



DOSSIÊ - ARTE E REVOLUÇÃO: DE QUE COR SÃO OS CRAVOS VERMELHOS DE ABRIL?

Informar, performar: o duplo movimento em *As Armas e o Povo* com a presença de Glauber Rocha

To inform, to perform: The Double Movement in As Armas e o Povo with Glauber Rocha Presence

Informar, performar: El doble movimiento en As Armas e o Povo con la presencia de Glauber Rocha

Glaura Cardoso Vale¹

orcid.org/0000-0002-6895-4279
glauracardosovale@gmail.com

Recebido em: 31 jul. 2025.

Aprovado em: 07 abr. 2026.

Publicado em: 19 maio. 2026.

Resumo: *As Armas e o Povo* (1975), documentário produzido pelo Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal sobre a Revolução dos Cravos, conta com a participação de Glauber Rocha nas tomadas de rua do 1º de Maio de 1974 – primeira comemoração popular após a recente queda do regime ditatorial. Este artigo versará sobre o duplo movimento da montagem dessa produção: dar conta do acontecimento (a tomada das ruas com a presença do cineasta terceiro-mundista) e do contexto que pôs fim ao regime. Para isso, será analisado como a montagem se equilibra entre o esforço de informar o espectador sobre o contexto histórico e de explorar os efeitos de sentido produzidos pela presença performática de Glauber Rocha no campo da imagem. Ao indicar as modulações que permitem perceber o senso de performatividade do diretor terceiro-mundista manifesto *dentro* e *fora* de campo, procura-se demonstrar como esse gesto disruptivo, que produz um diálogo entre o ensaísmo crítico e o jornalismo inventivo, sugere uma nova audiovisualidade incorporada ao projeto estético e político de Glauber Rocha.

Palavras-chave: Glauber Rocha; *As Armas e o Povo*; Revolução dos Cravos; performatividade; *media*.

Abstract: *As Armas e o Povo* (*The Guns and the People*, 1975), a documentary produced by the Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal about the Carnation Revolution, features Glauber Rocha in the street footage from the 1º de Maio celebrations of 1974—the first popular celebration after the recent fall of the dictatorial regime. This article discusses the dual movement of the editing of this production: capturing the event (the taking of the streets with the presence of the Third World filmmaker) and the context that brought an end to the regime. To do so, it analyzes how the editing balances the effort to inform viewers about the historical context with the exploration of the meaning produced by Glauber Rocha's performative presence within the frame. By identifying the modulations that reveal the director's sense of performativity—both on and off-screen—this study seeks to demonstrate how this disruptive gesture, which creates a dialogue between critical essayism and inventive journalism, suggests a new audiovisual sensibility embedded in Glauber Rocha's aesthetic and political project.

Keywords: Glauber Rocha; *As Armas e o Povo*; Carnation Revolution; performativity; *media*.

Resumen: *As Armas e o Povo* (1975), documental producido por el Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal sobre la Revolución de los Claveles, cuenta con la participación de Glauber Rocha en las tomas callejeras del 1º de Mayo de 1974, la primera celebración popular tras la reciente caída del régimen dictatorial. Este ensayo abordará el doble movimiento de la edición en esta producción: registrar el acontecimiento (la toma de las calles con la presencia del cineasta tercermundista) y el contexto que terminó con



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

el régimen. Para ello, se analizará cómo el montaje equilibra el esfuerzo por informar al espectador sobre el contexto histórico y la exploración de los efectos de sentido producidos por la presencia performática de Glauber Rocha en el campo visual. Al indicar las modulaciones que permiten percibir el sentido de performatividad del director tercermundista manifiesto dentro y fuera de campo, se busca demostrar cómo este gesto disruptivo, que produce un diálogo entre el ensayismo crítico y el periodismo inventivo, sugiere una nueva audiovisualidad incorporada al proyecto estético y político de Glauber Rocha.

Palabras clave: Glauber Rocha; *As Armas e o Povo*; Revolución de los Claveles; performatividad; medios.

1 Falar de dentro de uma Revolução

As Armas e o Povo (1975), documentário produzido pelo Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica de Portugal sobre a Revolução dos Cravos, conta com a participação de Glauber Rocha nas tomadas de rua do 1º de Maio de 1974. Estando em autoexílio na Europa, o cineasta brasileiro parte para Lisboa a tempo de compor as equipes de filmagem que registrariam a primeira comemoração popular após a recente queda do regime ditatorial. Ciente da importância dessa participação e da recepção tardia do filme, este artigo centra-se na investigação do duplo movimento proposto pela montagem: por um lado, seu caráter informativo, que contextualiza historicamente o fim da ditadura portuguesa; por outro, sua dimensão estético-política, evidenciada pela presença disruptiva de Glauber Rocha, que tensiona os limites entre cinema direto, ensaísmo crítico e jornalismo inventivo.

Metodologicamente, este estudo articula análise da estrutura da montagem considerando três estratos principais do filme: (1) as sequências em preto e branco que registram os eventos do 25 de Abril; (2) as tomadas gerais em cores do 1º de Maio; (3) as entrevistas de rua realizadas por Glauber Rocha e António Escudeiro, que constituem o núcleo desta investigação sobre a performatividade. A leitura dessas sequências

será conduzida à luz da ideia de ato ilocutório (convenções linguísticas) e força perlocutória (aquilo que escapa às convenções) difundidos por J. L. Austin (1990) a partir da década de 1950, assim como a ideia de ato de linguagem de Dominique Maingueneau (2006). Este artigo não procura aplicar pressupostos teóricos linguísticos ao filme, mas indica como esses conceitos amplamente conhecidos são operacionalizados no gesto do cineasta que tensiona os códigos do jornalismo e do documentário, por exemplo, ao editar "ao vivo" a cena. O objetivo é demonstrar como essa intervenção singular – analisada através de planos aproximados, ângulo frontal e mobilidade da câmara (Cunha, 2021) – materializa o duplo movimento anunciado: informar sobre o contexto revolucionário por meio da narração em *off*, e, simultaneamente, performar uma nova audiovisualidade engajada, conforme Glauber Rocha propõe em sua obra. Com isso, espera-se compreender como esse gesto do cineasta não apenas documenta um evento histórico, mas reinventa seu registro, propondo uma gramática cinematográfica que funde urgência política e experimentação formal. Por fim, este artigo retoma uma discussão que venho empreendendo sobre a performatividade em Glauber Rocha a partir dessa obra coletiva².

O filme *As Armas e o Povo*, amparado pela narração em *off*, tenta cumprir o papel de informar o espectador sobre o passado para que possa compreender o contexto e a importância daquelas imagens, mas, também, para que se tenha em mente que haveria muito a ser construído ainda. Embora com um discurso ordenador, assumidamente de esquerda³, *As Armas e o Povo* possibilita o encontro com uma multiplicidade de vozes, não apenas pelas tomadas em que

² Jair Fonseca realizou um trabalho exaustivo sobre a relação entre filmes, textos e a *performance* de Glauber Rocha na cena político-cultural do período em que as obras estão circunscritas. Fonseca defende que a disseminação de traços biográficos e autobiográficos na obra do cineasta conforma, alegoricamente, "a figura social do artista-intelectual, latino-americano e terceiro-mundista", não servindo apenas para a construção de um autorretrato. Cf. *Cinema, texto e performance: A vida em obra de Glauber Rocha* (2000). A pesquisa recente da qual deriva este artigo corrobora a intuição geral que orienta o trabalho pioneiro de Fonseca.

³ Como nos diz Paulo Cunha (2021, p. 6): "Ainda que os trabalhadores que produziram, rodaram e montaram o filme tivessem convicções políticas e estéticas diversas, este projeto revestiu-se de uma manifestação simbólica que pretendia homenagear as vítimas do fascismo e celebrar a libertação de um país".

Glauber Rocha se lança no meio do povo, mas, inclusive, pelos cartazes e gestos que as câmeras encontram, o que denota um olhar sensível que apreende desejos e urgências, sabendo que cada realizador a filmar estava em sintonia com essa vibração. É preciso destacar o rigor técnico que garante essa tradução tanto nas tomadas abertas quanto nos planos fechados que miram os detalhes permitindo a leitura, por exemplo, das palavras de ordem nos cartazes. O filme é marcado por duplo movimento: o de filmar a multidão à distância, estando de dentro dela, e particularizá-la, como parte dela. Isso é decisivo para compreender o gesto interno ao filme que faz coexistir imagens que registram a urgência (dos tanques, da multidão nas ruas e da libertação dos presos políticos, em preto e branco) e imagens urgentes de uma manifestação popular, o 1º de Maio, em que os próprios realizadores se incluem como manifestantes.

As filmagens do 1º de Maio são resultado de uma série de reuniões e da ocupação de instituições pela classe trabalhadora de cinema, após o 25 de Abril⁴. Instituições estratégicas, como o serviço da Censura⁵, para garantir a livre informação, o *Instituto Português de Cinema (IPC)* e a própria Cinemateca⁶ – nesse caso, para impedir que arquivos fossem destruídos ou desviados. A decisão de filmar o 1º de Maio e, posteriormente, trabalhar os demais materiais em filme demonstra uma maturidade sobre a necessidade de *constituir* arquivos, não apenas trabalhar com eles, mas produzir esses arquivos antecipando-se ao futuro dessas imagens. Movimento semelhante

ocorreu no Brasil: cada ato de urgência fazia com que os realizadores se lançassem junto à multidão. Estando Glauber sempre atento ao chamado da urgência, como destacou Mateus Araújo Silva (2017, p. 84).

A diferença, aqui, é marcada pela reunião estratégica pós-declaração do fim da censura, declaração que fora articulada por parte desse grupo com a Junta de Salvação Nacional (JSN) e o Movimento das Forças Armadas (MFA)⁷. Nessa reunião, foram distribuídas as equipes, mobilizando um contingente significativo de profissionais⁸ e equipamentos. Como nos diz Paulo Cunha (2020, p. 4):

[...] o propósito da iniciativa seria registrar imagens de vários acontecimentos e manifestações que teriam lugar nesse dia em Lisboa, mas também reunir imagens (dos 8mm aos 35mm) que tinham sido registradas nos dias anteriores por diversos cineastas amadores e profissionais do cinema e da televisão.

Notemos que vários desses realizadores já tinham larga experiência em realização no cinema e passagem pela TV. Diferentemente de matérias dispersas que eventualmente são transmitidas por redes de televisão, essa decisão permitiu a pluralidade de imagens e vozes. Pessoas em janelas, a distribuição dos cravos, rostos de crianças, a alegria juvenil de quem poderá viver um outro tempo, os velhos que esperavam por esse acontecimento, jovens em seus fatos de marujo, o orgulho dos militares em seus uniformes exibindo armas apontadas para cima com cravos no cano da espingarda são algumas das tomadas

⁴ De acordo com Paulo Cunha (2018, p. 6): "Nos dias 28 e 29 de abril, Glauber esteve presente numa importante reunião que teve lugar no anterior Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema para apoiar o plano de ação da Comissão de Cineastas Anti-Fascistas e para dar testemunho de outras experiências paralelas que tão bem conhecia, nomeadamente no Brasil, Chile, México e Cuba".

⁵ Paulo Cunha (2020, p. 3) nomeia alguns desses representantes: "Noémia Delgado, Eduardo Geada, António Pedro Vasconcelos, José Jorge Letria, José Afonso, António da Cunha Telles, João Franco, Arthur Semedo, Manuel Guimarães, João Matos Silva, entre outros. Mais tarde, juntaram-se outras figuras ligadas ao teatro, nomeadamente António Machado, Glicínia Quartin, Maria Dulce, Luís Santos, Igrejas Caieiro, Helena Félix, Luíza Maria Martins".

⁶ Cf. Um grupo menor se dividiu entre o IPC e a Cinemateca: "Fernando Lopes, José Fonseca e Costa, João Moedas Miguel, Henrique Espírito Santo, Lauro António e José Sá Caetano" (Cunha, 2020, p. 3).

⁷ No encarte do DVD comemorativo de *As Armas e o Povo*, Paulo Cunha nos informa sobre a série de ocupações que ocorreram por parte desses profissionais para garantir que nenhum material fosse desviado da Cinemateca Portuguesa, por exemplo. Em abril de 1974, um comunicado da Junta de Salvação Nacional decreta "abolida a censura" ao cinema e à RTP (Rádio e Televisão de Portugal). Cf. *A Capital* n. 2217, de 29 de abril de 1974.

⁸ Segundo Paulo Cunha (2021, p. 5) nos informa: "No início dos anos 1970, o panorama cinematográfico português estava em ebulição. A década anterior tinha permitido uma renovação geracional que mudara de forma significativa os rostos mais mediáticos do cinema português, tanto no país como no estrangeiro". Essa geração era composta por um grupo de realizadores que incluía Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, José Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos, João César Monteiro, Alberto Seixas Santos, que "contestava abertamente um paradigma cinematográfico dominado pela pejorativamente designada 'geração dos assistentes'" (Cunha, 2021, p. 5).

que essas câmeras enquadram.

Então, se por um lado temos a narração em *off* como guia, com certo didatismo, por outro, as imagens parecem mais fortes, mais vibrantes que qualquer tentativa de explicar esse movimento. E daí lidamos com diversas falas: da abertura para um regime democrático respeitando as liberdades individuais e de gênero; dos jovens militares que não querem morrer nas guerras; dos operários antes impedidos de reagir; do preso político que denuncia a violência de Estado; daqueles que querem dar fim à guerra colonial; dos desertores e refratários que pedem anistia. Falas que contrastam com a vida na periferia, da parte do povo que está a sofrer com a pobreza e quer melhorias. Com esse conjunto de imagens, o filme dá a ver que o desejo de uma vida feliz passa, sobretudo, por ter uma casinha com condições menos precárias, como uma senhora diz: "Nós pedimos que dessem uma casinha à gente, porque nós vivemos em barracas muito mal. Muito mal agasalhadas. E precisamos de uma casinha, mais precisamente". É muito básico, essa é a necessidade de quem vive nos bairros de lata. Considerando que *As Armas e o Povo* foi filmado em 1974 e finalizado em 1975, tendo sua primeira sessão pública no dia 1º de maio de 1975, a narração reflete também os fatos que se sucederam, contrastando a euforia com os discursos, sinalizando as dificuldades da transição para a democracia nesse intervalo de tempo.

2 Arquivos em futuro, o mergulho de Glauber na Revolução

Em *As Armas e o Povo*, os registros da queda do regime ditatorial são apresentados de forma distinta, reportando seis dias de atos. Em preto e branco, as imagens correspondem à movimentação do dia 25 de abril e os dias que correram a esse, com os tanques nas ruas, civis que se aventuraram a enfrentá-las ignorando o pedido de permanecerem em suas casas ou porque

sairam para trabalhar normalmente, bem como as imagens da liberação dos presos políticos; sequências realizadas em Lisboa e em Funchal, na Madeira. O preto e branco confere a essas imagens, por assim dizer, um estatuto de "arquivo", ainda que retratem eventos recentes. Esse tratamento contrasta com as cores vibrantes das cenas do 1º de Maio, que transmitem a energia e a agitação do momento vivido por centenas de pessoas que puderem enfim manifestar em liberdade. Uma multidão nas ruas e nas praças segue rumo ao Estádio da FNAT⁹, posteriormente, Estádio 1º de Maio, local onde os discursos de representantes sindicais e de partidos de esquerda foram proferidos¹⁰; outra parte dessas imagens corresponde às produzidas por Glauber Rocha e o fotógrafo António Escudeiro. Ambos, cineasta e fotógrafo, se lançam "no corpo a corpo com as pessoas de diversas camadas sociais e ideológicas (estudantes, classe operária, jovens militares, intelectuais de esquerda, escritores, refratários, desertores, os precarizados que vivem na periferia)" (Vale, 2024, p. 40)¹¹.

Como é sabido, o estopim desse processo, que resultou no 25 de Abril, se deu com o MFA, um movimento dissidente das Forças Armadas, liderado por diversos capitães e demais militares, precisamente, pela experiência traumática da Guerra de Independência da Guiné-Bissau (1963-1974). Um dos que se destaca é o jovem Salgueiro Maia, capitão que aparece brevemente entre as imagens em preto e branco de *As Armas e o Povo*. Esse movimento que se organizou clandestinamente disse basta àquela situação, pois muitos homens estavam morrendo por nada, em condições rudimentares, precárias, com muitas baixas, e havia uma sensação de estarem servindo de bode expiatório para o governo, sobretudo em relação ao alistamento de milicianos que já chegavam pulando as etapas do plano de carreira militar. Tudo isso alimentou revolta e insatisfação por parte desses militares

⁹ Estádio da corporativa Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

¹⁰ Entre esses, Mário Soares, que chegou a Primeiro Ministro e presidente, e Álvaro Barreirinhas Cunhal, político e escritor português, opositor ao Estado Novo que dedicou a vida ao ideal comunista e ao Partido Comunista Português.

¹¹ Outras imagens captadas fora de Lisboa foram realizadas por Fernando Matos Silva, no Barreiro, e José Sá Caetano, em Setúbal (Cunha, 2021, p. 4).

que perceberam que o fim da guerra só viria com a queda do regime. A sociedade civil se junta a esse movimento que planejou que a transição se desse de forma pacífica, pela via política. Não é à toa que *As Armas e o Povo* começa com o som de marcha de soldados e uma canção de Zeca Afonso "Grândola, Vila Morena"¹², letra que fala de fraternidade e solidariedade. Essa canção foi escolhida pelo MFA para ser transmitida na madrugada que antecedia o 25 de Abril de 1974, por um programa independente, através de uma rádio, como sinalização para confirmar o início da revolução. O filme encerra com a ideia de um novo tempo, mas faz um balanço crítico, ainda que num curto espaço de tempo, sinalizando que a mudança não seria imediata.

As Armas e o Povo se torna um filme importante para confirmar a hipótese de que, a partir dessa experiência, Glauber Rocha instaura um novo procedimento formal, no qual o elemento da performatividade do próprio cineasta em cena passa a desempenhar um papel estruturante em seu programa estético-crítico de renovação da linguagem cinematográfica (Vale, 2024, p. 47). Por performatividade¹³ entende-se um ato discursivo ou ato de fala (Austin, 1990) que, ao operar com certas convenções (ato ilocutório), resulta, pela força perlocutória, num gesto singular. As convenções de sentido e uso da linguagem, presentes nos enunciados previstos na nossa gramática, podem ganhar contornos, entonações que provocam certo ruído ou ruptura. Os efeitos não previstos, que alteram essas convenções, provocam deslocamentos de sentidos no nível da enunciação. Em Glauber, esse *gesto singular* pode ser mais bem compreendido se considerarmos certas convenções do jornalismo da

época, das quais o cineasta teria feito uso. Nesses contextos de atuação, nós o vemos irromper na cena, implicar-se nela, interferir ou suspender o que convencionalmente conformaria uma entrevista, sobretudo quando parece dirigi-la. Seria possível encontrar uma gramática nessa dicção glauberiana evidenciada a partir de um processo revolucionário? Uma gramática que inclui a afasia como recurso estilístico para se chegar na imagem¹⁴? Imagem como ato de linguagem: fala, ruídos, gestos, desorientação discursiva, a presença dos corpos e o encontro com as pessoas filmadas.

Conforme define Dominique Maingueneau (2006, p. 16), "ato de linguagem" é "a menor unidade que realiza, pela linguagem, uma ação (ordem, solicitação, asserção, promessa...) destinada a modificar a situação dos interlocutores", sendo que "o coenunciador só poderá interpretá-la se reconhecer o caráter intencional do ato do enunciador". Há aqui dois componentes importantes no ato de linguagem: o "conteúdo proposicional" e sua "força ilocutória". Ao transpormos esse quadro para a análise de como a montagem se articula, podemos indagar: como a "força ilocutória" do ato de entrevistar é reconfigurada pela presença física de Glauber Rocha? A pergunta que se faz é como tudo isso que compete à comunicação, o entendimento entre os coenunciadores¹⁵, é provocado por Glauber Rocha nessa aparição? Como se, diante de grandes eventos ou absurdos, Glauber quisesse provocar justamente um abalo nos atos enunciativos ao passo que ele também estava tomado de surpresa. Ao cortar subitamente a fala de um entrevistado e emendar a outra, numa operação que sugere uma montagem/edição ao vivo, Glauber não apenas provoca um

¹² Escolhida pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) como sinal para confirmar o início da revolução. "Grândola, Vila Morena" foi anunciada aos 25 minutos do dia 25 abril de 1974 por Leite de Vasconcelos. Também por esse motivo, transformou-se em símbolo da Revolução dos Cravos e a amplia para a política das ruas visando a uma teoria performativa de assembleia. Esse é um desdobramento do debate que não perseguirei neste artigo. Cf. arquivos da RTP: <https://ensina.rtp.pt/artigo/grandola-a-musica-da-revolucao/>.

¹³ A ideia de performatividade recebeu, na contemporaneidade, contornos fundamentais para se pensar, por exemplo, identidade e gênero, como proposto por Judith Butler. Em *Corpos em aliança e a política das ruas* (2018), Butler avança nos estudos da performatividade dirigida ao gênero e a amplia para a política das ruas visando a uma teoria performativa de assembleia. Esse é um desdobramento do debate que não perseguirei neste artigo.

¹⁴ A afasia, aqui, estaria ligada aos cacôs de fala na dificuldade de um entrevistado em se expressar e/ou no fato de Glauber intervir na cena para que ela se mantenha sem prejuízo de uma frase não concluída. Ao interromper abruptamente uma fala e solicitar outra, em *As Armas e o Povo*, a afasia é incorporada como recurso da improvisação para que a cena se realize.

¹⁵ Segundo Maingueneau (2006, p. 22), "coenunciador" é um termo para substituir "destinatário", para "destacar que a enunciação é, de fato, uma coenunciação". Quando o enunciador fala, o coenunciador se esforça para construir sentidos, sendo o enunciador também seu próprio coenunciador uma vez que controla e corrige o que diz.

caco, uma espécie de gagueira, como também determina que sua presença não seja eliminada na montagem final, tornando presentes os artifícios de construção cinematográfica.

Ao discutir o futuro da *performance*, Taylor (2023) expõe a dicotomia entre o *acontecimento* e o *arquivo*. Por um lado, expõe que “a documentação nos dá uma noção do que aconteceu, mas não pode capturar a performance ‘viva’ em si” (Taylor, 2023, p. 167); por outro, redimensiona e abre uma possibilidade que nos auxilia neste artigo, ao defender que o arquivo também pode performar: “temos visto muitos exemplos em que a documentação fotográfica e em vídeo se torna parte de uma nova performance” (Taylor, 2023, p. 168). Embora esteja falando de um uso específico do arquivo na *performance*, incluindo a documentação de *performances* que pode ser acessada e reutilizada, é possível estender esta ideia em torno da utilização do arquivo para pensar tanto a montagem do filme que conta com a presença performática de Glauber Rocha quanto a capacidade do cineasta, ao performar, produzir arquivo.

Dos vários exemplos que podem ser extraídos, os encontros que inauguram a entrada de Glauber em *As Armas e o Povo* – e que retornam ao longo da sua contribuição no filme – são justamente com os militares. No fora de campo da primeira imagem em cor, que traz pessoas ao pé da Estátua de Dom Pedro IV, no Rossio, ouvimos a voz de Glauber: “O que você acha do 1º de Maio?”. E um militar responde: “Eu acho que a Junta da Salvação Nacional fez muito bem em declarar esse feriado nacional para os trabalhadores, porque há quarenta e oito anos que esse dia não se podia comemorar abertamente. Por isso fizeram muito bem, achei uma atitude muito simpática...”. Antes que este termine, na sequência, o cineasta pergunta para outro: “E você, o que você acha da revolução que houve em Portugal?”. Meio tímido, responde: “Pá, acho que as Forças Armadas limitaram simplesmente a interpretar o anseio que o povo oprimido, pá, por um governo fascista...”. Antes que este termine, Glauber corta para um jovem recruta angolano. No canto

direito da imagem, a mão de Glauber convoca esse jovem para o centro da imagem. Isso diz de um fluxo de entrevistas com rápidos anseios capturados, mas que exprimem um sentimento global de união, ao menos naquele momento, visando a uma abertura política que dê melhores condições a todos. A opção do filme por não personalizar é o que garante sua polifonia. Em vez de compreender esse movimento de Glauber Rocha nas ruas de Lisboa como *improvisado*, ato *deliberado*, a opção que parece mais acertada seria compreendê-lo como *efeito de improvisado*. Isso só é possível porque Glauber Rocha, como jornalista, é consciente do código e sabe que pode tensioná-lo, friccioná-lo, numa fase madura que permitia a ele ir além na experimentação.

Não se tratando de uma grande reportagem, num projeto ambicioso de dar conta da história que se faz naquele presente, Glauber permite se infiltrar em camadas sociais as mais distintas e possibilitar ao formato jornalístico uma colagem, inventar com a forma – diferentemente da rigidez de um filme institucional, como o *Amazonas, Amazonas* (1966), no qual Glauber aparece brevemente entrevistando um trabalhador paraense que migrou para a Amazônia. Nesse curta, produzido pelo Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas, ainda que tenhamos a presença de Glauber, esta se traduz numa participação contida. Ainda que as imagens e a dramaticidade da música de Heitor Villa-Lobos possam contrastar com os anseios de um institucional de turismo, a colagem visual/sonora não se encontra no mesmo patamar das demais realizações. Mas não é a temporalidade da aparição que determina o potencial disruptivo da cena. Em *As Armas e o Povo*, como já se adiantou, os encontros são até mais fugazes, se os cotejarmos com a cena da entrevista de *Amazonas, Amazonas*. A questão mais premente é da ordem mesmo da vibração. Em *Amazonas, Amazonas* Glauber respeita um padrão convencional de entrevista jornalística. Em plano aberto, sentados num tronco de árvore, o cineasta e o trabalhador, um de frente para o outro e de perfil para o espectador, ambos se

encontram apequenados, emoldurados pela vegetação degradada.

Embora tenhamos esse exemplo de Glauber com seu entrevistado dentro do quadro, nesta análise, trata-se de observar o momento em que esse corpo *rompe* com o fora de campo e *entra* em campo com a mesma energia com a qual dirigia seus atores, provocador de reações, verificável nos registros de bastidores, nos depoimentos e pela própria voz de Glauber, quando narra ou quando vazada pelos microfones de suas ficções. Esse movimento de entrada em campo já fora esboçado em *Câncer*, mas em *As Armas e o Povo* se dá de maneira mais efetiva, contundente, incidindo sobre todos os trabalhos posteriores. Outra questão determinante, que nos interessa enfatizar, é como essa presença inquieta, abrupta, modifica o código da entrevista – alteração da qual *Amazonas, Amazonas* parece ser antítese – por meio da performatividade. Ao nos aprofundarmos nas entrevistas de *As Armas e o Povo*, ainda que durem tão pouco, percebemos como as cenas compõem “retratos”, elaboram um álbum da revolução, um álbum não mais circunscrito à intimidade doméstica ou pública de personalidades, mas um álbum público também das pessoas comuns. Nesse sentido, para além das tomadas da dupla Glauber-Escudeiro, os demais retratos de anônimos contribuem na constituição desse álbum¹⁶, para o qual Paulo Cunha (2021, p. 11) chama atenção ao analisar um fotograma:

Ainda que o filme recorra a muitos planos gerais (mais abertos, captados de pontos elevados, no topo de edifícios) para transmitir a dimensão da mobilização popular nas manifestações do 1º de Maio, os planos mais dramáticos que se encontram em *As Armas e o Povo* são captados na rua, quando a equipa de rodagem se funde no meio da multidão. Essa forma de filmar os cidadãos comuns, o Povo do título, privilegia o uso de planos aproximados, do ângulo frontal e da mobilidade espontânea da câmara.

Cunha sinaliza para três características fundamentais que podem ser observadas nessas tomadas: 1) o ângulo frontal que anula “qualquer eventual relação de poder”, sugerindo “uma igualdade absoluta entre quem filma e quem é filmado, quem filma e, sobretudo, o espectador”; 2) os planos aproximados que destacam as fisionomias e a expressão das personagens, criando empatia entre quem protagoniza e o espectador; 3) a agilidade da “câmera na mão”, tributária de movimentos cinematográficos dos anos de 1960, que rompem “com a tradição da câmara estática de estúdio e transmitindo ao espectador uma sensação de maior autenticidade nas imagens filmadas” (Cunha, 2021, p. 11).

Já a participação de Glauber, com as provocações que faz aos entrevistados, mira o futuro. Na oportunidade, pergunta aos anônimos sobre o que acham ou esperam do futuro de Portugal. Embora as análises do contexto sejam fugazes, interrompidas, bastante fragmentadas, conseguimos apreender algumas palavras de ordem sobre esse futuro: “Nem mais um soldado para o ultramar!”, de um grupo de jovens militares; “Tem que se dar a independência aos povos africanos” ou “Sou contra a Guerra Colonial”, dos depoimentos das mulheres; “Viver!” e “Um futuro melhor”, vindo de uma jovem que ecoa os anseios da juventude aglomerada, quando perguntada sobre o que quer da vida. *As Armas e o Povo* parece ter deixado, assim, um registro indelével da presença corpórea do cineasta no centro de uma revolução. É possível, ao decupar essas imagens, encontrar em cinema essa linguagem corpórea que, por não se pretender codificada, se impõe a uma montagem que quer dar conta dos acontecimentos. Ou seria antes a montagem, que tem a urgência de dar conta do enunciado histórico, ciente de que “a história deste filme não cabe nas imagens de alegria de um povo”, o que permite que essa agitação permeie a enunciação filmica e se intensifique na vibração

¹⁶ Essa ideia do “retrato” é pertinente se pensarmos que, geralmente, os eventos históricos oficiais são compostos por uma iconografia dirigida a personalidades, sendo que *As Armas e o Povo* parece apostar num álbum composto por anônimos. Numa perspectiva mais avançada em torno da ideia dessa composição de retratos no documentário, cf. MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 86, mar. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>. Acesso em: 15 abr. 2024.

do material capturado? As respostas possíveis a essas questões foram dadas recentemente por Fernando Matos Silva e, também, pelo próprio Glauber Rocha em entrevista ao canal português RTP à época.

3 Montar com os vestígios de uma revolução

Na sessão de *As Armas e o Povo* que abriu a série de comemorações da Cinemateca Portuguesa dedicada aos 50 anos da Revolução, com a temática "Revolução, Liberdade, Comunidade, Futuro", em 3 de janeiro de 2024, Fernando Matos Silva falou da famosa reunião na sede do Sindicato. Glauber Rocha estava na Europa e, sabendo do fato novo, desembarcou em Lisboa, como ele mesmo diz, do aeroporto diretamente para essa reunião. Estava dado o encontro do cineasta brasileiro com parte significativa de produtores e diretores do novo cinema português (1960-1974) e sua incursão no meio do povo. Do ponto de vista da montagem, Fernando Matos Silva diz que as imagens produzidas por Glauber Rocha e António Escudeiro representam a "espinha dorsal" do filme. Como já se adiantou, a montagem apresenta: a) na banda sonora, o filme conta com três narradores¹⁷ e a narração organiza os dados históricos relevantes, bem como introdução de arquivos sonoros de noticiários; b) em preto e branco, cenas do 25 de Abril de 1974, com os tanques, militares armados e civis nas ruas, depoimentos dos presos políticos sendo libertados nos dias que se seguiram, relatando a tortura; c) em cores, tomadas de cenas de rua no 1º de Maio, da agitação, bem como entrevistas de Glauber e os discursos. Cada material apresenta temporalidades distintas: a) a narração recupera fatos passados ao passo que descreve os do presente junto às imagens em preto e branco e arquivos de áudio; b) as cenas do 1º de Maio

contêm opinião sobre o contexto, as urgências do presente e a exigência de um futuro mais possível pelos entrevistados, e análise conjuntural aponta perspectiva futura para instauração do governo democrático. Esse seria um mapa geral das camadas temporais que se entrecruzam na montagem do filme¹⁸. Ao falar sobre a sua contribuição em entrevista a Luís Filipe Costa para a RTP, em 16 de maio daquele mesmo ano, Glauber Rocha diz ter sido algo pontual, não passando de 15 minutos:

Como você sabe, o sindicato realizou um filme coletivo e eu cheguei, saltei do avião e fui direto para o sindicato, porque o meu negócio é o cinema. Ali, com a minha classe, militando com a minha classe, e, ali, chegando encontrei 15 equipes saindo para filmar e me colocaram em uma equipe para fazer algumas entrevistas. Mas eu fiz o que você está fazendo comigo. Eu saí com o Escudeiro, um câmara, e fiz algumas entrevistas em uns bairros operários e no 1º de Maio e tal, e se limitou exatamente a isso. Quer dizer, esse material filmado faz parte do filme que será montado aí, mas não passou de 15 minutos, foi uma contribuição simbólica a esse trabalho coletivo que foi, inclusive, uma grande estreia do Novo Cinema Português. Foi um cinema em que todos os cineastas, todos os técnicos portugueses estavam fazendo um filme sobre os acontecimentos políticos (Noticiário Nacional, 1974).

O depoimento permite-nos vislumbrar quão importante e decisivo foi para Glauber Rocha estar junto a esses trabalhadores do cinema – tanto do ponto de vista de classe quanto da vibração revolucionária. Essa informação sobre o tempo do material filmado é um dado curioso, uma vez que o filme tem cerca de 80 minutos e as participações de Glauber podem ser contabilizadas por volta de 12 minutos, um aproveitamento quase total do que realizara com Escudeiro. Do ponto de vista formal, dada a extensão do filme, poderíamos afirmar que essas entradas funcionam, elas mesmas, pelo seu caráter anárquico,

¹⁷ Constam os nomes de Fernando Balsinha, José Adelino Gomes e Júlio Isidro no *Dossiê* preparado por Paulo Cunha (2021).

¹⁸ Destaco aqui a preciosa contribuição de Paulo Cunha (2021, p. 7) ao propor uma decupagem para *As Armas e o Povo* que vale a pena ser conferida no *Dossiê Pedagógico*, do Plano Nacional de Cinema, dedicado ao filme com 10 itens intitulados: 01 - Grândola, Vila Morena; 02 - Perfilados de medo; 03 - Libertação dos presos políticos; 04 - Acordai; 05 - "Posso falar agora?"; 06 - Estádio primeiro de maio; 07 - Portugal ressuscitado; 08 - Mário Soares; 09 - Álvaro Cunhal; 10 - Despertar de um povo.

como *happening* na montagem¹⁹? A percepção que temos é a de que a montagem consegue prolongar essa presença corpórea de Glauber para além da duração das inserções, pouco mais de um minuto e até menos, mesmo após desaparecerem definitivamente quando iniciam os discursos. Isso dá a sensação de que a contínua presença desses encontros são as passagens nas quais os retratados anônimos entrecortam os discursos em planos ora abertos, ora fechados, atentos ao que lhes é dito. Glauber Rocha parece ter cumprido o papel de trazer para o centro os diversos grupos, particularizar seus anseios na vibração das falas e das cores, para depois sair de cena na montagem. Esses excertos demonstram, com exemplaridade, o encontro entre o estético e o político na forma documentária.

Por mais que objetivamente as pretensões de *As Armas e o Povo* pareçam menores, tal a manutenção, na íntegra, dos discursos, a montagem permite esses instantes de reflexão que partem da massa anônima, obediente à teatralidade do ato, tornada, pois, espectadora, salvo as poucas interferências eufóricas de alguns que se atrevem a se manifestar. Então, se por um lado temos todos aqueles que precisam dar seu testemunho contra o regime, por outro, temos aqueles que se colocam como resposta institucionalizada à abertura democrática, lideranças sindicais e políticas. Temos, ainda, a massa anônima e diversa, com seus cartazes, palavras de ordem, seus corpos, suas expressões, seus gestuais. Há uma objetividade e rigor que garantem a qualidade de imagem e som das tomadas dos discursos. Esse mesmo rigor permite registrar situações pouco controladas, como as tomadas de rua. E, de fato, não parecem ser os discursos²⁰, na economia do filme, o ponto mais alto de *As Armas e o Povo*.

Podemos dizer que quem os sustenta, além das imagens em preto e branco e da narração que organiza a fala em torno dos eventos, é essa massa de anônimos registrada pelos amadores de cinema. Anônimos que Glauber, em certa medida, particularizou, porque lhes deu voz e, em grande medida, nome. É forçoso afirmar que essa polifonia fora assegurada pela montagem porque havia ali não apenas anseios de militância, mas também uma percepção de que o filme, estabelecendo um diálogo com a produção de documentários que o antecedem, precisava lançar questões para o futuro daquela gente condenada a sofrer: os operários e precarizados, em grande parte empurrados para as periferias; os soldados a morrerem na tropa; os militantes a sofrerem perseguição e tortura – todos, incluindo a classe cinematográfica, a viverem sob censura.

Mas a ideia inicial era de que as imagens do 1º de Maio fossem imediatamente exibidas em sessões públicas nos cinemas. Fernando Matos Silva revelou²¹ que assumiu a montagem diante da indecisão sobre o destino do material, tendo ficado acordado, em reunião com os demais, que qualquer um poderia ter acesso às imagens e realizar o filme que preferisse. Com larga experiência no cinema, Matos Silva, junto a Monique Rutler²², que também assume a montagem não creditada, encarregou-se da missão de dar conta do resumo dos fatos de um período complexo em um longa-metragem.

As Armas e o Povo talvez pudesse se enquadrar entre as narrativas da urgência. Isso porque, junto ao conteúdo celebrativo e aos discursos institucionalizados dos partidos e sindicatos, o filme apresenta espaços em disputa, colocando o povo não como uma massa homogênea, dando voz, por exemplo, aos "vencidos", aos que necessitam

¹⁹ O *happening* funciona como uma vanguarda catalisadora. Segundo Renato Cohen (2002, p. 43-44), "A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança etc."

²⁰ Embora os discursos ocupem uma parte significativa do filme, esta análise centra-se na participação de Glauber Rocha, bem como em outros aspectos da montagem que contribuem para a compreensão dessa entrada do cineasta no campo da imagem, não se detendo, por exemplo, a especificidades dos discursos, embora estejam permeados pelas marcas da teatralidade.

²¹ Na já mencionada sessão de *As Armas e o Povo*, da série de comemorações da Cinemateca Portuguesa dedicada aos 50 anos da Revolução, com a temática "Revolução, Liberdade, Comunidade, Futuro", em 3 de janeiro de 2024.

²² Pelas divergências ideológicas, Fernando Matos Silva assume a montagem por ser considerado o mais "neutro" entre os membros do Coletivo. Monique Rutler fora indicada por Fernando Lopes que havia sido seu professor de montagem nos primeiros anos da Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, aberta em 1972. Cf. Lisboa (2024). Paulo Cunha (2021, p. 4) atribui o crédito também ao montador de som Alexandre Gonçalves na ficha técnica do *Dossiê de As Armas e o Povo*.

reparação histórica e aos que conclamam o fim da guerra. O que resulta dos encontros do povo – e das Forças Armadas – com Glauber são retratos performados que expressam alegria, denúncia, desejos e necessidades. Para tal, o filme enfrenta inúmeros desafios na sua montagem, como o de dar a ver alegria e disposição sem com isso obliterar as feridas abertas pelo fascismo. Isso é possível de ser mostrado tanto pelos depoimentos dos presos políticos nas sequências em preto e branco, que denunciam a tortura, quanto nas realizadas por Glauber Rocha e Escudeiro na periferia de Lisboa, nas quais registram, além da vibração, também a contestação, conforme já mencionado.

Para Robert-Gonçalves (2020, p. 13), *As Armas e o Povo* "indica a forma como o cinema revela, com uma espécie de pudor técnico, a incapacidade de dar tudo a ver imediatamente". O testemunho, segundo o autor, é a principal preocupação visual nas sequências de Glauber, porém, "o cineasta brasileiro, presente fisicamente no quadro, afasta-se da função habitual do testemunho para realçar o valor do grito na conquista de um espaço de expressão" (Robert-Gonçalves, 2020, p. 13). Essa é uma observação importante, uma vez que os testemunhos se dão em vários níveis: formal (análise de conjuntura); emotivo (alegria ou contestação); esperançoso (liberdade futura); reivindicatório (melhoria ou anistia); indiferente (sem expectativa). A câmera, por sua vez, procura centralizar a voz que testemunha. Mesmo em planos-sequências brevíssimos, percebemos que a câmera procura dar um rosto à voz que enuncia, guiada pela orientação de Glauber. Talvez porque, como Robert-Gonçalves adverte, as incursões de Glauber sejam marcadas pela partilha. Insistindo "sobre a importância da palavra libertada", uma maneira de "acompanhar a emancipação dos portugueses", o cineasta "propõe a partilha de um espaço de expressão com os cidadãos e procura, na sua modalidade estética, tornar a palavra cadente, impulsiva e subversiva" (Robert-Gonçalves, 2020, p. 14). A montagem habilmente compreende essa cadência das palavras e cadência esses retratos: de início apresenta aqueles nomeados,

particularizados, partindo para os não nomeados, sujeitos já coletivizados, dando vazão à concentração que caminhará rumo ao Estádio.

As tomadas da dupla Glauber e Escudeiro ganham força na montagem uma vez que esta determina a duração e seu lugar de inserção, dialogando com o todo do filme. Isso parece óbvio, mas não é uma operação muito simples; na verdade, tarefa aparentemente impossível, dada a heterogeneidade dos materiais e o *efeito de improviso* dessas cenas. Mas é preciso domá-lo. À artesanania do filme podemos acrescentar tanto alguma sobra de fotograma quanto um corte abrupto da cena que transparece na montagem, o que acreditamos ser um aproveitamento do material na sua extensão máxima, somando-se a tudo isso, claro, as interferências de Glauber, capaz de literalmente "cortar" um depoimento e passar ao seguinte. Conforme adiantamos, seu corpo age editando a cena ao vivo, como se quisesse mostrar com o dedo indicador, este, aquele, este outro. E com isso as pessoas aglomeradas vão se movimentando, como "peões" num tabuleiro de xadrez, não nos ocorrendo uma metáfora mais apropriada. Glauber cria uma dinâmica própria para o formato da entrevista que parece ser inédito, ao menos em Portugal naquela altura, e ele só pode agir como tal por ser um colaborador estrangeiro, liberto dos princípios locais que regem a entrevista.

Podemos afirmar que o gesto empreendido em *As Armas e o Povo* é tributário da renovação técnica do documentário, impulsionada pela chegada do equipamento de gravação sonora portátil e síncrona nos anos 1960, que alterou radicalmente a relação entre cineasta e pessoas filmadas. Ao possibilitar a captação direta da fala em ambientes reais, exteriores aos estúdios, essa inovação reconfigurou a própria natureza da entrevista, transformando o som de "apêndice" em elemento constitutivo da dramaturgia fílmica (Bernardet, 2003). Desse novo paradigma, emergiram duas vertentes fundamentais, cujos desdobramentos ecoariam globalmente.

De um lado, o cinema direto, praticado sobretudo nos Estados Unidos e no Canadá, priv-

ilegiava a observação atenta das dinâmicas sociais em seus próprios contextos enunciativos. A câmera, integrada àquela realidade, passa a observar e registrar os acontecimentos por vezes expondo o funcionamento das instituições, como no cinema de Frederick Wiseman ou, no caso de Pierre Perrault, funcionando como instrumento de resistência cultural e linguística. Seus procedimentos, como assinala Bernardet (2003), frequentemente carregavam uma potência política intrínseca.

De outro, o cinema-verdade – com Jean Rouch como figura seminal –, que assumia uma postura diferente: a intervenção do realizador é dada como princípio norteador, sendo este incorporado como agente catalisador da cena. Em obras como *Crônica de um Verão* (1961), a subjetividade e a interação entre quem filma e as pessoas filmadas tornam-se o cerne da investigação, gerando situações híbridas entre reportagem, encontro e encenação. A exibição de uma prévia do material bruto aos participantes, comentado por eles mesmos, explicitava as tensões entre verdade, *performance* e ética, colocando em xeque a autoridade do registro documental.

Essas correntes, em sua busca por uma nova "verdade" filmica²³, expandiram consideravelmente o vocabulário político e estético do documentário. Ambas fornecem um anteparo histórico essencial para se pensar a intervenção performática de um cineasta como Glauber Rocha, que em *As Armas e o Povo* opera uma síntese singular: absorve a urgência do direto e a implicação subjetiva do cinema-verdade para, de dentro do evento revolucionário, tensionar e reinventar os códigos do jornalismo²⁴.

4 A concluir: os *media* no 25 de Abril

Em *O 25 de Abril: A transformação nos "media"* (2024), Mário Mesquita nos lembra que, entre os atos libertadores daqueles que fizeram a revolução em 1974, está a "abolição da censura prévia". Desse modo, a liberdade de expressão assumia um valor simbólico sem precedentes a partir da efeméride, "num país que conheceu, ao longo de sua história, toda a espécie de censuras estatais, religiosas e económicas" (Mesquita, 2024, p. 41). Para Mesquita, "a força subversiva da palavra escrita esteve na gênese da revolução portuguesa", lembrando aqueles que participaram ativamente da luta contra o salazarismo. Por isso, parece-nos ser muito significativo o encontro, do qual já tratamos, de Glauber Rocha com o escritor Ferreira de Castro, que caminhava junto à faixa "Escritores, um sindicato", em *As Armas e o Povo*. Mesquita nos lembra ainda que, num contexto de bastante entusiasmo e de firmes convicções, em que todos puderam se pronunciar, era preciso aos *media*²⁵, no trato da informação, observar cautelosamente cada opinião que chegava das fontes mais variadas, fossem partidárias, militares ou dos demais segmentos da sociedade. Era preciso atentar também para novas censuras que emergiam de dentro da revolução, ora para prolongar (pós-regime) a "ordem salazarista", como buscou fazer o regime provisório, ora para conquistar o eleitorado, ora para manter a visão dos *media* "enquanto instrumentos da Revolução com 'R' maiúsculo" (Mesquita, 2024, p. 42).

Apesar das reivindicações de controle ideológico sobre o conteúdo de jornais, de situações de luta pela posse de órgãos de comunicação e da televisão ter sido objeto de polêmicas permanentes, Mesquita adverte: "[...] o círculo das 'novas censuras' nunca se fechou completamente sobre si próprio. Ainda que de

²³ Ao mencionar essas duas vertentes importantes para se pensar *As Armas e o Povo*, Paulo Cunha (2021, p. 8) nos lembra que "o conceito fundador era o kino-pravda (cinema-verdade, em russo), criado pelo cineasta soviético Dziga Vertov (1896-1954), que defendia o cinema como registro documental da 'vida como ela é', e que valorizava os testemunhos reais, sem guiões ou encenações pré-definidas, filmados em locais reais".

²⁴ Sobre a influência do cinema direto e do cinema verdade no documentário brasileiro, conferir o capítulo "Entre a ditadura no Brasil e a revolução em Portugal: o cinema político de intervenção realizado por Jorge Bodanzky e Glauber Rocha", que escrevi juntamente com Cláudia Mesquita, publicado no livro *História, literatura e artes em rotas atlânticas* (Caldeira; Dias; Marcelino, 2026) (disponível gratuitamente em <https://www.alamedaeditora.com.br/historia-literatura-e-artes-em-rotas-atlanticas/>).

²⁵ Mesmo que "midia" no Brasil. Optou-se por utilizar *media* em conformidade com o livro de Mário Mesquita, sendo este o uso corrente em Portugal.

uma forma imperfeita e irregular, reflectindo os andamentos do processo político, os *media* contribuíram para a criação do novo espaço público democrático" (Mesquita, 2024, p. 43). Para Mesquita, os *media* "[...] desempenharam um papel de pedagogia cívica através da divulgação das regras indispensáveis à preparação dos primeiros actos eleitorais. Conferiram visibilidade aos novos órgãos governativos, aos partidos políticos, aos sindicatos, às personagens civis e militares que ajudaram a instaurar o novo regime" (Mesquita, 2024, p. 43-44) – ainda que operando entre a lógica propagandística e a do pluralismo democrático. Um exemplo dado pelo autor são os teledebates entre lideranças políticas. Podemos retomar, ainda, o exemplo da Cinequipa, formada pela classe cinematográfica, que produziu conteúdo para a RTP trazendo temas para a esfera pública até então não enfrentados, como o divórcio, o aborto, o direito à habitação, o movimento grevista, além de propor programas diversificados e abrangentes envolvendo as culturas regionais. Esse talvez seja um bom exemplo de tomada do espaço da TV por aqueles que perceberam a magnitude dos atos a partir da Revolução e a importância de estarem vigilantes durante o PREC (Processo Revolucionário em Curso, 1974-1975), influenciados certamente pelos cineastas do *direto* e *cinema-verdade* que sempre se anteciparam na produção de imagens e sons no calor dos acontecimentos.

Voltemos, aqui, a uma cena de *As Armas e o Povo*, quando um radialista diz que "os órgãos da informação estão na rua". Lendo o filme a partir dessa chave e à luz do que nos diz Mário Mesquita, percebemos que não foram deixados de fora, ainda que por uma presença discreta, aqueles que precisavam garantir a informação aos ouvintes, como a cena dá a ver, em contraste com a presença disruptiva de Glauber Rocha ao longo da primeira parte do filme. Enquanto os primeiros precisam filtrar, da massa discursiva, o que era necessário dizer aos públicos, conforme vimos, Glauber traz para o primeiro plano representantes dos mais diversos segmentos sociais – de civis a baixas patentes militares –, capturando uma plu-

ralidade de vozes, na linha desejada pelo coletivo que se formara. Com isso, inaugura nova regra de circulação da informação que, como já dito, não chegou imediatamente ao povo, público ao qual o filme se destinava. Esse atraso no gesto de devolução marca a diferença entre o cinema e a cobertura jornalística *stricto sensu* dos eventos, que opera com a atualidade, com a notícia "fresca". Lembrando mais uma vez que o atraso se dá não apenas pelas dificuldades de se montar um filme dessa natureza, mas também porque havia embate ideológico entre os envolvidos. Então, se os órgãos da informação precisam extrair informações que julgam essenciais para dar conta de um evento dessa natureza, com amplo alcance, Glauber opera no limite entre a eloquência de um entrevistado e a resistência de outro em prestar um depoimento, tudo isso em poucos minutos de tomada. Mas, uma vez na rua, se comporta ora como realizador, ora como um jornalista enviado para cobrir eventos internacionais, em função de ser estrangeiro, uma das possibilidades de ler a sua performatividade.

Ao analisar o duplo movimento de *As Armas e o Povo* – entre a exigência de contextualização histórica e a performatividade de Glauber Rocha –, este artigo demonstrou como o filme transcende seu caráter informativo para se tornar um gesto estético-político. A montagem, ao equilibrar registros e narração, voz coletiva e intervenção individual, revela uma gramática cinematográfica singular, na qual a presença de Glauber, ao operar como um ato ilocutório disruptivo dentro do campo da imagem, atua como catalisadora de novas possibilidades audiovisuais. Seu diálogo entre ensaísmo crítico e jornalismo inventivo não apenas registra a Revolução dos Cravos, mas a reinventa, propondo um cinema que é, simultaneamente, testemunho e intervenção disruptiva. Assim, o filme consolida-se como um legado tanto para os estudos sobre cinema militante quanto para as reflexões concernentes à relação entre imagem, história e *performance* em contextos revolucionários.

Referências

ARAÚJO SILVA, Mateus. Figurações da História no Glauber Rocha maduro. In: AGUIAR, Carolina Amaral; CARVALHO, Danielle Crepaldi; MORETTIN, Eduardo; MONTEIRO, Lúcia Ramos; ADAMATTI, Margarida Maria (org.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 62-89.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CUNHA, Paulo. *Dossiê Pedagógico As Armas e o Povo*. Lisboa: Plano Nacional de Cinema, 2021. (Manual, Coleção 6).

CUNHA, Paulo. O cinema e o povo. In: AS ARMAS E O POVO (1975). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2020. p. 3-10. (Encarte de DVD).

CUNHA, Paulo. O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 1-12, 2018.

FONSECA, Jair. As armas (e o Povo) e os Barões Assinalados. In: CATÁLOGO do forumdoc.bh, 2007. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2007. p. 159-162.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance – a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366 p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

LISBOA, Ricardo Vieira. "Restos" de *As Armas e o Povo/1974* e "As imagens de Abril do Conservatório de Cinema/1974". Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 26 abr. 2024. (Folhas da Cinemateca).

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MESQUITA, Cláudia; VALE, Glaura Cardoso. Entre a ditadura no Brasil e a revolução em Portugal: o cinema político de intervenção realizado por Jorge Bodanzky e Glauber Rocha. In: CALDEIRA, Ana Paula Sampaio; DIAS, Débora; MARCELINO, Douglas Attila (org.). *História, literatura e artes em rotas atlânticas*. São Paulo: Alameda, 2026. p. 125-154.

MESQUITA, Mário. Os *media* portugueses – Militantes, porta-vozes e jornalistas: comunicação social em Portugal nos anos de 1974-1975. In: MESQUITA, Mário. *O 25 de Abril – A transformação nos "media"*. Lisboa: Tinta da China, 2024. p. 53-151.

MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e televisão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

NOTICIÁRIO NACIONAL. *Entrevista a Glauber Rocha*. RTP. Luís Filipe Costa (Autoria). Com: Glauber Rocha. Noticiário Nacional de Maio. Série: Noticiário Nacional de 1974. Lisboa, 1974. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-glauber-rocha/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

ROBERT-GONÇALVES, Mickaél. *As Armas e o Povo: o ritmo único da revolução portuguesa*. In: AS ARMAS e o Povo (1975). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2020. p. 11-16. (Encarte de DVD).

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

SANTOS, Pedro Neves de Carvalho. *A intervenção da imagem: encanto e desencanto dos documentaristas da Revolução de Abril (1974-1980)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2006.

SECCO, Lincoln. *25 de abril de 1974: a Revolução dos Cravos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Tradução de Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

VALE, Glaura Cardoso. "Cineastas do Mundo, Uni-vos!" – performatividade e enunciação em *As Armas e o Povo* e outras aparições de Glauber Rocha. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

XAVIER, Ismail. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político. In: GLAUBER Rocha e as culturas na América Latina. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2011. Disponível em: https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002489. Acesso em: 22 mar. 2024.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Glaura Cardoso Vale

Ensaísta, produtora editorial e docente. Doutora em Estudos Literários (FALE/UFMG, 2013) e Doutora em Comunicação Social (FAFICH/UFMG, 2024). Pós-doutorado junto ao PPGCOM-UFMG (PNPD/Capes, 2013 – 2016). Publicou *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso* pela Relicário (1. ed. em 2016; 2. ed. em 2020). Professora visitante no Departamento de Linguagem e Tecnologia/CEFET-MG (2025-2027).

Endereço para correspondência

GLAURA CARDOSO VALE

glauracardosovale@gmail.com

Como citar este artigo

Cardoso Vale, G. INFORMAR, PERFORMAR: o duplo movimento em As Armas e o Povo com a presença de Glauber Rocha. Estudos Ibero-Americanos. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2026.1.4862>

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.