



A representação das contradições sociais no cinema engajado de Glauber Rocha The representation of social contradictions in the engaged cinema of Glauber Rocha

Cláudio Almeida Silva Filho

Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - PPGCS/UFBA, bolsista CAPES, e graduado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Membro do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia, instalado no Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte - NUCLEARTE, com sede na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FFCH/UFBA. E-mail: almeidafilho.claudio@gmail.com

Resumo

O artigo almeja discutir sobre os elementos presentes na estética glauberiana dialogando com as suas representações da sociedade. Nesse sentido, se faz necessário demonstrar alguns aspectos do cinema de Glauber Rocha, a exemplo do caráter anti-industrial e das influências referentes ao seu pensamento cinematográfico. Será empregada a análise em torno da expressão artística, política e cultural do cineasta, assim como da sua forma de realização fílmica e dos seus desdobramentos. Dessa maneira, o texto busca elaborar um panorama a respeito da cinematografia do país demonstrando a ruptura exercida pela estética do diretor e por sua leitura do mundo objetivo. Para isso, é colocado em evidência o cenário da produção cultural brasileira e a sua situação mercadológica. Portanto, o estudo emprega um diálogo com as manifestações apresentadas esteticamente entre a obra do artista e a sua representação das condições materiais.

Palavras-chave: Estética. Anti-industrial. Representações. Glauber Rocha. Cinematografia.

Abstract

The article aims to discuss the elements present in the Glauberian aesthetics in dialogue with their representations of society. In this sense, it is necessary to demonstrate some aspects of the cinema of Glauber Rocha, for example, the anti-industrial character and the influences related to his cinematographic thought. It will be used the analysis around the artistic, political and cultural expression of the filmmaker, as well as of its filmic form and its unfolding. In this way, the text seeks to elaborate a panorama about the cinematography of the country demonstrating the rupture exerted by the aesthetics of the director and by its reading of the objective world. For this, the scenario of Brazilian cultural production and its market situation is highlighted. Therefore, the study employs a dialogue with the aesthetically presented manifestations between the work of the artist and his representation of material conditions.

Keywords: Aesthetics. Anti-industrial. Representations. Glauber Rocha. Cinematography.

Introdução

A obra cinematográfica glauberiana surge como um modelo de ruptura com o modo de pensar a estética e a representação social do país influenciado pela *Nouvelle Vague*¹ francesa e pelo *Neorealismo*² italiano, tanto na forma quanto no conteúdo, o cineasta buscou representar em seus filmes as contradições sociais brasileiras. O primeiro longa metragem do diretor, *Barravento* (1962), produz uma inovação estética e da linguagem fílmica na qual representou uma concepção que buscava problematizar o ambiente social do país.

Em princípio, a obra representa a situação de uma comunidade pesqueira, interpretada por atores e atrizes negras. Ao longo do filme é transmitido o ambiente de opressão, o modo de vida e as manifestações culturais da aldeia, e aliado a isso a consciência libertária do personagem Firmino, apresentado como o indivíduo transgressor. Aqui, a estética glauberiana dialoga com alguns elementos do filme de Luchino Visconti³, *A Terra Treme* (1948): ambas as obras discutem a relação de exploração vivida por pescadores e possuem um personagem crítico diante das condições de subalternização na qual estão inseridos, buscando dialogar também com os antagonismos⁴ sociais do seu tempo.

Embora exista uma diferença entre as duas representações no que diz respeito ao grupo social dos personagens, pois *Barravento* (1962) apresenta a população negra e *A Terra Treme* (1948) dialoga com a comunidade pesqueira da Sicília, nos dois longas metragens, a pobreza e a consciência política aparecem como substância central, modificando as interações sociais ao expressar o rompimento com a alienação. Neste aspecto, a estética glauberiana se diferencia do filme de Visconti, pois além de viabilizar anseios revolucionários, destaca a cultura⁵ brasileira sendo essencial para a emancipação do sujeito.

¹ Movimento cinematográfico que atribuía aos filmes à noção do *cinema de autor*, ou seja, elaborar uma obra como representação do artista: dos seus anseios, críticas e entendimento do mundo objetivo.

² Movimento do cinema italiano do pós-guerra que pensou as produções fílmicas como uma representatividade do antagonismo da sociedade italiana, a exemplo, da exploração, miséria, fome, etc.

³ Cineasta do movimento neorrealista.

⁴ Os dois filmes estão pensando as relações de opressão manifestadas pela sociedade capitalista, e as suas variadas formas de dominação.

⁵ Na obra de Glauber Rocha estão presentes manifestações culturais que construíram o imaginário social brasileiro, por exemplo, o candomblé, cangaço, messianismo, etc.

A estética glauberiana como manifestação crítica da sociedade brasileira

Surgiram em países da Europa Ocidental (França, Inglaterra, Itália, Suécia e Espanha), no Japão, EUA e na América Latina, a exemplo, dos cinemas novos em especial o de Glauber Rocha várias concepções sofisticadas de fazer cinema, principalmente, no período pós-segunda guerra. Esse tipo de cinema produzido por artistas engajados com as contradições sociais, alguns de modo político, orientados pelo mundo objetivo, “[...] tanto no bem estar social, quanto nas lutas, sofrimentos e provações dos trabalhadores, ou mesmo voltados para a crítica ácida ao modo de vida burguês, aparece esteticamente como distinto do gosto médio”, elaborado pela indústria cultural. (CAMARA; DE JESUS, 2007, p. 8)

Através de uma expressão que problematiza o campo artístico dialeticamente, Glauber Rocha cria um cenário novo na produção cultural brasileira ao dimensionar em suas obras as mazelas enfrentadas no espaço cinematográfico, o qual foi pensado pelo cineasta como instrumento de luta política. Essa leitura do mundo estava aliada a compreensão da libertação da América Latina e, principalmente, do imperialismo norte-americano em suas estruturas de dominação. Existia “[...] um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário” (ROCHA, 2004, p. 83).

Desse modo, existe um movimento intrínseco entre revolução e estética no cinema glauberiano, porque, ao construir uma representação da realidade objetiva, o cineasta busca transgredir a consciência burguesa. Isso pode ser percebido em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), onde o sertão é veiculado através de diversos rompimentos com a estrutura de subordinação e marginalização viabilizadas ao sertanejo. Neste contexto, Rosa e Manuel são os personagens que mediatizam a ruptura ao buscarem uma saída da miserabilidade social, e em sua trajetória de fuga, reconstroem os seus processos cognitivos de acordo com as condições materiais vividas por ambos.

Ao realizar no plano da consciência⁶ a transgressão dos personagens, a estética glauberiana, demonstra em seu cinema uma crítica⁷ à ideologia dominante almejando revolucionar as estruturas do *status quo*. Bernardet, por exemplo, coloca:

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Esse problema é talvez um tanto complicado, mas é fundamental tentar equacioná-lo para que se tenha idéia de como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica. (BERNARDET, 2006, p. 19-20)

Os filmes do cineasta são marcados pela violência, mas não no sentido físico e sim em sua leitura complexa do mundo ao representar a pobreza, a seca, o cangaço, o latifúndio, o coronelismo, a fome, etc. Ao trabalhar essas questões, o ato violento se apresenta dialeticamente ao expressar a situação de pauperização e a luta contra as opressões. Essa violência se expressa também como enfreamento da indústria cultural, das grandes corporações cinematográficas e do clientelismo as produções estrangeiras. Desse modo, ela não está imersa no ódio e nem conectada com “o velho humanismo colonizador”. O sentimento que ela encerra é brutal quanto seu caráter de opressão, porque não é um afeto de “complacência ou de contemplação”, mas um elo de ação e transformação (ROCHA, 2004, p. 66).

Em *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) a estética da violência é construída para confrontar a forma e o conteúdo da produção fílmica desenvolvida pela indústria cinematográfica brasileira. O primeiro possui em sua narrativa a ideia de transmitir uma estética

⁶ O termo é empregado a partir do entendimento de que representa um movimento intrínseco com a concepção de ideologia trabalhada por Marx e Engels em *A ideologia alemã* de 1845-1846, onde é descrito pelos autores “[...] ao contrário da filosofia alemã, que desce do céu à terra, aqui se eleva da terra ao céu. Quer dizer, não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, tampouco dos homens pensados, imaginados e representados para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida” (MARX E ENGELS, 2007, p. 94).

⁷ A crítica construída por Glauber Rocha destaca a violência praticada pelas formas de dominação ideológica da sociedade capitalista: o latifúndio e o coronelismo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), a exploração econômica e social em *Barravento* (1962), os conflitos políticos e a contradição do intelectual de esquerda em *Terra em Transe* (1967). Essas representações problematizam a vida social dos indivíduos e da sociedade proporcionando uma nova produção na atividade material que estão inseridos, pois “[...] não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (ibidem, p. 94).

que dialogasse com a situação de marginalização da população negra no Brasil. Aqui a violência se manifesta simbolicamente ao demonstrar o candomblé, os rituais e os elementos místicos rompendo com a ideologia racial.

No segundo, percorre todo o filme desde o enfrentamento de Manuel com o coronel até a sua entrada para o cangaço. Dessa maneira, produzindo ao longo do enredo uma estrutura que almeja evidenciar as opressões e as mudanças ocorridas ao tentar sobreviver em meio à miséria. Portanto, as relações de poder, a fé e devoção ao messianismo e a transformação de Manuel em cangaceiro possuem em si a perspectiva de expressar a realidade social sertaneja.

Nesse sentido, ao pensar as problemáticas do país, a situação do cinema brasileiro e redimensionar o campo da produção⁸ cultural cinematográfica, Glauber Rocha, refletiu sobre a realidade objetiva em seus filmes, pois a obra de arte é manifestada através do particular e nele está presente à compreensão do criador sobre o mundo real, e nessa movimentação a particularidade concentra a relação entre o singular (apreensão da vida cotidiana) e o universal (ideias de uma época). Esse processo é desenvolvido na realidade concreta, onde a arte representa o mundo objetivo ao dimensionar os aspectos da sociedade mediante os desejos, ideias, anseios, concepções do indivíduo em interação com a vida social. (LUKÁCS, 1978, p.177)

A estética glauberiana e as produções desenvolvidas pelos cinemanovistas⁹: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1964) produzido por Ruy Guerra e *O Padre e a Moça* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade são exemplos de algumas obras que provocaram uma ruptura com a indústria cultural brasileira mudando a ótica de realização fílmica, saindo da esfera das grandes corporações e estúdios para uma produção que almejou refletir sobre a condição do cinema brasileiro. Ao pensar em seus filmes a situação de marginalidade vivenciada por

⁸ Glauber Rocha não foi o único cineasta responsável pela transformação da produção fílmica brasileira, porque não construiu suas obras individualmente, e sim, a partir do movimento do Cinema Novo no qual diversos diretores contribuíram de modo significativo com a modificação da forma e do conteúdo de produzir cinema na sociedade brasileira. O Cinema Novo proporcionou novas concepções e ideias a respeito das condições cinematográficas viabilizando a possibilidade de pensar uma filmografia na qual as questões sociais e políticas pudessem desenvolver críticas às mazelas do capitalismo e suas reverberações.

⁹ Grupo de cineastas que produziram o movimento do Cinema Novo como os já citados Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Joaquim Pedro de Andrade, além de outros diretores: Cacá Diegues, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni, etc. O Cinema Novo demarcou na história da cinematografia brasileira uma inovação técnica, estética e da linguagem fílmica na qual proporcionou uma transformação no modo de produzir e pensar cinema no conjunto da sociedade brasileira, desde a crítica ao cinema hollywoodiano até as produções desenvolvidas pelos estúdios da Vera Cruz. A ideia do movimento tinha o objetivo de realizar através do seu cinema político a problematização do espaço social do país trabalhando com variadas temáticas: seca, pobreza, fome, latifúndio, religião, misticismo, reforma agrária dentre outras abordagens.

determinados grupos, aliando a isso, a crítica à cinematografia comercial, os diretores, proporcionaram novas concepções e perspectivas no campo artístico.

O cineasta ao construir uma técnica inovadora possibilitou a elaboração de um espaço autônomo, crítico, épico e poético reestruturando o sentido de criação e confrontando o entretenimento do cinema industrial. Partindo dessa concepção, é importante a compreensão do movimento desenvolvido pela indústria cultural na qual cria diversos elementos para construir a sua atividade material na sociedade, Adorno aponta:

“Todavia, a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. Como a absorção de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado neste ramo atua favoravelmente sobre essas tendências. A demanda ainda não foi substituída pela simples obediência. Pois a grande reorganização do cinema pouco antes da Primeira Guerra Mundial – condição material de sua expansão – consistiu exatamente na adaptação consciente às necessidades do público registradas com base nas bilheterias, necessidades essas que as pessoas mal acreditavam ter que levar em conta na época pioneira do cinema. Ainda hoje pensam assim os capitães da indústria cinematográfica – que no entanto se baseiam no exemplo dos sucessos mais ou menos fenomenais, e não, com muita sabedoria, no contra-exemplo da verdade. Sua ideologia é o negócio. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 64)

Ao associar a crítica aos antagonismos da sociedade brasileira com uma linguagem cinematográfica anti-industrial¹⁰, o que pode ser visto em *Barravento* (1962) ao filmar na praia de Buraquinho em Salvador, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) filmado no sertão nordestino em Monte Santo, além disso, outros filmes de expoentes do Cinema Novo como *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman e *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962) de Cacá Diegues são algumas obras que destacam esse caráter, contribuindo de maneira significativa ao modificar as relações na elaboração fílmica propiciando uma pulsão inovadora. Essa caracterização surge com a proposta de mudar a lógica de lidar e criar a obra de arte no país, o cinema glauberiano e os cinemanovistas, antes de tudo, buscaram representar em suas produções a emancipação social.

O cineasta não enfrentou apenas o mercado fílmico, mas a própria constituição do espectador com o filme. Nesse sentido, a dominação dos países de capitalismo periférico por cinematografias industriais não é somente econômica. É, de modo global, formando gostos, acostumando a ritmos, etc. Se constrói o gosto, por exemplo, de filmes de mocinho e bandido, de

¹⁰ Atores amadores, filmagens fora de estúdios, iluminação natural, etc.

narrativa acelerada e *happy-end*, onde o modelo é hollywoodiano. “Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos” (BERNARDET, 2006, p. 28). Logo, a estética glauberiana ao refletir sobre o mundo objetivo desenvolve a negação da ideologia dominante, mas ao negá-la necessita apresentá-la como criação de um grupo específico, o qual possui os aparelhos para disseminar o seu pensamento de classe.

A estética é desenvolvida no conjunto da obra do diretor como um modo de conhecimento e informação ao público, isto é, ela assume um caráter pedagógico ao adquirir através da leitura da sociedade novas formas de olhar os fenômenos e as suas consequências. Ao buscar revelar a mistificação do real e seus desdobramentos ela exerce o confronto com a ideologia burguesa, porque permite ao indivíduo tencionar as suas experiências e a vida que o cerca.

Dessa forma, ao representar os conflitos sociais em sua dinâmica complexa, ou seja, na sua caracterização desmistificada onde são expressas as crenças, costumes, valores, ideias de um povo como criação ideológica e ao mesmo tempo uma narrativa de resistência, a estética glauberiana dimensiona a ampliação da consciência crítica. É nessa prerrogativa que o cinema de Glauber Rocha assume seu caráter transformador, construindo pela técnica e luta política no campo cultural uma reconfiguração no pensamento cinematográfico brasileiro.

A revolução aparece na obra do cineasta como uma maneira de sair de um ambiente repressor, almejando suprimir todo sistema de dominação que impede o ser humano de conseguir subsistir. Nesse sentido, o processo revolucionário não era construído nos filmes de modo a direcionar o indivíduo a uma concepção e ação que o levasse a lutar por novas condições de existência, mas era transmitida pela miséria e opressão veiculadas nas películas. Ao dimensionar o sofrimento ocasionado pela materialidade e demonstrar a consciência política, a arte glauberiana, chamava a atenção para o público para o contexto da luta de classes e os seus componentes sociais e históricos.

Glauber Rocha, como a principal figura intelectual do movimento cinemanovista possuía o intuito de demonstrar a metodologia, teoria e técnica do grupo como uma forma de evidenciar as diferenças ideológicas na composição da linguagem cinematográfica utilizada:

Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *haute couture*, é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto (ROCHA, 2004, p. 52).

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) é possível identificar algumas características estéticas apontadas pelo diretor, a exemplo, do movimento em *travelling*¹¹ para a esquerda no início do filme, o qual representa o espaço social sertanejo onde irá decorrer toda a narrativa fílmica. Em seguida, a um corte na montagem e a câmera enquadra o semblante do vaqueiro Manuel, aparentemente preocupado com a falta de dinheiro para assegurar as despesas. Na sequência, em um *plano detalhe*,¹² são destacadas duas carcaças de bois onde se percebe uma representação de um local em condição de marginalização e pobreza.

Duas coisas são essenciais para entender a técnica utilizada pelo cineasta. Primeiro, a diferença entre a temática que privilegia aspectos da vida burguesa, e em segundo, a construção estética de montagem, planos, iluminação, etc. No filme, a iluminação é natural, a montagem não é acelerada, a *mise-en-scène*¹³ é construída de acordo com a realidade geopolítica do sertão, os planos são longos destacando a expressividade dos atores: as marcas faciais, a roupa, os adereços, etc.

Todas essas constituições se relacionam com as condições materiais do lugar onde a película foi filmada, não há mistificação da realidade com intuito de reproduzir uma nova localidade, ou seja, a criação de uma narrativa deslocada das interações sociais gerando uma reificação em sua representação estética. Desse modo, o cinema glauberiano se marginalizava da indústria ao representar uma estética que não dialogava com a forma, conteúdo e técnica da cinematografia produzida pela indústria cultural.

Os Imcompreendidos (1959) de François Truffaut é uma obra da *Nouvelle Vague* que possibilita compreender o modo como o movimento influenciou a produção fílmica de Glauber Rocha. A sequência final do filme onde o personagem Antonie Doiniel foge do reformatório juvenil é singular para pensar o diálogo com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Em uma tomada de *travelling* para a direita, a câmera acompanha toda a fuga de Antonie, e o mesmo ocorre com o vaqueiro Manuel, na cena final, onde uma tomada em *travelling* representada por um *plano geral*¹⁴ viabiliza a fuga do sertanejo.

Essas duas cenas dialogam em duas perspectivas: primeiro, a técnica utilizada para construir a sequência, e, em segundo, a ideia direcionada através da fuga dos personagens dando a impressão

¹¹ Movimento realizado pela câmera para acompanhar um corpo em deslocamento.

¹² Enquadramento da imagem focando partes de um corpo (trinco de uma porta, bolso de uma roupa, jornal, mãos, nariz, bocas, etc).

¹³ “*Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação” (RAMOS, 2012, p. 54)

¹⁴ Plano onde a imagem é filmada em um ângulo aberto viabilizando o espaço geral onde o personagem se encontra.

de salvação e saída de um ambiente opressor. Nesse sentido, a contradição social se incorpora na estética porque dimensiona a violência estrutural apresentada pela sociedade: o reformatório juvenil e a pobreza.

O cinema glauberiano almeja imprimir uma crítica que fosse estabelecida pela força e impacto da sua linguagem, isto é, da interação com a realidade objetiva e das formas de expressão compreendidas por sua leitura dos problemas políticos e culturais do país. Logo, a construção fílmica do cineasta possuía uma dinâmica revolucionária porque rompe com a reprodutibilidade do espaço cinematográfico ao realizar filmes de *autor*, o qual emprega “[...] na medida que se opõe ao industrialismo da mentira e da moral rotulada, [...] *um filme de oposição, um filme anticonformista, um filme que desperta, por si mesmo a polêmica no seio da indústria estabelecida.*” (ROCHA, 2004, p. 78)

Até o momento em que o capitalismo designar o modo de trabalhar a construção fílmica, o serviço único do cinema em favor de um processo de mudança radical da sociedade é a sua crítica revolucionária as antigas perspectivas da arte. Entretanto, em certos casos específicos, a cinematografia pode se aprofundar e imprimir uma crítica transformadora das relações sociais e mesmo da estrutura da propriedade privada. (BENJAMIN, 1969, p. 32)

Partindo desta concepção, Bernardet na obra *Brasil em tempo de cinema* de 1978 destaca que a situação do cinema brasileiro está relacionada com as condições sociais desenvolvidas no processo de colonização e estratificação social do país, sendo assim, não gerando um ambiente socioculturalmente voltado para o aprimoramento cinematográfico, isto é, dar continuidade a algumas temáticas, elaborar estilos, etc. Dessa maneira, o autor aponta as dificuldades na qual o jovem brasileiro que se organizava para fazer cinema poderia enfrentar diferente dos jovens italianos, os quais tinham toda uma tradição para seguir ou se contrapor, o que representava a interpretação e elaboração da realidade a respeito da qual iria trabalhar. Entretanto, o cineasta brasileiro deveria descobrir e pensar não apenas a problemática da sociedade como também “a maneira de andar, de falar, a cor do céu, do mar, da mata, o ambiente das cidades e do campo, no que, aliás poderá e deverá aproveitar as experiências estrangeiras” (BERNARDET, 1978, p. 19).

É nesse cenário que a estética glauberiana produz novas formas de lidar com o espaço fílmico, porque redimensiona o campo da produção cultural ao trazer não apenas os fenômenos sociais, mas questionar os elementos de um país marcado por uma herança colonial, a qual produzia o seu cinema através da ótica do imperialismo. Toda a década de 1950 estava amparada pela Vera Cruz, estúdio criado por dois italianos o industrial Francisco Sobrinho e o produtor Franco

Zampari. A empresa “[...] depois de ter produzido dezoito filmes de ‘prestígio técnico industrial’ faliu em 1957, e sua produção era distribuída tanto interna e externamente pela Columbia Pictures (ROCHA, 2004, p. 84-85).

A relação entre o mundo objetivo e os seus modos de universalização pelo pensamento dominante da época fez com que a estética de Glauber Rocha não apenas rompesse com os padrões burgueses, mas transformasse o modo de produção fílmica porque representou a sua particularidade possibilitando o embate com o cinema estrangeiro¹⁵. Logo, a estética da sua obra reconstruiu o ambiente cultural do país, Lukács destaca:

Mesmo se a particularidade tem, no sistema de categorias do reflexo estético, uma função diversa da que tem no sistema científico, ela conserva todavia o seu caráter específico, que determinamos ao tratar do reflexo científico da realidade, isto é, o de “campo” da mediação entre o universal e o singular. Sua importância e sua função sofreram uma modificação, de acordo com a peculiaridade do reflexo estético, mas sua posição essencial, sua estrutura, continuam as mesmas. Também aqui se manifesta, por um novo ângulo, o fato fundamental da teoria do reflexo, isto é, que a reprodução científica e estética da realidade é a reprodução da mesma realidade objetiva e que, por conseguinte, não obstante todas as necessárias modificações, as estruturas fundamentais devem de algum modo se corresponder entre si. (LUKÁCS, 1978, p. 175-176)

Por mais que a categoria do reflexo em Lukács seja uma concepção complicada porque toma a obra de arte como um elemento de “reprodução” da realidade e objeto de emancipação das contradições sociais, o que acarreta em uma visão da arte como elemento de “superação” dos antagonismos da objetividade é possível perceber a articulação realizada pelo autor entre as condições materiais e a criação artística. Ao refletir o mundo concreto a estética glauberiana não apenas elabora uma representação da realidade social, mas possui em seu movimento a apreensão e ao mesmo tempo a problematização da materialidade do país. A sua expressão artística era dotada de um caráter distinto, porque propiciava ao público o redimensionamento da leitura geopolítica brasileira.

Glauber Rocha, a respeito dos seus escritos categóricos, anti-sistemáticos e subjetivos pensou os seus filmes como ferramenta para “refigurar os problemas sociais”, contribuindo com reflexões estéticas e políticas sobre os países de capitalismo dependente. Para tratar de modo complexo esses

¹⁵ Rompimento com o cinema, principalmente, hollywoodiano. As influências na estética glauberiana, tanto da *Nouvelle Vague* quanto do *Neorealismo*, são incorporadas pelo cineasta devido ao caráter crítico de ambos movimentos, o primeiro, realizando uma cinematografia que confrontava a indústria cinematográfica ao realizar filmes de *autor*, o segundo, refletindo a situação da sociedade italiana pós-segunda guerra mundial, assim como, as contradições do capitalismo na Itália.

problemas, o cineasta buscava se amparar em “materialistas históricos e às ciências sociais”, assim como, mostra as diversas citações do diretor a teóricos sociais, a exemplo, de “Karl Marx, George Lukács, Walter Benjamin e Frantz Fanon e aos brasileiros Paulo Prado [...] Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Caio Prado Junior dentre outros, para fundamentar suas argumentações” (JÚNIOR, 2015, p. 55).

Nesse sentido, o cineasta:

[...] procurou realizar uma cinematografia completa que constasse com a produção de textos sobre estética fílmica, que poderia, segundo intenções do cineasta, concretizar novas teorias para um novo cinema político que incorporaria o acúmulo intelectual produzido pela filosofia, história e ciências sociais (JÚNIOR, 2015, p.55).

O cinema de Glauber se constitui como campo político de batalha e de disputa cultural, isto é, a sua estética além de expressar a dialética do ambiente social questiona a ordem burguesa. “O marxismo de Glauber tem algo de sádico e histérico, de apocalíptico e messiânico. Para explodir, a revolução tem que ser precedida por um crime ou massacre. Daí seus filmes tematizam confrontos, violências, transe [...]” (BENTES, 2002, p. 5).

A obra do cineasta representou a vida social brasileira em diversas dimensões onde se podem observar temas nos quais a crítica à sociedade capitalista são centrais, por exemplo, *Terra em Transe* (1967) filme que representa uma sociedade ficcional em processo de ditadura onde o personagem principal sofre com dilemas oriundos dos antagonismos de classe, o qual está inserido. A representação fílmica construída problematiza as relações da elite política preocupada em se manter no controle do estado, e do intelectual de esquerda buscando uma transgressão com as suas práticas políticas e da exploração realizada pelos membros da burguesia.

A crítica é articulada na figura central da trama, Paulo Martins, que transita entre o ditador Porfírio Diaz e o populista Felipe Vieira, e o fluxo da vida política do personagem em uma das cenas é representado relacionando a inserção com os movimentos sociais ao mesmo tempo em que participa e apoia a opressão contra os trabalhadores do campo. A narrativa da obra está centrada na tentativa de evidenciar as mazelas ocasionadas pela forma como os integrantes da elite política lidam com as questões da classe trabalhadora, e essa mediação é viabilizada através da figura de Paulo Martins que busca refletir sobre a sua posição enquanto intelectual, mas se depara com diversos problemas gerados pela conjuntura social: alienação, luta de classes, repressão, etc.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) é outro exemplo de crítica a ordem burguesa elaborada pelo cineasta porque representa o cotidiano do sertão nordestino, dos impactos sociais da seca na vida do sertanejo e da dominação política figurada pelo coronelismo. O filme destaca a vida do casal Rosa e Manuel ambos sofrendo pela pobreza ocasionada pela seca resultado da negligência do estado, e da dominação praticada pelos coronéis.

Ao longo da obra é desenvolvido um diálogo com as diversas transformações sociais ocorridas no sertão vivenciadas pelo casal que buscam uma saída da situação de pauperização. Nesse sentido, Glauber Rocha constrói uma linguagem fílmica na qual algumas rupturas são realizadas na trama, primeiro, com a negação do vaqueiro Manuel da exploração viabilizada pelo coronel, segundo, através da saída dos personagens do movimento messiânico e por último a entrada de Manuel no Cangaço onde é representada a morte simbólica do vaqueiro sendo nomeado de Satanás.

Sobretudo, a estética glauberiana é demarcada por uma consciência revolucionária que proporcionou uma compreensão da realidade, associando à ruptura na linguagem cinematográfica com a crítica as problemáticas do país. Desse modo, ao refazer a construção fílmica em suas variadas formas, o cineasta, inaugurou um modelo no qual possibilitou a produção cultural brasileira perspectivas nacionais, as quais refletissem sobre a situação da cinematografia e dos problemas enfrentados pela colonização. Portanto, a obra artística do cineasta está entrelaçada com as manifestações apresentadas na sociabilidade do seu tempo, designando uma leitura dos antagonismos e das estruturas de dominação historicamente constituídas no Brasil.

Considerações finais

Três elementos são essenciais para compreender o movimento da estética em Glauber Rocha: a técnica, a forma e o conteúdo. Esses componentes interagem entre si formando a dimensão crítica, a qual expressa o processo de descolonização construído para confrontar a cinematografia industrial. Logo, pensar o cinema glauberiano é problematizar o debate em torno do capitalismo e dos seus modos de reificação da vida.

A técnica é um dos componentes que traduzem a transformação realizada pelo diretor na produção cultural do país, porque reconfigurou a utilização do espaço, da aparelhagem e do sentido do filme. Em meio à dificuldade de um cenário cinematográfico escasso de produtos tecnológicos

de qualidade e concentrado nos grandes estúdios e corporações, a estética glauberiana, não apenas evidenciou os problemas sociais, mas a manutenção e a estruturação de um sistema excludente.

A forma e o conteúdo são pontos intrínsecos na obra do cineasta, porque representam esteticamente a realidade objetiva. Ao buscar traduzir a problemática brasileira os dois métodos se interagem tanto no sentido político quanto cultural, isto é, ao representar a exploração ao mesmo tempo é viabilizado o indivíduo que a exerce, e nesse exercício, a dialética é apresentada como um fenômeno concreto e capaz de ser modificado.

Por isso, o cinema glauberiano, ao representar o antagonismo da realidade concreta, tentou se marginalizar da situação mercadológica da produção cultural do país, e ao realizar esse movimento almejou transformar um espaço historicamente demarcado por uma estética que privilegiou algumas temáticas da vida cotidiana nos filmes, os quais não possuíam uma variabilidade de elementos críticos com relação às contradições da expansão do capitalismo, dos processos ideológicos, do papel da elite política, da reforma agrária dentre outras abordagens.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da Arte*, IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. cap 1, p. 15-47.

BENTES, Ivana. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: FUNDACIÓN SANTILLANA. *Ressonâncias do Brasil*. Santillana del mar: Espanha, p. 90-109, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. 3°.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CAMARA, Antônio da Silva; JESUS, Altair Reis de. *Marxismo e a arte cinematográfica*. 5° Colóquio Internacional Marx e Engels. São Paulo, p.1 -9. Nov. 2007.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. 2° ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. *In: XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*, São Paulo, v.1, setembro, 2012, p. 53-67.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

JUNIOR, Humberto Alves Silva. *A estética sociológica de Glauber Rocha*. 2015. 256p. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador.

Recebido em: 23 de abril de 2019

Aceito em: 04 de junho de 2019