaram muito tristes para as casas. Os rapazes saltitam atrás das virgens, eles jamais dançam à retreta que então começa lentamente a retornar marcando a marcha sôbre mortos sôbre mortos sôbre mortos — o regente baixo está tão suado, seus braços estão tão cansados. As flautas não se entopem de cuspe mas cornetas já não mais brilham. David, do banco onde está abandonado, pressente que os metais ficarão opacos. Tempo virá em que as cornetas ficarão difíceis de ser tocadas mesmo gloriando os vivos inda mais marcando sôbre mortos até ir indo crescendo sopradas ressurreição ressurreição — David está muito triste. Muito triste. A retreta cresce e se desafina. David está muito triste. Triste está Helena. Muito triste Helena. Abandonada também, qual David no banco, Helena quase dorme de triste nos pés do dragão. Parece que agora todos já foram da praça. Os rapazes, alguns dêles levaram mocinhas para o escuro das esquinas, as velhas se recolhem para rezar pedindo o céu, outras com teias de aranhas entrepernas rezarão pedindo homem. David percebe tôdas as coisas, mas reconhece por fim que jamais reconheceria alguma coisa, menor que fôsse, acêrca da mulher tombada nas mãos do dragão. Daquela mulher, do que há em volta dela, só que o dragão é de bronze. De uma porcaria de bronze. David cospe de lado. Era um ato de juventude, hoje trinta anos se derretendo não permite com tais exagêros um ato vulgar. Era como os cafajestes de seu bairro cuspiam discutindo mulher e futebol. Mas Helena cospe de ladô um fruto pegajoso de sua gravidez e não é vulgar o ato daquela mulher ali cuspir. Porcaria de bronze. Se a miserável retreta parasse um pouco, eu iria até perto daquela mulher ali que cospe com tanta decência e pediria que ela me ensinasse a cuspir com a mesma decência. Mas a miserável retreta me impede me aporrinha que retreta desgraçada, que merda meu Deus, que merda. Ao cuspir, no movimento de abaixar a cabeça sôbre o ombro esquerdo para despejar a saliva nas pedras do calçamento, não prôpriamente aí nesse mover-se mas quando volta a cabeça destruindo o mesmo movimento. Helena alça os olhos fora de sua rota e colhe David alteando a cabeça no encôsto do banco e com olhos nela. Mas sôbre mortos sôbre mortos a orquestra (a retreta) abafa Helena. O seu único gesto é passar a mão na barriga inchada do filho e por fim repousar no dragão. Sua cabeça do peito do

monstro sente a solidez. Ela deixa cair uma mão, tateia um dos duros dedos sôbre os quais está sentada e percebe, conclui: uma porcaria de bronze. As rajadas de vento que passaram duas horas antes, (agora se atravessa as dez) retornam mais violentas e rompem os cabelos de Helena. O céu fica negro e mudo começa a tremer. Sob a fúria que avança, a retreta, lenta, marcha sôbre mortos, sôbre os mortos. Alguns músicos se agitam, mas o regente está suando, convicto de sua paixão e ressurreição. Irá até o meio da noite, sem interromper um segundo, mesmo sob temporal qualquer. David protege a boca e o nariz com o lenço. O vento sopra frio. David protege seus pulmões. Helena se firma mais no dragão, apertando com os grandes dedos de bronze. Ambos não marcham sôbre os mortos: se protegem, apenas.

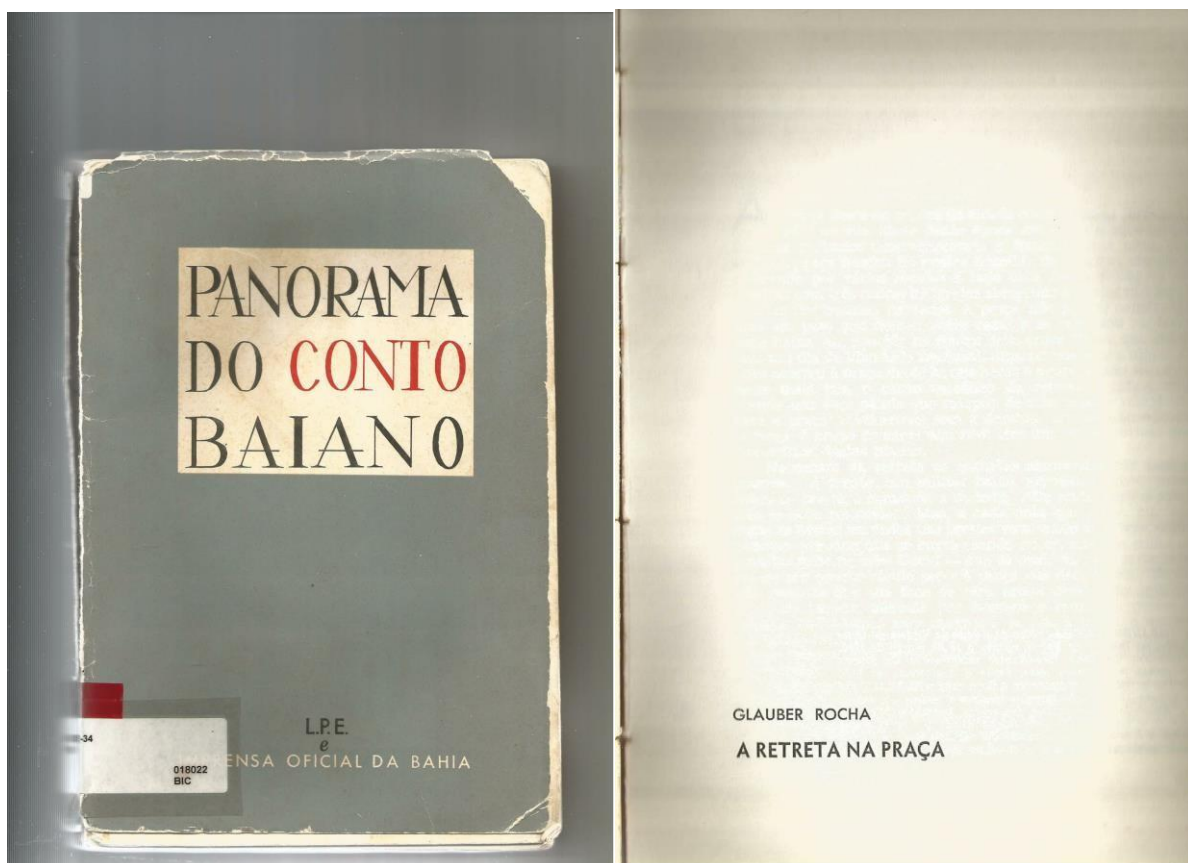
**FIGURA 2.6 – Páginas do conto A Retreta na Praça, de Glauber Rocha**



## *A Retreta na Praça*

[1957]

Glauber escreve o conto *A Retreta na Praça*, em 1957. Descubro que a narrativa teria sido um material literário utilizado como inspiração para a realização de *A Cruz na Praça*<sup>114</sup>. O conto foi publicado na coletânea *Panorama do Conto Baiano* [agosto de 1959], organizada por Vasconcelos Maia e Nelson de Araújo, reunindo autores consagrados como Jorge Amado.



**Figuras 2.7 – O conto *A Retreta na Praça***

<sup>114</sup> SARMIENTO, 2011. A informação de que o conto *A Retreta na Praça* serviu como base para a produção de *A Cruz na Praça* também consta no catálogo *Glauber Rocha, Uma revolução baiana*. Associação dos Amigos do Tempo Glauber, AATG (org.). Salvador: 2008

Toma a literatura como base primeira do filme, sua matéria-prima. Elemento “sobre o qual o cineasta exerce sua função específica e extrai o ritmo que confere dignidade ao movimento da imagem, que a faz esteticamente realizada ou não”<sup>115</sup>.

No conto *A Retreta na Praça*, ele é o observador de uma cotidianidade baiana. A movimentação de uma retreta que sopra hinos, desafina e no meio dela estava o povo e as personagens David e Helena.

O conto nos deixa vestígios do cenário baiano da década de 50, especificamente o Terreiro de Jesus, na Cidade Alta, em Salvador. E descreve um dia de festividade popular: “o canto metálico desafina mas prende essa raça pálida que escapou de suas casas e veio doida para a praça: o miserável som a domina, arrebatada truncando as faces: é grupo de caras sem riso: têm uns olhos mortos: uns lábios frios: testas planas”<sup>116</sup>. O narrador se pergunta de onde vem esse som e diz não saber responder.

Glauber estava movido por um espírito de vanguarda anticlerical e questionador da moral religiosa. Um pensamento de crítica à instituição católica: “Mas, a cada nota que desce, curvada como os bestas curvados nas igrejas vomitando preces, como também um sino que se curva soando no ar”<sup>117</sup>.

Surge na narrativa a personagem David. Ele não se deixa alienar com os sinos das igrejas, com as cornetas tocadas pelos músicos, as melodias cantadas por “homens e mulheres presos à música”<sup>118</sup>. A personagem se encosta na parede das casas em frente à praça e observa o movimento da retreta, o povo, a ameaça de chuva: “David encosta a cabeça na parede, abandona tudo de seu na pedra caída, pára o pensamento: seu passado se dissolve”<sup>119</sup>. Depois, sai perambulando pela praça, por entre as estátuas, até sentar em um banco.

No mesmo território, conhecemos a personagem Helena. Ela também caminha sem rumo: Anda e não sabe o que faz na praça. David e Helena caminham e se sentem abandonados. O povo

---

<sup>115</sup> GLAUBER apud REBECHI, 2011, p. 101.

<sup>116</sup> ROCHA, 1959, p. 83.

<sup>117</sup> ROCHA, 1959, p. 83.

<sup>118</sup> Idem, p. 83.

<sup>119</sup> Idem, p. 84.

vai embora da praça. “Os rapazes, alguns deles, levaram mocinhas para os escuros das esquinas”<sup>120</sup>.

Eles permanecem ali no banco. A melancolia daquele espetáculo de interação entre o povo e a festividade. A retreta vai até meia-noite. “Ambos não marcham sobre os mortos: se protegem, apenas”<sup>121</sup>. A perambulação das personagens se encerra por ali, sem que algo definitivo aconteça.

Glauber não quer contar uma história, ao contrário, a situação flui da imaginação que rejeita qualquer disciplina, cálculo ou reflexão. “mostra que renuncia à coerência de um histórico acabado; ao mesmo tempo, preserva uma referência à realidade: a interação entre o povo e a festividade popular”<sup>122</sup>.

Ao contrário de *A Cruz na Praça*, onde o ato de perambular tem destino certo, a pegação, David e Helena caminham perdidos, angustiados, sem qualquer cálculo ou experiência de contato, de comunicação entre eles dois.

A narrativa de *A Retreta na Praça* também é marcada por um fluxo descontínuo, repleta de rupturas e o incidental, a partir das observações do instante na praça. Há o uso de repetições de palavras que parece tentar descrever os sons da retreta. Remete também à circularidade da praça e do movimento de deriva dos personagens. A “retreta muito lenta narra soldados deslizando sobre mortos sobre mortos sobre mortos sobre mortos o regente, sua crença em sua música”<sup>123</sup>.

O território da praça, o Terreiro de Jesus, utilizado como cenário no conto, comparece em outras produções da escrita de Glauber, anteriores ao conto *A Retreta na Praça*.

Numa carta de 20 de agosto de 1956, escrita por Ruy Simões, seu professor no Colégio Central da Bahia, Glauber chega a ser desestimulado a escrever suas narrativas tendo como cenário a Praça Terreiro de Jesus.

Na carta, Ruy analisa um conto *Dona de Sessenta Metros*: “Reflita que o Terreiro está explorado demais, excessivamente prostituído, muito mais pervertido do que realmente é ou

---

<sup>120</sup> Idem, p. 85.

<sup>121</sup> Idem, p. 86.

<sup>122</sup> VENTURA, 2000, p. 47.

<sup>123</sup> Idem, p. 86.

idealmente poderá ser!”<sup>124</sup>. Na mesma correspondência, Ruy sugere também um movimento de transposição de recursos literários para o cinema. Ele diz:

sua técnica narrativa, sincopada, talvez seja adequável ao cinema, muito mais do que à literatura. Há excessiva plasticidade. Ademais, os cortes brutos, violentos, assim como as superposições, deixam o leitor confuso de raciocínio e sentindo a necessidade da colaboração subsidiária dos sentidos (SIMÕES apud BENTES, 1997, p. 82).

Ao contrário de suprimir os territórios das cidades onde as práticas apontadas por Simões são as da prostituição e sodomia, Glauber vai produzir *A Cruz na Praça*.

Conduz para o cinema a realidade da perambulação homoerótica na Cidade Alta, exatamente nesses locais da boemia noturna, as ruas estreitas, o Terreiro de Jesus, a Escadaria do Paço. Tento no terceiro movimento compreender a influência de *A Retreta na Praça* nessa produção cinematográfica.

No caso das produções literárias glauberianas, notamos que elas fazem parte de um movimento de pesquisa que estava sendo realizado por Glauber sobre linguagens poéticas, incluindo nesse estudo a produção de dois primeiros filmes e, anteriormente a isso, a vivência na teatralização das Jogralescas.

†

*Glauber* alega estar vivenciando a pressão da esquerda em relação a um novo posicionamento político no cinema: “Sentia-me pressionado pela pressão dos comunistas... eles estimulavam meu talento mas eu queria mais”<sup>125</sup>.

Entrevistado pela *Positif*, revisa *Pátio* e *A Cruz na Praça*. Refaz sua visão sobre o espírito vanguardista/formalista que passa a considerar como individualista.

E recorda a dramatização de poemas nas Jogralescas: “Então encenamos poemas. Era época em que o Brasil vivia uma loucura poética”<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> SIMÕES apud BENTES, 1997, p. 82.

<sup>125</sup> ROCHA, 2004, p. 343.

Época em que a instituição católica não estava de forma alguma preocupada com a dignidade do homossexual. A pegação é uma prática infame. Perambulação pelas ruas e nos redores das igrejas de Salvador.

Ele se recusa a continuar exibindo *Pátio* – um acontecimento “anticlerical e a interdição nos apanhou por motivos religiosos e morais, não políticos”<sup>127</sup>. Em 1959, *A Cruz na Praça* foi montado, mas não recebeu tratamento de som. *O Americano em Paris*.

Diz à revista *Positif* que quando viu o material montado de *A Cruz na Praça* compreendeu que suas ideias não funcionavam mais: – “minha concepção estética tinha sido transtornada”<sup>128</sup>. Glauber não explicita o sentido da expressão “transtornada”.

Sou atravessado por essa expressão “transtornada”. Esse é um segundo movimento arqueológico. Tento compreender a experimentalidade de Glauber, sua perambulação.

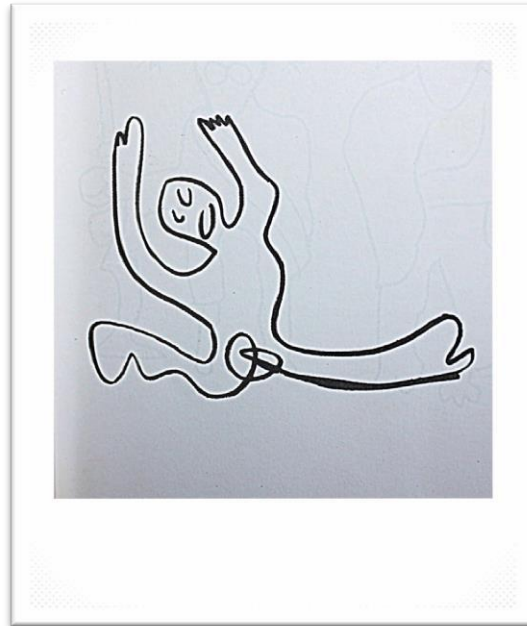
*Pátio* e *A Cruz na Praça* são filmes estético-políticos. Exercício poético e caligráfico à luz do dia. O fotograma: a imagem de dois corpos na escadaria me acompanhará até o terceiro movimento.

---

<sup>126</sup> ROCHA, 2004, p. 111.

<sup>127</sup> Idem, 2004, p. 111.

<sup>128</sup> Idem, 2004, p. 110.



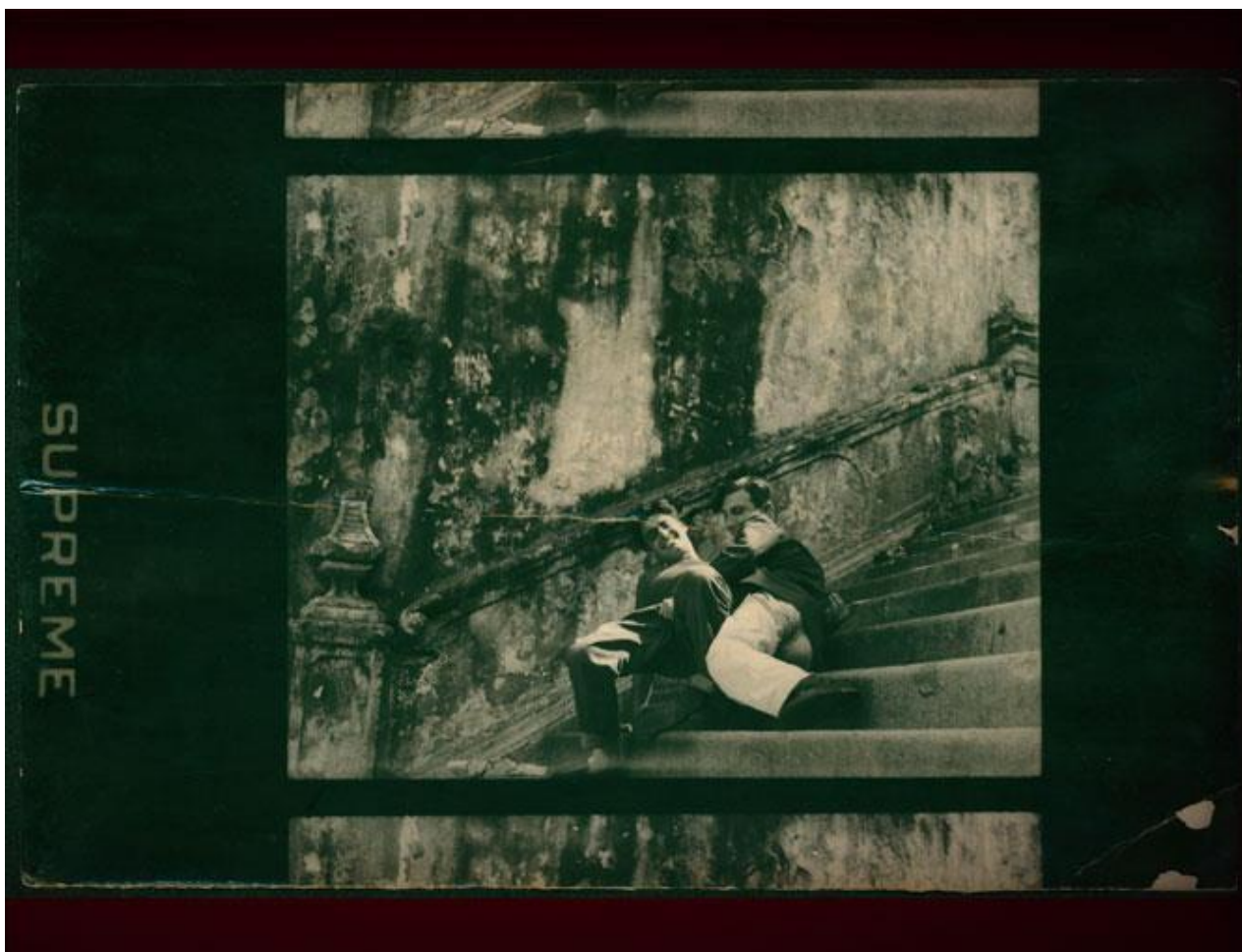
129

---

<sup>129</sup> Ilustração de Glauber Rocha, retirada do livro Glauber Rocha. Cartas ao Mundo, 1997, organizado por Ivana Bentes.

### 3

#### **Fragmentos de *A Cruz na Praça* [1959]**



**Figura 3.0** – Terceiro movimento: o fotograma.

Olhamos para o fotograma do curta-metragem *A Cruz na Praça* [1959]. Nele, podemos ler no canto esquerdo a marca *Supreme*. Há uma linha irregular que atravessa quase toda a imagem do still. Na borda do canto direito estão algumas rasuras: duas maiores na parte inferior e duas menores mais a cima. Não sabemos o que teria resultado essas rasuras. Apenas que na convivência com o tempo marcas foram sendo inscritas sobre esse vestígio.

Olhamos novamente para esse fotograma e vemos na imagem uma parede com alguns relevos arquitetônicos. A textura dessa parede parece estar marcada por limo e tinta branca descascada. Ao lado dessa parede estão os dois corpos masculinos das personagens de *A Cruz na Praça*. Eles estão nos degraus da escadaria. Um deles [Anatólio de Oliveira] está de calça branca, veste um terno escuro e segura o pau do outro. Ele sorri. O outro [Luiz Carlos Maciel], que usa roupas mais escuras e está com as pernas abertas, também está sorrindo. Eles não ocultam a excitação que sentem nesse atrito. Estão alegres.

Esses dois corpos estão praticando a pegação na escadaria do Paço, que está em frente à entrada da Igreja do Santíssimo Sacramento do Paço, na Cidade Alta, Salvador. O território onde essa cena foi filmada por Glauber era uma área de boemia onde havia bordéis, bares e pensões, conforme relatamos a partir do estudo de Milton Santos.

A imagem do fotograma está disponível na página do Tempo Glauber<sup>130</sup>, que administra a memória do cineasta. É a única imagem sobrevivente de *A Cruz na Praça*. Uma imagem que preserva no tempo esse registro de uma representação da homossexualidade no cinema brasileiro do final da década de 50, sem qualquer traço de enrustimento.

Foi a imagem desse fotograma que me acompanhou durante toda essa pesquisa arqueológica. Olho para ela e vejo uma cena histórica de pegação. Tento compreender essa prática homoerótica. Não como valorização puramente do sexo, mas uma ação endereçada aos encontros produtores de prazeres. Errância anônima em busca do imprevisível e da aventura.

Em sua autobiografia, o livro *Geração em Transe* [1996], Maciel nos conta que a ação de *A Cruz na Praça* – se referindo à cena do fotograma – culminava na escadaria da Igreja de Santa Barbara, a mesma do filme *O Pagador de Promessa*. “Eu me sentava num degrau, o Anatólio se aproxima de mim e, de repente, com expressão terrível, apertava meus colhões”.

Sigo perambulando nesse terceiro movimento em busca de novos fragmentos de testemunhos que orbitam em torno dessa imagem. Tento compreender o desaparecimento do curta-metragem de Glauber para além de um abandono e de um esquecimento.

---

<sup>130</sup> [http://www.tempglauber.com.br/f\\_cruz.html](http://www.tempglauber.com.br/f_cruz.html). Acessado em 21 de julho de 2016.



Recomeço a perambulação: 1959.

Glauber passa a conviver com as bichas em Salvador e no Rio de Janeiro: “Eu gostava das bichas que eram menos machistas e mais inteligentes e cultas que a maioria dos machos, embora guardassem um ranço direitista que me fazia voltar aos machos comunistas que bêbados desbundavam [...]”. Em Salvador, o Terreiro de Jesus era um dos territórios pervertidos da Bahia, provavelmente uma área de pegação.

O próprio cineasta relembra o final da década de 50: “neguei o cinema discursivo e minha visão de cinema novo se identificava com o reconstrutivismo concretista”<sup>131</sup>. Nas *Jogralescas* [1956-57] ele enfrenta a “Censura Katolyca”<sup>132</sup>.

Em *Pátio*, realiza uma “teatralização filmada” sobre a experiência do erótico e a melancolia. Em seu primeiro filme articula e tenciona os polos – “o lírico e o histórico, o poético e político”<sup>133</sup>.

Glauber então compra um câmera Arriflex 35 mm, com tripé e sem zoom. Com sobras de negativos do longa-metragem *Redenção* [1959], de Roberto Pires, inicia as filmagens do *A Cruz na Praça*, convidando Waldemar Lima como diretor de fotografia.

Começa a filmar com os atores Luiz Carlos Maciel<sup>134</sup> e Anatólio de Oliveira<sup>135</sup> na cruz do Terreiro de Jesus, na Igreja de São Francisco, escadaria da Igreja do Santíssimo Sacramento do Paço, o Cruzeiro de São Francisco. Sem roteiro, perambula junto com esses atores por esses territórios da Cidade Alta. As filmagens são guiadas apenas pelo tema da “homossexualidade dentro da Igreja de San Francisco”<sup>136</sup>.

“Eu caminhava pelas ruas estreitas, seguia, entrava na igreja, e o Anatólio me olhava o tempo todo, sem que eu percebesse, me paquerando. Havia uma sequencia filmada na igreja de São Francisco, onde Glauber explorava o efeito visual da arquitetura e da arte barroca”<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> ROCHA, 2004, p. 306.

<sup>132</sup> Idem, 2004, p. 277.

<sup>133</sup> XAVIER, 2003, p. 26.

<sup>134</sup> Luiz Carlos Maciel nasceu em Porto Alegre, em 15 de março de 1938.

<sup>135</sup> Anatólio de Oliveira nasceu em Salvador, em 18 de novembro de 1934, e faleceu em 16 de agosto de 1984.

<sup>136</sup> ROCHA, 2004, p. 327.

<sup>137</sup> MACIEL, 1996, p. 60.

Recebo do pesquisador José Gatti duas imagens de um catálogo intitulado *Glauber por Glauber*<sup>138</sup>. Nele está escrito que escrito que, além de os negativos originais de *A Cruz na Praça* terem sido destruídos, não sobrou uma cópia do filme que pudesse gerar um novo contratipo.



**Figura 3.1** – Contra pagina do catálogo Glauber por Glauber

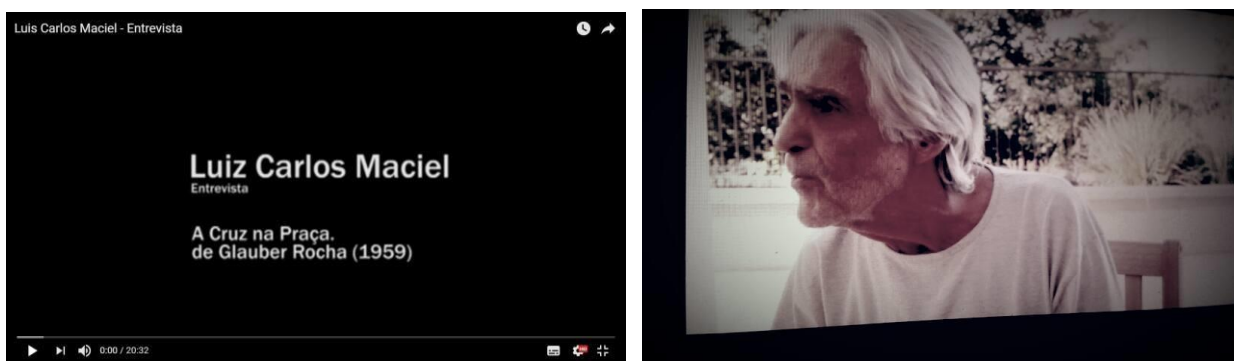
Em seu livro *Revolução do Cinema Novo* [2004], na página 343, o cineasta parece explicar sobre o desaparecimento dos negativos do filme: "*Cruz na Praça*... Nunca sonorizei. A Iglu Filmes mais tarde incendiaria os negativos também de Pátio junto com valiosas atualidades".

Já em uma carta para o crítico e historiador de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, de janeiro de 1976, escrita de Paris, Glauber nos conta que *A Cruz na Praça* "se perdeu

<sup>138</sup> Glauber por Glauber. Mostra completa da obra de Glauber Rocha, como ele mesmo desejou. Sem data. p 54-55.

definitivamente com *Caminhos e Festa*<sup>139</sup> porque o Carrilho<sup>140</sup> deixou as cópias [na aduana de Paris], depois daquele congresso do III Mundo”<sup>141</sup>. O diplomata Arnaldo Carrilho, amigo do cineasta, levava em sua valise diplomática cópias de curtas-metragens de Glauber, Paulo César Saraceni e Carlos Diegues.

Nessas declarações identifico as primeiras contradições sobre o desaparecimento do copião de *A Cruz na Praça*. Os rastros desse filme parecem se apresentar de forma transtornada. Tento dar sentido a este mapa arqueológico. Compreender essa busca quase como uma forma de reabilitar os afetos. Um filme: dois homens perambulam em torno de uma cruz na praça. Atravessam becos, entram na igreja. Observo o passado com dúvida. Leio Bergson. Ele fala de uma “reapropriação” do passado. Substituo essa expressão por ocupação do passado. Estou ocupando o passado de *A Cruz na Praça*. Parece que os rastros nunca dormem. Receio não abrir escutas. Leio Glauber a contrapelo. Essa dissertação é um elogio à deriva deste autor. Há uma ascese homoerótica em Carella, a recusa do prazer? O que em *A Cruz na Praça* é a castração? A escuta se abre, pouco a pouco. Não quero interpretar os vestígios. Estou nesta arqueologia como uma *performance verbal*. Fotografo os anjos, serafins e querubins de *A Cruz na Praça*. Entrevisto Luiz Carlos Maciel. Ele me concede sua reserva de memória, pela lembrança. E diz que esse filme é uma ação inconsciente, inconsequente e transtornada. A entrevista com o ator Luiz Carlos Maciel foi realizada em 14 de junho de 2015, no Rio de Janeiro:



**Figura 3.2** – Luiz Carlos Maciel

<sup>139</sup> Curtas-metragens: *Caminhos* (1958-59), de Paulo César Saraceni; *Festa – Domingo* (1961), de Carlos Diegues.

<sup>140</sup> Arnaldo Carrilho, diplomata.

<sup>141</sup> ROCHA apud BENTES, 1997, p. 586.

Eram quase 2 da tarde quando cheguei em sua casa. Um apartamento cheio de caixas de papelão. Maciel veste uma camiseta branca. Descemos o elevador e sentamos numa área aberta do prédio. Não lembro se Maciel pergunta por que quero estudar esse filme. Talvez por ser um filme abandonado na história do cineasta, solitário em seu cinema. Desde o início da pesquisa, um desejo de transmitir um olhar singular a essa história, a esse objeto-sujeito que resistiu no tempo.

Maciel recorda como foi sua ida à Bahia e o início das filmagens do curta-metragem: “Peguei o telefone, liguei para Glauber e disse: Sou o Maciel, de Porto Alegre. Ele me falou: Onde é que você está? Eu disse: num hotel na ladeira de São Bento. Glauber respondeu: em 20 minutos estarei aí... Em 20 minutos ele chegou com uma roupa de linho, era um dia fresquinho. Quando me viu resolveu me levar pra casa dele”.

No livro *Geração em Transe*, Maciel conta que em março de 59 foi para a Bahia com uma bolsa de estudos e matriculado na Escola de Teatro. “Quando reencontrei Glauber, ele logo me mostrou o curta que realizou [*Pátio*]. E me explicou: - é uma experiência, não é o que eu vou fazer em cinema. É um exercício caligráfico [...] De câmera, de luz, de concepção, mas principalmente de luz”<sup>142</sup>.

Glauber vivia com sua família em Salvador, onde havia montado uma loja de confecção masculina, *O Adamastor*. Após um acidente sofrido pelo pai de Glauber numa estrada de rodagem que estava sendo construída na Bahia, a loja foi vendida e sua mãe, dona Lúcia, abriu uma pensão na Rua General Labatut. Na pensão, uma intensa movimentação de artistas e estudantes. Glauber recorda: “Minha família, no meu quarto, com minha mãe, meu pai, Anecy, Ana Lúcia, Paloma, num apartamento defronte da pensão. Vida pobre”<sup>143</sup>.

Glauber informa Maciel da realização de outro filme que estava programando. Maciel lhe pediu o roteiro, mas Glauber respondeu que o filme estava todo na cabeça.

“A Cruz na Praça era um novo exercício caligráfico. Não tinha roteiro prévio (pelo menos nunca vi), apenas concepção. Glauber me explicou que o curta seria todo feito com externas pelas ruas antigas de Salvador e que as sequências (e o enredo) surgiriam durante as filmagens”<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> MACIEL, 1996, p. 59.

<sup>143</sup> ROCHA, 2004, p. 332.

<sup>144</sup> Idem, 1996, p. 59

“Pretendia explorar a beleza do centro, com suas construções da época colonial e suas igrejas famosas: principalmente a igreja e São Francisco (que fica no terreiro de São Francisco, onde tem um cruzeiro que deu o título ao filme) e a igreja Santa Bárbara, onde foi filmado *O Pagador de Promessas*”<sup>145</sup>.

Encontro o registro da proposta para *A Cruz na Praça* nas páginas 327-328, na edição de 2004 do livro *Revolução Cinema Novo: Maciel é perseguido por Anatólio girando em torno do Cruzeiro de San Francisco enquanto dentro da Igreja imagens de anjos, santos e monstros barrocos se precipitam até a abstração. Maciel se liberta de Anatólio na escadaria da Igreja de Nosso Senhor, onde Anselmo filmou O Pagador [de Promessas] e subindo o Pelourinho com a mão nos culhões continua girando em torno da cruz.*

Glauber transpõe elementos estéticos do conto *A Retreta na Praça* e começa a produção do curta-metragem. Na entrevista Maciel recorda como foi o início desse processo junto com o ator Anatólio de Oliveira. Ambos estudavam na escola de teatro da Universidade da Bahia. Ele conta que naquela época os alunos da escola de teatro sofriam perseguições homofóbicas pela cidade e grupos de estudantes eram hostilizados em locais onde costumavam se encontrar.

Maciel: “Tinha uma garotada na Praça Castro Alves que ficava esperando os garotos pra chamar de viado, bicha louca, de uma maneira agressiva. Aquela onda de que a escola de teatro era um reduto de bichas. E eu ia fazer um filme para representar um papel de um viado”<sup>146</sup>.

A ausência de um roteiro para *A Cruz na Praça* parece indicar que Glauber organizava as filmagens de maneira errática. Fez os atores perambular pelas ruas, igrejas e escadarias da Cidade Alta, acompanhado por Waldemar Lima, que realizou a coleta das imagens.

“Ele ia fazendo os planos que achava que precisava pra fazer o filme”<sup>147</sup>. Um deles parece ter sido filmado por Glauber diversas vezes. Maciel e Anatólio estão sentados na escadaria do Paço em frente à igreja. Localizo no filme de *Glauber – Labirinto do Brasil* (2004), de Silvio Tendler, várias imagens desse plano, que provavelmente antecedem a cena da pegação na escadaria que vemos no fotograma de *A Cruz na Praça*:

---

<sup>145</sup> MACIEL, 1996, p. 59;

<sup>146</sup> Entrevista com Luiz Carlos Maciel, 2015.

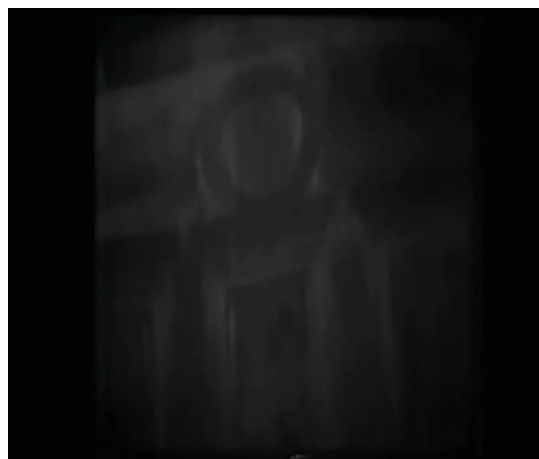
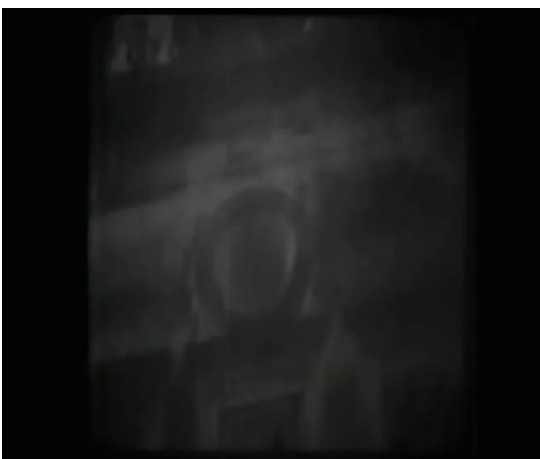
<sup>147</sup> Idem, 2015, s/p.



**Figuras 3.3. Imagens do documentário de Silvio Tendler.**

Sentados na escadaria do Paço, Maciel está de camiseta e Anatólio veste um paletó. Eles são fotografados em diferentes ângulos: de ambos os perfis, de frente e de costas. Não se sabe se estas imagens fazem parte do filme, se antecedem a cena do encontro homoerótico que vemos no único fotograma de *A Cruz na Praça*. Nestas imagens, eles não sorriem, estão sérios e Maciel está de costas para Anatólio. Em outras fotografias apoiam as mãos sobre o joelho. Eles estão ali na escadaria. Na quarta foto à direita, olhamos para eles de frente, a porta da igreja ao fundo da imagem.

No documentário de Silvio Tandler, o ator Luiz Carlos Maciel chega a relatar o processo de filmagem em *A Cruz na Praça* e como foram as filmagens da cena de pegação em frente à Igreja do Paço. Percebo que essas imagens são mostradas no filme de Tandler de forma aleatória. Localizo Silvio Tandler por e-mail, que me responde como obteve essas imagens: “Acervo Glauber Rocha, diretamente com a família”. Ele não explica como elas dialogam com *A Cruz na Praça*. Também encontro no documentário o que indica ser um plano-sequência<sup>148</sup> do curta-metragem:



---

<sup>148</sup> 36:25:07min. a 36:30:15min.



„Figuras 3.4 – Stills de *A Cruz na Praça* no documentário de Silvio Tendler.

Tento descrever essas imagens em preto e branco: elas começam por uma luz branca que se mistura com os adornos da mesma cor da torre da igreja do Santíssimo Sacramento do Paço<sup>149</sup>. A luz se dissipa e vemos parte da cruz no alto da torre da igreja. Em seguida, a imagem revela detalhes arquiteturais e ornamentos da igreja, da torre até a porta de entrada. Apenas na imagem é que podemos ver Maciel sentado na escadaria e, alguns degraus bem atrás, está Anatólio que apoia os braços no joelho. Ao fundo da imagem, as portas da igreja estão fechadas. Não há gestos nas personagens. O movimento de câmera é verticalizado, da abstração das nuvens no céu iluminado, a cruz no alto da torre da igreja que flutua, até os dois corpos sentados na escadaria. Eles parecem melancólicos.

Maciel relata o processo de filmagem da cena de pegação: “Com o Anatólio, ele [Glauber] estava explicando qual era o plano que iria fazer. Eu só vi o Anatólio fazer assim (balança a cabeça negativamente). Glauber perdeu a cabeça e falou – Anatólio, porra! Você vai fazer a cena porque você é ator e tem que fazer qualquer cena. O Anatólio (...) foi lá e fez a cena”<sup>150</sup>. Pegou no pau de Maciel.

Com uma câmera Arriflex 35 mm, manejada por Waldemar Lima, Glauber filme esse plano da escadaria diversas vezes. “A cena mais difícil de ser filmada foi a cena do clímax. Glauber não tinha avisado, nem a mim nem ao Anatólio, que ele precisava segurar meu saco.

<sup>149</sup> A Igreja do Santíssimo Sacramento do Paço foi construída no século XVIII.

<sup>150</sup> Entrevista com Luiz Carlos Maciel, 2015.



Chegou e falou: Maciel, agora eu vou querer que o Anatólio pegue nos seus colhões. Mas eu não avisei nada pra ele... Aguenta as pontas que eu resolvo tudo”.

“Na hora de rodar o plano [Maciel provavelmente se refere ao mesmo plano do fotograma sobrevivente de *A Cruz na Praça*] não sei se porque percebesse a resistência de Anatólio, o Glauber fez questão de repetir a cena várias vezes. Plano aberto, plano fechado, detalhe... „De novo, mais uma vez, assim não“ – ficamos não sei quanto tempo só nessa cena, e nunca estava boa. E o pior: a técnica de pegar só nas calças não convenceu, porque o nosso diretor exigia sempre mais verdade”<sup>151</sup>.

Localizo em outro documentário, o filme *Glauber Rocha – Retrato da Terra* (2004), dirigido por Joel Pizzini e Paloma Rocha, novas imagens do curta-metragem que parecem ser de um *making off*. Na primeira imagem (à esquerda) Maciel e Anatólio estão posicionados no alto da escadaria e parecem encenar um gesto de pegação. Depois (imagem da direita), vemos Glauber descer as escadas da escadaria do Paço, com um fotômetro pendurado no pescoço. Ele levanta os braços. Na última imagem (onde surgem no documentário os créditos de *A Cruz na Praça*), Glauber faz um gesto para a câmera:



---

<sup>151</sup> MACIEL, 1996, p. 61.



**Figuras 3.5 – Making off de *A Cruz na Praça*<sup>152</sup>.**

Também encontro no documentário de Joel Pizzini e Paloma Rocha outras imagens de Glauber dirigindo *A Cruz na Praça*. Posicionado atrás dos portões de grade de ferro que dão acesso à escadaria do Paço, vemos Glauber em ação nas filmagens (imagem da esquerda). Faz movimentos com os braços e parece dar orientações para os atores na escadaria; ao seu lado estão duas pessoas de roupas claras. Na imagem à direita, Glauber está ao lado de Waldemar que olha no visor da Arriflex 35 mm, com tripé e sem zoom.



**Figuras 3.6 – Making off de *A Cruz na Praça*<sup>153</sup>.**

<sup>152</sup> 01:23:07min. a 01:26:20min.



Um dos primeiros materiais sobre o curta-metragem que tive acesso foi o ensaio *O homoerotismo segundo Glauber*, do professor Guilherme Sarmiento<sup>154</sup>. Ele diz que dos filmes que compõem o legado de Glauber Rocha, “nenhum deles possui tanta força espectral quanto *A Cruz na Praça*”<sup>155</sup>, com suas sombras compactas e consistentes. Nos stills<sup>156</sup> do documentário de Silvio Tendler, foi possível identificar essa composição de luz e sombras.

“No fundo, o fato de Pátio se passar com um homem e uma mulher e *A Cruz na Praça* com dois homens não importava tanto. Não havia certamente o intuito de examinar uma relação heterossexual e outra homossexual. Os dois temas surgiram praticamente como pretexto para uma investigação da linguagem”<sup>157</sup>.

Localizo outro texto sobre o filme, do escritor Clarival do Prado Valadares, autor da *Nota sobre A Cruz na Praça*, publicado no *Jornal do Brasil*, em 22 de agosto de 1959. Em um trecho da nota destacada no site<sup>158</sup> *Tempo Glauber* como a sinopse de *A Cruz na Praça*, percebe-se uma descrição próxima das imagens disponíveis no documentário de Silvio Tendler: “De novo a luz da praça e o reencontro das duas figuras nos degraus da imensa escada da Igreja do Paço”<sup>159</sup>. Sempre a luz, o exercício de linguagem.

Assim como na narrativa de *A Retreta na Praça*, na qual Glauber descreve a circularidade da praça – “A praça desce no centro da cidade como circular jardim”<sup>160</sup> –, Clarival nos apresenta descrições com possíveis movimentações circulares feitas com a câmera, além de sugerir outras cenas do curta:

---

<sup>153</sup> 01:28:23min. a 01:30:20min.

<sup>154</sup> [www.cinecachoeira.com.br/tag/homoerotismo/](http://www.cinecachoeira.com.br/tag/homoerotismo/). Acessado em 31 de maio de 2016.

<sup>155</sup> Idem, 2013, s/p.

<sup>156</sup> 01:32:46min.a 01:38:56min.

<sup>157</sup> MACIEL, 1996, p. 63.

<sup>158</sup> [www.tempoglauber.com.br/f\\_cruz.html](http://www.tempoglauber.com.br/f_cruz.html). Acessado em 21 de julho de 2016

<sup>159</sup> VALADARES, 1959, s/p.

<sup>160</sup> ROCHA, 1959, p. 83.

“De uma a outra a objetiva vai e volta, em velocidade crescente, como um pêndulo, até que se transfere para a ocorrência humana. Esta se processa no movimento circular das duas figuras em torno do cruzeiro, exaustivamente, e por fim a própria câmera que, girando, faz a cruz flutuar e andar como um andor. Os sobrados do Terreiro de Jesus assumem fisionomia de gentes”<sup>161</sup>.

Glauber parece ter transposto para *A Cruz na Praça* as formas narrativas retiradas do conto, sobretudo o elemento da circularidade nas figuras em torno do cruzeiro e na cruz que girando flutua. O próprio Glauber destaca o elemento da circularidade retirado do conto ao descrever a encenação realizada no filme e destacar a movimentação das personagens: “Maciel é perseguido por Anatólio girando em torno do Cruzeiro de San Francisco” e, depois, Maciel se liberta de Anatólio na escadaria (...) e subindo o Pelourinho com a mão nos culhões continua girando em torno da cruz<sup>162</sup>.

O elemento da circularidade parece ter sido um dos elementos cenográficos e formais do conto *A Retreta na Praça* que foi mantido na narrativa cinematográfica. Das personagens do filme, agora não mais homem e mulher. Na narrativa literária, a deriva que David e Helena fazem é sempre girando em torno de uma retreta, angustiados pela alienação e o provincianismo baianos.

Em *A Cruz na Praça*, essa perambulação ganha uma organização homoerótica. Glauber modifica as características dos protagonistas do conto ao revisar a sua ideia central, deslocando-a para o tema da prática da pegação.

“Embora houvesse um tom meio pra baixo em relação à abordagem do tema do homossexualismo [homossexualidade], a questão não se colocava como o ponto mais importante do curta. Era novamente um exercício formal, a caligrafia do cinema é que estava sendo experimentada”<sup>163</sup>

Retorno à nota escrita por Clarival sobre o filme. Nela há uma indicação de que Glauber teria filmado os ornamentos interiores da Igreja de São Francisco, transferindo um olhar homoerótico para as figuras que se encontram na decoração da igreja: “Dentro da nave a lente

---

<sup>161</sup> VALADARES, 1959, s/p.

<sup>162</sup> ROCHA, 2004, p. 327-328.

<sup>163</sup> MACIEL, 1996, p. 62.

voeja como um morcego em busca dos detalhes que se transformam em símbolos. Serafins e querubins (...) ventres profusos, mamas de mamilos eretos, braços, pernas, nádegas e volutas”<sup>164</sup>.

Maciel conta um pouco desse movimento de Glauber durante o processo de produção do curta. Glauber filmou o interior todo decorado com esculturas barrocas, os anjos com caras e bocas sensuais. Ele relata a perambulação no processo de filmagem realizado por Glauber na Cidade Alta, filmando numa ordem que era mais prática: “A gente ia andando pelas ruas, ele ia filmando até chegar à igreja. Aí chegou à igreja e filmava”.

“[...] filmou detalhadamente as imagens dos anjos lânguidos – todos pintados com expressões de lascívia – para depois, na montagem, contrapô-los com olhares lançados por Anatólio para mim. Queria criar um clima crescente de tensão sexual, a partir dessas imagens barrocas”<sup>165</sup>.

Conta ainda que no filme não havia diálogos. Apenas lance de olhares entre os dois corpos caminantes. Essa representação da prática da pegação traduz a linguagem silenciosa dessa perambulação homoerótica. Maciel me explica que nada era dito. “O único momento em que o Anatólio chegava perto de mim era para pegar meu pau”, diz.

## †

Entrevisto o cineasta e crítico Joel Pizzini em outubro de 2016. Ele fala das influências no processo de realização de *A Cruz na Praça*. As experiências erráticas de Glauber e suas descobertas sobre as possibilidades técnicas de filmar. E do encontro de Glauber com o cineasta italiano Roberto Rossellini, em Salvador, no ano de 1958.

“É possível que esse jorro [*A Cruz na Praça*] tenha algumas influências do encontro de Glauber com Rossellini, que levava uma câmera na mão, filmou praças e lápides”, conta Pizzini.

---

<sup>164</sup> VALADARES, 1959, s/p.

<sup>165</sup> MACIEL, 1996, p. 60.

Em seu filme *Di Cavalcanti* (1977)<sup>166</sup>, Glauber cita esse encontro durante narração em *off*: “Bahia, 1958. Di Cavalcanti apareceu lá com Roberto Rossellini, cineasta italiano (...) Daí que sendo repórter do *Diário de Notícias* da Bahia fui destacado para entrevistar o Roberto Rossellini e lá conheci o Di Cavalcanti que me apresentou o próprio Roberto com uma câmera de 16 mm, saindo pelas ruas da Bahia e filmando rapidamente sarcófagos e outros batuques das ruínas portuguesas com uma rapidez impressionante (..) ali saquei o que era o negócio de ideia na cabeça e câmera na mão (...) Rossellini filmando dentro do Santo Antônio/Convento do Carmo, zona norte, zona cristã”<sup>167</sup>.

Esse encontro de Glauber com Rossellini nos indica que o cineasta brasileiro, ao presenciar o cineasta italiano filmar pelas ruas de Salvador com uma câmera na mão, teria seu estilo de fazer cinema completamente influenciado por essa experiência.

Um exemplo seria a escolha das locações onde Rossellini também havia filmado. Em *O Século do Cinema* (2006), Glauber analisa a estética do cineasta italiano: “Rossellini é o primeiro cineasta a descobrir a câmera como instrumento de investigação e reflexão. Seu estilo de enquadramento, de iluminação e seus tempos de montagem criaram, a partir de *Roma, Cidade Aberta* (1945), um novo método de fazer cinema”<sup>168</sup>.

Retorno a Maciel que nos conta da montagem de *A Cruz na Praça*. “Glauber filmou *A Cruz na Praça* num final de semana. Terminadas as filmagens, ele pegou um negativo, enviou para a empresa Líder, no Rio de Janeiro, para revelar. Um tempo depois, recebeu os primeiros positivos do filme. E com o copião iniciou a montagem, só que em condições absolutamente precárias, sem nem mesmo uma moviola”<sup>169</sup>.

Porém, ao contrário do que ocorrera com *Pátio*, que foi montado na Líder, o copião de *A Cruz na Praça* foi levado de volta para a Bahia. Esse copião, o positivo, é que foi para Salvador, onde foi montado na sala do apartamento de Glauber com a ajuda de Luiz Paulino. “Naquela época tinha que pegar o celuloide raspar com gilete, passar cola, e juntar. Havia uma coladeira que batia e colava. Puxava e estava coladinho o plano. Glauber abria as latas, tirava os copiões e olhava

---

<sup>166</sup> Documentário de 1977, dirigido por Glauber Rocha, e homenageando o pintor Di Cavalcanti, falecido em 1976. O documentário foi filmado durante velório e enterro do pintor e está proibido de ser exibido pela família de Di Cavalcanti.

<sup>167</sup> ROCHA, 1977, s/p.

<sup>168</sup> ROCHA, 2006, p. 256.

<sup>169</sup> MACIEL, 1996, p. 63.

contra a luz da sala do apartamento para identificar o plano. Quando ele identificava, pedia a opinião de Luiz Paulino. Ele perguntava se um braço ficava bem e media os tempos. Um braço de celuloide”.

Glauber montava o curta pela intuição: “Na sala de sua própria casa, em cima da mesa, colocou uma luz forte e uma cortadeira [...] o processo artesanal incluía gilete, cola e o famoso olhometro para juntar as emendas. O trabalho manual era realizado por Luiz Paulino dos Santos, porque Glauber não tinha habilidade com as mãos para fazer esse tipo de coisa [...] a montagem foi uma loucura; Glauber puxava o filme das latas, levantava o braço, olhava os positivos contra luz da sala, analisava os planos e pergunta, por exemplo: - Paulino, você acha que um braço desse plano aqui tá bom?”<sup>170</sup>.

Glauber utilizava as sobras de negativos concedidas por Roberto Pires para fazer seu segundo curta-metragem. Por conta disso, as filmagens eram, em sua maioria, feitas com planos curtos. Maciel explica que Glauber não podia fazer um plano muito longo. Não tinha celuloide pra isso. Rodava com o que tinha.

O filme foi exibido para Maciel em um antigo cinema de Salvador, o Cine Liceu. Uma quinta-feira, dez horas da manhã. Ninguém foi convidado além de Maciel. Apagaram as luzes. Silêncio. A Cruz na Praça começou. Durante entrevista com Maciel, ele novamente lembrou a história da trilha e o *Americano em Paris*: “Só nós dois. Entrei na plateia do cinema. Sentei no meio. O Glauber ficou andando pelos corredores da plateia, nervoso. O projecionista apagou a luz. Começou *A Cruz a Praça*. O projecionista é um baiano que deve ter achado que seria um saco ficar assistindo ao copião sem som. Era só imagem. Botou aquilo pra rodar e saiu pra um cafezinho. Mas antes, ele colocou uma música pra distrair a gente. Essa música era do filme *O Americano em Paris*, o famoso balé (canta um pouco). Começou *A Cruz na Praça* e a tocar essa música. O Glauber gritou: Corta o som, corta som. E nada. Rolando na tela *A Cruz na Praça* e o som no áudio com a música do filme. O Glauber ouviu aquilo e entrou na fileira, sentou ao meu lado e disse: Essa merda ficou com o ritmo de *O Americano em Paris*. Disse que iria refazer tudo e que ninguém ia ver o filme antes de montar. Eu disse: Estou achando até bom. Mas ele disse: *O Americano em Paris* caindo como uma luva?! Não mostrou mais a ninguém”. Eles assistem *A Cruz na Praça*.

---

<sup>170</sup> Idem, p. 63.

Maciel e Glauber. Glauber nega a montagem com moviola. Gosta dos planos mas pretende remontar o filme.

Em sua autobiografia, Maciel conta que *A Sinfonia em Paris*, composição de George Gershwin, tocada no filme em que dançam Gene Kelly e Leslie Caron, acompanhou a projeção de *A Cruz na Praça*. Glauber gritava: Corta o som! Corta o Som e disse: “Maciel, essa merda ficou com o ritmo do *Americano em Paris*. O que significava para ele, naqueles anos de investigação cinematográfica, que a montagem olhometro tinha ficado absoluta e inteiramente vetada”.<sup>171</sup>.

†

Penso nessa arqueologia e seus três movimentos. Ponho em enredamento um silêncio em torno de um passado. E esse silêncio vai entrando no corpo dessa escrita. Abandono uma tentativa não de ser e sim de estar no corpo desta escrita. Mas tateio ao escrever essa arqueologia.

Chego à Bahia. Chove. Durante a viagem pensei bastante nessa escolha [de pesquisar *A Cruz na Praça*]. Na possibilidade de gerar encontros, de caminhar em torno de um desconhecido [um apagamento]. O filme de Glauber parece estar cada vez mais distante. Surge um pequeno espaço possível de se movimentar. Fotografo os anjos seminus da igreja:



**Figura 3.7** – Anjos da igreja do Paço

---

<sup>171</sup> MACIEL, 1996, p. 64.



Retorno à nota de Clarival do Prado Valadares. 1959. Arrisco-me a remontar essa nota:

## A CRUZ NA PRAÇA

PLANOS	AÇÃO DOS PERSONAGENS
<b>Praça do Terreiro de Jesus: “a objetiva vai e volta”<sup>172</sup></b>	Dois corpos masculinos caminham pelas ruas estreitas da Cidade Alta
<b>A cruz do Cruzeiro de São Francisco flutua e gira, o “andar como um andor”<sup>173</sup></b>	Perambulação. Cruzeiro de São Francisco. Entra na igreja, sai da igreja.
<b>Sobrados do Terreiro de Jesus. Dentro da Igreja de São Francisco, anjos “serafins e querubins”<sup>174</sup></b>	“(…) movimento circular das duas figuras em torno do cruzeiro” <sup>175</sup> .
<b>“De novo a luz da praça”<sup>176</sup>. Anjos e serafins seminus.</b>	Os corpos se olham dentro da Igreja de San Francisco <sup>177</sup>
<b>Céu e nuvens, em sentido vertical, a câmera registra a cruz na torre da Igreja do Carmo até a entrada principal da igreja.<sup>178</sup></b>	O reencontro dos corpos nos degraus da escadaria <sup>179</sup>
<b>Grades da escadaria do Paço.</b>	FOTOGRAMA: Pegação: um dos corpos segura o pau do outro. Eles sorriem.
<b>Escadaria do Paço.</b>	Ambos estão estirados sobre a escadaria em frente à Igreja do Carmo.

<sup>172</sup> CLARIVAL, 1959, s/p.

<sup>173</sup> Idem, s/p.

<sup>174</sup> Idem, s/p.

<sup>175</sup> Idem, s/p.

<sup>176</sup> Idem, s/p.

<sup>177</sup> ROCHA, 2004.

<sup>178</sup> TENDLER, 2004, s./p.

<sup>179</sup> Idem, 2004.

<p><b>“Casa de duas janelas, sobrados, fios e postes”<sup>180</sup></b></p>	<p>Um dos corpos foge. Perseguição</p>
<p><b>“Grades. Pedras roliças de rua antiga”<sup>181</sup></b></p>	<p>O corpo caminha apressado.</p>
<p><b>De volta à Praça do Terreiro de Jesus</b></p>	<p>Encontra “a cruz da praça em torno do qual circula indefinitivamente. E mais nada”<sup>182</sup></p>



Em *A sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011), Huberman nos apresenta um debate sobre a hipótese do cineasta, poeta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini de que, assim como para os vaga-lumes, não haveria mais espaço para as figuras humanas que não na condição de “[...] vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dissecadas pelo fascismo. Huberman vai abordar a obra cinematográfica de Pasolini para questionar acerca desse desaparecimento desses vaga-lumes. Certas figuras humanas que estão desaparecendo frente à feroz luz do poder, apesar de resistirem com seus lampejos vacilantes.

Figuras humanas representadas em *A Cruz na Praça* por dois corpos que perambulam à luz do dia pelas ruas da Bahia em busca de uma experiência clandestina de obtenção do prazer. Com o curta, Glauber estava prestes a nos deixar uma representação histórica da pegação.

Em *A Cruz na Praça*, o barroco/tropical/dialético e a “*mise-en-scène* jogralesca”<sup>183</sup>. Teatralização subversiva desde Sêfanu. Ofensa à moral em favor da família tradicional baiana.

<sup>180</sup> CLARIVAL, idem, s/p.

<sup>181</sup> Idem, 1959, s/p.

<sup>182</sup> Idem, 1959, s/p.

<sup>183</sup> ROCHA apud BENTES, 1997, p. 568.

Glauber tomado por um espírito “anticlerical”<sup>184</sup>. Confronta o coronelismo e a moral católica no controle de toda forma de sexualidade e paixões desviantes.

Glauber conta que nas Jogralescas “não havia nenhuma obsessão por sexo ou morte ou quaisquer intolerâncias políticas e religiosas”. A teatralização se operava por meio de sugestões plásticas. Pergunto a ele se em *A Cruz na Praça* o homoerótico e a religião estavam em sintonia com a vivência teatral das Jogralescas. Ele me responde: o assunto é cinema e um clima poético.

Retorno a Gerber. Localizo em seu ensaio a confirmação de que o primeiro filme de Glauber, *Pátio*, pode ser considerado a continuidade de um caminho expressivo anterior. *A Cruz na Praça* parece não estar longe disso. Gerber diz que a relação de Glauber com as Jogralescas é nítida em ambas as manifestações. Instrumento de “contestação a uma moral e comportamentos provincianos”<sup>185</sup>. A moral religiosa da igreja católica e masculina que se opõe veementemente às condutas desviantes.

Glauber me revela a utilização dessa temática. Ele diz: “*Cruz na Praça* é um filme barroco-baiano sobre esquizofrenia, relação entre o povo e a religião, Deus e o diabo, a castração e o erotismo, enfim, uma experiência bastante delirante”<sup>186</sup>.

Pergunto novamente a Glauber se na prática homoerótica do curta, o prazer é conquistado? Não o escuto. Tento ver a deriva clandestina à luz do dia pela cidade. Caminho pelas ruas de Salvador. As imagens eróticas dos anjos no interior de uma igreja católica de Salvador. Anjos e serafins. Glauber, você encena o ato da castração? O contraponto igreja/pegação revela um sentimento de pecado? Mas eles sorriem...

Localizo no livro *Geração em Transe*, a conversa de Maciel com Dona Lucia, mãe de Glauber? “Perguntei a Dona Lucia, que não sabia de nada, mas me contou uma história estranhíssima de que Glauber, durante a ditadura militar, teria levado pra Europa um baú e entregue para um amigo baiano, que era monge França. O baú desde então, segundo Dona Lúcia, encontra-se num mosteiro desconhecido, nos arredores de Paris. Dentro dele, insondáveis e

---

<sup>184</sup> ROCHA, 2004, p. 111.

<sup>185</sup> Idem, 1975, p. 28.

<sup>186</sup> ROCHA apud GERBER, 1975, p. 25.

misteriosas, ficariam algumas preciosidades de Glauber, entre as quais (quem sabe?), *A Cruz na Praça*”<sup>187</sup>.

Retorno aos mapas arqueológicos. A arqueologia se assemelha a uma noção de parede onde os caminhos percorridos e deixados como vestígios formam um mapa de transversalidades. Andanças para dentro e fora dos enunciados. Como nos disse Homi Babba, "em todo passado existe (...) uma semente de novidade, de que antes nunca foi pensado desta forma".

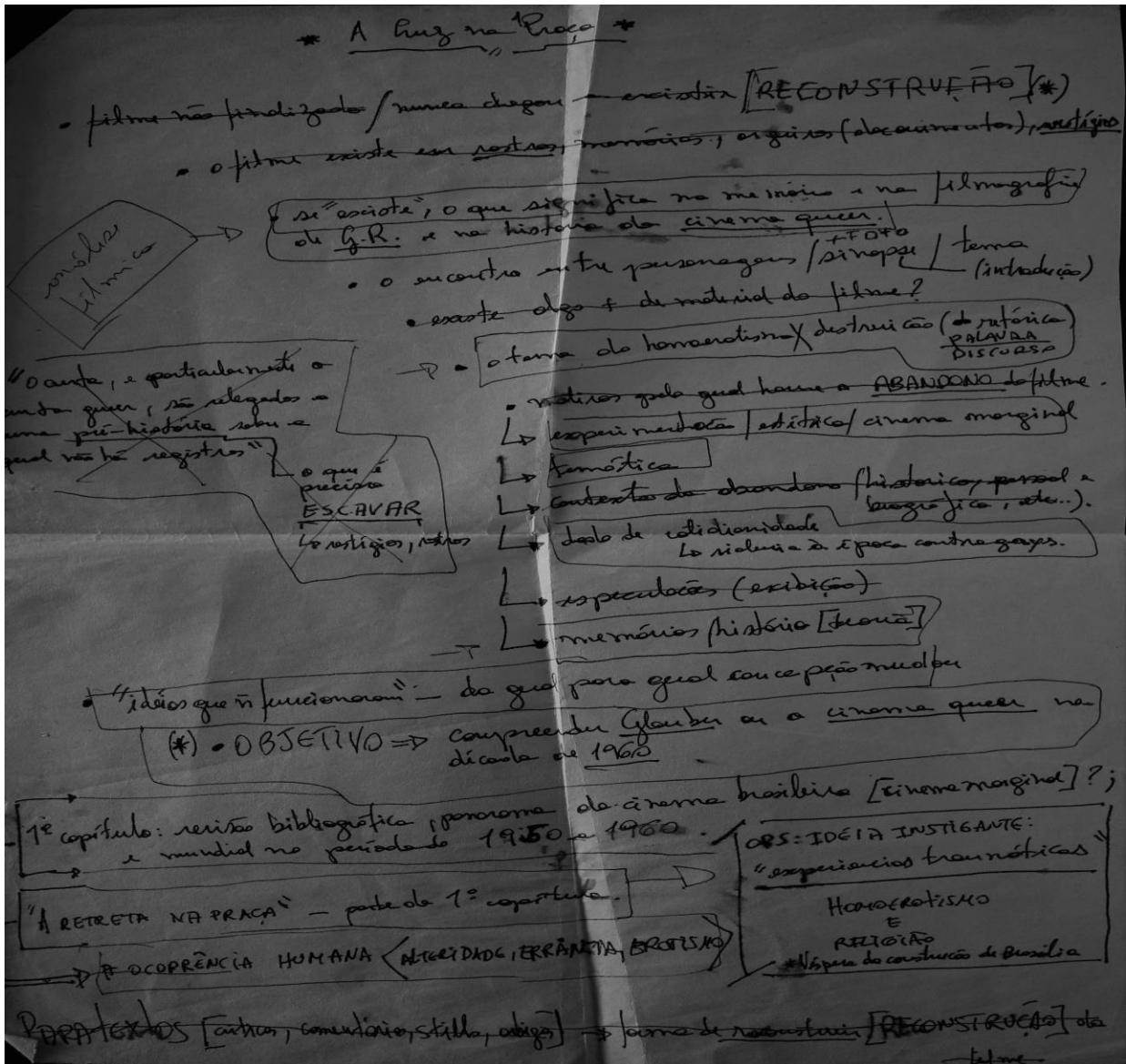


Figura 3.8 – Mapa arqueológico

<sup>187</sup> MACIEL, 1996, p. 65.



A experiência homoerótica em *A Cruz na Praça* está ligada ao sentimento de culpabilidade quando o prazer é conquistado? Imagens eróticas ao lado do comportamento do interdito. A culpa como uma experiência interior e não uma imposição do sistema católico? Novamente essas perguntas.

Olho novamente para o fotograma e vejo os corpos sorrindo no fotograma. Eles sorriem. A prática da pegação como uma subversão que ocorre ao lado da interdição existente em torno da produção do prazer.

Maciel: “eu corria até o Cruzeiro de São Francisco e caía de joelhos na cruz pedindo perdão a Deus. Como se o pecado fosse meu. O pecado era do doutro. Eu era vítima do pecado. Mas, segundo a visão do Glauber, a vítima do pecado é um pecador maior que o agente ativo do pecado. Isso talvez tivesse a ver com o passado protestante de Glauber”.

Pizzini: “a relação de Glauber com a morte é muito diferente. Talvez com a culpa também”. Aquele que recebe a ação erótica sente a interdição de modo mais intenso?

O curta “foi rodado no Terreiro de Jesus e na escadaria da Igreja do Paço. Mostrava as perambulações de dois rapazes, interpretados por Maciel e Anatólio, até a realização de um ato controverso: uma das personagens agarra o membro do outro, desencadeando uma série de imagens reprimidas e culminando com uma cena de castração em torno da cruz”<sup>188</sup>.

Eles sorriem na escadaria.

Localizo no site da Cinemateca Brasileira, na página de registro do filme, um texto descrito como sendo a sinopse do filme. A página da Cinemateca destaca a autoria desse texto como sendo do livro *A Poética Política de Glauber*, de Tereza Ventura (2000), página 441. Mas ao procurar esse trecho nessa referência bibliográfica, não encontro essa descrição do curta-metragem.

Mostra uma cena de atração entre dois rapazes dentro da igreja. Ambos estavam rezando e, num determinado momento, um dos rapazes, excitado tanto pela reza quanto pelo físico do

---

<sup>188</sup> SARMIENTO, 2013.

outro, se lança sobre ele, arrancando o seu membro com a mão. O castrado (representado por Luís Carlos Maciel) começa a perseguir o castrador em torno da cruz na praça. *Cruz na Praça* mostra o erotismo e o desejo frustrado de um homem conflitado em sua homossexualidade. Herdeiro da tradição católica, o rapaz dança pela igreja diante dos anjos barrocos e da cruz. A mutilação do desejo reprimido é comparada ao erotismo ingênuo da nudez dos anjos. Glauber anuncia o sentido sagrado, profano do ornamento religioso, assimilado ao comportamento erótico, selvagem e ressentido do rapaz. Mostra a imagem da cruz conciliada ao sentido profano daquele desejo, o sexo é dramatizado como libertação e desafio (VENTURA, 2000, p. 441, apud CINEMATECA, s/p).

## †

O copião de *A Cruz na Praça* foi perdido na alfandega de Paris? Incendiado pela antiga produtora Iglu Filmes? Ou como disse Maciel durante entrevista, que o filme estaria em um baú de um monge na França...

Glauber no contexto da primeira fase do *Cinema Novo* está interessado em uma nova linguagem fílmica, sem pensar em um conteúdo determinado ou em produzir um filme engajado e social. *Pátio* foi uma aposta a um novo espaço de atuação para além das fronteiras baianas.

Glauber começa a agir em outras direções para além desse exercício poético experimental centrado nas formas, numa estética formalista – Khoury chamou de “cinema absoluto”.

Em 1959, *Pátio* e *A Cruz na Praça* apontam para um outro modernismo? Brasília é inaugurada em 1960. No *Cinema Novo*, “estavam, todos eles, marcados por um hibridismo entre o veio local e outro cosmopolita”<sup>189</sup>.

Experimental e formalismo não têm sentido nem horizonte social, não tem sentido revolucionário. Para Glauber, concretismo é coisa de menino rico. Não-engajado. O tema da homossexualidade é deixado de lado. As problemáticas brasileiras são a prioridade.

---

<sup>189</sup> REBECHI JR, 2011, p. 48.

“Ele entrou para uma postura mais marxista em determinado momento. É quando rompe com um cinema mais experimental”, diz Pizzini.

Em relação ao ato controverso de nos apresentar a perambulação homoerótica pelos territórios urbanos de Salvador, Glauber de fato não chega a apontar o tema como algo impossível de ser realizado em *A Cruz na Praça*, mas questiona sua concepção estética adotada e classificada por ele como “transtornada”<sup>190</sup>.

Ele faz essa afirmação quase dez anos depois, num entrevista à revista *Positif*, em 1968 – ano em que, no Brasil, a ditadura se reforçava com o AI-5.

Jamais explicou o sentido dessa expressão “transtornada”. Tento compreendê-la como um ato político de rebeldia, anticonformista, livre e insolente, como diz Glauber. Ele se refere a sua concepção sobre uma política de autor.

*A Cruz na Praça* é uma obra que articula político e estético em sua temática e forma, com personagens representando minorias sociais. Foi isso que me conduziu a essa pesquisa arqueológica como possibilidade de compreensão sobre o seu desaparecimento.

Em 1959, Salvador era o lugar da efervescência cultural. A Universidade da Bahia era um oásis cultural numa estrutura conservadora. Havia um aparente vento liberal. Glauber e sua antena. O Cinema Novo e o Tropicalismo nasciam.

Depois de 1959, vem *Barravento* [1961-62] e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1963-64] – realizados antes do golpe militar de 1964.

Para Ismail Xavier, “Glauber Rocha, como outros artistas daquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classe. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular; linhas de força que se manifestava no cinema, na música, no teatro”<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> ROCHA, 2004, P. 110.

<sup>191</sup> XAVIER, 2004, p. 15.

Glauber, natural de Vitória da Conquista, na Bahia. Teve uma infância e adolescência ligadas à experiência protestante. O pai, Adamastor Bráulio Silva Rocha, era um católico não praticante, a mãe, Lúcia Mendes de Andrade Rocha, protestante ligada à Igreja Presbiteriana.

†

*Pátio*, concretista; *A Cruz na Praça*, barroco.

Pizzini não acredita na destruição dos negativos de *A Cruz na Praça*. Era tudo performance de Glauber. A homossexualidade: um tema tabu para Glauber? A concepção de vanguarda, formalista, ou até mesmo individualista como julgou Glauber – outra problemática?

Arrisco afirmar que o cineasta fez da sua concepção estética transtornada um desejo de agir fazendo frente a outro modo de produzir cinema, outro estilo de filmes e formas de representação – não menos estético, mas muito mais políticos.

Passo a compreender que o desaparecimento ou abandono de *A Cruz na Praça* como uma performance glauberiana. Uma performance que nos abriu um território possível onde perambulamos no desejo de realizar esta pesquisa arqueologia.

*A Cruz na Praça*: uma obra que também fala sobre o frescor do desejo. Olho novamente o fotograma do filme. Um deles segura o pau do outro na escadaria.

Faço um elogio à perambulação de Glauber. Sua carreira, uma deriva. Me sinto fracassar nesta arqueologia. Três movimentos. Vasculho o quebra-cabeça biográfico de Glauber. Sua perambulação.

1959, efervescência. Junto com Waldemar, Glauber parece ter perambulado pelas ruas de Salvador. Territórios onde ocorria a boemia. As práticas da pegação fundavam territórios existenciais, qualidade de relação entre as pessoas, códigos históricos de comunicação.

Perambulamos com Carella, Bembem, Tônio... com Glauber, por territórios urbanos que resistiram ao tempo e acolheram suas personagens indóceis.



Em Salvador, Glauber teria presenciado as bichas no fluxo da pegação. E as investidas dos clérigos e da sociedade para reprimir essas práticas indóceis.

Você performatiza o desaparecimento de *A Cruz na Praça*? O filme foi abandonado ou não foi? Pergunto novamente ao Glauber: essa repressão estava em você? Em sua perambulação pelo mundo, onde estaria *A Cruz na Praça*? Em Paris?

Escavei narrativas homoeróticas de modo a desenhar um mapa arqueológico para encontrar o seu filme. Fracassei. Tentei visualizar os rastros da errância organizada e filmada em *A Cruz na Praça*. A escolha e direção dos atores. A deriva no processo de filmagem e a montagem performativa.

*Pátio* e *A Cruz na Praça* são o germe do filme-testamento de Glauber: *A Idade da Terra*. Pizzini me contou que o tema da homossexualidade retornou neste longa-metragem que radicaliza seus métodos de montagem.

Perambulo por mapas arqueológicos. A todo tempo guiado pelas luzes que em Glauber são o desejo de filmar histórias “de amor em jardins, praças, becos, puteiros, botecos, boites, mansões, areias, palmeiras, lagoas, macumbas, hotéis pobres e ricos”<sup>192</sup>.

*A Cruz na Praça* teria oito minutos de transe homoerótico barroco-baiano-experimental. Hoje, é um filme desaparecido...

Maciel: “Aproveito para fazer um apelo final. Por favor, quem tiver notícias do negativo (ou do copião montado, também serve) de *A Cruz na Praça* se manifeste”<sup>193</sup>.

Olho mais uma vez para o fotograma: eles sorriem.

**Fora Temer!**

---

<sup>192</sup> ROCHA, 2004, p. 328.

<sup>193</sup> MACIEL, 1996, p. 65.

## Entrevista com Joel Pizzini – cineasta

Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2016.

### **Como percebe o abandono de *A Cruz na Praça*, essa atitude de Glauber que levou ao desaparecimento do curta-metragem?**

Glauber abandona tanto *Pátio* quanto *A Cruz na Praça*. O problema é que esse filme estava inacabado. Ele entra num movimento político. Naquele momento achava que os filmes eram muitos formalistas. Há vários textos dele com uma certa negação dos filmes porque achava que eram muito formalistas. Não serviam para a revolução. Não eram filmes engajados. Ele entrou para uma postura mais marxista em determinado momento, mas depois retomou o núcleo desses filmes que está no último filme dele, o *Idade da Terra*. O germe do filme-testamento de Glauber já estava ali, em *Pátio* e *A Cruz na Praça*. Quando rompeu com um cinema mais experimental é porque era líder de um movimento cultural e tinha que dar uma resposta ao seu tempo. Mesmo nunca tendo feito um filme engajado, os filmes de Glauber passaram a ter uma dimensão política mais contundente. *Pátio* e *A Cruz na Praça* eram vistos como experimentos mais descompromissados. Naquele momento, eram meio descolados para uma realidade onde criou um projeto-político que era a base do *Cinema Novo*. Ele era um líder. Precisava criar uma linha filosófica e aqueles filmes não cabiam. O último filme dele na verdade apontou para os dois primeiros filmes.

### ***Idade da Terra* é um retorno...**

Pode ser que inconscientemente tenha sido um retorno. *Idade da Terra* chegou a ter três montadores, música feita ao vivo. Estava fazendo uma instalação. Em 59, acho que o filme experimental não era uma questão. Ele se julgava como quem tinha uma missão. Esses projetos (*Pátio* e *A Cruz na Praça*) não serviam para colocar a Bahia como polo de cinema (...) já quando Glauber termina *Idade da Terra* ele percebe que o cinema de autor estava sendo cooptado pelos estúdios. Entra em desespero e rompe com tudo. Faz um libelo e uma passeata em Veneza denunciando. As pessoas não entenderam nada mais do que ele estava fazendo. Glauber vinha fazendo um cinema que é ligado ao inconsciente, à psicanálise. Estava numa linha evolutiva de ruptura. Esses dois filmes experimentais não cabiam naquele contexto. Alguns continuaram fazendo, como o Oiticica.

### **Era um conflito entre os projetos estético e político?**

Sim. Isso aconteceu no Brasil. O país tem uma dualidade entre dois tipos de cinema. Um cinema cujo precursor é Humberto Mauro, mais lírico, social. E o outro é Mário Peixoto, que vai fazer *Limite*, um filme mais onírico. Filme de invenção, de experiência. Glauber se viu nesse dilema. Transitava entre os dois cinemas. Tinha a capacidade de fazer um filme experimental. Não é à toa que fez *Câncer* quando esperava o negativo para filmar *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, o filme considerado mais acessível de Glauber. O negativo que tinha sido importado

ficou preso na alfândega. Ele reuniu a equipe e fez um filme ultraradical, que muitos consideram o melhor filme dele. Tudo isso esperando para filmar um longa. Se quisesse, teria feito um cinema anárquico, mas quis um cinema político e poético. E o cinema de *A Cruz na Praça* e *Pátio* são filmes poéticos. Não são filmes políticos. Mas são políticos também. Outro tipo de política. Naquele ambiente eram filmes deslocados. Então houve uma negação desse cinema.

### **Glauber filmou, montou e finalizou *Pátio*...**

Ele apresentou *Pátio* numa bienal em São Paulo. O filme é um acontecimento. *A Cruz na Praça* é um filme abortado num certo sentido. Havia outros compromissos. Tem coisas que gritavam mais alto.

### **Como teria sido para Glauber abordar diretamente o tema do homoerótico naquele período?**

O homoerotismo está muito presente na obra do Glauber. Em *Deus o Diabo na Terra do Sol* e em *Terra em Transe* há cenas homoeróticas. Acho que a questão do abandono de *A Cruz na Praça* não foi uma problemática do tema. Glauber tinha essa veia política de ser um pregador. Uma veia protestante. Ficava imaginando a revolução. Aqueles dois filmes não serviam como projetos para aquele momento.

### ***A Cruz na Praça* seria o *Limite* dele, se referindo ao longa de Mário Peixoto?**

Glauber foi reformulando tudo. O *Limite* estava desaparecido. Ficou meio século desaparecido. Glauber fez duras críticas ao filme dizendo que era um filme de um burguês, mas não havia assistido ao filme. Quando assistiu, ficou alucinado. Depois considerou o filme como obra de gênio. Ele ia se reformulando. *Pátio*, por exemplo, que estava sintonizado com as vanguardas, possui uma afinidade com *Limite*. Mas Glauber não queria um caminho solitário. Sabia que tinha um papel político de interferir. Havia algo de performance nisso tudo. É muito inovador.

### **E sobre a destruição dos negativos de *A Cruz na Praça*?**

*A Cruz na Praça* não foi destruído, queimado. Tudo era uma performance de um agente político que estava querendo provocar situações, tirar todo mundo da zona de conforto.

### **O lado protestante dele interfere?**

O protestante nele não tem essa mediação, um papa. A relação de Glauber com a morte é muito diferente. Talvez com a culpa também.

### **Em 59, a Bahia...**

A Bahia era um lugar onde a efervescência estava acontecendo, mas o coronelismo estava ali também. A Universidade da Bahia era um oásis cultural. Um momento luminoso da cultura, mas mantida numa estrutura conservadora. Politicamente, havia um aparente vento liberal. Glauber tinha uma antena. O Cinema Novo e o Tropicalismo nasceram ali. Foi naquele momento que

Glauber conheceu o Rossellini, na Bahia. Era 58/59. Quando Di Cavalcanti levou o Rossellini para a Bahia. É possível que esse jorro tenha alguma influência a partir do encontro de Glauber com Rossellini, que levava uma câmera na mão e filmou as praças, as lápides. Glauber misturava isso tudo.

## **Entrevista com Luiz Carlos Maciel – ator de *A Cruz na Praça***

Rio de Janeiro, 14 de junho de 2015.

### **Como foi o início do processo de produção de *A Cruz na Praça*?**

Peguei o telefone, liguei para Glauber e disse: Sou o Maciel, de Porto Alegre. Ele me falou: Onde é que você está? Eu disse: Num hotel na Ladeira de São Bento. Glauber disse: Em 20 minutos estarei aí... Em 20 minutos ele chegou com uma roupa de linho, era um dia fresquinho. Quando chegou, ele entrou no hotel, olhou em volta, torceu o nariz, fez cara de nojo, e falou: Você não vai dormir nesta espelunca. Ele me viu e resolveu me levar pra casa dele. Glauber me convenceu a ir pra Bahia. Disse que a cultura e a arte da nossa geração partiria de lá. Que ele era cineasta e estava programando seu primeiro curta-metragem, que se chamava *Pátio*. Ele não tinha nenhum complexo de inferioridade (risos). Então resolvi ir pra Bahia. Mas cheguei tarde pra produção do *Pátio*. Ele tinha pensado em mim pra fazer par com a Helena. Mas disse: tenho outro que se chama *A Cruz na Praça*.

### ***A Cruz na Praça* teve um roteiro?**

Queria ler o roteiro, mas Glauber respondeu: Não tem roteiro, o roteiro tá todo aqui na minha cabeça. *A Cruz na Praça*, como *Pátio*, não teve roteiro. Glauber não teve o trabalho de escrever o roteiro, ele imaginou o filme, ia pra filmagem e fazia os planos que achava que precisava. Muitas dessas filmagens se chamam *A Cruz na Praça* por causa do Cruzeiro de São Francisco, que fica numa pracinha em frente à circular e a essa venerada igreja no Centro de Salvador, da época barroca. O interior todo decorado com esculturas barrocas, com anjinhos com caras e bocas muito sensuais, olhos esbugalhados, que o Glauber cuidou de filmar. E convidou outro rapaz além de mim que estava na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Eu tinha ido a Salvador porque tinha conseguido uma bolsa nessa escola de teatro. Então o Anatólio era meu colega de cena.

### **Como foi o começo das filmagens do curta-metragem?**

Glauber começou a marcar os planos. Eu, bonito, e o Anatólio ficava me paquerando. Então *A Cruz na Praça* é a história de uma paquera homossexual, um rapaz bonito que fica paquerando um outro rapaz dentro da igreja. O homossexual era Anatólio e eu, modéstia à parte, fazia o homossexual bonito.

A paquera culminava na escadaria da Igreja de Santa Bárbara, no Pelourinho, aquela famosa escadaria onde mais tarde Anselmo Duarte faria *O Pagador de Promessas*. Então o Anatólio ficava me paquerando e, no momento de clímax, ele se aproximava de mim e pegava meus colhões. Foi engraçada essa filmagem. O Silvio Tandler conta no livro. Antes de filmar esse plano, o Glauber chegou pra mim e disse assim: “Maciel... agora nós vamos filmar um plano que o

Anat3lio n3o sabe e vai ter que fazer. Voc3e n3o se mete que resolvo tudo com o Anat3lio. Ele vai ceder porque ele 3 aluno da escola de teatro”. Os alunos da escola de teatro sofriam uma persegui33o homof3bica terr3vel. Tinha uma garotada na Pra3a Castro Alves que ficava esperando os garotos pra chamar de viado, bicha louca, de uma maneira agressiva. Aquela onda de que a escola de teatro era um reduto de viados. Eu ia fazer um filme que era para interpretar um papel de um viado (risos). Ent3o via assim, meio de longe, o Glauber chegar. Ele gostava muito de cochichar no ouvido das pessoas. A gente achando que ele estava falando o maior segredo e n3o era segredo algum. Com o Anat3lio, ele estava explicando qual era o plano que ele ia fazer. S3 vi o Anat3lio fazer assim (balan3a a cabe3a negativamente). Daqui a pouco Glauber perdeu a cabe3a, falou: Porra, Anat3lio, voc3e vai fazer a cena porque voc3e 3 ator e tem que fazer qualquer cena. Se n3o fizer eu destruo sua carreira, nunca mais na sua vida vai fazer um filme. Diante dessa terr3vel amea3a, o Anat3lio, coitadinho, se encolheu todo e foi l3 e fez a cena. O Glauber sadicamente fez uns cinco takes desse plano.

### **E depois dessa cena da pega33o?**

Eu sa3a dali correndo, atravessava o Pelourinho segurando os colh3es como se tivesse sofrendo uma dor horr3vel, s3 de ter tido um apert3o nos colh3es. Corria at3 o Cruzeiro de S3o Francisco e ca3a de joelhos na cruz do Cruzeiro, pedindo perd3o a Deus. Como se o pecado fosse meu. O pecado era do doutro. Eu era v3tima do pecado. Mas, segundo a vis3o do Glauber, a v3tima do pecado 3 um pecador maior que o agente ativo do pecado, e isso talvez tivesse algo a ver com o passado protestante Batista do Glauber. Porque ele foi formado no protestantismo. Sua m3e e seu pai eram crentes. O Glauber, a gente tinha 20 anos de idade, tinha se rebelado contra isso. Como era comunista, come3ou essa obsess3o de Cristo, que vai at3 *A Idade da Terra*, o 3ltimo filme dele. Ele tinha esse substrato m3stico, apesar de todo suposto ate3simo materialista pol3tico de esquerda.

### **Como processo de montagem de *A Cruz na Pra3a*?**

Com uma Arriflex de 35 mm. Consegui filmes virgens, tudo ponta. E s3 fazia planos curtos. Porque as pontas eram curtas e n3o podia fazer um plano muito longo. N3o havia celuloide para isso. Ele rodava com o que tinha. Esse material que ele rodou veio todo pra o Rio Janeiro, pra saudosa L3der, em Botafogo, na Rua 3lvaro Ramos, onde foi revelado, guardado e copiado. Esse copi3o, o positivo, 3 que foi pra Bahia, l3 em Salvador, na sala do apartamento dele, onde fiquei hospedado. Ele e Luiz Paulino dos Santos montaram *A Cruz na Pra3a*. Luiz Paulino manejava a cortadeira e colava os planos. Naquela 3poca, tinha que pegar o celuloide, raspar com gilete, passar cola, juntar e tinha uma coladeira que batia e colava, puxava e estava coladinho o plano. Tinha as latas dos filmes do copi3o. O Glauber abria as latas, tirava os copi3es e olhava contra a luz da sala do apartamento pra identificar o plano. Quando identificava, ele pedia a opini3o do Luiz Paulino. Perguntava: Luiz Paulino, voc3e acha que um bra3o ficava bem. Ele media os tempos no bra3o. Um bra3o de celuloide. Ele n3o tinha moviola pra correr a coisa e saber como a sequ3ncia estava se desenrolando. De planos mais longos e planos mais curtos, ia numa intui33o maluca. O Glauber tinha uma f3 absoluta na sua intui33o. Vi o Glauber na sala de montagem dizendo: Corta aqui e emenda ali. Mas o montador dizia “Isso n3o monta”, e o Glauber dizia “Corta sim”.

### **Houve uma exibição após o filme ter sido montado?**

Combinou uma exibição pra uma quinta-feira. Disse: Não vou convidar ninguém. Só nós dois. Entrei na plateia do cinema. Sentei no meio, o Glauber ficou andando pelos corredores da plateia, nervoso. O projetor apagou a luz. Começou *A Cruz na Praça*. O projetor é um baiano que deve ter achado que seria um saco ficar assistindo ao copião sem som. Era só imagem. Botou aquilo pra rodar, e saiu pra um cafezinho. Mas antes, ele colocou uma música pra distrair a gente. Essa música era do filme *O Americano em Paris*, o famoso balé (canta um pouco). Começou *A Cruz na Praça* e a tocar essa música. O Glauber gritou: Corta o som, corta som. E nada. Rolando na tela *A Cruz na Praça* e o som no áudio com a música do filme. O Glauber ouviu aquilo e entrou na fileira, sentou ao meu lado e disse: Essa merda ficou com o ritmo de *O Americano em Paris*. Disse que iria refazer tudo e que ninguém ia ver o filme antes de montar. Eu disse: Estou achando até bom. Mas ele disse: *O Americano em Paris* caindo como uma luva. Não mostrou mais a ninguém. No Rio de Janeiro, uma vez perguntei pra ele sobre a remontagem do filme. E que, afinal de contas, era minha oportunidade de ter uma carreira como ator. Ele disse: Não, *A Cruz na Praça* vai ser o meu *Limite*. No sentido do filme do Mário Peixoto, que ficou desaparecido por décadas, até que descobriram o filme. Até hoje *A Cruz na Praça* nunca aconteceu porque ninguém conseguiu descobrir o destino desse filme.

### **Como foi esse desaparecimento de *A Cruz na Praça*?**

Desapareceram tanto o copião montado pelo Glauber e o Paulino, a que eu assisti, quanto os negativos originais na Líder. Parece que a Líder não sabe o que ele fez com os negativos. Conversei com dona Lúcia: Agora que Glauber morreu, queria tanto que aparecesse o *Limite* dele. Ela disse que não sabia, só tem um fotograma que já saiu na internet muitas vezes, exatamente aquele em que estou sentado de pernas abertas e o Anatólio está com a mão no meio das minhas pernas. Tem outro close que sobreviveu. Mas o filme não encontram mais. Dona Lúcia me contou uma história estranha, de um colega de infância do Glauber que teria se tornado monge e vivia em um mosteiro no interior da França. O Glauber tinha levado um baú cheio de coisas pra esse cara, na época da ditadura. Quando Glauber se mandou pra França. Ela disse: Eu não sei o que tem no baú. Será que a lata... *A Cruz na Praça* tem dez minutos, cabe numa lata. Será que num tá *A Cruz na Praça* ali, mas ninguém sabe quem é esse ex-colega do Glauber... ninguém foi percorrer os mosteiros no interior da França. Gostaria de ir procurar na França... de fazer uma pesquisa dessas, mas não tenho a menor condição financeira (risos). De maneira que *A Cruz na Praça* mergulhou na obscuridade total.

### **Como você entende a atitude de Glauber de renunciar ao filme?**

Ele odiou a montagem que ele fez sem moviola. A intuição dele que dizia confiar cegamente não lhe serviu. Porque o resultado o deixou completamente insatisfeito. Em termos de montagem não se queixou da realização, dos planos etc. Quanto a essa parte, ficou satisfeito. Ele não gostou de como foi feita a junção dos planos, de como foi montado, e pretendia remontar. Essa outra ideia de fazer segredo não sei. Porque isso apareceu na cabeça dele depois. Ou estava só me enrolando, só

inventando que o filme estava sumido porque seria o *Limite* dele. Não sei nem se o filme foi destruído ou não. Glauber era inteiramente louco. Um grande gênio e um grande louco. Qualquer coisa pode se esperar dele (risos). É muito difícil saber. Não faço nenhuma interpretação. Na última vez que o vi, não falamos sobre *A Cruz na Praça*.

### **Como o filme ficou montado?**

Ficou montado com essa visão de aonde um rapaz vai, o outro vai atrás. Na igreja, no Largo de São Francisco, nas ruas do Pelourinho, toda aquela parte antiga da cidade, onde tinha os prostíbulos, mas que depois foi saneada. Tinha essa Igreja Santa Bárbara bem no Largo do Pelourinho, onde tinha umas grades, Glauber ficava atrás, onde escondeu a câmera pra fazer planos bem abertos. Eu vinha correndo pelo pelourinho, descendo o Pelourinho com mão nos colhões, sentindo dores horríveis pelo meio do povo, as pessoas sem entender o que estava acontecendo, mas reagindo. Então toda aquela área antiga de Salvador foi explorada por Glauber. São vários cenários.

### **Você poderia descrever plano a plano como ficou montado *A Cruz na Praça*?**

Ah, não me lembro! Porque essa montagem dos planos, evidentemente, não obedeceu à ordem de filmagem. Ele filmou numa ordem que era mais prática. Depois montou na casa dele com Paulino numa outra ordem que ele achou que era mais cinematográfica. Essa ordem final do filme, que ele acabou não aprovando, vi uma vez só. Não me lembro. Depois, nós andamos pelo pelourinho. A gente ia andando pelas ruas, ele ia filmando até chegar à igreja. Aí chegou à igreja, ele filmava. Depois filmava no Pelourinho. Não havia diálogo. Eram apenas olhares. Nada era dito. O único momento em que o Anatólio chegava perto de mim era para pegar meus colhões. (...) Quando o Glauber filmava, ele era comandado pela intuição dele. A última cena era, se me lembro, um close meu ajoelhado diante da cruz.

### **Glauber filmou no cenário colonial da Bahia... havia pegação naquela região?**

Havia uma veneração dos intelectuais baianos pela cidade do Pelourinho. E a paquera homossexual havia à noite, ali naquelas regiões do Pelourinho.

### **Você conhece o conto *A Retreta na Praça*, que foi um texto literário que serviu de inspiração para o filme?**

Não conheço.

### **Como você via esse Glauber que pensava esteticamente no período de seus dois curtas?**

Ele era um revolucionário em arte. Achava que a revolução estética era mais importante que a política e a revolução estética devia ser fundamento da revolução política. Por isso, ele acreditava tanto em Brecht, que era um comunista de partido e a arte do Brecht era revolucionária. Já o Glauber nunca foi um comunista. Era de uma esquerda indefinida e queria fazer um cinema



revolucionário esteticamente novo e inventado por ele. *A Cruz na Praça* e *Pátio* eram projetos estéticos dele.

**Você gostou do filme quando assistiu?**

Sim. O filme era legal. E *A Cruz na Praça* é melhor que *Pátio*. É mais Glauber.

## CRONOLOGIA 1939/1960

Glauber Rocha

- 1939.** Nasceu no dia 14 de março, em Vitória da Conquista, Bahia. Primeiro filho da Adamastor Bráulio da Silva Rocha e Lúcia Mendes de Andrade Rocha.
- 1949.** Alfabetizado pela mãe, Glauber entra para a escola, aos sete anos. Cursa o primário num colégio católico em Vitória da Conquista.
- 1947.** A família muda-se para Salvador, Bahia.
- 1948.** Ingressa no colégio presbiteriano Dois de Julho, onde recebe educação religiosa. Aos nove anos, escreve, em espanhol, a peça “El Hijito de Oro”, que é encenada no colégio pelo professor de francês Josué de Castro. O papel masculino principal é interpretado pelo próprio Glauber. O pai abre, no centro da cidade, a loja O Adamastor. A mãe, aos 29 anos, assume os negócios e a chefia da família.
- 1952.** Aos treze anos, Glauber participa, como crítico de cinema, do programa “Cinema em Close-Up”, na Rádio Sociedade da Bahia.
- 1953/1954.** Glauber escreve ao tio, Wilson Mendes de Andrade, falando do desejo de ser escritor. Cursa o clássico no Colégio Central da Bahia. Torna-se membro do Círculo de Estudo, Pensamento e Ação (Cepa), “aparelho yntegralyzta bayano”. Escreve o balé “Sêfanu”, “criticado pelos líderes intelectuais do terceiro ano Klassyko como Exoteryko e Homossexual”.
- 1955.** A partir de uma ideia de Fernando da Rocha Peres, é criado o grupo Jogralescas Teatralização Poética, do qual Glauber faz parte. O grupo encenava poesias brasileiras e latino-americanas. Nelson Pereira dos Santos realiza “Rio, 40 Graus”.
- 1956.** Fundação da Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá. Primeira apresentação do grupo Jogralescas Teatralizações Poéticas, em setembro, no aniversário do Colégio Central da Bahia. Glauber participa do grupo, que encena poesias brasileiras, a maioria de poetas modernistas. Colabora no filme “Um Dia na Rampa”, curta-metragem de Luiz Paulino dos Santos filmado no Mercado Modelo de Salvador.
- 1957.** Entra para a Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, que cursaria até o terceiro ano. Chamado por Ariovaldo Matos, participa do jornal de esquerda O Momento. Colabora nas revistas culturais *Mapa e Ângulos* e no semanário *Sete Dias*. Com poucos recursos, filma *Pátio*, utilizando sobras de material de *Redenção*, de Roberto Pires (primeiro longa-metragem baiano).
- 1958.** Glauber inicia sua carreira jornalística como repórter de polícia do *Jornal da Bahia*. Posteriormente, começa a publicar artigos sobre cinema e assume a direção do *Suplemento*

*Literário*. Passa a escrever para a página *Artes e Letras*, do suplemento dominical do *Diário de Notícias*, de Salvador, e para o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB).

**1959.** Mostra o copião de *Pátio* a Walter Hugo Khouri. Viaja para o Rio, onde monta e conclui *Pátio*. Lança *Pátio* em Salvador e promove sessões no Rio. Em 30 de junho, Glauber casa-se em Salvador com a colega de universidade e atriz de *Pátio*, Helena Ignez. Por exigência do padre, Glauber recebe batismo católico e acrescenta Pedro ao seu nome, assinando Glauber Pedro de Andrade Rocha. Passa a lua de mel no Hotel Quitandinha, no Rio de Janeiro, e compra uma câmera Arriflex 35 mm “por sessenta contos com tripé e sem zoom”. Inicia, logo após o casamento, as filmagens, no Terreiro de Jesus, em Salvador, de seu segundo curta-metragem, o inacabado *A Cruz na Praça*, baseado num conto de sua autoria, *A Retreta na Praça*, publicado na coletânea *Panorama do Conto Baiano*. O filme não foi terminado. Na América Latina, vitória da Revolução Cubana.

**1960.** Iniciadas as filmagens de *Barravento*, por Luiz Paulino dos Santos, Glauber trabalha na produção executiva. Após um conturbado início de filmagem, Glauber assume a direção de *Barravento*, aproveitando alguns copiões de Luiz Paulino, mas refazendo o roteiro. Em carta de 2 de novembro conta a Paulo Emílio Salles Gomes como se tornou diretor.

*Fonte: Tempo Glauber*

## FILMOGRAFIA [1958/1959]



### PÁTIO

Ficção, curta-metragem, 35 mm, preto e branco, 11 minutos, 120 metros, Salvador, Bahia, 1959. Lançamento: Salvador, Cine Dirceu. **Diretor, argumentista e roteirista:** Glauber Rocha; **Fotógrafos:** José Ribamar de Almeida e Luiz Paulino dos Santos; **Editor:** Souza Jr.; **Música:** Concreta (tema central: *Sinfonia para um Homem Só*, de Pierre Henry). **Locações:** Salvador (BA); **Elenco:** Helena Ignez e Solon Barreto.

Data de Conclusão: Foi pré-montado e exibido em versão muda em 1958, razão pela qual a maioria das filmografias registra o filme como sendo de 1958. (In *Revolução do Cinema Novo*, p, 409).



### A CRUZ NA PRAÇA

Ficção, curta-metragem, 35 mm, preto-e-branco. Salvador, Bahia, 1959. **Produtor, diretor, argumentista e roteirista:** Glauber Rocha. **Diretor de fotografia e câmera:** Waldemar Lima. **Montador:** Glauber Rocha. **Locações:** Pelourinho, Cruzeiro de São Francisco, escadaria e igreja do Santíssimo Sacramento do Paço, igreja de São Francisco (Salvador, Bahia). **Elenco:** Luiz Carlos Maciel e Anatólio de Oliveira.

Foi montado em 1959, porém sem sonorização. Exibido para Luiz Carlos Maciel no mesmo ano.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARAÚJO, Leusa. A orgia de Tulio Carella sai da clandestinidade. *Revista USP*, n. 93: São Paulo, 2012.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BARBOSA DA SILVA, José. Aspecto sociológico do homossexualismo em São Paulo. *Revista de Sociologia*, São Paulo, vol. XXI, n. 4, out, 1959. In: PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*: Editora Fundação Perseu Adramo, 2008.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 152-172
- CARDOSO, Maurício. Glauber Rocha, Exílio, Cinema e História do Brasil. In: *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. Maria Helena Capelato (org.). 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.
- CARELLA, Tulio. *Os Diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima
- CARVALHO, Aria do Socorro S. *Nova onda baiana: Cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: Edufba, 2002.
- CLEMENTE, Anselmo. O automóvel e o rapaz, notas sobre a pegação masculina na cidade. Artigo do Núcleo de Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

DANIEL, Herbert. *Os Anjos do Sexo*. In: MICCOLIS, Leila; Daniel, Herbert. Jacarés e lobisomens: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 13-68.

DANTAS, Eduardo. *Uma praça chamada República*. Lampião, Rio de Janeiro, ano 2, n. 13, jan. 1979. In: PERLONGHER, Néstor Osvaldo. O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. In:

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

\_\_\_\_\_. Arqueologia de uma Paixão. In literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta: tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *Da amizade como modo de vida*. Gai Pied, nº 25, p. 38-39, abr. 1981. Disponível em <http://www.portalgens.com.br/portal/imagens/stories/pdf/amizade>. Acesso em 30 de julho de 2016. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty. J. Daniel e J. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

\_\_\_\_\_. *O saber gay*. Tradução de Eder Amaral e Silva e Heliana de Barros Conde Rodrigues. Revista Ecológica, n. 11, jan-abr, 2005. pp. 2-27.

GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. In: BERNADET, Jean Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles (Orgs). Glauber Rocha. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha – Esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

GATTI, José. Chiaroscuro. Glauber Rocha in Claro. Universidade de São Carlos, 2005. Concordia University, Montreal, Canadá, 2005.

\_\_\_\_\_. José. Barravento: a estréia de Glauber. Florianópolis. Ed. Da UFSC, 1987.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

GREENBERG, C. Vanguarda e o Kitsch 1939. In: Clement Greenberg e o debate crítico. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo (org.). Tradução de Maria Luiza X. A. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. P. 102.

HOCQUENGHEM, Guy. *A Contestação homossexual*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LINS, Daniel. O homoerotismo nas telas. In: *O dedo no olho: micropolíticas do cotidiano*. São Paulo: Annablume, 1999.

LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MACHADO, Jr. Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: Apontamentos para uma história. Castelo Branco, Edward de Alencar (org.). In: *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009, pp. 11-24.

MACIEL, Luiz Carlos. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, em 14 de junho de 2015.

\_\_\_\_\_. Luiz Carlos. *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Apresentação e colaboração de Angela Chaves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAFESSOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAIA, Vasconcelos; ARAÚJO, Nelson de. *Panorama do conto baiano*. In: *A Retreta na Praça*.

MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo, Annablume Editora, 2012.

MOTT, Luiz. *Cuíca de Santo Amaro: o chicote dos homossexuais da Bahia*. Deptº de Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 1986.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. Ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*: Editora Fundação Perseu Adramo, 2008.

REBECHI, Arlindo Jr. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. v. 1. São Paulo. Dissertação de doutorado apresentada à Universidade de São/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

ROCHA, Paloma; PIZZINI, Joel. Documentário *Glauber Rocha – Retrato da Terra*, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *O homossexual astucioso*. Comunicação proferida no Center for Gay and Lesbian Studies, da Universidade de Nova York. Mimeo, 1998.

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade de Salvador: Estudos de Geografia Urbana*. 2ª ed. São Paulo: Editora da USP; Salvador: Edufba, 2008/1ª ed. 1959.

SARMIENTO, Guilherme. *A Cruz na Praça: o homoerotismo segundo Glauber*. Caderno de Cinema, s.d. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/a-cruz-na-praca/>. Acesso em 19 jan. 2016.

PIZZINI, Joel. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 2016.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *A epistemologia do armário*. In: *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho de 2007. (p. 19-54)



SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução*. Jundiaí, Paco Editorial: 2016.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa de raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Edusp/SP, 2008.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TENDLER, Silvio. Documentário *Glauber – Labirinto do Brasil*, 2004.

TREVISAN, Silvério. *Devassos no Paraíso. A homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade*. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1986.

TULIO, Carella. *Orgia: Os Diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. Tradução: Hermílo Borba Filho. São Paulo: Opera Prima, 2011.

VALADARES, Clarival do Prado. *Nota sobre A Cruz na Praça. Jornal do Brasil: 22 de agosto de 1959*.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Org: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

### **Catálogos consultados**

Catálogo *Glauber Rocha, Uma revolução baiana*. Associação dos Amigos do Tempo Glauber – AATG (org.). Salvador: 2008

Glauber por Glauber. Mostra completa da obra de Glauber Rocha, como ele mesmo desejou. s/d. p 54-55.