



## **A Importância dos Conflitos entre Espaços Sociais para a Proposta de Cinema Nacional de Glauber Rocha.**

ÍTALO NELLI BORGES\*

A proposta principal desse texto consiste em problematizar, nas abordagens da história regional e local, como as relações de espaços atingem a percepção política e cinematográfica de Glauber Rocha e como isso se qualifica como agentes centrais para a formação de um movimento cinematográfico revolucionário criador de uma estética específica como consequência dos problemas sociais brasileiros que teve o nome de Cinema Novo.

As percepções sistemáticas de espaço criadas por Michel de Certeau serão importantes para entender nossas perspectivas de como se formam os conflitos de espaços no pensamento que Glauber Rocha tem para cinema nacional. Certeau (2013) realiza um estudo onde se propõe a estudar práticas humanas que constroem, consolidam ou modificam uma realidade estabelecida pelo cotidiano. Para fazer isso, ele nos apresenta o conceito de lugar e espaço. O lugar, para o autor, são coordenadas, um ambiente estável onde as coisas tendem a se manterem estáveis, em nível de exemplo, uma sala de jantar apenas com móveis configurados numa razão discursiva coerente se caracteriza como lugar.

O espaço se apresenta quando as práticas humanas interferem no lugar, ele é formado quando essas práticas interagem com a configuração estável do lugar, daí a afirmação do autor de que o espaço é o lugar praticado. Certeau utiliza uma analogia interessante para fixar melhor essas noções quando diz que “o espaço está para o lugar assim como a palavra quando é falada” (IDEM: 184). A palavra, quando escrita ou falada, pode produzir diversas significações a depender do contexto, circunstâncias, motivações ou temporalidades em que é usada. Tomando como parâmetro o exemplo do parágrafo anterior, o espaço são as diversas possibilidades de pessoas interagirem numa sala de jantar que, sem pessoas ali, é apenas um lugar.

Glauber filma e percorre diversos ambientes, nacionais e internacionais. Essas travessias são experiências importantes para sua posição perante o cinema nacional. No decorrer do texto, veremos que, no pensamento deste cineasta, o cinema nacional só

---

\* Mestrando do Programa de Pós Graduação em História Regional e Local da Universidade do Estado da Bahia. Bolsista CAPES



conseguirá ser pleno se romper discursos que se tornam hegemônicos dentro de nossa sociedade.

Uma vez que espaço e lugar são aspectos formadores do cotidiano e da vida, o que Glauber propõe é a construção de um novo modelo para o cinema brasileiro que ocorrerá somente com a crítica e desconstrução da organização cinematográfica brasileira vigente naquele momento e sustentada por relações de espaços bem definidas que contemplam as regiões brasileiras entre si e do Brasil como um todo com propostas internacionais de cinema, sobretudo com os Estados Unidos. Se a proposta de Glauber é mudar o cinema brasileiro, inevitavelmente os conflitos de espaços serão necessários para que as mudanças sejam efetuadas.

### **O Cinema Novo como Esperança de Mudança Social**

O Cenário cinematográfico nacional e internacional foi marcado pela obra de Glauber Rocha. Seus filmes foram feitos entre 1960 e 1980, o cineasta baiano nasceu em Vitória da Conquista em 1939 e foi autor de filmes que marcaram época no cinema sendo lembrado até hoje por pessoas envolvidas diretamente o esse segmento artístico. Morreu jovem, aos 42 anos, pouco depois de lançar *A Idade Terra* em 1980, seu último filme.

Filmar, conhecer e percorrer diversos ambientes é uma característica presente nos filmes e na vida de Glauber. Nos filmes, temos os sertões representados em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). O litoral candomblecista fica por conta de *Barravento* (1964). *Terra em Transe* (1967) contrasta província e capital de um país alegórico ao Brasil. É preciso também levar em consideração suas produções internacionais durante a década de 70. Em suma, sua obra fílmica nos proporciona um grande repertório de espaços a serem, pela interpretação fílmica, desmistificados, postos em perspectivas.

Consideramos que o cinema é mais que o filme. Produção, financiamentos, circulação e recepção são aspectos que também ajudam na consolidação de um jeito de fazer cinema. Entender as relações de Glauber Rocha com espaços e lugares é também compreender o seu cinema no que está para além de seus filmes. Essa abordagem nos leva a estudar e entender o contexto sociocultural e político brasileiro entre as décadas de 1950 a 1970

O Cinema Novo brasileiro foi atuante desde meados da década de 50 até o início da década de 70. Os cineastas pertencentes ao movimento, Glauber entre eles, estavam incomodados com a situação do cinema nacional. Naquele momento inicial havia dois grandes estúdios no Brasil, a Vera Cruz em São Paulo e a Atlântica no Rio de Janeiro. Os incômodos desses sujeitos partem principalmente da ideia de esse cinema não representa a

nacionalidade brasileira e de que lhe falta consciência história, pois, principalmente os filmes da Vera Cruz, são meros reprodutores da gramática hollywoodiana. Sobre esse aspecto, Maria do Socorro Carvalho faz a seguinte afirmação:

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à “situação colonial” então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte de seu ideário. (CARVALHO, 2006: 291)

Em 1980, ao terminar seu último filme, Glauber decide organizar seus textos escritos desde 1958 e os estruturam numa obra chamada *Revolução do Cinema Novo*. No livro, encontramos textos que atingem um espectro amplo sobre a ideologia do Cinema Novo brasileiro. Textos que falam sobre linguagem cinematográfica, política em relação ao cinema, filmes, cineastas e pessoas ligadas ao cinema como críticos e jornalistas. Glauber dedica alguns desses textos para caracterizar o Cinema Novo e suas propostas artísticas e políticas, um deles foi escrito em 1962 e chama-se *O Cinema Novo*. Nele está contida a seguinte afirmação:

Nossa geração tem consciência: sabe que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais: queremos fazer filmes de *autor*, quando um cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (ROCHA, 2004: 50)<sup>†</sup>

Percebe-se então que a ambição do Cinema Novo é muito ampla. É um cinema que quer fazer revoluções; uma cinematográfica nacional, que é uma revolução estética e temática nos filmes brasileiros, a outra é a própria revolução social uma vez que esse cinema, aliado a outras dimensões da cultura e sociedade, possibilitariam no povo a consciência necessária para melhorar a sociedade. Ismail Xavier (2001) nos diz que esse movimento se formou na junção da cinefilia de seus autores aliada com o engajamento político e a vontade de mudança social, para este autor, Glauber Rocha condensa tais aspectos perfeitamente.

É possível perceber pelo menos duas dimensões de conflitos de espaço no discurso cinematográfico e no posicionamento crítico à sociedade tomando Glauber Rocha como parâmetro. Um diz respeito a relações externas, a cultura brasileira sendo engolida pelo imperialismo norte-americano e o outro sobre relações internas no país consequente de ações

---

<sup>†</sup> A versão original da obra foi publicada em 1980. Neste texto usaremos uma reedição de 2004 publicada pela editora Cosac Naify.

imperialistas que condicionam os objetivos de Glauber e do Cinema Novo sobretudo em seus primeiros momentos que vão até 1965/66.

Voltando à afirmação de Maria do Socorro Carvalho feita na página anterior, ela nos diz que o Cinema Novo poderia ser uma resposta a uma dada de situação colonial no Brasil. Tal situação se refere a uma nova forma de colonialismo; o imperialismo norte americano que, no cinema, como aponta Leite (2003), era maioria nas salas de projeção brasileiras. Para além, uma considerável parte do cinema brasileiro adotava claramente gramática hollywoodiana em seus filmes, sobretudo os filmes do estúdio Vera Cruz. O *american way of life* estava nas salas de cinema ao redor de todo o Brasil.

Gilberto Vasconcellos, em 2001, escreve um livro de nome sugestivo chamado *Glauber Pátria Rocha Livre*. A obra é uma mistura de análise fílmica e das posições políticas, ideológicas e culturais de Glauber Rocha. O autor deixa claro que a emancipação do cinema nacional das rédeas imperialistas, isso implica, em certa medida, romper com o próprio cinema nacional, já que ele reproduz o cinema de hollywood (Vera Cruz) ou um deboche ao povo nacional através das chanchadas produzidas pela Atlântida. Para o autor, o povo ria de sua própria desgraça (VASCONCELLOS, 2001: 13)

Vasconcellos enfatiza que o Cinema Novo, o qual Glauber é seu maior expoente, não travou batalhas apenas com o cinema imperialista internacional e o cinema nacional sob suas rédeas, outra batalha importante foi contra a TV que começa a ganhar hegemonia na sociedade brasileira em meados da década de 60.

Glauber sublinha o raio de ação colonizador do cinema americano dominante. O cinema brasileiro é oprimido – e se o audiovisual de um país está nas mãos do imperialismo, então minguam a possibilidade de liberação cultural. Por que Revolução do Cinema Novo? Se não tivesse existido esse movimento cultural, não haveria sequer parâmetro de confronto crítico diante da tv hegemônica. Como fazer cinema em um país subdesenvolvido? Por que fazer cinema? A burguesia “desenvolvida” na América Latina não precisa de nossos filmes. (IDEM: 17-18).

Simultaneamente o Cinema Novo é uma resposta agressiva a três modelos que colonizam a sociedade e a cultura brasileira. É um cinema incômodo e que tem pretensão de ser assim uma vez que sua proposta é a desconstrução de hegemonias que suprimem a cultura brasileira.

Ainda que hajam todas essas dimensões conflitantes, não podemos enxergar em Glauber um antiamericanismo integral. O próprio cineasta ao longo de sua vida escreveu textos de admiração ao cinema norte-americano. Luiz Nazzário (2013: 126) demonstra como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é possível encontrar elementos que remetem aos *Westerns* de John Ford. O autor deixa explícito também que, apesar do discurso do nacionalismo, o

Cinema Novo sempre utilizou referências internacionais para criar suas obras, bem como influenciou também cineastas no mundo. O antiamericanismo de Glauber se concentra no projeto que ele chama de imperialista proposto pelos Estados Unidos

Em *Revolução do Cinema Novo* perceberemos essa noção ao ler um texto chamado *Hollywood Tropykal* escrito em 1965. Nele o autor fala sobre Itacoatiara, uma cidade situado no interior do Amazonas. Em Itacoatiara, onde grande parte da população é analfabeta, possui uma sala de cinema onde, segundo Glauber Rocha, cópias velhas e reduzidas pela metade são exibidas e descreve a sensação de um típico nativo daquele lugar (caboclo) ao se deparar com filmes americanos.

A legenda faz parte do mistério. Os homens são grandes, valentes, as mulheres belas, há beijos na boca. Na rua, assustado, se pergunta, ouve a resposta: Americano! Povo maior, que viaja em cima da terra e abaixo do mar, certamente é mais feliz que ele, povo menor, que atravessa o rio a remo está aberto ao veneno das cobras (ROCHA, 2004: 68).

O cinema em Itacoatiara é a representação do imperialismo cinematográfico hollywoodiano que constrói o imaginário glorificante da sua cultura ao brasileiro, que tem, na lógica da distribuição de filmes no Brasil daquele momento, sua própria cultura silenciada e inferiorizada por uma expressão artística tão forte como o cinema. Na cidade amazonense, os brasileiros continuam vivendo e praticando sua cultura cotidianamente, continuam atravessando o rio a remo e convivendo com a diversidade ecológica, mas isso no cinema, que é símbolo de modernidade e desenvolvimento, não é representado. O representado é o outro, o mitificado herói americano. Nesse sentido, uma cultura do outro lado do continente idealizada imagetivamente através do cinema sobrepõe a cultura do local que é vivida pelas pessoas que lá habitam. A vontade de cinema de Glauber era acusar e aniquilar essa sobreposição cultural que acontecia no país todo, Itacoatiara é só um exemplo.

Ainda em Itacoatiara, Glauber nos conta que conheceu um rapaz louro que tinha 18 anos e foi estudar Geologia em Belém. O rapaz conhecia muito bem o Cinema Novo e suas abordagens cinematográficas, mas não havia assistido nenhum filme pois tudo que sabia era proveniente de leituras de jornais do sul que chegavam atrasados lá. O jovem protesta porque lá só chegam filmes estrangeiros e raramente nacionais. (IDEM: 69).

### **A Eztetyka pela Revolução.**

*Eztetyka da Fome* escrito também em 1965 é talvez o texto mais famoso do cineasta, nele Glauber esclarece linguisticamente vários filmes da primeira fase do Cinema Novo incluindo o seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Esse tipo de estética certamente chocante

surpreendeu públicos, seja no Brasil ou fora dele. A partir da leitura do texto, fica evidente que a miséria, os problemas sociais específicos do terceiro mundo são propulsoras de uma estética singular no cinema. Sylvie Pierre (1996) escreve um interessante livro sobre o cineasta, uma mistura de biografia com entrevistas com Glauber, depoimentos de amigos e análise fílmica, a grafia exótica que ele usa em alguns termos é apenas uma forma que Glauber encontrou para chamar atenção dos leitores, de acordo com a autora,

Temos que considerar que essa maneira de representação fílmica extrapola o eixo cinematográfico alcançando e sendo crítico a muitos aspectos sociais. Começemos então pela que tange a linguagem do cinema, o autor nos diz que literalmente a fome é elemento fundamental para construção dessa linguagem, é possível ver nos filmes personagens matando pra comer, comendo terra, fugindo para comer, as personagens são sujas e moram em casas sujas (2004: 65). A fome é real e é representada de maneira crua. Esse tipo de representação audiovisual consegue ser tão eficaz a ponto de usar a própria precariedade das condições de produção fílmica como metáfora do país, se há fome, nada pode ser *bonito*.

A Eztetyka da Fome como produto do subdesenvolvimento terceiro-mundista pretende, como afirma Albuquerque Jr (2011: 319) “ser a recriação da verdade da sociedade na própria textura da linguagem, no uso da câmera, do som. Eles teriam uma linguagem própria, nascida do nosso miserabilismo e da fome como forma de ver e dizer”. Dessa forma, analisando o texto que Glauber escreve e as análises de Albuquerque Jr, essa estética é específica é composta por consequências dos nossos problemas, seja em âmbito cinematográfico, a dificuldade de naquele período ter financiamentos, recursos e distribuição abrangente das películas, seja em âmbito social em nível mais amplo uma vez que, como dito, esse tipo estética diz e reflete, através dos temas abordados e da própria linguagem do cinema, as mazelas do país.

Em relação a conflitos de espaço, percebe-se que esse tipo de cinema era uma contraposição encorpada ao cinema da Vera Cruz em São Paulo. Nas palavras de Glauber Rocha, cinema de gente rica, de grã-fino, industrial, como se as boas condições técnicas de produção pudessem esconder a fome no Brasil (ROCHA: 2004: 65). Se para os brasileiros essa nova estética representava nossos problemas e, por isso, motivo de vergonha, para os Europeus era uma espécie de surrealismo tropical. Para Glauber, é uma forma de autoafirmação terceiro-mundista para a Europa, mais uma forma de romper o colonialismo.

A fome é um termo polissêmico, ela representa os problemas sociais do Brasil. A fome produz uma estética que quer subverter uma ordem existente, que quer, pela arte, conscientizar para revolucionar. Revolucionar é termo chave para Glauber Rocha. Em A

*Revolução é uma Eztetyka*, de 1967, ele analisa a estrutura dessa estética específica, que se compõe em dois momentos, um chamado de didática, é justamente a conscientização, chamar atenção para os problemas. O outro momento chama-se épica, a provocação que possibilita a revolução, a desrazão que instiga a vontade de mudança, a dimensão mais artística da Eztetyka. “A didática será científica. A épica será poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético” (IDEM, p. 99). Percebamos que transformação social e arte interagem entre si dialeticamente, uma serve de base de construção pra outra, na percepção glauberiana de Cinema Novo, a revolução só virá se essas duas coisas estiverem presentes, assim seria melhor chamarmos de revoluções, já que uma ocupa o campo estético da arte cinematográfica e outra o campo social da práxis cotidiana.

A proposta de revolução pela Eztetyka é muito presente no início do Cinema Novo, na fase que Xavier (2001) classifica como apogeu desse movimento. Apesar de alguns filmes desse momento fazerem sucesso na crítica nacional e internacional, As Obras cinema-novistas nunca foram sucesso de público, tanto pela linguagem inovadora hermética e difícil de digerir, quanto pelas dificuldades financeiras de produção e distribuição dos filmes. Como fazer uma revolução se o povo não tem acesso ao combustível dela? Após 1966, afirma Leite (2005: 101) que a autocrítica foi recorrente nos filmes. Em 1964 acontece o golpe, as perspectivas de cinema de autor para o Brasil ficam pessimistas, *Terra em Transe* é a materialização audiovisual desse pessimismo. A Eztetyka continua, apenas é repensada e praticada diferentemente, ainda pode acontecer a revolução, mas ela não viria tão puramente quanto se pensava anteriormente. No entanto, a estética da fome e a épica-didática continuam servindo como modelos bases de pensamento e prática artística para as transformações sociais.

. A proposta glauberiana de cinema implicava num Brasil heterogêneo que pudesse filmar o Amazonas, o Nordeste, o sul com suas devidas especificidades e identidades sendo representadas através de articulações entre tema e linguagem do filme. Desse modo, vimos que entender as relações de espaços, sejam geográficos, culturais, políticos, econômicos, são aspectos importantes para entender a proposta cinema-novista brasileira representada nos escritos de Glauber Rocha. Essas relações estão pautadas no combate, o cinema nacional precisava, naquele momento, combater o que vinha de fora e colonizada nossas cabeças. Nesse sentido, para o cineasta, se o que vinha de fora era forma de colonialismo, combater isso significava também entrar em conflito com o próprio Brasil, em desconstruir discursos reproduzidos dentro do país. Um discurso hegemônico colonizador não se cria sem a recepção mansa do colonizado. Assim, para que isso pudesse ser feito naquele momento, seria,



inevitavelmente, preciso conhecer o Brasil e as diversidades socioculturais ao longo de seu território.

### **Fontes.**

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004

### **Referências Bibliográficas.**

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo. Cortez Editora. 5ª edição. 2011

CARVALHO, Maria do Socorro. **O Brasil em Tempo de Cinema Novo**. In MASCARELLO, Fernando (org): **História do Cinema Mundial**. Editora Papirus. 2006

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer**. Petrópolis. Editora Vozes. 20ª edição. 2013

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens a retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005

NAZZÁRIO, Luiz. **O Cinema Errante**. São Paulo. Perspectiva. 2013.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas. Papirus. 1996.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **Glauber Pátria Rocha Livre**. São Paulo. Editora SENAC. 2001

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