



Antíteses

ISSN: 1984-3356

hramirez1967@yahoo.com

Universidade Estadual de Londrina

Brasil

Poreli Moura Bueno, Rodrigo

Narrar e reinventar a história por meio das imagens: Glauber Rocha e o seu discurso fílmico dos anos de 1960

Antíteses, vol. 7, núm. 14, julio-diciembre, 2014, pp. 492-515

Universidade Estadual de Londrina

Londrina, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193332875023>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# **Narrar e reinventar a história por meio das imagens: Glauber Rocha e o seu discurso fílmico dos anos de 1960**

*Narrate and reinvent the history through images: Glauber Rocha  
and his film discourse of the 1960s*

**Rodrigo Poreli Moura Bueno\***

## **RESUMO**



O objetivo deste artigo é fazer algumas considerações acerca das conexões entre História e Cinema, percebendo que esta arte fílmica passou a ser vista como um artefato cultural que possui sua própria história e um contexto social que o envolve. Analisaremos, brevemente, o movimento cinematográfico brasileiro, dos anos de 1960, conhecido como “Cinema Novo”, no qual trabalharemos os seus principais aspectos sociais e culturais, apontando para o artista principal do movimento que é o cineasta Glauber Rocha. A respeito deste autor, enfatizaremos algumas de suas influências estéticas e políticas que contribuíram tanto para a sua peculiar visão de história e sociedade, como para o seu fazer artístico.

*Palavras-chave: Historiografia. História do Brasil. Cultura brasileira. Linguagem cinematográfica. Glauber Rocha.*

## **ABSTRACT**



The aim of this paper is to make some considerations about the connections between History and Cinema, realizing that this art film came to be seen as a cultural artifact that has its own history and a

\* Graduado em História (2006) e em Direito pela Universidade Estadual de Londrina (2003). Especialização em Metodologia da Ação Docente pela mesma Universidade (2006). É mestre em História pela Universidade Estadual Paulista - Campus de Assis/SP. Tem experiência na área de História, com ênfase em Teoria e Filosofia da História, atuando principalmente nos seguintes temas: Cultura medieval, Cinema e História, Filosofia, Cinema e Pensamento.

social context that surrounds it. We analyze briefly the Brazilian film movement, from the 1960s, known as "New Cinema", in which we will work its main social and cultural aspects, pointing to the main artist of the movement that is the filmmaker Glauber Rocha. About this author, we emphasize some of its aesthetic and political influences that have contributed so much to its peculiar view of history and society, as for your art making.

---

*Keyword: Historiography. History of Brazil. Brazilian culture. Film Language. Glauber Rocha.*

## ***Questões Basilares: História e Cinema***

Optamos por realizar, nesta parte, uma exposição geral acerca de algumas conexões entre História e Cinema. Nossa intenção não é aprofundar nestas questões, nem realizar um balanço historiográfico sobre este tema, do começo do século XX até os dias de hoje. Queremos, aqui, apontar aqueles autores e reforçar algumas linhas de pensamento que nos servirão de balizamento para o desenvolvimento a contento deste artigo.

Percebe-se, atualmente, que novas abordagens historiográficas têm apresentado outras formas de ensino e pesquisa que não estão apenas embasadas na coleta e descrição de materiais documentais escritos. A contemporaneidade exigiu e possibilitou ao pesquisador uma aproximação com outras fontes, para acompanhar novos olhares dirigidos por uma sociedade na qual há uma saturação de imagens, advindas da televisão, cinema, fotografia e internet.

Estas imagens, que chegam aos espectadores cada vez mais com um grau maior de velocidade, exigem interpretações mais apuradas e diferenciadas. A grande quantidade de imagens que invadem o ensino, as casas e o cotidiano dos cidadãos, nem sempre são compreendidas com seu devido cuidado. Os mais recentes métodos de ensino e pesquisa fazem uso destas imagens, que são estudadas não somente pelos alunos, mas pelos professores, pesquisadores e, entre eles, os historiadores.

Neste contexto, o cinema passou a ser uma das fontes destes pesquisadores, após mudanças no fazer histórico, possibilitada pela crise dos paradigmas tradicionais, como o positivismo e o marxismo, em meados do século XX. Todavia, estas transformações não foram aceitas facilmente, pois em meio a tão variados temas, passou-se a questionar as novas fontes e a validade das informações. Na explicação da historiadora Sandra Pesavento:

É preciso mesmo assinalar a preocupação marcante, entre os historiadores no Brasil ao longo da última década, com questões de natureza teórica e metodológica, preocupação que se fez acompanhar pela incorporação de novos conceitos e pela renovação temática de seu campo de trabalho (PESAVENTO, 2003, p. 7).

Dessa maneira, o cinema ainda encontra resistências para obter seu reconhecimento pelos historiadores e pesquisadores. As dificuldades de aproximação entre história e cinema se devem, principalmente, às particularidades da arte cinematográfica e ao desconhecimento de muitos pesquisadores da relevância de um filme como meio de entendimento de determinada cultura ou sociedade.

Antes, porém, de nos aprofundarmos nesses temas, é importante considerar que as primeiras relações entre história e cinema se deram no início do século XX. O primeiro trabalho de que se tem notícia relativo ao valor do filme como documento histórico, foi feito em 1898, escrito pelo operador de câmera polonês Boleslas Matuszewski e se intitula *Une nouvelle source de histoire: creation d'un depot de cinematographie historique*. Integrante da equipe dos irmãos Lumière, Matuszewski defendia a importância da imagem cinematográfica como testemunha ocular verídica e infalível. Para este autor, o que o cinematógrafo mostrava era incontestável, permitindo o acesso a uma verdade difícil de ser alcançada de outro modo. (KORNIS, 1992, p. 240).

Essa noção de cinema como evidência e não como representação, prevaleceu durante as primeiras décadas do século XX. Muitas produções cinematográficas italianas da década de 1910, por exemplo, ficaram famosas por tentarem reproduzir fielmente fatos históricos. Destacaram-se neste contexto, os filmes “Quo Vadis” de Enrico Guazzoni, de 1913 e “Cabíria” do diretor Giovanni Pastrone de 1914 (TORRES, 1994, p. 11-15). Nesta época, o reconhecimento do valor documental do cinema se ateve à identificação da imagem por ele produzida como verdade obtida pelo registro da câmera.

Ainda neste período, alguns cineastas europeus e norte-americanos buscavam uma nova linguagem que contasse histórias com imagens, sem necessariamente aterem-se a fidelidade total da história, ou terem de filmar documentalmente os espetáculos circenses e teatrais. Nas décadas de 1920 e 1930, merecem destaque as contribuições do chamado Cinema Clássico em suas quatro vertentes, ou Escolas de montagem relacionadas à construção da narrativa fílmica.

A escola americana tem em David Wark Griffith o seu inventor. O cineasta norte-americano concebeu a obra cinematográfica como um organismo, uma unidade na diversidade sob a forma de dualismos: bem-mal, rico-pobre, etc. Daí que a denominada “montagem paralela” estabelece, por meio de relações binárias entre estes pares, um ritmo que faz a imagem de uma parte suceder a imagem de outra parte (DELEUZE, 1985, p. 45).

O russo Serguei Eisenstein é o artífice da escola soviética que tem na “montagem dialética” sua especificidade. Este cineasta concebe a unidade dialética para a montagem, no qual um se desdobra e volta a ser uno na síntese. Mas aqui se tem uma “montagem de oposição” que pode ser qualitativa (as águas/a terra), quantitativa (um/vários), intensiva (a luz/as trevas) e dinâmica (descida/subida) (DELEUZE, 1985, p. 46-47).

Na escola francesa, o principal expoente é o cineasta Abel Gance. Esta escola fez da quantidade de movimentos e das relações métricas a sua particularidade. A escola francesa está marcada por certo cartesianismo na composição mecânica das imagens. Por último, mas não menos importante, considera-se que um dos mais relevantes aspectos da escola expressionista alemã está na questão da luz e dos movimentos intensivos da luz e das trevas. A alternância das sombras e da luz é o movimento deste cinema que expressa um sublime dinâmico (DELEUZE, 1985, p. 67-75).

A generalidade destas montagens, descritas anteriormente, reside no fato delas colocarem a imagem cinematográfica em relação ao todo da obra e seu contexto sociocultural, dando a elas um sentido próprio e criando uma linguagem fílmica mais específica que dialogue mais com o público.

Estes aspectos serão aperfeiçoados e sofrerão variações a partir de 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial, momento no qual surge o Neorrealismo italiano. Esse ambiente de pós-guerra influenciou os diretores italianos a procurarem uma nova maneira de produzir seus filmes, que precisava ser mais econômica, com orçamentos reduzidos, e condizente com a realidade do país naquela época. O Neorrealismo projetou nas telas uma linguagem que procurava captar o cotidiano das pessoas, crenças e símbolos que representavam a identidade cultural italiana e tentava ficar mais apegada aos personagens e suas situações corriqueiras, influenciando, dessa forma, a relação do cinema com o público e com sociedade em geral (BERNARDET, 1985, p. 94-95).

Outra mudança relevante na linguagem cinematográfica surgiu também nos anos 1950 e 1960, por meio do movimento francês intitulado *Nouvelle Vague*. Liderado por um grupo de jovens parisienses provenientes da crítica e não da produção, este movimento, por meio de seus novos autores, realizam obras que rejeitam o cinema de estúdio e as regras narrativas presentes em filmes franceses daquele período. Diferentemente do Neorrealismo, a *Nouvelle Vague*, com novos recursos técnicos, câmeras mais leves e gravadores de som portáteis, volta-se pouco para a situação social francesa e se interessa mais pelas questões existenciais de seus personagens (BERNARDET, 1985, p. 96).

Assim, o cinema começava a se reinventar, tanto nas formas de narrar uma história, na montagem e na fotografia, quanto nas técnicas utilizadas pelos diretores. Esta arte já vinha representando momentos históricos e mostrando para o mundo diversos modos de vida, culturas e inúmeras características de diferentes povos. Entretanto, ainda faltava o reconhecimento destas produções como fonte de pesquisa por parte de acadêmicos de várias áreas, que, aos poucos, passaram a compreender o cinema como uma das muitas formas de visão de mundo de determinada realidade, à medida que surgiam mudanças no modo de entender a história.

Mesmo com a ampliação considerável do cinema em diversos meios culturais e sociais até meados do século XX, intelectuais, pesquisadores, pensadores das mais diversas áreas, ainda desdenhavam a importância desta forma de arte. Os preconceitos só foram diminuídos a partir da década de 1960, como explica Miriam Rossini (1999, p. 28):

O preconceito cultural e social que envolvia esta nova forma de comunicação só arrefeceu-se a partir dos anos 60, com a atuação dos críticos do *Cahiers du Cinéma*. Eles contribuíram para a mudança do estatuto social do cineasta, que passou a ser considerado um intelectual, assim como um escritor ou um filósofo.

Aliada a estas mudanças, as reflexões de pensadores como Michel Foucault e Norbert Elias, que apelaram para que a História pensasse de outro modo seus objetivos e seus conceitos, abriram espaço para a chamada “Nova História” e as demais correntes de pesquisa histórica, como, por exemplo, a História Cultural. Este movimento teve como uma de suas características a identificação de novos objetivos e novos métodos, contribuindo para uma ampliação dos domínios já consolidados da História. A cultura popular, o folclore e as demais artes passaram a ser analisadas pelos pesquisadores (CHARTIER, 2002, p. 233).

O francês Marc Ferro já defendia, na década de 1970, em entrevista concedida à revista *Cahiers du Cinéma*, a mudança no método de pesquisa dos historiadores:

Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da história. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mitificação (FERRO, 1992, p. 76).

A partir deste ponto de vista, o filme deixou de pertencer somente ao campo das evidências e passou a ser visto como uma construção que, como tal, transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real, produzindo uma reflexão a respeito do mundo que o cerca. Ao articular ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos a própria expressão cinematográfica, o filme recria uma possível, porém imaginária visão de alguns aspectos da sociedade. Constitui-se, então, em uma fonte de estudo fundamental para o historiador que pretende examinar a mentalidade de um determinado momento histórico.

Um dos pioneiros historiadores a reconhecer e a incorporar o cinema como um objeto de análise histórica foi o já citado Marc Ferro. Ao estudar o filme, sua intenção é associá-lo à

sociedade que o produz, de modo a compreender não somente a obra, mas a realidade que ela representa. Para alcançar este fim, ele propõe a articulação entre diversas variáveis não cinematográficas, relacionadas às condições que envolveram a produção do filme, tais como audiência, financiamento, com a própria especificidade da expressão cinematográfica. O filme é visto como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são exclusivamente cinematográficas, constituindo-se, então, em uma espécie de testemunho acerca do mundo ao seu redor (FERRO, 1992, p. 87).

A partir da leitura da obra deste autor, elaborada nos anos de 1970, percebemos o lugar de destaque que ocupa o artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?” em sua reflexão, sobre a problemática cinema e história. Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise peculiar da sociedade.

Em suas palavras:

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...]. A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade (FERRO, 1976, p. 202-203).

A contribuição maior da análise do filme na investigação histórica é a possibilidade de o historiador buscar o que existe de não visível, uma vez que o filme excede seu próprio conteúdo. Ao considerar esse elemento como uma das particularidades do filme, Ferro reafirma seu pressuposto de que a imagem cinematográfica vai além da ilustração, que ela não é somente confirmação ou negação da informação do documento escrito.

O filme, para este autor, fala de outra história. Isto é o que ele chama de contra-história, que torna possível uma contra-análise da sociedade. Para ele, o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade. Defende dessa maneira que, por meio do filme, chega-se ao caráter descortinador de uma realidade político-social.

A discussão sobre a maneira pela qual o cinema entra no universo do historiador está presente na maioria de seus textos. O artigo em questão traz no seu bojo dois aspectos: o estatuto cultural adquirido pelo cinema neste século e o papel das fontes no trabalho histórico. Com relação a este último aspecto, afirma-se que o cinema sempre foi desprezado pelos historiadores e pela sociedade. Esse desprezo pelo cinema reflete um distanciamento

do historiador diante de informações de outra natureza como risos, gestos e gritos, sempre considerados produtos de um discurso tido como fútil e subalterno que escapavam do olhar do historiador, por razões tanto sociológicas e ideológicas, como técnicas (FERRO, 1976, p. 200).

A exclusão da imagem cinematográfica do fazer histórico, para Ferro, ocorreria em função deste pertencer ao imaginário da sociedade que, por sua vez, também não era considerado pelo historiador. A vinculação entre cinema e imaginário é fundamental para o seu trabalho, constituindo o seu postulado: “aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História” (FERRO, 1976, p. 203).

Dessa maneira, a aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passaram a ter em função de sua nova missão. Para o autor: “Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia” (FERRO, 1976, p. 201).

Podemos dizer que, o cinema como fonte para a história permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a estes novos caminhos significa salientar os “lapsos” deixados pelo diretor e pelo seu produto. Aliás, é por se manifestar desta forma que a obra cinematográfica constitui um documento privilegiado.

Segundo Ferro, o documento fílmico produzido pelo Estado ou por outras instituições difere do documento escrito que possui a mesma origem. O primeiro traz, sem querer, uma informação que vai contra as intenções daquele que filma, ou da firma que mandou filmar. Não que não haja “lapsos” nos documentos escritos, mas no filme há lapsos a todo o momento, porque a realidade que se quer representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador (FERRO, 1976, p. 202-203).

Para Eduardo Morettin, por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível”, “lapsos”, por meio do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos (MORETTIN, 2003, p. 15).

Ressaltamos que o desconhecimento das peculiaridades cinematográficas deixa o historiador sem elementos suficientes para uma pesquisa mais detalhada. Analisar o filme como um documento, descartando a técnica seria uma digressão. A construção semântica de



um filme é composta pelo uso das técnicas cinematográficas e, logo, deve estar colocada no estudo crítico de qualquer pesquisador. O estudioso de cinema, Arlindo Machado, acredita que o cinema não pode ser analisado separadamente.

Ele diz:

Quando se fala de imagens, é impossível pensar a estética independentemente da intervenção da técnica. Dependendo do sistema filosófico invocado, o campo semântico implicado pela primeira pode ser mais vasto do que o da segunda, mas de qualquer maneira, jamais se pode ignorar o papel determinante jogado pelas técnicas de produção na realização dos fenômenos estéticos, sob pena de reduzir qualquer discussão estética a um delírio intelectualista completamente ignorante da realidade da experiência produtiva (MACHADO, 1997, p. 223).

Deve-se aqui reafirmar que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem.

Além do mais, o filme é uma representação, e como tal, não tem a obrigação de ser fiel à realidade ou a própria história. E também, como uma forma de arte, apresenta símbolos, signos e significados que levam o espectador a interpretar o que é representado no filme. A essa noção, Rosenstone (2010, p. 239) acrescenta que o filme, ao criar “imagens, sequências e metáforas visuais ricas, que nos ajudam a ver e pensar sobre o que existiu”, elabora verdades metafóricas e simbólicas, e não literais. Como efeito dessa concepção, o autor sugere uma nova opção de pesquisa, em que as informações passariam a mostrar fragmentos de fatos sociais, políticos e culturais de uma sociedade, e não os fatos em suas totalidades.

Dessa maneira, o sentido da obra cinematográfica não se manifesta apenas tomando como base os fatos, mas, principalmente, o contexto geral que é construído “dialeticamente no processo de análise do sujeito com o objeto” (NOVA, 2009, p. 143). É esse processo que faz com que cada filme possa conter diversos sentidos, já que sua significação depende das hipóteses de investigação de cada pesquisador. Dessa forma o cinema “coincide com a História em mais de um aspecto: a sua capacidade de produzir sentido” (NOVA, 2009, p. 144). Assim como a história, o cinema produz seus significados pois a leitura de ambos será sempre plural.

A esta conexão entre cinema, história e cultura, Tonetto diz que:

As novas versões narrativas são um componente na aproximação entre cinema e história, porque através do cinema pode-se identificar

elementos culturais e históricos de outros países. A aproximação cultural que o cinema proporciona só é possível por intermédio das imagens, repletas de sentidos, representações, semelhanças, diferenças e tantas outras informações que estão contidas no imaginário de um povo e são colocadas na tela através do filme (TONETTO, 2006, p. 32).

Nesse sentido, o filme é uma fonte importante para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Esse entendimento é o ponto de partida, que permite compreender um filme como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som, o movimento e o tempo. Os vários elementos da confecção de um filme, como a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor, são elementos estéticos, que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico, que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 244).

O relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* pode-se estabelecer na análise fílmica a partir de conhecimentos anteriores. Com este movimento, evita-se o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo em que não se isola a obra de seu contexto, pois parte-se das perguntas postas pela obra para interrogá-lo. Desta forma, impede-se que o cinema seja sufocado pela pesquisa histórica, mantendo o “enigma inicial” da película.

Por esta razão, a análise fílmica mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema. Como observa Ismail Xavier, no filme encontramos uma “pluralidade de canais”, a saber, “o olhar da câmera, a organização do *décor* e da *mise-en-scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem” que podem trabalhar em sintonia, como é o caso do cinema clássico, ou não, como ocorre no filme dito moderno, que se faz do “conflito entre as diferenças de posturas associadas aos diferentes canais” (XAVIER, 1997, p. 127).

Perceber esses agenciamentos, a conjunção e a disjunção desses, permite-nos verificar as tensões presentes em uma obra. Levando ao primeiro plano o cinema, trata-se, de reconhecer, a tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos, das comunidades e as imposições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente, segundo a sua posição nas relações de dominação – aquilo que lhes é possível pensar, enunciar e fazer. E no dizer de Eduardo Morettin (2003, p. 40): “Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica”.

Assim, as aproximações e relações entre história e cinema não acontecem somente nas análises e interpretações dos filmes pelos pesquisadores e historiadores. A imagem é um elemento indispensável no processo de aprendizagem na sociedade atual. O filme não está exclusivamente na sala escura de exibição de um cinema, está nos cineclubes, nas salas de aula, nas praças e no imaginário do povo. Não pode o historiador se furtar a esse processo de interação que já está presente na sociedade.

## *Cinema Novo e Cultura brasileira*

Foi a partir do filme chamado “Os cafajestes” do cineasta Ruy Guerra, em 1962, que a expressão Cinema Novo atingiu o grande público. Esta obra, visivelmente influenciada pela *Nouvelle Vague* francesa, foi o primeiro sucesso comercial de uma produção com pequeno orçamento e fora do sistema tradicional de produção das chamadas “chanchadas” e das grandes companhias, como, por exemplo, a Vera Cruz. Entretanto, o Cinema Novo teve suas “origens” no final dos anos de 1950, momento em que a sociedade brasileira conhecia um vigoroso processo de desenvolvimento econômico, representado pelo slogan “cinquenta anos em cinco”, difundido pelo governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) (FIGUEIRÔA, 2004, p. 21-22).

Nesta época, inúmeras propostas culturais, de caráter nitidamente inovador e vanguardista, desenvolviam-se como uma resposta, ou adequação, da cultura brasileira aos novos tempos. A produção cinematográfica experimentava uma diversidade de inovações, principalmente no campo da estética. A nítida influência das novas correntes cinematográficas europeias se fazia sentir, paralelamente ao ímpeto modernizador de jovens cineastas, como Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, engajados em um processo de descoberta e transformação da realidade brasileira (GOMES, 1997, p. 146).

Estes jovens cineastas brasileiros dos anos de 1960 entoavam o lema “com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” e acreditavam que, com isso, seria possível despertar nas grandes massas essa consciência. Em 1962, escrevendo no jornal da União Nacional dos Estudantes (UNE), Carlos Diegues recusava o esteticismo de uma herança modernista e afirmava o Cinema Novo como ato político:

O Cinema Novo não tem data de nascimento. Não tem manifesto histórico nem semana de comemoração. Não foi criado por ninguém em particular e não é fruto de nenhum grupo específico [...]. O Cinema Novo não novo apenas pela juventude de seus praticantes. Nem Novo, nesse contexto, sugere “novidade” ou modismo. O Cinema Novo é parte de um processo maior de transformação da sociedade brasileira que finalmente chegou ao cinema (DIEGUES, 1980, p. 65).

De acordo com a ideia de transformação da sociedade pela conscientização, os principais temas dos filmes do início da década de 1960, ligados ao movimento cinemanovista, eram a pobreza nordestina, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis. Por exemplo: “Barravento” (1961) de Glauber Rocha, conta a história de uma comunidade de pescadores na Bahia marcada pelo misticismo. “Vidas Secas” (1963) de Néelson Pereira dos Santos adapta o clássico romance de Graciliano Ramos sobre os flagelados da seca nordestina. Já “Os Fuzis” (1964) de Ruy Guerra, narra as tensões e estabelece paralelos entre vítimas da seca e um grupo de soldados enviados para proteger os galpões de um latifundiário.

Estes filmes alcançaram grande repercussão tanto no Brasil quanto no exterior e consagraram um tipo de produção característica das propostas de vanguarda no meio cinematográfico, tão em voga na Europa. Constituíam também uma reação ao cinema industrial, típico da produção norte-americana, notadamente aquela de caráter hollywoodiano. No caso brasileiro, afinaram-se com o momento de desenvolvimento econômico e intensa participação popular. A opção por temáticas consideradas de caráter popular vinculou-se a uma análise e a uma crítica da realidade brasileira e revelou a emergência das contradições geradas por esse mesmo processo de desenvolvimento (XAVIER, 2001, p. 14).

A partir de 1968, aproveitando-se das brechas existentes nas propostas sugeridas pelos próprios encarregados da política cultural do regime militar, os cinemanovistas exploravam temáticas históricas ou mesmo procuravam introduzir o debate a temas contemporâneos, como a vida nas grandes cidades, a transformação dos costumes e tradições e a liberação sexual. O universo em desagregação do Brasil tradicional foi aqui enfocado como o espaço privilegiado para se pensar a profunda transformação pela qual passava a sociedade brasileira em pleno processo de modernização autoritária (XAVIER, 2001, p. 65-72).

Uma cultura urbana e mais diversificada (quando antes predominavam os filmes de temática nordestina ou alusões diretas à política) predominou nos filmes pós-AI-5, assim como na segunda fase, embora com uma ênfase mais carnavalesca e alegórica e, naturalmente, menos introspectiva. São exemplos: “Os Herdeiros” (1969) e “Quando o Carnaval Chegar” (1971) de Carlos Diegues, este último com referências à chanchada e a Carmem Miranda e “Azylo Muito Louco” (1969) de Nelson Pereira dos Santos, inspirado em “O Alienista”, conto de Machado de Assis, para sutilmente ridicularizar o regime militar (XAVIER, 2001, p.75-76).

Talvez por essa natureza polissêmica e auto referencial o Cinema Novo não conseguiu conquistar um público maior. Mas, seguramente uma das outras razões foi o divórcio entre o que é retratado na tela e a linguagem e a estrutura dos filmes. Os filmes dessa época retratavam o povo, comunidades pobres, subúrbios e favelas, porém a forma, as vozes

narrativas e os pontos de vista eram próprios da classe média intelectualizada, que, por sua vez, formava a maioria do público desses filmes (FIGUEIRÔA, 2004, p. 35-37).

Foi-se difundindo, logo, uma imagem idealizada e mistificada da pobreza e do atraso terceiro-mundistas. Paulo Emílio Salles Gomes, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, texto que aponta questões da teoria pós-colonial mais de dez anos antes dela formar-se “oficialmente”, afirma que essa dificuldade deriva do não reconhecimento por parte dos realizadores da sua própria origem colonizadora, criando como consequência a impossibilidade deste cinema ultrapassar seu caráter mítico.

Diz ele:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do cinema novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma [...]. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada (GOMES, 1994, p.102-103).

Por outro lado, sabe-se que mesmo essa visão imprecisa (e, por vezes, demasiado maniqueísta) da sociedade brasileira teve um impacto muito grande na vida política brasileira, especialmente para os realizadores. A própria ideia de Brasil mudou depois do Cinema Novo, principalmente, no exterior. Através de um meio que supostamente atinge mais gente que a literatura, por exemplo, o cinema permitiu contar ao mundo (está-se referindo ao círculo restrito de festivais internacionais e ciclos fechados a um público intelectual que chegaram a exibir estes filmes) o abismo cada vez maior entre os grupos socioculturais no país e as dificuldades de mudar esta situação com um regime autoritário (FIGUEIRÔA, 2004, p. 226-229).

### ***Glauber Rocha e as Imagens histórico-alegóricas do Brasil***

Neste contexto do Cinema Novo, o intelectual Glauber Rocha, guardando mais distanciamentos, do que aproximações com seus pares é, sem dúvida, o seu artista mais conhecido e singular. As suas concepções cinematográficas localizam-se dentro da abordagem de algumas problemáticas que se encontram presentes em toda a obra do diretor, por meio da recorrência de temas como: a oposição entre o Arcaico e o Moderno, a Poesia e a Política, a Exploração de Classes, a Disputa pelo Poder, a Luta entre o Bem e o Mal, a Revolução, a Morte, dentre outros. Trata-se de uma visão complexa, que agrupa diversos

níveis de abordagem da arte, da política, da cultura em um discurso cinematográfico peculiar (VENTURA, 2000, p. 98-99).

O cinema glauberiano possui um sentido eminentemente político. A estética deve estar subordinada à ética, que se vincula com transformações políticas, econômicas e culturais. Nascido em 1939, de geração que vivenciou a infância, adolescência e início da vida adulta sob os anos de desenvolvimentismo nacionalista, Glauber Rocha pauta a existência pela luta anti-imperialista e pró-Terceiro Mundo. Do movimento que liderou, diz: “O cinema novo foi um movimento político que se exprimiu através do cinema, que é a mais poderosa e moderna de todas as artes” (ROCHA apud REZENDE, 1986, p. 72). Para ele, não se pode separar a arte da vida.

A sua formação cinematográfica dá-se em um momento da emergência dos cinemas novos europeus e da crise do cinema clássico norte-americano. Neste sentido, o exercício de crítica cinematográfica, nos cadernos culturais baianos, no final da década de 50, expressa bem o impacto que movimentos como o neo realismo e a *nouvelle vague* exerceram sobre seu espírito, levando-o a defender o denominado “cinema de autor”<sup>1</sup> (BERNADET, 1994). No entanto, Glauber Rocha também é filho do nacional-desenvolvimentismo dos anos JK, sendo também defensor de um cinema industrial tipicamente brasileiro, a somar com os esforços de um país que lutava para superar a “situação colonial”, tornando-se soberano e independente.

Dessa maneira, um país soberano se faria com um cinema singular, e vice-versa. O intento deste autor parece ser o de buscar desvios, linhas de fugas e atalhos a partir dos quais possa manter, em movimento, o seu fazer artístico. A necessidade de se “reinventar” um país, leva-o a estabelecer um diálogo profícuo com correntes cinematográficas capazes de lhe fornecerem elementos estéticos já solidificados, em função de um cinema assumidamente crítico e político.

É importante notar e destacar que muitas das concepções fílmicas de Glauber Rocha sofreram importantes influências de cineastas, tanto europeus como norte-americanos. Há, no percurso deste autor, uma constante revisão da poética do cinema que envolve, em certa medida, o estatuto de seus próprios filmes em um quadro histórico maior. Nesta linha, ele encontra elos com experiências cinematográficas de Eisenstein, Buñuel, Rossellini, Pasolini e Godard, por exemplo. Influências estas que evidenciam jogos de espelho que rebatem sobre sua própria obra.

---

<sup>1</sup> Em que o diretor tem controle de todas as etapas da produção, sendo responsabilizado inteiramente pelo resultado final, tal qual um literato. Conceito sistematizado a partir do estudo da obra de alguns cineastas hollywoodianos, como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray e Samuel Fuller, alvos de muita tinta na “Cahiers du Cinéma”, e de outros da vanguarda socialista russa.

O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948) é presença marcante em Glauber Rocha, seja nas declarações e escritos, seja em suas películas. O citado artista russo defende um cinema político, pois, seus filmes como “O Encouraçado Potemkin” (1925) e “Outubro” (1928) são conhecidos por seus efeitos propagandísticos, condicionadores e hipnóticos.

Sergei Eisenstein utiliza, nestas obras, do artifício da linguagem fílmica dos planos estáticos e da repetição de cenas, subordinado à técnica racional de montagem, ou seja, aproximação de dois planos opostos, em forma de tese-antítese, seguidos por um plano-síntese revolucionário. Além do mais, há ainda a chamada “composição polifônica” que pode ser entendida como uma contraposição e depois junção de elementos interiores de um plano, como fotografia, personagens e som.<sup>2</sup> (ANDREW, 1976).

Glauber Rocha agencia esses elementos temáticos e estéticos em outro contexto cultural e histórico, colocando-os a funcionar, por exemplo, no filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964). A montagem desta obra, influenciada pelo estilo ideológico do artista russo, atinge seu ápice ao justapor o clímax simbólico da cena do sacrifício ao clímax épico do massacre em Monte Santo. Por caminhos diferentes, articula-se coerentemente o discurso revolucionário estético e o político simbolizando momentos históricos de crise social, referenciando um espaço-tempo ético-estético no qual a violência deveria causar repulsa e o sentimento de justiça deveria orientar a ação do ser humano.

Luis Buñuel é outro cineasta surgido das vanguardas modernistas dos anos de 1920 que marcou e influenciou o cineasta baiano. O cinema de Buñuel é marcado pela crítica surrealista e anarquizante dirigida ao poder civil e religioso do mundo latino. Em algumas de suas obras, Glauber Rocha desterritorializa esses elementos, colocando-os em outro campo enunciativo.

Em 1969 para responder às críticas levantadas em relação ao filme “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969), escreve dois textos nos quais procura defender uma arte “irracionalista”, “antropofágica”, “surrealista-tropical”.<sup>3</sup> A saída para o artista e intelectual terceiro-mundista estaria em explorar as virtualidades da “desrazão” e do “irracional” presentes na cultura popular.

---

<sup>2</sup> Esse modo de montagem resulta das analogias que Eisenstein tomou à música para sugerir a criação de filmes que transcendessem o limite de organização linear de um filme por sua narrativa. Assim, uma obra cinematográfica buscaria tramar uma série de estímulos periféricos que levariam a uma “unidade através de síntese”.

<sup>3</sup> Não podemos esquecer que Glauber Rocha sofreu grande influência de Oswald de Andrade, que, nos anos de 1920 do século passado, defendendo uma arte antropofágica, prefigurou o tropicalismo.



Ele diz o seguinte:

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da revolução burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário (ROCHA apud PIERRE, 1994, p. 137).

Glauber Rocha é também profundamente marcado pelo neorrealismo, movimento que, com forte pendor antropológico e militância política e cultural, buscava retratar a vida dos miseráveis na Itália do pós-guerra (FABRIS, 1994; SARNO, 1995). Surgido no seio da resistência contra o fascismo pelas mãos principalmente de Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica, entre outros, esta corrente cinematográfica busca dar um caráter documental ao cinema de ficção. Negava-se o “velho” realismo ao utilizar-se de episódios “reais”, câmera em preto-e-branco, tomadas longas, cenários realistas e atores amadores.

Não há uma preocupação de impor uma moral à história, como no realismo clássico. Rossellini, por exemplo, parece antever no fotografismo da realidade crua, a sacralidade da vida, a presença inefável de Deus<sup>4</sup>, o que leva Glauber Rocha a denominar sua estética de “documentarismo-transcendental” e “*mise-en-scène* da Mística” (ROCHA apud PIERRE, 1994, p. 155). Uma declaração sua, que resume os princípios contidos no seu manifesto “A estética da fome” (1965), explicita o papel que a obra de Rossellini desempenhou na sua concepção de cinema:

A técnica é *haute couture*, é frescura para burguesia se divertir. No Brasil, o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas, pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil (ROCHA apud REZENDE, 1988, p. 150-157).

O cineasta baiano, contudo, não fica preso à retórica de Rossellini, segundo a qual é possível ao artista ter acesso direto ao real, conhecendo as coisas na sua essência intrínseca. Fazendo parte de imagética plural, múltipla, em que elementos de correntes estéticas conflitantes são liquidificados, em uma mistura única e singular, a característica citada acima, é somente mais um ingrediente para compor e elaborar os seus filmes.

Outra significativa influência nas concepções cinematográficas de Glauber Rocha foi a do também cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Assustado com a hegemonização da sociedade de consumo e da vida burguesa, Pasolini, além de artista, intelectual, defende que

<sup>4</sup> Exemplos disso são os filmes: “Stromboli” (1950) e “Francesco, arauto de Deus” (1950).



a linguagem cinematográfica neorrealista deve ser superada por uma estética que desse conta de nova realidade. A defesa do “cinema de poesia”, em oposição ao “cinema de prosa”, vai nesta direção.

Em suas palavras:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito (PASOLINI, 1986, p. 104).

Vê-se aí, articulado teoricamente, o rompimento com a estética neorrealista, já bastante evidenciada, por exemplo, no seu filme “Gaviões e passarinhos” (1966). A partir daí, seu cinema toma matizes oníricas, levando-o a conjecturar o que denomina de “câmera subjetiva indireta livre”, instrumento-mor do cinema de poesia. Pasolini talvez a tenha teorizado a partir do conceito de “discurso indireto livre”, construído pelo russo Mikhail Bakhtin, para descrever o artifício literário em que o personagem fala por outro em primeira pessoa. Discorrendo sobre esta técnica, Pasolini procura explicar o artifício de alguns cineastas modernos, como Jean-Luc Godard, Glauber Rocha e Bernardo Bertolucci, de utilizarem alter egos que geralmente são anti-heróis nas películas, através dos quais canalizam suas visões sobre a sociedade e a vida.

Um filme de Glauber Rocha como “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969) é pródigo no deslocamento das noções estéticas que Pasolini tematiza então na Itália. A subjetiva indireta livre é levada quase à exaustão pelo cineasta brasileiro, que a contorce e a tensiona tanto que ela adquire sentido fantástico, metafísico, obedecendo a estratégias diversas. Ativada em uma sociedade diferente da italiana, ela é importante mecanismo de auto avaliação da intelectualidade de esquerda. Antônio das Mortes e o professor de História são, no filme citado, os alter egos do cineasta baiano. É principalmente por meio deles que se externa uma visão de mundo e se exercita poder de autocrítica.<sup>5</sup>

Pode-se dizer que tanto Pasolini, como Glauber Rocha e outros cineastas que discorriam nos seus filmes acerca das possibilidades revolucionárias da inversão da violência cometida pelo “opressor” contra o “oprimido”, estavam profundamente imbuídos das ideias do teórico anticolonialista Frantz Fanon. Seu livro, “Os condenados da terra” (1961), marcou profundamente as esquerdas ocidentais nos anos 60.

---

<sup>5</sup> O pescador *Firmino* de “Barravento” (1961), o matador profissional *Antônio das Mortes* de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e o militante e poeta *Paulo*, de “Terra em transe” (1967) tinham sido seus alter-egos anteriores.

Consequentemente, o manifesto “A estética da fome”, escrito por Glauber, em 1965, possuía fortes relações de parentesco com o livro de Frantz Fanon, no que diz respeito à questão da arte-revolução. Glauber Rocha propõe uma “arte revolucionária” calcada na violência latente contida no oprimido. Para ele “[...] somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA apud GOMES, 1997, p. 597). Os limites, pois, da cultura nacional estão intrinsecamente ligados aos níveis de autonomia política da nação e a de seu povo.

Neste contexto, o cineasta baiano na defesa do cinema autoral, não pôde também deixar de dialogar com a chamada *nouvelle vague*, principalmente com um de seus principais representantes, ou seja, Jean-Luc Godard. Este movimento surge no final da década de 1950, com os primeiros filmes de jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, realizador de “Os Incompreendidos”(1959) e Jean-Luc Godard, diretor de “Acossado” (1960).

Jean-Luc Godard, de certa forma, expressa caso à parte na *nouvelle vague*. Gradualmente, no decorrer da década de 1960 vai radicalizar seus princípios norteadores, abandonando os pares. Unindo revolução estética com revolução política, escreve em 67:

Cinquenta anos após a revolução de outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não há muito a acrescentar sobre este estado de coisas. Exceto que, em nosso modesto nível, devemos também criar dois ou três Vietnams no interior do imenso império Hollywood-Cinecitta-Mosfilm-Pinewood, tanto econômico quanto esteticamente, ou seja: lutando em duas frentes, criar cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos (GODARD apud GOMES, 1997, p. 231).

Glauber Rocha já vinha acompanhando atentamente a produção godardiana desde o começo de sua carreira. Inicialmente manifesta mais admiração do que recusa. Compartilhando a visão de autor do cineasta francês, diz, logo no início dos anos de 1960:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA apud HOLANDA; GONÇALVES, 1989, p. 37).

Porém, enquanto Glauber Rocha, lutando para criar um cinema nacional, buscava inventar um povo, ente “inexistente”, dada nossa posição subserviente no mundo, Godard se debatia com típica sociedade liberal-burguesa europeia, cada vez mais cerceada pela indústria cultural norte-americana, que ameaçava o status de intelectuais e artistas, herdeiros de sólida tradição humanista.

Desta forma, como se percebe anteriormente, o cinema glauberiano sofre inúmeras influências dos mais diversos cineastas mundiais e também de movimentos cinematográficos em voga nos anos de 1960. Glauber Rocha elabora, então, uma visão muito pessoal de cinema e de arte, cujo objetivo é fundar uma linguagem cinematográfica que seja originalmente brasileira, tanto na forma, quanto no conteúdo. A sua opção é por uma linguagem enfaticamente simbólica, capaz de atingir o público não apenas pelo raciocínio formal lógico, mas também pela intuição.

Aqui é significativo notar o caráter alegórico da arte cinematográfica glauberiana. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, a estética alegórica torna-se um procedimento marcante no momento em que o problema da industrialização e modernização é definitivamente colocado. A valorização do universo alegórico, de alusão pluralista e diversa, gera uma inversão do real, na medida em que seus elementos se desprendem de referências fixas ou concretas, passando a articular metáforas, insinuações e figurações. Portanto, pode-se dizer que a alegoria implica um caráter ambivalente em relação ao mundo social, constituindo uma atitude crítica que demonstra desconfiança em relação ao imediatamente perceptível (HOLANDA, 1981, p. 59).

Como procedimento estético, a alegoria articula-se a uma consciência de crise, consolidando-se na segunda metade da década de 1960, período em que o debate e militância teriam favorecido uma sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador. Assim, as figurações muitas vezes fragmentadas dos filmes alegóricos provocam no espectador uma reflexão que o remete a uma “outra cena”, que não a explicitamente representada na obra em imagem e som. A recepção de tais filmes completar-se-ia no momento em que o espectador decifrasse o que vê na tela, uma relação com o contexto concreto do qual participa na vida ordinária (XAVIER, 1993, p. 10).

Para Xavier, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” é o exemplo capital de alegoria da História do Brasil. Filme de ruptura, anterior ao golpe de 1964, representaria um novo horizonte de linguagem resultante do desejo em expressar o destino nacional numa obra síntese. Entre a “outra cena” e a totalidade, pode-se considerar que a representação comporta uma duplicidade disjuntiva (XAVIER, 1993, p. 11-12).

Na concepção formulada por Walter Benjamin, a alegoria ganha tom alusivo tomado a partir da composição de elementos díspares e da concentração de aspectos fragmentários que não valem por si, cada um deles podendo ser substituído pelo outro. A proposta benjaminiana sugere que a alegoria duplica o real apenas indiretamente por se constituir sempre em fragmentos – como enigmas a serem decifrados – e nunca de forma completa (HOLANDA, 1981, p. 60).

O entendimento de um real alegórico geograficamente ampliado sugere que a duplicidade das imagens glaukerianas não se restringe a uma espacialidade específica. Não apenas a realidade brasileira, mas também a continental pode estar contida em seus símbolos e fantasias. Dessa perspectiva, os mitos brasileiros têm um papel específico e fundem-se diretamente com a realidade, servindo funcionalmente como fonte de denúncia e transformação do mundo social latino-americano. Sendo assim, o mito é menos alegórico do que parte da própria vida ordinária que precisa ser mudada (XAVIER, 2004, p. 32-33).

Por este viés, o cinema seria um meio privilegiado de comunicação, pois permitiria a utilização de recursos alternativos capazes de levar o público a compreender a realidade por outro âmbito, que não fosse apenas o racional. Este cineasta mergulha na cultura e na religiosidade brasileira (negra, branca e indígena) considerada, por ele, como imprescindível na constituição do inconsciente coletivo nacional. É a partir deste, que ele propõe uma nova consciência política, erigida com base nos arquétipos primitivos do Brasil.

No cinema glaukeriano há elaborações de linguagens e de discursos fílmicos, nos quais a pluridimensionalidade do tempo é pensada de forma articulada. Daí a imersão em outro universo: o do Aion, o Tempo Total, que, tal como o vazio, é infinito em suas duas extremidades – o passado e o futuro. Tempo que repousa na ideia mesma do paradoxo. Glauber Rocha desvia-se, assim, de uma concepção de história alojada apenas no passado, pronta e acabada, para uma noção de história, onde os discursos se inscrevem no próprio presente (NOVA, 2009, p. 26).

O passado e o futuro passam, dessa forma, a não designarem o antes e o depois, tornando-se dimensões do próprio presente, na medida em que este contrai os instantes e revela possibilidades. Um tempo que mistura outros tempos, em forma de espiral, descentrado, desencontrado. O tempo como multiplicidade é a massa de tempo, gigantesco folheado ontológico, plano das coexistências virtuais, onde o tempo não “passa”, mas se conserva como virtualidade disponível em todos os seus pontos para atualizações diversas e segundo as mais insólitas conexões (PELBART, 1998, p. 185).

Igualmente, há um entrecruzamento entre o mito e a realidade, a partir da concepção teórica do teatro épico-didático de Bertold Brecht. O teatro épico de modo geral é uma narrativa que conta fatos (logicamente imaginários) grandiosos relacionados a um povo, a sua estrutura parte das raízes desse povo e destaca as suas vicissitudes. Comumente é uma epopeia, onde se descreve a trajetória de um herói, que simbolicamente representa o destino de uma determinada comunidade (ROSENFELD, 2000, p. 147).

Consequente com a proposta épica, o didatismo brechtiano por sua vez, visa apresentar, debater e esclarecer o espectador sobre essa totalidade e o conjunto das relações sociais que a compõe. O didatismo das obras tem como função, portanto, despertar o espectador sobre as

condições sociais na qual está inserido, e ao mesmo tempo pretende provocar nele uma atitude de revolta diante destas condições.

No texto “A revolução é uma Eztetyka”, ele afirma que o método brechtiano é fundamental na abordagem dos problemas referentes aos países pobres, pois, o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva e o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido só seriam abordados adequadamente por meio de uma expressão revolucionária. E ainda, ao criar a sua obra a partir deste método, o artista já estaria atuando revolucionariamente, tanto no campo da arte, quanto no campo político, realizando desta forma uma revolução cultural-histórica (ROCHA, 1981, p. 66).

Cabe reiterar a composição do cinema épico-didático como ritual da anti-razão, contra o teatro-cinema como instituição burguesa, a favor de uma arte em sintonia como o mito popular em uma apropriação material (de corpo, gesto, e fala) que é libertadora, em virtude ao consenso que a ordem social fabrica. Se a mística, como linguagem popular da rebelião, é um momento de expressão que a razão não compreende, para o artista, todavia, ela é um campo de experimentação tonificado pela energia revolucionária que vem do inconsciente coletivo que o cineasta teria acesso (XAVIER, 2004, p. 23).

Por esse motivo, Glauber Rocha critica de forma veemente as estéticas do realismo socialista e da arte marxista em voga no Brasil dos anos 60, de viés nacional-populista patrocinada principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes).

Nas suas palavras:

Não basta inverter a moral capitalista por uma socialista e conservar a estrutura do cinema americano para fazer um Cinema Novo. O que deve ser transformado radicalmente é a própria estrutura do cinema americano fundada num pensamento antidialético (ROCHA, 1981, p. 70).

Glauber Rocha considerava um ato desrespeitoso oferecer ao público uma arte de fácil assimilação e, portanto, somente um cinema fundado nos elementos formadores da cultura do país e em consonância com as suas condições econômicas, seria capaz de erigir uma arte autêntica e revolucionária. O seu propósito era não apenas mudar a consciência, porém, mudar a forma de pensar dessas consciências e, por isso, influenciar o espectador. Buscam-se outras formas de comunicação, atingindo-o tanto de modo consciente, como de modo inconsciente, levando-o a novas formas de reflexão sobre a situação social dos países latino-americanos.

Então, sua proposta de arte e linguagem cinematográfica era revolucionária não só no âmbito econômico e político, mas também no âmbito moral-ético, pois ele acreditava que

uma mudança apenas na infraestrutura seria insuficiente para uma real transformação da sociedade. A revolução econômica e política deveria, segundo a sua visão, ser acompanhada de uma revolução cultural, pois, pouco adiantaria a libertação econômica dos homens, se a consciência também não alcançasse sua autonomia.

Aqui é relevante dizer que Glauber Rocha possuía um posicionamento controverso em relação à classe operária (ou ao povo como era costume denominar), na qual exprimia sentimentos de amor e ódio. O seu cinema buscava os motivos da suposta passividade da população mais pobre, assim como buscava os caminhos de uma possível libertação revolucionária dessa população, e no qual esse segmento fosse o agente histórico da transformação. Ele procura nos elementos da cultura popular, na religiosidade e na história brasileira a pulsão revolucionária capaz de libertar esse povo da opressão colonizadora.

No seu entender:

As velhas interpretações econômicas, sociológicas, e antropológicas pouco valem diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe. Macunaíma, com o sentimento da verdade sem pudor, tenta responder um pequeno capítulo deste misterioso questionário. Antonio das Mortes, por todos os santos amém! – tenta responder outro capítulo, porque precisamos também de santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX (ROCHA, 1997, p. 412).

O cinema possui aqui um interesse pedagógico, tanto no sentido de colocar os espectadores em contato com as mazelas do subdesenvolvimento e despertar a sua indignação, quanto no sentido de criar no público uma ligação mais visceral com a cinematografia feita no país. Criando também o hábito, não apenas de assistir, mas o de sentir organicamente que aquilo que é refigurado diz respeito a ele: as suas esperanças, medos e suas ideias, jeitos, gestos e costumes da população brasileira.

Assim, Glauber Rocha tomou o nacional-popular em sua feição de arte pública mobilizadora de grandes “formas da cultura” como o mito, a epopeia e a tragédia, gêneros que julga já assentados no imaginário popular e instalados nas elaborações inconscientes, portanto, mais enraizados nas formações nacionais. Suas intuições estéticas e suas convicções políticas evidenciaram um cineasta atormentado pelo imperativo de intervenção, empenhado em articular a invenção formal como gesto político e a militância ideológica como fato de estilo. Relação intersubjetiva na qual entra em jogo toda a gama dos afetos, emoções e pulsões históricas e humanas.

## ***Bibliografia***

ANDREW, J. Dudley. *The major film theories: an introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIEGUES, Carlos. Cinema Novo. In: JOHNSON, Randall; STAM, Robert. (Org.). *Brazilian Cinema*. London: Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, 1980. p. 64-67.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

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

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.



- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.
- NOVA, Cristine. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, J. (Org.). *Cinematógrafo. um olhar sobre a história*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 133-147.
- PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e cinema de poesia. In: \_\_\_\_\_. *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986. p. 101-107.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1994.
- REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- ROCHA, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Embrasil, Alhambra, 1981.
- \_\_\_\_\_. Eztetyka da Fome 65. In: \_\_\_\_\_. *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.
- \_\_\_\_\_. *Cartas ao Mundo*. São Paulo Companhia das Letras, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSSINI, Miriam. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real*. 1999. 416f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SARNO, Gerardo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.
- TONETTO, Maria Cristina. *Cultura e imagem: o cinema neorrealista no Mercosul – 1955 a 1962*. 2006. Dissertação. (Mestrado em Integração Latino-americana) – Universidade Federal de Santa Maria. 2006.
- TORRES, M. Augusto. *El cine italiano en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1994.
- VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, n.2, p. 123-130, 1997.



XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 13-27.