



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC-GO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, GEOGRAFIA, CIÊNCIAS SOCIAIS E
RELAÇÕES INTERNACIONAIS - HGSR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU - PPGSS
MESTRADO EM HISTÓRIA - MHIST

GLAUBER ROCHA: CINEASTA, CRÍTICO E “HISTORIADOR”

JEFFERSON CARVALHO MATEUS

**GOIÂNIA – GO
2013**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC-GO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, GEOGRAFIA, CIÊNCIAS SOCIAIS E
RELAÇÕES INTERNACIONAIS - HGSR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU - PPGSS
MESTRADO EM HISTÓRIA - MHIST

GLAUBER ROCHA: CINEASTA, CRÍTICO E “HISTORIADOR”

JEFFERSON CARVALHO MATEUS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Stricto Sensu – PPGSS – área de concentração: Cultura e Poder. Linha de Pesquisa: Poder e Representações da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC - GO, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. EDUARDO JOSÉ REINATO

GOIÂNIA – GO
2013

GLAUBER ROCHA: CINEASTA, CRÍTICO E “HISTORIADOR”

JEFFERSON CARVALHO MATEUS

Dissertação Submetida à Comissão Examinadora como Requisito Básico para Obtenção do Título de Mestre em História.

Goiânia - GO, _____/_____/2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo José Reinato (Presidente) / PUC - Goiás
Orientador

Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros (Membro) / PUC Goiás
Convidado

Prof. Dr. Roberto Abdala (Membro) /UFG
Convidado

Convidado/Suplente

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, pois sem Ele, nada seria possível e não estaria aqui, o que mostra que sem Ele eu nada conseguiria, pois só conseguimos algo pela permissão de Deus. Obrigado meu Deus. Que essa seja a primeira vitória que o Senhor me concede de tantas que virão.

Aos meus pais Aduino Adelino Mateus e Eunice Maria de Carvalho Mateus, pelo esforço, dedicação e compreensão, em todos os momentos desta e de outras caminhadas.

Aos meus sobrinhos Layra Kássia, Emmanuel e Luiz Henrique por que criança faz a gente sonhar e buscar um país melhor.

À todas aquelas pessoas da sociedade civil que passaram pelo sofrimento da Ditadura Militar e lutaram com bravura para nos deixar a “liberdade”.

Agora, ao olhar para trás, a sensação do dever cumprido se faz presente e posso constatar que as noites de sono perdidas, o cansaço dos encontros, as viagens, os perigos na estrada, os longos tempos de leitura, digitação, discussão; a ansiedade em querer fazer e a angústia de muitas vezes não o conseguir, não foram em vão.

Aqui estou, como sobrevivente de uma longa batalha, porém, muito mais forte e hábil, com coragem suficiente para fazer a mudança apesar de todos os percalços. Como dizia Antoine Saint Exupéry em sua obra prima “O Pequeno Príncipe”: “Foi o tempo que perdeste com a tua rosa, que fez a tua rosa tão importante”.

AGRADECIMENTOS

“Maravilhoso é volver os olhos para trás e constar quantos obstáculos vencidos, quantos sacrifícios, quantos esforços, quantas preocupações. Mas é maravilhoso ainda olhar para frente com fé, sabendo que existe uma força maior, que nos acompanha dia-a-dia, e que, ao descortinarmos um novo horizonte poderemos fazer o bem, dando àquele que precisa, um pouco do que sabemos” (autor desconhecido).

E por isso, vendo o passado brilhante que escrevi com muito orgulho gostaria de primeiramente agradecer a Deus que desde o início de minha caminhada estava comigo. Pois dias e noites se passaram, vitórias foram conquistadas, derrotas superadas, amizades criadas, conhecimentos adquiridos. E agora que alcancei o objetivo, vim Te louvar, Te agradecer e oferecer-te humildemente a vida, o amor, a felicidade, a vitória deste momento. Obrigado Senhor.

A minha amiguinha Luciana que vivia me ligando e falando “vai Jeferson, você consegue”. O meu muito obrigado! Pois ela compartilhou comigo os prazeres e dificuldades desta jornada, com os quais convivemos durante tantas horas e carregamos a marca de experiências comuns que tivemos. Partamos confiantes em busca de nossos ideais.

A todas aquelas pessoas da UEG – UnU – Pires do Rio, dos meus colegas de trabalho, que de alguma forma contribuíram pelos momentos de aprendizagem e pela amizade solidificada, ao longo deste trabalho, que, certamente se eternizará.

Para haver essa vitória, não poderia deixar de agradecer a quem me ensinou a caminhar em busca de conhecimento. Os meus mestres, pois foram eles que me convidaram a voar em sua sabedoria. Pela sua presença, marcaram em minha vida com um simples gesto ou até mesmo num olhar me transmitiu palavras, que me ensinou muito além das teorias, das filosofias e das técnicas. Todo o meu carinho e gratidão!

E em especial gostaria de agradecer ao meu orientador professor Doutor Eduardo José Reinato, que por muitos dias me deu força, falou palavras amigas, que me conduziu a receber o título de mestre. Então, Eduardo Reinato, que o seu caminho se abra a cada passo, por onde for, que o vento companheiro esteja sempre a seu favor, que o sol sobre o seu rosto acenda alegrias em seu coração, e que Deus proteja você com o poder de Sua mão.

Fica aqui então uma saudade. Há dois anos não passávamos de rostos desconhecidos, hoje cada ação tem algo a nos dizer, evocando simulações que muitas vezes

nos fizeram pensar, sonhar, chorar ou mesmo mudar em definitivo nossas vidas. Com este Trabalho de Conclusão de Curso fico feliz com o fim de uma jornada, entristeço, pois nossa vida é um filme que passa e nunca mais se repetirá.

E ao meu amigo das horas, se não fosse por ele não teria esta dissertação
GLAUBER ROCHA.

Obrigado!

"Continuo fechado com minhas posições de um cinema terceiro-mundista. Um cinema independente do ponto-de-vista econômico e artístico, que não deixe a criatividade estética desaparecer em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político." (Glauber Rocha).

RESUMO

O estudo que se materializa nesta dissertação de mestrado coloca-se em uma pesquisa historiográfica que busca analisar a importância de Glauber Rocha para o cinema brasileiro, não sendo visto apenas como um cineasta, mas também como um importante “historiador”, uma vez que suas produções permitem conhecer as raízes e características do cinema brasileiro, em especial, do cinema novo. Para tanto, parte-se do entendimento de como o cinema se caracterizou durante o período da ditadura, a luta por recursos e a falta de incentivo no mesmo, tudo isto que caracterizou as produções, mas também fez surgir diversos autores importantes para a cultura nacional. Para a construção dessa dissertação foi utilizado como recurso metodológico, discussões e análises bibliográficas, com respaldo em autores como Napolitano (2004), Fausto (2002), Rocha (2003), dentre outros, que possibilitaram conhecer a história do Brasil e relacioná-la a história do cinema, aspectos referentes a Glauber Rocha, tanto como um cineasta, quanto crítico e “historiador”. Após a elaboração da pesquisa, foi possível perceber que esse autor é um marco para o cinema brasileiro, principalmente porque buscou conhecê-lo em suas características, autores e transformações, agindo de forma crítica, atuando muitas vezes como um “historiador” ao evidenciar fatos, questões e sujeitos dentro da história do cinema, buscando valorizar as características do país e tudo o que o cinema podia oferecer.

Palavras-chave: cinema; história; crítico; historiador; cultura.

ABSTRACT

The study that is embodied in this dissertation is placed in a historical research that seeks to analyze the importance of Glauber Rocha for Brazilian cinema, not being seen only as a filmmaker but also as an important "historian", since their productions allow to know the roots and characteristics of Brazilian cinema, in particular the new cinema. To do so, we start from the understanding of how the film was characterized during the dictatorship, the struggle for resources and lack of incentive on the same, all that characterized the productions, but also gave rise to several important authors to national culture. For the construction of this dissertation has been used as a methodological resource, discussions and analyzes literature, with authors such as backing Napolitano (2004), Faust (2002), Rock (2003), among others, which made it possible to know the history of Brazil and relates it film history, aspects related to Glauber Rocha, both as a filmmaker, critic and as "historian". After completion of this study, it was revealed that the author is a milestone for the Brazilian cinema, mainly because it sought to know their characteristics, authors and transformations, acting critically, often acting as a "historian" to highlight facts issues and subjects within the history of cinema, seeking value the characteristics of the country and all that the film could offer.

Keywords: cinema, history, critic, historian; culture.

LISTA DE SIGLAS

ANCINE: Agencia Nacional do Cinema Brasileiro.....	
ARENA: Aliança Renovadora Nacional.....	
AI-2: Ato Institucional nº 2	
AI-5: Ato Institucional nº 5.....	
ALN: Aliança Libertadora Nacional.....	
CAIC: Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica.....	
CEC: Centro de Estudos Cinematográficos.....	
CPC: Centro Popular de Cultura.....	
CNT: Confederação Nacional de Transportes.....	
CPI: Comissão Parlamentar de Inquérito.....	
DOPS: Departamento de Ordem Política e Social	
DPF: Departamento de Política Federal.....	
FHC: Fernando Henrique Cardoso.....	
FMI: Fundo Monetário Internacional.....	
FNC: Fundo Nacional de Cultura.....	
IPCA: Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo.....	
LSN: Lei de Segurança Nacional.....	
MDB: Movimento Democrático Brasileiro.....	
ONU: Organização das Nações Unidas.....	
PAC: Programa de Aceleração do Crescimento.....	
PC do B: Partido Comunista do Brasil	
PCB: Partido Comunista Brasileiro.....	
PDS: Partido Democrático Social.....	
PFL: Partido da Frente Liberal.....	
PIB: Produto Interno Bruto.....	
PMDB: Partido do Movimento Democrático Brasileiro.....	
PRN: Partido da Renovação Nacional.....	
PSD: Partido Social Democrático.....	
PSDB: Partido da Social Democracia Brasileira.....	
PT: Partido dos Trabalhadores.....	

PTB: Partido Trabalhista Brasileiro.....

SESPs: Secretarias Estaduais de Segurança Pública.....

SNI: Serviço Nacional de Informações.....

TSE: Tribunal Superior Eleitoral

VAR-Palmares: Vanguarda Armada Revolucionária.....

UNE: União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 O BRASIL DE 1964 AOS DIAS ATUAIS: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA, SÓCIO-POLÍTICA E CULTURAL.....	17
1.1 O Início da Ditadura e o Surgimento do Cinema Novo	17
1.2 O Fortalecimento da Ditadura e o surgimento do Cinema de Protesto e Denúncia Social.....	20
1.3 Cresce a Violência e a Opressão em todos os Setores do País.....	32
1.4 A Redemocratização Brasileira e a maior Liberdade para o Cinema.....	38
2. A CRÍTICA DE GLAUBER ROCHA AO CINEMA.....	54
2.1 Vida e Obra de Glauber Rocha.....	58
2.2 Revisão Crítica do Cinema Brasileiro	62
2.3 Revolução do Cinema Novo	76
2.4 O Século do Cinema.....	87
3. GLAUBER ROCHA: A ESTÉTICA E O CINEMA A PARTIR DE “TERRA EM TRANSE”.....	97
3.1 A Estética de Terra em Transe.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
FONTE DOCUMENTAL.....	125
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da pesquisa sobre Glauber Rocha e sua intensa relação com o cinema surgiu ainda no período da graduação em História pela Universidade Estadual de Goiás, onde discuti o filme “Terra em Transe” e descobri um autor que apaixonado por cinema, buscou conhecer suas raízes, criou obras para o público, buscando que os mesmos fossem críticos em relação ao meio em que viviam, as mudanças e imposições que nele surgiam. Assim, surgiu a proposta de trabalhar e conhecer mais profundamente, não somente as obras, mas a visão que Glauber Rocha tinha de outros autores, de outras produções nacionais e como o mesmo se construiu como um “historiador”, ao buscar tecer as bases e características do cinema, algo imprescindível para a cultura e a memória nacional.

O cinema é uma invenção que se propagou pelo mundo e tornou-se uma forma de expressão, onde em suas diversas fases, destaca-se o Cinema Novo que nasceu no Brasil, com uma linguagem despojada e adequada à realidade social que serviu de divertimento e análise para a existência socioeconômica, a cultural, e como mecanismo de contestação social.

Este período foi marcado pelo autoritarismo político dos militares com um governo fundado no poder de dominação, veto aos direitos estabelecidos pela Constituição, perseguição política, opressão policial e militar, a censura aos canais de informação, à produção cinematográfica e à música, mas ao contrário do que a história sempre expôs, muitos civis também apoiaram esse sistema ditatorial. Os militares queriam passar para a população a idéia de que o país estava em ordem e que não haveria possibilidades de revolta da sociedade civil como os camponeses, estudantes, movimentos ideológicos de esquerda (luta armada, e ações sindicais). É assim que o filme é um relato da memória de um povo, de um momento tão marcante como a ditadura, como demonstra Dieh (2002):

Nesse sentido, memória e identidade assumem posições estruturais na sustentação do debate. Tempo, espaço e movimento passam a compor expectativas essencialmente existenciais, especialmente nos quadros de re-simbolização e revalorização dos sentidos e funções culturais. Portanto, parece-nos que uma das chaves de compreensão da situação das perspectivas historiográficas é o estudo da memória e da identidade (p.112).

Assim, através das obras, vida e idéias de Glauber Rocha discute-se a própria memória do povo brasileiro frente ao processo de ditadura, no cinema novo até os dias atuais.

O filme conta uma realidade figurada, pois havia uma enorme censura dos meios de informação e cinematográfica, pois as imagens tinham uma força grandiosa como afirmam Cardoso e Vainfas, (1997) “e deve integrar o filme ao mundo social, ao contexto em que surge - o que implica a pertinência do confronto da obra cinematográfica com elementos não-cinematográficos: autor, produção, público, regime político com suas formas de censura” (p.412). Não é apenas o período de ditadura alvo desta pesquisa, mas suas inúmeras consequências sobre o cinema e como este caracterizou a partir da abertura e redemocratização do país, até os dias atuais.

É nesse contexto da ditadura e de redemocratização do país que Glauber Rocha se destaca como cineasta e produz três obras de extrema importância para a análise e memória do cinema brasileiro que são “A Revolução do Cinema Novo” de 1981, “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” de 1963 e “O Século do Cinema” publicado de 1983, obras que merecem destaque ao analisar profundamente inúmeros autores, acontecimentos e obras que influenciaram e caracterizaram o cinema brasileiro, porém, nem sempre de maneira positiva. E assim Glauber Rocha demonstra aos autores a necessidade de produzir um cinema diferenciado, destinado ao público e que não buscasse apenas lucros ou reconhecimento frente a crítica.

Desta forma a pesquisa propõe-se a discutir como Glauber Rocha criou um cinema diferenciado e suas obras também partiam das inúmeras críticas que ele tecia a sociedade, aos autores e produtores brasileiros, que preocupados muito mais com o que queriam ganhar, não criaram um cinema de qualidade, não favoreceram a autonomia e identidade nacional e por isso, foram esquecidos com muita facilidade.

A pesquisa está estruturada em três capítulos principais, onde o primeiro capítulo faz uma exposição sobre o que aconteceu no Brasil de 1964, período em que se inicia a ditadura até o governo Sarney quando o país volta a conquistar a democracia, enfoca-se as características do cinema, envolvendo em especial o cinema novo, suas características, mudanças, autores e principais obras que surgiam dentro desses períodos. O maior intuito é demonstrar que a cultura brasileira é profundamente marcada pelos acontecimentos políticos, econômicos e sociais e que também o cinema denota as mudanças e as necessidades que cada momento histórico trazia, sendo que durante o período da ditadura, os produtores e autores

tiveram que limitar os temas trabalhados, sofreram perseguições e muitas produções foram caçadas pelo governo ditatorial. Porém, foi o período em que surgiram autores que trabalhavam com a realidade nacional, criando personagens fictícios, mas que demonstravam a situação de falta de liberdade, abusos políticos e massacre, pelos quais o Brasil passava. Com a abertura política, o cinema também passa a ter maior liberdade e desse período aos dias atuais, tem ganhado diversos autores, qualidade nas obras e maior repercussão nacional. É um capítulo importante para que se entenda a estruturação do cinema nacional e como o mesmo não é influenciado apenas por questões culturais, mas pelos diversos setores que compõem a sociedade brasileira e pelas inúmeras influências que advêm de outros países onde o cinema é mais desenvolvido e tratado com maior seriedade e importância.

O segundo capítulo além de focar a história do cinema e os autores que marcaram cada período, é construído com base em três obras de Glauber Rocha, que tece profundas críticas sobre o cinema produzido no país, que para o mesmo padecia de autores mais corajosos e competentes, que tratassem da realidade nacional dentro de suas diversidades, de suas necessidades, produzindo um cinema para as pessoas e não para a simples comercialização. Foram analisadas as obras “A Revolução do Cinema Novo” de 1981, “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” de 1963 e “O Século do Cinema” publicado em 1981. A partir das mesmas conhece-se parte da história e das memórias do cinema brasileiro, mas também se conhece mais sobre Glauber Rocha, um autor que é crítico em relação a tudo o que é produzido no Brasil referente ao cinema, tanto em qualidade, quantidade, em representatividade diante das inúmeras necessidades do cinema nacional.

No terceiro capítulo defende-se a idéia de que Glauber Rocha não foi apenas um cineasta e um crítico das obras e autores brasileiros e das inúmeras influências por eles recebida, mas foi também um importante “historiador”, pois em suas obras relata a situação vivenciada no país, fala sobre política, sociedade, cultura, dentre outras questões e é isso que proporcionou um cinema diferenciado de todos aqueles que ele tanto criticava. Para esta análise tem-se como respaldo o filme “Terra em Transe”, onde a estética do autor é considerada.

Através do filme Terra em Transe (1967), poderemos buscar indícios que nos possibilitam responder as questões propostas por este trabalho, pois o filme é um discurso do referente período da história, onde as pessoas trazem suas aspirações, seus sofrimentos. As imagens são capazes de fazer um discurso da realidade e segundo Pinsky, (2006): “E tudo

pode ser visto pelos meios de comunicação e representado pelo cinema, com um grau de realismo impressionante”. (p.235).

É preciso reafirmar ainda, o uso do período da ditadura civil militar no Brasil, pois esta ainda esconde vários fatos a serem questionados, em um período em que houve muitas transformações em diferentes setores da vida brasileira, como, artistas, políticos, estudantes e intelectuais que foram extraditadas por lutarem por suas liberdades por meio de protestos, que utilizaram o cinema para se expressar e que enriqueceram a cultura nacional sem investimentos ou incentivos financeiros.

Foi uma pesquisa árdua no sentido de que existem muitos materiais sobre o cinema brasileiro, mas nem todos eles tratam das questões que se faziam necessárias a esses livros e muitas vezes houve a limitação às obras do próprio Glauber Rocha, analisando-o a partir de suas próprias produções literárias. Porém, com o desenvolvimento da mesma, foi possível o contato com novos autores, com pessoas que analisaram esse autor e que puderam contribuir de forma grandiosa para a elaboração dessa pesquisa.

É uma pesquisa que além de valorizar a memória do cinema nacional, também valoriza esse autor que tanto contribuiu para a caracterização da cultura brasileira, abrindo espaço para uma nova forma de se fazer cinema, pensando principalmente no público, não se eximindo de sua responsabilidade social, de tratar questões presentes no dia a dia das pessoas, aproximando quem assiste ao filme de sua própria realidade e sendo crítico em relação à mesma. Porém, é também uma pesquisa que não se encerra aqui, ao contrário, parte do pressuposto de que novas questões devem ser discutidas e que o cinema brasileiro seja amplamente discutido e valorizado, fazendo parte da cultura do país, das análises de historiadores e da identidade nacional.

1 O BRASIL DE 1964 AOS DIAS ATUAIS: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA, SÓCIO-POLÍTICA E CULTURAL

O período de ditadura pelo qual o Brasil passou a produzir uma realidade sócio-política, econômica e cultural bastante peculiar e diferenciada de tudo o que o país havia vivido até aquele momento. Entender esse período e o que o mesmo gerou sobre o cinema é de fundamental importância para a pesquisa, pois surgiram influências e mudanças no cinema brasileiro, que caracterizaram muitos autores e que também gerou outro grupo que lutou contra esse processo, utilizando o cinema como uma forma de denúncia social, como foi o caso de Glauber Rocha.

É preciso considerar que quando termina o período da ditadura, outras mudanças bastante significativas também acontecem e por isso este capítulo tem como objetivo apresentar uma discussão sobre a realidade vivida pelo Brasil a partir de 1964, quando se inicia o regime militar e um novo contexto histórico, social, político e econômico passa a vigorar no país e suas influências dentro do cinema e cultura brasileira.

1.1 O Início da Ditadura e o Surgimento do Cinema Novo

O período de ditadura brasileiro inicia-se a partir do Golpe Civil-Militar de 1964, quatro anos após o surgimento do cinema novo em 1960 e foi um período onde as produções tiveram uma forte influência da política e do contexto social desenvolvido no país. Para Souza (2007):

O golpe civil-militar de 1964 impôs não apenas 21 anos de ditadura, mas também o ambiente político e cultural que possibilitou – no período da “redemocratização” – ao neoliberalismo aportar com tudo no território brasileiro, estimulado pelas elites empresariais, saudado pelas classes médias e engolido pelos trabalhadores sem maiores resistências. (p.01).

Vejo que a ditadura só foi possível porque além do poder dos militares, a sociedade não se manifestou inicialmente contra o golpe e suas implicações e somente assim os militares se fortaleceram e acabaram permanecendo tanto tempo no poder.

O golpe civil-militar de 1964 foi responsável pelo fim do regime democrático que foi criado no fim do Estado Novo, mas ao contrário de outros momentos, os militares não

apenas tomaram o poder como assumiram o governo e se mantiveram no mesmo por 21 anos, onde os generais assumiram e se sucederam na presidência da República. Para Napolitano (2004) a partir desse momento à esquerda e os nacionalistas queriam as reformas que João Goulart propunha, mas “a queda rápida e sem resistência do governo Jango passou a ser um grande enigma político a ser decifrado” (p.47), ainda não se entendia como um governo que havia sido eleito com apoio popular havia caído tão facilmente diante de uma conspiração conservadora e nitidamente apoiada por interesses estrangeiros.

Esse período de grandes transformações no Brasil também é marcado por grandes mudanças culturais, especificamente, trazendo a primeira parte do Cinema Novo que de acordo com Costa (et al, s.d) surgiu como uma voz revolucionária em meio a uma tensa situação política, seis meses após o golpe de Estado que retirou do poder João Goulart e em uma época onde a produção cinematográfica era objeto de consumo condicionado ao colonialismo americano, ou seja, a sua intensa influência e controle sobre as obras brasileiras. Assim o autor comenta:

O cinema é um recurso áudio-visual capaz de retratar situações de cunho econômico-político-cultural de forma crítica, sem o sensacionalismo popular da televisão. É nesta linha de pensamento que abordamos o cinema novo brasileiro e as idéias do baiano Glauber Rocha, a fim de tornar claros seus mitos, idéias e influências. (p.02).

O cinema surge assim como um recurso que retrata a sociedade, que fala de seus problemas, que demonstra as possíveis e necessárias mudanças, e com Glauber Rocha e o Cinema Novo essa arte ganhou ainda mais força, tornando-se uma arma contra a ditadura e contra a própria inércia da sociedade.

A primeira fase do Cinema Novo data de 1960 à 1964, os filmes eram voltados ao cotidiano e à mitologia do nordeste brasileiro, a realidade vivida pelos trabalhadores rurais e as misérias da região. Temas como a marginalização econômica, a fome a violência, a opressão e à alienação religiosa também estavam presentes. Neste período destacam *Vidas Secas*¹ (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Fuzis*² (1963), de Ruy Guerra; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*³ (1964), de Glauber Rocha.

¹**Vidas secas** é um filme brasileiro de 1963, do gênero drama, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos. Foi o único filme brasileiro a ser indicado pelo *British Film Institute* como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca. Neste filme fica perceptível a influência marcante do neo-realismo italiano na obra do diretor Nelson Pereira dos Santos. O filme relata a

Os autores acreditavam que se tratassem da realidade brasileira, da vida das pessoas seria mais fácil trazê-las para assistir aos filmes. Mas para isso inseriram uma dose de crítica social, buscando não ser inerte à realidade que se instalava no país. Assim, Hugo Carvana (apud RAMOS, 2004) observa que:

[...] o Cinema Novo fez uma panorâmica e voltou a sua câmera para olhar dentro do homem brasileiro. Só que essa visão vinha com uma carga de informações da *Nouvelle Vague* francesa, de uma “leitura” que o cinema europeu nos oferecia através de um Godard, do *Cahiers du Cinéma*. Os jovens que fizeram o Cinema Novo tinham uma formação clássica [...] O Cinema Novo, por ser mais sofisticado, incomodava [...]. (p.08).

O Cinema Novo foi, portanto, marcado pelo realismo e a audácia dos cineastas e autores, mas foi um movimento que não resistiu por muito tempo à repressão do cinema que se fazia nessa época. Mesmo assim, obras como *Macunaíma*⁴, estrelado por Grande Otelo, ficaram na história.

Mas a efervescência que se via no cinema se contrapunha as preocupações sociais quanto aos rumos do país, uma vez que é preciso considerar que quando os generais chegaram ao poder, poucos imaginavam o quanto o regime político por eles dirigido seria repressivo e violento, marcado por tortura e assassinatos de várias pessoas, tudo com intuito de acabar com a oposição a esse regime. A ditadura foi responsável ainda por uma nova estrutura nas

história de uma família de retirantes composta por Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia, atravessam o sertão em busca de meios para sobreviver a seca que atinge o lugar em que vivem. A obra tem duração de 103 minutos.

² **Os fuzis** é um filme brasileiro e argentino de 1964, do gênero drama, dirigido por Ruy Guerra que conta a história de um grupo de soldados é enviado ao nordeste do Brasil para impedir que cidadãos pobres saqueiem armazéns por causa da fome, com duração de 84 minutos.

³ **Deus e o diabo na terra do sol** é um filme brasileiro de 1964, do gênero drama, dirigido por Glauber Rocha. Considerado um marco do cinema novo, foi gravado em Monte Santo (Bahia). O filme conta a história do sertanejo Manoel e sua mulher Rosa quase levam uma vida sofrida no interior do país, uma terra desolada e marcada pela seca. No entanto, Manoel tem um plano: usar o lucro obtido na partilha do gado com o coronel para comprar um pedaço de terra. Quando leva o gado para a cidade, alguns animais morrem no percurso. Chegado o momento da partilha, o coronel diz que não vai dar nada ao sertanejo, porque o gado que morreu era dele, ao passo que o que chegou vivo era seu. Manoel se irrita, mata o coronel e foge para casa. Ele e sua esposa resolvem ir embora, deixando tudo para trás. Manoel decide juntar-se a um grupo religioso liderado por um santo (Sebastião) que lutava contra os grandes latifundiários e em busca do paraíso após a morte. Os latifundiários decidem contratar Antônio das Mortes para perseguir e matar o grupo. Sua duração é de 125 minutos.

⁴ **Macunaíma** é uma comédia brasileira, de 1969, escrita e dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, baseada na obra de mesmo nome de Mário de Andrade. O filme foi vencedor do Festival de Brasília no mesmo ano, onde Grande Otelo venceu como melhor ator, e o filme ainda ganhou como melhor cenografia, figurinos, roteiro e ator coadjuvante, com Jardel Filho. No ano seguinte, a obra ainda venceu o Festival Internacional de Mar del Plata 1970 (Argentina) como melhor filme.

instituições políticas e na economia do país, principalmente porque na política houve uma intensa centralização do poder, fortalecimento do poder Executivo Federal que passou também a controlar os poderes Legislativo e Judiciário e ainda há de se apontar seus efeitos sobre a estrutura agrária do país, que segundo Prado Jr.(1979) fortaleceu as estruturas já existentes, como as desigualdades sociais e a concentração de terras, fazendo com que até a atualidade sejam vistos os mesmos problemas e retrocessos que se iniciaram desde o processo de colonização do país:

Se houve, pois alguma modificação de 1964 a esta parte, foi no sentido de consolidar, repetir sob novas formas e estender os velhos padrões, no fundamental, do passado colonial, isto é, o fornecimento e disponibilidade de mão-de-obra de fácil exploração e custo mínimo. E partimos assim, na atualidade e no que diz respeito à estrutura agrária brasileira, do mesmo ponto e marco zero em que nos encontrávamos. (p.09).

Assim, a ditadura foi retrocesso no país, em todos os sentidos, mas, principalmente, nos direitos do homem, na estrutura política, nas possibilidades e nos benefícios que somente a democracia pode trazer.

Outras mudanças que ocorreram no Brasil foram à criação de regras mais rígidas para a oposição política, eleições indiretas tanto para governadores como para a presidência da República e economicamente, o país ficou mais aberto aos investimentos estrangeiros, além de grandes levas de exportação e também a ampliação do crédito ao consumidor.

1.2 O Fortalecimento da Ditadura e o surgimento do Cinema de Protesto e Denúncia Social

Em 1º de abril de 1964 as Forças Armadas determinam o golpe de estado sobre o Governo João Goulart implantando um processo de ditadura que iria durar até 15 de março de 1965 quando José Sarney assumiu a presidência da República. Segundo Silva (1990) “o golpe é desfechado de forma rápida; o Presidente, temeroso de um “banho de sangue”, prefere não reagir e seu cargo é declarado vago pelo Congresso Nacional, onde se forma uma nova maioria de direita, em uma aliança dominada pela UDN” (p.367), abria-se dessa forma o país a 20 anos de ações arbitrárias e que agiam diante dos direitos governamentais.

Inicialmente formou-se uma nova maioria, com poder e solidez que estava fascinada com a possibilidade dos centristas e liberais tomarem o poder, e que viam na

intervenção militar uma forma de produzir uma reforma econômica e controlar a corrupção e a inflação no país. Com isso, o regime militar de início ganhou apoio até mesmo da imprensa, como afirma Silva (1990) dizendo:

grande parte da imprensa formou ao lado da nova maioria e do seu esquema militar, apoiando o afastamento do presidente da Câmara (João Goulart já era um vice-presidente, empossado em virtude da renúncia de Jânio Quadros) e a eleição, pelo próprio Congresso mais uma vez contra a Constituição – do general Humberto de Alencar Castelo Branco, para o cargo de presidente da República. (p.367).

Acreditava-se, porém, que a intervenção militar no país seria curta e com o objetivo exclusivo de restabelecer a ordem pública, para que depois a democracia prevalecesse e a vida política do país voltasse ao normal. Mas os militares seguros de sua capacidade e superioridade administrativa e de seu neutralismo político queriam muito mais do que apenas restabelecer a ordem no país, queriam continuar por um longo período com o poder em suas mãos e assim foi feito.

O primeiro governo que marcou o período da ditadura foi o de Humberto Castello Branco (1964-1967) que depôs o governo de Jango. Quando o general alcançou o poder poucos imaginavam ou tinham alguma ideia sobre quais seriam os rumos do país a partir daquele momento, principalmente porque se acreditava que seria um momento passageiro de intervenção militar e que a democracia logo prevaleceria, mas não foi o que aconteceu e governo após governo, os militares dominaram o cenário político por mais de duas décadas. Tentando explicar quais motivos levaram Castello Branco ao poder, Meira Mattos que foi assessor do presidente, em entrevista a Folha de São Paulo (2000), relata:

O presidente Castello Branco era a figura de maior prestígio do Exército. A Revolução foi conspirada por grupos que mal se ligavam. Aqui mesmo no Rio havia duas ou três conspirações. Havia a de Minas, a do Paraná, a de Pernambuco. Esses grupos estavam carentes de chefia. Nenhum aceitava a chefia do outro. Até que o presidente Castello se convenceu de que não era possível mais aguentar coisas que estavam acontecendo no governo João Goulart. (p.01).

Para Meira Mattos a intenção dos militares era fechar a Câmara e criar um Estado sindicalista, tudo com apoio do governo Goulart e como houve a inversão de hierarquia militar em assembléias, o exército aderiu a luta em busca de mudanças.

Meira Mattos afirma que a intenção inicial de Castello Branco era que os militares estivessem por pouco tempo no poder, porém, os generais que se seguiram a ele, para se manterem no poder, criaram atos institucionais e através deles estabeleceram leis que os sustentassem no poder e que promovessem mudanças no país necessárias para que isto acontecesse. Em sua entrevista o assessor relata:

Ficou bem caracterizado que eles queriam fechar a Câmara e criar um Estado sindicalista. Isso tudo promovido com o apoio de gente do governo Goulart. Havia inversão de hierarquia militar em assembléias, o que provocou comoção no Exército. Esse era o desejo dele. Não foi realizado por várias razões. Talvez ele pudesse realizar, mas se autolimitou em prazo. Numa revolução que tinha atos institucionais que permitiam cassar, tirar os direitos políticos, em que vários governadores perderam o cargo, o presidente da República disse que só assumiria se fosse para completar o mandato (de João Goulart). Para terminar o mandato, faltavam dois anos. Aí foi um esforço enorme para que aceitasse mais um. (p.01).

Mas, em um primeiro momento os militares não declararam a ditadura e utilizaram o Congresso Nacional que permaneceu aberto como uma forma de mascarar a autoridade do regime por eles imposto.

Segundo Lima (2009) Castello Branco chega ao poder em 31 de março de 1964 depois de que todos os políticos aliados a Jango foram retirados do Legislativo, sendo que era considerado um militar de tendência moderada, mas as pressões sobre seu governo foram grandes, principalmente dos militares direitistas radicais que queriam que o presidente realizasse uma série de Inquéritos Policiais Militares (IPMs), para punir aquelas pessoas que tinham algum tipo de vínculos políticos com o governo de Jango ou que ainda representavam oposição ao governo de Castello Branco.

Como um dos articuladores do movimento político-militar de 1964, Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito como Presidente da República do Brasil em 31 de março de 1964, assumindo o governo no dia 15 do mesmo mês e defrontando-se com uma crescente taxa de inflação e redução do produto interno bruto. (LIMA, p.99).

Nesse mesmo momento foram proibidas as greves, e os sindicatos perderam poder frente às intervenções militares ao passo de serem desarticuladas. De acordo com Hipólito⁵

⁵ Disponível em <<http://www.cprepmauss.com.br/documentos/partidosocialdemocratico-psd68059.pdf>>. Acesso em 12 de junho de 2012.

(2012) o governo Castelo Branco ficou marcado ainda por aposentadoria de servidores públicos, cassações políticas e suspensão dos direitos políticos e era apenas o começo do regime militar que ficaria marcado na história brasileira e isso foi possível porque não foi somente o presidente da República que tinha cunho repressivo, mas também os políticos eleitos para o governo de várias regiões, o que garantiu medidas repressivas em praticamente todo o país. A autora pondera:

Com a aproximação da campanha eleitoral, o governo aumentou seu controle sobre a atividade política, encaminhando ao Congresso emenda constitucional sobre inelegibilidades. Aprovada em 9 de julho, a emenda declarava inelegíveis todos os ministros do governo João Goulart que tivessem exercido a função após a realização do plebiscito que restaurou o presidencialismo. (p.01).

A partir dessas medidas, o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) impugnou a candidatura de diversos políticos como Hélio de Almeida (PSD-PTB), Marechal Lott, dentre outros.

Em outubro de 1965 Castelo Branco assinou o Ato Institucional nº 2 (AI-2) garantindo mais poder ao Executivo Federal, extinguindo os partidos políticos e principalmente fazendo com que o presidente da República fosse eleito apenas por eleições indiretas, ou seja, a população perdia seu poder direto de voto. Segundo Meira Mattos, Castelo Branco assinou o AI-2 a contragosto, pois “foi uma das coisas que teve que aceitar a fim de manter sua autoridade. O ato 2 já vem depois da guerrilha, que tornou a pressão dos radicais do Exército muito forte” (p.02). É nesse momento que são criadas duas agremiações políticas que ficaram bastante conhecidas: ARENA e MDB e através do AI-3 ocorreram eleições indiretas por colégios eleitorais, para os cargos de governador e vice-governador.

A promulgação do AI-2 demonstrava claramente que a revolução tinha vindo para ficar e com ela o militares afirmavam seu poder e sua permanência no governo. Em 1967, ainda se firmou a aliança entre os que defendiam a “luta política” e aqueles que defendiam a “luta armada”.

Madeira (2006) discute uma das características mais importantes desse período, que é o bipartidarismo, onde a Aliança Nacional Renovadora (ARENA) reunia os políticos que eram a favor da regime de ditadura e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) era o partido da oposição. Com a criação desses dois partidos o governo “manipulava” feições de democracia dentro da ditadura vigente. Para o autor:

Embora se dê ênfase aqui a relevância, ao longo das últimas quatro décadas, do “ato inaugural” representado pela decisão de criação de um sistema com dois partidos políticos, é fundamental a preocupação de não se tomar como dada a sequência de fatos que desemboca na criação e cristalização do bipartidarismo no Brasil. Isto é, deve-se evitar o risco de se reconstruir o processo histórico atribuindo ao mesmo uma racionalidade a posteriori. Processo este que [...] foi marcado por profundas incertezas, hesitações, avanços e recuos. (p.49).

Até esse momento, a ARENA e o MDB eram organizações temporárias, e a partir daí transformam-se em partidos políticos permanentes, mas a existência de um partido de oposição não representava muito, pois até mesmo este vivia dentro dos limites estabelecidos pelos gerais, não ameaçando seu poder e manutenção dentro da República.

De acordo com Napolitano (2004) ainda no governo de Castello Branco foi promulgado também o AI-4 que trouxe discussões para o Congresso sobre a aprovação de uma nova Constituição com características autoritárias. Outro marco em seu governo foi a criação em 1967 de uma nova Lei de Segurança Nacional (LSN) que representou uma ferramenta de garantia de controle e vigilância política sobre todos os setores da sociedade civil, punindo de forma bastante dura todos aqueles que fossem contra o que nela estava estabelecido. O autor observa que nesse período ocorre:

O auge de popularidade da “arte engajada” brasileira. No cinema, na música, no teatro, na televisão, a impressão era de que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda. Este fenômeno cultural contrastava com a realidade política do país, cada vez mais controlado por um regime que deixava clara sua disposição para ficar no poder, dissipando as ilusões daqueles que achavam que a ditadura era transitória. (p.59).

Já nesse momento algumas lideranças políticas já começam a temer a possibilidade de que os militares permanecessem por um longo tempo no poder, lideranças essas representadas principalmente por Carlos Lacerda e Ademar de Barros que tinham a intenção de também chegar a presidência da República. O descontentamento também surgia das lideranças políticas de vários estados que tiveram imposições e limitações a sua autonomia e segundo Silva (1990) “a erosão da nova maioria, alcançada através do golpe começa a acelerar-se, culminando no virtual rompimento da coligação civil-militar que fizera o golpe” (p.369).

A oposição contra o regime militar começava a se formar com a participação de velhos militares como Amaury Kruehl que buscaram criar uma oposição legal ao regime. Nesse mesmo contexto, Silva (1990) aponta que se o país conseguiu deter a inflação e promover o crescimento econômico, também houve a ampliação da pobreza e “a transformação do país em um imenso quartel como os próprios líderes militares viam, com a imposição da Lei de Segurança Nacional” (p.370). Foi nesse momento que é imposto ao Ato Institucional n.2, em 1965, responsável pela dissolução de partidos políticos e limitação da representação partidária a apenas a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro).

Outra ação desse período foi à reforma da Constituição de 1946 que teve como objetivo estabelecer eleições indiretas e dar força a intervenção dos militares na vida pública e nesse momento a regime se institucionaliza, onde de acordo com Silva (1990) “a resistência civil torna-se mais ousada e forte, ocupando a partir de 1968 as ruas das principais cidades, os palcos e as salas de aula” (p.370). Nesse momento o movimento operário também voltou a ativa, gerando greves em massa em São Paulo. No mesmo ano também houveram inúmeros conflitos na rua, particularmente no Rio de Janeiro, e milhares de pessoas protestaram contra a ditadura e é quando é promulgado o Ato Institucional n.5, “instrumento básico, doravante, da ação da ditadura, que fecha o Congresso, cassa inúmeros mandatos parlamentares, estabelece a censura prévia, os inquéritos militares sigilosos” (p.371).

Culturalmente falando, Napolitano (2004) comenta que no período de 1966 e 1968, os “festivais da canção” imperaram na televisão brasileira, com programas de grande audiência. Segundo o autor “inspirados inicialmente no famoso “Festival de San Remo⁶”, da TV italiana, os festivais brasileiros acabaram ganhando uma identidade e linguagens próprias” (p.56). A partir desses programas também surgiu em 1966 o “Festival da MPB” da TV Record, levando ao gosto popular diversos cantores que utilizavam suas músicas para expressar a situação que o país vivia naquele momento. Para Napolitano (2004) “esse segmento vislumbrava, no movimento musical gerado pelos festivais, um tipo de resistência cultural ao regime militar, sobretudo porque valorizava os elementos culturais nacionais e populares” (p.57).

Posterior a essa fase, os cineastas começam a analisar os equívocos da *política desenvolvimentista* e, principalmente, da Ditadura Militar e os filmes passaram a focar os

⁶ Festival musical que acontece anualmente na Itália, desde 1951.

novos rumos da história nacional. Esse período data de 1964 à 1968 e tem destaque nas obras *O Desafio*⁷ (1965), de Paulo Cesar Saraceni⁸, *O Bravo Guerreiro*⁹(1968), de Gustavo Dahl¹⁰, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

O cinema já era uma forma de denúncia social, de falar o que acontecia no país, em vários setores. E nesse momento, Macarini (2006) analisa o campo econômico no governo Castello Branco dizendo que neste período houve a adoção de uma política econômica antiinflacionária e diminuição dos salários e observa:

Em sua primeira fase, durante o governo Castello Branco, a política econômica teve na prioridade explícita e enfática conferida ao combate à inflação o seu traço distintivo. Na ótica do PAEG (1964-1966), a crise econômica com que o país se defrontava, manifestada com força em 1963 e inícios de 1964, tinha a sua raiz na inflação. (p.455).

O autor ainda observa que era preciso que o país se desenvolvesse, pois somente assim era possível vencer a inflação, mas a situação era muito complicada, já que muitos dos pequenos empresários faliram, mas nem isso fez com que a burguesia industrial e as elites rurais recusassem o apoio ao presidente, já que os primeiros resultados obtidos pelo governo trouxeram grande incentivo à produção interna do país, principalmente de automóveis e eletrodomésticos e com isso o mercado consumidor ampliou-se e os industriais eram os mais beneficiados, representados pela classe média e pelos mais ricos do país, piorando a situação de concentração de renda, sempre existente e impedindo o desenvolvimento econômico como se fazia necessário naquele momento. (MACARINI, 2006).

⁷ **O Desafio** é um filme de 1965 que marcou o cinema novo, dirigido por Paulo César Saraceni, com roteiro de Nelson Xavier e produção de Sérgio Saraceni. Por tratar do romance entre a mulher de um rico industrial, Ada e Marcelo (Vianinha), um estudante de esquerda, foi entendido como apologia do amor entre as classes. Passou pela censura do regime militar. O filme terminou quando Glauber Rocha, Carlos Heitor Cony, Flávio Rangel, Paulo Francis e outros foram presos em 1965, no fim da escadaria do bairro carioca da Glória, perto de um hotel onde esses intelectuais protestaram contra a ditadura militar diante de autoridades internacionais. O filme tem duração de 81 minutos.

⁸ Paulo Cesar Saraceni (Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1933 – 14 de abril de 2012) foi um roteirista, produtor de cinema, ator e cineasta brasileiro.

⁹ **O Bravo Guerreiro** conta a história de Miguel Horta (Paulo César Peréio), jovem deputado da oposição, decide mudar de partido para se infiltrar no governo, achando que só assim poderá fazer alguma coisa pela causa pública. Numa manhã, Miguel recebe a visita de um cabo eleitoral dizendo-lhe que alguns pelegos estão tentando derrubar a diretoria do Sindicato, tendo como motivo um projeto de lei de sua autoria. A partir disso, Miguel percebe que será preciso tomar atitudes muito mais drásticas para realizar o seu sonho. Vencedor de diversos prêmios, como o Especial do Júri no Festival de Brasília, melhor diretor e melhor ator (Paulo César Peréio) segundo o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, e o Prêmio Coruja de Ouro de melhor fotografia (Afonso Beato). Sendo um drama com duração de 80 minutos, dirigido por Gustavo Dahl em 1969.

¹⁰ Gustavo Dahl (Buenos Aires, 8 de outubro de 1938 - Trancoso, 26 de junho de 2011[1]) foi um cineasta, crítico e gestor público de cinema brasileiro.

Ainda há de se enfatizar que a ditadura impedia que a população apoiasse o país na busca pelo desenvolvimento é o que afirma Macarini (2006) dizendo:

Para os tecnocratas conservadores a ditadura representou uma oportunidade extraordinária para a aplicação de sua orientação pretensamente racional e eficiente à política econômica, uma vez suprimidas de um golpe quaisquer propostas alternativas enraizadas no nacional-desenvolvimentismo e as possibilidades de mobilização popular em seu apoio. (p.455).

Com essa política o governo alcançou uma redução de 10% a.a. e a retomada do crescimento a taxas ao redor de 6% a. a. quando chegou o fim do governo de Castello Branco que foi sucedido por Costa e Silva, que tinha tendências bastante radicais dentro do exército, acreditando que era necessária maior repressão para que houvesse melhor organização dos setores sociais do país. Essa indicação não agradou em nada Castello Branco, mas os setores radicais foram mais forte e em uma eleição indireta o marechal chegou ao poder. Sobre esse período, Macarini (2006) observa:

Tem início, então, um período inequivocamente marcado pela heterodoxia na condução da política econômica. A literatura dedicada ao tema freqüentemente tendeu a tratar em bloco todo o período que se prolonga até o final do governo Médici, como se tivesse existido uma continuidade básica na aplicação do novo ideário imperante desde 1967. (p.456).

Se até o governo de Castello Branco a ditadura não tinha uma real institucionalização, foi no governo de Costa e Silva que a mesma alcançou esse patamar, promovendo uma repressão ainda mais forte tanto no âmbito das liberdades públicas como na democracia como um todo, utilizando a repressão policial-militar contra todos aqueles que se opunham a ditadura e representavam a oposição política e essa repressão também chegou ao cinema. Para o presidente, era necessário que os militares se mantivessem no poder para que as oposições não avançassem. (MACARANI, 2006).

A situação se agravava e a oposição culpava o governo pela instabilidade política e econômica pela qual o país passava e políticos influentes é que organizavam o movimento de oposição, com destaque para o presidente deposto João Goulart que nesse momento estava no Uruguai, fruto do exílio e o ex-presidente Juscelino Kubitschek. De acordo com Lamarão¹¹

¹¹ Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/Exilio/Articulacao_da_oposicao>. Acesso em 23 de julho de 2012.

(2012) o movimento criado por eles ficou conhecido como Frente Ampla e muitos dos políticos que haviam apoiado o golpe de 1964 se tornaram adeptos do mesmo, isso porque os objetivos iniciais do golpe já não eram os mesmos, e até mesmo dentro do governo começavam grandes divergências, entre eles Magalhães Pinto¹², Adhemar de Barros¹³ e Carlos Lacerda¹⁴. O autor pondera que:

Movimento político lançado em 28 de outubro de 1966 com o objetivo de lutar pela "restauração do regime democrático" no Brasil, a Frente Ampla teve como principal articulador o ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda, e contou com a participação dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, e de seus correligionários. (p.01).

As maiores reivindicações da Frente Ampla eram para que o governo concedesse a anistia a diversos políticos, a criação de uma assembleia constituinte e eleições diretas para governador de estado e presidente da República e para isso buscaram o apoio popular, encontrando nos sindicatos trabalhistas uma ferramenta muito importante, nesse momento se organizava de forma mais efetiva o movimento de oposição à ditadura.

Alves (2006) enfatiza o fato de que os sindicatos não eram os únicos opositores do governo, pois outros grupos e organizações políticas também não estavam contentes com a situação, e os principais deles foram os grupos e organizações que surgiram da dissolução do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1964, estes que buscavam a substituição do capitalismo pelo socialismo revolucionário. Sobre esse fato o autor considera:

Nesse período os movimentos sociais, operários e estudantis já tinham uma organização mais equilibrada e estavam se reestruturando. Esse fato deveria ser banido da vida brasileira. Os principais focos de questionamento estavam presentes na Igreja e no movimento estudantil. Outros setores também passaram a questionar a forma de atuação dos militares, eram intelectuais, artistas e parte corajosa do Congresso Nacional. (p.41).

Há de se considerar, porém, que havia divergências dentro desses grupos de oposição, principalmente em relação à forma como seria a volta ao poder, pois nem todos os

¹² José de Magalhães Pinto (Santo Antônio do Monte, 28 de junho de 1909 — Rio de Janeiro, 6 de março de 1996) foi um político brasileiro.

¹³ Adhemar Pereira de Barros[1] (Piracicaba, 22 de abril de 1901 – Paris, 12 de março de 1969) foi um aviador, médico, empresário e influente político brasileiro entre as décadas de 1930 e 1960.

¹⁴ Carlos Frederico Werneck de Lacerda (Rio de Janeiro, 30 de abril de 1914 – Rio de Janeiro, 21 de maio de 1977) foi um jornalista e político brasileiro.

grupos de oposição acreditavam na paz, e existiam aqueles que acreditavam ser necessária uma guerra revolucionária, uma luta armada que derrubasse a ditadura, implantasse o socialismo e promovesse novamente a liberdade no país. Foi assim que ações terroristas se espalharam por várias regiões do país, promovendo sequestros e inúmeros atentados, a pessoas e instituições. Para Alves (2006) essa violência demonstra a falta de escrúpulos do presidente e relata:

A cada dia Costa e Silva sofria pressão da sociedade civil. Na sua visão os rumos do golpe militar estavam correndo sérios riscos. Era necessário conseguir uma forma de calar toda a sociedade a qualquer preço. Costa e Silva não teve pudores de mandar torturar e exterminar qualquer indivíduo que ousasse desrespeitar a ordem imposta pelos militares. (p.42).

Segundo Linhares (1990) outra marca na oposição contra o governo ditatorial foi o movimento estudantil, que vivenciava um período de aumento das vagas no ensino superior e conseqüentemente também dos universitários. Esse era um grupo bem organizado e que ganhou grande representatividade na política nacional. O movimento estudantil mais conhecido foi a União Nacional dos Estudantes (UNE), mas com o golpe civil-militar de 1964 o governo o considerou como ilegal e suas ações passaram a ser feitas na clandestinidade, mesmo assim passeatas e inúmeros protestos nas ruas foram feitos. Segundo o autor “a resistência civil torna-se mais ousada e forte, ocupando, a partir de 1968, as ruas das principais cidades, os palcos e as salas de aula” (p.370).

Segundo Alves (2006) estudantes e políticos que representavam a oposição se faziam presentes a todo o momento e em 1968 promoveram comícios, passeatas e reuniões, buscando maior apoio populacional contra o governo militar, exigindo além do retorno da democracia o fim do acordo entre o governo brasileiro e norte-americano que tinha efeitos sobre a educação.

O movimento estudantil questionava a falta de liberdade e os problemas ligados a educação nacional. Com isso eles vão chamar a atenção da sociedade pedindo abertura política e investimentos no ensino superior. Esses fatos desagradavam em muitos os militares que tinham como convicção estarem com o processo civilizatório perfeito. (p.41).

O poder do movimento estudantil pode ser visto em 26 de junho do mesmo ano quando foi promovido uma passeata com cerca de cem mil pessoas no Rio de Janeiro. Porém,

quanto mais se fortalecia a oposição, mas o governo se tornava violento e opressor e de acordo com Alves (2006) “a cada dia esses eventos traziam mais pessoas e a repressão aumentava ainda mais. Vários estudantes foram presos, torturados e mortos pela ditadura” (p.41).

Se a repressão aumentava a cada dia, o cinema não ficou alheio as interferências governamentais e dos ditadores e assim de 1968 a 1972 o Cinema Novo vive uma nova fase influenciado pelo Tropicalismo, tendo como marco dessa fase o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade¹⁵, que utilizou as grandes figuras da chanchada, *Grande Otelo*¹⁶, que estrelava como um herói sem nenhum caráter, um homem preguiçoso e fanfarrão, sensual e depravado, que luta para ganhar dinheiro sem trabalhar. Para Xavier (2001) esse período trouxe características bastante particulares ao cinema brasileiro e afirma:

No quadro atual, quando a nossa atenção se volta para o processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 70, tal processo se apresenta como dotado de uma peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideais que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política dos autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente “industrial”. (p.14).

Os filmes e produções desse período passam a estar intimamente ligados com a luta política e ideológica em curso na sociedade. Realidade também marcada pela oposição entre populistas e conservadores, num cenário que para Xavier (2001) a fome toma status principal, onde “é o nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução”. (p.51). Nota-se que o cinema passou a ser uma forma de exprimir o descontentamento com a realidade social que o país vivia. De acordo com Rocha (1981):

Cinema Novo virou indústria. Mercantilizou-se. Devemos nos negar a vender a miséria alheia por bom preço. Não é possível co-existência entre o cinema-idéia e o cinema-comércio. Não é possível um cinema realmente novo enquanto este não estiver totalmente purificado de todas as suas origens comerciais. Enquanto o cinema mantiver em sua elaboração as alienações dos iluminadores retocando de

¹⁵ Joaquim Pedro de Andrade (Rio de Janeiro, 25 de maio de 1932 — 10 de setembro de 1988) foi um cineasta brasileiro.

¹⁶ Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata (Uberlândia, 18 de outubro de 1915 — Paris, 26 de novembro de 1993) foi um ator, comediante, cantor e compositor brasileiro.

luz uma realidade, de atores teatrais viciados e das estruturas de argumento, não conseguirá fugir de uma realidade reativa. Do momento que alguém tenta recriar uma realidade, falseia. Não é possível um intelectual, flor de estufa de Copacabana, criar um diálogo de um personagem do povo com absoluta verdade. Não tenho nenhum compromisso com esse falso cinema novo. Meu compromisso é com o ser humano. (p.21-22).

O cinema era tido assim como uma forma de fazer denúncia a realidade vivenciada pela população, e a busca de uma vida diferente, onde a liberdade voltasse a reinar. Porém, a situação política complicava-se ainda mais.

Lamarão (2012) analisa o fato de que se o movimento de oposição buscava mais liberdade, as consequências dos atos promovidos pelo mesmo foram bastante contrários quando o presidente Costa e Silva fechou o Congresso Nacional e criou o Ato Institucional nº 5 (AI-5), tornando a ditadura institucionalizada, suspendendo todas as liberdades democráticas e direitos constitucionais e observa:

O mês de outubro foi marcado pela eleição, no dia 3, pelo Congresso, do marechal Artur da Costa e Silva à presidência da República, e por uma grave crise entre o Executivo e o Legislativo, provocada pela cassação de seis parlamentares em 12 de outubro, entre eles Doutel de Andrade. O arenista Adauto Lúcio Cardoso, presidente da Câmara dos Deputados, reagiu, afirmando que a decisão sobre as cassações de mandatos era competência da Câmara. Em represália, o governo mandou prender Doutel, e fechou o Congresso no dia 21. (p.01).

Alves (2006) relata que os direitos humanos foram violados de todas as formas possíveis, o que aumentava o movimento de esquerda, mas também tornava o governo ainda mais forte e enfatiza:

A igreja que não se calou diante das barbaridades dos militares deu apoio a todas as classes que eram contra o regime militar. Com isso ganha adeptos, mas perde espaço em setores da sociedade brasileira. Unido a ela estavam os intelectuais que queriam um país livre e democrático. Grande parte desses homens acabou também presa, torturada, exilada e morta pelo regime militar. Os artistas também faziam críticas ao regime; teatro, cinema, músicas, livros e jornais eram proibidos e perseguidos pelos militares. Estes grupos também sofreram perseguição e padeceram na mão dos militares. Os operários começaram a se organizar e lutar por melhorias salariais, reivindicavam direitos e queriam o fim da ditadura. (p.42).

Todas essas ações demonstravam os riscos que o regime ditatorial corria e a tortura foi vista como uma forma de calar a sociedade. (ALVES, 2006) e como último ato do seu governo, Costa e Silva edita o Ato Institucional nº. 5 – AI-5- fechando o Congresso, podendo as liberdades individuais e dando as “Forças Armadas plenos poderes em relação a

tudo e a todos. Quando o presidente fecha o Congresso, ele dá uma clara mostra que não aceitara qualquer tipo de oposição” (ALVES, 2006, p.42). Mas o governo de Costa e Silva foi interrompido quando ele é acometido por um derrame cerebral. Seu vice-presidente era Pedro Aleixo, mas este não assumiu o poder que ficou nas mãos de uma junta militar organizada pelas Forças Armadas e formada pelos três ministros militares (Exército, Aeronáutica e Marinha).

Nesse contexto, Xavier (1985) apud Ramos (2008) observa que o cinema que floresceu a partir do AI – 5, como uma resposta a repressão que se via em todos os setores da sociedade, “sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e de desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do kitsch, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gibi e circoteatro” (p.06), portanto, mais uma vez o cinema tem consequências do meio social e político e, as obras carregam reflexos do mesmo.

1.3 Cresce a Violência e a Opressão em todos os Setores do País

Para substituir Costa e Silva um outro general foi escolhido, era ele Emílio Garrastazu Médici, que conseguiu estabilidade política em seu mandato, pois conseguiu o apoio de todos os quartéis ao permitir que estes empregassem uma intensa repressão policial-militar contra a oposição da ditadura. De acordo com Lima (2009):

Emílio Garrastazu Médici, um general gaúcho, após a enfermidade de Costa e Silva é indicado e eleito pelo Congresso Nacional em 1969 como o novo Presidente da República. Seu governo foi marcado por repressões, pelo silenciamento de vozes e “instituição do milagre brasileiro” que já se anunciara no governo anterior liderado pela pasta da fazenda. (p.106).

Foi este o governo mais violento e opressor da ditadura brasileira, mas também foi um período marcado pela estabilidade econômica com ótimos índices de desenvolvimento e crescimento econômico do país, marcado ainda pela expansão do setor industrial e das exportações agrícolas, garantindo ainda o aumento do número de empregos. Além disso, Lima (2009) deixa claro que o ministro do Exército dirigido por Orlando Geisel, responsável pelo controle de todos os assuntos militares, o ministro Leitão de Abreu, chefe da casa civil que tinha como responsabilidade tratar dos assuntos referentes à política e o ministro Antonio

Delfim Neto responsável por todos os assuntos econômicos foram figuras essenciais no seu governo.

Linhares (1990) observa que a economia crescia e era preciso que o governo também investisse em infraestrutura, como estradas, pontes, hidrelétricas, entre outras e para isso o governo se endividou, pois foi buscar empréstimos estrangeiros para investir no país. As importações aumentaram muito, principalmente do petróleo e regiões como a Amazônia e o Centro oeste receberam um olhar diferenciado do governo, sendo alvo de exploração e desenvolvimento econômico. Os índices de desenvolvimento foram tão expressivos que o período ficou conhecido como “milagre econômico”, que agradou não somente ao governo, mas também a sociedade brasileira e grande parte das pessoas acreditavam que a prosperidade era fruto do regime militar, visão esta que era incentivada pelo próprio governo. De acordo com o autor:

O novo governo, do general Médici, embalado nos mais altos índices de crescimento econômico da história do país, calçado na entrada maciça de capitais estrangeiros e no arrocho salarial, e em um mercado internacional em expansão, proclama o “Milagre Brasileiro” como o patamar inicial de um crescimento acelerado e ininterrupto. (p.373).

Ainda segundo Linhares (1990) a situação econômica brasileira mudou porque a mesma era sustentada por fatores externos e quando a economia mundial que nesse momento sofria “o impacto da alta dos preços do petróleo, a partir da Guerra do Yom Kippur, em 1973, começa a estrangular a indústria nacional, em grande parte nucleada em montadores de veículos e abastecida por derivados do petróleo”. (p.373).

Leite (2009) observa que com todos esses problemas o “milagre econômico” brasileiro acabou sendo atingido e teve seu fim com consequências muito sérias para o país, uma vez que houve uma intensa concentração de renda, com maior empobrecimento da classe baixa, impedimentos sobre a ação dos sindicatos piorando as condições da vida do trabalhador e principalmente a construção de uma dívida externa que impediu o desenvolvimento do Brasil por décadas, deixando resquícios até atualidade. Dessa forma o autor observa:

Embora tenha transformado as estruturas produtivas e financeiras do país, com forte investimento em infraestrutura, implantação de um parque industrial diversificado e desenvolvimento de um promissor mercado de capitais, o regime militar deixou um passivo que levou muito tempo para ser equacionado. (p.49).

A fala do autor deixa claro que as consequências do milagre econômico e da ditadura como um todo se estenderam pelas décadas a seguir e muitas delas são vistas até os dias atuais.

Segundo Fausto (2002) a repressão durante o governo Médici e principalmente de 1964 a 1968 ficou por conta do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e nos estados das Secretarias Estaduais de Segurança Pública (SESPs) e Departamento de Política Federal (DPF), todos marcados pela violência contra quem se opunha ao regime, principalmente as organizações guerrilheiras, entre elas a Aliança Libertadora Nacional (ALN), Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), Partido Comunista do Brasil (PC do B), Vanguarda Armada Revolucionária (VAR-Palmares), estas que aos poucos foram desarticuladas, tendo a maior parte de seus militantes mortos, presos ou extraditados pelos órgãos de repressão. Esses grupos foram alvo de torturas tanto física como psicológicas, como choques elétricos, afogamentos, espancamentos, queimaduras, dentre outras formas. O autor observa que:

Médici dividiu seu governo em três áreas: a militar, a econômica e a política. O ministro do Exército Orlando Geisel ficou encarregado de administrar a área militar. Delfin Netto, que continuou no Ministério da Fazenda, assumiu o comando da economia. A política ficou nas mãos do Chefe da Casa Civil, o professor de direito Leitão de Abreu. Daí resultou o paradoxo de um comando presidencial dividido em um dos períodos mais repressivos, se não o mais repressivo da história brasileira, (p.483)

Apesar da existência clara da violência, os ditadores não admitiam a prática da tortura, mas ela era evidente e havia até mesmo equipamentos que foram criados para a tortura, tendo no governo Médici o maior número de ocorrências. De acordo com Xavier (2001) se no cenário político o Brasil ainda passava por forte repressão entre 1969 e 1973 o cinema também precisou se conter e reprimir suas produções pelas perseguições do governo aos que se opunham ao regime ditatorial e suas ações.

Fausto (2002) ainda relata que ao contrário da forma como chegou ao governo, foi Médici mesmo quem escolheu seu sucessor, outro general, Ernesto Geisel, porém, se utilizou uma eleição indireta para encobrir esse processo, pois tendo a maior parte dos congressistas, seria fácil para o governo ditatorial escolher seu próximo representante. A oposição tinha

como nome para a presidência Ulisses Guimarães e Barbosa Lima Sobrinho, como vice-presidente.

Para Fausto (2002) a primeira promessa de Geisel foi que a democracia voltaria, mesmo em um processo gradual e para isso o governo adotaria diversas medidas políticas liberalizantes que eram controladas pelo Executivo Federal. Uma das ações do governo era a suspensão parcial da censura aos meios de comunicação e a diminuição da coerção sobre a liberdade pública, promovendo aos poucos mais democracia e principalmente respeito aos direitos individuais e constitucionais.

O autor ainda relata que o presidente, apesar dessas propostas não acreditava no sucesso da democracia, assim como seus aliados militares no governo, porém, buscavam retirar, aos poucos, as Forças Armadas do poder, pois já eram três mandatos de generais que haviam desgastado e muito a instituição, principalmente pelo fato de que a violência e a repressão que eram à base do regime no mais conseguiam se sustentar. Segundo Linhares (1990):

O presidente Geisel após inúmeras hesitações acelera a abertura política, afastando militares identificados com a tortura e com a corrupção. Sob pressão da opinião pública dá continuidade a uma abertura lenta, gradual e segura, consolidada na Emenda Constitucional de 1978, que revoga os atos discriminados e restabelece eleições locais. (p.374).

É preciso considerar ainda que segundo o autor o propósito das forças armadas não era o poder político que vinha causando inúmeras revoltas e reivindicações na sociedade. Mas era preciso que os militares saíssem do poder, mas que a ordem fosse mantida e que os interesses da classe dominante não fossem abalados. Mas essa postura do governo de Geisel não foi bem aceita por todos e o mesmo recebeu uma tentativa de golpe vinda do setor militar radical que não queria o processo de redemocratização e utilizou a repressão policial-militar a seu favor.

De acordo com Fausto (2002) em 1974 Geisel chegou ao poder em um momento em que todas as organizações guerrilheiras armadas haviam sido derrotadas e a esquerda já não tinha força, mas a violência e repressão continuavam e era preciso conter os órgãos responsáveis por essas ações para conseguir a redemocratização, o que era freado pelas ações muito bem articuladas dos setores militares radicais, gerando violência, crise política e ameaçando o poder e o mandato de Geisel. O autor observa que:

O governo começou a travar nos bastidores uma luta contra a linha dura. Ao mesmo tempo, permitiu as eleições legislativas de novembro de 1974 se realizassem em clima de relativa liberdade com acesso dos partidos a rádio e a televisão. [...] A Arena, no entanto, continuou a ser majoritária, pois apenas parte do Senado foi aprovado em 1974. (p.490).

Se os militares radicais cobravam de um lado, o MDB, a Igreja Católica e os setores de imprensa pressionavam o governo de outro e para evitar maiores crises, Geisel fez concessões ao aparato repressivo, era uma forma de impedir que estes órgãos cobrassem do governo esclarecimentos sobre cidadãos mortos, desaparecidos e torturas contra presos políticos. Mas também houve melhorias, no sentido de que aqueles que praticavam atos de repressão foram energeticamente punidos.

Ainda de acordo com Fausto (2002) a situação de repressão e violência se tornava cada vez mais insustentável, principalmente a partir da morte do jornalista Vladimir Herzog¹⁷, em outubro de 1975, que chamou a atenção de toda a sociedade, que se uniu a Igreja Católica e a Imprensa para promover um curso ecumênico em homenagem ao jornalista, reunindo milhares de pessoas. Quando em janeiro de 1976 morre o operário Manoel Fiel Filho, Geisel destituiu o comando do 2º exército, general Ednardo D`Avilla Melo. Outra demissão foi a do ministro do Exército general Silvio Frota, considerado por muitos a maior reação do governo Geisel contra os militares radicais que queriam retirá-lo do poder. O autor enfatiza que “a tortura nas dependências do DOI – CODI cessou, embora a violência em São Paulo não tenha terminado” (p.492).

O desenvolvimento econômico que havia ocorrido até 1974 teve fim, pois o meio internacional não permitia principalmente a aquisição de empréstimos que era cada vez mais difícil e o aumento do preço do petróleo agravava a situação. Internamente a burguesia industrial que também tinha grande poder no país começou a se mostrar descontente com os rumos da política econômica e desejavam que o governo transferisse para o setor privado os recursos que eram destinados as empresas estatais. (FAUSTO, 2002). Se faltava dinheiro ao país, faltava capital também para investimentos no cinema, mesmo que o mesmo apresentasse tantas necessidades e tantas novas idéias trazidas pelo Cinema Novo.

¹⁷ Vladimir Herzog (Osijek, Reino da Iugoslávia, 27 de junho de 1937 — São Paulo, 25 de outubro de 1975) foi um jornalista, professor e dramaturgo.

Fausto (2002) declara que os trabalhadores viviam uma situação muito difícil, pois aumentava o custo de vida e o mesmo não ocorria com os salários. As greves não podiam ser feitas, pois as mesmas eram proibidas, até que em 1978, os operários metalúrgicos da região do ABCD paulista iniciaram um grande movimento grevista que entrou para a história do Brasil, o que nesse período já não mais podia ser contido pelo governo. O autor ainda ressalta que “o movimento operário veio à tona no governo Geisel, com novo ímpeto e novas feições. A reconstrução do sindicalismo populista era inviável porque o regime não se assentava, nem pretendia se assentar, no movimento operário organizado”. (p.499).

A luta contra a ditadura se fortaleceu com a vitória do MDB nas eleições legislativas de novembro de 1974, é o que afirma Fausto (2002) dizendo que foram 72% dos votos válidos, tendo a eleição de 16 senadores e isso em um momento em que as eleições não eram livres, caso fossem, a vitória da oposição teria sido relativamente fácil. Mas o governo precisava impedir a vitória e crescimento do MDB e em 1977 criou um Pacote de Abril que modificava as regras eleitorais em benefício do governo. Fausto (2002) relata que “o MDB triunfou em 79 das noventa cidades do país com mais de 100 mil habitantes” (p.491) e o autor ainda completa que:

Geisel apertou o cerco introduzindo em abril de 1977 uma série de medidas que ficaram conhecidas como “pacote de abril”. O “pacote” foi baixado depois de uma crise entre Executivo e o Congresso quando o governo não conseguiu a maioria necessária de dois terços para aprovar várias alterações constitucionais. (p.493).

O movimento estudantil também começava a se reorganizar em busca de representatividade frente à ditadura em 1975. Inicialmente as manifestações ficaram restritas as universidades, mas em 1977 os estudantes foram para as ruas, fizeram passeatas e atos públicos em busca de liberdade e democracia.

De acordo com Serbin (2001) apud Tavares (2011) ao lado do MDB e do movimento estudantil, estava a Igreja Católica que era representada por seu clero que constantemente fazia denúncias contra o governo ditatorial, principalmente pelos inúmeros casos de tortura, desaparecimentos e de presos políticos. Essa situação também fez parte do cinema que representou tanto a luta contra a ditadura, como muitas vezes, a inércia da igreja frente a exploração da sociedade brasileira. Assim:

Neste caso, de um lado estava o Estado militar lutando contra a subversão, do outro lado, a Igreja Católica dando uma nova ênfase à paz, ao desenvolvimento e à justiça social. Era uma disputa entre as duas principais instituições do Brasil a fim de influenciar a sociedade brasileira, uma permanente “tensão entre o poder e a fé” (p.268).

Como sua influência sobre a população, a maioria católica, era bastante grande e a oposição à ditadura crescia cada vez mais e o governo não tinha a mesma força de repressão de anos antes, principalmente porque não podia utilizar a violência da mesma forma que fez nos últimos mandatos dos presidentes generais. Para Xavier (2001) o período de 1974/1979 é marcado por intensos debates no cinema, sendo um período de expansão das atividades da Embrafilme e da convocação “mercado e cultura” e afirma que “pode-se dizer que o cinema moderno brasileiro entre no período de abertura política, 1974/1979, alimentado por estes debates entre uma estética atenta ao que é aceitável no mercado” (p.35).

1.4 A Redemocratização Brasileira e a maior Liberdade para o Cinema

Em sucessão a Geisel o presidente escolhido foi João Batista Figueiredo, chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI), que tinha como principal objetivo continuar com o processo de redemocratização do país, promovendo a abertura política e o desenvolvimento econômico. Foi o início do fim da ditadura que durou 21 anos e que entrou para a história do país, pela violência, pela violação dos direitos humanos, mas também demonstrando o poder de organização de instituições e de diversos setores da sociedade em busca da redemocratização e dos direitos do cidadão.

Em 1979, iniciou-se o governo do general Figueiredo, buscando entre outras, ações, o rigoroso ajuste fiscal, corte nos gastos e nos investimentos, tudo com o intuito de controlar as contas do país, diminuindo o endividamento externo que por tanto tempo vinha se construindo e arrastando.

O general João Batista Figueiredo é eleito pelo Congresso Nacional, em 1979, para assumir a Presidência do Brasil e prossegue com a abertura política do País. O presidente regulamenta a Lei da Anistia, estendida a todos os cidadãos que tiveram de alguma maneira, seus direitos ou liberdade restritos. Com a anistia, exilados políticos podem retornar ao Brasil, já que alguns deles estavam fora do País desde 1964. Em 1980, a grande greve do ABC paulista, ligada principalmente à indústria automobilística, tem como líder Luiz Inácio da Silva, o Lula, que mais tarde iria

incorporar o apelido a seu nome para usá-lo eleitoralmente. Figueiredo foi o último presidente militar e deixou o governo em 1984¹⁸. (p.01).

A oposição queria uma política contrária, buscando o desenvolvimento econômico a qualquer preço, e por isso a disputa frente ao futuro do país se tornou cada vez mais intensa e o governo não conseguiu sustentar a ideia de novamente implantar o “milagre econômico”, pois os fatores externos ao país impediam tal situação, principalmente a alta dos juros e do petróleo, e por isso o período ficou conhecido como a "década perdida", pois não haviam verbas a serem investidas no país, assim como não houve crescimento do Produto Interno Bruto - PIB, as dívidas públicas aumentaram ao mesmo passo que a inflação. (LINHARES, 1990).

O governo Figueiredo foi marcado pelo fim da ditadura, mas com constantes ameaças da Força Armada de retomada do poder e do impedimento de que a democracia reinasse no país, principalmente como forma de desestabilizar o governo e levar o medo à população, mas foram atos em vão, pois o objetivo de promover a transição da ditadura à democracia foi aos poucos alcançado pelo governo. Linhares (1990) ressalta que:

O último general presidente, João Batista Figueiredo, acelera as transformações institucionais, entre 1979 a 1984, concedendo anistia política, que vinha sendo exigida pela sociedade e altera a legislação partidária, dando maior liberdade de organização aos partidos. (p.375).

O autor ainda relata que o acontecimento mais grave foi o de abril de 1981, no Rio de Janeiro quando se realizava um show em comemoração ao Dia do Trabalhador no Centro de Convenções do Riocentro. Uma bomba que seria detonada no local por um sargento e um capitão do Exército explodiu ainda em posse dos mesmos, gerando uma grande crise militar. Mas o governo Figueiredo impediu que fossem feitas investigações e que os culpados fossem punidos. Este, porém, foi o último ato terrorista praticado por militares radicais. Sobre tal fato, Fausto (2002) enfatiza que “o governo conduziu um IPM que confirmou uma absurda versão dos fatos, isentando os responsáveis. Para tanto, chegou ao ponto de substituir um coronel que vinha realizando uma investigação séria” (p.505).

¹⁸ Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/linhadotempo/epocas/1979/governo-de-joao-batista-figueiredo>>. Acesso em 01 de outubro de 2012.

Fausto (2002) ainda destaca que muitas pessoas haviam sido exilados do país pela ditadura e uma das principais metas do governo Figueiredo foi a concessão da anistia política, dando liberdade aos presos políticos que foram libertos e outros que puderam voltar para o Brasil. Para isto, foi criado em 1978 o Comitê Brasileiro de Anistia (1978) que reunia liberais e políticos da esquerda democrática, além de civis, como familiares de pessoas mortas, presas ou exiladas, além logicamente, da Igreja Católica e do Movimento Estudantil que se fez presente. Esta campanha recebeu um intenso apoio popular em todo país e a partir de 1979 a lei começou a entrar em vigor, mesmo que de forma gradual e não “ampla, geral e irrestrita” como queriam os movimentos de oposição. Sobre tal fato o autor pondera:

Em agosto de 1979, Figueiredo tirou das mãos da oposição uma de suas principais bandeiras: a luta pela anistia. A lei de anistia aprovada pelo Congresso continha, entretanto, restrições e fazia uma importante concessão à linha dura. Ao anistiar crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticas por motivação política, a lei abrangia também os responsáveis pela prática de tortura. De qualquer forma, possibilitou a volta de exilados políticos e foi um passo importante na ampliação das liberdades públicas. (p.504).

A Lei de Anistia, porém, não deu benefícios a guerrilheiros que haviam sido condenados por atos terroristas, enquanto dava perdão aos agentes da repressão que haviam promovido diversos assassinatos e prática de tortura. Era uma forma de agradar também as Forças Armadas que não admitiam a punição de seus componentes.

Desta forma, segundo Fausto (2002) o bipartidarismo já não mais se sustentava no país e o governo Figueiredo notou que era preciso modificar essa situação para garantir as bases de sustentação para a democracia e foi iniciada uma reforma partidária, com a extinção da ARENA e do MDB, dando início ao Partido Democrático Social (PDS) que eram compostos pelos políticos do governo, e o MDB se transformou no PMDB, surgindo ainda o Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). O autor esclarece:

Para tentar quebrar a força da oposição, o governo obteve do Congresso em dezembro de 1979, a aprovação da nova Lei Orgânica dos Partidos. A lei extinguiu o MDB e a ARENA, obrigando a nova organização partidária a serem criadas a conter em seu nome a palavra “partido”. A medida que o regime autoritário foi se abrindo, as diferenças ideológicas e pessoais começaram a emergir. (p.506).

Foi o PT quem mais chamou a atenção nesse período, pois era um representante dos trabalhadores e buscava a socialização do país, dando início ao movimento sindical do ABC Paulista que teve em Luiz Inácio Lula da Silva seu principal líder e representante. Era o início da figuração política, deste que seria futuramente um dos presidentes brasileiros. Fausto (2002) analisa que “o PT propunha-se a representar os interesses das amplas camadas de assalariados existentes no país, com base em um programa de direitos mínimos e transformações sociais que abrissem caminho ao socialismo” (p.506).

Fausto (2002) analisa que a democracia se ampliava e eleições foram realizadas em 1982, tanto para governadores, como para deputados, prefeitos e vereadores. Para não perder poder e evitar golpes da oposição, o governo impediu a realização de alianças entre os partidos nessas eleições. O partido que conseguiu o maior número de representantes foi o PDS com 12 governadores, mas o PDT ganhou no Rio de Janeiro, com a eleição de Brizola e o PMDB em São Paulo, com Franco Montoro, os dois maiores colégios eleitorais. O autor observa que:

Ao mesmo tempo que contemporizou com a linha dura no episódio do Riocentro, Figueiredo manteve o calendário eleitoral que previa as eleições para novembro de 1982. Obteve do Congresso várias medidas destinadas a cortar as asas da oposição. Dentre elas, destaca-se a criação do voto vinculado, pelo qual o eleitor era forçado a escolher candidatos de um mesmo partido em todos os níveis de representação, de vereador a governador. O voto em candidatos de partidos diferentes seria considerado nulo. A medida visava favorecer o PDS que era mais forte no âmbito municipal. Esperava-se que o voto no PDS para vereador puxasse o voto no partido para outros níveis. (p.508).

Mas nem tudo foi vitória no governo Figueiredo, que tinha a sua frente uma grave crise econômica, principalmente com trabalhadores cada vez mais insatisfeitos com a situação que estavam vivendo, surgindo e propagando inúmeras greves pelo país, mas principalmente representadas pelo operariado do setor metalúrgico do ABC paulista. Os trabalhadores pediam melhores salários, o fim do controle que o governo exercia sobre os sindicatos, impedindo greves e a livre negociação com os empregadores. (FAUSTO, 2002).

Apesar do uso da violência pelo governo para reprimir os movimentos grevistas, eles proliferaram-se e os trabalhadores iniciaram uma intensa organização da classe em busca de melhores condições de trabalho. Com essas ações, os trabalhadores não somente mostravam-se descontentes com a situação por eles vividas, mas que também desejavam a

volta da democracia e o que ela representava para o progresso e desenvolvimento do país. (FAUSTO, 2002).

Antes disso, porém, havia a necessidade da sucessão presidencial, que gerou crises políticas nos partidos, uma vez que o presidente Figueiredo propunha o nome do coronel Mário Andreazza para a disputa, mas os outros integrantes do PDS apoiavam a candidatura de Paulo Maluf, empresário e ex-prefeito de São Paulo e este recebendo a maioria dos votos na convenção, foi quem disputou a eleição.

Fruto da disputa e divergência política acima exposta, alguns políticos se afastaram do PDS dando início ao Partido da Frente Liberal (PFL), apoiando a candidatura de Tancredo Neves, governador de Minas Gerais que seguia a linha moderada para a disputa presidencial, sendo que este era visto por muitos como um forte candidato a agradar a maioria do Colégio Eleitoral. Apoiados pelo PMDB que faz uma aliança com o PFL, é indicado o senador maranhense José Sarney como vice-presidente de Tancredo. Em 15 de janeiro de 1985, o Colégio Eleitoral iniciou suas votações. (FAUSTO, 2002).

A ala democrática aliou-se aos antigos membros do regime militar e conseguiram com uma diferença de 300 votos que Tancredo Neves conseguisse vencer a chapa de Paulo Maluf e se elegeisse presidente da República. Sua posse seria no dia 15 de março de 1985, porém ele é internado as pressas e precisa ser operado, não assumindo seu mandato. Sobre tal questão Fausto (2002) ressalta que:

Tancredo morreu a 21 de abril na data simbólica da morte de Tiradentes. Tancredo possuía algumas qualidades raras no mundo político: honestidade, equilíbrio, coerência de posição. Essas virtudes se sobrepunham às preferências ideológicas de direita ou de esquerda. (p.515).

A sociedade brasileira se comoveu com a situação do futuro presidente, e muitos chegaram a fazer vigílias nos hospitais onde o presidente ficou internado. Tancredo Neves faleceu em 21 de abril, aos 75 anos de idade, de infecção generalizada, não assumindo o cargo que tanto lutara para ter. Como seu vice-presidente era José Sarney, é ele quem assumiu o cargo, se tornando o novo presidente brasileiro.

Fausto (2002) relata que a sucessão presidencial de Figueiredo ocorreu frente a uma situação controversa, pois se a Constituição previa que o sucessor fosse eleito indiretamente pelo Congresso Nacional, em 1983 uma emenda constitucional estabeleceu eleições diretas para presidência da República. Essa situação deu início ao movimento das

“Diretas Já”, onde a oposição mobilizou a população para que fosse aprovada uma emenda constitucional, o que deu início a inúmeras manifestações públicas, passeatas e comícios por todo o país, reunindo personalidades públicas, políticos, o movimento estudantil, representantes da igreja católica, entre outros. Mesmo assim a proposta foi barrada pela maioria governamental no congresso em abril de 1984. Linhares (1990) destaca que:

São as manifestações de massa, com a participação de mais de um milhão de pessoas em certas capitais estaduais, isolando o regime e seu candidato a sucessão, o ex-governador de São Paulo, Paulo Maluf acusado de corrupção e arbitrariedade por políticos do próprio partido governista. (p.375).

Sobre tal fato, Fausto (2002) esclarece que a campanha “Diretas Já”, representava tanto a vitalidade da manifestação popular como a dificuldade dos partidos para exprimir reivindicações. Para a população era uma forma de representação autêntica e ainda a solução para muitos problemas.

Nesse período o cinema vivenciava grande euforia, porém, em 1984 entra em nova fase de decadência, num período que vivia a luta pelas diretas e o clima de transição vivido pela sociedade. Muitos acreditavam que essa pudesse ser a morte do cinema e que era necessária a reformulação da Embrafilme.

Na realidade, o cinema tinha um mau desempenho cultural e nem mesmo os mais experientes diretores mostravam-se esperançosos. Alguns jovens apreciavam, mas a situação não mudou. Segundo Xavier (2001) “embora tínhamos valores novos em plena atividade, a renovação geracional está cheia de problemas e o momento não propicia a ascensão rápida de talentos tal como ocorreu ao longo dos anos 60”. (p.52).

As poucas produções desse período são de cineastas mais experientes que prosseguiram com antigos projetos, destacando-se *Memórias do Cárcere*¹⁹ de Nelson Pereira e *Cabra Marcado para Morrer*²⁰ de Eduardo Coutinho. As obras ainda continuavam com alta influência do clima social e político desse período.

¹⁹ **Memórias do Cárcere** é um filme brasileiro de 1984, do gênero drama biográfico, roteirizado e dirigido por Nelson Pereira dos Santos. O roteiro é uma adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos.

²⁰ **Cabra marcado para morrer** é um filme documentário brasileiro de 1984, dirigido por Eduardo Coutinho. O filme é uma narrativa semidocumental da vida de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, assassinado em 1962. Em razão do golpe militar, as filmagens foram interrompidas em 1964. O engenho da Galileia foi cercado por forças policiais. Parte da equipe foi presa sob a alegação de "comunismo", e o restante se dispersou. O trabalho foi retomado 17 anos depois, recolhendo-se depoimentos dos camponeses que trabalharam nas primeiras filmagens e também da viúva de João Pedro, Elisabeth Teixeira, que desde dezembro de 1964

No mesmo contexto Fausto (2002) afirma que o PDS lançou o nome de Paulo Maluf para a sucessão presidencial, o que gerou a indignação e o abandono de outros políticos do partido, dando origem ao PDS, fundando o Partido da Frente Liberal (PFL). Em janeiro de 1985 foi eleito o novo presidente da República, mas isso não foi visto como um ponto da democracia, que realmente só foi conseguida quando o povo pode votar e eleger seu representante em 1989. O autor pondera que “a 15 de janeiro de 1985, Tancredo e Sarney obtiveram uma vitória nítida no Colégio Eleitoral, batendo Maluf por 480 votos a 180” (p.512).

Ao contrário do que muitos esperavam a transição para a democracia foi pacífica, porém, sem que houvesse punições as Forças Armadas que por tanto tempo agiram com violência, promovendo torturas, assassinatos e desaparecimentos daqueles que se mostraram contra o regime.

Nesse mesmo período foi publicada a pesquisa “Brasil: Nunca Mais²¹” contendo diversos volumes que expunham as ações violentas cometidas no período da ditadura, identificando aqueles que eram responsáveis por essas ações. (LINHARES, 1990).

Xavier (2001) compara os períodos de 1964 e 1984, comentando que nesse primeiro tem-se o auge do Cinema Novo, onde apesar da ênfase à fome, nem tudo girava em torno disto e pôde-se definir os novos caminhos, com forte empolgação com o neo-realismo e a Nouvelle-Vague. Mas o segundo momento marca uma luta por sobrevivência, onde as formulas de sucesso estavam desgastadas e compor ou escrever algo era penoso, como destaca o autor:

Essa oposição a seco, luz/trevas, é redutora. Afinal, o cotejo entre os dois momentos exige que a atenção se volte para algo mais do que as obras máximas, os picos de referência. A baixa cotação atribuída ao presente, este sublinhas do lado anti-heróico do cinema, da nova transição, se não nasce, pelo menos adensa em função de um olhar que não leva em conta as gestações, as manifestações, mais fragmentárias do que hoje se está a definir novas respostas de trabalho dentro de um cinema que opera em condições adversas e busca soluções para um impasse econômico, estético e cultural. (p.53).

vivera na clandestinidade, separada dos filhos. Reconstruiu-se assim a história de João Pedro e das Ligas camponesas de Galiléia e de Sapé. A obra tem duração de 119 minutos.

²¹ O Projeto Brasil: Nunca Mais desenvolvido por Dom Paulo Evaristo Arns, Rabino Henry Sobel, Pastor presbiteriano Jaime Wright e equipe, foi realizado clandestinamente entre 1979 e 1985 durante o período final da ditadura militar no Brasil, no ano de 1985, gerou uma importante documentação sobre a história do Brasil. É uma pesquisa composta por mais de 1.000.000 de páginas, com mais de 700 processos do Superior Tribunal Militar destacando o momento de repressão política vivenciada no Brasil entre 1961 a 1979.

O cinema brasileiro continua influenciado e pressionado pelos regimes políticos, pelo mercado, pela falta de infra-estrutura, pela censura que atingiu muitos filmes no Cinema Novo, que só puderam circular após 1979, como *O País de São Saruê*²² de Vladimir Carvalho²³, produzido em 1971, e *Os homens que eu tive*²⁴ de Teresa Trautman, feito em 1973, dentre outros.

Muitos cineastas desse período foram exilados, e outros procuraram adaptar-se às oportunidades oferecidas pela crescente indústria cultural brasileira e o movimento acabou perdendo força, e grande parte das produções foram fracassos comerciais. Segundo Pinto (2006):

Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filme não iria a público. (p.04).

Os diretores do Cinema Novo procuraram se adaptar às novas circunstâncias, e mantiveram-se fiéis a um grande público, mas os mais jovens recusaram-se a tal fato, o mesmo daria início ao Cinema Marginal²⁵ que também continuou contestando as questões socioeconômicas e políticas defendidas no Cinema Novo.

A consequência mais grave de toda essa situação foi que em 1985 se iniciou um governo civil e o presidente passou a ser eleito de forma indireta pelo Congresso Nacional. Para agravar os fatos o governo passou a vivenciar um período de altas taxas de inflação, que

²² **O País de São Saruê** é um documentário sobre a vida de lavradores, garimpeiros e outros moradores do nordeste brasileiro, filmado em preto-e-branco e realizado no fim da década de 1960. A direção é de Vladimir Carvalho e tem a duração de 90 minutos.

²³ Vladimir Carvalho (Itabaiana, 31 de janeiro de 1935) é um cineasta e documentarista brasileiro de origem paraibana.

²⁴ **Os homens que eu tive**, é uma comédia dramática, com duração de 85 minutos, de 1973 dirigido por Teresa Trautman, contado a história de Pity e Dode, que casados há quatro anos mantém relações extraconjugais com tácita aquiescência mútua. O amante de Pity é Silvio, que se contenta em fazer papel secundário no triângulo amoroso. Porém, Pity apaixona-se por um velho amigo do casal, Peter, com quem ela está montando um filme. O caso, desta vez, é sério e leva Dode e Peter a acertarem as contas. Pity decide ficar com o amante. Após dois meses, descobre que suas ligações com Peter são idênticas às que tinha com o marido. Resolve separar-se de Peter, mesmo o amando, e vai morar na casa de uma amiga, Bia. Como esta vai viajar com um grupo de amigos, desfaz-se do apartamento. Juntamente com Pity vai morar provisoriamente na casa de Torres, um pintor de 40 anos, homem tranquilo. Um dia, Pity chama Dode e lhe comunica que espera um filho.

²⁵ Foi um cinema produzido a qualquer custo, e que por isso nem sempre teve qualidade, provocando sua marginalização tanto pelos circuitos exibidores, como pela própria censura que existia no Brasil.

creciam a cada ano, até que em 1986 foi criado o Plano Cruzado, como forma de contenção da inflação, mas houve baixa para apenas 62% ao ano e mesmo com a promulgação de mais três planos econômicos de contenção, no final da década de 1980, o Brasil vivenciava a hiperinflação, que chegava a 1764% ao ano em 1989, e a 6584% nos últimos 12 meses, em abril de 1990. Sobre esse momento, Fernandes e Pais (2012) afirmam que:

O Brasil é resultado de um amplo conjunto de causas entre as quais, o peso insustentável da dívida externa, o imobilismo gerado por uma excessiva proteção à indústria nacional, o fracasso dos programas de estabilização no combate à inflação e o esgotamento de um modelo desenvolvimentista, baseado fundamentalmente na intervenção generalizada do Estado na economia, esgotamento esse assente na crise do Estado brasileiro que diminuiu sensivelmente a sua capacidade de investimento, retirando-lhe grande papel de principal promotor do desenvolvimento. (p.01).

Se o ambiente externo ao país já passava por muitas dificuldades, a promoção de uma política de desenvolvimento a qualquer preço só piorou a situação do Brasil. Para promover o planejamento e se desenvolver o país teve que criar taxas de juros não fixas, mas assim, a oscilação dos juros internacionais atacava o valor da dívida externa.

O país já vivia uma grande crise e o governo baseado nas concepções e recomendações do Fundo Monetário Internacional – FMI – adotou uma política baseada na redução das despesas do Estado, para que assim o orçamento público fosse controlado, a diminuição da quantidade de moeda em circulação, liberação dos preços de produtos que não mais seguiriam tabelas fixas, liberação das taxas de juros e de câmbio, eliminação dos subsídios, redução dos salários tanto do setor público como privado, dentre outras ações, tudo em busca de melhorias na economia. De acordo com Fernandes e Pais (2012):

Assim, a redução das despesas do Estado, a redução da quantidade de moeda em circulação e a elevação da taxa de juros têm como consequência reduzir a procura agregada e provocar a recessão. Como consequência, a inflação cairia, uma vez que por definição é considerada como sendo causada por um excesso de procura. A redução da procura interna teria um efeito duplo sobre as contas externas. De um lado, a queda do consumo faria com que sobrassem mais mercadorias para serem exportadas. De outro, a queda no investimento implicaria numa menor procura por bens importados. Aumentando as exportações e reduzidas as importações, a balança comercial tornaria superavitária e o balanço de pagamentos tenderia a equilibrar-se, sendo que em 1986, o governo tentou conter a inflação com o Plano Cruzado, mas conseguiu apenas baixá-la para 62% ao ano. (p.04).

Com a implantação do Plano Cruzado a inflação recuou, os preços congelaram e a procura se tornou maior que a oferta, gerando um processo de inflação reprimida, garantindo ainda uma maior oferta de moeda, elevação dos níveis de salário e de emprego e redução da pressão fiscal sobre a renda. Mas nada foi o bastante para segurar a inflação que devido o congelamento dos preços se acelerou e chegou aos quatro dígitos no ano de 1987. Linhares (1990) observa que:

Sob a condição do ministro Dílson Fumano, escolhido diretamente por Sarney, o governo aplica no país em 1º de março de 1986, forte choque econômico: é o Plano Cruzado. Trata-se de uma série de medidas de estabilização econômicas como o congelamento de preços e salários, abono de 8% para todos os trabalhadores, a criação de salário-desemprego e de um gatilho salarial para quando a inflação ultrapasse 20%. (p.394).

Dessa maneira, Xavier (2001) afirma que surgia a Nova República e que:

Consolida-se neste momento uma tendência já presente no início da década de 1980, quando o cinema moderno, no que toca a originalidade havia perdido densidade, em meio a impasses na política de produção do dito “filme cultural” e que havia apresentado clara dificuldade de adaptação as demandas do processo cultural (p.36)

Nesse sentido, poucos artistas continuaram seu percurso buscando acabar com a hegemonia dos modelos até então existentes.

E nesse contexto, Fausto (2002) esclarece que o governo de José Sarney foi marcado pela desconfiança de que sofria influência dos militares, porém, suas ações foram em direção a condições mais democráticas no país, onde o marco inicial foi que a partir de 1985 uma Emenda Constitucional garantiu eleições diretas para as prefeituras mais importantes do país, garantindo ainda que novos partidos políticos pudessem vir a tona e aqueles políticos que estavam na clandestinidade saíssem deste estado, dando início ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido Comunista do Brasil (PC do B). Outro marco do novo governo da Emenda Constitucional foi a convocação de uma nova constituinte para que uma nova Carta-Magna fosse escrita e aprovada. Assim:

Um ponto alto do governo Sarney foi o respeito às liberdades públicas. Apesar disto, o presidente não cortou alguns elos com o passado. Por exemplo, o SNI Foi mantido e continuou a receber recursos substanciais. Em maio de 1985 a legislação restabeleceu as eleições diretas para a presidência da República e aprovou o direito

de voto aos analfabetos, assim como a legislação de todos os partidos políticos. (FAUSTO, 2002, p.520).

Nesse contexto, a nova Constituição era vista como uma forma de regularizar e manter a nova democracia no país, pois novas leis se faziam necessárias, principalmente, frente a tantos direitos que haviam sido podados durante o período da ditadura. Foi dessa forma que em 1967 entrou em vigor a Constituição, mas considerada por muitos como incompleta, porque a sociedade havia mudado a tal ponto, que muitas outras leis e necessidades teriam que ter sido atendidas dentro da mesma e não foram. Essa situação levou o governo a convocar a Assembléia Nacional Constituinte, responsável por elaborar uma Constituição para o país. (FAUSTO, 2002).

Fausto (2002) ressalta que o governo Sarney fez sua proposta para o estabelecimento da Constituinte e nela os parlamentares que fossem eleitos para o Congresso Nacional nas eleições de 1986 também seriam considerados como membros da Assembléia Nacional Constituinte, já outra vertente defendia que fossem eleitos representantes responsáveis exclusivamente pela elaboração da nova Constituição. Foi a proposta do governo a vencedora, mas diversos setores da sociedade buscaram se fazer presentes nessa elaboração, defendendo seus direitos e os conflitos também surgiram, principalmente sobre a possível intervenção do Estado na economia, pois se os liberais eram contra, os políticos de esquerda defendiam sua continuidade e ampliação. Dessa maneira “o texto da Constituição, muito criticado por entrar em assuntos que tecnicamente não são da natureza constitucional, refletiu as pressões dos diferentes grupos da sociedade” (p.524).

Se haviam divergências frente a interferência do Estado na economia, em relação aos direitos individuais, sociais e políticos houve consenso, garantindo que dentro da Constituição o cidadão fosse melhor assistido em suas várias necessidades e direitos. Há o destaque, dessa forma, para a garantia de condições mínimas para que o cidadão vivesse com mais dignidade e também que os trabalhadores tivessem seus direitos ampliados com redução da jornada de trabalho para no máximo 44 horas semanais, direito ao seguro-desemprego, a licença-maternidade e licença-paternidade, além da organização em sindicatos e da greve para reivindicações. Fausto (2002) ressalta que “[...] A constituição de 1988 refletiu o avanço ocorrido no país, especialmente na área de extensão de direitos sociais e políticos aos cidadãos em geral e as chamadas minorias” (p.525).

No que se refere ao campo econômico, Fausto (2002) ressalta que o governo Sarney passou por uma grande crise, principalmente pela alta inflação. Para corrigi-la, o governo criou e implantou diversos planos de estabilização, porém, sem êxito, até que em março de 1986 foi implantado o Plano Cruzado que congelou os preços e salário por um ano, diminuindo a inflação e aumentando o poder de compra das pessoas, mas aos poucos os preços foram aumentando novamente e a inflação voltou a crescer. É nesse momento que é criado o plano Cruzado II em novembro de 1986, o Bresser, de abril de 1987 e o Verão, em janeiro 1989, nenhum alcançando seus objetivos e somente contribuindo para que a crise se agravasse e quando terminou o governo de José Sarney a inflação era altíssima. O autor observa que:

A crise das contas externas levou o Brasil a declarar uma monitória em fevereiro de 1987. O governo brasileiro suspendeu unilateralmente e por tempo indeterminado o pagamento de juros referentes a dívida externa de média a longo prazo, devido aos bancos credores. (p.523).

No ano de 1989 o Brasil já havia alcançado sua democracia e é realizada a eleição para a presidência da República, marcando a disputa entre os políticos de esquerda e direita. De um lado concorreu Fernando Collor de Mello, candidato do Partido da Renovação Nacional (PRN), representante dos conservadores e de outro Luiz Inácio Lula da Silva, candidato do Partido dos Trabalhadores (PT) representante das forças populares e de esquerda, haviam ainda candidatos como Mário Covas do PSDB, Paulo Maluf do PDS, Ulisses Guimarães do PMDB e Leonel Brizola do PDT. Os dois candidatos mais votados foram Fernando Collor e Luiz Inácio Lula da Silva e no segundo turno houve a vitória de Collor com 35 milhões de votos, assumindo a presidência em março de 1990. Linhares (1990) ressalta que “em plena crise econômico-financeira e em meio a um verdadeiro tiroteio de acusações de corrupções, iniciava-se a disputa eleitoral de 1989”. Eram as primeiras eleições diretas para presidente no Brasil desde 1960.

Nesse contexto, Amâncio (2007) esclarece que a produção cinematográfica brasileira se intensificou durante as décadas de 1970 e 1980 com a participação e incentivo diretos do Estado. De acordo com o autor isso ocorreu pois, “antes de tudo, porque o regime militar, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional” (p.173). Nesse contexto, agiam também os motivados participantes da esquerda que compunham o Cinema Novo, e foi

através destes que surgiu a Embrafilme, produzindo uma relação diferenciada entre o cinema e o Estado, garantindo conquistas importantes dentro do mercado brasileiro. De acordo com Gatti (2008) o Decreto nº.862/69 estabeleceu os objetivos dessa instituição dizendo:

A Embrafilme tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. (p.12).

Através dessa exportação de filmes nacionais, buscava-se recuperar o país do atraso que a indústria cinematográfica brasileira apresentava em relação a outros países, algo por volta de 20 anos.

Se o Brasil importava filmes estrangeiros, as produções brasileiras do cinema novo também fizeram sucesso fora do país, onde Glauber Rocha é considerado como o grande nome do cinema brasileiro, onde sua obra Barravento (1961), é premiado no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, Deus e o diabo na terra do sol (1964), Terra em transe (1967) e O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969) ganham prêmios no exterior e são responsáveis por projetar o Cinema Novo fora do país, levando a linguagem nacional e popular a outros países.

A Embrafilme garantiu uma nova etapa para o cinema brasileiro que superou a produção artesanal, trazendo um novo projeto de cinema financiado pelo Estado, “de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica” (AMÂNCIO, 2007, p.174). É preciso considerar que a Embrafilme teve ligação e influencia direta ou indireta com o regime militar, principalmente com os vários membros de sua diretoria que tinha ligações com os militares, fazendo com que esta instância se subordinasse ao regime, mas essa influencia foi se dissolvendo com o passar dos anos. Em 1970 a instituição começava a conceder os primeiros financiamentos em forma de empréstimos bancários a empresas e produtores, onde dava-se prioridade aqueles que tinham mais pontos, em uma escala que levava em consideração a experiência industrial e profissional daqueles que buscavam o financiamento.

Os primeiros empréstimos diminuíram as críticas a instituição, mas segundo Amâncio (2007) a própria instituição inicia um processo de reformulação e de ampliação em suas funções, sendo que “Em 1972 são feitas modificações no modo operacional da empresa,

e logo surge a operação de co-produção, em que a empresa se associa financeiramente ao risco do empreendimento, comprando parte do direito patrimonial do filme” (p.176).

Foi através da Embrafilme que é criado o Projeto Brasileiro de Cinema, marcada pelo estreitamento no I Congresso da Indústria Cinematográfica e a Comissão dos Produtores, gerando a reestruturação da Embrafilme, que de acordo com Amâncio (2007) “passaria a empresa pública, regida pelo direito público, com autonomia financeira e administrativa” (p.176) e as reformas logo vieram, o que foi visto com grande vitória pelo sindicato dos produtores.

Em 1974 é criado o Conselho Nacional de Cinema que deu maiores poderes a Embrafilme e também originou a Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), que busca produzir uma memória do cinema brasileiro, através de pesquisas, da produção de filmes técnicos e culturais. E assim a instituição consegue contribuir ainda mais para o crescimento do cinema brasileiro, pois passou a co-produzir, exhibir e distribuir os filmes em território nacional, financiamento tanto os filmes, como a aquisição de equipamentos (AMÂNCIO, 2007), o que explica tantas produções em um período em que o cinema era marcado pela falta de capital.

Para Gatti (2008) é preciso entender a trajetória da Embrafilme em fases “bem caracterizadas pela sucessão de pessoas que ocuparam o cargo de diretor-geral ao longo da história da empresa” (p.11), pois estes indivíduos foram responsáveis pela execução de políticas de atuação no cinema, apoiando mais ou menos os projetos e dando rumo industrial para a cinematografia brasileiras. É preciso apontar, porém, que esta empresa também estava sujeita as mudanças e problemas ocorridos no mercado e na economia brasileiras, influenciada pelos interesses políticos, alvo da cobiça de diversos grupos, o que provocou uma trajetória irregular diante do mercado do cinema brasileiro.

Gatti (2008) considera que a “legislação do cinema brasileiro girou, quase sempre, em torno da regulamentação da indústria e do comércio cinematográfico com a finalidade de financiar a produção de filmes” (p.14). Assim, o Estado, muitas vezes, renunciou aos impostos que a comercialização de filmes estrangeiros gerada como forma de dinamizar a indústria de filmes no país. Com isso, a competição entre os produtores nacionais e aqueles que importavam e distribuíam os filmes estrangeiros.

Franco (2010) exalta a importância da Embrafilme diante da cultura nacional, no sentido de que foi uma instituição que, principalmente, na gestão de Roberto Farias (1974-

1979) teve uma ampla pesquisa e produção de filmes do gênero histórico e também de adaptação de obras literárias. Para o autor:

Neste momento, o cinema assume semelhante do ocorrido no Estado Novo papel importante. A questão cultural é retomada a partir das doutrinas da Escola Superior de guerra (ESG) que buscavam reforçar os valores culturais e retomar a identidade nacional, procurando espelhar o povo brasileiro com suas características e peculiaridades que consagraram a tradição cultural do Brasil (p.05).

E assim foi uma instituição que buscou valorizar a história e as características do povo brasileiro. Porém, a Embrafilme teve fim após a Medida Provisória 151 de 12 de abril de 1990, que autorizava ou a dissolução ou a privatização da instituição e optou-se através do Decreto n. 99.226 que a mesma fosse dissolvida, continuando ainda por um tempo a receber uma porcentagem das remessas de lucros que eram repassadas pelos importadores de filmes e pelas distribuidoras estrangeiras.

Além do papel da Embrafilme, Cruz e Silva (2012) analisam a presença do movimento de contra-cultura, que surge diante da década de 1960 onde os movimentos contrários as normas vigentes nessa época cresciam e buscavam acabar com o tradicionalismo que marcava esse período. No período de ditadura, a juventude estava insatisfeita e inquieta e buscava formas diferenciadas de se afastar e de acabar com o sistema ditatorial e as imposições que o mesmo colocava sobre suas vidas. Para os autores:

Diante das opções oferecidas na época (a direita conformada com o poder e a esquerda militante) essa geração cria uma terceira via; esse outro caminho, buscando liberdade através de uma revolução que, ao invés de pegar em armas, revirava com as bases sociais, os costumes e se expressava através de festivais, encontros, música, amor livre, drogas e religiões alternativas: surgia assim o movimento da Contracultura. (p.01).

Esse movimento era marcado por uma juventude que se sentia rejeitada e criticada, tanto pela esquerda, como pelo poder militar vigente no país, e que utilizavam o questionamento social, as drogas e a religião uma forma de livre expressão em um país cada vez mais oprimido pelo poder militar. O termo “Contra-cultura” é de origem norte-americana, em um período (1960) quando diversas novas manifestações culturais surgiram nos Estados Unidos, como forma de oposição a cultura vigente, oficializada.

A contra cultura foi um dos mais influentes movimentos contra a situação de ditadura no Brasil e dentro de suas particularidades demonstrou que era possível se posicionar de maneira diferenciada dentro da sociedade e não aceitar as imposições que o sistema colocava sobre a população. Silva (2012) coloca que:

Se os grandes conglomerados de comunicação atestam um “discurso verdade” de que as reivindicações divulgadas por esses grupos e movimentos sociais são apenas manifestações radicais, de caráter criminoso, faz-se necessária a presença de um olhar que vá além da mídia comercial, para que então, possamos vislumbrar as possibilidades que uma comunicação alternativa oferece, tanto para as próprias minorias, quanto para toda a sociedade, que terá na pluralidade de discursos, a construção de uma sociedade mais democrática (p.02).

Assim, o cinema também é visto como uma forma alternativa de demonstrar a visão da sociedade, de reivindicar melhorias, de demonstrar o descontentamento da sociedade com a situação vivenciada pelo Brasil durante o período em que se manteve o poder ditatorial.

Rodrigues (2008) lembra que a contra-cultura atingiu também o cinema, trazendo um novo estilo de filmes, considerando o cinema clássico como uma forma antiquada e mecânica de produção, buscando acabar e modificar as estruturas narrativas fechadas que até então eram a base do cinema americano, desde o tempo de Griffith, que passaram a ser utilizadas apenas para o entretenimento de massa. Sobre isto o autor observa:

Os novos diretores preferiam estruturas abertas, episódicas. Seus filmes eram mais pessoais, mais parecidos com os filmes europeus, cujos finais são quase sempre imprevisíveis e não conclusivos. Até os filmes de gênero eram diferentes, com um ímpeto revisionista. Os protagonistas tornaram-se anti-heróis e o sexo nunca foi tratado tão explicitamente MATTOS, 2006, apud RODRIGUES, 2008, p.19).

E o cinema passa a ser também uma arma de luta contra o status quo e poucos autores como Glauber Rocha o utilizam dessa maneira, produzindo uma (re) estruturação do cinema brasileiro, trazendo novos formatos e propostas, que fizeram do mesmo um ícone na cultura nacional e que proporcionaram a criação de um cinema preocupado com as questões de importância nacional, sendo ainda um profundo crítico das produções e dos demais autores do país, produzindo obras nesse contexto.

2 A CRÍTICA DE GLAUBER ROCHA AO CINEMA

A invenção do cinema no final do século XIX gerou fascinação pelo movimento das imagens, das fotografias e renasce no homem o imaginário sobre a sua existência e seus sonhos. O cinema novo nasceu em 1952 no Brasil, com uma linguagem despojada e adequada à realidade social que serviu de divertimento e análise da existência socioeconômica, da cultural, e como mecanismo de contestação social. Foi, porém, um cinema que encontrou muitas dificuldades, principalmente pela falta de recursos e nos inúmeros autores que não se preocupavam em criar um cinema para o público, mas para o mercado, para a comercialização, ainda dependente das características externas ao país, um cinema sem autonomia e personalidade própria.

Durante o período de ditadura, os produtores e autores passaram por muitas dificuldades, principalmente porque sua forma de expressão teve a liberdade limitada e mesmo após esse período, o Brasil ainda não oferece os benefícios e o suporte necessário para a melhoria do cinema nacional. Nesse contexto, vários autores se destacaram e entre eles, Glauber Rocha, que analisa o cinema tanto no período de ditadura, como após o mesmo, sendo importante autor para a caracterização e a busca da identidade do cinema brasileiro. A partir de tal fato, o objetivo deste capítulo é produzir uma análise em três obras produzidas por Glauber Rocha: “A Revolução do Cinema Novo” de 1981, “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” de 1963 e “O Século do Cinema” publicado em 1981, de forma a entender quais fatores agiram diretamente sobre o cinema brasileiro, visto de maneira particular por esse autor.

Antes, porém de analisar as obras, é preciso conhecer um pouco da história de Glauber Rocha e suas produções. As obras de Glauber Rocha significaram para muitos a libertação das características coloniais existentes no cinema brasileiro, levando a expansão da cultura brasileira na tela, entrando em choque com o cinema estrangeiro. A obra Deus e o Diabo na Terra do Sol foi exibida em Cannes, porém, sem premiação, mas foi considerado o auge do Cinema Novo, conseguindo um público expressivo e elogios da crítica. De acordo com Xavier (2001):

Glauber Rocha iniciou sua carreira na passagem dos anos 50 para os 60 e representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político. Os parâmetros de sua criação se definem quando o país vive a transição

do desenvolvimento de JK para a polarização dos conflitos sociais no início dos anos 60, período de luta por reformas e projetos nacionalistas, momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação. (p.127).

Na minha concepção Glauber Rocha diferenciou-se de outros autores do seu tempo pois não teve medo de utilizar o cinema para falar o que pensava e o que via, para demonstrar a população que era preciso e possível mudar a situação em que o país se encontrava, mas para isso, todos precisavam ser mais críticos e atuantes no meio em que viviam.

Para René Gardies (1977 apud Costa et al (s.d) os filmes de Glauber Rocha colocavam os protagonistas não mais em termos de determinação interna, ligada ao caráter individual dos mesmos, mas em termos de funções, articuladas quer sobre dados dramáticos, míticos ou político-ideológicos.

As obras de Glauber Rocha não evidenciavam o mocinho da história, o homem bom e politicamente correto, mas o meio em que ele vivia e sua função social. Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de 1963, tem-se a existência de um vaqueiro, Manuel, que se revolta contra a exploração que ele sofria por parte do coronel Moraes e mata-o durante uma briga. Dentro da história destacam-se a violência dos jagunços, o catolicismo místico e ritual, os matadores de aluguel, o poder dos coronéis latifundiários e da Igreja Católica, a figura de Lampião, entre outras questões. Assim, Costa et al (s.d) comenta:

O Santo Sebastião e Corisco representam Deus e o diabo, ambos deformados e transtornados pela solidão do sertão. A solução do problema social representado por figuras como o Santo Sebastião e Corisco é confiada a Antônio das Mortes, matador profissional, figura sinistra, melancólica e lógica de assassino visionário, o qual imagina que, uma vez eliminados o diabo (Corisco) e Deus (Santo Sebastião), haverá então a revolução que redimirá o sertão. Assim, Antônio das Mortes fulmina o profeta e o bandido. Manuel, símbolo do povo brasileiro, escapa, testemunha viva da verdade das teses do filme. (p.04-05).

Nota-se na fala do autor como os filmes representam personagens típicos do Brasil, como o homem sertanejo, os problemas sociais que ele enfrenta e como somente um processo revolucionário é capaz de promover mudanças e de levar essa população a ter uma melhor qualidade de vida.

O filme “Terra em Transe” tornou-se um grande clássico do Cinema Novo, criticando a ditadura, discutindo o populismo²⁶, as utopias libertárias de esquerda, a instabilidade das consciências, um momento de crise. Relata um país fictício chamado Eldorado, onde o jornalista e poeta intelectual burguês Paulo, oscila entre diversas forças políticas em luta pelo poder. Assim, Gardier (1977 apud Costa et al, s.d) conclui que:

Os heróis de Glauber ganham forma no mundo que elimina sua existência como indivíduos. Eles conservam apenas o que põe a nu a verdadeira natureza da sociedade: os antagonismos subterrâneos ou abertos que compõe o tecido social e asseguram sua evolução orgânica. Em consequência disso, não se trata de destinos e sim de forças. Estas desenham vastas superfícies imantadas atraindo para si os papéis introduzidos na ficção. (p.05).

Antes de discutir e apresentar as características dos personagens, Glauber Rocha queria mostrar a sociedade em que esses personagens viviam, e foi assim que ele criou vários mitos para conscientizar, para acordar a sociedade para a realidade vivida por ele, assim criou personagens marcantes, com uma sutil agressividade. De acordo com Costa et al (s.d):

A contribuição de Glauber é muito maior que um escrito estético. Proporcionou-nos discorrer sobre suas obras dando a possibilidade para que novos talentos da produção cinematográfica compreendam sua intenção ao construir roteiros de caráter tão ricamente crítico quanto à dele. Se for possível claro, transpor tal genialidade. (p.08).

A fala do autor deixa claro quanto Glauber Rocha é visto com singularidade dentro do cinema, pelas novas propostas que trouxe, mas acima de tudo, porque ousou sair do que o mercado procurava para usar o cinema como uma arma contra a dominação que o povo brasileiro sofria.

De acordo com Ramos (2004) o filme de Glauber Rocha obteve uma repercussão até hoje não repetida por nenhum filme brasileiro e provocou dentro da sociedade brasileira e da indústria do cinema um caloroso debate no Museu de Arte de Moderna, no Rio de Janeiro.

²⁶ Segundo Batistella (2012) o termo populismo foi inicialmente utilizado para referir-se aquilo que era “popular”, isso por volta da década de 1940. Chegando-se, porém, aos anos de 1950 e 1960 a academia brasileira de passou a estudar sistematicamente esse fenômeno e foi nesse momento que o populismo ganhou um sentido pejorativo. Tal questão faz com que um político populista seja visto como aquele que é bastante popular entre a massa da sociedade, porém, sua popularidade nem sempre se dá pelos benefícios que traz a população, mas pelo uso de políticas e programas sociais que encobrem os problemas reais existentes na população.

Segundo o autor, Fernando Gabeira jornalista (apud RAMOS, 2004) que presenciou o debate na época comentou:

Lembro-me do debate sobre o filme Terra em Transe [...]. De um lado, estava o grupo dos excelentes diretores do Cinema Novo defendendo o filme, parte por sua importância estética e parte porque são muito solidários entre si. De outro, estava a platéia da zona Sul do Rio de Janeiro, maravilhada com as proposições do filme, com sua qualidade e também com o desdobramento da carreira de Glauber que era, no momento, um dos cineastas mais importantes do País. (p.06).

Continuando o autor (apud, RAMOS, 2004) lembra que:

O filme tinha uma concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas: o ator principal, Jardel Filho, saía com sua metralhadora dando tiros a esmo, simbolizando desta forma uma revolta quase que pessoal e desesperada. [...]. Centrei minha intervenção na tese de que o filme discutia duas saídas através dos dois personagens e que escolhia a pior delas. (p.06)

Nesse sentido, como o filme, Glauber Rocha criticava a população brasileira e o fato de que ela nada fazia para sair da situação de exploração em que se encontrava e uma forma de conscientizar essa população dessa inércia e inatividade era utilizando o filme que a representasse.

Glauber criticava a sociedade que explorava o homem, onde o poder era muito mais importante do que o bem estar social e não há organização entre o povo e pouco há de se fazer e mesmo criticando a visão do filme, tempos depois Gabeira assumiu para si exatamente o caminho criticado anteriormente, demonstrando que aquela visão não era tão errônea como parecia. De acordo com Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (apud Ramos 2004):

No Cinema Novo, uma preocupação marcante seria a utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a idéia é que se faça um cinema popular (que se dirigia ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo). Visando o estabelecimento de uma comunicação mais íntima e direta com o povo, os autores procuram inspirar-se (senão apoiar-se diretamente) na cultura popular, incorporando elementos que provêm dela. [...]. Não se trata, é claro, de simples transposição: é preciso reelaborar criticamente os dados brutos da cultura popular que se incorporam aos filmes. Nesta reelaboração é que precisamente reside a possibilidade de os filmes contribuírem para a conscientização do povo – mas é também através dela que os filmes se “elitizam”, e esta seria uma das principais críticas que se fariam ao Cinema Novo. (p.08).

Dessa maneira, o Cinema Novo trazia a valorização do povo brasileiro em suas diversidades, por isso, no exterior serviu como uma representação da cultura e da realidade brasileira, em suas diversidades e em seus inúmeros problemas.

Terra em Transe conquistou dois prêmios no Festival de Cannes e era uma forma que o autor havia encontrado de lutar contra a ditadura estética e comercial do cinema americano, contra o conservadorismo de inúmeros críticos e a favor do público, que precisa pensar mais para entender os filmes e não receber algo “mastigado”, uma idéia pronta. Ele buscava conscientização em oposição à alienação que os filmes traziam. Rocha (1981) declara que:

Nossa geração tem consciência; sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; 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. (p.17).

Observa-se que Glauber Rocha tem um olhar diferenciado e crítico em relação ao cinema e daqueles que faziam cinema. Antes, porém, de que sejam analisadas suas obras, propõe-se conhecer alguns aspectos de sua vida, fatos que ele vivenciou e que podem ter influenciado sua postura diante do cinema e as características de sua obra.

2.1 Vida e Obra de Glauber Rocha

Glauber de Andrade Rocha é baiano de Vitória da Conquista, filho de um homem católico, Adamastor Bráulio Silva Rocha e de mãe protestante, Lúcia Mendes de Andrade Rocha. O início de sua escolarização foi feito pela própria mãe, o que fez com que ele entrasse na escola formal apenas aos sete anos de idade, tendo cursado o primário em um colégio católico. (ALVES, 2012).

Viajou muito durante toda sua vida e em cada viagem, encantava-se pelo lugar e pelas pessoas que viviam nos mesmos. Porém, seu talento para as artes aflorou quando o mesmo foi estudar em Salvador, em um educandário confessional de rigorosa disciplina. Foi nesse período que passou a participar de inúmeras atividades da instituição, como as sócio-literárias, escrevendo peças de teatro, onde atuava como autor e ator. Nessa instituição

viveu tanto como interno, como, posteriormente, no modelo de externato, isso por volta de 1950.

Seu envolvimento com o cinema ocorreu muito cedo, segundo Alves (2012) quando ele tinha apenas 13 anos. Sobre esse momento, o autor relata:

Glauber foi convidado a participar do programa Cinema em Close-Up, na Rádio Sociedade da Bahia, redigindo e apresentando textos de crítica cinematográfica. Ingressou no Colégio Central da Bahia cursando o Clássico, o equivalente hoje ao ensino médio. Participou dos estudos e debates que eram empreendidos pelo Círculo de Estudo, Pensamento e Ação (CEPA), dirigido pelo professor Germano Machado. Escreveu o balé Sefanu e frequentou ativamente o Clube de Cinema, animado pelo crítico Walter da Silveira. Por esse tempo, mergulhado na leitura de clássicos e de populares – os filósofos Nietzsche e Schopenhauer; os escritores Jorge Amado, Érico Veríssimo, José Lins do Rego, José Américo de Almeida – Glauber escreveu ao tio, Wilson Mendes de Andrade, manifestando o desejo de se tornar escritor. (p.01).

Sua vida sempre foi muito ativa e engajada dentro do cinema, assim como quando fundou junto com seus amigos Calasans Neto, Sante Scaldasferri, Luis Paulino, Zé Telles, Fernando da Rocha Peres, Fred Castro, entre outros a Cooperativa Cinematográfica Yemanjá, que buscava aumentar a produção cinematográfica fora do histórico eixo Rio-São Paulo, ou seja, buscava-se novas temáticas para o cinema nacional e baiano.

Em 1957, Glauber viajou para Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo com o intuito de estudar, conhecendo o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) onde acabou relacionando-se com diversos autores da Revista de Cinema e Revista Complemento. Foi em Minas Gerais que ele iniciou o projeto de Cinema Novo e no Rio de Janeiro buscava financiamento para uma série de filmes da Sociedade Cooperativa Yemanjá. Foi também no Rio de Janeiro que passou a ter contato com autores já de renome como Nelson Pereira dos Santos²⁷ e Alex Viany²⁸. (ALVES, 2012).

Chegou a cursar Direito na Universidade Federal da Bahia, mas abandonou o curso no terceiro ano. Passou a publicar artigos em jornais e revistas e ao tornar-se funcionário público na prefeitura de Salvador, conheceu o famoso diretor italiano Roberto Rossellini²⁹, que nesse período procurava locações para um filme que seria rodado em Salvador.

²⁷ Nelson Pereira dos Santos (São Paulo, 22 de outubro de 1928) é um diretor de cinema brasileiro

²⁸ “historiador” cinematográfico.

²⁹ Roberto Rossellini (Roma, 8 de maio de 1906 — Roma, 3 de junho de 1977) foi um diretor de cinema italiano.

Produziu o curta-metragem “Pátio³⁰” utilizando restos da filmagem de Redenção³¹ de Roberto Pires, depois casou-se em 1959, levando, posteriormente seu filme para Salvador e promovido várias sessões no Rio de Janeiro. Seu segundo curta-metragem foi “Cruz na Praça³²” que recebeu diversas premiações em festivais da Europa, tendo conseguido espaço para exibição no concorrido Festival de Cinema de Nova York.

Principalmente a partir da década de 1960 passou-se a dedicar-se ao Cinema Novo, onde seu filme Barravento³³ recebeu o Prêmio Opera Prima, no Festival de Cinema de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia. Em 1963 publicou Revisão Crítica do Cinema Brasileiro e iniciou as gravações de Deus e o Diabo na Terra do Sol, chegando a concorrer a Palma de Ouro no Festival de Cinema, em Cannes, França, em 1964. (ALVES, 2012). A partir de 1964 ganha prestígio, principalmente internacionalmente, onde suas obras tratavam das mazelas e dos fatores sociopolíticos da América Latina, entre eles, a ditadura brasileira.

Após diversas viagens e produções, Glauber Rocha volta ao Brasil que vivenciava o período militar, porém, já na abertura política e nos últimos anos de sua vida participou de vários festivais, criando obras que levassem o público a ter mais crítica em relação aos filmes, onde ele sempre buscava a liberdade de expressão. O cineasta morreu em 22 de agosto de 1981, de complicações bronco-pulmonares, sendo que seu enterro foi feito no Parque Lage, cenário de Terra em Transe, onde o cineasta recebeu diversas homenagens no povo brasileiro. (ALVES, 2012).

³⁰ **Pátio** é um curta-metragem dirigido por Glauber Rocha, com duração de 11 minutos, que conta a história de um rapaz e uma moça. Duas figuras humanas jogadas sobre um pátio em preto e branco, num terraço de azulejos em forma de xadrez, compondo um jogo de metamorfoses, símbolos e montagens dialéticas. Esses dois personagens evoluem lentamente: se tocam, rolam no chão, se distanciam, se olham. Belos planos de mãos e rostos são montados em alternância com planos de vegetação tropical e do mar.

³¹ **Redenção** é um longa-metragem baiano, produzido em 1957, com direção de Roberto Pires.

³² **Cruz na Praça** é um curta metragem dramático dirigido em 1959 por Glauber Rocha.

³³ **Barravento** é o primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha. É um filme de 1962, do gênero drama. A história acompanha um negro educado que volta à aldeiazinha de pescadores em que foi criado para tentar livrar o povo do domínio da religião. Filmagens na praia do Buraquinho em Itapuã na Bahia. O longa conta a história de Firmino, que depois de muitos anos fora, volta a comunidade em que fora criado: uma aldeia de pescadores de xaréu formada de descendentes de antigos escravos negros que chegaram ao Brasil vindos da África. Eles habitam uma praia do litoral baiano. Firmino tenta incutir novas ideias sobre liberdade nos nativos mas a comunidade não lhe dá ouvidos pois continua fatalista, religiosa, analfabeta e explorada pelos comerciantes da cidade. Apenas a viúva Cota se aproxima dele e se torna sua amante. Os pescadores seguem as orientações das mães de santo e de Mestre, um antigo protegido de Iemanjá, a deusa do mar no Candomblé que é a religião de todos. Segundo a crença, como protegido ele garante tempo bom e pesca farta para todos que o acompanharem. Com a idade avançada de Mestre, Iemanjá escolhe o jovem Aruã como um novo protegido e, por ser ciumenta, para não perder o "encanto" o rapaz não poderá dormir com mulher nenhuma. Isso lhe causa sofrimento devido a sua atração por Naína, uma moça branca que vive na aldeia com seu pai Vicente, devoto da deusa. Firmino acha que os nativos só mudarão de atitude se ele provar que Aruã não é "santo" e pede à Cota que assedie o rapaz. Na parte final há uma luta de capoeira entre Firmino e Aruã. A obra tem duração de 74 minutos.

Observa-se que durante sua vida, Glauber Rocha teve um contato muito expressivo com grandes ícones do cinema, participou de movimentos, revistas e organizações em prol do cinema brasileiro, buscando novas características, investimentos e valorização do mesmo e todos esses fatores, incidiram diretamente sobre a obra desse autor, que era um cidadão preocupado com seu tempo, com o país e tudo que nele acontecia.

Assim propõe-se a análise de suas obras, onde a primeira obra a ser analisada é “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” de 1963 onde o autor faz uma análise crítica sobre sua própria trajetória no cinema brasileiro que teve início com sua colaboração em revistas e jornais da Bahia, fazendo ainda novas considerações sobre o Cinema Novo, demonstrando como ele foi um crítico bastante atuante no cinema e nos projetos desenvolvidos no Brasil. Nesse sentido, Xavier apud Rocha (2003) afirma no prefácio do livro que:

Sempre muito empenhado no combate pelo cinema que gostaria de ver realizado, Glauber já era uma personalidade influente, embora com apenas 24 anos. Líder aceito pelos companheiros que engendraram o novo cinema a partir de 1960 – agitador, produtor, cineasta, ideólogo atento as mais dispares experiências. (s.p).

Foram essas características que tornaram Glauber Rocha um autor e produtor singular no país e que faz com que o mesmo seja ainda hoje muito lembrado, quando se fala de um cinema engajado socialmente, que busca refletir a sociedade e a necessidade de mudança dentro da mesma.

Seu livro não traz histórias, mas faz críticas que possam trazer a criação de um programa e de uma identidade para o cinema brasileiro.

A segunda obra é o “Século do Cinema” de 1981 da Embrafilmes, onde Glauber Rocha tece inúmeras discussões que levam a pensar que o cinema pode ter sido a arte do século XX, sendo que ganhou tecnologia, novos adeptos e principalmente, um público muito maior e fiel, envolvendo desde o cinema de Hollywood até a Nouvelle Vague, onde muito precisa ser considerado.

E a terceira obra a ser analisada tem como título “Revolução do Cinema Novo”, movimento que segundo o autor surgiu a partir de 1960 foi responsável pelo resgate do cinema brasileiro que era marcado pela falta de valorização e participação social e ainda de recursos para seu desenvolvimento. Mas, segundo Rocha (1981) esse movimento não trouxe apenas renovação e novos ares ao cinema brasileiro, mas foi um movimento marcado também por conflito interno e externo, muitos deles que perduram até os dias atuais, principalmente

pela divisão entre revolucionários e conservadores, esta que era vista entre os 20 principais membros do Cinema Novo. Nesse mesmo contexto, o autor afirma que “externamente o imperialismo tenta falir o desenvolvimento industrial gerado pela Embrafilme” (s.p).

O maior problema dos cineastas desse período é que eles queriam criar um cinema nacional muito mais baseado em outros países do que na realidade do multiculturalismo e da economia brasileira e foi por isso que para Glauber Rocha (1981) tantos cineastas e projetos vieram a fracassar.

É a partir dessas três obras que busca-se traçar uma caracterização do cinema brasileiro, destacando-se autores, acontecimentos e principalmente a busca por uma identidade do cinema nacional, que fizesse com que o mesmo fosse valorizado como parte da cultura do povo brasileiro.

2.2 Revisão Crítica do Cinema Brasileiro

Já em “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, Rocha (2003) afirma que a cultura cinematográfica brasileira é precária e marginal, principalmente porque só existem alguns cineclubes e duas cinematecas, não existe uma revista de importância, nem informativa nem crítica e os poucos livros existentes, podem ser contados, além da falta de traduções para as obras estrangeiras. Outro ponto negativo do cinema brasileiro é que o crítico precisa estudar muito e não tem recursos para tal, dedicando-se a poucas colunas em jornais e suplementos literários de poucas revistas, recebendo um salário que nem mesmo possibilita a aquisição da revistas indispensáveis para sua formação como “Cahiers du Cinéma, Teleciné, Cinema Nuovo, Films and Filming ou Sight and Sound” (s.p), com isto torna-se um profissional defasado e acima de tudo, quando as informações chegam ao mesmo já estão ultrapassadas e superadas.

Rocha (2003) continua tecendo suas críticas dizendo que a maioria dos críticos brasileiros não se especializa no cinema nacional, mas em filmes americanos ou de outros países e por isso quem perde é o cinema brasileiro, onde o autor observa que:

Cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isto não se definem os cineastas, fontes isoladas em intenções e confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é de “vale tudo”: a partir de 1962, o que não era chanchada virou cinema novo. (p.34).

Mas não era somente o crítico que passava por dificuldades, aqueles que buscavam realizar cinema viam-se diante de um enorme desafio, principalmente porque dificilmente alguém conseguia produzir de forma ininterrupta, além disso, o produtor era alvo de críticas, humilhações, deixava seus compromissos para produzir o filme e poucas vezes era valorizado pelo que fazia. A própria cultura brasileira não dava lugar ao sucesso dos autores de cinema, como afirma Rocha (2003) dizendo que “se na Europa e nos Estados Unidos ainda existem reservas para um diretor dotado de inteligência, cultura e sensibilidade – no Brasil estas qualidades são sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo” (p.34).

A crítica de Glauber Rocha ao cinema brasileiro não se limita a cultura brasileira e a falta de investimentos, mas ao próprio diretor, que segundo ele só é visto como de qualidade se gritar no estúdio ou sala de dublagem, pela capacidade de fazer dois filmes por ano, um profissional que aliou-se ao cinema comercial, que para o autor é inimigo do cinema brasileiro, que ainda padece do desrespeito mesquinho da crítica.

Outra mudança observada por Rocha (2003) no cinema é sobre a figura do autor, que veio substituir as nomenclaturas cineasta, diretor ou artesão e assim, surge um novo artista, este que é de fundamental importância, pois a história do cinema é designada pela qualidade daqueles que o produz. e por isso afirma que “se o cinema comercial é tradição, o cinema de autor é a revolução” (p.35). Para o autor, ao mesmo tempo que o cinema é uma cultura da superestrutura capitalista, ele também é inimigo deste tipo de cultura, pois através dos autores, prega novos modelos, novas realidades. Sobre tal questão observa:

Se é um anarquista como Buñuel ou o destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria destruição, se é um burguês desesperado como Antonioni ou se consome nele, no protesto passional, se é um místico como Rossellini; ou prega a nova ordem, se é um comunista como Visconti ou Armand Gatti. (p.37).

Mas em um país onde os autores não têm liberdade, nem capacidade crítica, o cinema acompanha as mazelas capitalistas e por isso, o autor chama a atenção que até na atualidade, poucos são os autores com verdadeira consciência cinematográfica, afastando-os do amadorismo, o que deu início a uma leva de produtores independentes, buscando sobrevivência no meio cinematográfico.

Os cineastas não eram considerados como profissionais e desempenhavam suas funções muito mais por desejo e vocação do que pelo que podiam receber pelas mesmas.

Sobre tal fato, Rocha (2003) afirma que a partir de 1960 surgiram novos diretores para o cinema brasileiro, em geral, improvisados, pois saíram de outras artes como o teatro e televisão e aventuraram-se no cinema que crescia e apresentava inúmeras vagas para autores, diretores e produtores. Tais vagas e o fervor que passou a atingir o cinema surgiu a partir do uso do termo “cinema novo”, como afirma o autor dizendo:

O que determinou este surto foi a mentalidade criada pela publicidade (polemica pública) do grupo de autores inconformados que, em 1960, se reunia no escritório de Nelson Pereira dos Santos; o termo *cinema novo*, nascido então, se transformou em manchete promocional das grandes produtoras e dos novos financiadores que chegaram ao cinema atraídos pela súbita novidade do negócio. (p.37).

Mas toda essa situação levou a produção de filmes amadores, sem qualidade e que não tiveram a capacidade de atingir o público, o que fez com que o movimento do *cinema novo* se enfraquecesse e perdesse espaço, principalmente porque não se desenvolveu um cinema original, ao contrário, houve um processo de imitação do cinema americano dos anos quarenta, usando o mito do escândalo da mulher nua e o regionalismo pitoresco de macumba e chapéu de couro. Com isso o público reagiu, mas não contra os autores e as produções, mas contra as temáticas por eles trabalhadas e antes mesmo que produções de maior qualidade fossem feitas, temas como o cangaço e a favela já eram rejeitados.

Rocha (2003) critica profundamente tudo o que envolveu o cinema brasileiro nesse período, principalmente a falta de investimentos no cinema nacional, que pudesse trazer ao mesmo novos conceitos e produções e observa:

O desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, atrasado de meio século, contará com uma estagnação cultural de trinta anos. Os equívocos incorporados a indústria, agenciados pelos intelectuais despídos de um conceito moderno do cinema, acrescem mais um dedo as garras do monstro. O intelectual equivocado imprime um falso selo artístico no cinema comercial e o impõe como verdade aceita sem discussão, antes com louvação, pela crítica que justifica o cinema comercial e dá ao público um falso conceito de cultura. (p.38).

Isso demonstra que Glauber Rocha apesar de suas propostas e inovações vivenciava um período de falta de recursos e de produtores que tivessem a mesma visão que ele, além disso, o atraso cultural brasileiro e a falta de preocupação do governo com esse setor, só impediam as produções cinematográficas almejadas pelo cinema novo.

Para o autor, o cinema comercial tem um maior número de público pois seus personagens são melodramáticos, tem características herdadas dos americanos, e por isso tem maior aceitação que os personagens históricos, conscientes e objetivos. Rocha (2003) considera que o Brasil é um dos países que mais necessita de um *cinema novo*, no sentido de promover mudanças, de trazer novas possibilidades, uma verdadeira revolução cultural, mesmo que com dificuldades.

A continuidade da obra fala sobre Humberto Mauro e a situação histórica na qual ele desenvolveu seu trabalho, onde na década de 1930, que precedeu a Segunda Guerra Mundial trouxe um terceiro ciclo cinematográfico, após o fracasso do expressionismo alemão e do período clássico russo. Foi a partir desse momento que fortaleceu-se ainda mais o cinema dos gangsters e os filmes musicais, que surgiram como novidade e ganharam um grande público. Sobre esse período, Rocha (2003) considera que:

Na França é a inquietude do vanguardismo – o período de ouro de René Clair, Renoir, Duvivier, Carné, Jacques Feyder, Marcel Pagnol – o episódio trágico e genial de Jean Vigo – o talento inquieto do brasileiro Alberto Cavalcanti. Nascia o cinema francês, lutava sua indústria em concorrência perigosa com os trusts americanos: a polemica ia do naturalismo ao realismo; do surrealismo ao anarquismo; buscava-se o drama, a comédia ligeira, as adaptações literárias: nada era definido, mas enquanto Hollywood esmagava os talentos, a França vivia e acolhia melhores ideias. (p.44).

Nesse momento também há o destaque para o documentário realista britânico, que para o autor trouxe estilo, organização, criando um filme de sentido social e educativo, que ia além das histórias e imagens, estilo esse do qual Alberto Cavalcanti³⁴, Grierson³⁵, Robert Flaherty³⁶, dentre outros foram que destacaram-se.

Humberto Mauro³⁷, principalmente a partir de 1933 é comparado por Rocha (2003) a autores como Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti e Villa-Lobos, estes que contribuíram profundamente para a formação da identidade intelectual e da produção brasileira, não somente no cinema, como também na televisão e nas artes como um todo.

³⁴ Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro, 6 de Fevereiro de 1897 — Paris, 23 de Agosto de 1982) foi um diretor, roteirista e produtor cinematográfico brasileiro.

³⁵ John Grierson (Stirling, 8 de abril de 1898 — Bath, Somerset, 19 de fevereiro de 1972) foi um cineasta escocês.

³⁶ Robert Joseph Flaherty (1884, Iron Mountain, Michigan, EUA - 23 de Julho de 1951, Brattleboro, Vermont, EUA), foi um cineasta estadunidense.

³⁷ Humberto Mauro (Volta Grande, 30 de abril de 1897 — 5 de novembro de 1983) foi um dos pioneiros do cinema brasileiro.

Ainda segundo Rocha (2003), Humberto Mauro, assim como Graciliano Ramos e Paulo César Saraceni, são responsáveis pela criação do realismo crítico e da definição de um novo estilo no cinema brasileiro. Demonstrando a importância desse autor, mas traçando uma crítica a cultura cinematográfica brasileira, o autor observa que:

O que de certa forma sacrificou Humberto Mauro, e retardou sua glória, foi a própria estrutura primária da cultura cinematográfica no Brasil. Nesta época Mauro é a substância maior que não foi percebida. Na Europa talvez tivesse realizado menos filmes, porque somente o Brasil poderia, numa indústria amadorística, manter integridade profissional e liberdade criadora. (p.47).

Não há dúvidas de que Humberto Mauro teria sido ainda mais reconhecido se as condições culturais do Brasil fossem melhores, se houvesse maior espaço para que os talentosos autores e produtores brasileiros pudessem trabalhar internamente e não tivessem sido mais valorizados no cinema americano do que no nacional, tudo isto fez com que ele se isolasse em seu profissionalismo burocrático.

E Humberto Mauro não é valorizado apenas por Glauber Rocha pela sua capacidade e riqueza de suas obras, mas também por outros conhecidos autores como Paulo Saraceni³⁸ que afirmava que era preciso descobrir esse autor que tinha grande importância histórica para o país, principalmente a partir do momento em que surgiam inúmeros cineastas formando uma nova geração, estimulando novas obras, as quais as de Mauro não poderia de forma alguma ser negligenciadas. (ROCHA, 2003).

Para Rocha (2003) cinema novo não era uma criação nova, algo ligado a idade de uma produção, mas a busca por uma verdade que por muito tempo não foi vista no cinema, ou que foi limitada a poucas produções que não eram valorizadas pelo público, principalmente porque não tinham representatividade comercial. Comparando o estilo de Humberto Mauro com outros produtores, o autor considera:

Guiado pela intuição, Mauro é dissonante e a raiz de sua montagem é a vivência. *Ganga bruta* não é um filme tranquilo; é um clássico às avessas. Sendo expressionista nos cinco primeiros minutos (a noite do casamento e o assassinato da mulher pelo marido), é o documentário realista na segunda sequência (a liberdade do assassino e seu passeio de bonde pelas ruas), evolui para o western (o bafafá no bar, com pancadaria geral no melhor estilo de um John Ford), cresce com a mesma força do cinema clássico russo (a posse da mulher, de notações erótico-freudianas

³⁸ Paulo Cesar Saraceni (Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1933 – 14 de abril de 2012) foi um roteirista, produtor de cinema, ator e cineasta brasileiro.

na montagem metafórica da fábrica de ação) e, se na discussão entre o noivo e o marido criminoso no primeiro anti-clímax e a evidencia cenográfica lembra outra vez o expressionismo alemão, todo o final é construído no clima de melodrama de aventuras. (p.52).

Rocha (2003) continua suas considerações sobre Humberto Mauro dizendo que ele é a primeira figura de um novo modelo de cinema no Brasil, como representante clássico do cinema novo, tratando das experiências, do povo e das paisagens brasileiras, que foram negligenciadas por tantos outros artistas.

Raul Schnoor³⁹ e Mário Peixoto⁴⁰ são analisados em seu filme *Limite*⁴¹ durante os anos de 1930-31, onde de acordo com Rocha (2003) ele se uniu a seus amigos para salvar essa obra que tinha suas cópias quase que totalmente desaparecidas e os negativos bastante deteriorados, portanto, era preciso recuperá-la. Sobre esse momento, Rocha (2003) afirma:

Não sei bem o resultado, mas creio que os recursos foram levantados, pois não rão o jovem Saulo é visto nos corredores dos laboratórios com rolinhos de testes carinhosamente entre os dedos. Uma vez perguntei como ia a coisa e ele seriamente me respondeu que “os laboratórios não conseguiam uma gama igual aos originais de Edgar Brasil e por isto acreditava ser impossível fazer o contratipo no Brasil, estava pensando em tentar laboratórios estrangeiros” – adverti que, se houvesse demora, os negativos poderiam ficar totalmente perdidos” (p.59).

Em todo esse trabalho, Rocha (2003) afirma ter tido uma ótima impressão de Mário Peixoto, por muitas vezes acreditando ser um gênio, outras, um amável e jovem diretor que luta com seus amigos para salvar uma obra cujas cópias ele mesmo nunca viu e que no Brasil precisa de ação urgente, fria e profissional para ser salva, ou se perderá como tantas outras obras importantes ao cinema e a identidade nacional. Para Rocha (2006) este é um “filme puro, puro arte pela arte, imagens, variações em torno de temas, música e poesia cinematográfica” (p.63).

Para Rocha (2003) *Limite* é “um acontecimento trágico na história do cinema brasileiro” (p.60), gerando fanatismo em muitos daqueles que fizeram parte do cinema da geração de 1930, entre eles, Mario Peixoto, cujos projetos e sonhos seriam muito difíceis de ser colocados em prática na atualidade, principalmente pelo preço que teriam. Mesmo assim,

³⁹ Raul Schnoor, cineasta brasileiro.

⁴⁰ Mário Rodrigues Breves Peixoto (Bruxelas, 25 de março de 1908 — Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1992) foi um cineasta, roteirista e escritor brasileiro.

⁴¹ **Limite** é um filme do diretor brasileiro Mário Peixoto (1908 - 1992), filmado em 1930 e apresentado pela primeira vez em 17 de maio de 1931, no Cinema Capitólio, localizado na Cinelândia, na cidade do Rio de Janeiro. A obra tem duração de 120 minutos.

o autor considera que Mário Peixoto é tão importante para o cinema como Lúcio Cardoso e Octávio de Faria para a literatura.

Para Sergei M. Eisenstein (apud ROCHA, 2003), *Limite* demonstra a mudança na postura do cinema sulamericano, afirmando que ele é uma demonstração das inúmeras mudanças que o cinema teve e das perspectivas que o mesmo teria no futuro e observa que “jamais segui a um fio tão próximo ao genial como o dessa narrativa de câmera sul-americana” (p.64). Já Erich Pommer (apud ROCHA, 2003) afirmava que o autor conseguira expressar-se no cinema com a mesma profundidade de um experimento técnico e para Octávio de Faria este não é um filme para ser visto, mas uma obra para ser estudada, pois a mesma levanta inúmeras questões importantes ao debate sobre o cinema nacional, que podem fazer com que o mesmo evolua na consciência crítica e teórica dos autores.

Encerrando suas postulações sobre Mário Peixoto e a obra *Limite*, Rocha (2003) afirma que a crítica é responsável pela não evidenciação da qualidade desse autor e de sua obra, que poderiam ser comparadas e valorizadas assim como *O cangaceiro*⁴² e *O pagador de promessas*⁴³, que representam “abortos típicos de uma cultura subdesenvolvida” (p.61), pois representam à realidade e a cultura de um país que não os valoriza.

Mas a obra de Rocha (2003) não é apenas uma crítica a obras, autores, críticos e a cultura cinematográfica brasileira, traz também inúmeras considerações de outros autores sobre essa realidade, como a de Alberto Cavalcanti falando sobre o cinema brasileiro em 1951, onde afirma que a maioria dos bons críticos e dos intelectuais brasileiros estava

⁴² **O Cangaceiro** é um filme brasileiro de 1953 escrito e dirigido por Lima Barreto, com diálogos criados por Rachel de Queiroz. A obra tem duração de 105 minutos e conta a história do bando de cangaceiros do capitão Gaudino (Milton Ribeiro) semeia o terror pela caatinga nordestina. É neste contexto que a professora Maria Clódia (Vanja Orico), raptada durante um assalto do grupo, se apaixona pelo pacífico Teodoro (Alberto Ruschel). O forte amor entre os dois gera grande conflito no bando.

⁴³ **O Pagador de Promessas** é um filme brasileiro de 1962, um drama escrito e dirigido por Anselmo Duarte e baseado na peça teatral homônima de Dias Gomes e conta a história Zé do Burro é um homem humilde que enfrenta a intransigência da Igreja ao tentar cumprir a promessa feita em um terreiro de candomblé de carregar uma pesada cruz por um longo percurso. Zé do Burro é o dono de um pequeno pedaço de terra no Nordeste do Brasil. Seu melhor amigo é um burro. Quando este adoecer, Zé faz uma promessa à uma mãe de santo do candomblé: se seu burro se recuperar, promete dividir sua terra igualmente entre os mais pobres e carregará uma cruz desde sua terra até a Igreja de Santa Bárbara em Salvador, onde a oferecerá ao padre local. Assim que seu burro se recupera, Zé dá início à sua jornada. O filme se inicia com Zé, seguido fielmente pela esposa Rosa, chegando à catedral de madrugada. O padre local recusa a cruz de Zé após ouvir dele a razão pela qual a carregou e as circunstâncias "pagãs" em que a promessa foi feita. Todos em Salvador tentam se aproveitar do inocente e ingênuo Zé. Os praticantes de candomblé querem usá-lo como líder contra a discriminação que sofrem da Igreja Católica, os jornais sensacionalistas transformam sua promessa de dar a terra aos pobres em grito pela reforma agrária. A polícia é chamada para prevenir a entrada de Zé na Igreja, e ele acaba assassinado em um confronto violento entre policiais e manifestantes a seu favor. Na última cena do filme, os manifestantes colocam o corpo morto de Zé em cima da cruz e entram à força na catedral.

vivenciando a confusão técnica e econômica do cinema brasileiro e por isso não mais confiavam no que vinha sendo produzido e observa:

E agora, quando muitos acham coragem para denunciar o estado lamentável de nossa indústria, que as considerações generalizadas aqui apresentadas podem ser úteis. Só coloca na sua verdadeira perspectiva e concebida em bases sólidas poderá a nossa indústria cinematográfica progredir. (p.70).

A técnica evoluía no país, porém, Rocha (2003) não a vê com tamanha importância, principalmente porque uma técnica evoluída poderia dar maiores condições de que as produções de baixa qualidade fossem feitas, marcando ainda mais a identidade nacional de forma negativa. Para o autor não é a técnica que precisa evoluir, mas o senso crítico dos autores e produtores, em relação aos verdadeiros objetivos e possibilidades que o cinema tem na cultura nacional.

A falta de valorização dos autores brasileiros era tamanha que muitos tiveram que voltar a outros países para continuar produzindo, como aconteceu com Alberto Cavalcanti, que retornou a Europa, quando teve seu sonho de produzir Vera Cruz falido, o que para ele foi a maior decepção de toda sua carreira. Mas não foi somente nessa produção sua frustração, mas também em obras como *Simão o caolho*⁴⁴, *O cantor do mar*⁴⁵ e *Mulher de verdade*⁴⁶, além das inúmeras calúnias e inimizades da qual foi alvo.

Mesmo com as inúmeras obras que foram feitas em 1950, promovendo uma etapa complexa no cinema brasileiro, pouca coisas de qualidade foi vista e para Rocha (2003) nenhuma poderia assim ser visualizada. Se o que controlava a indústria cinematográfica era o planejamento, consciência e a perspectiva cultural, em Vera Cruz o que predominava era “burrice, auto-suficiência e amadorismo” (p.72).

⁴⁴ **Simão, o Caolho** é um filme brasileiro, rodado em 1952, dirigido por Alberto Cavalcanti e produzido em preto e branco pela Companhia Cinematográfica Maristela, tendo estreado em 1 de dezembro do mesmo ano nos cinemas do Circuito Serrador. Ambientado nos anos 30, baseado em crônicas de Galeão Coutinho¹ é a história de um homem caolho que desejava a qualquer custo recuperar seu olho perdido, e para isso se sujeita às mais loucas experiências. A obra tem duração de 101 minutos.

⁴⁵ **O Canto do Mar** é um filme brasileiro, realizado em 1953, em preto e branco e dirigido por Alberto Cavalcanti. Em pleno sertão nordestino, uma família perece de miséria. A mãe assume a responsabilidade da família já que o pai está louco e isolado de todos. Um dos filhos, inconformado com essa situação de miséria, sonha em ir para o sul do Brasil em busca de um casamento e melhores condições de vida.

⁴⁶ **Mulher de Verdade** é um filme brasileiro, rodado em 1954, em preto e branco, dirigido por Alberto Cavalcanti. Uma enfermeira se passa por solteira quando na verdade leva uma vida dupla e é casada com dois homens.

Rocha (2003) critica Cavalcanti que era para ele um cineasta do passado, principalmente por desenvolver teorias que demonstravam roteiro, cor, cenografia, produção, direção e interpretação de uma maneira bastante industrial e não davam liberdade ao autor, muito menos ao produtor. Ele criticava profundamente o cinema brasileiro que já apresentava os primeiros traços de evolução, principalmente, desde 1920. O autor afirma que ele estava certo ao afirmar sobre a substituição de Humberto Mauro por diretores italianos mais qualificados, porém, estes eram aculturados, não conheciam a realidade brasileira e partiram do zero em suas produções, negligenciando os poucos resultados que o país já havia conseguido naquele momento. Para o autor:

Eram boas, e melhores as intenções de Cavalcanti: lutava contra a mediocridade, tinha de enfrentar invejosos e caluniadores; é bem possível imaginar-se o seu nível intelectual e técnico no dia a dia com gente da qualidade de Abílio Pereira de Almeida, Tom Payne; ou ele, sendo brasileiro, insistir por maior compreensão dos diretores italianos para com o Brasil, se ele mesmo, Cavalcanti, embora amasse tanto o país, ainda não o entendia bem. (p.77).

O autor considera que quando é produzido *Caiçara e Terra* é sempre terra, a temática brasileira ainda existia no cinema, mas a partir das mesmas houve um verdadeiro desastre nas produções, com filmes caríssimos, baseados em obras de outros países e por isso o autor se pergunta sobre quais são os resquícios deixados por Vera Cruz dizendo que “como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, guias, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão [...]” (p.83). Além disso, deve-se considerar o grande capital investido e que foi a Columbia Pictures quem mais lucrou, a arte imitativa, a cópia de grandes diretores americanos e a falta de autenticidade, de originalidade dos produtores brasileiros e termina considerando que Alberto Cavalcanti pode passar ou ter os mesmos problemas que Lima Barreto, pois o cinema brasileiro é comum em dificuldades a todos e observa:

Em Lima Barreto, mais do que em Alberto Cavalcanti, este momento paulista deixou marcas profundas. Em Lima Barreto, a irresponsabilidade impediu que, na explosão do cinema novo, nenhum jovem cineasta respondesse em São Paulo. Permitiu O Pagador de promessas. Mas quem garante que Anselmo Duarte está livre dos fantasmas que perseguem Lima Barreto, seu mais velho colega de sucesso em Cannes? (p.83).

Lima Barreto⁴⁷ também é alvo das análises de Rocha (2003) ao considerar que o mesmo representa a “explosão no caos da Vera Cruz” (p.84), um autor talentoso, que fez sucesso em Veneza, despertou o entusiasmo da crítica, e sendo autor de *O cangaceiro* em 1952, começou sua obra na Vera Cruz, após a saída de Alberto Cavalcanti. Mesmo com as discussões em torno de sua obra e de suas características, a certeza era que a mesma estava destinada ao sucesso, mesmo com o alto custo e a produção difícil, batendo recordes de bilheteria e tendo ganhado dois prêmios em Cannes. Novamente a crítica de Rocha (2003) é para o fato de que quem mais lucrou com a obra foi a Columbia Pictures, que fixou um preço aos países estrangeiros e a partir daí Lima Barreto teria iniciado o que o autor chama de viacrúcis.

A obra *A primeira missa*⁴⁸ veio a fracassar e a onda do cinema novo e principalmente da obra *O pagador de promessas*, fez com que muitos esquecessem de Lima Barreto e de *O cangaceiro*, o que se fortaleceu com a redescoberta de Humberto Mauro que ganhou importância frente à crítica. Mas não se pode negligenciar a importância desse autor criando obras didáticas, realmente filmes de autor, com responsabilidade, texto vibrante, música heróica, fazendo com que este autor entre para o grupo dos reacionários, fazendo parte da evolução do cinema brasileiro, da mesma forma que Plínio Salgado é importante para a literatura nacional.

Vera Cruz tem sua falência em 1954 quando o último filme é realizado, mas o cinema brasileiro segundo Rocha (2003) não sofreu uma grande crise como muitos dizem, mesmo com a ruína da indústria paulista. Foi ainda o período de destaque para os críticos Walter da Silveira⁴⁹ da Bahia e Salvyano Cavalcanti de Paiva⁵⁰ e Alex Viany⁵¹ do Rio de

⁴⁷ Victor Lima Barreto (Casa Branca, 23 de junho de 1906 — Campinas, 23 de novembro de 1982) foi um diretor do cinema brasileiro.

⁴⁸ **A primeira missa** conta a história da cidade de Remanso, uma cidadezinha provinciana do interior, vive Bentinho, um menino travesso, filho de Nhá Colaquinha, uma humilde lavadeira, e tem uma vida normal como outros garotos de sua idade: joga pião, futebol, nada nos rios, etc. O pai é alcoólatra e violento e morre precocemente, causando um impacto na vida do garoto. Expulso da escola, passa a frequentar a casa de Mestre Zuza, velho paralítico e sábio, mas ateu, que passa a lhe ensinar a ler e escrever. Logo descobre o dom para o sacerdócio, o que causa estranheza em sua mãe e em Mestre Zuza. Escondido, passa a frequentar a igreja e a se vestir de padre. O filme tem duração de 90 minutos, com direção de Lima Barreto, sendo uma obra de 1961.

⁴⁹ Walter da Silva Silveira (São Paulo SP 1955). Videoartista, artista gráfico, poeta visual, radialista. Graduado em rádio e televisão pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

⁵⁰ Salvyano Cavalcanti de Paiva, crítico de cinema, morreu aos 76 anos, no Rio, no sábado 19, de mal de Alzheimer.

⁵¹ “historiador” cinematográfico.

Janeiro. Como resposta a crise, foi feito *Rio 40 graus*⁵², que se tornou alvo de intensa polêmica, principalmente porque não havia gasto tanto capital quanto *O Cangaceiro* e mesmo assim conseguiu ser premiado no Festival de Karlov-Vary na Tchecoslováquia. A crise, porém, instalou-se em 1959-60 e sobre este fato, Rocha (2003) observa:

[...] com a falência dos independentes desamparados e engolidos pelas grandes empresas e com a franca vitória da chanchada, houve realmente uma crise. Mas era apenas lenha na fogueira de uma nova geração, que beirando e passando pouco dos vinte, surgia bem formada por críticos como Alex Viany, Salles Gomes ou Walter da Silva; safa dos clubes de cinema com o impacto do cinema clássico soviético e do moderno cinema italiano; acreditava na produção independente e tinha *Rio, 40 graus* como bandeira: inquieta, confusa, imatura, inococlasta, nervosa e impetuosa, esta geração começaria a gritar em 1961. (p.101).

Alex Viany também se destaca no cinema nacional tendo juntamente com Paulo Emílio Salles Gomes e Walter da Silveira lugar no primeiro plano cinematográfico, era opositor a chanchada plantada no Rio, contra o intenso trabalho dos cineastas estrangeiros no país, o que se dava com apoio de intelectuais brasileiros, além disso, tinha um lirismo que era autêntico. Ao lado do mesmo destaca-se Nelson Pereira dos Santos, que não foi influenciado pelas produções européias, ganhando o troféu dos Jovens Realizadores, esteve nas páginas dos maiores jornais, elogiado por importantes críticos e teve sua obra dividida em três fases: o neo-realismo de *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona norte*⁵³ onde era produtor-autor; os filmes de artesanato e de transição como *Mandacaru vermelho*⁵⁴ e o realismo crítico, já como um autor mais amadurecido, como vê-se em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Sobre a obra deste autor, Rocha (2003) afirma que:

A interrupção sofrida na carreira de Nelson Pereira dos Santos o atirou no jornalismo por mais de dois anos. Amadurecia *Vidas secas*; desastres o levaram a

⁵² **Rio, 40 graus** é um filme brasileiro de 1955, com roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos. É considerada a obra inspiradora do cinema novo, movimento estético e cultural que pretendia mostrar a realidade brasileira. O filme foi censurado pelos militares, que o consideraram uma grande mentira. Segundo o censor e chefe de polícia da época, "a média da temperatura do Rio nunca passou dos 39,6°C". O filme é um semidocumentário sobre pessoas do Rio de Janeiro e acompanha um dia na vida de cinco garotos de uma favela que, num domingo tipicamente carioca e de sol escaldante, vendem amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar e no Maracanã. O filme tem duração de 100 minutos.

⁵³ **Rio Zona Norte** é um filme brasileiro de 1957, do gênero drama, dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

⁵⁴ **Rio, Zona Norte** narra a trajetória de um sambista carioca e as agruras da vida de um típico brasileiro, que vê no samba a inspiração para retratar um pouco de sua vida e/ou narrar o que o mesmo vê e sente. O filme traz informações relevantes sobre o samba de raiz e as dificuldades dos elementos anônimos que criam letras e muitas vezes são trapaceados por pessoas que lucram sobre os direitos autorais. É um drama de Nelson Pereira dos Santos.

uma experiência de salvação momentânea, o romance Mandacaru vermelho, o primeiro e mais autêntico nordeste brasileiro, frágil numa estória superficial, mas semelhante aos clássicos de Humberto Mauro pela captação do meio ambiente, beleza visual, lirismo dos primitivos personagens sertanejos. (p.110).

O autor representa uma grande fertilidade, amadurecimento e coragem essenciais ao cinema brasileiro, que buscava sua caracterização, autonomia e principalmente, autores mais engajados com os diversos problemas e temáticas brasileiras.

Rocha (2003) faz duras considerações sobre o cinema paulista, dizendo que o mesmo era sem possibilidades, erro de raiz, origens culturais, conhecimento do Brasil e seus problemas e observa “os cineastas paulistas erram, e errarão sempre, pelo sentido de grandiosidade que marca esta própria civilização. Esbanjam dinheiro em shows tipicamente provincianos” (p.116) e assim, não dispensavam o sensacionalismo, o espetáculo das formas e não promoviam discussões mais profundas e necessárias ao cinema e as produções brasileiras e com isso os talentos foram deformados e as discussões fracassadas.

Sobre Hugo Khouri⁵⁵, Rocha (2003) afirma que é um autor que superou a tendência literária e tornou-se conhecido por ser animador de cine-clubes, freqüentava a Cinemateca Brasileira, era também crítico no jornal O Estado de São Paulo, era eclético e de múltiplas funções. Mesmo não tendo buscado acolhimento nas indústrias e fracassado diante das bilheterias, foi considerado como talentoso por sua cultura cinematográfica. Segundo o autor “até então, não se vira em nossas telas, desde Limite, uma antologia tão completa dos arquivos de cinemateca” (p.117).

As críticas continuam quando Rocha (2003) dirige-se a Walter Hugo Khouri que para o autor é um artista equivocado e vítima de equívocos e o primeiro deles é ter feito um “endeusamento” da crítica idealista e ainda tendo uma intolerância de outra facção da crítica. Era um autor sem sentimento do mundo, apenas com sentimento do cinema total, tomado pelo mito do cinema, tendo cinco produções que conseguiram ser realizadas em boas condições, mesmo com um fracasso sucedendo ao outro. Para o autor:

É um poeta, sem dúvida, herdeiro de um sentimento poético morto. Walter Hugo Khouri é saudosista da sua própria juventude; um intelectual pequeno-burguês que não se processa e conseqüentemente não participa. Seu cinema não acusa nem defende: cultura formas morais sepultadas. (p.118).

⁵⁵ Walter Hugo Khouri (São Paulo, 21 de outubro de 1929 — São Paulo, 27 de junho de 2003) foi um diretor de cinema brasileiro.

Para Rocha (2003) Khouri precisava mudar sua postura, pois ser artista não é algo maldito, ele mesmo é que criava seus fantasmas produzindo filmes evasivos, autobiográficos, velhos e acadêmicos, possuindo um moralismo ingênuo, com alienação consciente, servindo ao estado de mentira e injustiça.

O término do capítulo fala sobre Trigueirinho Neto⁵⁶, que segundo Rocha (2003) estudou cinema na Itália e representa o último toque da rebelião independente de sua geração, produzindo em *Bahia de Todos os Santos*⁵⁷, um filme de autor, de ruptura, carregado de equívocos, que apesar de trabalhar as questões sociais, era ligado demais a personalidade individualista de seu autor. Rocha (2003) salienta que “violentamente apegado a desmistificação, se liberta das próprias noções do que vem a ser cinema e propõe, nesta abstrato conto baiano, uma destruição do discurso cinematográfico” (p.122) e assim tinha uma obra abstrata demais.

Analisando as origens de um Cinema Novo, Rocha (2003) comenta como muitos críticos que visitaram o país na década de 1960 observaram a enorme quantidade de jovens que buscavam novas perspectivas do cinema e com uma câmera na mão buscavam construir seu próprio destino. Foi um momento em que vários produtores/autores brasileiros foram premiados, como é o caso de Joaquim Pedro⁵⁸ em 1962 no festival de curta-metragem para *Couro de gato*⁵⁹ e Barravento.

Foi um período em que todos buscavam entender o que significava cinema novo e Rocha (2003) afirma que “a fileira foi engrossada e todo o crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando; cineastas de vários costados adotaram a proteção da manchete que crescia nas colunas dos jornais e terminou ganhando as primeiras páginas” (p.130). Surgiram muitos autores e produtores e diversas obras, porém, a crítica não tinha conhecimentos e nem estava preparada e passou a exigir uma escola que justificasse o que realmente havia de novo dentro do cinema. Mas quem estava buscando praticar o cinema

⁵⁶ José Hipólito Trigueirinho Netto (São Paulo, 1931), conhecido como José Trigueirinho Netto, Trigueirinho Netto ou simplesmente Trigueirinho, foi roteirista, diretor e produtor cinematográfico.

⁵⁷ **Bahia de Todos os Santos** é um filme brasileiro de 1960, do gênero drama psicológico, dirigido por Trigueirinho Neto. Faz parte do "fenômeno baiano" que marcou os primeiros cinco anos da década de 1960 do cinema brasileiro e é considerado um precursor do cinema novo.

⁵⁸ Joaquim Pedro de Andrade (Rio de Janeiro, 25 de maio de 1932 — 10 de setembro de 1988) foi um cineasta brasileiro.

⁵⁹ *Às vésperas do carnaval*, garotos de uma favela roubam gatos para fabricantes de tamborins. Exercício de realismo lírico, síntese de ficção e documentário, o filme narra o amor de um menino por um angorá e seu dilema ao ter que vender o bichano. Episódio do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, do Centro Popular de Cultura/UNE (1963). A obra de ficção dirigida por Joaquim Pedro de Andrade tem duração de 12 minutos e foi produzida em 1960.

novo não se importou, pois sua luta era contra a chanchada e se buscava crédito nesse movimento. Para Rocha (2003), posteriormente, buscou-se “combater o cinema evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada” (p.132).

Foi momento de destaque para Ruy Guerra, Anselmo Duarte⁶⁰, entre outros, onde muitos deles, estrangeiros, fizeram cinema de qualidade no país, trabalhando com os problemas sociais internos. Entre eles Roberto Farias⁶¹ destacou-se pelos filmes policiais, com assaltos e crimes, onde os fora-da-lei lutavam contra a polícia. (ROCHA, 2003). A maior evolução desse autor foi conseguida quando ele conseguiu se libertar das influências americanas, da câmera e seu efeito mecânico para uma maior preocupação com os personagens e o meio social em que os homens viviam e assim criou um novo cinema, visto em *Selva trágica*⁶².

A obra *Cinco Vezes na Favela*⁶³ revelou autores como Marcos Farias, Miguel Borges⁶⁴, Carlos Diegues⁶⁵ e Leon Hirszman⁶⁶, porém, não teve boa receptividade do público, mesmo assim, foi uma importante experiência para jovens diretores que estreavam no cinema nacional. Para Rocha (2003) este é “um filme de jovens, é politicamente agressivo na sua desorganização e oscila entre altos e baixos: apesar de seus defeitos, é um marco” (p.139).

Concluindo sobre as origens de um *cinema novo* no Brasil, Rocha (2003) destaca os inúmeros documentários produzidos no Brasil, principalmente do cineasta paraibano Linduarte Noronha⁶⁷, trabalhos que buscaram evidenciar as riquezas sociais do nordeste brasileiro, o que demonstrou um senso de cinema natural, e que para fazê-lo não é necessário

⁶⁰ Anselmo Duarte Bento (Salto, 21 de abril de 1920 — São Paulo, 7 de novembro de 2009) foi um ator, roteirista e cineasta brasileiro.

⁶¹ Roberto Figueira de Farias (Nova Friburgo, 27 de março de 1932) é um cineasta brasileiro.

⁶² A obra foi lançada em 1963, dirigida por Roberto Dias. Baseado no romance de Hernani Donato, também diretor, o filme mostra o cotidiano de trabalhadores de uma indústria que são tratados como escravos. Aqueles que tentam escapar recebem drásticas punições.

⁶³ *Cinco Vezes Favela* é um filme brasileiro de 1962, considerado como uma das obras fundamentais para o advento do chamado Cinema Novo no Brasil. O filme apresenta cinco histórias separadas, cada uma delas com diferentes diretores: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Com produção de Leon Hirszman, Marcos Farias e Paulo Cezar Saraceni e, como produtora o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Trilha sonora composta por Carlos Lyra (segmentos "Escola de Samba Alegria de Viver" e "Couro de Gato"), Hélcio Milito (segmento "Pedreira de São Diego"), Mário Rocha (segmentos "Um Favelado" e "Zé da Cachorra") e Geraldo Vandré (segmento "Couro de Gato"). A obra tem duração de 92 minutos.

⁶⁴ Miguel Borges, cineasta brasileiro nascido em 1937.

⁶⁵ Carlos Diegues ou Cacá Diegues (op city).

⁶⁶ Leon Hirszman (Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1937 — Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1987) foi um cineasta brasileiro, um dos expoentes do Cinema Novo.

⁶⁷ Linduarte Noronha (Ferreiros, PE, 1930 - João Pessoa, PB, 30 de janeiro de 2012) foi um cineasta, professor e procurador da justiça paraibano de origem pernambucana. É considerado como um dos precursores do Cinema Novo, inclusive por Glauber Rocha.

apenas uma câmera, mas um olhar diferenciado sobre o homem e sobre como ele vive. Segundo o autor “Luiz Carlos Barreto estava convencido que uma das tendências mais férteis do cinema novo era o filme documentário” (p.145) e vários autores seguiram essa tendência.

Rocha (2003) também faz considerações sobre o cinema baiano, expressão que ficou ausente do cinema brasileiro até o pós-guerra quando os primeiros documentários surgiram e com os filmes de A. Robatto Filho⁶⁸ amadureceu, com destaque as inúmeras críticas de Walter da Silveira, cinema, porém, que foi inventado no Estado por Roberto Pires⁶⁹, e segundo o autor “é um diretor imprevisto e, como Roberto Farias, ressentido de profundidade ideológica. Ataca na superfície problemas dos argumentos” (p.158).

Rocha (2003) também tece considerações sobre a necessidade de se tomar providências para que o patrimônio artístico brasileiro possa ser protegido, para que o governo aja de forma direta, criando órgãos e não se omitindo na necessidade de valorizar a cultura do país, dentro dela, o cinema. Segundo o autor:

Precisamos de melhor som; de moviolas modernas; de câmeras leves com gravadores sincronizados, e em menos de dois anos (sem prêmios do Governo) teremos tudo isto. Precisamos de uma carteira de crédito cinematográfico no Banco do Brasil. Por isto, no programa de trinta milhões, vem se batendo, com demagogia, o GEICINE. (p.174).

A última parte do livro traz considerações de inúmeros outros autores sobre “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, vista pelos mesmos como uma obra impar, para conhecer e analisar o percurso do cinema brasileiro, principalmente colocando Glauber Rocha como cineasta de fundamental importância nesse contexto, não somente em suas produções, mas na forma como ele via tudo o que envolvia o cinema brasileiro e sua busca por autonomia e identidade, no sentido de ter suas próprias características e projetos. Foi o momento do tão crítico autor, dar espaço para as inúmeras críticas de outros autores, diretores e produtores sobre sua obra e a análise que cria do cinema.

2.3 Revolução do Cinema Novo

⁶⁸ Alexandre Robatto Filho – Pioneiro do Cinema Baiano (pesquisa em parceria com André Setaro / Fundação Cultural do Estado da Bahia)

⁶⁹ Roberto Pires (Salvador, 29 de setembro de 1934 — 27 de junho de 2001) foi um cineasta brasileiro.

O livro “Revolução do Cinema Novo” traz considerações de Glauber Rocha sobre diversos autores que ele considera terem sido decisivos para a configuração e caracterização do cinema novo no Brasil. Assim o primeiro destaque é para Benito Alazraki⁷⁰ que para Rocha (1981) possuía uma mentalidade diferente da dos autores de seu tempo e trabalho com o índio como tema principal, exaltando a cultura nacional. Sobre este momento, o autor observa que:

Pioneiro nacional, destaque na galeria, A Rede e Moclóvia-, embora sejam encontrados caracteres de invenção linguística pro-dignidade e pesquisa psicológica do índio, localiza-se, por outro ângulo, o clima romântico que tao bem antecede as obras de súbita descoberta regional não traindo o criador, mas antes colocando-o alumbrado entre a virgindade de acidentes exóticos que lhes impedem a organização esteticamente rigorosa da obra. (p.01).

Benito Alazraki trouxe a “descoberta” da terra pelos jovens realizadores dos países rurais latinos e a possibilidade que esses mesmos jovens pudessem dar origem a obras que os fizesse ter um sucesso e triunfo mais digno. Mas o autor era também altamente influenciado por raízes mexicanas e muitas das obras e cenas que criou apresentavam essa influencia (ROCHA, 1981). Foi assim que ele desenvolveu, por exemplo, “*Raices*”⁷¹, que falava das raízes do espírito mexicano, totalmente influenciados pelo índio e pela etnia.

Nas obras de Benito Alazraki, a documentação não era apenas uma atividade lúdica, mas um exercício da linguagem, o que para Rocha (1981) era um superproblema e com isso “*Raices*, é um filme que contribuiu para o futuro da linguagem cinematográfica no México, nos países latinos e principalmente na Argentina e Brasil” (p.07).

Após as reflexões Benito Alazraki, Rocha (1981) prosseguiu seu livro indagando-se “o cinema estará condenado ao desaparecimento?”, questão que surgiu a tempos, principalmente a partir da dependência que essa arte tem das condições industriais e socioeconômicas, além da ação do Estado. Nesse sentido o autor observa que:

⁷⁰Benito Alazraki (27 de outubro de 1921), mexicano, diretor de mais de 40 filmes entre 1955 e 1995.

⁷¹ Longa metragem produzido por Benito Alazraki, Dividido em quatro episódios, *Raíces* nos narra o conflito entre o México moderno e o resistente México indígena. No episódio *Las vacas*, um jovem casal otomí luta contra a opressão da seca; em *Nuestra señora* vemos o confronto entre uma antropóloga americana com visão eurocêntrica e os habitantes de uma aldeia indígena que foram o “objeto” de sua tese de doutorado; *El tuerto* narra a vida de um menino aleijado que sofre com as provocações dos meninos brancos e mestiços e em *La potranca* um antropólogo pretende comprar uma jovem indígena como se fosse uma mercadoria. A obra tem duração de 113 minutos.

Vemos, não raro, depoimentos de cineastas que contam ao público seus atroz sofrimentos. O produtor é um inimigo. O filme perante a lei é uma mercadoria, o autor intelectual não tem direitos sobre sua obra, que é mutilada segundo as necessidades da distribuição. E o cineasta, sem outro caminho, é obrigado a ceder na esperança de criar o mínimo. (p.10).

E nesse contexto de tamanhas dificuldades encontradas pelos cineastas, Rocha (1981) ainda destaca a função do crítico que para ele é a única pessoa e profissional que pode viver, no Brasil, do cinema. Sendo que se o crítico tem bons salários tanto por suas colunas e comissões de publicidade e promoção, grande parte dos cineastas vive um “angustiante labirinto de dúvidas” (p.11), buscando criar um mundo próprio, divulgar seus sonhos e ideias, mas também abrindo espaço para que outras pessoas critiquem-no, fazendo com que fazer um filme, seja algo desafiador.

Em todo esse contexto, Glauber Rocha afirma que sua escolha por fazer cinema não foi algo feito aleatoriamente, mas aconteceu pela sua consciência de que o Brasil tinha problemas muito graves como a fome e a escravidão regional e que o cinema poderia trazer uma espécie de libertação para as pessoas, principalmente a partir do fato de que podia ser um protesto que buscasse mudanças. Rocha (1981) considera ainda que “[...] o cinema como veículo de ideias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão” (p.13), mas essa necessidade surge em contraste a falta de recursos que impede que as filmagens sejam feitas com o mínimo de técnica e profissionalismo, impedindo o pleno desenvolvimento do cinema.

Rocha (1981) faz uma retrospectiva com acontecimentos que marcaram o cinema novo no Brasil, afirmando que esse movimento começa na iniciativa de Cacá Diegues⁷², David Neves⁷³, Paulo Saraceni⁷⁴, Leon Hirszman⁷⁵, Marcos Farias⁷⁶, Joaquim Pedro⁷⁷ entre outros, se reuniram em Copacabana para discutir os inúmeros problemas que afetavam o cinema brasileiro. Esse contexto era, segundo o autor marcado pelo “fracasso de *Ravina*, de

⁷² Cacá Diegues (19 de maio de 1940, Maceió, Alagoas), diretor de cinema e membro do Cinema Novo.

⁷³ David Neves (Rio de Janeiro, 1938 — 1994) foi um crítico de cinema, roteirista e diretor de cinema brasileiro.

⁷⁴ Paulo Cesar Saraceni (Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1933 – 14 de abril de 2012) foi um roteirista, produtor de cinema, ator e cineasta brasileiro.

⁷⁵ Leon Hirszman (Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1937 — Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1987) foi um cineasta brasileiro, um dos expoentes do Cinema Novo.

⁷⁶ Marcos Faria (1952, Santa Catarina) roteirista de cinema.

⁷⁷ Joaquim Pedro de Andrade (Rio de Janeiro, 25 de maio de 1932 — 10 de setembro de 1988) foi um cineasta brasileiro.

uma súbta interrupção em Nelson Pereira dos Santos, de um polêmico Walter Hugo Khoury⁷⁸, do fracasso de Vera Cruz & Cavalcanti e sofríamos na carne a tirania da chanchada” (p.15).

Quatro anos depois Rocha (1981) cita os artigos inéditos publicados por Gustavo Dahl⁷⁹, que tinham como objetivo acabar com a “burrice cinematográfica”. É nesse meio que o autor se localiza e faz menção a sua geração como aquela que queria mais do que simplesmente produzir filmes, buscava que estes fossem comprometidos com os problemas da sociedade, que fizessem com que as obras se tornassem também um patrimônio cultural do país.

Em 1962, Rocha (1981) destaca Torres Miguel, que apesar de não ter uma obra muito vasta, tem grande importância para o movimento do Cinema Novo, tendo no nordeste seu tema preferido, sendo que muitos diziam que ele importava-se mais com o cinema do que com mulheres. Assim, como outros autores desse período buscava-se a criação de um cinema diferenciado, que não fosse visto apenas como um comércio, mas acima de tudo como uma forma de expressão do compromisso do cineasta com o ser humano. Sobre tal fato, Rocha (1981) afirma:

Cinema Novo virou indústria. Mercantilizou-se. Devemos nos negar a vender a miséria alheia por bom preço. Não é possível co-existência entre cinema-idéia e o cinema-comércio. Não é possível um cinema realmente novo enquanto este não estiver totalmente purificado de todas as suas origens comerciais. Enquanto o cinema mantiver sua elaboração as alienações dos iluminadores, retocando de luz uma realidade, de atores teatrais viciados e das estruturas de argumento, não conseguirá fugir de uma realidade relativa [...] Não tenho nenhum compromisso com esse falso cinema novo. Meu compromisso é com o ser humano (p.23).

O autor ainda continua suas considerações tecendo uma crítica ao dizer que apenas o filme *Rio, Quarenta Graus*, foi um filme livre da comercialização ou de diretrizes políticas preestabelecidas, mas que foi criado em um período onde ainda não havia essa “alcunha promocional”.

Rocha (1981) afirma que o Cinema Novo surgiu do acaso, da crise da arte brasileira, momento em que surgiram diversos autores que buscaram profundas mudanças dentro do cinema. Tudo isso fez com que na atualidade o Cinema Novo não significasse uma revolução solitária da burguesia, mas uma exigência da própria sociedade de um modelo

⁷⁸ Walter Hugo Khouri (São Paulo, 21 de outubro de 1929 — São Paulo, junho de 2003) foi um diretor de cinema brasileiro.

⁷⁹ Gustavo Dahl (Buenos Aires, 8 de outubro de 1938 - Trancoso, 26 de junho de 2011) foi um cineasta, crítico e gestor público de cinema brasileiro, naturalizado.

diferenciado de cinema. É nesse cinema que de acordo com Rocha (1981) é marcado por uma América Latina cheia de misérias, estas que são lamentadas pelos autores locais e observada pelos estrangeiros e não haviam análises ou conhecimento mais profundo dos dados explicitados e por isso a realidade de muitos países foi exposta de maneira equivocada. De acordo com Rocha (1981):

Eis – fundamentalmente- a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte, mas contaminam, sobretudo o termo geral do político. (p.28-29).

O europeu não entendia as mazelas da miséria, mas satisfazia-se com o primitivismo trazido pelo processo de colonização e muitos países latinos. Processo este que é duramente criticado pelo autor, dizendo que o colonialismo sustenta o Império, a religião e a ideologia, principalmente a partir da passividade do colonizado.

Glauber Rocha (1981) prossegue intitulando o que para ele seria “Cinema Verdade”, entrevistando pessoas, recolhendo fatos, fotografias, buscando verdade, realismo e refletindo sobre os mesmos. Para o autor a aproximação do cinema com o jornalismo e a televisão é diretamente responsável por essa nova roupagem do cinema, que teve em Jean Rouch uma de suas maiores figuras, que juntamente com outros cineastas inspiraram-se no cinema canadense que se dedicava ao desenvolvimento do cinema verdade. Para Rocha (1981):

O *cinema verdade* tem uma grande propriedade, uma grande funcionalidade, uma grande atualidade, pois me parece muito útil do ponto de vista informativo e educativo para uma sociedade subdesenvolvida e para as sociedades em crise ou em processo de despertar político, em que a criação de uma base informativa e o levantamento dos problemas gritantes que todos nós sabemos é fundamental.

É preciso enfatizar ainda que esse é um tipo de documentário divulgado, sobretudo na TV, um eficiente meio de comunicação, trazendo ainda uma importante contribuição para o desenvolvimento da língua e para o conhecimento da linguagem.

Rocha (1981) também critica a visão que muitos produtores têm do público brasileiro dizendo que estes somente se interessam por obras americanas. Para o autor somente quando são fornecidas outras possibilidades ao público é que se abre lacunas para

que este realmente possa se interessar por aquilo que o Cinema Novo pode lhe oferecer, pois ninguém tem o direito de escolher o que o público gosta, a não ser ele mesmo e por isso é importante colocá-lo em contato com obras diversificadas. É nesse contexto que o autor cita a obra *O Padre e a Moça*⁸⁰ dizendo que para a crítica era um filme frustrado, mas para quem assistiu com atenção, foi considerado uma obra prima.

Rocha (1981) ainda considera que houve uma mudança na postura dos países, principalmente porque se deixou tratar o cinema como algo individual a Argentina, ao México, ao Brasil ou em relação a outros países e se passou a considerar esses países como um bloco latino-americano que padece com problemas comuns, como a miséria. Mas, também é um cinema controlado por americanos, que tem como problema a falta de distribuição e sem ela o cinema não sobrevive, por isso a criação da distribuidora latino-americana, Pelmed, foi vista com euforia e bons resultados.

Esse contexto, segundo Rocha (1981) é marcado pela decadência das indústrias de divulgação no Brasil, onde os filmes produzidos não retrataram a realidade brasileira e por isso não foram bem aceitos. É por tudo isso que o autor acredita que só é possível mudar essa realidade, acabando com as alienações e contradições, produzindo uma revolução crítica que haja diante de duas questões básicas: o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva e o desenvolvimento e a influencia colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido.

Em 1967, acontece o que o autor chama de “Revolução Cinematográfica” criando um tipo de cinema onde não existem fronteiras culturais e ou ideológicas, mas afirma que nesse contexto qualquer cineasta também depende da economia e da política do país onde vive e produz, mesmo os mais independentes, estes que segundo Rocha (1981) “devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo cinema americano” (p.69) e nesse contexto os grupos nacionais devem se organizar melhor, os críticos atuarem e se promover um junção entre estética, economia e política.

Tão revolucionário quanto um novo modelo de cinema foi para Rocha (1981) o uso da câmera aberta para demonstrar as evidencias do Terceiro Mundo, sendo que o homem que desenvolve o cinema Tricontinental é visto como livre para tratar dos três continentes,

⁸⁰ **O padre e a moça** é um filme brasileiro de 1965, do gênero drama, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, e com roteiro baseado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Filmagem em Minas Gerais, em São Gonçalo do Rio das Pedras, Gruta de Maquiné e Serra do Espinhaço . O filme foi restaurado inicialmente em 1999 e depois entre 2005 e 2007. O filme tem duração de 90 minutos.

desenvolvendo o que Rocha (1981) denomina de “Cinema de Guerrilha⁸¹” que tem como objetivo principal “combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista” (p.77).

Em suas análises Rocha (1981) cita seu filme *Barravento* de 1962, este que fala sobre pescadores da Bahia, envolvendo elementos como misticismo, dança, música e mar. Segundo o autor “eu filmei *Barravento* num estado de crise, abandonava ideias de adolescência” (p.80), citando ainda as obras *Pátio* e *Deus e o Diabo*, onde criou um cinema que para muitos era de poesia e prosa, mesmo que o autor afirmasse que são categorias que convinham mais a literatura do que ao cinema.

Sobre o uso da música em suas produções, Rocha (1981) afirma que a mesma tem um papel importante não somente em seus filmes, mas em todos os filmes brasileiros, já que “somos um povo talvez subdesenvolvido do ponto de vista cultural, mas bastante desenvolvido em relação à música” (p.85), usá-la, portanto, é uma ferramenta capaz de aproximar o público do cinema, de dar ao mesmo maior dinâmica, de torná-lo mais atrativo as pessoas.

Antes de tudo, Rocha (1981) considerava que o Cinema novo trazia uma verdadeira aventura na produção e que o cinema foi capaz de influenciar a muitas pessoas, mesmo as que nunca haviam freqüentado o mesmo, sendo assim o autor afirma:

[...] o homem recebe influências do cinema: as culturas mais nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobretudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz a imaginação. Os reflexos se fazem a curto e longo prazo e a sedimentação da cultura cinematográfica é fato profundo na vida contemporânea. (p.95).

E é dessa forma, que o autor pondera que não se pode falar de cinema no Brasil, sem que se fale do cinema americano, trazendo a cultura americana para todo o mundo, algo que também influenciou o público, criando uma massa de população que vê a vida a partir das representações trazidas pelo cinema americano. É esse mesmo cinema que Rocha (1981) afirma que apesar de trazer inúmeras ideologias é necessário que primeiro se tenha um aproveitamento comercial, pois somente assim trará condições para que os produtores possam tratar os problemas brasileiros em suas obras.

⁸¹ **Cinema de Guerrilha** é uma expressão utilizada para designar filmes de baixo ou nenhum orçamento, muito comum em países onde não há fomento adequado da produção audiovisual.

Rocha (1981) critica as produções brasileiras que não falam a linguagem do público e que por isso não trazem nenhum interesse para ele. Sobre isto o autor afirma que esta linguagem não se faz de uma hora para outra e por isso as dificuldades de muitos cineastas, e faz com que o público tenha que fazer um esforço enorme para entender o que é a essência do filme, e este para produzir algo que o público entenda e goste. Nesse sentido também aponta a necessidade do aumento da distribuição dos filmes, pois através da mesma é possível colocar um maior número de pessoas em contato com as obras, fazendo com que assim possa obter maior capital e também ser apreciado por mais pessoas e ter a possibilidade de que as mesmas gostem do que estão assistindo. Essa é a função do Cinema Novo produzir qualitativamente, com uma nova linguagem, tão eficaz e diferente quanto a vista no cinema americano, mas de acordo com a realidade brasileira.

Para Rocha (1981) é preciso que o cineasta seja atento à realidade que o cerca, pois a arte não é algo isolado do mundo e por isso as cenas servem como paisagens para o entendimento, da sociedade e os fatos que nela ocorrem. Mas, nessa busca o Cinema Novo encontrou grandes dificuldades de aceitação no Brasil, isso porque o público tem problemas econômicos e culturais, e assim o autor pondera:

O grave para o cinema é que, diante de um público viciado no filme estrangeiro e estrangulado pela televisão, a comunicação se torna problemática. Mas não é impossível abrir túneis na insensibilidade dominante. De um lado, o fracasso parcial do Cinema Novo com o público encontra raízes na imaturidade dos cineastas que, lançados no sorvedouro sem técnica e sem experiência, colheram o impacto e fizeram um esforço contraditório para filtrá-lo. (p.117).

O autor ainda cita o ano de 1922 como o início da revolução cultural brasileira reagindo à cultura acadêmica e oficial, onde o expoente principal é Oswald de Andrade⁸², com uma obra genial, mas que apesar de ter se interessado e pesquisado muito sobre a cultura brasileira, morreu após poucas publicações.

De acordo com Rocha (1981) o tropicalismo também tem importante papel na cultura brasileira, principalmente, porque traça um momento de ruptura no cinema, onde segundo o autor “agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades” (p.119) e nesse contexto,

⁸² José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 — São Paulo, 22 de outubro de 1954) foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro.

desenvolveram-se formas variadas de cinema, como o da violência e o do subdesenvolvimento, com colocações sociais e políticas bastante diferenciadas.

Para o autor, a falta de investimentos que sempre marcou o cinema na América Latina só poderá ser mudado a partir do momento em que a própria ideia de estrutura produtiva e distributiva for modificada e isto deve ser feito em vários níveis. Apesar das dificuldades, o Cinema Novo conseguiu bons resultados, principalmente a se tornar um fenômeno cultural internacional, saindo do Terceiro Mundo, e segundo Rocha (1981) foi um processo bem mais agressivo do que o cinema cubano, mas o autor volta a tecer suas críticas dizendo que “o Cinema Novo criou o cinema brasileiro e atingiu o complexo de inferioridade de forma tão violenta que as reações são anormais” (p.135).

Rocha (1981) desenvolve toda sua obra com base em críticas a autores, momentos e fatos que agiram diretamente sobre o cinema, onde condenava a intolerância, vendo-a como um verdadeiro crime na arte. É assim que fala de um de seus filmes mais conhecidos que é *Terra em Transe*, obra que relata o que “existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina” (p.141), sendo bem característico do autor, pois não buscava heróis, pessoas perfeitas, mas apresentar os conflitos, a pobreza e a miséria na qual muitas pessoas viviam, e muitas vezes de forma passiva. Foi uma obra que alcançou repercussão internacional.

Sobre a censura brasileira, Rocha (1981) afirma que a mesma é como a existente em qualquer outro país, sendo uma forma utilizada pelo Estado para controlar o público, assim como vê os cineastas que se acham gênio outro grande problema para a indústria cinematográfica. Tudo isso faz com que os cineastas além do trabalho de produzir, ainda tenham que desenvolver uma luta contra o preconceito que existe em relação ao cinema latino-americano, que tem filmes excepcionais, mas que carregam um pré-conceito de muitas pessoas e por isso não conseguem bons resultados frente ao público e a crítica.

Para Rocha (1981) é sim possível criar cinema de qualidade mesmo em um país subdesenvolvido como é o Brasil e isso pode servir de experiência para outros países e produtores, o que exige união entre cineastas e produtores e observa “independentemente de que nosso êxito em nível europeu ajuda internamente a romper o preconceito de nosso público contra a arte e o cinema brasileiro” (p.154) e para isto o Cinema Novo se organizou, se uniu, buscando comunicar-se com o público para ganhar seu próprio mercado.

O autor tece também uma crítica a quem diz que o Cinema Novo é um clube fechado, considerando-os como pessoas incapazes que não conseguiram fazer suas produções, afirmando ainda que é um cinema que não padece do problema de definição entre o rural e o

urbano, pois ele busca retratar o homem em todas suas nuances. Para Rocha (1981) qualquer filme pode ser rodado no Brasil, porém, todos também passarão pela censura e pela crítica, mas o que é de fundamental importância é que se crie uma maior dificuldade e atitude contra a importação de filmes estrangeiros, que tem uma grande facilidade de entrar no país, desvalorizando as produções nacionais.

Toda essa situação descrita pelo autor como fruto da própria colonização brasileira, dependente da cultura de outros países e que não valoriza seu povo, seu espaço e suas próprias produções, por isso não investe em seu próprio cinema. A crítica do autor aumenta ainda mais nesse sentido, afirmando que muitas pessoas discutem a qualidade do cinema brasileiro, mas não tem a ousadia de discutir as estruturas econômicas que os sustentam e observa:

O cineasta brasileiro é uma vítima solitária. Ninguém perdoa a ele o ato de ousar fazer um filme no Brasil. É isto exatamente o que desejam: desmoralizar o cinema brasileiro a fim de que não se crie indústria nacional e o mercado econômico e moral de um povo fique nas mãos dos americanos. (p.199).

O autor, porém, deixa claro, que na atualidade o Brasil possui melhores condições de produção cinematográfica, mesmo que produzir um filme ainda seja um risco econômico, porque o mercado ainda é dominado pelos norte-americanos e europeus, mas a única maneira de lutar e conseguir melhores resultados, é produzindo e divulgando as produções.

Para Rocha (1981) uma das maiores necessidades do cinema brasileiro é de críticos mais capacitados, mesmo que no Brasil existam dois grupos diferenciados dos mesmos, aqueles mais velhos com mais qualidade e os mais novos que repetem chavões sem nenhuma contribuição a qualidade do cinema. O autor pondera que a crítica é um momento muito importante ao cinema e observa:

Filme é criticado assim: a estória é contada, depois é comentado o conteúdo, o trabalho dos atores e as contribuições do diretor. Tem alguns caras por dentro. A maioria é burríssima. Os intelectuais das outras sextas artes, e público, acreditam nas burrices pretensiosas e mal-informadas emitem opiniões imbecilizantes sobre cinema. (p.213).

E isso faz com que o cinema brasileiro careça e precise de uma crítica capaz de analisar historicamente cada filme, não afirmando apenas o que é bom ou ruim, acadêmico ou

vanguardista, mas promovendo uma crítica de maior qualidade que também permita que o público possa avaliar melhor o que poderá ou não assistir.

O cinema, porém, só alcançará resultados mais consideráveis a partir do momento em que a classe dos intelectuais de vanguarda que estão diretamente ligados à massa passarem a fazer parte da produção e divulgação dos mesmos. Essa é afirmação de Rocha (1981) afirmando que:

É preciso uma revolução cultural, no cinema, a tomada de cinema pelos intelectuais de vanguarda ligados as massas, para transformar o cinema numa poderosa máquina cultural e limpar o cinema de toda essa cambada de comerciantes, picaretas, vigaristas, pseudoatores, pseudorealizadores. (p.241).

Para Glauber Rocha o cinema é um fato internacional e por isso tem reflexos de todos os acontecimentos que ocorrem nesse âmbito e o cinema brasileiro busca nesse sentido não desenvolver-se a partir de um fetiche, mas ser uma forma de materialização da realidade brasileira, onde se busca conhecer a cultura tradicional e a partir dela produzir obras que tenham relevância social. Mesmo tamanha importância não fez com que muitos intelectuais se interessassem pelo cinema, pois ele demanda tempo e risco, por isso, a maioria deles destinava-se a literatura e a outras formas de arte.

Rocha (1981) critica o cinema mundial de 1975 que se configurava como um deserto ideológico-estético, marcado por alienações e ilusões, sem autores de coragem para romper com os modelos pré-concebidos e observa que “o cinema é uma arma importante demais para estar em mãos de comerciantes e de artistas alienados e irresponsáveis” (p.275).

No final da década de 1970, o cinema brasileiro era visto segundo Rocha (1981) como uma atividade marginal e o crítico era um novo tipo de jornalista, que não criticava apenas o cinema, mas o mundo como um todo a partir do mesmo e enquanto isso o público brasileiro ficava cada vez mais pobre e ignorante, pois só tinha contato e somente valorizava os filmes e produções americanas.

A partir desse momento, Rocha (1981) termina sua obra citando autores como Claude Jean Bernardet René Georges⁸³, Helena Ignes⁸⁴, Marcos Farias, dentre outros que atuaram no final da década de 1970 e nos anos de 1980 autor cita Ruy Guerra⁸⁵, Carlos Fontes

⁸³ Jean-Claude Bernardet Charleroi, 2 de agosto de 1936) é um teórico de cinema, crítico cinematográfico, cineasta e escritor brasileiro.

⁸⁴ Helena Ignez (Salvador, 23 de maio de 1942) é uma atriz brasileira.

⁸⁵ Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira (Lourenço Marques, atual Maputo, 22 de Agosto de 1931) é um realizador de cinema, poeta, dramaturgo e professor nascido em Moçambique, então território português. Vive no Brasil desde 1958.

Diegues⁸⁶, Paulo César Saraceni⁸⁷, Joaquim Pedro de Andrade⁸⁸, Arnaldo Jabor⁸⁹, dentre inúmeros outros, analisando de que forma os mesmos contribuíram para a construção e o desenvolvimento do Cinema Novo no Brasil, analisando suas produções, as técnicas utilizadas, as temáticas principais por eles abordadas, como os conheceu e porque os cita como importantes para a arte do país.

2.4 O Século do Cinema

Em o livro “O Século do Cinema”, Rocha (2006) observa que o século do cinema também é o da violência, da tragédia americana e a revolução buscada encontrou a oposição entre sonho e a realidade econômica que não permitia que os projetos fossem colocados em prática, é nesse sentido que o autor afirma que “a sociedade impõe ao artista a condição de exílio a partir do qual ele não tem outro caminho senão a subversão” (p.25), mesmo assim a arte é vista como uma forma de interpretar a realidade e de se conseguir produzir uma Revolução.

A primeira parte do livro intitula-se “Hollywood” e inicia falando sobre Davi Wark Griffith⁹⁰, que era filho de um coronel sulista dos Estados Unidos que acabou arruinado após a Guerra Civil oitocentista e que filmou “The Birth of a Nation” (O nascimento de uma nação”. Para Rocha (2006) o autor era um produto típico do neocapitalismo norteamericano, este que vivenciava as diferenças entre o sul e o norte, onde “o *nascimento de uma nação* é o Velho Testemunho que exclui os negros do processo histórico, como raça primitiva, elegendo em construtores da Nação as classes brancas protestantes” (p.34).

Charles Chaplin⁹¹ é apresentado como dois autores diferenciados, o primeiro que começa a filmar em 1914 em Hollywood, considerado como um imigrante aventureiro, marginal e operário, que utiliza seus personagens para desmascarar o capitalismo e outra visão do autor é tida a partir de 1925, onde segundo Rocha (2006) o mesmo tem no proletariado europeu sua temática mais trabalhada, usando o cinema como um processo

⁸⁶ Carlos José Fontes Diegues (1940, Maceió), cineasta brasileiro.

⁸⁷ Paulo Cesar Saraceni (Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1933 – 14 de abril de 2012) foi um roteirista, produtor de cinema, ator e cineasta brasileiro.

⁸⁸ Joaquim Pedro de Andrade (Rio de Janeiro, 25 de maio de 1932 — 10 de setembro de 1988) foi um cineasta brasileiro.

⁸⁹ Arnaldo Jabor (Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1940) é um cineasta, roteirista, diretor de cinema e TV, produtor cinematográfico, dramaturgo, crítico, jornalista e escritor brasileiro.

⁹⁰ Davi Wark Griffith (22 de janeiro, Grestwood, EUA), cineasta.

⁹¹ Charles Spencer Chaplin, mais conhecido como Charlie Chaplin (Londres, 16 de abril), foi um ator, diretor, produtor, humorista, empresário, escritor, comediante, dançarino, roteirista e músico britânico

revolucionário para o povo. Ainda segundo o autor “em Chaplin estão condicionados valores eternos; por isso nega o originalismo, a masturbação artística e pseudo-inovadores de uma Arte que só nele se realizou como expressão de vida e que só em raros gênios encontrou continuação” (p.40).

Continuando sua análise sobre Chaplin, Rocha (2006) cita a conhecida obra *Tempos Modernos*⁹², onde o ator representa um operário, que irá ter o contato com os maquinários que revolucionaram a indústria, geraram desemprego e miséria para o trabalhador, uma obra considerada ainda muito atual por todo seu contexto histórico e pela ação do capitalismo diante do trabalhador.

Rocha (2006) cita o Festival de Veneza de 1958 como um diferencial para o cinema, pois se passou a tratá-lo como parte da cultura do povo “em detrimento do estrelismo e do mundanismo que marcaram os festivais cinematográficos” (p.43) e por isso quem buscou prazer em Veneza, não considerou um festival de sucesso, pois antes de tudo ele foi um belo acontecimento artístico. Foi neste festival que se destacou Erich von Stroheim⁹³, com uma inquietude criadora, seriedade e aspereza.

Fritz Lang⁹⁴ era muito crítico em relação a outros autores de cinema, sendo que considerava, por exemplo, absurdo a indústria do cinema Godard, onde Fritz Lang que era considerado um dos autores do cinema, precisava fazer conferências para sobreviver, um homem cuja fama e inteligência não foram capazes de ajudá-lo a produzir obras sobre os temas que ele tanto desejava, mesmo assim Rocha (2006) pondera que “ferido é fera que não se abate, não desiste de defender o novo cinema contra a prepotência das autoridades, o comercialismo dos produtores e os preconceitos da crítica” (p.47).

No cinema Hollywoodiano ele cita ainda William Wyler⁹⁵ que ganhou a Palma de Ouro em Cannes/57, desenvolvendo um cinema psicológico e social, utilizando as

⁹² **Modern Times** ou **Tempos Modernos** é um filme de 1936 do cineasta britânico Charles Chaplin, em que o seu famoso personagem "O Vagabundo" (The Tramp) tenta sobreviver em meio ao mundo moderno e industrializado. É considerado uma forte crítica ao capitalismo, militarismo, liberalismo, conservadorismo, stalinismo, fascismo, nazismo e imperialismo, bem como uma crítica aos maus tratos que os empregados passaram a receber depois da Revolução Industrial. O filme tem duração de 87 minutos.

⁹³ Erich von Stroheim (*Erich Oswald Stroheim*) (Viena, 22 de setembro de 1885 — Castelo de Maurepas, perto de Paris, 12 de maio de 1957) foi um diretor de cinema, ator e escitorestadounidense de origem austríaco.

⁹⁴ Friedrich Anton Christian Lang, conhecido como Fritz Lang (Viena, 5 de Dezembro de 1890 – Los Angeles, 2 de Agosto de 1976) foi um cineasta, realizador, argumentista e produtor nascido na Áustria, mas que dividiu sua carreira entre a Alemanha e Hollywood.

⁹⁵ William Wyler, nascido Wilhelm Weiller (Mulhouse, então Alemanha, 1 de Julho de 1902 — Los Angeles, 27 de Julho de 1981) foi um realizador do cinema americano.

problemáticas humanas e não os valores artísticos do cinema. Já Stanley Kramer⁹⁶ se projetou no cinema no pós-guerra, reunindo grandes talentos que antes eram desconhecidos ou que estavam esquecidos e foi responsável por inúmeros filmes de qualidade durante muitos anos, entre eles *Julgamento em Nuremberg*⁹⁷ (1961). Outra característica apresentada pelo cinema hollywoodiano do pós-guerra foi o uso da brutalidade, da fábula de heróis, e principalmente dos filmes de terror. Segundo Rocha (2006):

A vida copia Hollywood e a violência inspira o cinema. Os mitos do sadismo a mulher amada, da delação em favor do regime, da bofetada como solução e honestidade valorizada pelo conformismo e concessão são personificados nos tipos de Marlon Brando, Rock Hudson, John Derek, Richard Egan e outros fabricados pela máquina de JP Morgan e Rockefeller. (p.68).

Esse modelo de cinema foi uma forma encontrada por Hollywood para conquistar o grande público, tanto sua simpatia, como a preferência do mesmo, partindo da observação de que nesse período o homem não busca um cinema que trate de sua realidade, mas que lhe sirva de inspirações, de novos modelos, de um refúgio e dos inúmeros problemas que ele vive no seu dia a dia.

Ainda nesse contexto, Rocha (2006) afirma que a “usina de sonhos” produziu a esperança infantil, subestimou a solidariedade humana e simpatia exagerada pela moral ensinada, o cinema mudou sua função e passou a ter um papel de deseducador e a crítica do autor continua dizendo que “o filme americano transforma-se num panfleto mentiroso e terrorista” (p.69).

Rocha (2006) também cita a mudança do cinema hollywoodiano tratando do tema “racismo” que em muitos momentos tornou-se um mito para muitos autores, da mesma forma que destaca Chaplin como um ícone da comédia no cinema americano dizendo que ele “precisa ficar isolado. Isto porque o fenômeno da comédia chpliniiana é universal” (p.65), tendo ainda em Frank Capra⁹⁸ um marco de fundamental importância, buscando um cinema

⁹⁶ Stanley Kramer (Nova Iorque, 29 de Setembro de 1913 — Los Angeles, 19 de Fevereiro de 2001) foi um diretor e produtor de cinema americano.

⁹⁷ **Judgment at Nuremberg ou O Julgamento de Nuremberg** é um filme norte-americano, em branco-e-preto, dirigido por Stanley Kramer em 1961. É baseado em fatos reais, principalmente no caso Katzenberger, o último julgamento dos Processos de Guerra de Nuremberg que ocorreram depois da Segunda Guerra Mundial para julgar os criminosos nazistas. O roteiro foi escrito por Abby Mann. O filme tem duração de 187 minutos.

⁹⁸ Francesco Rosario Capra, mais conhecido como Frank Capra (Bisacquino, 18 de maio de 1897 — La Quinta, 3 de setembro de 1991) foi um cineasta estadunidense nascido na Sicília.

que fazia sorrir e chorar, uma comédia que se desenvolveu, principalmente a partir de 1930 quando o país se recuperou da crise de 1929.

Mas também haviam aqueles que demonstravam as mazelas da sociedade americana e que não utilizam o cinema apenas para tratar de sonhos e fantasias, é o que afirma Rocha (2006) dizendo que o filme *Riot in Cell Block*⁹⁹ (Rebelião no Presídio) de 1954 tratou do desrespeito a condição humana, das deficiências e anormalidades da sociedade, assim o autor afirma que foi possível demonstrar no cinema que “nem tudo é cinemascópio colorido, com flores, matéria plástica, coca-cola, beijos e rock-and-roll” (p.70).

Um dos atores mais elogiados por Rocha (2006) nesse período foi James Dean¹⁰⁰, considerado anjo e mito e segundo o autor “jovem anjo colorido em celulóide e mal, adolescente em velocidade além de macho fantasiado pelo desespero mecânico, liberta com a morte, os meninos terríveis sem flores, sóis e ritmos” (p.71), foi um ator que invadiu o espaço dos desejos de quem via os filmes, tornou-se símbolo de uma geração.

O gênero policial também é exaltado por Rocha (2006) advinda da literatura policial que se fortaleceu nos últimos cem anos, ganhando a preferência do público capitalista, em especial, do masculino, com personagens que passaram a fazer parte do imaginário das pessoas, tornando-se ainda uma sacada importante dos produtores que se inspiraram nessa preferência para vender suas obras de aventura. Ao lado desse tipo de filme, também exaltou-se as temáticas ligadas a delinquência juvenil e sobre esse momento, Rocha (2006) pondera que:

Elemento de riqueza conteudística, o tema de jovens sem fé e sem causa iria, por ser novo, prenhe, necessitado de alívio, procurar novas experiências de linguagem cinematográfica. Seria mais decorrência no processo de criação do que ato obrigado a determinar nova forma. É discutível a preponderância do tema como determinante na forma; não que esta seja executada de maneira rígida, consequência matemática; os elementos fundamentais nascem do tema em qualidade mais evoluída, em estado de intriga elaborada, história a ser contada sobre determinado aspecto. (p.80).

⁹⁹ **Rebelião no presídio** teve direção de Don Siegel com duração de 80 minutos contando a história do produtor Walter Wanger, que acaba de ser libertado da prisão depois de atirar um homem que ele acreditava que estava tendo um caso com sua esposa, queria fazer um filme sobre as péssimas condições que ele viu enquanto estava preso.

¹⁰⁰ James Byron Dean (Marion, Indiana, 8 de Fevereiro de 1931 — Cholame, Califórnia, 30 de Setembro de 1955) foi um ator norte americano considerado um fenômeno cultural, personificando a rebeldia e angústias próprias da juventude da década de 1950.

Nesse tipo de cinema, muitas vezes as imagens importavam e falavam muito mais do que a interpretação dos atores. Nesse tipo de filme se destacou Elia Kazan¹⁰¹ que tornou-se tão popular como um ator, ao ser um produtor independente que mesmo com as dificuldades políticas e econômicas, conseguiu conquistar o público, sendo que em suas obras destacaram-se atores como James Jean, Marlon Brando¹⁰², Karl Malden¹⁰³, entre outros, sendo que os atores eram utilizados como agente de excitação, “atraindo sobre si e não sobre o personagem a atenção pública” (p.92), é preciso considerar ainda que o autor veio ao Brasil e unindo-se a Nelson Rodrigues filmou *Anjo negro*.

Na área do suspense, Rocha (2006) destaca Hitchcock¹⁰⁴ e Clouzot¹⁰⁵, diferenciando esse tipo de filme dos policiais, mas também tinha a estrutura narrativa idêntica aos romances. Sobre Hitchcock o autor afirma que “o mestre do suspense não conta histórias de assaltantes. É sempre a história de um mistério, do crime praticado pelo assassino desconhecido ou da armação psicologicamente violenta em torno de determinado personagem que requisita a participação do detetive” (p.97) e assim construía seu suspense, com a presença do medo, da agressão, do crime e da espera.

Outra característica do cinema americano apontada por Rocha (2006) é o cinema de denúncia, que tem em *Sweet Smell of Success*¹⁰⁶ (A embriagues do sucesso) de 1957, um de seus exemplos, promovendo a participação social, envolvendo o trabalho assalariado, temas psicológicos e até mesmo de amor.

Para Rocha (2006) o maior filme americano foi *Killer's Kiss* (A morte passou por perto, 1955) de Kubrick¹⁰⁷, que ao lado de *Hiroshima meu amor*¹⁰⁸, impressionaram o autor.

¹⁰¹ Ilías Kazantzóglu (Constantinopla, 7 de setembro de 1909 — Nova Iorque, 28 de setembro de 2003), foi um cineasta greco-americano.

¹⁰² Marlon Brando, Jr. (Omaha, 3 de abril de 1924 – Los Angeles, 1 de julho de 2004) foi um ator de cinema e teatro estado-unidense.

¹⁰³ Karl Malden, (Chicago, 22 de março de 1912 — Los Angeles, 1 de julho de 2009) foi um ator estadunidense.

¹⁰⁴ Sir Alfred Joseph Hitchcock, KBE (Leytonstone, Londres, 13 de agosto de 1899 — Bel Air, Los Angeles, 29 de abril de 1980), foi um cineasta inglês, considerado o mestre dos filmes de suspense,

¹⁰⁵ Henri-Georges Clouzot (Poitou-Charentes, 20 de novembro de 1907 - Paris, 12 de janeiro de 1977) foi um cineasta francês.

¹⁰⁶ **A Embriaguez do Sucesso** conta a história de um poderoso filme sobre um impiedoso jornalista e um assessor de imprensa inescrupuloso que vão fazer de tudo para alcançar o sucesso, esta "fascinante e irresistível história" de uma "rigorosa direção e diálogos afiados". A brilhantada pelas vívidas performances de Curtis e Lancaster essa exposição dos podres da corrupção das metrópoles é um eterno clássico que machuca fundo e envia uma mensagem quase arrepiante. O filme tem duração de 86 minutos e foi lançado em 1957 com direção de Alexander Mackendrick.

¹⁰⁷ Stanley Kubrick (Nova Iorque, 26 de julho de 1928 — Hertfordshire, 7 de março de 1999) foi um diretor, roteirista e produtor de cinema americano.

¹⁰⁸ **Hiroshima mon amour ou Hiroshima, Meu Amor** é um filme franco-japonês de 1959, um drama dirigido pelo cineasta Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras. A história é sobre um relacionamento entre uma

Da mesma forma que considera que *Sem destino* (*Easy Rider*) de 1973 ainda seja uma obra que continua viva, onde assim como em quase todos os filmes norte-americanos, o som está no espaço do plano, sendo considerado como uma “síntese dialética de John Ford, Jonas Mekas e as motocicletas de Kenneth Anger” (p.151).

A última consideração do autor sobre o cinema em Hollywood é sobre “*Apocoppolakalypse*”, que para ele é um discurso alienado e alienante sobre a Guerra do Vietnã, mesmo tendo sido escrito pelo que considera-se o gênio contemporâneo de Hollywood, Francis Ford Copola¹⁰⁹. O autor observa que:

De uma aventura à outra, Willard *atravessa* a periferia de uma "guerra anárquica, sem comando". até o inferno *hippie-nazista* de Dennis Hopper e Marlon Brando. Os soldados de Francis são atores *freaks*. A maioria esteve no Vietnã. São legionários turistas na produção milionária. Negros cruéis, brancos loucos, surfistas *pirados*. E o pastor Willard, o criminoso puro, o símbolo da "boa guerra", qual Dante Alighieri num musical da Broadway, *atravessa* o inferno sem "pé nem cabeça", rumo ao woodstockiano templo de Kurtz. (p.155).

Rocha (2006) prossegue sua crítica a obra e ao autor dizendo que este cria um texto cuja psicologia vai de contraste ao fluxo jornalístico, informativo e crítico da obra e por isso, quem é conhecedor da realidade da guerra e das guerras apresentadas nos filmes, não se iludiram nem gostaram dessa obra.

A segunda parte do livro trata do “neo-realismo”, onde considerar que de Eisenstein¹¹⁰ a Visconti¹¹¹ & Antonioni¹¹², desenvolve-se um cinema racionalista, obedecendo a uma revolução histórica, um cinema ligado aos primitivos, mas também é um cinema que se cria a margem da história. Segundo Rocha (2006) “é o cinema que se indispõe com a indústria, brigou com os produtores, com o público, com a censura e com a crítica interessada a servir o bom gosto, a moral, o respeito e a tradição” (p.173) e assim surge o cinema novo, livre, de autor.

mulher francesa e um japonês. Foi um dos primeiros filmes da Nouvelle vague e fez uso inovador de flashbacks. A obra tem duração de 90 minutos.

¹⁰⁹ Francis Ford Coppola (Detroit, 7 de Abril de 1939) é um produtor, roteirista e cineasta norte-americano reconhecido internacionalmente pela aclamada trilogia *O Poderoso Chefão*

¹¹⁰ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (Riga, 23 de janeiro de 1898 - Moscou, 11 de fevereiro de 1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos.

¹¹¹ Don Luchino Visconti di Modrone, conde de Lonate Pozzolo (Milão, 2 de novembro de 1906 — Roma, 17 de março de 1976), foi um dos mais importantes diretores de cinema italianos.

¹¹² Michelangelo Antonioni (Ferrara, 29 de setembro de 1912 — Roma, 30 de julho de 2007) foi um cineasta italiano.

Enquanto caracteriza o cinema como possuindo uma superestrutura que após a II Guerra Mundial passou a ocupar o lugar do romance e do teatro, porém, nos Estados Unidos, Rocha (2006) considera que os autores continuam neuróticos e excitados em trabalhar a guerra atômica, a conquista do espaço e o avanço comunista, não dando espaço para outras temáticas, processo esse contrário ao que se viu no Terceiro Mundo, onde a linguagem do cinema buscou tratar de imagens e temas reais, da fome que está presente em toda a parte, da criminalidade, ditadura, entre tantas outras propostas.

Novamente, Rocha (2006) começa a apresentar o nome de diversos autores e produtores do cinema que caracterizaram essa etapa que ele chama de neo-realismo, como é o caso de Jean Renoir¹¹³, filho de um famoso pintor impressionista, Auguste Renoir¹¹⁴, sendo que sua fama não surgiu pelo seu pai, mas pelo grande artista que se tornou, para Rocha (2006), o maior cineasta francês da velha geração. O que diferenciava esse de outros autores é como ele via o cinema e cada uma das produções. Sobre isto, Rocha (2006) esclarece:

Renoir não gosta de falar de cinema, mas fala o tempo todo da vida, e tira de cada ato conclusões filosóficas. Humanista, anti científico, impressionista, generoso mas de extrema lucidez. A idade não o separa de nosso tempo e quando fala de hoje sentimos o quanto é jovem. Abandonei a idéia de entrevistá-lo. Preferi acompanhá-lo durante dez dias e conversar francamente. (p.197).

Outro destaque é René Clair¹¹⁵ que segundo o autor pronuncia-se na linguagem imagem/rítmica, e que a partir do momento em que desenvolveu sua arte, passou também a entender melhor sua própria vida, pois não se limitou à mecânica, a técnica, e tornou-se um clássico da velha geração. O neo-realismo ainda é analisado nas obras de Rossellini¹¹⁶, na Itália, principalmente, a partir de *Roma, cidade aberta*¹¹⁷ de 1945, onde o cinema buscava transformar os sonhos em realidade e para isso se integraram todas as artes ao cinema. Rocha (2006) considera que:

¹¹³ Jean Renoir (15 de setembro de 1894, Paris — 12 de fevereiro de 1979, Beverly Hills, Califórnia) foi um cineasta, escritor, argumentista, encenador e ator francês.

¹¹⁴ Pierre-Auguste Renoir (Limoges, 25 de fevereiro de 1841 — Cagnes-sur-Mer, 3 de dezembro de 1919) foi um pintor francês impressionista.

¹¹⁵ René Clair (Paris, 11 de novembro de 1898 - Paris, 15 de março de 1981), foi um ator e diretor de cinema francês.

¹¹⁶ Roberto Rossellini (Roma, 8 de maio de 1906 — Roma, 3 de junho de 1977) foi um diretor de cinema italiano. Rossellini foi um dos mais importantes cineastas do neo-realismo italiano, com contribuições ao movimento, com filmes como *Roma, città aperta* (br/pt: *Roma, Cidade Aberta*).

¹¹⁷ **Roma, città aperta ou Roma, Cidade Aberta** é um filme italiano e alemão de 1945, um drama de guerra dirigido por Roberto Rossellini. Precursor do neorealismo do cinema italiano, tornando o diretor e a atriz Anna Magnani os ícones da nova tendência. A obra tem duração de 100 minutos.

Roberto Rossellini é a *nova* realidade intelectual e estética da Itália, no pós-guerra. Comunica-se através do cinema, técnica saturada pelo mundo que morreu na guerra. Sem câmera, sem filme, sem laboratório, sem técnica, sem atores, sem produção... sem nada... apenas com idéias ... Rossellini diria que "as idéias geram imagens" ""o desejo das idéias materializa ...", (p.207-208).

Rossellini foi considerado um reinventor do cinema, uma vez que até então ele era apenas construído em estúdios, e mesmo não tendo formação universitária ele ousou em produzir um cinema que foi para as ruas, que tratou de seus problemas, do horror presente na realidade, da miséria e da bondade presentes no homem, onde acreditava que as tragédias ultrapassavam a compreensão materialista da história. Para Rocha (2006), sua morte deixou o cinema órfão, ponderando ainda que o público brasileiro pouco conhece as obras e telefilmes de um dos mais importantes produtores do cinema contemporâneo.

A busca por um cinema com uma nova linguagem, encontrava porém, aqueles que ainda queriam mantê-la intacta e como criticar aqueles que queriam ter liberdade para usar a linguagem que mais lhe convinham? Isso aconteceu quando autores como Alain Resnais¹¹⁸, Jean-Luc Godard¹¹⁹, Michelangelo Antonioni e outros jovens buscavam uma renovação, mas *Rocco*¹²⁰ era um filme convencional, cuja liberdade de linguagem, permitia que o autor o fizesse.

Visconti se destaca no cinema italiano, este que segundo Rocha (2006) evoluiu independente do expressionismo alemão, do cinema soviético dos anos 20 e do avantgardismo francês e de Hollywood, isto deu origem a verdadeiros espetáculos históricos durante o período do fascismo, criando um novo estilo, consagrado nas comédias de Lina Wertmuller¹²¹ e em Sergio Leone¹²². Visconti inovou e usava um discurso histórico com auxílio de imagens. Já no cinema revolucionário, o autor destaca Michelangelo Antonioni que realizou inúmeros documentários e ficções cinematográficas que fizeram dele “um dos mais significativos

¹¹⁸ Alain Resnais (pron. al-A[N] rã-NÃ) (3 de junho de 1922, Vannes) é um cineasta francês conhecido por suas obras-primas de ficção poética, como "Hiroshima meu amor"/ "Hiroshima mon amour" (1959, com roteiro de Marguerite Duras), e "O Ano passado em Marienbad"/ "L'année dernière à Marienbad" (1961, com roteiro de Alain Robbe-Grillet).

¹¹⁹ Jean-Luc Godard (Paris, 3 de Dezembro de 1930) é um cineasta franco-suíço.

¹²⁰ *Rocco e Seus Irmãos* (it: *Rocco i suoi fratelli*) é um filme de 1960, do gênero drama, dirigido por Luchino Visconti. Possui trilha sonora de Nino Rota. O roteiro é baseado em episódio do romance *Il ponte della Ghisolfia*. O filme pertence à chamada estética neo-realista, que o próprio Visconti trabalhou em filmes como *Bellissima* (1951), *La terra trema* (1950) e *Ossessione* (1943). A obra tem duração de 117 minutos.

¹²¹ Lina Wertmuller, diretora de cinema.

¹²² Sergio Leone (Roma, 3 de janeiro de 1929 — 30 de abril de 1989) foi um cineasta italiano.

cineastas revolucionários do mundo” (p.247), tendo como principal marca a compreensão da capacidade que o cinema tinha de promover uma ampla comunicação.

Para Rocha (2006) foi na Rússia que a arte moderna surgiu, em Eisenstein, Meyerhold e depois disto, nada teria sido feito de interessante no cinema. Sobre esta questão o autor observa “talvez filmes belos, mas nada de novo, nada que tenha significado. É necessário recomeçar desde Eisenstein: do Eisenstein não somente o diretor, mas também do Eisenstein teórico do cinema”. E assim o autor traça uma discussão teórica e histórica sobre o contexto que fez surgir a arte moderna e como esta atingiu diretamente o cinema, destacando autores, Passolini Bertolucci¹²³ e Bellocchio¹²⁴, e como entender esse processo é importante para entender o cinema na atualidade.

Na terceira parte do livro “Nouvelle Vague”, Rocha (2006) afirma que “este é o tempo do cinema às avessas. O fetichismo técnico e o vário suporte artístico resultam que todo avesso ao analítico cinestético aceita” (p.303) e a partir desse momento o cinema não se refere a si próprio, mas também a outras artes, divulgando romances, poemas, pinturas, fotografias, musicais, dentre outras. Era um cinema onde a morte se fazia dramática e até mesmo ridícula, mas também onde ele desagregou-se, pois se organizava cada vez mais.

O autor mais discutido nessa etapa do livro é Godard e as discussões iniciam-se com o autor indagando se o leitor gosta ou não do mesmo que tinha um ritmo frenético de produções, visualizado na frase do Rocha (2006) que diz “dois filmes ao mesmo tempo – um nos dias pares, outro nos ímpares- eis o ritmo godardiano” (p.308). Godard¹²⁵ era para o autor um homem cínico, anarquista, irreverente, tráfico, romântico, irresponsável, clássico, inquieto e desconcertante, ou seja, um homem de múltiplas faces. Mas apesar de tudo isso, não reprime críticas a seu trabalho, principalmente a questão política, pois considera-o alienado, mesmo que do ponto de vista suas obras sejam aceitáveis.

Para Rocha (2006) o cinema é uma arte capaz de descobrir o homem, o mundo em que ele vive, indo muito além das teorias e autores que se conhece na atualidade, não sendo uma arte isolada e nesse contexto “Godard reassume o cinema no ponto onde Joyce parou com o romance” (p.312) e o cinema tornam-se poesia, criação, falando sobre a vida, amores, sonhos e frustrações.

¹²³ Bernardo Bertolucci (Parma, 16 de março de 1941) é um cineasta e roteirista italiano.

¹²⁴ Marco Bellocchio (Bobbio, Emilia-Romagna, 9 de novembro de 1939) é um realizador, argumentista e actor italiano

¹²⁵ Jean-Luc Godard (Paris, 3 de Dezembro de 1930) é um cineasta franco-suíço reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico.

Em toda sua obra ele deixa claro, que muitas das produções foram feitas mais com coragem do que com recursos, e por isso ainda na atualidade faltam recursos para financiar as produções, mas críticos para demonstrar seus erros e vícios. Mesmo assim, é enfático em dizer que a arte do Brasil tem sim sentido, mas que precisava ser valorizada, que precisa de espaço e principalmente, de capital para a produção.

Assim, as obras de Glauber Rocha são uma profunda análise crítica sobre o cinema brasileiro, sobre a falta de infra-estrutura, de investimentos, de jovens audaciosos que buscassem fazer um cinema diferente e que não somente imitasse o que estava sendo produzido em outros países, exaltando as obras que viam e que tratavam de maneira diferenciada o povo e a vida do brasileiro, com seus inúmeros problemas e diversidades. Sendo assim propõe-se para o próximo capítulo uma análise da estética e do cinema produzido por Glauber Rocha, analisando algumas questões presentes em Terra em Transe.

3 GLAUBER ROCHA: A ESTÉTICA E O CINEMA A PARTIR DE “TERRA EM TRANSE”

Nos capítulos anteriores foi possível observar como o cinema brasileiro desenvolveu-se, quais suas características dentro do período da ditadura e também após o mesmo, e as inúmeras críticas e memórias trazidas sobre o que foi produzido no cinema, sua qualidade e a falta de incentivo e de recursos que os autores e produtores têm no Brasil, o que aliado a falta de qualidade de muitos deles, não produziu um cinema de qualidade e não permitiu a construção da identidade dessa arte importante ao país. Dentro dessa perspectiva, observa-se que Glauber Rocha produziu uma história do cinema no Brasil, de certa forma controlada por suas próprias lembranças e por isso, tornou-se também um “historiador”, característica essa que é muito bem visualizada em suas obras cinematográficas. Partindo desse pressuposto, o objetivo desse capítulo é analisar o filme “Terra em Transe” partindo de sua estética, da forma diferenciada que o autor buscava construir suas obras e dentro dela, tratou da história e da realidade brasileira, e dessa forma tornou-se um intérprete do Brasil.

O homem em suas diversas formas de expressão criou o cinema, e nele pode falar sobre os problemas sociais, as necessidades, as riquezas, os heróis, os vilões, sobre tudo que o cerca, dessa forma, misturar ficção e realidade, militância política e imaginação. Sobre tal questão Ramos (2008) observa que:

Seus filmes carregam, portanto, não só as marcas dos debates sociopolíticos, mas também dialogam com as questões estéticas de seu tempo. Ao longo deste ensaio, procuraremos demonstrar que a característica básica de sua cinematografia é o diálogo permanente entre o esforço documental e liberdade de criação ficcional, isto é, um entrecruzamento de modalidades discursivas, que promove o encontro entre documentário e ficção, sempre com base numa perspectiva de militância política. Na realidade, para compreender melhor essa proposta estético-política, é preciso recuperar alguns dados de sua biografia. (p.02).

Glauber Rocha usou seus filmes para tratar da realidade brasileira, da perda de liberdade, da violência na sociedade, as ideologias pregadas e a falta de iniciativa das pessoas em busca de uma vida melhor, mas tornou-se muito mais que um cineasta e jornalista, foi pioneiro ao levar a própria história e a realidade do país para dentro dos filmes e dessa forma, ganhou o público, principalmente a partir de Terra em Transe, que permitiu as pessoas se identificarem com personagens, observar neles, características de tantos líderes brasileiros, que utilizaram o populismo e as ideologias para manter-se no poder, que contribuíram para

um período onde a liberdade do povo foi podada e onde as pessoas se sentiam inertes frente aos maus-tratos e violência.

3.1 A Estética de Terra em Transe

O filme “Terra em Transe” conta a história da fictícia República de Eldorado, local de moradia de Paulo Martins, um jornalista e poeta ligado ao político conservador em ascensão e tecnocrata Porfírio Diaz e sua amante meretriz Silvia, com quem forma um triângulo amoroso. Segundo Thomé (s.d) essa obra cinematográfica é baseada em um complexo método de fazer cinema, pois se baseia em reportagens jornalistas e observa:

Tratando de temas históricos, repercussões sociais, interpretações do Brasil ou da América Latina, e uma proposta de ação combinada a fatores estético-criativos e políticos, Glauber Rocha usou o jornalismo como material de criação cinematográfica, elaborando cruzamentos e conexões entre a imprensa e o cinema. (p.01).

A estética do filme não buscava a simples construção de uma história para o cinema, mas uma forma de o autor comunicar-se com o público, levando ao conhecimento deste, tantos assuntos que estavam presentes em seu dia a dia, porém, que não eram discutidos e observados da forma necessária. Sua postura surge das técnicas trazidas pelo Cinema Novo, que trazia novas propostas para a mídia.

Ainda analisando o personagem Paulo Martins, Maciel (s.d) diz que este não é um herói típico do cinema, ao contrário, ele é uma mescla entre o conservador místico fascista de Dom Porfírio Dias e o líder populista Dom Felipe Vieira. Era um personagem cheio de incertezas em um país que também não sabia os rumos que a ação militar tomaria e por isso o autor considera que nesse momento, a população brasileira se degenerava, a política estava em transe e o personagem era tão irônico quanto o próprio Glauber Rocha. O autor chama Glauber Rocha de irônico, pois ele usa situações e pessoas reais para criar sua história e personagens e não poupa críticas a nenhum deles. Sobre essa questão afirma que:

Glauber não se intimida pelo momento conturbado em que o Brasil passa e não poupa ninguém no roteiro do filme, tomando apenas o cuidado de usar nomes fictícios para o país, para personagens e para a província. Mesmo assim segue a

narrativa que o condicionou posteriormente ao seu exílio, mas que também o fez ganhar muitos prêmios internacionais através de seus filmes. (p.06).

Observa-se que essas características de “historiador” e crítico fizeram de Glauber Rocha amado e odiado. Amado por aqueles que buscavam um país diferente, que viam nos filmes uma forma de expressão e um autor que falava sobre aquilo que eles próprios eram proibidos de falar, mas odiado pelo governo, pelos ditadores e por aqueles que os apoiavam e que podavam a liberdade de expressão daqueles que eram contra o regime.

Mas Paulo Martins também parece a muitos um herói, porque tinha ideais, mesmo fazendo parte da burguesia, era romântico, inteligente, poeta e politizado, mas a personagem Sara é a responsável por demonstrar a ele a realidade social, os inúmeros problemas que o povo vivenciava e é nesse contato que ele se torna um homem que sempre fica dividido entre duas opções. Mello e Souza (1967) afirma que “ele é um ser dividido, dilacerado, entre duas mulheres, dois líderes, duas sensibilidades, uma vez que, mesmo a sua poesia, que pretende exprimir uma angústia moderna é vazada numa retórica do passado” (p.142).

Quando Porfírio é eleito senador, Paulo decide se afastar indo para a província de Alecrim, onde conhece a ativista Sara. Ambos resolvem apoiar o vereador *populista*¹²⁶ Felipe Vieira para governador, buscando a formação de um novo líder político, progressista, que trouxesse mudanças consistentes para o país, vencendo a miséria e injustiça. Era um momento em que a sociedade carecia de muitas mudanças e os dois acreditavam que tais mudanças deveriam surgir, primeiramente na política. Essa realidade é muito bem tratada nas obras de Glauber Rocha, pois ele buscava personagens que tivessem características e que lembrassem pessoas reais na história brasileira. Sobre esta questão Maciel (s.d) observa que:

A ficção trazida por Glauber Rocha no filme com a realidade do Brasil proporciona condições concretas no que diz respeito ao objetivo principal que é ligar o filme com o nacionalismo. Esta análise de personagens é importante para relacionar

¹²⁶ O período da história republicana do Brasil que vai da queda do Estado Novo (1945) ao movimento militar de 1964 é caracterizado como populismo. [...]. O termo populismo foi tomado de empréstimo à história política da Europa e serviu para designar, no século XIX, um movimento revolucionário russo conhecido como *narodniki*. No Brasil, todavia, aquilo que se convencionou chamar de populismo não data propriamente do novo período que se abriu em 1945 e se encerrou em 1964. Segundo o sociólogo Francisco Weffort, o populismo e, como "estilo de governo", sempre sensível às pressões populares; simultaneamente, como "política de massa", procura conduzir e manipular suas aspirações. (Disponível em <<http://www.culturabrasil.pro.br/populismo.htm>>. Acesso em 21 de outubro de 2010).

alguns destes personagens com figuras reais no Brasil, principalmente políticas. Já as cenas de *Terra em Transe* dispõem de elementos significativos para esta análise, lembrando que o filme fora realizado logo depois de um golpe militar. (p.02).

Vieira é uma representação de João Goulart, sendo que ambos foram criticados, atacados e visto como comunistas extremamente populistas. É dessa forma, que a trajetória desse personagem assemelha-se com o processo histórico que envolve o político, um homem que era vice presidente de Jânio Quadros e que ao viajar para a China para tratar de assuntos importantes presidência, acabou sendo distanciado do poder, buscando provocar sua renúncia e que o presidente tivesse, assim, maiores poderes políticos, mas sua renúncia foi aceita e João Goulart, como vice assumiu o poder, o que gerou revolta da oposição, que temia os efeitos do comunismo no poder do país. Foi assim que Maciel (s.d) afirma que “a oposição não conformada pressiona de tal forma Goulart, que o mesmo não resiste e por meio do Golpe, os militares tomam o poder em 1964” (p.12).

Sobre o personagem Porfírio Diaz, Maciel (s.d) afirma que ele é uma representação clara da própria história vivenciada pelo país, e muitas das passagens vivenciadas por ele na obra relacionam-se a fatos históricos, como do imperialismo brasileiro, sendo que para o autor “ele carrega a cruz dos navegadores portugueses e a bandeira negra da inquisição, o que o filme sugere aqui é a origem histórica da classe burguesa no Brasil” (p.08) e assim mais uma vez Glauber Rocha se faz um “historiador”.

Mesmo tendo sido feito após o período de ditadura, *Terra em Transe* busca caracterizar muitos de seus personagens como os políticos duros e populistas que presidiram o Brasil durante esse regime, que não se importavam com o povo, mas somente com sua manutenção no poder. Isso é confirmado quando depois do apoio recebido, Vieira ganha a eleição, porém, frustra seus parceiros ao mostrar-se fraco e controlado pelas forças econômicas locais - ao muito comum entre os políticos brasileiros, que são individualistas e interesseiros- que o financiaram, não lutando para mudar a situação social. Paulo fica desiludido e resolve abandonar Sara e retornar à capital, e lá se encontra novamente com Sílvia.

No seu retorno à capital, Paulo se aproxima de Júlio Fuentes, um grande empresário brasileiro, e lhe conta que o presidente Fernandez tem o apoio econômico de uma poderosa multinacional que quer assumir o controle do capital nacional. Quando Diaz disputa a Presidência com o apoio de Fernandez, o empresário cede um canal de televisão para Paulo que o usa para atacar o candidato. Surge a união entre Vieira e Paulo na campanha da

presidência. Mas ambos são traídos por Fuentes que faz um acordo com Diaz. O desejo de Paulo nesse momento era o de partir para a luta armada, mas Vieira desiste.

O filme faz uma exposição da história do Brasil, dos seus momentos políticos, das figuras que marcam a história pela disputa de poder e pelo que são capazes de fazer para mantê-lo, refletindo sobre a história e a função política da arte, redefinindo completamente os papéis que o Cinema Novo havia construído para si. Era uma nova tática de tratar questões sociais e de conscientizar as pessoas do papel que as mesmas tinham dentro da sociedade, não somente olhando e deixando a história acontecer, mas participando e reivindicando por melhores condições sociais. Thomé (s.d) afirma que essa postura do autor demonstra como o cinema é capaz de criar uma estética onde ele também passa a se transformar em um tipo de mídia e observa:

O cinema tem dupla face: é uma arte e é uma mídia. Isto significa que pode ser vivido como uma arte e como uma mídia. Vidas independentes. Carreiras independentes. Formações independentes. Mas desde que foi inventado o cinema, esta dupla face não resultou apenas em dois caminhos diferentes. Seu lado arte e seu lado mídia logo se encontraram e, desde então, há no mínimo três caminhos: o da arte, o da mídia e o da reunião ou fusão da arte com a mídia, da mídia com a arte. Neste terceiro caminho, as opções se multiplicam e os fenômenos se tornam mais complexos. Entre estas opções e dentro desta complexidade, há um jornalista e diretor de cinema – Glauber Rocha, e dentro das suas atividades duplas e ambíguas, há o esclarecimento sobre seu uso do jornalismo como matéria e material de criação artística cinematográfica. (p.02).

Dessa forma, quando o autor fala de um político que usa qualquer tipo de artimanha para manter-se no poder, ele também demonstra ao público formas e personagens que ele observa no seu dia a dia, que compram votos, que se aliam a outros políticos para manter-se no poder, desviam verbas, entre tantas outras ações, mantendo-se no poder e causando prejuízos a toda a sociedade.

Há de se caracterizar que na história tem-se a presença de Paulo (Jardel Filho) que oscila entre diversas forças políticas em luta pelo poder; Porfírio Diaz (Paulo Autran) que é um líder de direita, político paternalista da capital litorânea de Eldorado; Dom Felipe Vieira (José Lewgoy) um político populista e Julio Fuentes (Paulo Gracindo), o dono de um império de comunicação. O filme traz inúmeros personagens com diferentes tendências políticas presentes no Brasil naquele contexto. Glauber Rocha utiliza essa história, para segundo Thomé (s.d) caracterizar aquilo que o Cinema novo buscava, que era a criação de personagens que não eram totalmente fictícios, ao contrário, eram uma expressão de políticos e de diversas

peças que estavam presentes no dia a dia do brasileiro, dos problemas que ele vivenciava, que eram tratados pelo jornalismo, mas que também serviam de temática e de pressuposto para a produção cinematográfica.

O filme acabou sendo criticado pelos intelectuais nacionais, e o alvo foram aqueles que participaram dos processos políticos, incluindo as diferentes correntes da chamada esquerda brasileira. O autor preocupou-se apenas com o que sua obra poderia representar para a abertura da mente do povo brasileiro, em estabelecer uma comunicação com o público que assistia a seu filme. De acordo com Santaella (2001, p.23) "tal ampliação do sentido de comunicação não é mera sofisticação inconsequente. Ela se tornou hoje imperativa, pois, [...]" e observa que tudo vai desde os "modelos de funcionamento dos seres vivos até os" "processos conscientes de comunicação humana em nível social" (SANTAELLA, 2001. p. 23). A comunicação é assim uma forma que o autor buscou desenvolver através de sua obra, de dialogar com as pessoas, em relação aos problemas da sociedade brasileira, que mesmo latentes, muitas vezes são negligenciados por aqueles que os vivenciam na pele.

A própria igreja foi contra a divulgação do filme, pois ele foi considerado subversivo e irreverente para com a mesma. O mesmo só pôde ser liberado com a condição de que fosse dado um nome ao padre interpretado por Jofre Soares. De acordo com Hemm (s.d):

A produção do filme *Terra em Transe* começou em 1966, mas foi no ano seguinte em que ele foi lançado no Brasil, causando polêmicas e tendo problemas com a censura. Mesmo ganhando prêmios renomados como o Luiz Buñuel e Fipresci no Festival de Cannes, 1967, o Prêmio da Crítica e o de Melhor filme no Festival de Havana e o Grand Prix do festival de Locarno, o filme foi proibido nas salas brasileiras, por ser considerado subversivo e desrespeitoso com a Igreja. (p.08).

A censura não partia, portanto, somente do governo, mas de instituições sociais como a Igreja que não aceitava ser criticada, mesmo tendo em alguns momentos instituído em Pernambuco e Bahia as famosas confissões obrigatórias, em que se valorizavam sobretudo os pecados de natureza sexual e religiosa.

Se a censura, a falta de liberdade estiveram presentes por tanto no país, Glauber Rocha encontrou em sua obra uma temática interessante e imprescindível de exposição e discussão, de forma que as pessoas reconhecessem o que acontecia em seu dia a dia e de como não poderiam ficar calados e inertes aquela situação. Nesse momento, mesmo com a perda da liberdade, o autor faz um tipo de jornalismo, que para Thomé (s.d) era diferente, estético e criativo e pondera:

Assim trabalha Glauber Rocha. Mas ele não surgiu do nada, o diretor encontrou o Brasil se dirigindo para o Cinema Novo depois de Néelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade. O próprio país tem uma história que favorece o Cinema Novo. As referências quanto aos anos 50, neste sentido, não será fecunda apenas no Brasil. Será a própria arte do cinema que passa por transformações, em que a crítica ao padrão *hollywoodiano* de fazer filme entra na ordem do dia. (p.03)

Durante o período da República, a repressão agravou-se no governo Vargas, em que a censura prévia determinava até mesmo o noticiário, mas com a derrota da ditadura e do *nazifascismo*, a censura retraiu-se, chegando ao mínimo no governo de Juscelino Kubitschek, onde o Brasil conhece sua fase mais liberal até aquela época. Com o governo militar instituído em 1964 novamente surgem os absurdos da censura e repressão e somente com a Constituição Federal de 1988 aboliu-se a censura. Terra em Transe é uma exposição dos abusos que os políticos e a política colocam sobre a vida das pessoas.

Glauber Rocha utiliza o filme para fazer uma profunda crítica a situação de vida pela qual o povo brasileiro passava em plena ditadura militar, um período que podou direitos sociais que já eram tão escassos, e que ainda tirou das pessoas a possibilidade de se expressarem e de lutar por suas garantias de liberdade, expressão, entre outras. Sobre tal fato, Hemm (s.d) comenta que:

Com sua obra cinematográfica, Glauber Rocha denuncia as reais condições de vida do povo brasileiro assumindo uma posição dialógica entre história real e ficção a modo de refletir um espelho da sociedade brasileira da época e, com o compromisso de atuar para a transformação dessa sociedade. O cinema está na linha de frente da reflexão, na busca de uma identidade autêntica não só do cinema, como do país e do homem brasileiro, à procura de sua revolução. (p.07).

Nesse contexto, os presidentes militares justificavam, ao longo dos 21 anos em que estiveram à frente do estamento militar que comandou o regime, as ações desencadeadas pelas forças de repressão, insistindo que a institucionalização dos atos repressivos devia-se, assim, às circunstâncias de um momento que exigia que os indivíduos que recusavam o diálogo fossem oprimidos. A violência era justificada como a única maneira de combater os que questionavam as ações das supostas forças legais. A violência era a arma para desintegrar os grupos que se formavam em oposição ao regime.

Assim, esse período de vigência do regime militar (1964-1985) representou um momento dramático da história brasileira, pois desrespeitou através da violência, os direitos

do *cidadão*. Assumindo o poder por meio de um golpe de Estado, os militares consolidaram um regime político ditatorial que reprimiu violentamente os movimentos trabalhistas e os grupos de oposição.

No filme, de acordo com Hemm (s.d) Glauber busca tecer um olhar para o papel do artista na sociedade juntamente com os ideais nacionalistas que se expressa pela onipresença de Getúlio Vargas, um governante extremamente populista, que se utilizava de vários recursos para obter apoio popular, com uma linguagem simples e popular, usando de propaganda pessoal, dizendo ser capaz de resolver os problemas e possuindo um comportamento *carismático*. Assim, a elite dominadora se mostrava pouco preocupada com a população e o autor atacou esse fato, ridicularizou o populismo, mostrando-o como uma pobreza submissa e desorganizada. Trata a questão da ganância dos governadores, a incapacidade do povo e a presença direcional da imprensa, fermentando a produção inicial do movimento tropicalista.

O Brasil e a política nacional passavam por inúmeras transformações e no filme os setores sociais da política brasileira são analisados incluindo os setores intelectuais e artista. De acordo com Soub (s.d):

São avaliados de perto os posicionamentos da pequena-burguesia (com seu discurso nacionalista), dos líderes populistas (herdeiros de uma política varguista) e dos organismos de esquerda e centro-esquerda (incluindo o Partido Comunista), que deram apoio total a esses dois setores da sociedade e eram contrários a qualquer tipo de ação revolucionária violenta. (p.05).

No que se refere à classe artística, os mesmos passaram a organizar-se na forma de atuações públicas, criticando o amordaçamento coletivo das expressões promovido pela ditadura militar, gerando a ligação entre arte e política. Vários artistas, individualmente ou organizados em grupos, associaram seu fazer artístico à busca de uma crítica política, outros, porém, criticados pelo autor, nada faziam, e suportavam a repressão em silêncio.

O autor Glauber Rocha sendo um crítico da sociedade e da política brasileira de seu tempo passou a escrever e a produzir uma obra que representava aquilo que ele repudiava, que era a luta pelo poder, o excesso de *populismo* dos governantes que não se preocupavam com os problemas sociais, a falta de organização social na reivindicação de seus direitos, entre tantos outros fatores. De acordo com Rocha (1981):

Eu detestava todas as coisas apresentadas em *Terra em Transe*, filmei com certa repulsão. Lembro-me do que dizia ao montador: estou enjoado porque não acho que haja um único plano bonito neste filme. Todos os planos são feios, porque se trata de pessoas prejudiciais, de uma paisagem podre, de um falso barroco. O roteiro me impedia de chegar à espécie de fascinação plástica que se encontra em *Deus e o Diabo*. Às vezes, pode ser que eu tenha tentado escapar a este ambiente, mas o perigo consistia em atribuir valores aos elementos alienados (p. 90-91).

Utilizou o ambiente, as pessoas e as ações para criticar, mesmo que tudo o que filmava lhe parecesse tão errado e repulsivo, aquela era a realidade e precisava ser mostrada. O autor via um retrato de um mundo degradado que precisava ser destruído para que uma nova sociedade pudesse existir. Uma sociedade que lutasse por melhorias, com governantes que dessem espaço para as massas, para suas reivindicações, que atendessem suas necessidades. Mas para isso as pessoas precisavam se conscientizar e o cinema, o filme, foi arma utilizada por Glauber Rocha. Na opinião de Rocha (1981):

Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir Essa é minha opinião sobre o filme (p.140)

Essa nova civilização não poderia ser construída a partir de métodos pacíficos, por isso a existência da violência como forma de consolidar-se. Após 1964, o uso dessa ação intensificou-se ainda mais e tornou-se parte de um movimento revolucionário. Mas a violência não era utilizada somente pelos grupos que reivindicavam melhorias sociais, ao contrário, foi a maior arma que a ditadura e o movimento de repressão utilizaram para acalmar as massas. Para Soub (s.d):

Este dependeria do movimento de conscientização da sociedade, para o qual o cinema estaria dando uma importante contribuição. A partir de 1964, o discurso se transformaria e colocaria a violência como condição básica para qualquer tipo de enfrentamento das forças exploradoras. É da defesa dessa violência (corporal, simbólica e narrativa), completamente justificada do ponto de vista político, ético e estético, que emerge a estética de *Terra em Transe*. (p.06-07).

O autor usa a violência quase que como um choque social, que busca uma nova conscientização e a luta pelos direitos sociais. É preciso destacar assim, o contexto no qual o filme foi produzido, sendo que foi filmado em 1967, antes, da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Momento este em que o Brasil vivia um clima de liberdade de produção cultural, o que mudou depois de 13 de dezembro de 1968 quando o AI-5 é assinado e começa a vigorar. Foi por esse motivo que Glauber fez um segundo roteiro para o filme que pretendia realizar. O autor pretendia concorrer ao financiamento da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) do Estado da Guanabara e seu roteiro foi lido e apreciado pelo Secretário Executivo da CAIC, o jornalista e crítico de cinema Fernando Ferreira. Era ele quem avaliaria o projeto para ser agraciado com o apoio financeiro da Comissão. O mesmo foi considerado muito bom e seguramente seria um dos que receberiam o financiamento. No entanto, Glauber queria trocar os roteiros e de acordo com Soub (s.d):

O Secretário ainda tenta demovê-lo, argumentando que o que ele lera era muito bom. No entanto, o cineasta insistiu na substituição. É que o primeiro roteiro praticamente identificava todos os protagonistas com os personagens históricos. Além disso, fazia uma espécie de interpretação revolucionária da história brasileira. É claro que Fernando Ferreira atendeu ao pedido do cineasta e a estratégia retirada do primeiro roteiro da CAIC fez com que o filme fosse financiado por uma instituição oficial, sem problemas. (p.08).

Glauber trocou o roteiro e o filme apesar de não ter se tornado um sucesso, atingiu o que o autor propunha, que era uma crítica a sociedade daquela época e ao seu governo populista.

Ribeiro (1997) enfatiza que por meio do filme Terra em Transe, Glauber Rocha trouxe o contexto histórico brasileiro, mesmo que visto de forma fictícia e nesse sentido, tornou-se um cineasta e jornalista e relacionou-se profundamente com a história, demonstrando sua própria visão do regime ditatorial, o qual ele era contra, a esquerda que não exerceu seu real papel, e por isso foi exilado, assim como tantos intelectuais e outros artistas do país. Para o autor:

Ainda estava no Peru quando apareceu lá meu amigo Glauber Rocha, que sempre me visitava nos meus exílios. Conversamos longamente sobre tudo, mas principalmente sobre um filme que ele queria fazer focalizando Jango e outros sobre o regime peruano. Obrigou-me a falar detalhadamente de tudo. O efeito foi desastroso. Voltando ao Brasil, Glauber disse: "os gênios da raça são Golbery e Darcy". (p.449).

Tudo o que Glauber Rocha via no seu dia a dia, lia, com quem conversava, o que a mídia lhe oferecia de informações, eram alvo de análises e respaldo para suas produções, que criavam personagens fictícios, mas totalmente reais.

Assim, Almeida (2009) afirma que “independente do caráter objetivo ou subjetivo, as fontes audiovisuais devem ser tomadas como mecanismos de representação da realidade”. (p.133). Nestes aspectos a ditadura foi um momento ímpar para a produção cinematográfica, por sua importância histórica e seu papel diferenciado dentro da estruturação da sociedade e da política brasileira. Porém, há de se destacar que esse período serviu para produções futuras, já que freou as produções culturais, principalmente aqueles que criticavam a situação política do país. O autor ainda observa que:

Tendo em vista o caráter repressor das ditaduras militares do Brasil e Argentina não apenas no campo político, mas também no campo cultural, não é de se estranhar que a produção cinematográfica destes países durante os regimes autoritários concentrava suas temáticas em diversos assuntos, exceto aqueles que feriam a autoridade do regime ou que suscitassem questionamentos ao poder estabelecido. (p.136).

Segundo Pinto (2006) até o golpe civil-militar em 1964, a censura apenas classificava os filmes por faixa etária, e os cortes não existiam, como aconteceu com “*Os Cafajestes*¹²⁷” que, em detrimento da pressão popular, respaldada pela igreja católica, foi liberado à exibição para maiores de 18 anos, sem cortes. No filme “*O Assalto ao trem pagado*¹²⁸”, de junho de 1962, já havia um maior movimento para a liberação para maiores de 18 anos, de acordo com Antonio Fernando de Sylos apud Pinto (2006) argumenta -se “O desenrolar da película se passa quase em sua totalidade numa favela. Se pensamos em tirar da

¹²⁷ **Os cafajestes** é um filme brasileiro de 1962, do gênero drama, escrito e dirigido por Ruy Guerra. Teve participação no roteiro de Miguel Torres. Foi o primeiro filme dirigido por Ruy Guerra no Brasil. Contando a história de um jovem rico, muito mimado, ao ver seu pai indo à falência, organiza um plano para reverter a situação. Ele consegue um cúmplice para armar um flagrante do tio rico com uma mulher. O objetivo era tirar fotos e tentar ganhar dinheiro através de uma chantagem.

¹²⁸ **O Assalto ao Trem Pagador** é um filme brasileiro de 1962, do gênero policial, dirigido por Roberto Farias. Baseado em fatos reais, o filme retrata o famoso assalto ocorrido contra o trem de pagamentos da Estrada de Ferro Central do Brasil, que aconteceu às 08:30 hs do dia 14 de junho de 1960, nas proximidades da Estação Japeri (em Japeri, RJ), no km 71 do extinto trecho da Linha Auxiliar da E.F. Central do Brasil que ligava a Estação Japeri à Estação Botais, em Miguel Pereira (RJ).¹ 2 Enquanto a polícia chega a suspeitar de uma quadrilha de bandidos internacionais pela ousadia do plano, os assaltantes se misturam à realidade da pobreza e da violência brasileiras. É um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro. O filme tem duração de 102 minutos.

favela a juventude, por que levar à favela à juventude? [...] Não obstante, o filme é de boa qualidade e livre para exportação” (p.39). Assim o filme foi liberado para maiores de 10 anos.

Soub (s.d) declara que ao produzir *Terra em transe* Glauber estava frente a um grande desafio, pois não queria produzir um herói, mas queria discutir as questões políticas através da criação de personagens reais, que demonstrassem que por mais engajamento político que se tenha, se é impotente frente ao poder de um golpe e a tudo o que ele representa. Nesse sentido, o autor destaca que:

Terra em transe é, de certo modo, a encarnação desses conceitos, ou pelo menos a sua discussão. Ao realizar o filme, Glauber buscou um método que lhe permitisse explicitar os seus conceitos de uma épica-didática. Um desafio complicado, pois seu herói era um derrotado, ou para ser mais preciso, um anti-herói. A história que queria narrar não tratava dos louros de um grande feito. A jornada do jornalista-poeta descreve a impotência de ser. Grita os seus sonhos desfeitos, a sua glória efêmera, a sua derrota infantil, mas também a sua generosidade, a sua coerência final. O fracasso de seu projeto político foi também o fracasso de si. O seu personagem se vê como um intelectual orgânico impotente diante de um poder que se impõe pela força de um golpe militar. (p.11).

Outro ponto que vai ser tratado pelo autor e apresentado no filme é a questão do *populismo*, que segundo Ramos (2006) “*Terra em transe*, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora”. (p.06). O Brasil vivia um contexto de inúmeras transformações políticas, onde as pessoas tinham necessidades de melhorias sociais e os presidentes eram excessivamente populistas e não se preocupavam com a massa da sociedade.

Velloso (1997) declara que o filme tornou-se marca daqueles que protestavam contra a realidade social da época. Além disso, a repressão é um fato presente em muitos momentos. De acordo com o autor:

O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde ele era exibido comercialmente. Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala de cinema): ‘Isto é o Povo! um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!’. (p.08).

Ao criticar a falta de participação social e de reivindicações mais organizadas pelos seus direitos, Glauber cria uma cena de destaque e sobre a mesma Velloso (1997 apud Ramos 2006) destaca que “em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato”. (p.05). Assim, nota-se novamente a presença da violência e da repressão no filme.

Segundo Bentes¹²⁹ (1997) a questão religiosa também é representada na obra, onde as cenas e construções provém a idéia do rito religioso como metáfora, sempre presente nos filmes de Glauber, algo feito de modo ambíguo, pois ao mesmo tempo ele trata a religiosidade como alienação e também como desenvolvimento pessoal dos personagens. Esse aspecto religioso ainda aparece em duas outras obras de sua autoria, no seu primeiro longa, *Barravento*, onde analisa a questão da fé e Política, fé e liberdade, que são tratados primeiramente como um conflito, pois de um lado tem-se o misticismo trágico e fatalista da raça negra, ligado a religião, de outro, a tomada de consciência da situação econômica de dependência e uma mudança e superação da dupla “alienação”. De certa forma, o autor demonstra como a religião é capaz de alienar as pessoas. Fernandes¹³⁰ (2010) também faz uma exposição sobre tal questão dizendo que o filme traz:

Um senador com nojo do povo que representa, um demagogo populista que seduz operários e camponeses para depois fuzilá-los, um burguês industrial cujo lucro é mais importante que a lealdade. Esses personagens duelam entre si pelo poder, tudo com a santa benção da igreja. Luta essa onde o povo é massa de manobra e bucha de canhão, quando não o próprio inimigo a ser vencido. Nesse contexto, surge um jornalista idealista, Paulo, que busca desmascarar a hipocrisia desse sistema político. Um paladino dos fracos e oprimidos? Se for, um muito estranho, confuso, fraco e raquítico frente às forças envolvidas, que precisa se aliar com o inimigo para conseguir ter alguma chance. (p.01).

Observa-se que a igreja e a religião não fazem nada para melhorar a sociedade, ao contrário, apóiam aqueles que estão explorando e denegrindo a sociedade. Assim o padre Gil, representa o apoio da igreja aos políticos populistas.

Maciel (s.d) afirma que Terra em Transe acompanha inúmeros acontecimentos históricos no Brasil, onde o destaque é para o golpe civil-militar de 1964, os movimentos estudantis encabeçados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e os inúmeros artistas que foram atingidos pelo movimento de repressão que só piorava com o fortalecimento do regime

¹²⁹ Disponível em <<http://bocc.ubi.pt>>. Acesso em 25 de outubro de 2012.

¹³⁰ Disponível em <http://panchoufpe.blogspot.com>. Acesso em 26 de outubro de 2012.

ditatorial. Para o autor “trata de uma narrativa maléfica, em que do início ao fim demonstra uma realidade nada agradável e mostra dentro da história, os problemas que norteiam a sociedade conduzida por suas lideranças políticas” (p.04).

Para Gabeira (1981) Terra em Transe possui tanto aspectos políticos como da estética proposta pelo Cinema Novo e trata profundamente do populismo político, dos políticos que fazem tantas promessas, em sua maioria, falsas, pregam ideologias e criam a estética da enganação, da representação diante do povo e por isso o autor pondera que:

O filme tinha uma concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas. Centrei minha intervenção na tese de que o filme discutia duas saídas através dos dois personagens e que escolhia a pior delas. (p.33)

O autor expõe claramente a passagem da luta armada que se armou contra a ditadura militar pós-golpe de 1960 e mesmo com a visão negativa do autor, sobre a “saída” encontrada por Glauber Rocha sobre no final do filme, ele deixa bem clara a importância de se retratar momentos da história brasileira, principalmente para que as pessoas conheçam suas raízes.

Ainda segundo Gabeira (1981) o termo “em transe” pode ser visualizado nos diversos personagens que convivem com a situação política provocada pelo populismo, as ideologias, a falta de direitos e não se fazem presentes no meio, cobrando as promessas, impondo as necessidades da sociedade, sobre as necessidades do político e por isso, os diversos personagens do filme possuem um caráter confuso e duvidoso, que levam o próprio telespectador a pensar sobre as ações de cada um deles.

Dessa forma, analisa-se a obra de Glauber Rocha em sua intensidade, na dimensão social que ela ganha ao criticar a sociedade e sua estrutura não-democrática, que podam os direitos do homem, que o impedem de se expressar e de conduzir seus próprios caminhos. Mas acima de tudo, Glauber tece crítica a autores e a obras que negligenciam tudo o que acontece na sociedade, que não buscam mudanças, que não permitem criar um cinema ativo no meio em que é desenvolvido e por isso suas obras muitas vezes são vistas como uma forma de militância política, pois buscam traçar memórias, estabelecer mudanças, que mesmo de forma imaginária, demonstram que a sociedade e seus diversos setores estão longe do ideal.

Glauber Rocha foi um autor diferenciado, porque não criou apenas personagens fictícios, mais deu características reais, e com ela representou a realidade brasileira e por essa

característica muitos acreditam que antes de ser um cineasta, ele foi um “historiador”, um jornalista que estudou, conheceu e falou sobre a sociedade brasileira e os inúmeros problemas que existiam na mesma. Para Thomé (s.d):

Então, se nos remetemos ao cinema em geral, sabe-se que desde as origens ele está envolvido com o jornalismo. O cinema aparece com relevo nos jornais e a atividade jornalística inunda o cinema com seus temas, personagens, problemas e significados. Mostra-se uma fronteira em que tudo se troca, são misturas constantes e intensas da cultura contemporânea. Há uma tendência enfática para falar tanto da mídia pura como da mídia artística, não no sentido de noticiar ou informar sobre artistas apenas, mas no sentido que a mídia se torna um espaço de criação artística, de criatividade. Juntas ou separadas, mídia e arte são uma parte significativa da cultura contemporânea que precisam ser estudadas para que possamos entender a sociedade em que vivemos. (p.04).

A mídia, a arte e um autor de postura e estética diferenciada se uniram para dar novas características ao cinema, para construir algo diferenciado do que até então, a grande maioria dos autores fazia no Brasil e que o próprio Glauber Rocha criticava profundamente. Nesse contexto, Thomé (s.d) afirma que o autor não criou essa técnica de jornalismo cinematográfico, pois a mesma já era realizada a muito tempo, mas foi responsável pela fundação do documentário ficcional ou a ficção cinema-documental, tratando de temas históricos, sociais, e acima de tudo, brasileiros.

Xavier (2001) analisa a construção desse modelo de cinema e como o mesmo configurava-se por volta dos anos de 1960, onde buscava-se romper com a assimetria “na conexão entre jornalismo e cinema” (p.41), assim uniu-se jornalismo e cinema, principalmente a partir dos trabalhos de Jean-Luc Godard e Glauber Rocha, que não produziram apenas filmes, mas neles, o que acontecia no momento, na realidade das pessoas, estava presente nas obras de ficção, o que nos filmes hollywoodianos, era algo inexistente e até mesmo repudiado.

Um “historiador” não é somente aquele que fala do passado, mas aquele que dos fatos que acontecem diariamente e sobre isto Thomé (s.d) enfatiza que autores como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, dentre tantos outros, são precursores, pois muitos deles vieram do jornalismo e tendo esse desejo de mostrar a realidade, utilizaram o cinema como forma de estar mais próximo do público, de discutir questões que muitos deles não se atentavam no dia a dia.

Glauber Rocha nunca admitiu um cinema que não tratasse da realidade do povo brasileiro, que não discutisse questões presentes no seu dia a dia, e estas características estavam presentes no Cinema Novo do qual ele é precursor. Segundo Rocha (1981):

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latinoamericana; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe de Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe de Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. (p.84).

Nota-se que o cinema precisa estar ligado e tratar de questões cotidianas, dos diversos setores que compõem a sociedade, buscando assim, proporcionar uma espécie de “independência” as pessoas, onde elas não apenas assistissem uma história no cinema, mas que se identificassem com a mesma, com os personagens, acontecimentos, e fossem críticas em relação a todos eles.

Glauber Rocha era um “historiador” ao reviver momentos presentes na sociedade, mas acima de tudo ao criar uma estética que fazia com que o espectador pudesse refletir sobre aquilo que estava assistindo. Sobre tal fato,

Quando comparado com trabalhos anteriores, percebe-se uma nova estética com elementos criados pelo próprio diretor. Destacam-se como características de sua narrativa: a descontinuidade, da qual a quebra da narrativa linear impõe ao espectador refletir sobre o que está sendo exposto; o dinamismo, o excesso de movimentos de câmera e cortes abruptos de cenas; e a desarmonia, ou seja, há um desconforto no espectador diante de uma narrativa “confusa”, que não tem qualquer pretensão de orientar ou controlar a interpretação da obra (p.04).

Na fala do autor nota-se que ele não queria impor algum tipo de reflexão para os espectadores, ao contrário, ele queria dar liberdade de que cada um refletisse as cenas a sua forma, assim como a história é entendida e apropriada arar cada pessoa de uma maneira diferenciada.

Mas o autor não conhecia e não buscava tratar apenas da realidade brasileira, mas também envolvia os inúmeros problemas e situações que ocorriam na América Latina como

um todo, e assim, ele representou o político latino-americano, a esquerda, o povo, e muitas de suas características, grande parte delas negativas, porém, que caracterizavam especificamente cada um dos personagens e faziam com que a história saísse das telas, para se tornar uma representação da realidade.

Porém, é preciso que fique claro, que mesmo agindo como um “historiador”, tratando da realidade em seus filmes, as obras de Glauber Rocha são uma representação e esse fato não pode ser negligenciado e por isso, Azevedo et al (2012) afirma que a leitura que é feita da história não acontece de maneira imediata, porque no cinema, a imagem é construída, é uma representação do real, que utiliza inúmeros adereços e instrumentos, que produz cenários, sons e fotografias. Nesse sentido Noma (2012) afirma que as imagens, as histórias criadas pelo autor, refletem também seus sentimentos, sua indignação frente aos problemas sociais, ideias e valores que a ele pertencem e que foram construídos em sua relação com o meio e com a sociedade. A partir daí, são obras de diferentes reflexões, pois cada pessoa leva em conta o contexto em que vive, a realidade e os reflexos que sobre sua vida se impõem.

Da mesma forma Noma (2012) chama a atenção de que nenhum filme trata sobre a totalidade social, ao contrário, faz menções a algumas dimensões dessa realidade, produzindo recortes, onde o autor faz escolhas, sobre o que demonstrar, sobre o que considera importante representar, tratando de uma visão individual, mas que ao se criar uma equipe envolvida na produção cinematográfica, torna-se também uma consciência coletiva, produto das experiências de todas essas pessoas em relação a temática abordada dentro do filme.

Azevedo et al (2012) chama a atenção para o fato de que mesmo tratando de questões presentes no dia a dia da sociedade brasileira e latino-americana, Glauber Rocha é um cineasta que representa a realidade e por isso é preciso entender e saber por que ele produz adaptações, omissões e até mesmo falsificações em muitas das cenas. Esse fato também é discutido por Napolitano (2006) que chama a atenção para a necessidade de articulação entre a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais, ou seja, articular a forma de se fazer cinema, com a realidade histórica que está sendo representada, com o conteúdo tratado.

Bentes (1997) enfatiza que esse tipo de cinema desenvolvido por Glauber Rocha traz uma nova perspectiva ao espectador, pois ele também pode se ver dentro dos filmes, passa a ser mais consciente de seu próprio meio e observa:

Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca. O povo deve raciocinar em torno dos problemas. Aqui no Brasil nosso cinema

deve ser inicialmente um problema mais ético do que estético. [...] O cineasta tem uma responsabilidade acima do que julga. [...] A poesia acabou e resta isto para fazermos a revolução. (BENTES, 1997, p.157)

A obra de Glauber Rocha tinha, portanto, uma responsabilidade social, pois muitas pessoas não têm acesso a veículos de comunicação e educação que lhes permitam ter maiores noções sobre o meio em que vivem, sobre sua história, os setores, as pessoas e ideologias que sobre ela se estabelecem, porém, o cinema, é democrático, tem uma linguagem universal e permite uma reflexão muito mais profunda sobre a realidade, pois é tratada de maneira representativa, porém, não afastada do que é real, do que é diário e cotidiano na vida dessas pessoas.

Rocha (1981: prefácio) afirma que a proposta de Glauber Rocha traduz-se no que ficou conhecido como “Eztetyka da fome¹³¹”, frente à falta de recursos que os cineastas brasileiros sempre enfrentaram, causando subdesenvolvimento e atraso ao cinema e conseqüentemente, produzindo o que o autor chama de “miséria econômica e cultural”. É nesse tipo de estética e cinema, que Glauber Rocha fala da história de miséria e analfabetismo do povo brasileiro, que permite o populismo, que vota em troca de benefícios imediatos e não pensa no futuro, nas necessidades reais da população, como educação, emprego e uma economia fortalecida.

“Historiador”, crítico, cineasta e jornalista, Glauber Rocha propunha um cinema revolucionário e utilizou suas obras para tal, dizendo que “a única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária. [...] Arte passa a ser, pois, revolução.” (ROCHA, 1981, p.67), portanto, se o país não dá condições para a realização de obras de qualidade, é o cineasta é quem precisa ter imaginação, qualidade e disposição de criar obras que sejam diferenciadas, que tragam ao público novas possibilidades e que enriquecem o cinema brasileiro. Faz-se revolução no sentido de que cria-se muito a partir do pouco ou de quase nenhum capital, tratando de temáticas presentes no dia a dia do brasileiro, fazendo assim com que ele reflita sobre seu próprio cotidiano.

¹³¹ De acordo com Carvalho (2012) A “Estética da fome” é uma das mais conhecidas referências quando se discute o Cinema Novo brasileiro, principalmente ao se fazer referências a Glauber Rocha que é visto como ícone do Cinema Novo e do cinema como uma manifestação artísticas na década de 1960. Essa “estética da fome” foi uma manifestação para justificar política e esteticamente os primeiros filmes produzidos no Cinema Novo, que foram dirigidos a uma platéia de críticos e cineastas reunidos na Europa para debater o cinema latino-americano. Para Glauber Rocha, era uma forma de representar no cinema a fome, a miséria e a violência que atingiam o Brasil.

O brasileiro tem acesso a uma educação de pouca qualidade e com isso, seus conhecimentos são deficitários, impedindo-os de entender o próprio meio em que vivem, de conhecer fatos de sua realidade, algo que aconteceu no passado e que ainda hoje tem consequências sobre diversos setores e assim como outras mídias, o cinema é capaz de auxiliar o espectador a compreender e a conhecer o lugar em que vive, e também outros locais, outras culturas, pois também estes incidem sobre sua realidade. Sobre esta questão Bernardet (2004) enaltece que:

dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral. Esse esforço intencional para alcançar uma compreensão global do social subdesenvolvido era algo totalmente novo no cinema brasileiro. (BERNARDET, 2004: 103)

O cinema modificou-se e estreitou relações com a política no sentido de que as obras permitiram uma nova percepção da sociedade sobre suas estruturas, pois não apenas se descrevia problemas presentes nessa realidade, mas buscavam-se formas para que o público atuasse diante dela, buscando transformação, e dessa forma, aos poucos, as pessoas se tornaram mais engajadas, mais politizadas, o que é de grande importância ao país e para a cidadania como um todo.

Considera-se que o filme é um documento e é o testemunho da sua época, da sua sociedade, Cardoso e Vainfas (1997) afirma que o filme é “um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são só cinematográficas”: trata-se em suma, de um testemunho”. (p.412) e tudo o que Glauber Rocha testemunhou, seja diretamente durante sua vida, ou indiretamente diante da aquisição constante de conhecimentos, pois era, também um intenso pesquisador, ele colocou em suas obras e fez com que as pessoas pensassem diante delas, diante de cada fato e de suas causas e consequências.

Sobre o posicionamento de Glauber Rocha como um pesquisador, Gerber (1997) afirma que ele foi um dos responsáveis pelo surgimento e também pela maturação da proposta do cinema de não tratar apenas de questões e de histórias teóricas, mas também práticas, vivenciadas no momento histórico em que as obras eram produzidas. Para a autora, Glauber tinha um espírito pesquisador, uma forte intuição histórica, e acreditava em seus sonhos e em suas determinações, e foram essas características que projetaram tanto o cinema novo, quanto as obras de Glauber Rocha no cenário nacional e internacional.

Assim a memória que um filme traz é a preservação de informações para as quais nos reportamos não somente com o intuito de conhecer o passado, mas essa memória que queremos entender é como um processo constante de atribuição de significados, não para o passado, mas para o presente, o que, em última instância significa lidar de forma indissociável com a relação passado/presente que o filme possui. Desta forma, segundo Meihy e Holanda (2007), o cinema pode

[...] possibilitar ao registrar a sua história de vida como os fatos foram sentidos, compreendidos e mesmo reinterpretados por aqueles que os viveu. Pretende-se não só reviver a experiência cotidiana, mas também analisar como foi sentida em relação aos acontecimentos econômicos, sociais, políticos, culturais e religiosos em que estiveram inseridos. (p.163).

Percebemos então que ao utilizar o filme como fonte o “historiador” não apenas preserva um passado, mas exalta as mudanças forjadas pela memória reinterpretada com muitas dores e alegrias em períodos históricos distintos, construídos politicamente.

O Cinema Novo teve esse intuito, de falar e de retratar a verdade e todos os autores que seguiram essa vertente, como foi o caso de Glauber Rocha mostravam-se engajados com o que ocorria em seu tempo, mas nunca se esquecendo do que havia acontecido, de que fatores haviam desencadeado aquele momento histórico. O próprio Glauber Rocha (1965) fala sobre essa proposta trazida por ele e pelos outros componentes do Cinema Novo dizendo:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2003, p.30).

Com essas obras, os autores se fizeram ainda mais presentes na sociedade e garantiram que o cinema se tornasse uma arte mais presente entre as pessoas, tratando de questões presentes em seu cotidiano.

Maciel (s.d) afirma que as obras de Glauber Rocha foram bem aceitas pelo clube e alcançaram o sucesso, pois permitiram que as pessoas se identificassem com suas temáticas, que compreendessem assuntos presentes em seu dia a dia, isto “por que tratavam de assuntos verdadeiros dentro de um país injustiçado e que foi conduzido por idéias que não condiziam com suas reais necessidades” (p.01), sua forma de demonstrar essa realidade não era

tradicional, como de tantos outros autores e o que existia nas cartilhas dos antigos governos, ele buscava reflexão sobre diversas questões que eram importantes a sociedade, interagindo sua arte, com a política, e economia, sociedade, e não se esquecendo que seus personagens deviam ter sentimentos, que os tornassem reais frente ao público e dessa maneira o autor afirma que “Glauber, representar a consciência política, os problemas morais da política e seus movimentos” (p.02)

Ramos e Patriota (2012) falam sobre a estética e historicidade em Terra em Transe, observando que o cinema por muitas vezes desenvolveu uma relação muito próxima com a história, mas isto também trouxe dificuldades de análise e definição, a primeira delas decorrente do tipo de filme que era feito, existindo tanto documentários como ficção, e também envolvendo o que o diretor queria repassar, qual a mensagem explícita e implícita naquela produção e ainda a forma como o público irá receber a mensagem trazida pelo filme assistido.

Também analisando a relação entre cinema e história/realidade, Xavier (1993) afirma que:

[...] atento às diferenças de estrutura entre os filmes analisados, tomo a questão da *teleologia* como baliza das etapas do meu percurso. Ela condensa a questão do fragmento e do todo, na estrutura das obras e no mundo que elas procuram significar. Meu universo é o das narrativas, terreno em que a *teleologia*, como forma particular de organizar o tempo, se afirma na medida em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para que se atinja o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo (p.12).

A fala do autor deixa clara a relação existente entre a ficção do filme e a realidade do contexto social do lugar onde ele foi produzido e é dessa forma, que um autor apropria-se da história – como Glauber Rocha faz com excelência -, utiliza o tempo e o processo histórico e o interpreta para criar sua história, dando abertura ainda para a interpretação própria de cada pessoa que a assiste.

Ramos e Patriota (2012) lembram que em um momento – final de 1950 e início de 1960 – em que muitas entidades e setores da sociedade brasileira, como os grupos como o Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, entre outros, buscavam uma maior conscientização da sociedade brasileira, em especial dos trabalhadores da necessidade de que os mesmos participassem mais ativamente da sociedade e buscassem transformações

necessárias na mesma, Glauber Rocha utilizou suas obras como veículo de comunicação e de conscientização dessas pessoas, da necessidade de mudança, de efetiva participação cidadã. Para os autores, a obra de Glauber Rocha é marco decisivo na construção e nas propostas por um novo cinema:

Sob esse aspecto, *Terra em transe* propunha novos “olhares” para a cultura e para a política, com o intuito romper com qualquer perspectiva de pacto ou de frente de resistência. É possível afirmar que, na história da arte e da cultura no Brasil, o filme de Glauber Rocha estabeleceu um marco com o qual as mais diversas linguagens, de maneira direta ou indireta, tiveram de dialogar. (p.139).

Foi assim que *Terra em Transe* passou a fazer parte não apenas do cinema e da cultura nacional, mas também da própria política brasileira, isto porque trazia a tona questões que precisavam ser discutidas, valores políticos, atitudes sociais que estavam explícitas, mas que eram negligenciadas e com isso criava-se um país e um povo subordinado a ideologias, populismo e a ditadura. E assim, ainda segundo Ramos e Patriota, *Terra em Transe* e conseqüentemente Glauber Rocha só obtiveram sucesso ao criar essa relação entre cinema e história, pois a arte conseguiu colocar o público em contato com sua própria realidade, criando a “estética da recepção”, cumprindo, dessa forma, uma responsabilidade social que é de todas as artes e setores da sociedade, que é de contribuir para uma sociedade mais crítica e menos alienada.

A postura de Glauber Rocha e daqueles que defendiam as mudanças no cinema eram de pessoas críticas em relação ao meio em que viviam, que buscavam algo diferente, que viviam com um cinema que tinha pouquíssimos recursos e espaço dentro da sociedade, não dispoñdo de grandes estúdios ou capital, mas de uma realidade muito rica em temáticas que podiam ser trabalhadas, principalmente aquelas que desenvolviam-se nas ruas de um país subdesenvolvido, que precisava de novos horizontes, principalmente de liberdade das pessoas, da política e da nação como um todo. O cinema era visto como um veículo de transformação, como afirma Leite (2005) dizendo:

Os jovens diretores defendiam a proposta segundo a qual o cinema brasileiro deveria assumir uma posição transformadora. Para isso, deveria adotar a estética revolucionária, colocar em prática uma narrativa diferente da hollywoodiana. Desta forma, o filme nacional poderia se libertar das amarras, das imposturas e das artificialidades do cinema norte-americano. (p.96)

Passou-se a discutir os problemas brasileiros com maior ênfase e os filmes possibilitaram essa reflexão, pois de certa forma refletiam a identidade da sociedade brasileira, que em meio a tantos problemas precisava lutar por seus direitos, mas era impedida por ideologias, pelo poder ditatorial, mas pela própria falta de formação e de crítica da sociedade. Foi dessa forma que o cinema ganhou uma expressividade até então não vivenciada no país.

Glauber Rocha tornou-se um autor polêmico, pois ao evidenciar a realidade brasileira, também demonstrou os responsáveis pelo subdesenvolvimento, a força ideológica da política, a falta de iniciativa das pessoas e dos diversos setores da sociedade na busca por mudança. Tal postura fez com que o autor, segundo desenvolvesse inúmeras obras que não trataram apenas na história que envolveu o período da ditadura, mas também falou sobre a cultura brasileira, a comunidade negra, a música como um elemento presente na cultura e também no local, aproximando suas obras da realidade. (SOL, 1964).

Para Hall (2005) o imperialismo norte-americano e a miséria do homem brasileiro eram temas apreciados por Glauber Rocha e por isso o homem sertanejo sempre esteve presente em suas obras, onde ele não apenas denunciava a situação, mas buscava que o espectador refletisse sobre a mesma. Segundo o autor:

Mas freqüentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente (p.56)

Ao tratar da história brasileira, o autor encontrou uma forma de valorizar a identidade nacional e dessa forma de impedir o crescimento da invasão da cultura norte-americana no país, algo proporcionado e condicionado pelo próprio cinema, assim propunha-se além da “purificação” do homem brasileiro, a expulsão de tudo que poderia ameaçar a cultura e a identidade nacional.

Para Lisboa (2006) desde muito cedo Glauber Rocha teve a preocupação de produzir obras que tivessem significado, baseando-se na cultura e na história brasileira, acreditando que a arte também tinha uma função social, acompanhando e debatendo diversas temáticas presentes no seu tempo, sendo que “estas ideais mais gerais sofreram influências de algumas personalidades do campo artístico e intelectual brasileiro que Glauber cruzou ao

longo de sua formação” (p.01). Para o autor essa postura de Glauber Rocha fez com que suas obras tivessem maior abertura no país, despertando o interesse das pessoas no cinema, mas também por tratar de temas diferenciados que até então eram alvo das pesquisas e estudos universitários, principalmente vindos das ciências humanas como a antropologia, sociologia, história, dentre outras disciplinas.

O objetivo de Glauber Rocha é produzir obras que expliquem a realidade do país, e portanto, ele pensa o cinema como uma ferramenta capaz de comunicar, orientar e explicitar a realidade a partir do olhar do seu autor, e portanto, essa arte tem a função de abrir os olhos da sociedade para a realidade vivida pelo país. Para Grecco (2012) o autor era considerado para muitos como louco, gênio, revolucionário e reacionário, mas para outras pessoas era alguém que pensava o Brasil em suas diversidades e exalta “ele criou, em sua própria definição, uma estética do “vomito”, na medida em que projetou uma verdadeira revolução cultural barroca, com filmes eruptivos e sem didatismos” (p.143).

Se atualmente o cinema é visto como mero prolongamento da televisão, Glauber Rocha buscava que ele fosse muito além, que explicitasse a realidade, o panorama cultural brasileiro, desmistificando a imagem do Brasil como um país exótico. Sobre essa questão Grecco (2012) afirma que “a consagração de Glauber sempre veio sob o signo da polêmica [...] Os filmes de Glauber Rocha retratam o debate sobre o papel das artes na revolução política e social dos países do Terceiro Mundo” (p.146-152) e assim ele demonstra como é possível que através de um filme, seja retratada uma realidade social, que gere consciência na população e que possa, através dessa, gerar mudanças.

Muitas vezes vejo Glauber Rocha como um cientista político¹³², no sentido de que ele busca a origem, o desenvolvimento, as relações e fatos que acontecem no país e liga o cinema a essas questões, analisando seus movimentos, seus principais atores, a falta de capital, mas também, muitas vezes de qualidade nos produtores e com isso, cria sua própria perspectiva de país e também de cinema.

A partir da perspectiva de Certeau (2006 apud ORELLANA, 2012), Glauber Rocha poderia ser considerado como um místico, já que este é “aquele ou aquela que não pode parar de caminhar e quem, com a certeza disso que falta, sabe que cada lugar e cada objeto não é isso, que não se pode residir aqui nem satisfazer-se com aquilo” (p.09), o que

¹³² Assim sendo, o cientista político é um profissional que tem como objeto de estudo o funcionamento político, em todos os âmbitos aplicáveis, e pretende, através de uma análise minuciosa, conhecer e ser capaz de explicar a origem, o desenvolvimento, as relações, as transformações, a estrutura e o funcionamento de sistemas, movimentos e regimes políticos e de comportamentos políticos de indivíduos ou grupo.

demonstra que Glauber Rocha tentou ir além do cinema conhecido, do que se sabia sobre o mesmo, para evidenciar outras pessoas, outros personagens que foram decisivos na configuração do cinema nacional, mas que são desconhecidos da maior parte do país, sendo que em suas obras cria uma ficção crítica.

Certeau (1999 apud ORELLANA, 2012) observa que o historiador é, dessa maneira capaz de produzir a diferença, como fez Glauber Rocha, ao produzir uma história para o cinema e obras que marcaram o país, e por isso, afirma que o material de análise do historiador não é o tempo, mas os objetos físicos que sobre ele se inserem, como é o caso do cinema e suas obras.

Glauber Rocha tenta direcionar a lógica da história, explicando o cinema e o que ele próprio produziu nesse cinema através dos fatos históricos ocorridos no país e foi dessa maneira que Glauber Rocha se fez muito mais do que um cineasta e produtor de cinema, fez-se um “historiador” que procurou conhecer seu tempo e os fatores que o haviam influenciado, envolveu-se plenamente no campo artístico, produziu agitação cultural, preocupou-se não somente em produzir algo de qualidade que o público pudesse ver, mas com as inúmeras influências que essas obras teriam sobre os espectadores, envolvendo uma verdadeira luta política por conscientização, pelo fim da alienação política, pela possibilidade de que a sociedade brasileira fosse menos inerte frente a seus problemas e a ação dos políticos em suas vidas. Suas inúmeras obras cinematográficas, artigos, revistas, peças de teatro serviram para caracterizar o Cinema Novo e também esse autor que é de fundamental importância para a sociedade e o cinema brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema surgiu e espalhou-se pelo mundo, ganhou o imaginário de produtores e de telespectadores que vivenciam em suas histórias seus sonhos, fantasias e até mesmo sua realidade. No Brasil, o mesmo passou por inúmeras dificuldades, principalmente porque faltavam produções nacionais de qualidade e as que existiam eram demasiadamente dependentes da tecnologia e das técnicas de outros países, além de serem atrasadas em relação às mesmas. Foi necessário muito tempo e muito desenvolvimento para que obras de verdadeira expressão surgissem, tratando a realidade e a diversidade do país.

Nesse sentido, destaca-se o Cinema Novo marcado pelo realismo e a audácia dos cineastas e autores, resistindo por muito tempo à repressão do cinema sofria no período da ditadura. Era uma forma de expressão, mesmo em um período marcado pela opressão, pelo impedimento de que as pessoas falassem ou fossem contra o governo autoritário. Porém, para que se entenda o contexto de desenvolvimento do Cinema Novo no Brasil, é preciso entender todo o percurso histórico do país, envolvendo a saída e entrada de diversos presidentes, em especial, os generais, que deram início ao período do governo civil-militar, que trouxe profundas mudanças ao país, principalmente em relação ao direito de expressão de muitos meios de comunicação.

O Cinema Novo desenvolveu-se frente à necessidade e a busca de diversos autores por um cinema que tratasse de questões nacionais, que fizesse com que o público pensasse mais, se tornasse crítico em relação a tudo o que ocorria dentro da sociedade brasileira. Foi assim, que não somente Glauber Rocha, mas tantos outros autores entraram em cena, lutando contra um governo que os impedia de se expressar, mas criando obras fictícias que falavam de problemas e pessoas reais.

Glauber Rocha não dedicou-se apenas em criar obras para o cinema, mas também escreveu muito e nesse contexto destacam-se suas obras “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” de 1963, onde o autor faz inúmeras considerações sobre a trajetória do cinema brasileiro e ainda sobre seu papel dentro dessa história, analisando o Cinema Novo e vários de seus autores. Em “O Século do Cinema” de 2006, Glauber Rocha afirma que o cinema foi a arte do século XX, ganhando em público e investimentos] e em “Revolução do Cinema Novo”, o autor faz uma contextualização histórica sobre o cinema brasileiro, analisando autores e suas obras.

Ao produzir as obras acima citadas, Glauber Rocha traz inúmeras contribuições não somente a memória do cinema brasileiro, mas também a busca de novas propostas e de uma nova identidade para esta arte, uma vez que ele tem como alvo principal, vários produtores que não se preocupavam em tratar o país, seus problemas e realidade, mas buscavam criar um cinema que tivesse importância e valor comercial e com isso não produziam algo que para ele pudesse ter alguma qualidade.

No terceiro capítulo é utilizado o filme *Terra em Transe* (1967) é uma das inúmeras obras de Glauber Rocha e do cinema brasileiro que buscou analisar a ditadura no Brasil, onde questões como o populismo, a violência, opressão, perda de liberdade, entre outras, foram profundamente analisadas e levadas às telas para que o público também se tornasse mais consciente da situação em que estava vivendo.

A ditadura militar foi um período muito importante de nossa história, porque definiu rumos para o país, marcou nomes na história e também demonstrou que o povo tem força para lutar contra a opressão, pela democracia. Nessa realidade, o cinema não serviu somente como distração e lazer, mas também para discutir assuntos e questões importantes para a sociedade, pregando conceitos de liberdade e democracia pretendidas pelos movimentos sociais e políticos.

Assim o cinema desenvolve-se em um período marcado pela repressão, demonstrando que o homem pode se expressar de diversas formas, que é possível tratar a realidade do país e conscientizar a população da realidade e também das necessidades de mudança. Assim, o mesmo é uma ferramenta de comunicação, uma forma de lazer e um meio de crítica social, tão importante no Brasil, em *Terra em Transe* e nas obras de Glauber Rocha.

Outra questão que necessita ser destacada é que criando personagens imaginários, o autor trata de questões reais e que o incomodam ao analisar a sociedade brasileira, assim trata da política brasileira, de seus presidentes e governantes populistas que agiam em benefício próprio e não sobre em busca de melhorias para a população, de uma igreja que mascarava o governo, não lutando pela libertação da sociedade, pelas disputas por poder, que eram ferrenhas e que demonstravam tudo o que o homem podia fazer para conseguí-lo. Enfim, tratava de um Brasil que todos conheciam, mas que poucos abriam-se a discutir, a analisar e principalmente a criticar.

Glauber Rocha não utilizou heróis em suas obras, utilizava personagens e pessoas comuns, do dia-a-dia, que viviam situações que todo brasileiro passava, mas que muitas vezes eram encobertas pelo governo, pela igreja, entre outras entidades. Além disso, criticava a

sociedade que explorava o homem, onde predominava o poder frente ao bem estar social e onde essa mesma sociedade não conseguia formas de se libertar, não lutava por uma nova realidade.

O capítulo demonstra que Glauber Rocha não foi apenas um escritor e cineasta, mas um “historiador”, pois pesquisou e procurou conhecer a realidade a história do país, para retratá-las de formas diferenciadas em suas obras, de maneira crítica e engajada dentro da sociedade da qual ele fazia parte.

Não se pode, porém, situar esse autor apenas como um cineasta, pois ele foi também um jornalista, um “historiador”, alguém que fez pesquisas, que buscou conhecimentos e que os utilizou dentro de suas obras, de forma que a população tivesse uma história que falasse sobre sua realidade, que refletissem sobre a mesma e que o cinema também tivesse uma função social.

FONTE DOCUMENTAL

Filme em DVD: Terra em Transe de Glauber Rocha

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Cosac. & Naify, 2003.

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

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. As ditaduras militares no cinema Argentino e Brasileiro: uma análise de A História Oficial e pra Frente Brasil. **Revista on line do grupo de Pesquisa em Ciência e Literatura**. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009.

ALVES, Barros. **Vida e obra de Glauber Rocha**. Revista Nordeste 21. 31 ed. junho de 2012.
AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

AZEVEDO, Reinaldo. **O Brasil-potência de Dilma – Mercado eleva projeção de inflação e reduz a do PIB**. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/tag/inflacao/>>. Acesso em 22 de setembro de 2012.

AZEVEDO, Daniel Alves et al. **Terra em Transe (1967)**. 2012. Disponível em <<http://www.slideshare.net>>. Acesso em 26 de janeiro de 2013.

BELO, Romero Vieira. **Corrupção no governo Dilma**. Disponível em <<http://primeiraedicao.com.br/noticia/2011/08/09/corruptao-no-governo-dilma>>. Acesso em 14 de agosto de 2011.

BATISTELLA, Alessandro. **Um conceito em reflexão: o “populismo” e a sua operacionalidade**. Revista Latino-Americana de História. vol.1, n.3, março de 2012.

BENTES, Ivana. **Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha**. 1997. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt>>. Acesso em 25 de outubro de 2012.

BENTES, Ivana. **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BEZERRA, Laura. **A preservação audiovisual no governo Lula**. Disponível em <<http://www.culturadigital.br>>. Acesso em 14 de novembro de 2012.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Uma estética da fome: o Cinema Novo da tela ao texto**. 2012. Disponível em <<http://www.ebooks.pucrs.br>>. Acesso em 04 de junho de 2013.

COHN, Amélia. Políticas sociais e pobreza no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, IEA/USP, vol.9, n. 24, São Paulo, mai/ago 1995, p. 9-74.

DANTAS, Fernando. **Como o Brasil virou o país da classe C.** Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/fernando-dantas/2012/03/21/como-o-brasil-virou-o-pais-da-classe-c/>>. Acesso em 10 de outubro de 2012.

DIEHL, Astor Antonio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação.** Bauru, SP: EDUSC, 2002.

Entrevista Com Meira Matos para a Folha. Disponível em <<http://www.esg.br/uploads/2009/03/meiramattos1.pdf>>. Acesso em 13 de junho de 2012.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** 10 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FERNANDES, Eitor Felipe Cartaxo. **Terra em Transe.** Disponível em <<http://panchoufpe.blogspot.com>>. Acesso em 26 de outubro de 2012.

FERNANDES, Antonio Jorge; PAIS, Cassiano. **A economia brasileira na década de 80: consequências da crise da dívida externa, inflação e crise do Estado.** Disponível em <<http://www2.egi.ua.pt>>. Acesso em 15 de maio de 2012.

FOLHA DE SÃO PAULO. **General Reformado revela bastidores do governo Castello Branco.** 2010. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2009200014.htm>>. Acesso em 14 de agosto de 2012.

FRANÇA, Jacira Silva de. Indústria Cultural e Ditadura Militar no Brasil nos anos 70. **Sumaré Revista Acadêmica Eletrônica.** Disponível em <www.sumare.edu.br>. Acesso em 25 de novembro de 2012.

FRANCO, Marília. **Projeto Ideológico Cultural no Regime Militar: o caso da Embrafilme e os Filmes Históricos/Adaptações de Obras Literárias.** 2010. Disponível em <http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/ppgMPA/i_jor_discente_2010/MT04_BrunoHingst.pdf>. Acesso em 25 de maio de 2013.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

GALHARDO, Ricardo. **Contra mensalão, PT ressuscita compra de votos para reeleição de FHC.** Disponível em <<http://www.ultimosegundo.ig.com.br>>. Acesso em 05 de outubro de 2012.

GARCIA, Marco Aurélio In **A nova política externa: 2003-2010 – o Brasil em transformação.** São Paulo: Perseu Abramo, 2010.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha: cinema, política e estética do inconsciente.** Petrópolis: Vozes, 1982.

Governo de João Batista Figueiredo. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/linhadotempo/epocas/1979/governo-de-joao-batista-figueiredo>>. Acesso em 01 de outubro de 2012.

GUIMARAES, Thiago. **Desafios do governo Dilma: política externa.** 2011. Disponível <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2010/12/desafios-do-governo-dilma-politica-externa.html>>. Acesso de 14 de setembro de 2012.

GRECCO, Sheila. **Cinema dos avessos: temas de Glauber Rocha e do Brasil.** 2012. Disponível em <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Grecco.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade.** 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEM, Paula A. **Identidade Nacional e o Discurso estético em Glauber Rocha.** Disponível em <www.ceart.udesc.br>. Acesso em 12 de dezembro de 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HIPÓLITO, Luiza. **Partido Social Democrático (PSD – 1945-1965).** Disponível em <<http://www.cprepmauss.com.br/documentos/partidosocialdemocratico-psd68059.pdf>>. Acesso em 12 de junho de 2012.

LAMARÃO, Sérgio. **Articulação da oposição: a Frente ampla.** Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/Exilio/Articulacao_da_oposicao>. Acesso em 23 de julho de 2012.

LEITE, Cristiane Kerches da Silva. **Federalismo, processo decisório e ordenamento fiscal: a criação da Lei de Responsabilidade Fiscal.** Revista dos Instituto de Pesquisas Aplicadas – IPEA - Brasília, março de 2011.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: Das origens à Retomada.**

LIMA, Paulo Gomes. **Política Científica & Tecnológica: países desenvolvidos, América Latina e Brasil.** Dourados – MS: UFGD, 2009.

LINHARES, Maria Yeda (org). **História Geral do Brasil.** 9 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

LISBOA, Fatiam Sebastiana. Artista, intelectual: Glauber Rocha e a utopia do cinema novo (1955-1971). **Revista Intellectus**, ano 5, vol. 1, Rio de Janeiro: 2006.

MACIEL, Marcelo Johny. **Glauber, o contestador: cinema, política e sociedade em obra Terra em Transe – 1967.** Disponível em <<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br>>. Acesso em 16 de janeiro de 2013.

MADEIRA, Rafael Machado. **Vinhos antigos em novas garrafas: a influência de ex-arenistas e ex-emedebistas no atual multipartidarismo brasileiro.** Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciências Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

MACARINI, José Pedro. A política econômica do governo Costa e Silva (1967-1969). **Revista Economia Contemporânea**, Rio de Janeiro, 10(3): 453-489, set./dez. 2006.

MARTINS, Victor. **Dilma decide pela saída de Henrique Meirelles do BC.** Disponível em <<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica>>. Acesso em 18 de setembro de 2012.

MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer pensar.** São Paulo: Contexto, 2007.

MELLO E SOUZA, G. **Terra em transe.** Teoria e Prática n.2. São Paulo: Teoria e Prática, 1967.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR. Privatização no Brasil. (1990-1994- 1995-2002). Disponível em <<http://www.bndes.gov.br>>. Acesso em 05 de outubro de 2012.

MINISTÉRIO DA FAZENDA. **Economia Brasileira em Perspectiva.** 2010. Disponível em <<http://www.fazenda.gov.br/portugues/docs/perspectiva-economia-brasileira/edicoes/Economia-Brasileira-Em-Perpectiva-Especial-10.pdf>>. Acesso em 19 de setembro de 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980).** 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKYM Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas:** São Paulo: Contexto, 2006.

NOMA, Amélia Kimiko. **Imagem, História e educação: o cinema como fonte para a pesquisa histórica em educação.** Disponível em <<http://www.dtp.uem.br/lap/public/04.pdf>>. Acesso em 25 de janeiro de 2013.

ORELLANA, Rodrigo Castro. **Michel de Certeau: História e Ficção.** 2012. Disponível em <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/31P-05-27.pdf>>. Acesso em 20 de setembro de 2013.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política.** 4ª ed. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1997.

PINTO, Leonor Souza. **O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988.** Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 01 de novembro de 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2006.

PRADO JR. Caio. **A Questão Agrária do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Biografia da presidenta. Disponível em <<http://www2.planalto.gov.br/presidenta/biografia>>. Acesso em 04 de outubro de 2012.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. **Terra em transe e o Rei da Vela: estética da recepção**. reVISTA DE Studi Ibero Americani. CONFLUENZE Vol. 4, No. 2, 2012, pp. 124-141, ISSN 2036-0967, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna.

RAMOS, Alcides Freire. **Oduvaldo Vianna Filho e o Cinema Novo**: apontamentos em torno de um debate estético-político. Revista de história e estudos sociais. Vol 1. ano 1. n.1. dez, 2004.

RAMOS, Alcides Freire. História e Cinema: Reflexões em torno da Trajetória do Cineasta João Batista de Andrade durante a Ditadura Militar. **Revista de História e Estudos Culturais**, janeiro/fevereiro/março de 2008, vol. 5, ano V, n.1.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen a FHC. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

REVISTA EXAME.COM. **Dilma reúne ministros para definir cortes no Orçamento**. 2012. Disponível em < <http://exame.abril.com.br/economia/noticias/dilma-reune-ministros-para-definir-cortes-no-orcamento>>. Acesso em 15 de setembro de 2012.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Cosac. & Naify, 2003.

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

RODRIGUES, Marcella Furtado, 1982- **A contracultura no cinema segundo Milos Forman a partir das análises de Procura insaciável, Um estranho no ninho e Hair**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001. 215 p.

SETTI, Ricardo. **Sardenberg**: privatização envergonhada do governo Dilma parece periguetete sem convicção. 2012. Disponível em <<http://www.veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti>>. Acesso em 24 de setembro de 2012.

SETTI, Ricardo. **Só para refrescar a memória: leiam trechos sobre corrupção no governo Lula em livro de Eduardo Graeff**. Disponível em < <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/politica-cia/so-para-refrescar-a-memoria-leiam-trechos-sobre-corrupcao-no-governo-lula-em-livro-de-eduardo-graeff>>. Acesso em 10 de outubro de 2012.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. **A modernização autoritária: do golpe militar a redemocratização 1964/1984** In LINHARES Maria Yeda (org). História Geral do Brasil. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

SILVA, Marcelo Pimenta e. **A contracultura e a imprensa alternativa: revolução social através da informação.** 2012. Disponível em <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie8_contracultura.pdf>. Acesso em 23 de maio de 2013.

SOUB, Maria Esther Pacheco. **Um Exemplo de Interdisciplinaridade na Formação de Professores e na Prática de Ensino a partir da utilização do Cinema.** Disponível em <<http://www.planetaeducacao.com.br>>. Acesso em 15 de dezembro de 2012.

SOUZA, Hamilton Octávio de. **O Brasil de hoje é fruto do golpe de 1964.** Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/078/078faixa.gif>>. Revista Espaço Acadêmico, n.78, 2007. Acesso em 20 de maio de 2012.

SUPLICY, Eduardo Matarazzo. **Programa Fome Zero do Presidente Lula e as perspectivas da Renda Básica de Cidadania no Brasil.** Saúde e Sociedade v.12, n.1, p.61-71, jan-jun 2003.

TAVARES, Ruth de Fátima Oliveira. **A Igreja Católica e a Política: o caso da paróquia Sagrado Coração de Jesus (Pires do Rio, Goiás, 1965-1985).** FRAGMENTOS DE CULTURA, Goiânia, v. 21, n. 4/6, p. 269-290, abr./jun. 2011.

THOMÉ, Francisco Arquer. **A reportagem estética em “Terra em Transe”.** Disponível em <<http://www.artigocientifico.com.br>>. Acesso em 21 de janeiro de 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 104-105.

VIANA FILHO, Luis. **O governo Castelo Branco.** São Paulo: Bibliex, 1975.

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