

Glauber Rocha con e contro Pasolini

Monica Dall'Asta, Maria Rita Nepomuceno

Proponiamo nelle pagine che seguono due rari scritti di Glauber Rocha su Pier Paolo Pasolini. Il primo, *Un intellettuale europeo*, datato 1974, rimase inedito fino al 1983, anno in cui fu pubblicato postumo in una storica raccolta di testi dell'autore, uscita a distanza di poco più di un anno dalla sua scomparsa¹. *Amor di maschio* fu scritto subito dopo la morte di Pasolini e non è mai più stato ripubblicato dopo la sua apparizione, avvenuta sul settimanale satirico «O Pasquim» nel novembre 1975 (pochi giorni dopo la morte del generale Franco, che infatti è richiamata nelle ultime righe²). Letti uno di seguito all'altro, i due testi consentono di cogliere come al microscopio il complesso, intenso rapporto che legava Glauber al cinema di Pasolini, un «amor di maschio», come recita il titolo del secondo articolo, pieno di contraddizioni e di sfumature: segnato da un'identificazione profonda, spinta fino limite carnale della trasgressione e dello scandalo, ma al tempo stesso da una decisa dissociazione nei confronti di uno sguardo sentito come ancora fondamentalmente paternalista, dunque colonialista e patriarcale.

Si tratta in effetti di un rapporto che ha luogo esclusivamente a livello del cinema: come egli stesso ricorda in *Amor di maschio*, Glauber aveva avuto con Pasolini incontri solo occasionali, in circostanze più o meno ufficiali, senza che tra i due si fossero mai create le condizioni per la nascita di un'amicizia, di un'intimità o di una vera condivisione di idee. Certamente Glauber aveva molto amato certi film di Pasolini e il suo esordio sulla scena internazionale era avvenuto proprio contemporaneamente a quello del poeta italiano, al festival di Karlovy Vary del 1962, dove il premio per la regia e quello per l'opera prima furono assegnati rispettivamente ad *Accattone* e a *Barravento*.

Da allora il cinema di Glauber aveva attraversato il sogno anti-imperialista delle sinistre organizzate. Frantz Fanon, l'utopia del terzo mondo unito, il Brasile, l'America Latina, l'estetica della fame... Lo sperimentalismo dei «nuovi cinema» esalava un profumo di libertà e di rivoluzione. Il cinema doveva servire a scrivere i drammi dei popoli oppressi.

Questa tensione profondamente politica emerge con chiarezza nel rapporto di Glauber con Pasolini. «Come Gesù, il marginale Accattone muore ammazzato in una *favela* romana» e «la teoria del Cristo terzomondista di Pier Paolo è parallela a quella di *Deus e o diabo na terra do sol*³». L'immagine di Cristo nel *Vangelo secondo Matteo* è apertamente omaggiata in *Claro*⁴ e nell'estremo *A idade da terra*⁵, dove appare moltiplicata: il cristo indio, il cristo nero, il cristo militare e il cristo guerrigliero. Questi inviati pasoliniani nel terzo mondo sono altrettante allegorie della guerriglia indipendentista, complici di Dio e del Diavolo, distruttori rivoluzionari. La missione del Cristo di Glauber è quel-

AMOR DE MACHO

I - Minha prisão mede um metro quadrado. Pão dormido e água suja. Todo censurado. Cada dez minutos eles voltam. Luz de vela.

Blecauti. Pier Paolo Pasolini. Ainda Godard no seu último filme, "Número Dois"... "falam sempre da violência do rio que invade as margens, ninguém se lembra da violência das margens que reprimem o rio"...

Conheci Wlado em São Paulo, na Cinemateca, em 1964. Mandei uma carta de protesto pro "Le Monde". Conheci Pasolini (Pier Paolo pros íntimos...) em Roma, 1964. Ele veio ver "Deus e o Diabo..." e disse timidamente que não tinha entendido. Depois comemos churrasco juntos em Roma, 1967. Em 1969 sua prima Graciela veio me buscar pra ver as filmagens de "Medea". Maria Callas num castelo mediterrâneo quatro câmaras e Pier Paolo gritava:

"... testa di morte, Maria! Testa di morte! Festival de Berlim, 1972: fui a um coquetel falar com o Presidente da República e topei Pier Paolo com Laura Betti. Não quis transar porque achei "Decameron" decadente. Não vi "Canterbury". Saí no meio de "As Mil e Uma Noites". Pier Paolo jantava sábado no "La Carbonara", Campo di Fiori, e depois ia de carro paquerá. Nas favelas romanas resgatava o sexo reprimido do marginalismo macho. Diziam que Pier Paolo detestava mulher, botava óculos pretos pra se defender. Morava com a mãe. Ninetto se casou, teve um filho, Pier Paolo era pai, avô, amante. Da tribo faziam parte o cacique Alberto Moravia, os cangacei-

la di annunciare la riconciliazione tra amore e rivoluzione, tra razionalità politica e irrazionalità popolare, già teorizzata nelle sue *Eztetykaz* del sogno e della fame⁶.

Con ciò Glauber sembra riconoscere a Pasolini un ruolo esemplare nella politica della rappresentazione popolare del nuovo cinema del terzo mondo. Ma la sua analisi delle ambiguità che permangono nella cultura eurocentrica di Pasolini non è per questo meno lucida e impietosa, fino alla ferocia. Soprattutto il primo testo, ancora non segnato dal dolore del lutto, è imbevuto di un sarcasmo pungente. La filmografia di Pasolini vi è scandita in una specie di crescendo sacrilego: «*Uccellacci e uccellini* è la prima blasfemia. *Edipo Re* è il primo peccato capitale. *Teorema* è il primo scandalo», un movimento plasmato sul rovesciamento del modello religioso: «*Il Vangelo* è l'integrazione dell'artista al Vaticano Comunista».

La penna incendiaria di Glauber infierisce nel punto più sensibile, e certamente più scomodo, tra tutti quelli sollevati dal cinema di Pasolini: il suo rapporto con la sessualità, paradossale tabù critico che circonda un autore che proprio della critica di sessualità e tabù ha fatto un perno decisivo della sua opera. Senza sconti, *Il fiore delle Mille e una notte* è definito un «rituale estetizzato dalla frustrazione sessuale», nel quale «Pasolini non riesce a liberarsi dalla frustrazione della virilità perduta» e arriva fino a «colonizzare il sesso del povero». Questa critica sessuale/sessuata all'articolazione pasoliniana di «sovversione» e «perversione» si preciserà in altri testi successivi, da *Paso sado mazo zalo*⁷, scritto in questi stessi anni, a *Il Cristo-Edipo*, del 1981, dove leggiamo che

sovversione significa rovesciare veramente la perversione attraverso un flusso amoroso che non esclude l'omosessualità. Il problema non è l'omosessualità o l'eterosessualità, il problema è la fascinazione per l'eredità fascista, i grandi balletti contorsionisti di quest'uomo venuto dalla campagna, da una civiltà arcaica, e che impiega vari linguaggi (la letteratura, il cinema) per sublimare, camuffare e infine, come in *Salò*, rivelare la sua vera personalità che non era né Cristo né Edipo, ma qualcosa di molto misterioso, il piacere fascista⁸.

In *Amor di maschio* Glauber è al tempo stesso con e contro Pasolini. Senza rinunciare a qualche stroncatura pesante – come per esempio quando giudica *Salò* colpevole di avere “impiccato” il divino Sade senza comprendere la sua poesia – gli rivolge il più grande atto d'amore facendone un doppio di se stesso. Il lutto per la morte del regista italiano scatena un flusso di coscienza nel quale Glauber dichiara di sentirsi già accanto a lui in Paradiso, insieme a Wlado/Vladimir Herzog, giornalista brasiliano ucciso dai militari. La fine violenta di questa immagine di sé traslata gli pare un sinistro presagio: «Ieri ho detto a Juliet [Berto, all'epoca compagna di Glauber] che forse le morti di Wlado e di Pier Paolo annunciavano la mia...». La riflessione su Pasolini assume così un profilo tragico nella misura in cui riguarda se stesso, trasformandosi in un bilancio già vissuto come terminale⁹, un riepilogo vorticoso e allucinante dei momenti e delle persone salienti della propria esistenza, nei punti esatti in cui essi incrociavano i destini politici del Cinema Nôvo e di tutto il Brasile.

Ecco il tono di *Amor di maschio*: una mitragliata di immagini colorate, il montaggio frenetico di un'epoca e di un uomo vulcanici. Del resto, non era stato Pasolini a scrivere che «la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita [...] facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile»¹⁰? Glauber parla di sangue, di fame e di trascendenza, del suo esilio. Tropicalismo lisergico. Lo stile è quello dei suoi film. Il suo discorso, puzzle cubista di profili e avvenimenti, è un pensiero-fucile armato contro il complesso d'inferiorità dell'artista del terzo mondo e insieme un viaggio a ritroso nella storia sociale, politica e culturale del Brasile.

Anche qui l'obiettivo critico non manca di centrare il nucleo problematico rappresentato dal rapporto di Pasolini con la sessualità. Dichiarando il suo amore virile nei confronti del suo doppio europeo, Glauber si mette in condizione di amarlo “da maschio”, ovvero: in modo violento. È lo stesso schema che si ritrova nel paragrafo V a proposito di Ruy Guerra, descritto come un «maschilista [...] tremendamente aggressivo»: «*Dichiarare in pubblico che ho rotto forever con il maschio Guerra è il modo migliore di amare la femmina Ruy*»¹¹.

Ciò che la morte di Pasolini rivela con violenza è la violenza del maschilismo: «Pasolini è morto ucciso da uno o più maschi». Il suo sacrificio (infine metaforicamente attribuito al dittatore Franco, morto negli stessi giorni) somiglia a quello di tre grandi donne del cinema brasiliano, trucidate «al suono del clacson paranoico di Fittipaldi». L'attrice Leila Diniz, incinta, esibì il suo pancione in costume da bagno e nel 1969 dichiarò a «O Pasquim» che sesso e amore sono due cose distinte. Le sue parole preoccuparono il governo, che proprio in seguito a questa intervista promulgò una legge sulla censura nota come Decreto Leila Diniz. Era un emblema del femminismo e dello spirito democratico del cinema brasiliano. Nel 1973 perse la vita in un incidente aereo, sette mesi dopo aver dato alla luce la sua unica bambina, avuta con Ruy Guerra. Come lei scomparve, lo stesso anno, Regina Rozemburgo: «Sempre viva. Generosa. Democratica. [...] Intellentissima»¹², complice appassionata di Glauber fin dai tempi di *Barravento* e in seguito durante tutta la realizzazione di *Deus e o diabo*, icona affascinante di libertà e bellezza. Adriana Prieto, scoperta a sedici anni da Nelson Pereira dos Santos nel film *El Justicero* (1966), restò uccisa in un incidente automobilistico in cui era coinvolta una macchina della polizia. Glauber ricorda queste figure di attrici moderne come «uccelli del paradiso» messi a morte dalla «magia negativa di Pelé», nel pieno della reazione totalitaria. Tutte morte in incidenti con mezzi di trasporto. Vittime simboliche del maschilismo e della dittatura...

Rosa, la protagonista femminile di *Deus e o diabo*, cade a terra mentre l'eroe raggiunge il mare. Nel solco della tradizione folklorica le parole sono quelle di un motivo popolare cantato da un *repentista*, un cantastorie che tramanda gli episodi della storia del *sertão*: «Il *sertão* sarà mare e il mare sarà *sertão*». Glauber fu accusato di misoginia per questa inquadratura: perché Rosa non arriva al mare? In *Amor di maschio* Glauber prova a riscattare l'inciampo di Rosa: «Le donne devono imparare a correre come i maschi e raggiungere con loro il Paradiso»...

La descrizione del suo rapporto con le donne sembra voler evocare per contrasto, anche se non esplicitamente, l'immagine del Pasolini misogino richiamata *en passant* nelle prime righe del testo. Glauber va oltre la convenzionale idea della donna-musa, attribuendo alle sue amiche non solo o non tanto la potenza dell'ispirazione, ma proprio la *maternità* dei suoi stessi film. Infatti, «le donne esercitano influenze decisive nella mia vita» ed Helena Ignez, Rosa Maria de Oliveira Penna, Regina Rozemburgo, Maria Tereza del Carmo Sopeña y Acoste e Juliet Berto¹³ hanno tutte *partorito* diversi suoi film. Inoltre «Letícia Maria Moreira de Souza mi ha rivelato la tecnica e l'estetica del Super 8», intensamente esplorata da Glauber proprio verso la metà degli anni Settanta.

Amor di maschio uscì sull'onda delle polemiche suscitate da un altro articolo di poco precedente, intitolato *Vatapá no ventilador*¹⁴. Vatapá è un cibo tipico di Bahia, lo stato dove Glauber era nato, e l'espressione scelta per il titolo non è che un eufemismo per «gettare merda nel ventilatore»: suscitare polemica, esporre in modo provocatorio e veemente le scomode verità che molti preferiscono non vedere.

Amor di maschio è zeppo di riferimenti a persone, fatti politici e cinematografici, riferimenti storici, religiosi e folklorici, come se ricomponendo la sua vita sulla filigrana della morte di Pasolini Glauber volesse ricapitolare tutta la storia del Brasile. I richiami alle varie figure e avvenimenti si inseguono a un ritmo vertiginoso, in un turbine allegorico che mescola il privato al politico, la sessualità alla rivoluzione, le immagini alle idee. Senza pretendere di esaurire la ricchezza del testo, forniamo di seguito alcune indicazioni utili alla sua comprensione.

Vladimir Herzog, giornalista, fotografo e drammaturgo, nato in Croazia e naturalizzato brasiliano, fu direttore della televisione pubblica brasiliana, la Tv Cultura. Scomparso dopo essere stato arrestato, fu trovato impiccato il 25 ottobre 1975, in quella che un'opinione pubblica infuriata giudicò subito una simulazione della polizia. Appena un mese prima della morte di Pasolini, il Brasile aveva pianto un'altra morte simbolica: un intellettuale marxista, brutalmente assassinato per il suo impegno nella causa della lotta comunista. Il suo omicidio fu seguito dalla presentazione di nuove misure di «apertura politica» da parte del generale Golbery do Couto e Silva, ministro degli Interni del gover-

326 280

Saimos do restaurante. Pasolini entra no seu Jaguar vermelho e dispara.

UM INTELLECTUAL EUROPEU

Pasolini é uma super-star europeia, enfant-gâté do neo-realismo apostolo de Rossellini e Visconti.

Resistência Pasolini

Accatone é o último grito do neo-realismo.
Mama Roma é uma ópera psico-lingüista.
Il Vangelo é integração do artista ao Vaticano comunista.
Uccellacci e Uccellini é a primeira blasfêmia.
Edipo Rei é o primeiro pecado capital.
Teorema é o primeiro escândalo da.
Rosile é a primeira comunhão.
Medeia é a primeira missa.
Accatone é a capela Sixtina.
Canterbury é o dilúvio.
La Roca é um ritual —————> estetificado pela frustração sexual.

Un Intelectual Europeu

Pasolini revolucionário do cinema, costureiro da montagem, maquillador de heróis decadentes, fotógrafo de turismo, um sonoplasta e poeta católico de tendência espolizante. Pasolini não liberta da frustração de uma virilidade perdida, a beleza não o erotiza, a violência é um maneirismo, universo escuro / de um idealista unipotente.

La Roca é uma exposição audio-visual de fantasmas cristãos que desfilam no Terceiro mundo encantados com a flexibilidade sexual dos primitivos. Pasolini coloniza o sexo do pobre, o sub-proletariado é uma máquina indefesa diante da sua morbidez.

A literatura nasce do povo e estrutura a sociedade capaz de resistir ao cristianismo imperialista.

La prima pagina dell'autografo di *Un intellettuale europeo* - Cinemateca Brasileira



Juliet Berto e Glauber Rocha durante la realizzazione di *Claro* (1975)

no di Ernesto Geisel. Gli editori di «O Pasquim» divergevano fra loro sulla posizione da assumere in merito al pacchetto del governo. Mentre la questione dell'«apertura» galvanizzava il dibattito politico, Glauber Rocha nel suo articolo buttava olio sul fuoco della controversia a sinistra.

Carlos Lacerda fu il grande oppositore del dittatore Getulio Vargas. Noto giornalista, condusse per anni una martellante campagna di stampa contro il presidente, partecipando a un tentativo di colpo di stato, prima che Vargas si suicidasse annichilito dalle continue pressioni e ormai privo di spazio politico. Divenuto governatore dello Stato della Guanabara nel 1960, come rappresentante della União Democrática Nacional, Lacerda continuò in seguito a determinare dalla sua posizione di egemonia sui media il destino di vari presidenti, a partire da quello del riformista João Goulart – che Glauber chiama con il diminutivo popolare di Jango, da cui l'espressione *janguismo* – in un primo tempo favorito da Lacerda nella sua ascesa e poi rimosso con un nuovo colpo di Stato. Jango è il dolore della rivoluzione fallita del 1964 e anche indirettamente un personaggio di *Terra em transe*. Dopo aver reso omaggio a Che Guevara, fu destituito in quella che i militari ancora oggi chiamano «la Rivoluzione del 31 marzo». Per i cinemanovisti il colpo di Stato del 1964 segnò invece la fine del sogno comunista.

Lacerda era contrario al processo di apertura proposto da Geisel e favorevole al mantenimento della repressione contro il pericolo comunista. Il «Teatro Lacerda» non è altro che la messa in scena del terrore su cui si reggeva il regime, lo spettacolo generato «dall'incontro di Pelé e Lacerda».

Glauber ricorda l'episodio degli Otto del Glória che ebbe luogo a Rio de Janeiro il 17 novembre 1965. Durante la riunione dell'Organizzazione degli Stati Americani, otto uomini di cultura protestarono davanti all'albergo Glória in cui alloggiava la commissione internazionale e finirono per questo arrestati e costretti in carcere. Oltre a Glauber Rocha, il gruppo comprendeva il regista Joaquim Pedro de Andrade, il direttore della fotografia Mário Carneiro, l'ambasciatore Jaime Rodrigues e i giornalisti Antônio Callado, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves e Carlos Heitor Cony.

Mentre gli amici sparivano, lo spirito irriverente dell'avanguardia e della contestazione cominciava a spegnersi. La grande festa della contestazione finiva nelle lacrime. Parlare stava diventando pericoloso, i delatori si moltiplicavano e c'era il rischio di finire nelle mani dello Squadrone della morte, organizzazione paramilitare di torturatori professionisti al servizio della polizia segreta, usata per colpire gli oppositori politici. Il «Teschio Pop» è la sua insegna di riconoscimento: «*Se passassi nella valle dell'ombra della morte...*».

Quelli che non sparirono nei sinistri sotterranei della dittatura militare ripararono all'estero. Glauber visse metà della sua vita come straniero e anche questo testo, come tanti altri suoi scritti e suoi film, è la testimonianza di un uomo in esilio. «Essere un brasiliano esiliato è un'altra esperienza contemporanea. Non esiste la solidarietà programmata. È sempre un problema politico e sessuale». Si sa che Glauber ricevette aiuti da più parti, da uomini politici e dalle sue amiche. Lamentò spesso che la scarsità di fondi non gli permetteva di vivere una vita dignitosa all'estero, nonostante egli si considerasse un rappresentante del Brasile. Non aveva remore a chiedere soldi a chiunque potesse fornirglieli. L'esperienza dell'esilio accentuò gli aspetti internazionalisti della sua lettura dei fenomeni politici. Lavorò per superare il complesso d'inferiorità culturale del suo paese e del suo continente, sentendosi parte attiva della guerriglia indipendentista post-coloniale e anti-imperialista. Al tempo stesso spinse il suo nazionalismo fino all'adozione della lingua madre del popolo tupy. Negli scritti degli ultimi anni si esprimeva tramite prelievi o calchi su tale lingua, per esempio in termini come *estetyka*, *kynema*, *Krysto*.

In *Amor di maschio*, scritto all'inizio del cosiddetto processo di «apertura» politica, affiorano le tracce di una certa inclinazione glauberiana alla conciliazione con una parte del governo militare, rappresentante della nuova tendenza. In una spiazzante intervista apparsa sul giornale «Visão», Glauber mostra apprezzamenti per il «pacchetto di aperture» di Golbery, spingendosi fino a definire il generale un «genio della razza» e provocando un vespaio di polemiche negli ambienti della sinistra. Le pole-

miche aumentarono nel 1979, quando Glauber fece ritorno in Brasile per realizzare un programma televisivo intitolato *Apertura*, in cui intervistava politici e intellettuali brasiliani. Il suo atteggiamento di dialogo con i militari suscitò grande scandalo tra i suoi estimatori, che pensavano fosse impazito. Fino all'ultimo Glauber non rinunciò alla provocazione, anche nel ruolo di giornalista alimentava un'immagine di sé controversa, piena di contraddizioni, proprio come l'ultimo Pasolini, il corsaro. I personaggi citati nel testo sono innumerevoli. Tra i politici vale la pena di menzionare almeno Juarez Távora, Luís Carlos Prestes e il generale Juracy Magalhães. Juarez Távora fu ministro dei Trasporti nel governo Vargas prima di passare all'opposizione e assumere posizioni politiche *entreguistas* (da *entrega*, termine che designa la *consegna* delle risorse naturali nazionali alle aziende straniere). Luís Carlos Prestes fu il militare e politico comunista che organizzò la Coluna Prestes, la lunga marcia che attraversò il Brasile tra il 1925 e il 1927 per diffondere l'idea della Rivoluzione. Il generale Juracy Magalhães, cui Glauber dichiara di essersi ispirato per *Terra em transe*, già governatore di Bahia, partecipò al colpo di Stato del 1964. Tra i principali provvedimenti da lui adottati come uomo di governo va citata la legalizzazione del *jogo do bicho*, un gioco d'azzardo basato su figure di animali, dal cui incasso derivano i fondi usati per finanziare il carnevale e le politiche culturali. Glauber dichiara di aver beneficiato delle tasse sul *jogo de bicho* per finanziare *Barravento*, grazie al suo rapporto con Juracy, i cui figli e nipoti dominano ancora oggi la politica di Bahia.

Tutto lo scritto trabocca di icone tropicaliste: Tupan, il Dio tuono della mitologia indigena tupy; Pindorama, nome indio dell'America; il *Pai de santo* (padre di santo) del *candomblé* e dell'*umbanda*, religioni afrobrasiliane i cui maestri di cerimonia praticano rituali di evocazione di energie spirituali nei *terreiros* (case di preghiera), sacrificando a Oxossis e Oguns, i loro santi tribali; i poeti di Bahia, il romantico Castro Alves e il barocco Gregório de Matos; il romanziere romantico José de Alencar coi suoi indios *alencariani*, simboli della purezza nazionale; il musicista Heitor Villa-Lobos, compositore delle divine *Bachianas brasileiras*¹⁵; i poeti moderni, Oswald de Andrade, con la sua lettura «antropofagica» della cultura nazionale, e Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes (che visse in Italia); il romanziere di Bahia Jorge Amado; Pelé e Fittipaldi, gli eroi dello sport nazionale; e ancora Antonio Carlos Jobim, Francisco Buarque de Holanda, Roberto Carlos... Antonin Artaud, Frantz Fanon, Franz Kafka... il Cinema Nôvo invecchiato di Ruy Guerra e Paulo César Saraceni... dèi e diavoli, Cristi abbandonati in mezzo al sogno proletario, guerriglia culturale, scrittura-mitraglia, trtrtrtr...

1. *Um intelectual europeu*, in Glauber Rocha, *O Século do Cinema*, Alhambra, Rio de Janeiro 1983, p. 211. Una precedente traduzione italiana si trova nel volume *Glauber Rocha: scritti sul cinema*, a cura di Lino Micciché, La Biennale, Venezia 1986, p. 200.

2. Glauber Rocha, *Amor de macho*, in «O Pasquim», 336, novembre 1975, pp. 49-51. Sotto il titolo a caratteri cubitali compare una vignetta accompagnata dalla didascalia: «Il nuovo articolo di Glauber Rocha (è il drago della cattiveria?)». L'espressione «drago della cattiveria», ripresa più avanti nel testo per connotare la figura di Carlos Lacerda, è un'allusione al titolo originale del film noto in Italia come *Antonio das Mortes* (1968): *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

3. *Il dio nero e il diavolo biondo*, 1964.

4. *Chiaro*, girato a Roma nel 1975. In una lettera dello stesso anno al critico di «Le Monde» Jean-Louis Bory, Rocha definisce esplicitamente questo film come pasoliniano: «Cristo arriva a Roma circondato dagli operai, il personaggio è Pasô. Cieco. Luce che acceca. Chiaro». Cfr. Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, a cura di Ivana Bentes, Editora Companhia das Letras, São Paulo 1997, p. 546.

5. *L'età della terra*, 1980.

6. Cfr. *Una estetica della fame e Eztetyka del sogno*, in *Scritti sul cinema*, cit., pp. 55-57 e 71-72.

7. *Paso sado mazo zalo*, in Glauber Rocha, *O século do cinema*, Cosac Naify, São Paulo 2006, pp. 320-324.

8. Glauber Rocha, *Le Christ-Edipe*, in *Pasolini cinéaste*, numero fuori serie di «Les Cahiers du cinéma», marzo 1981; pubblicato per la prima volta in portoghese in *Glauber Rocha*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa 1981, pp. 39-40; ora in *O século do cinema*, cit., pp. 283-286. Nello stesso volume si veda anche *Pasolini*, pp. 276-282.

9. In realtà, come appena osservato, anche in seguito Rocha ebbe più volte modo di tornare a scrivere su Pasolini (vedi note 6 e 7). Nel 1977 scelse per il suo ultimo figlio il nome di Pedro Paulo.
10. Pier Paolo Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, nuova ediz. nella collana "Gli Elefanti" 1991, p. 241; anche in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1560-1561.
11. Come lo stesso Rocha ricorda in *Vatapá no ventilador* («O Pasquim», 335, ottobre 1975, p. 50), la rottura con Guerra avvenne dopo che questi lo ebbe accusato di essersi «venduto» al regime (vedi oltre).
12. Glauber Rocha, *Revolução do cinema nôvo*, Cosac Naify, Rio de Janeiro 2004, p. 256.
13. A Helena Ignez è attribuita la maternità di *Pátio* (1959), *Barravento* (1962) e *Cruz na praça* (mai realizzato); a Rosa Maria de Oliveira Penna (Rosinha) e Regina Rozemburgo quella di *Deus e o diabo*; ancora a Rosinha quelle di *Terra em transe* (*Terra in trance*, 1967), *Câncer* (Id., 1972), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*, 1968), *Cabeças cortadas* (*Teste tagliate*, 1970) e *O leão de sete cabeças* (*Il leone a sette teste*, 1971). In pratica Rocha ripercorre la propria filmografia nella sua interezza fino al sofferto *Historia do Brasil* (1973), rimasto incompiuto e "attribuito" a Maria Tereza del Carmo Sopeña y Acoste, e a *Claro*, "partorito" da Juliet Berto.
14. Glauber Rocha, *Vatapá no ventilador*, cit., p. 50.
15. La *Bachiana* n. 5 è stata usata nella colonna sonora di *Terra em transe*.