



II ENECULT



II ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Trabalho apresentado no II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

GLAUBER ROCHA: ARTE, POLÍTICA E CULTURA

Humberto Alves Silva Junior

RESUMO:

O artigo discute as concepções sobre arte e política do cineasta Glauber Rocha, líder do movimento do Cinema Novo. A proposta glauberiana busca a formação de uma nova arte para o Brasil, fundada a partir dos elementos culturais brasileiros como a Semana de 22, O Ciclo Regional de 30-45 e o Tropicalismo, assim como se inspira também na cultura e na religiosidade popular. É em relação a esta última que ele desenvolve a sua proposta política, pois, considerava que é nos estratos mais pobres da população que está a originalidade do país e a resposta para os problemas nacionais. Glauber apresenta a sua proposta através de textos, e principalmente através de sua obra fílmica.

Palavras-chave: Cultura de massa, arte, política

Entre as décadas de 50 e 70 o Cinema Novo se constituiu como um dos principais movimentos de renovação artística e cultural no Brasil, incorporou as inovações estilísticas do Neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, que a exemplo dessas cinematografias se utiliza da “desconstrução fílmica”, (fundamentada nos zooms, nos travevelings, na câmera na mão), da produção de baixo orçamento e da “política de autores” como forma não apenas de se opor ao cinema comercial, mas também como caminho para ampliar as possibilidades estéticas. Por outro lado, a proposta cinemanovista se inspirava na cultura brasileira, as referências por exemplo à Semana de Arte Moderna de 1922, ao ciclo-regional de 30-45, ao Tropicalismo e ao Cordel eram freqüentes por parte de seus integrantes.

Além de ser um movimento artístico/cultural, o Cinema Novo era a expressão de militância de um grupo de intelectuais interessados em atuar politicamente, nesse sentido a câmera se torna um instrumento que seve para perscrutar a realidade social e para propor soluções, e que em última instância tinha como meta estimular um processo revolucionário.

O Cinema Novo, portanto, convergia duas grandes tendências: a arte e a política. Neste contexto o cineasta Glauber Rocha se configurou no cinemanovista que melhor representou o movimento, pois além de ser o diretor brasileiro mais conhecido no exterior, ele é o único a se comprometer a levar a diante o ideário cinemanovista, mesmo no período dos anos 70, quando o movimento apresentava sinais de falência. Nenhum outro se empenhou de modo intenso na continuidade do Cinema Novo.

Um exemplo desse empenho, era a sua relação com os companheiros do grupo, interferindo no trabalho dos colegas, dando palpites sobre a fotografia, a direção e a posição dos atores. Estimulava os outros a fazerem os seus próprios filmes, aconselhava-os sobre quais os caminhos que um determinado roteiro deveria percorrer. Segundo o diretor Carlos Diegues, Glauber roubava os roteiros para fazer modificações e cita um fato curioso: “[...] um dia Paulo César Saraceni ficou furioso com ele (Glauber) porque tinha pegado seu roteiro e tinha reescrito tudo, na margem, enchendo-o de notas, com a sua letra graúda” (DIEGUES, 1996, p. 217) . Glauber participava e influía, cada vez mais, em todas as etapas: desde a produção, atuando informalmente ou como co-diretor e co-produtor nos filmes dos companheiros, até a divulgação dos filmes , passando pela elaboração de uma teoria que servisse de base para o movimento, como foram as intenções dos manifestos “estética da fome” e a “estética do sonho”; portanto, ele atuava em várias frentes em defesa da arte na qual acreditava.

Esses motivos são suficientes para apontar Glauber Rocha como o principal personagem da história do Cinema Novo¹, mas um outro motivo também o coloca nessa posição: a sua filmografia. Glauber mantém as características cinemanovistas como, entre outras: a improvisação, a fragmentação nas imagens, a referência revolucionária, a violência, a religião, os diálogos “gritados”, a temática sobre o Brasil e o posicionamento político de esquerda, de denúncia da miséria provocada pelo colonialismo antigo e moderno. Esses elementos acompanham quase todos os seus filmes, de *Barravento* (1961) à *A Idade da Terra* (1980), uma fidelidade não encontrada em outros cineastas do grupo, pelo contrário alguns deles como Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues negam, já na primeira metade dos anos 70, a continuidade do Cinema Novo.

¹ “Para formá-la (a liderança), muito contribuíram os seu dinamismo pessoal (ele possuía tanta energia, que jamais dava demonstrações de cansaço ou desânimo), o seu permanente otimismo (incólume até mais ou menos os 30 anos) e, sobretudo, o fascínio do seu poder verbal, enriquecido por um raciocínio rápido e dialético” (GOMES, 1997, p.143.)

Glauber também se destaca no movimento pela intensa elaboração teórica², principalmente sobre estética cinematográfica e política. Comumente, Glauber entrelaça os dois temas, pois acreditava no estreitamento entre a ação política e a linguagem artística, entre a revolução e a poesia.

Um exemplo desse amálgama é a sua participação na guerrilha brasileira no final dos anos 60, mantêm contatos com a ALN (Aliança de Libertação Nacional), pretendendo filmar os seqüestros e os assaltos realizados pela organização e manteve contatos com o governo socialista do Congo para que a rádio revolucionária daquele país emitisse sinais para o Brasil. Em 1970 no Chile, começou a filmar o documentário *Definição* sobre os exilados brasileiros.

Em 1971, decorrente de sua atuação junto à guerrilha, Glauber viaja para Cuba, onde vive seus primeiros anos de exílio, em Havana, convive com membros da ALN, VPR e MR-8 e divide um apartamento com Marcos Medeiros, ex-militante do PCBR, com quem desenvolve o filme *História do Brazyl*, neste documentário faz uma reflexão sobre os momentos mais importantes da história brasileira.

Glauber não desassocia a arte da política nem mesmo quando membros da esquerda lhe pedem uma atividade revolucionária mais convencional, como defendia o guerrilheiro Fernando Gabeira do MR-8:

Tinha uma visão romântica, queria fazer grandes tarefas revolucionárias como cinegrafista, filmar seqüestro, ações, um combatente com a câmara na mão. Queria aderir sem perder o seu lado cineasta.³

Gabeira havia cobrado de Glauber um filme que versasse sobre a luta armada brasileira com atores hollywoodianos (com Jack Palance, no papel de Lamarca, e Jane Fonda, como Iara Iavelberg), para que o filme pudesse ter um grande público, e diz a Glauber que ele deveria “se matar como cineasta e renascer como revolucionário”. Glauber retruca, não concorda em fazer um filme revolucionário com uma fórmula conservadora.

Glauber não se adaptava com a ortodoxia marxista dos grupos de esquerda. Aproximava-se deles, mas era visto com desconfiança; em contraposição assume um marxismo, que envolve a cultura popular brasileira, o misticismo da população e a

² "não houve antes dele, quem mais houvesse se esforçado para compor uma base teórico-doutrinária sobre os fundamentos da filmografia nacional, concretizado na prática do Cinema Novo" (GOMES, 1997, p.335.)

³ Depoimento a Marcelo Rubens Paiva. (Folha de SP, Mais!, p.7, 05/05/1996)

teoria do inconsciente coletivo, que o leva, utilizando, a expressão de Ivana Bentes (1997), a um “marxismo tropicalizado”, fato que desagradava amplos setores da esquerda, Glauber definia a sua relação com esse segmento da seguinte forma:

Nossos contatos com os comunistas eram cordiais, amistosos, colaboracionistas mas nos sentíamos reprimidos porque logo queriam canalizar energias em direção a uma prática burocrática da cultura cujo o resultado estético agitacional seria inferior às nossas possibilidades livremente desenfreadas nas colunas barrocas do Paraíso metafísico. (ROCHA, 1981, p.295).

Entretanto, apesar de suas opções nada convencionais, Glauber tinha a atenção de alguns líderes e até de alguns estadistas com os quais mantinha relações, exercendo também aí o seu papel de interlocutor político. Ele tenta manter contatos com estadistas e líderes da direita e da esquerda brasileira a fim de discutir os problemas sociais, econômicos e políticos do Brasil e da América Latina. Em 1966 conhece o então candidato ao governo do Maranhão, José Sarney de quem se torna amigo. Em 1972 redige um manifesto de união das esquerdas, viaja para a Argélia e solicita ao ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, de quem era amigo, que seja o primeiro a assinar. Do mesmo modo no exílio em Cuba mantém contatos com Fidel Castro. Em 1975 convive durante uma semana com Luís Carlos Prestes em Moscou, com quem discutiu o processo de abertura; um ano antes na França, juntamente com outros intelectuais brasileiros e com o filósofo Régis Debray encontra-se com João Goulart, para discutir sobre a ditadura militar no Brasil. Glauber conhecera Jango em 1972, quando tiveram uma conversa de três horas em um encontro promovido pelo antropólogo Darcy Ribeiro, em Montevideú, capital do Uruguai, os dois marcaram um encontro a sós em Punta del Leste, no qual discutiram os motivos do golpe e a formação de uma frente para pôr fim a ditadura no Brasil⁴.

Como mostram esses exemplos, Glauber atua com a intenção de interferir nos bastidores da vida política brasileira, assume função do intelectual comprometido com uma causa. Como também pretendia interferir nas discussões sobre a arte e a cultura brasileira.

Glauber se insere como um intelectual atuante nos anos 60; primeiro por possuir uma vasta produção teórica inserida nos filmes e nos textos (este último precisando

⁴ Foi a partir da sua relação com João Goulart e com Darcy Ribeiro que Glauber passa a defender a tese da saída democrática através dos militares. Darcy Ribeiro, que tinha estudado e visto de perto uma experiência política democrática no Peru a partir da atuação de jovens militares, vislumbrava a mesma possibilidade no Brasil, ao invés de ser a mão armada da classe dominante, os militares passariam a atuar com as forças populares.

ainda de uma maior catalogação); segundo por associar essa pesquisa sobre as origens da formação brasileira com uma abordagem interdisciplinar na qual se agregam a literatura, as artes, a filosofia e as ciências sociais⁵; terceiro por atuar como militante fervoroso de esquerda. A partir dessa construção Glauber desenvolve uma reflexão crítica constante sobre o país levantando questões e apontando caminhos.

A obra : o mito e a dialética

Apesar do temperamento inconstante e de se acusado pelos opositores de contraditório, Glauber Rocha elabora uma obra coerente e coesa, nos filmes há características recorrentes, como a utilização do pensamento mítico e do pensamento dialético. O entrecruzamento dessas duas linguagens tinha como intenção, entre outras, fundar uma nova linguagem que fosse originalmente brasileira⁶, tanto na forma, quanto no conteúdo. Glauber parte de alguns dos supostos símbolos nacionais (o malandro, o cangaceiro, o beato, o trabalhador rural), elevá-os à categoria de mitos, e a partir daí constrói uma epopéia, onde se refigura fatos da história brasileira vista através do método dialético.

Os enredos dos filmes pesquisados enfocam a questão da “consciência coletiva” brasileira, e as possibilidades de sua transformação política (revolução), vista como necessária pelo autor em virtude da miséria latente do Brasil. A opção de Glauber é por uma linguagem enfaticamente simbólica, capaz de atingir o público não apenas pelo raciocínio formal lógico, mas também pela intuição e pela argumentação dialética. Nesse sentido, para Glauber 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.

Glauber mergulha na cultura e na religiosidade brasileira (negra, branca e indígena), considerada por ele como imprescindível na constituição do inconsciente coletivo nacional, e é a partir deste que ele propõe uma nova consciência política, erigida com base nos arquétipos primitivos do Brasil, fortemente marcada pela contribuição cultural das três etnias formadoras da sociedade brasileira. A construção de uma linguagem genuinamente brasileira advém dessa busca pelas origens.

⁵ Glauber segue a tradição dos autores do pensamento brasileiro, combinava tendências diversas para elaborar a sua própria teoria.

⁶ Construir uma arte que fosse “descolonizada”.

Por esse motivo Glauber formula a comunicação dos filmes fundamentada na cultura popular, espaço do consciente e do inconsciente coletivo. A partir das pulsões e das repressões desse inconsciente é que Glauber apresenta os problemas nacionais para serem debatidos e também para vislumbrar como esse aporte cultural primitivo pode ser erigido no sentido de uma revolução política e cultural: “A primeira exigência expressa do meu cinema é de reconhecer a cultura tradicional como cultura na qual os elementos revolucionários não são expressos”.(ROCHA, 1981, p.269).

O cinema político de Glauber Rocha pretendia através da análise de um suposto inconsciente coletivo brasileiro e de uma mitologia nacional atingir o público. Este seria obrigado a visitar o seu próprio inconsciente e assim poder trazer para o nível da consciência os problemas nacionais que perpassam a história do Brasil. Glauber modifica o sentido original de inconsciente coletivo, para Jung o termo se referia às “[...] camadas mais profundas do inconsciente [que] dever-se-iam ter estruturado simultânea e inextricavelmente com experiências sociais primárias comuns a todos os homens [...]”(SILVEIRA, 1981, p.106); enquanto Glauber pretende buscar um inconsciente coletivo brasileiro. A forma dos filmes cinemanovistas, segundo Glauber, não poderia seguir os ditames de um cinema convencional, por isso ele propõe uma linguagem capaz de despertar o público para uma nova consciência, por meio de uma compreensão que não seja apenas lógica, mas também mágica. Entretanto, esta proposta de conduzir o espectador ao “inconsciente coletivo brasileiro” não logrou o objetivo em atingir o grande público, talvez devido às dificuldades de compreensão deste discurso mítico-simbólico dos filmes.

A linguagem glauberiana segue de perto a linguagem mítica, o retorno às origens significa um retorno a um tempo arcaico, não só no sentido cronológico, mas também no sentido etimológico da palavra ARKHÉ (princípio inaugural), refere-se a um tempo distante, a um outro mundo, mas que concomitantemente mantêm estreita conexão com o tempo presente.

O retorno ao tempo arcaico, referência freqüente da filmografia de Glauber, faz com que a linguagem empregada se torne presente não somente nos fatos passados, mas também remete ao futuro, prognóstico. A linguagem mítica permite, portanto, utilizando uma afirmação de Raquel Gerber colocada em um outro contexto, “[...] um movimento regressivo, de reenvio ao passado e um movimento progressivo, que caminha em direção a figuras antecipadoras de uma nova realidade” (GERBER, 1978, p.10). A

dimensão da intemporalidade presente no enredo dos filmes pretende, portanto, possibilitar ao espectador o contato com as pulsões originais, arcaicas de sua formação cultural, que por sua vez não é somente subjetiva, mas também coletiva. Raquel Gerber, fundamentada em um viés psicanalítico afirma:

O Cinema Novo foi em busca das origens nacionais, aquela busca sempre mais ampla e profunda que vem obcecando os pensadores ocidentais preocupados com os conflitos determinados pelas inibições dos impulsos do homem contemporâneo. E neste sentido o Cinema Novo faz aquilo que chamo de uma arqueologia do sujeito, na tentativa de abordar o ‘ ser colonizado’ culturalmente. Essa é a essência do cinema de autor, manifestação do inconsciente do autor. Não submetido aos esquemas limitadores da grande produção industrial, o autor poesia mergulhar em si e em sua cultura e tentar criar uma poesia libertadora do inconsciente. Qual o caráter dessa nação? O Cinema Novo procedeu a uma crítica da cultura. (GERBER, 1978, p. 18,19).

Na mitologia grega esse retorno às origens se dá pela relação entre a verdade e a memória (Mnemósyne). A verdade é alétheia, que é também Lethe, esquecimento; alethéia é não-esquecimento e desvelação, mas também é esquecimento, para que se possa sair do presente para ir ao encontro das origens. Será, portanto, a revelação do “não-esquecimento da ARKHÉ” (LOPES, 1994, p.11) que desvenda o real.

Este movimento paradoxal de lembrar-esquecer, revelar-desvelar, encobrir-descobrir é contraditório, mas não é antagônico; comumente o pensamento mítico opera-se pela oposição dos contrários,⁷ pela tensão enantiológica e pela a unidade desses elementos opostos. A ambigüidade do mito, não impede a unidade, ele engendra ao mesmo tempo as duas qualidades opostas.

O pensamento racional dialético que também é adotado por Glauber na elaboração da estrutura fílmica, possui similaridade, no aspecto aqui destacado, com o pensamento mítico. A dialética também é um pensamento que opera por oposições e por contradições, com o fito de compreender uma dada realidade. O pensamento dialético pressupõe que a verdade só pode ser concebida enquanto a totalidade do ser no movimento do ser-em-si, que põe-se fora-de-si (ser-outro) e retorna a si modificado (ser-para-si), este último contendo os dois primeiros, mas de modo qualitativamente distinto (HEGEL, 1992), pois a totalidade é mais do que a soma das partes. Consequentemente o resultado deste movimento é apenas o ponto de partida de uma nova mediação que conduzirá a nova síntese.

Neste aspecto Glauber efetua a técnica do “distanciamento” do teatro de Berthold Brecht, não apenas no nível da montagem (como era comum nas práticas da Nouvelle Vague), mas também na própria estrutura fílmica; ao propor uma espécie de

⁷ Na mitologia grega, por exemplo, da Noite Negra, expressão do não-Ser, surgem os seres vivos.

retorno às origens, promove um deslocamento da percepção do espectador, ao se distanciar do presente, passa a estranhar uma realidade que outrora lhe era familiar, percebe o absurdo dessa realidade agora distanciada, e “se convence da necessidade da intervenção transformadora”(ROSENFELD, 2000, p.151). O tornar estranho, desfamiliarizar o público em relação a uma situação habitual, torna essa situação mais compreensiva; do mesmo modo que no pensamento mítico, no qual a alethéia é esquecimento e lembrança, que provoca uma compreensão maior da realidade.

Vendo as coisas sempre como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não vemos com o olhar épico da distancia, vivemos mergulhados nesta situação petrificadas e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes à situação habitual que nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento- para que nós mesmos e nossa situação se torne objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadores.. (Idem, p.151,152).

A técnica brechtiana é evidentemente dialética, o distanciamento leva à negação do presente, para se compreender o próprio presente, a negação engendra a afirmação, mas nenhuma das duas prevalece, constituindo-se uma síntese provisória, elaborada pelo próprio espectador. O recurso brechtiano do “distanciamento” também se configura na representação dos atores, estes assumem as funções de personagem e de narrador. O ator deve atuar explicitando a sua representação, contudo essa atitude não acompanha toda trama, a personagem deve em determinados momentos assumir o papel, desdobrando-se em sujeito e objeto alternadamente. Esta técnica faz com que o ator se dirija ao público com a intenção de denunciar uma realidade.

Com o mesmo objetivo, visando destacar a atuação e exprimir uma atitude crítica, os gestos são intensificados, o que conduz a uma pantomima, os movimentos dos atores, por si só também expressam uma comunicação. Esse recurso nos filmes de Glauber se manifesta por exemplo na representação de Corisco, quando o cangaceiro no duelo com Antônio das Mortes pula em sua frente, ou quando os personagens de o *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* entram em possessão; é nesse sentido que Glauber afirmava que seu cinema era de mise en scène, por dar destaque à mímica na encenação. Um outro recurso brechtiano também utilizado por Glauber em seus filmes é o “gestus social”. Alguns personagens, mesmo quando estão em espaços privados, dialogam como se estivessem em público, dirigindo a sua “fala” para o espectador. O “gestus social” também ocorre porque Glauber condensa em uma

encenação ou em um personagem uma significação histórica, elemento também presente no pensamento mítico.

Portanto, paralelamente ao emprego do pensamento mítico, mágico na construção da estrutura fílmica, Glauber Rocha adota o pensamento racional dialético. Essas duas instâncias proporcionam uma plasticidade ao enredo dos filmes, elas também são mediadas por relações de complementaridade e de conflito, não há uma sobreposição das dimensões mítica e dialética.

Glauber Rocha entrecruza o mito e a dialética 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 epopéia, onde se descreve a trajetória de um herói, que simbolicamente representa o destino de uma determinada comunidade. Brecht opta pelo teatro épico porque este transforma fatos individuais em fatos de uma coletividade, o desejo é o de “não apresentar apenas relações inter-humanas individuais, [...] mas as determinantes sociais dessas relações”.(Idem, p.147).. Com intenção claramente política, o teatro brechtiano pretende apresentar os problemas particulares como condicionados por uma totalidade social, ou seja, seguindo uma linha marxista a teoria brechtiana chama a atenção para o fato de que a vida comum, cotidiana, mantém relações estreitas com a produção da vida real, assim como uma determinada época ou sociedade não pode ser explicada apenas por fatores particulares, como por exemplo, motivos puramente “religiosos” ou “políticos”.(MARX e ENGELS, 1982, p.57). A forma épica se coaduna com a análise totalizante da concepção marxista. Conseqüente com a proposta épica, o didatismo brechtiano 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.

O método dialético épico-didático é adotado por Glauber em todos os seus filmes dos anos 60; no entanto, o cineasta, amplia a sua utilização, por exemplo, a função didática se estende, ela se dirige não apenas ao espectador no sentido de provocar nele a indignação revolucionária, mas também pretende transformar a sua percepção estética, como também a dos diretores, as duas estariam familiarizadas com o estilo e com a moral do colonizador. Glauber considerava o método brechtiano

imprescindível para os cinemas latino-americanos, para que estes se livrem do condicionamento hollywoodiano, responsável pelo empobrecimento da linguagem, tornando assim ineficiente sua comunicação revolucionária com o público.

No texto *A revolução é uma Eztetyca*, Glauber afirma que o método brechtiano é fundamental na abordagem dos problemas referente aos países pobres, pois, o “subdesenvolvimento e sua cultura primitiva” e o “desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido” (ROCHA, 1981, p.66), temas centrais de um cinema terceiro-mundista, 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 e militar, realizando desta forma uma revolução cultural-histórica.

A proposta de uma arte revolucionária em Glauber, portanto, não se limita a agir apenas no plano imediato da arte, pois ao livrar as consciências do condicionamento moral impetradas pela poder do colonizador, a arte teria como meta principal a criação de uma nova consciência e de uma nova moral, rompendo com a moral repressora dos países desenvolvidos.

Por esse motivo Glauber 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):

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 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. Além disso, a elaboração de uma linguagem nova tinha como meta desacostumar o espectador do método hollywoodiano, “descolonizar” os espíritos.

Dar ao público o que o público quer será uma forma de conquista ou de aproveitamento comercial do condicionamento cultural do público? (Idem, p.98).

O propósito de Glauber era não apenas mudar a consciência, mas mudar a forma de pensar dessas consciências e por isso influenciar o espectador, buscando outras formas de comunicação, atingindo-o tanto de modo consciente com de modo

inconsciente, levando-o a novas formas de reflexão sobre a situação social dos países latino-americanos. No entanto, a síntese dos vários elementos que dão forma aos filmes de Glauber Rocha, como a montagem elíptica, o discurso mítico associado ao discurso dialético, a *mise en scène* teatral não facilita a leitura dos filmes por parte do espectador, frustrando muitas vezes a comunicação com as massas como almejava o diretor.

Por considerar que a sua linguagem estaria desvinculada do condicionamento político, econômico e moral do colonizador, Glauber se recusava terminantemente em fazer concessões estéticas para facilitar a comunicação, como faziam os cepecistas.

Apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política; porque o que acontece é que existem intelectuais, escritores e artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome de intenção política progressista. Isto é traição que não acredito porque o fenômeno político, o fenômeno social, só ganham sua importância artística quando expressos através de uma obra de arte que esteja colocada numa perspectiva estética. Ou seja, a bela frase de Brecht que diz 'para novas idéias, novas formas'. Não há outra saída (Idem, p.138).

Para Glauber Rocha sua proposta era revolucionária não só no âmbito econômico e político, mas também no âmbito moral-ético, pois ele acreditava que uma mudança apenas na infra-estrutura 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.

Glauber acreditava que todas as amarras da humanidade deveriam ser desmanteladas, a revolução deveria trazer o homem integral, na posse plena de suas faculdades e possibilidades. Como aventava Marx e Engels, somente com as modificações materiais da vida humana poder-se-ia alterar as concepções e as representações de uma dada conformação social. Entretanto, é a partir da velha sociedade que se formam os elementos da nova. Nesse sentido Glauber concorda que a libertação econômica e mental do homem só seria possível depois de uma revolução, na qual o "livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos"(Idem, p.87).

No processo revolucionário, o método épico-didático seria uma meio eficaz para despertar no homem não somente a consciência política, mas também a sua criatividade, dando um salto qualitativo desta atuação política. Para Marx a auto-emancipação do proletariado ou auto-emancipação dos oprimidos ocorre no processo revolucionário, no qual se dá "a auto-educação da classe revolucionária, através da sua própria experiência

prática” (práxis). Glauber Rocha pretendia com a sua obra interferir nesse processo didático com a inovação da linguagem cinematográfica, contribuindo para o rompimento do condicionamento “neo-colonial”.

O cineasta Glauber Rocha enfatiza o papel da atuação na superestrutura para que se possa fazer “a revolução das massas criadoras” (ROCHA, 1981, p.68), assim como a teoria marxista previra na revolução o desenvolvimento integral do indivíduo, Glauber sublinha o caráter criativo desse novo indivíduo.

Pelo já analisado podemos afirmar que Glauber Rocha era contrário a uma arte política paternalista, na qual o “povo” era exaltado ou vitimizado⁸, Glauber, pretendia criar uma arte revolucionária na qual o espectador fosse colocado diante de uma questão, e não diante de uma “verdade” revolucionária indubitável⁹.

Por outro lado, Glauber considerava que os cepecistas tinham uma visão romântica, idealizada da população pobre brasileira, ora colocada como vítima ora exaltada. Glauber preferia relativizar os valores e a moral desse segmento social. Para ele o proletariado brasileiro possuía um baixo nível de consciência, o que levou alguns a interpretarem a sua posição como elitista, defensora da política de cúpula.

Não se pode idealizar o operariado. Como se viu em Terra em Transe, o operariado é um fantoche do sindicalismo (...) é ignorante, subdesenvolvido. E são exatamente os intelectuais da classe média (segundo a história das revoluções) que vêem a situação e se transformam em advogados do proletariado, depois comandantes (...) Mas a utopia moralista dos intelectuais ‘puros’ é que justamente sabota muitos mais o trabalho de comunicação com o público. Então não tem que ter nenhum pudor moralista nenhum ‘bom-mocismo.’ (Apud GERBER, 1991, p.19).

Glauber tinha um posicionamento controverso em relação à classe operária (ou ao povo como era costume denominar), 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 revolucionária¹⁰ capaz de libertar esse povo da opressão colonizadora.

⁸ Ivana Bentes dá um exemplo dessa prática: ao “invés de condenar ‘moralmente’ a violência e a exploração, representa essa violência com tal radicalidade e força que ela passa a ser algo de intolerável para o espectador”⁸. (ROCHA in: Cartas ao Mundo – org. Bentes-, p.1.)

⁹ O método épico-didático era aplicado com esse interesse: “o povo deve raciocinar em torno dos problemas” (ROCHA in: Cartas ao Mundo – org. Bentes-, p.158.)

¹⁰ Embora Glauber Rocha recorra aos elementos da cultura popular, como a literatura de Cordel, para erigir a sua estética, a sua posição diferia daquela defendida pelo CPC como aventava a tese de Carlos Estevam Martins no anteprojeto do Manifesto do CPC: “Tendo optado pelo público na forma de povo, a

As velhas interpretações econômicas, sociológicas, e antropológicas pouco valem diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe. Macuanáima, 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)

Para Glauber, portanto, teria o movimento do Cinema Novo 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 idéias, refiguradas também nas expressões, jeitos, gestos e costumes da população brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, como a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais, pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo” (Apud XAVIER, 1983, p.93). Essa posição se distancia da proposta glauberiana, como afirma Ismail Xavier sobre *Deus e o Diabo*: “a questão da linguagem que se comunica com o povo é mais complexa e não se coloca, simplesmente, em termos de um ‘empréstimo de formas”” (XAVIER, 1983, p.93)

- AUNMONT, Jaques. A Estética do Filme. Campinas,SP: Papirus,1995.
- AVELLAR, José Carlos. A Ponte Clandestina. São Paulo: ED. 34, 1995.
- AUMONT, Jaques (org.). A estética do filme. São Paulo: Papirus, 1995
- AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha e os caminhos da liberdade In: Glauber Rocha.Trad. Júlio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BENTES,Ivana. O Devorador de Mitos. In Rocha, Glauber. Cartas ao Mundo. Companhias das Letras. São Paulo.1997. p. 9-74.
- BENTES,Ivana, Romantismo, messianismo e marxismo no Cineama de Glauber . Cinemas número 13. Editora Aeroplano. Rio de Jnaeiro. s/d. p. 123-135.
- BERNADET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. Imagem de um tempo em movimento – cinema e cultura na Bahia nos anos JK(1956-1961). Salvador: EDUFBA,1999.
- _____. A Nova Onda Baiana.- cinema na Bahia: 1958/1962. Salvador: EDUFBA, 2003.
- COMMELIN, P. Mitologia greco-romana. Trad. Oliveira Rodrigues. Salvador: Progresso, 1957.
- COSTA, Cláudio da. Cinema brasileiro (anos 60-70)-dissimitria, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DIEGUES, Carlos. Depoimento. In PIERRE, Sylvie. Glaube Rocha. Papirus. Campinas.1996, p. 216-223.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FIGUEIROA, Alexandre. Cinema Novo – A onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas,SP: Papirus, 2004.
- .GERBER, Raquel. O mito da civilização Atlântica. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1978.
- _____. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo In: Glauber Rocha.Trad. Júlio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- GOMES, João Carlos Teixeira Gomes. Glauber Rocha, esse vulcão. Rio de Janeiro, 1997.
- HEGEL, G.W.F. Fenomenologia do Espirito. Vozes. Petrópolis.1992
- IANNI, Octávio. A Idéia de Brasil Moderno. São Paulo: Brasiliense, 1996
- JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. O Inconsciente Político. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio Ática, 1996.
- LARA, F. Pesaro, ano IV – a procura de uma nova dialética. In Novo Cinema, Cinema Novo. Publicações D. Quixote. s/. Lisboa, p.23-46.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. Trad. J.C.Bruni e Marco Nogueira. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

- _____. O Manifesto do Partido Comunista. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARX, K. Salário, Preço e Lucro in: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1978
- _____. Manuscritos Econômico-filosóficos in: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1978
- _____. Para Crítica da Economia Política in: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1978
- MORIN, Edgar. Cultura de Massas no século XX. Rio de Janeiro. Forense-Universitária, 1977.
- PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- PINHO, Osmundo de Araújo. Representação e Subalternidade Racial em Barravento. Revista Grifos. Chapecó: nº 98, p.65-80, 2000.
- REIS, Mário Oliveira. Glauber Rocha e o pensamento americano (de Leopoldo Zea). Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, 1996.
- ROCHA, Glauber. Roteiros do terceyro mundo, (org.) SENNA, Orlando. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alahambra, 1985.
- _____. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro. Embrafilme/Alahambra, 1981.
- _____. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. Deus e o Diabo na Terra do Sol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. (Org. Ivana Bentes) Cartas ao Mundo. São Paulo Companhia das Letras, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo. Perspectiva. 2000.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. Sétima Arte: um culto moderno. São Paluo: Perspectiva, 1978.
- _____. Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo Brasiliense, 1983

