

Glauber Rocha e o movimento Cinema Novo

Irma Viana da Silva¹

Resumo:

Nos anos 1960/70, o cineasta Glauber Rocha compartilhou com cineastas argentinos, chilenos e cubanos, como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, o projeto de viabilizar e tornar visível internacionalmente o *Nuevo Cine Latinoamericano* (no qual estava inserido o Cinema Novo brasileiro), movimento artístico-intelectual e político-cultural de âmbito continental, que tinha como meta refletir sobre e não ocultar os problemas peculiares à América Latina, como o *subdesenvolvimento*, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a opressão, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, objetivava transformar a sociedade, podendo ser estudado no âmbito dos movimentos sociais. Desta perspectiva abordarei aqui o cinema novo enquanto um movimento sociocultural que se colocava em oposição ao “cinema industrial”, configurado na política cinematográfica dos grandes estúdios. Este movimento encontra em Glauber Rocha sua liderança principal e teórico por excelência. A precariedade instrumental dos jovens cineastas que formaram o movimento foi um fator importante para a concepção estética de um novo *modo de fazer* cinema, político (considerado aqui como movimento social). Assim como a independência da produção possibilitou uma crítica da realidade brasileira em favor de uma nova linguagem contra o “colonialismo cultural” da política do cinema dos grandes estúdios, voltada, na opinião dos *cinemanovistas*, para interesses imperialistas.

Palavras-chave: Movimento sócio-cultural; Cinema Novo; Arte política; Glauber Rocha.

Abstract:

In the 1960s/70s, filmmaker Glauber Rocha shared with Argentine, Chilean and Cuban filmmakers such as Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, the intention to make the *Latin American New Cinema* (in which it was inserted the *Brazilian New Cinema*) visible internationally, as a continental artistic-intellectual and political-cultural movement, whose main task was to reflect on and not hide the problems peculiar to Latin America, such as underdevelopment, the abuse of power, the great social inequalities, authoritarianism, oppression, the struggle for democracy, etc. In parallel to all these social issues, the new cinema questioned the role of the intellectual and the artist in society. From this perspective, I will approach the Brazilian new cinema here as a sociocultural movement that set itself in opposition to the industrial cinema, configured in the cinematographic policy of the big studios. This movement finds in Glauber Rocha a leadership and its theorist par excellence. The instrumental precariousness of the young filmmakers who formed the movement was an important factor in the aesthetic conception of a *new way of making* cinema political (regarded here as a social movement). As well as the independence of production made possible a critique of Brazilian reality in favor of a new language against “cultural colonialism” of film policy of the major studios which was oriented towards imperialist interests, in the opinion of the *cinemanovistas*.

Keywords: Socio-cultural Movement. New Cinema. Political art. Glauber Rocha.

¹ Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA (<http://www.ppgcs.ufba.br>).

Introdução

Jamais havia ocorrido antes no país um processo coletivo com a amplitude, o valor e o sentimento de Brasil que o Cinema Novo passou a exprimir. Foi sobretudo por este aspecto que se constituiu num movimento único, embora, lamentavelmente, muito mal avaliado. (GOMES, 1997, p. 142.)

O objetivo aqui é desvelar o movimento Cinema Novo da perspectiva de Glauber Rocha, seu organizador e principal teórico, em relação ao contexto sócio-cultural e político-intelectual da época e suas implicações político-culturais hoje. Procura-se observar as ações (e suas circunstâncias) que conduziram ao processo de configuração de um espaço social específico no campo cultural, onde atuaram diversos grupos, entre eles o grupo *cinemanovista*, levando-se em conta as afinidades e divergências ideológicas desses grupos em suas relações com o poder. Não somente o poder político (representado pelo Estado) mas, principalmente, aquele poder, que, segundo Michel Foucault (1979, p. 71), “não se encontra somente nas instâncias superiores de censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade.” De forma que, os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, assim como, “a ideia de que eles são agentes da consciência e do discurso também faz parte desse sistema”. (FOUCAULT, 1979)

Dessa perspectiva, o aparato teórico utilizado não foi, inicialmente, o da teoria clássica dos movimentos sociais apesar de ser considerado o movimento cinema novo como um movimento social. De forma que inserir esta análise (digo, de forma explícita, visto que sempre foi considerado, de fato e de direito, como uma prática política, logo, dentro dentro da categoria mais geral de movimento social) no âmbito da teoria dos movimentos sociais, se justifica por meio da utilização do conceito de movimento social de Ilse Scherer-Warren que o caracteriza como um “[...] grupo mais ou menos organizado, sob uma liderança determinada ou não; possuindo programa, objetivos ou plano comum; baseando-se numa mesma doutrina, princípios valorativos ou ideologia; visando um fim específico ou uma mudança social” (SCHERER-WARREN, 1987a, p. 13), como foi o caso do movimento cinema novo no Brasil, na década de 1960. A mesma autora divide esse conceito em ‘movimentos sociais

tradicionais’, que surgem da conscientização das classes sociais – especialmente o proletariado – em relação à exploração sofrida nas sociedades industriais; e em ‘novos movimentos sociais’ (NMS), que ela caracteriza pelo rompimento com esquemas populistas do passado, pela autonomia frente ao Estado e partidos, pela diversidade de atores e entidades fundadas, pela desterritorialização, bem como pela ambiguidade de suas práticas. (SCHERER-WARREN, 1987b, p. 42-43).

No entanto, os ‘movimentos sociais tradicionais’, também chamados de ‘modelo clássico’ ou ‘paradigma marxista’, por Piccoloto (2007, p. 157) que se baseiam no conceito de práxis social, formulado por Karl Marx pode ser aproximado do conceito de movimento que Glauber Rocha confere ao Cinema Novo, enquanto marxista crítico, portanto, tributário do pensamento marxiano. Ainda segundo Piccoloto (2007, p. 159), na teoria marxiana, os movimentos sociais não existem *a priori*, mas somente “colocam-se em movimento pelas ações práticas dos homens na história.” A práxis de um movimento social como a do cinema novo pode ainda ser entendida segundo Gonh, como: “transformadora do social, que se realiza em conexão com a atividade teórica, por meio da atividade produtiva e/ou da atividade política.” (GOHN, 2002, p. 176) E o que se pretende aqui é justamente abordar a prática cinematográfica glauberiana enquanto líder e principal teórico do cinema novo como movimento social (vide seus Manifestos, publicados em vários países da Europa e América Latina, nos anos 1960/70), no campo cultural, e um movimento vencedor em muitos aspectos, diga-se, como veremos a seguir.

Em vista disso, a fonte de dados, primária, privilegiada foram os escritos de Glauber, artigos publicados anteriormente em jornais e revistas (escritos entre 1958 e 1963), reunidos nos livros: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), onde definiu o campo do debate sobre o cinema moderno; expôs um ideário específico para o cinema brasileiro e latino-americano e esboçou uma estética em conexão com a melhor literatura e a que mais bem representasse a vida social brasileira; *Revolução do Cinema Novo* (2004), obra que defende o ideário do *cinema novo*, em depoimentos que objetivaram restituir a “verdade” no cinema, e criar um *cinema independente*. De grande importância, como fonte de dados, são também as correspondências, entre os membros do grupo Cinema Novo (que inclui, além de cineastas, técnicos, produtores, financiadores,

colaboradores, críticos, etc.), reunidas por Ivana Bentes em *Glauber Rocha, cartas ao mundo*: contendo dados relativos às articulações prático-políticas dos cinemanovistas e as disputas no campo cultural. (BENTES, 1997)

Antes de iniciar-se na prática da organização do movimento Cinema Novo, quando já exercia a profissão de crítico e escritor, o jovem cineasta Glauber Rocha registrou:

Em 1957-58, eu, Miguel Borges, David E. Neves, Mario Carneiro, Paulo Sarraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução em curso no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do país não encahara. E o cinema? (ROCHA, 2004, p. 50)

Àquela época ele já havia realizado *Pátio* (um ensaio fílmico em forma de curta- metragem) e jovens cineastas, como Nelson Pereira dos Santos, Luiz Paulino dos Santos, Walter Hugo Khouri, entre outros, começavam a produzir seus filmes (independentes, por ocasião do fracasso da produtora nacional Vera Cruz), sob a influência do *Neo-realismo* italiano e das novas vanguardas cinematográficas europeias, mas voltados para a realidade brasileira e por meio de uma nova linguagem, refratária ao modelo da *chanchada* – cujo *modo de fazer*, imitava o modelo industrial hollywoodiano. Em discussões com seus pares, buscava Glauber, naquele momento, o caminho, o horizonte:

O que queríamos? Tudo era confuso. Quando Miguel Borges fez um manifesto disse que nós queríamos cinema-cinema. Paulo [Sarraceni] respondeu que aquilo era como a história do menino que pediu ao pai uma bola-bola e o pai ficou sem saber o que era. Deu em briga e o movimento do cinema-cinema entrou pelos canos, com muito romantismo. (ROCHA, 2004, p. 51)

Alguns anos depois, com o sucesso (de bilheteria e premiações) de filmes como *Aruanda*, *O Poeta do Castelo*, *Arraial do Cabo*, *Mandacaru Vermelho*, *Vidas Secas*, etc., e o início da produção de longas-metragens, na Bahia, como *Barravento*, *A Grande Feira*, configurou-se, segundo Glauber, uma nova era, não somente para o cinema brasileiro como também para a

crítica, alçada a um patamar mais elevado. Entretanto, ainda era preciso fazer mais, uma vez que a cultura cinematográfica brasileira, de modo geral, continuava precária e marginal.

O cinema novo como cinema de autor

Assim, no início dos anos 1960, surgiu o movimento Cinema Novo, momento em que, pela primeira vez, dava-se no cinema brasileiro, conforme Raquel Gerber (1977, p. 10- 39), uma relação entre uma posição crítico-teórica e a realização cinematográfica. Para tanto, reuniam-se, no Rio de Janeiro, Glauber Rocha, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Luís Carlos Barreto, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Joaquim Pedro de Andrade e Rui Guerra, aos quais se juntaram outros, como David Neves, Caca Diegues, Gustavo Dahl, Paulo César Sarraceni, Eduardo Coutinho e Arnaldo Jabor, com a ideia de realizar um cinema *descolonizado*, que fizesse parte integrante da *cultura brasileira*, e não fosse uma simples imitação de um produto industrial importado. E ainda que fosse, fundamentalmente, *um cinema de autor*.

O *cinema de autor* teve suas primeiras manifestações na França, no final dos anos 1950, sob a denominação de “política dos autores” cujo expoente mais conhecido foi François Truffaut e seus companheiros de geração, que conseguiram imprimir um estilo próprio aos seus filmes mesmo trabalhando dentro do processo industrial de produção cinematográfica onde o diretor era apenas parte da equipe de produção e não era ele que controlava o processo de produção fílmica. Já, o percurso de Glauber para chegar à questão da autoria da obra cinematográfica é diverso do de Truffaut e seus companheiros.

A noção de *autor*, em Glauber, além de estabelecer uma relação intrínseca entre *cinema de autor* e *cinema independente* (na esteira da *Nouvelle Vague*, especialmente de Godard, fruto dos desenvolvimentos da “política dos autores”) estava, na prática, vinculada ao jogo de poder no interior do processo de produção cinematográfica. Ou seja, diz respeito à defesa prático política do diretor-autor nas suas relações com os grandes produtores.

Esse aspecto é observável, principalmente, nas relações com os distribuidores, uma vez que o Cinema Novo já nasce como uma *revolução* também no campo da produção cinematográfica (que inclui produção,

distribuição e exibição), na medida em que não dependeu de uma empresa produtora. Foi, segundo Glauber, justamente no momento da falência da Vera Cruz, produtora brasileira, em São Paulo, que surgiu no Rio de Janeiro, o *cinema independente* de Nelson Pereira dos Santos, com o filme *Rio, 40 Graus*, de 1957: “tardamente influenciado pelo *neo-realismo*, uma resposta, a primeira, à mentalidade parafascista industrial.” (ROCHA, 2004, p. 85). Partindo da noção de *cinema independente*, procurou conferir um caráter político ao *cinema novo* brasileiro que permitisse que este se desenvolvesse em outra direção e pudesse “enfrentar o subdesenvolvimento econômico e cultural e defender-se da ditadura da distribuição americana.” (ROCHA, 2004, p. 85)

Glauber chamava a atenção para o fato de que, no mundo capitalista, “o ponto pernicioso do processo cinematográfico é a distribuição”, portanto, para lutar contra isso, “é necessário que os cineastas se transformem em produtores e distribuidores.” Logo, a concepção defendida por ele do *cinema de autor* estava menos ligada à “política dos autores”, embora tenha sido por ela influenciada, e mais associada ao modelo do chamado *cinema independente*, surgido do movimento *Underground* norte-americano, onde os próprios diretores exerciam também a função de produtores e distribuidores.

Ao classificar o *cinema novo* como *cinema de autor* e *cinema independente*, Glauber tornava ainda evidente que: “O cinema de autor é um cinema livre! Essa liberdade, fundamentalmente, é intelectual” (ROCHA, 2004, p. 62). Não que fosse livre no sentido de admitir qualquer coisa, mesmo porque, sendo a liberdade de cunho *intelectual*, era necessário um conhecimento da *cultura cinematográfica* além de uma consciência clara da *realidade* a ser retratada, na medida em que o *cinema novo* era concebido por Glauber e seus pares como *forma de conhecimento*, ou ainda, *meio de produção de conhecimento*.

Considerado aqui também como arte de vanguarda², que, retomando o espírito da chamada vanguarda histórica³, aquela que reunindo cultura e política,

arte e vida, acreditava, igualmente, no poder da arte de transformar a sociedade.

Logo, no projeto do *cinema novo*, autoria significava não só “anti-indústria” (o exemplo da Vera Cruz e seu colapso demonstrou a ineficácia da incipiente indústria cinematográfica brasileira) como também postura crítica, engajamento político (não partidário), mesmo porque, conforme afirma o próprio Glauber: “a única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária” (ROCHA, 2004, p. 99). Pois, acreditava, como o romancista e crítico brasileiro, Machado de Assis, que: “Esta outra independência não tem sete de setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração ou duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. (MACHADO de ASSIS *apud* COUTINHO, 2000, p. 801-80)

Considerando-se que, para Glauber, inicialmente, “o cinema é uma cultura da superestrutura capitalista” (ROCHA, 1963, p. 37), num momento em que o capitalismo industrial avançava, tornando-se global, no *cinema novo* (arte moderna, de vanguarda, anti-industrial) que se prestava principalmente à crítica da sociedade, o autor deveria ser um inimigo dessa cultura: “ele prega sua destruição, se é um anarquista como Buñuel ou o destrói, se é um anarquista como Godard” (ROCHA, 1963, p. 37). Ainda ecoando o pensamento glauberiano, no Brasil, “onde se consolida uma estrutura capitalista às contradições do submundo agrário e metropolitano”, o cinema tem sido, até então, “uma desastrosa aliança entre autores imaturos e capitalistas amadores.” (ROCHA, 1963, p. 38)

Caberia, assim, ao movimento Cinema Novo mudar essa realidade, transformando todo o *modo de fazer* da cinematografia brasileira e latino-americana (sistemizado no manifesto *Uma Estética da Fome*) cujo objetivo principal seria divulgar a verdade:

O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio mise-

² Para um estudo sobre a concepção de vanguarda nos movimentos culturais no Brasil nos anos 1960 ver REIS, 2006, nas Referências Bibliográficas.

³ Termo cunhado por Peter BURGER, no seu estudo das vanguardas europeias do pós-guerra, no *Theory of the avant-gard* (Minneapolis: University of Minesota Press, 1984) e utilizado por Andreas HUYSSSEN em *Memórias do Modernismo* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1997) e que se refere aos movimentos modernistas nas artes surgidos no início do século XX, após a Primeira Guerra, a exemplo do *expressionismo*, *futurismo*, *cubismo*, *dadaísmo*, *surrealismo*, etc. Esses movimentos artísticos buscavam reunir arte e política, arte e vida.

rabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denuncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2004, p. 65)

O autor passaria a ser, no movimento cinema novo, o maior responsável pela verdade. Sua estética seria necessariamente ética, sua *mise-en-scène*, política. Nesse sentido, além de relacionar a liberdade de ação do autor cinematográfico à verdade, à ética e à política, o definia em oposição às leis que regiam a *política dos diretores*, situada ao nível do mercado, portanto, do reificado. Assim, sua noção de *autor*, na qual estava fundado seu *cinema novo*, realizou a crítica da “política dos autores” (oriunda do movimento vanguardista francês que resultou na *Nouvelle Vague*, com a qual Glauber dialogou diretamente e depois refutou, veremos por que razão ou em que sentido) ao tempo em que aproximou-se do *cinema-verdade*, apontando para uma acepção muito específica de *cinema independente*, surgida nos Estados Unidos, mas que se tornara, no Brasil da época, de acordo com Ortiz Ramos (1983, p. 28), aquele cinema “que se inseria numa via de desenvolvimento autônomo do capitalismo brasileiro na direção de uma alternativa socialista.”

De acordo com Glauber, no cinema do *Terceiro Mundo*, de indústria incipiente, o autor seria visto como idealizador e responsável pela condução de todo o processo de produção:

O diretor tem que pensar nos mínimos detalhes. Eu, por exemplo, não me defino como um diretor cinematográfico, mas sou também produtor, diretor de publicidade, diretor de fotografia, faço tudo, todas as etapas da produção de um filme. Não exerço apenas, como na Europa e nos Estados Unidos, a função de diretor. O mais importante não é que o cinema brasileiro, o cinema novo, tenha feito belos filmes, mas é que não formamos fotógrafos e técnicos especializados para se adequarem à realidade. Um diretor no Brasil tem que ser capaz de organizar toda uma estrutura capaz de realizar um filme. Isso significa uma liberdade sobre o desenvolvimento econômico e técnico do país.⁴

A teoria estética glauberiana defendida no *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 1981) evoca, principalmente, a noção de *cinema independente*, porém, nos termos de uma prática cinematográfica empenhada em articular o problema social com a estética (entendida como ética) dentro de uma tradição que vem do modernismo dos anos 20 – onde o fundamental é a forma nova, a cristalização de um novo modo de olhar, relacionado à consciência da particularidade local, e seus desafios como caminho de inserção num debate internacional. Visto que o cinema é uma arte universal e seus autores independentes estão inseridos num campo de luta igualmente cósmica:

Para o *cinema independente* não existem fronteiras culturais e ideológicas. Desde que o cinema é um método e uma expressão internacional e desde que este método e essa expressão estão dominados pelo *cinema americano associado aos grandes produtores nacionais – a luta dos verdadeiros cineastas independentes é internacional*. (ROCHA, 2004, p. 101)

A revolução do cinema novo

Depois do manifesto-símbolo do Cinema Novo, *Uma Estética da Fome*, onde defende o cinema de autor, e o cinema independente, comprometido com a *verdade*, Glauber propõe aos cinemanovistas uma Intentona Internacional, por ele denominada de *Internacional Cinematográfica* (que irá resultar no projeto do *Cine Tricontinental*, que acabou sendo levado a cabo por ele, no final dos anos 1960). Modelo capaz de revolucionar o modo de produção fílmica, lançando um *novo modo de fazer* cinema para refutar o modelo hollywoodiano que dominava o mercado cinematográfico mundial.

Para isso, seria necessário transformar, primeiro, o próprio conceito de produtor capitalista em produtor criador, que Glauber (ROCHA, 2004, p. 102) esboçou como um profissional especializado em organizar a produção de um filme em termos de participação distribuída de forma equivalente aos técnicos e artistas especializados; para que, por sua vez, o contato do produto, o filme, com o exibidor se tornasse uma relação direta. Em consequência desse primeiro passo para a mudança no modo de produção cinematográfica,

⁴Texto copiado do documentário (que considero um vídeo-aula, onde Glauber coloca os problemas e o *modo de fazer* do cinema latino americano), “Diario Spagnolo di Glauber Rocha”, produzido durante a preparação das filmagens de *Cabeças Cortadas* em Barcelona, Espanha, em 1970, encontrado nos arquivos da TV italiana RAI, em Roma, em outubro de 2011, onde realizei pesquisa doutoral com Bolsa Sandwish CAPES.

as distribuidoras passariam a ser controladas por, ou postas a serviço dos novos produtores nacionais.

Ou seja, só a partir da transmutação das empresas produtoras (cujo modelo é copiado das norte-americanas em toda parte) em novos produtores criadores a nível local, ou ainda, a partir do que Glauber considerou como o “desenvolvimento nacional das produções”, é que se tornaria possível uma Internacional Cinematográfica. Que teria como objetivo construir uma estrutura (ou um modo de produção) adequada e capacitada para enfrentar “em quantidade e qualidade o cinema americano – instrumento político de colonização global” (ROCHA, 2004, p. 102). Logo, a Internacional Cinematográfica, uma ação internacional organizada, deveria partir de uma organização local, mas, para que se constituíssem, em toda parte, movimentos nacionais de cineastas independentes, pois, para Glauber (ROCHA, 2004, p. 102), o cineasta não pode ser considerado um artista isolado como o poeta ou o pintor; deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um expectador e um polemista; deve ser um homem de ação, física e intelectualmente preparado para a luta.

No plano local, e de acordo com Glauber (2004), o *cinema novo*, *cinema de autor*, “não surgiu por acaso” – “no momento em que o concretismo decretou a falência da nossa poesia, surgiram os autores de cinema” (ROCHA, 2004, p. 60) – mas resultou “de toda uma crise na arte brasileira” – crise que antecede a toda transformação social, de acordo com o marxismo, que Glauber pretende utilizar, enquanto método:

Como, diante de determinado fato, o autor vai se comportar? Para mim, existe um método válido de análise que é o **método marxista**, isto é, um método de abstração para uma análise histórica de um fenômeno. Não creio que no momento exista um outro método de desmistificação se não a aplicação de um método dialético claro, objetivo, desesteticizante, e estético na medida em que ético. (ROCHA, 2004, p. 75)

Para caracterizar o *cinema novo*, *cinema de autor*, como *cinema independente*, Glauber tomou como referência o Cinéma vérité Jean Rouch. De início, ele elegeu certos traços do *cinema-verdade*, que já estavam presentes nos novos cinemas ou nas vanguardas europeias (especialmente, a *nouvelle vague*) como,

por exemplo, o uso do som direto, que interessou a Glauber como instrumento de maior eficácia para a exposição da realidade, conforme argumenta: “Um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade. (ROCHA, 2004, p. 75)

Praticamente, considera o *cinema-verdade* útil, “do ponto de vista informativo e educativo para uma sociedade subdesenvolvida, como forma de levantamento de problemas” (ROCHA, 2004, p.75), mas, o questiona do ponto de vista teórico, colocando um problema que considera básico para a concepção do *cinema-verdade*:

O problema é o seguinte: um documentário desse tipo passa a ser válido a partir do momento em que aborda um problema, realiza uma ideia, expõe ao expectador um problema. Isso é válido. Creio que a simples entrevista, a simples câmera na mão, o simples corte fora de continuidade, se não utiliza uma ideia, NÃO FAZ SENTIDO. (ROCHA, 2004, p. 77)

Entretanto, para Glauber não se tratava apenas de um problema de método, ou melhor, ele considerava o *cinema-verdade* (classificado como documentário, e que deu origem ao filme etnográfico) enquanto um *modo de fazer* útil ao cinema novo. Assim, elegeu certos traços dessa técnica para caracterizar o *cinema novo* como *cinema de autor*, ao mesmo tempo em que sugeria que o cinema “só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense que aja sobre a realidade. [...] na medida em que vê essa realidade, informe sobre ela, a discuta e faça agitação política em torno dela”. (ROCHA, 2004, p. 76). Portanto, não basta simplesmente mostrar, documentar a realidade, como o fez, por vezes, o cinema direto (chamado também de *cinema-verdade*, ou *filme etnográfico*), uma forma de documentário. Para Glauber, para se tornar *cinema de autor*, “o que o *cinema verdade* necessita, não só o cinema verdade, mas o cinema moderno”, o verdadeiro cinema, é o “rigor intelectual e a aplicação exata das ideias.” Só assim seria capaz de “desalienar” (tanto o público quanto os próprios cineastas dos vícios do cinema industrial): objetivo principal dos *novos cinemas latino-americanos*.

Para esboçar as principais características do *cinema novo*, Glauber não adota totalmente nem o *cinema de autor* nem o *cinema independente* nem o *cinema-verdade* assim como se apresentavam no

movimento dos novos cinemas mundiais, no qual estava imerso, mas, de início, elege os traços (técnicos) mais importantes, para ele, e vai adaptando de acordo com as exigências do momento. Na sua prática artística e intelectual vai e volta do *cinema-verdade* (voltado para documentar a realidade) ao *cinema de autor* (anti-industrial e *estético*). E reafirma que o cinema não é apenas uma técnica, é antes uma poética.

Quanto à questão técnica do cinema moderno, na perspectiva teórica de Gilles Deleuze (1990), o cinema clássico era constituído por uma convergência ou conexão de séries, a exemplo do *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (conforme o próprio Glauber: “*Deus e o Diabo* é um filme narrativo, é um discurso...”), já o cinema moderno era constituído por séries divergentes, por uma divergência ou disjunção de séries (de planos, numa linguagem fílmica) como é o caso do *Terra em Transe*. Ou seja, enquanto o cinema clássico encadeava as “imagens-movimento” na filmagem; o cinema moderno organizou a coexistência ou as relações não cronológicas das “imagens-tempo”, através da montagem, como uma colagem de sensações desconectadas, que Deleuze chamou de “mostragem”. E que provoca o *transe*, segundo o próprio Deleuze (1990).

É através da utilização desse recurso da montagem que Glauber realizou uma revolução na linguagem cinematográfica. Os filmes do Cinema Novo, do qual foi o organizador e teórico principal, eram até então *narrativos*, procurando expor a realidade social, a *miséria do povo*, de forma *realista*. Diferiam, contudo, do restante da produção cinematográfica brasileira até o momento, pelo *modo de produção* – com poucos recursos, e, principalmente pelo tema voltado para a realidade de miséria social do povo – retomando o ponto de vista de denúncia da literatura regionalista de 1930.

Já o cinema novo de Glauber analisaria o processo histórico, em termos de conflito social, de forma “dialética” ou seja, “por contradição e não por “narração” – que passou a utilizar, como aspecto privilegiado da linguagem cinematográfica no *Terra em Transe*. A mesma técnica de montagem que será aplicada no *Der Leone Have Sept Cabeças*, como desenvolvimento, por sua vez, do *Terra em Transe*, e como aplicação do manifesto do *Cine Tricontinental*, rumo à *Eztetika do Sonho*. O objetivo de seu cinema (político) *em processo* sempre foi o de apresentar novas questões, prementes,

por meio de novas formas, como ensina o método do teatro épico, que rompeu com o *expressionismo – vanguarda histórica*, em cujo âmbito surgiu o teatro de Brecht (CHIARINI, 1967).

É importante ressaltar que o movimento Cinema Novo, reunia cineastas com propostas estéticas e políticas muito diferenciadas embora com um mesmo propósito, a saber: o de fazer filmes anti-industriais, filmes de autor; quando o cineasta passou a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo: “para nós a câmera é um olho sobre o mundo” (ROCHA, 1981, p. 17), e o autor “é um individualista feroz e agressivo, mas sua sobrevivência depende de integração numa prática coletiva” (ROCHA, 1981, p. 61). Podendo, portanto, ser considerado como um movimento cultural coletivo, mas não uniforme.

O cinema de Glauber Rocha divergia do cinemanovista mais conhecido internacionalmente, Nelson Pereira dos Santos, não somente por aquilo que Ivana Bentes (1997, p. 25) chamou de classicismo humanista de *Vidas Secas*, mas, principalmente, pelo realismo excessivo. Era um objetivo comum aos cinemanovistas mostrar a realidade social, a miséria do povo, mas Glauber acrescentava a esse aspecto realista a utopia mítica lançando mão sempre da mitologia e do misticismo, além de utilizar-se da *alegoria* como linguagem privilegiada. Devido à forte influência do *Neo-realismo* italiano (movimento que Glauber admirava, embora se colocasse de maneira crítica) a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos afasta-se da glauberiana, que reflete sobre a realidade, mas por meio de uma estética que incorpora o mito. Seu cinema épico é diferente do cinema *realista* de Nelson Pereira. Como esclareceu o próprio Glauber (ROCHA, 2004, p. 177).

Os filmes do *cinema novo* são inteiramente diferentes uns dos outros. Evidentemente, os cineastas que formamos o movimento temos pontos de vista comuns de interesse estético, artístico ou cultural, mas os filmes de cada um são diferentes. E não existe tal ou qual tendência predominante.

Como mentor e organizador do movimento Cinema Novo, Glauber Rocha exerceu, no entanto, a função de aglutinador de opiniões junto aos cineastas de sua geração, expressava suas aspirações no campo cinematográfico, pois sabia traduzir os objetivos comuns:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de *autor*; quando o cineasta passa a ser com-prometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filme de combate, na hora do combate e filmes para construir um patrimônio cultural. (ROCHA, 2004, p. 51)

Além disso, a maioria dos estudiosos concorda que o movimento se dividiu em três fases: a primeira, de organização do movimento, de 1960 a 1964, poucos filmes foram produzidos; foi o momento de estabelecer as bases de um *novo cinema* nacional e latino americano. A segunda, de 1965 a 1968, foi de reestruturação e redimensionamento das metas, após o Golpe – que tornou inviável o processo *revolucionário* em curso – e foi, no entanto, quando o Cinema Novo se tornou conhecido internacionalmente, com vários filmes premiados em Festivais; e quando, apesar da censura instaurada pela Ditadura Militar, fundaram a própria distribuidora e tornaram-se realmente independentes. E a terceira, a partir de 1968, momento em que Glauber, já se afastando dos cinemanovistas, decreta, em entrevista, na França, o fim do movimento, enquanto tal, mas continuou a defender o *cinema novo*, como o caminho para fazer cinema na América Latina.

As relações do grupo Cinema Novo com o Estado *Nacional*, ao menos nas duas primeiras fases, ou seja, até 1968, eram não só de total independência, nas esferas da produção e distribuição (levando em conta que o cinema é uma arte industrial que inclui três etapas independentes, mas intimamente relacionadas no processo de produção fílmica: produção; distribuição e exibição), assim como, de luta político-cultural, no campo econômico. O Cinema Novo era formado por um grupo de cineastas que atuava no campo cultural, não apenas por meio de sua prática cinematográfica, mas lutando no campo econômico pela conquista de um espaço e para estabelecer um mercado para seus produtos, fora do âmbito do Estado e em oposição às políticas culturais estatais da época da Ditadura Militar.

Conforme Suzana Soares (MANSILLA, 2004, p. 131), havia, naquela ocasião, uma “total unanimidade” sobre a necessidade de garantir a autonomia do campo intelectual e dos próprios intelectuais e artistas em face do Estado e dos grandes grupos econômicos, pois aí residia a condição que lhes permitiria a liberdade de expressão necessária para exercer plenamente sua

função de intelectuais críticos. Como atestou Glauber em entrevista aos *Chieres du Cinéma*, em 1969:

Goulart nomeou Nelson Pereira dos Santos para a presidência do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE). Nelson recusou essa nomeação, dizendo: “Não é necessário trabalhar com o Estado...”. Trabalhamos, então, fora de tudo isso, financiados por bancos que pertencem a burgueses progressistas e que nos emprestavam dinheiro, a juros muito altos. Empréstimos, não subvenções. (ROCHA, 2004, p. 207)

Assim, o grupo Cinema Novo criou, em sua segunda fase, como foi visto, sua própria distribuidora, a DIFILM, com 11 sócios produtores, quando já existia a MAPA de Zelito Viana, que trabalhava em cooperação com os cinemanovistas, possibilitando o lançamento de seus filmes. Tanto que, durante esse período (entre 1964 e 1968) os cineastas independentes produziram muito, segundo Glauber: em 1969, haviam lançado 67 filmes: proeza considerada aqui como a principal revolução do cinema novo. Conforme Luiz Carlos Barreto, a DIFILM era, no nível privado, o que depois foi a EMBRAFILM. E segundo Cacá Diegues, foi a primeira vez na história do cinema mundial que um grupo de artistas se transforma em empresários de si mesmos.

Embora não se adequassem à política do Instituto Nacional do Cinema, criado pelo Governo Militar, em 1966, que substituiu a GEICINE, os cinemanovistas contavam, para exibição de seus filmes, com uma Lei que obrigava o exibidor a projetar o filme nacional, numa percentagem de um para um. Mas, especialmente, dispunham das cinematecas para exibir seus filmes, espalhadas por todo o país. Foi, de fato, a grande época da maciça presença das cinematecas no mundo, exercendo forte influência sobre os estudantes e que culminou no movimento de maio de 1968, em Paris, como lembra o próprio Glauber (então diretor do ICAIC, em Cuba) em longa carta a Alfredo Guevara:

Quando os estudantes da Sorbonne apresentavam uma tese demonstrando que *Weekend* [Godard, França, 1967], *Prima della Rivoluzione* [Bertolucci, Itália, 1964] e *Terra em Transe* tinham sido os filmes que mais influenciaram os estudantes no movimento de maio de 1968, a revista *direitista* Fatos e Fotos publicou a notícia em tom de denúncia política. (ROCHA *apud* BENTES, 1997, p. 407)

Assim, o ano de 1968 ficou caracterizado como o das *revoluções* em todo o mundo, enquanto no Brasil foi um ano de *rupturas* entre o cineasta Glauber Rocha e seus pares cinemanovistas, e entre os artistas e intelectuais de esquerda com os quais dialogava e compartilhava a utópica *arte revolucionária*. E, ao mesmo tempo, é também o momento em que a trajetória glauberiana, no intento de elucidar essa circunstância, cruzou com a chamada *cultura marginal* (COELHO, 2010) e dialogou com o *Cinema Marginal*, quando realizou, no Rio de Janeiro, o curta-metragem *Câncer*, filmado no Brasil, em 1968, com a participação de um dos ícones da cultura marginal, o artista plástico Hélio Oiticica e montado em Roma em 1970.

Considerações Finais

Apesar de o *Cinema Marginal* ser fruto da disseminação da *estética da violência* glauberiana, irá, em seguida, entrar em conflito com Glauber, que voltará a defender o cinema *épico-didático no processo revolucionário*, já desacreditado pelos *marginais* do final dos anos 1960. Glauber passou a criticá-los por sua descrença, “dominada pelo complexo de impotência intelectual”, “pela admiração inconsciente da cultura colonial” e “esterilidade criativa”, que seria combatida com seu cinema *épico-didático*. Porquanto o *Cinema Marginal*, surgido em 1968, como fruto da *estética da fome cinemanovista*, foi progressivamente afastando-se dos princípios estetizantes do Cinema Novo, como advertiu Fernão Ramos: “os dilemas de consciência altruísta, tão característicos do Cinema Novo, são substituídos no caso do *Cinema Marginal* por um individualismo mesquinho.” (RAMOS, 1987, p. 81)

O ano de 1968, em que Glauber “decreta” o fim do Cinema Novo, enquanto movimento, é considerado também o marco histórico do declínio e esgotamento da “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária”, cunhada por Marcelo Ridente (2006), calcada na interpretação do *modernismo* e da *modernidade* de Perry Anderson e na qual estava inserido o movimento Cinema Novo:

Parece que as coordenadas históricas do modernismo propostas por Anderson estavam presentes na sociedade brasileira, do final dos anos 1950 até 1968: era significativa a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, havia um otimismo modernizador com o salto na industrialização a partir

do Governo Kubitschek, sem contar o imaginário da revolução brasileira – fosse ela democrático-burguesa (de libertação nacional) ou socialista –, impulsionado pelos movimentos sociais de então. O quadro mudaria após o fechamento político com a promulgação do Ato Inconstitucional N.5 (AI-5), 13 de dezembro de 1968, seguido da derrota das esquerdas brasileiras, esmagadas pela ditadura. (RIDENTE, 2006, p. 246)

Um dos que se expressaram de forma mais divergente dentro do grupo do Cinema Novo, Gustavo Dahl (1966), chega a declarar, em flagrante contradição com os princípios iniciais do movimento, que “O sistema de produção isolada”, a que teve de submeter-se o grupo Cinema Novo, a partir de 1968, com o fechamento da distribuidora própria, DILFIM, “revelou não só sua ineficiência econômica (inicialmente, o cinema novo não se voltava para as leis do mercado capitalista, ao contrário, se opunha a elas, como *cinema de autor*, *cinema independente*) mas também sua impossibilidade de romper as barreiras que mantém nossa indústria no estiolamento” (DAHL, 1966). Alguns membros do grupo Cinema Novo endossaram as ideias explicitadas no artigo de Gustavo Dahl e partiram para o “cinema-espetáculo” (criticado por Glauber) como uma tentativa de atingir o grande público.

O posicionamento, por parte dos cinemanovistas, cada vez mais a favor de um cinema espetáculo, associado a esquemas industriais de produção, não será tomado sem profundas divergências internas e acusações de “adesão ao inimigo”. Nessas circunstâncias, é que Glauber declarou, em entrevista, na França, o fim do movimento, enquanto tal e passou a defender o *cinema novo* enquanto *modo de fazer*. Naquele momento, o Cinema Novo ia perdendo suas conotações políticas, passando a sofrer forte influência do Tropicalismo, dando ênfase ao exotismo brasileiro e utilizando-se de símbolos a ele relacionados, como plantas, aves, frutas e índios, a exemplo do filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que foi financiado em boa parte pelo capital estrangeiro e prestigiava a figura de Grande Otelo, ícone das “Chanchadas”, principal inimigo do movimento cinemanovista em seus primórdios.

O Cinema Novo teve suas repercussões posteriores, porém, para Glauber Rocha, seu mentor e teórico por excelência, depois do movimento vitorioso do novo cinema brasileiro, nos anos 1960, “*Cinema novo* virou indústria. Mercantilizou-se. Devemos nos negar a

vender a miséria alheia por bom preço. Não é possível coexistência entre o cinema-ideia e o cinema-comércio. Não tenho nenhum compromisso com esse falso *cinema novo*. Meu compromisso é com o ser humano.” (ROCHA, 2004, p. 57)

A despeito do sucesso de alguns filmes dos cinemanovistas no exterior, eles não agradavam mais ao público no Brasil. A maioria das realizações dos cinemanovistas foram verdadeiros fracassos de bilheteria – havia o aumento das exigências econômicas em relação à produção cultural, já que os filmes passaram a ser coloridos – e, por último, mas não de menor importância, a censura política e as novas formas (estatais) de incentivo à indústria cinematográfica brasileira, levaram o movimento Cinema Novo ao seu fim.

Referências Bibliográficas

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

CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura Marginal no Brasil das Décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COUTINHO, Carlos Néson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, n. 5/6, Rio de Janeiro, 1966.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2- A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 8ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GOHN, Maria da Glória. *Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

GERBER, Raquel. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

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

MANSILLA, H. C. F. et al. *Os Intelectuais e a Política na América Latina*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad-Adenauer-Stiftung, 2004.

ORTIZ RAMOS, João Mário. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50-60-70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

PICOLLOTO, Everton Lazzaretti. Movimentos sociais: abordagens clássicas e contemporâneas. *CS on-line – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*. Juiz de Fora, ano I, n. 2, nov. 2007. RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal – a representação no seu limite*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

REIS, Paulo R. O. *Arte de Vanguarda no Brasil – os anos 1960*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RIDENTE, Marcelo. Artistas e Política no Brasil Pós-1960: Itinerários da Brasilidade. In: RIDENTE, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai e ROLLAND, Denis (Orgs). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, pp. 229-261.

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

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SCHERER-WARREN, Ilse. *Movimentos sociais: um ensaio de interpretação sociológica*, 2a ed. Florianópolis: UFSC, 1987a.

SCHERER-WARREN, Ilse. *Uma revolução no cotidiano? Os novos m Uma revolução no cotidiano? Os novos movimentos sociais na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1987b.