

Guerrilha, Revolução e Liberdade: a utopia do Cinema Novo de Glauber Rocha

ALESSANDRA SCHIMITE DA SILVA*

Apresentação

O presente trabalho tem por objetivo central compreender em que medida os debates travados ao longo da década de 1960 na América Latina influenciaram na construção de um cinema revolucionário, no Brasil, por Glauber de Andrade Rocha.

Ao traçarmos um paralelo entre textos do cineasta¹ com a obra “Os condenados da Terra”, de 1961, de Frantz Fanon, e textos de Ernesto Che Guevara², produzidos entre 1961 e 1962, pretendemos identificar como o cineasta, enquanto um ‘artista-intelectual’, se apropriou destas idéias para conceber uma leitura própria da situação sócio-política de seu país refletindo esta visão em seu modo de fazer cinema.

Colonialismo, subdesenvolvimento e esterilidade: o ideário de Glauber Rocha e a obra de Frantz Fanon

Em tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, em janeiro de 1965, e que se transformou em um de seus manifestos mais famosos, “Eztetyka da Fome”, Glauber Rocha aponta, dentre outras questões, um problema que está presente em toda a cinematografia latino-americana e que é central para se entender a formação histórica destes cinemas: o “paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo” (ROCHA, 1981:28).

Glauber refere-se diretamente à figura do europeu para relembrar os primórdios do processo histórico da colonização da América, quando nações européias se lançavam em busca de novas terras, riqueza e poder. O uso desta referência específica, na verdade,

* Mestranda em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

¹ “Eztetyka da fome”, de 1965; “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “A Revolução é uma Eztetyka” e “Revolução Cinematográfica”, de 1967; e, ainda, um depoimento concedido ao jornalista Jaime Sarusky para a Agência Prensa Latina, de 1971.

² “Notas para o estudo da Revolução Cubana”, de 1960, “Cuba: Exceção histórica ou vanguarda na luta anticolonialista”, de 1961, “A influência da Revolução Cubana na América Latina”, de 1962, e “Tática e estratégia da revolução latino-americana”, de 1962.

visa resumir através da figura pioneira do europeu, todos os povos que exerceram, de uma forma ou de outra, seu poder sobre outros povos. Como afirmaria, mais tarde, “a América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador”(ROCHA, 1981:29). Isto é, Glauber identifica em seu texto datado de 1965, a manutenção das relações “coloniais” e afirma que os agentes colonizadores se modificaram, contudo, os colonizados ainda permanecem os mesmos.

Assim, o cineasta nos apresenta os dois extremos do embate: de um lado, a figura do colonizador e, de outro, o colonizado. O primeiro, outrora representado pelos países europeus, agora se manifesta através das ações imperialistas norte-americanas (conforme iremos tratar ao longo deste trabalho); e o último, permaneceu ao longo dos anos identificando o mesmo conjunto de países, latino-americanos e africanos.

O embate expõe realidades opostas de colonizadores e colonizados, e isto é a chave para se compreender o problema central dos países do Terceiro Mundo, de acordo com a visão de Glauber: o subdesenvolvimento de seu povo, que nada mais é do que a consequência direta desta realidade desigual. Cabe destacar que ao se identificar enquanto um indivíduo “terceiro-mundista”, latino-americano, brasileiro, nordestino e baiano, o cineasta assume a identidade do bloco historicamente explorado e, portanto, a definição de “povo” que contempla este bloco é a que deveremos considerar.

O conjunto de textos selecionados para este trabalho, conforme destacamos na introdução, são datados das décadas de 1960 e abordam temáticas comuns aos debates travados no período. Para analisarmos as idéias propostas por Glauber Rocha nesse material, é essencial traçarmos um paralelo com a obra de Frantz Fanon, “Os condenados da Terra”, de 1961, que resume o discurso da época sobre a questão do subdesenvolvimento dos países colonizados, além de influenciar diretamente o pensamento glauberiano, como iremos perceber.

Em um primeiro momento, é preciso deixar claro que ao tratar desse bloco de países subdesenvolvidos como “Terceiro Mundo”, tanto Glauber Rocha quanto Frantz Fanon admitem que há especificidades nos diversos países, mas que estes se identificam enquanto um conjunto por terem sofrido o mesmo mal: a colonização. Conforme explicita Jean-Paul Sartre,

“Numa palavra, o Terceiro Mundo se descobre e se exprime por meio da voz. Sabemos que ele não é homogêneo e que nele se encontram ainda povos subjugados, outros que adquiriram uma falsa independência, outros que se batem para conquistar a soberania, outros enfim que obtiveram a liberdade plena mas vivem sob a constante ameaça de uma agressão imperialista. Essas diferenças nasceram da história colonial, isto é, da opressão.”(FANON, 1979:6)

Tanto Fanon, como Glauber acreditam que esta identificação se justifica pela fome e pela miséria resultantes dessa opressão que é comum ao Terceiro Mundo. Para Fanon,

“Nessas regiões, excetuadas alguma realizações espetaculares, os diversos países apresentam a mesma ausência de infra-estrutura. As massas lutam contra a mesma miséria, debatem-se com os mesmos gestos e desenham com seus estômagos encolhidos o que se pode chamar de geografia da fome. Mundo subdesenvolvido, mundo de miséria e desumano.”(FANON, 1979:76)

Ao afirmar que a descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia, etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração e que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento, Glauber Rocha corrobora a existência de uma realidade compartilhada por estes povos. Para ele, “a noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria.”(ROCHA, 1981:50)

A miséria e a fome tratadas por ambos os autores, adquire em Glauber Rocha um sentido dúbio. Se por um lado Glauber fala da fome das populações mais carentes, representadas pela imagem do sertanejo em “Deus e o Diabo na terra do sol”³, que sofre com a seca no sertão; por outro, a fome exposta na construção de sua estética cinematográfica revela a miséria cultural de seu país.

Aqui, Glauber trata especificamente da situação do cinema brasileiro. Enquanto cineasta e crítico, Glauber Rocha repudia as tentativas do cinema industrialista, que diante das potencialidades de nossa cultura, optam pela importação de temáticas, valores e estéticas do cinema norte-americano. E não admite que um filme seja

³ “O argumento de Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma síntese de fatos e personagens históricos concretos (o cangaço e o mandonismo local dos coronéis no Nordeste, o beatismo ou misticismo de base milenarista, a literatura de Cordel, Lampião e Corisco, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Antônio Conselheiro e Antônio Pernambucano (jagunço ou assassino de encomenda de Vitória da Conquista)”. Ver: Deus e o Diabo na Terra do Sol – Informações. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html. Acesso em: 31/01/2011.

produzido somente visando o entretenimento, ausentando-se dos debates políticos, sobretudo, considerando a influência dos padrões hollywoodianos em nossa arte.

É para esta miséria que Glauber, também, quer chamar atenção. É para a miséria de um povo que não é capaz de produzir cultura a partir de suas especificidades, e se apropria de elementos estrangeiros à sua realidade para compôr uma identidade corrompida. O cineasta afirma, ainda, que a busca por essa linguagem própria está ligada à libertação econômica geral dos povos, que “têm que substituir a linguagem imperialista de colonização pela linguagem nova do cinema latino-americano.”(ROCHA, 2002:80)

Daí a sua afirmação de que “a luta deve ser estética, econômica e política.” (ROCHA, 1981:69) Isto porque Glauber Rocha acredita que essa miséria cultural seja resultado da esterilidade gerada por um “condicionamento econômico e político” (ROCHA, 1981: 29) que “nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.” (ROCHA, 1981: 29) Fanon, por sua vez, fala de “tradições esterilizantes”(FANON, 1979:75) e defende que os “valores ocidentais produzem, no colonizado, uma espécie de retensamento, de tetania muscular”.(FANON, 1979:32)

É interessante perceber que ambos os autores utilizam terminologias médicas (raquitismo e tetania), que são doenças causadas pela ausência de cálcio, um metal em abundância no corpo humano e que compõe o tecido ósseo, sendo este o órgão que além de sustentar o corpo é essencial para o desenvolvimento do homem. Ambos também apresentam a esterilidade como resultante deste processo colonizador, como se a sociedade sujeita a esta condição estivesse fadada à infecundidade.

A alusão ao subdesenvolvimento humano e à sua não reprodução pode ser encarada como uma tentativa de reforçar o efeito devastador da colonização. Nesse sentido, as consequências parecem ter atingido de forma visceral o colonizado que deve buscar uma saída igualmente violenta para se libertar desse legado.

O fenômeno da descolonização, de acordo com Fanon, se caracteriza por ser um processo violento, no qual há “a substituição de uma ‘espécie’ de homens por outra ‘espécie’ de homens. Sem transição, há a substituição total, completa, absoluta (FANON, 1979:25). É a reivindicação mínima do colonizado, a necessidade de

transformação que existe em estado bruto na consciência e na vida dos indivíduos colonizados (FANON, 1979:26).

Ou seja,

“a descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – foi levada a cabo com grande esforço de baionetas e canhões.”(FANON, 1979:26)

Os colonizados desejam, não só, a transformação das estruturas políticas, econômicas e sociais, mas também, a rearticulação de sua cultura. Conforme destaca Fanon, “não poderia haver, cultura nacional, vida nacional, invenções culturais ou transformações culturais nacionais no quadro de um domínio colonial”(FANON, 1979:198). Uma vez que não existe uma cultura genuína do povo colonizado. “Miséria do povo, opressão nacional e inibição da cultura são uma só e mesma coisa” (FANON, 1979:199), conclui.

As tensões geradas pela exploração colonial, embora estejam presentes em todos os âmbitos da realidade colonial, repercutem de forma especial, no plano cultural. A cultura, sendo a manifestação da consciência nacional (FANON, 1979:206), torna-se o centro da luta de libertação nos países subdesenvolvidos.

Glauber Rocha também defende esta premissa. Para ele, o colonizado é informado de sua condição pela cultura colonial. E, a partir desse autoconhecimento, provoca-se uma “uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento inconsciente da cultura nacional, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista” (ROCHA, 1981:66).

A negação da cultura colonial vem através da violência das imagens em seu cinema pautado na estética da fome e da violência. Uma idéia de cinema político nascido de um processo colonizador. “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1981:31). E é através da violência de sua realidade marcada pelo subdesenvolvimento nacional e pela miserabilidade de seu povo, que o indivíduo colonizado afirmará a sua força, em uma tentativa de devolver a violência a que foi subjugado tantos anos.

“Eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA, 1981:31-32).

O homem colonizado de quem “sempre se disse que só compreendia a linguagem da força, resolveu exprimir-se pela força” (FANON, 1979:65), expondo a influência do colonizador em suas ações. Assim, a tomada de consciência dessa força, pelo colonizado, nada mais é do que “a prova de que o povo se apresta para se pôr em marcha, para interromper o tempo morto introduzido pelo colonialismo, para fazer a História” (FANON, 1979:53). E se a cultura está no centro da luta pela libertação colonial, a “arte passa a ser, pois, revolução” (ROCHA, 1981:67).

A Guerrilha no cinema: o reflexo dos ideais guevaristas na concepção do Cinema Revolucionário de Glauber Rocha

Em discurso para os membros do Departamento de Segurança do Estado, em 18 de maio de 1962, Ernesto Che Guevara falava sobre a solidariedade dos povos em relação à Cuba e o que representou a Revolução Cubana para a América Latina. A ilha que havia se tornado protetorado dos Estados Unidos após um longo período sob o domínio dos espanhóis, conquistou sua liberdade após promover uma revolução socialista, que rompeu, definitivamente, os laços colonialistas impostos por aquela potência. Naquele momento, Cuba havia se tornado um exemplo para os demais países latino-americanos por ter provado ser possível o sonho de liberdade.

É inegável que a história da luta pela libertação dos países latino-americanos tenha sua maior expressão na independência cubana, uma vez que o movimento revolucionário triunfou em seu objetivo de romper totalmente com o imperialismo estadunidense.

No que concerne ao âmbito cinematográfico, objeto de nossa análise, a revolução causou o mesmo impacto. Em 1959 foi criado o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) com a proposta de desenvolver um cinema revolucionário que atuasse juntamente com os projetos de educação do país, com o

intuito de denunciar a “aculturação de Cuba durante a dominação norte-americana” (HENNEBELLE, 1978:125).

A instauração do ICAIC gerou uma grande expectativa entre os cineastas latinos que há anos lutavam contra a invasão de seus mercados pelos produtos estrangeiros, em especial, estadunidenses. No Brasil, Glauber Rocha expressava este entusiasmo em carta enviada ao presidente do Instituto Cubano, Alfredo Guevara:

“Saúdo a nova República Socialista Cubana, não somente eu, mas todos os jovens universitários, operários, artistas e brasileiros que também iniciam a grande luta contra o colonialismo e a opressão americana. (...) Felizmente vocês venceram e proclamaram o que significa esperança para o nosso futuro latino: a República Socialista é uma bofetada corajosa nos imperialistas.” (BENTES, 1997: 152)

Não só o triunfo do movimento revolucionário - e todas as transformações resultantes dele nos diversos setores da sociedade cubana - mas também a ideologia propagada pela Revolução em Cuba e, em especial, os escritos deixados por um de seus líderes, Ernesto Che Guevara, marcaram profundamente o pensamento de Glauber Rocha.

Enquanto cineasta e artista latino-americano, Glauber via Guevara como um exemplo a ser seguido por ele e seus companheiros. Ao pensar o cinema para além de uma expressão artística, utilizando-o como um instrumento de informação e educação social, Glauber acreditava que, por este motivo, o artista, sendo intelectual, deveria desmistificar-se. Isto é “sair desse papel de intérprete, de crítico da história sem uma participação concreta, política, na história.” (ROCHA, 2002:18)

Para ele, a desmistificação era a oportunidade de se resolver a falsa contradição entre intelectual e político. E Che Guevara, na opinião de Glauber, resolvia esta contradição em seu nível mais significativo: era ao mesmo tempo pensador político e prático político.

Em “notas para el estudio de la ideología de la Revolución cubana”, Guevara defende, também, a importância da prática política. Ao falar dos principais atores do movimento revolucionário de Cuba, que não eram exatamente teóricos, tampouco ignorantes dos fenômenos sociais, ressalta o profundo conhecimento dos mesmos sobre a realidade histórica. E afirma: “sobre la base de algunos conocimientos teóricos y el profundo conocimiento de la realidad, se pudiera ir creando una teoría

revolucionária”(GUEVARA, 1985: 92). Isto é, para Guevara o conhecimento teórico não bastava por si só para se fazer a revolução, a prática política era necessária para construir a própria teoria a partir de dados concretos advindos das ações revolucionárias.

Ao falar dos intelectuais, Glauber Rocha afirma que o tempo da crítica teórica deveria ser superado. Em depoimento ao jornalista Jaime Sarusky e ao presidente do ICAIC⁴, Alfredo Guevara, Glauber fala sobre os intelectuais que, como ele, “revelaram aspectos da miséria latino-americana e denunciaram a presença do imperialismo, que contaram ao mundo acerca do povo latino-americano” (ROCHA, 2002: 18). E que, após todo o debate travado nos anos 1950 sobre a questão do subdesenvolvimento dos países do chamado Terceiro Mundo e identificada a hegemonia norte-americana, era chegada a hora de partir para um segundo passo.

“Em determinado momento, quando os próprios intelectuais revelaram todas as contradições políticas da América Latina, colaborando muito no processo de discussão política da América Latina, naquele momento se viu que a resolução dos problemas políticos da América Latina não podia ficar no puro plano da crítica. É preciso uma transformação histórica. A transformação histórica em determinado momento se faz pela prática política, pela luta revolucionária que supera essa atitude crítica.” (ROCHA, 2002: 18)

Ao se caracterizar um “diretor-intelectual” (BENTES,1997:255), em oposição a diretores que produziam mecanicamente, Glauber Rocha encarava seu trabalho como um meio de preparar “as massas” para o papel histórico que o cineasta desejava que elas assumissem. Em outras palavras, buscava resolver a contradição entre o Glauber intelectual e o Glauber político, desmistificando-se. Seu cinema era novo, porque rompia com as tradições anteriores e todo o legado deixado pela dominação norte-americana; e era político, porque não pretendia ‘informar pela lógica’. Um cinema novo político

“para ‘influenciar o processo dialético da história’, mas marcado pela irreverência poética, ‘pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano erótico’ marcado por ‘imagens proibidas no contexto da burguesia’, para aniquilar tudo ‘aquilo que o espectador aceita como normal’.” (ROCHA,2003:170-185)

⁴ Instituto Cubano de Arte e da Indústria Cinematográfica (ICAIC).

O desenvolvimento deste cinema era tarefa delegada por Glauber aos cineastas independentes⁵ que, neste cenário de ruptura, deveriam produzir “filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo cinema americano” (ROCHA, 1981:68-69). Contudo, a Revolução do Cinema Novo, proposta por Glauber, não seria feita a partir de um filme, mas de toda “uma produção internacional permanentemente revolucionária” (ROCHA, 1981:69). Isto porque, Glauber defende a existência de um cinema latino-americano, já que os países que compõem este bloco “têm problemas comuns de conquista do mercado dominado pelo imperialismo” (ROCHA,2002:80) e “têm problemas comuns de deficiências técnicas provocadas pelo subdesenvolvimento técnico”(ROCHA,2002:80).

Embora tenham pequenas diferenças ideológicas ou estéticas, devido às especificidades de cada país, os cinemas latino-americanos unem-se em um objetivo comum de conquistar o mercado latino-americano da ocupação americana, em uma espécie de conquista de nosso território no campo das produções cinematográficas.

“Para o Cinema Revolucionário não existem fronteiras culturais ou ideológicas. Desde que o cinema é um método e uma expressão internacional e desde que este método e esta expressão estão dominados pelo cinema americano associado aos grandes produtores nacionais – a luta dos verdadeiros cineastas independentes é internacional.”(ROCHA,1981:68)

Assim como a concepção de cinema revolucionário é internacional, porque o subdesenvolvimento e o colonialismo também o foram, a revolução proposta por Guevara, no campo político, também objetivava alcançar outros países da América Latina que sofreram o mesmo jugo.

“Esse denominador común, que ponderemos com mayúscula y que sirve de base de análisis para todos los que piensan em estos fenómenos sociales, se llama Hambre del Pueblo, cansacio de estar oprimido, vejado, explotado al máximo.”(GUEVARA,1985:409-410)

A internacionalização proposta por Glauber no cinema e por Guevara na política partia não só da identificação de diversos povos em uma trajetória histórica marcada

⁵ Aqui Glauber trata diretamente dos cineastas independentes por acreditar que estes não se submetem às regras do mercado cinematográfico e prezam pelo papel político que o cinema deve cumprir, não encarando o trabalho do cineasta somente por fins financeiros.

pela exploração, mas, sobretudo, pela necessidade de efetivar a tomada do poder. Conforme afirma Che Guevara:

“Para la toma del poder, em este mundo polarizado em dos fuerzas de extrema disparidade y absoluto choque de intereses, no puede limitarse al marco de una entidade geográfica o social. La toma del poder es um objetivo mundial de las fuerzas revolucionárias.”(GUEVARA,1985:494)

Esta afirmação está presente na análise feita por Guevara em “Táctica y estrategia de la Revolución Latinoamericana”, na qual o guerrilheiro discorre acerca dos elementos essenciais da arte da guerra revolucionária, cujo objetivo é o aniquilamento do adversário em uma luta armada e a tomada do poder político.

A efetivação da luta revolucionária e seu projeto de transformação social tornam-se urgentes uma vez que Ernesto Che Guevara considera que a tomada do poder político por vias pacíficas é uma possibilidade remota, sobretudo, considerando o contexto político-econômico contemporâneos à libertação cubana (GUEVARA,1985:497). Nesse sentido, Guevara destaca a importância do foco guerrilheiro e de um exército preparado para que luta armada alcance seu objetivo.

“Em condiciones de atraso econômico, puede resultar aconsejable desarrollar la lucha fuera de los limites de la ciudad, com características de larga duración. Más explicitamente, la presencia de um foco guerrillero em una montaña cualquiera, em um país com populosas ciudades, mantiene perene el foco de rebelión. (...) Esa lucha se hará frontal solamente cuando haya um ejército poderoso que lucha contra outro ejército. (...) La lucha frontal se haría, entonces com muchas armas.” (GUEVARA,1985:497)

Esta sistematização das ações revolucionárias em uma luta armada, idealizada por Guevara, tem seu equivalente nas propostas de libertação dos cinemas latino-americanos. Isto porque, Glauber Rocha, enquanto um dos principais articuladores do movimento do Cinema Novo brasileiro, não se ateu a pensar somente em uma ruptura estética, que para ele não seria suficiente para romper a influência ideológica imperialista, e concebeu sua própria idéia de luta revolucionária para o cinema.

Em “Revolução cinematográfica”, o cineasta estrutura as etapas desta luta a ser travada no campo cinematográfico e delimita como deverá ser a tomada do mercado cinematográfico do poder norte-americano, em uma espécie de revolução cultural.

“O cinema independente está diante de uma revolução cultural. Esta revolução deve se conscientizar a partir da própria técnica de produção. (...) O cinema americano deve ser batido em seu próprio terreno. Os ‘cinemas de arte e ensaio’, fronts de luta do cinema independente, já começam a ser contaminados pelo cinema americano. É necessário que o maior número possível de produção independente, com distribuição controlada pelos cineastas-produtores, invadam as grandes salas. Uma batalha agressiva do cinema independente provocará uma polêmica sem antecedentes na história do cinema.” (ROCHA,1981:70)

Como podemos perceber, a visão de Glauber Rocha sobre os meios para alcançar a libertação do cinema brasileiro, e latino-americano, segue a lógica guevarista. “O cineasta deve ser um homem de ação, física e intelectualmente preparado para luta”(ROCHA,1981:71), que deveria ser estética, econômica e política.

Política, porque era necessário garantir a soberania desses países para que pudessem desenvolver um cinema próprio, controlando todas as etapas de produção, distribuição e exibição. Econômica, para que os cinemas nacionais se tornassem livres de imposições mercadológicas norte-americanas e, ao mesmo tempo, garantissem sua representação no cenário internacional, não sendo relegados à margem do circuito cinematográfico. E por último, estética para romper a formação colonialista: limitadora e esterilizante. O cinema tem sua função de informar e educar o público, por isto a necessidade da linguagem cinematográfica ser dialética, pois deve dialogar com a realidade, com o contexto político-econômico e com o histórico de exploração e subdesenvolvimento desses países.

O Cinema Novo se colocava na imediata luta contra o imperialismo norte-americano, sem conciliação. E tal como Guevara esperava que a partir dos focos guerrilheiros a população campesina aderisse ao movimento, Glauber esperava que através de uma nova estética, o público abandonaria os valores estrangeiros e tomaria ciência de si enquanto povo subdesenvolvido, tornando-se agente no processo de libertação.

“Que adianta dar um brinquedo de natal ao filho do pobre pescador, se no dia seguinte ele disputa um bolo de feijão juntamente com os cachorros esfaimados de beira-mar? É necessário, isto sim, dar consciência desta miséria e talvez acentuá-la o mais possível, como se acua um gato num beco. Foi assim

que Fidel agiu com os camponeses cubanos. O tumor explodiu.” (AVELLAR, 1995:79)

O movimento “cinemanovista” é concebido por Glauber Rocha a partir dessas três frentes de luta como uma alternativa para solucionar os problemas do cinema nacional. E tendo as etapas desta luta revolucionária no cinema já sido expostas, o próximo passo era o trabalho de conscientização do público – isto é, das massas - já que a ruptura só seria completa se ele tomasse a frente no processo revolucionário e cumprisse o papel histórico que lhe fora destinado. Em outras palavras, a situação não mudaria se ele não agisse para transformá-la e só ele poderia ser o motor dessa transformação (BERNARDET,2007:41).

Conclusão

Conforme podemos perceber ao longo deste trabalho, Glauber de Andrade Rocha buscou elaborar um projeto para o desenvolvimento de um novo cinema nacional para o Brasil, contemplando elementos específicos de nossa identidade.

Enquanto um jovem cineasta de formação cineclubista, questionava os rumos do cinema nacional e as políticas públicas direcionadas à ele. Enquanto baiano, nordestino e latino-americano indignava-se com a constatação do subdesenvolvimento e a esterilidade da cultura de seu povo.

Seu cinema era o instrumento de sua revolução, meio de alfabetizar, educar, conscientizar as massas, politizá-las. Era primordial que tomassem ciência não só de seu subdesenvolvimento e miséria, como também, da real possibilidade de uma mudança, tal como o exemplo cubano nos demonstrou.

Ao defender a necessidade de tomada de posição dos intelectuais e artistas, Glauber colocou-se no front da guerra pela libertação ideológica e econômica da arte para a qual dedicou sua vida. Assim, coerente com as discussões políticas e os problemas sociais de sua época, transpôs em seus filmes e, sobretudo, em seus escritos e manifestos os anseios de uma geração.

Bibliografia

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1995.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: O caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GUEVARA, Ernesto Che. *Obras Escogidas (1957-1967) - II. La transformacion Politica, Economica Y Social*. Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Título original: *Quinze ans de cinema mondial, 1960-1975*.

PENNA, Lincoln de Abreu. *República Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ROCHA, Eryk (org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

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

_____. *O Cinema Novo e a aventura da criação*. In: Revista Visão, Rio de Janeiro, 02/02/1968.

_____. *O século de cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.