

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 4

A invenção do cinema brasileiro moderno: apontamentos e trajetórias de pesquisa

Frederico Osanam Amorim Lima

Porto, dezembro de 2015

A invenção do cinema brasileiro moderno: apontamentos e trajetórias de pesquisa¹

Frederico Osanam Amorim Lima

Universidade Federal do Piauí

E-mail: frederico.osanan@hotmail.com

Submetido para avaliação: novembro de 2015/ Aprovado para publicação: novembro de 2015.

Resumo

Este texto apresenta os principais resultados obtidos na tese “É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do *cinema brasileiro moderno* e a configuração do debate sobre o *ser* cinema nacional”. A tese, produzida no âmbito do doutoramento em História Social, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), foi parcialmente publicada, recentemente, no formato de livro com o título “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do *cinema brasileiro moderno*”. Neste texto aponto, de forma mais sintética, exatamente o que foi publicado no formato de livro. Nele – e neste texto – chamo atenção para o processo de canonização da figura do cineasta brasileiro Glauber Rocha e como isso tornou possível a criação de uma noção de *cinema brasileiro moderno* que gravitasse em torno de sua centralidade.

Palavras-chave: história, cinema, Glauber Rocha.

Abstract

The text below presents the main results achieved in the thesis “Glauber thinks ugly what is not a mirror: “The invention of the modern Brazilian cinema and the debate on setting a national film.” This thesis, produced within the Social History’s doctorate at the Federal University of Uberlândia (UFU), was partially published recently in book under the title “A camera in hand and an idea in mind: Glauber Rocha and the invention of the modern Brazilian cinema.” In this text, I point, in more detail, to what was published in book. In it – and in this text – I call attention to the canonization process of

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil. Frederico Osanam Amorim Lima encontra-se a fazer o seu Projeto de Pós-Doutoramento, intitulado “Historiografia do cinema: um estudo sobre a noção de moderno como elemento configurador do cinema luso-brasileiro” na Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a supervisão de Paula Guerra.

Brazilian filmmaker Glauber Rocha and how it became possible to create a sense of modern Brazilian cinema that gravitated around its centrality.

Keywords: history, cinema, Glauber Rocha.

*Sabe de uma coisa? Jamais tive cacife para
bancar o jogo que faço até hoje. Para
desempenhar o Glauber nasceu o ator.
Atualmente um tanto cansado de sustentar
o espetáculo.*

Glauber Rocha, 1980.

Glauber Rocha e a historiografia do cinema brasileiro moderno: considerações iniciais

O cineasta baiano Glauber Rocha é, possivelmente, um dos artistas brasileiros mais conhecidos e consagrados no Brasil e no exterior. O volume de obras, documentários, remissões e falas que tomam suas obras visuais, sua carreira, seus textos, é um demonstrativo do peso de sua importância tanto no mundo acadêmico quanto nas artes. Diretor de filmes que se tornariam emblemáticos para a cinematografia brasileira – como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) –, Glauber transitou, ao longo de sua carreira, em vários países, fazendo filmes, roteiros, programas para a televisão e escrevendo para vários jornais e revistas. A sua atuação como escritor resultou na publicação de três importantes livros para a cinematografia brasileira e mundial (Rocha, 1985, 2003, 2004). O seu desempenho no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) rendeu um prêmio de melhor diretor no festival de Cannes, em 1969. Muitas de suas cartas foram publicadas e, dessa forma, a vida particular de Glauber pôde ser relacionada com os temas dos seus filmes (Rocha, 1997). Além disso, dezenas de obras consideram o cineasta como mentor e principal artífice do mais importante movimento cinematográfico brasileiro, o *Cinema Novo*. Muitas outras, tomam os seus textos e frases como reveladoras de um momento histórico novo para o Brasil, como se Glauber fosse um profeta e/ou visionário. O que pouca gente ainda não se tinha perguntado e, por extensão, escrito, prende-se com o significado histórico do processo de canonização de Glauber e qual a contribuição do próprio cineasta neste processo? Em linhas gerais, é disto que trata o livro “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno” (Lima, 2015a).

O livro corresponde a um conjunto de pesquisas que tomaram os temas “Glauber Rocha” e “Cinema Brasileiro Moderno” como principais argumentos para entender os modos de funcionamento da historiografia cinematográfica brasileira. O livro, vale ressaltar, corresponde aos três primeiros capítulos da tese de doutoramento intitulada “É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do cinema brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional” (Lima, 2012). O que não foi

publicado diz respeito a uma visão mais regional da produção cinematográfica brasileira nos anos 1970, numa tentativa de mostrar que existem outros caminhos possíveis para se contar a história do cinema no Brasil. No que diz respeito à tese e que se encontra hoje no formato de livro, ela foi pensada como uma forma de mostrar a *produção discursiva* em torno do nome “Glauber Rocha” e de como isso resulta numa *discursividade* que joga para a margem tudo o que não está vinculado ao cineasta. De um ponto de vista conceitual, procurei aproximar duas matrizes teóricas que, a princípio, parecem distantes e, talvez, até antagônicas. De um lado, a noção – presente de forma mais didática na obra “A arqueologia do saber” – de *formação discursiva* (Foucault, 2005). Com ela foi possível perceber que uma rede de significados foram criados em parte da *historiografia do cinema brasileiro* para dar credibilidade e sentido de verdade a uma concepção de cinema nacional. Exatamente aquela que gravita em torno da obra de Glauber e um grupo particularmente pequeno de pessoas, filmes e ideias. De outro lado, a noção de *estratégia*, refletida à luz da obra do historiador francês Michel de Certeau, serviu para dizer que há um “cálculo de relações de força” que torna possível assegurar que determinadas falas sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* girem calcadas em alguns poucos personagens (Certeau, 1994: 46). Isto, por sua vez, retira do centro da interpretação desta História outros personagens, marcos históricos, perspectivas estéticas, etc. Este conjunto de fundamentos teóricos, entretanto, não foi *usado* para iluminar uma prática historiográfica. Mas, ao contrário, a prática/escrita que circula, na academia e fora dela, com o nome de *historiografia do cinema brasileiro* foi que permitiu forjar o conceito (alusivo a uma aproximação, como disse anteriormente, de duas matrizes distintas) de *estratégias narrativas*. São *estratégias* porque funcionam como uma espécie de signagem narrativa enunciadora de uma visão particular sobre a realidade cinematográfica brasileira. Uma visão, portanto, deliberada e que tenta apagar do processo histórico a multiplicidade e, em muitos casos, os conflitos.

Glauber Rocha, como dito anteriormente, foi um dos cineastas mais influentes do Brasil. Por trás de uma afirmação como esta, entretanto, existe um lastro de enunciados e falas que, com o tempo, solidificaram uma imagem de positividade sobre o diretor à medida que reduziram sensivelmente a atuação de outros personagens da cena cultural (cinematográfica) brasileira.

Partindo do pressuposto de que não existem falas, gestos, enunciados ou textos desinteressados, tomei, em primeiro lugar, a obra de Glauber Rocha como um repositório de enunciados que se projetaram e repercutiram ao longo do tempo (Lima, 2011, 2013, 2015a, 2015b). Na perspectiva foucaultiana da análise de discurso, como se sabe, não há enunciado que não suponha outros (Foucault, 2004, 2005). No entanto, seguindo essa mesma linha teórica, sabe-se também que nem sempre a enunciação de uma ideia resulta numa formação discursiva. No caso de Glauber, em especial, os seus

textos foram particularmente ricos em definições de marcos cronológicos, de filmes que deveriam ser tomados como referências, de cineastas que poderiam ser notabilizados, enfim, os seus textos acabaram por produzir uma matriz de leitura da história do cinema brasileiro que é muito consumida até hoje. Os exemplos desse consumo são muitos e bem variados. Ele se faz presente em dissertações, teses, livros, em palestras transformadas em artigos, em notas para a imprensa, etc. (Gerber, 1982; Moraes, 1986; Aguiar, 2010; Castelo, 2010; Coelho, 2010).

Ao tomar os textos de Glauber como análise – notadamente os textos que compõem os seus três livros – *parti*, também, do pressuposto de que existe, por parte do cineasta, uma intencionalidade, uma atividade arbitrária de imprimir uma marca no tempo e na história. Isto é, de certa forma, atestado pela própria crítica cinematográfica, inclusive de autores que prefaciaram as obras do cineasta brasileiro (Calil, 2004: 524-525). Glauber, nesse processo de *invenção de si*, é alguém que articulou um conjunto de ideias capazes de serem lidas como reveladoras de uma *arte revolucionária*. Ou seja, exatamente aquilo que, nos anos 1960 e 1970, os diversos setores artísticos e intelectuais brasileiros esperavam. Glauber, neste caso, se fez vetor de uma *arte revolucionária*: conseguiu capitalizar, em torno de si, um conjunto de valores e ideias que colavam a sua imagem às condições históricas do momento.

Evidentemente, existe um processo histórico que permitiu a existência do *personagem* Glauber Rocha. Antes de Glauber, a historiografia do cinema brasileiro marcou com destaque a figura do crítico, e um dos fundadores da cinemateca brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes. Possivelmente a obra “Cinema: Trajetórias do subdesenvolvimento” (Gomes, 1996), de Paulo Emílio, é aquela que mais introduz os interessados no tema cinema brasileiro, de forma especial aqueles que se dedicam à produção cinematográfica anterior ao movimento cinemanovista. A obra é relativamente simples e composta de três pequenos artigos. No entanto, aliado ao facto de ser um profundo conhecedor da produção fílmica brasileira, Paulo Emílio conseguiu – para alguns – diagnosticar as razões do nosso (sub)desenvolvimento cultural (Xavier, 1993; Saraceni, 1993; Xavier, 2001; Rocha, 2004). A leitura que ele fez da história do cinema brasileiro foi, conseqüentemente, uma leitura balizada pela tentativa de dizer quais os erros da nossa ineficiência artística, designadamente no tocante ao facto de ser uma história do cinema contada a partir de “ciclos”. Ora, a constatação de que nosso cinema é investido de “ciclos”, que representam pontos de ascendência e de crise é já marca de um cenário complexo: não há sequência nas produções; não há ideias formando movimentos e paradigmas estéticos; não há, por fim, continuidade. Paralelamente, e ao mesmo tempo em que Paulo Emílio posicionava os personagens e contextos do cinema brasileiro, favorecia a produção de um argumento forte em torno de um *cinema novo, moderno*, que viesse a contrariar o atraso e o subdesenvolvimento de nossas artes e economia, como

substrato para a produção cinematográfica. Eis o momento de intersecção entre as falas de Paulo Emílio e a “aparição” de Glauber Rocha. Glauber, que à época da produção dos artigos do “clássico” “cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, já escrevia para diversos jornais e revistas, foi construindo sua sensibilidade fílmica e intelectual na seara do que Paulo Emílio argumentava.

Noutro tempo, o da consolidação da imagem de Glauber, ganha destaque a produção do crítico e professor Ismail Xavier. Professor da ECA (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), Ismail é um dos mais importantes e respeitados escritores da historiografia cinematográfica brasileira. Os seus livros e artigos estão na base de centenas de trabalhos académicos e o seu nome figura nos grandes eventos, bancas de doutoramento e associações de cinema. Uma obra que ganhou respaldo, especialmente, no final dos anos 1980 e início dos 1990 com o lançamento de dois livros: *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (Xavier, 1983) e *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* (Xavier, 1993). Como é possível notar, os títulos de suas obras já refletem tanto uma aproximação com o pensamento de Paulo Emílio (a noção de *subdesenvolvimento* estampa a capa do livro com o título) e Glauber Rocha, que é personagem central nas duas obras.

Além da ampla circulação que esses dois livros tiveram/têm, algumas das categorias mais consumidas na história do cinema brasileiro nasceram do interior de sua produção escrita. Vale ressaltar, inclusive, que a própria ideia de “Cinema Brasileiro Moderno” ganha uma conotação académica exatamente num livro seu (Xavier, 2001). Além disso, Ismail Xavier dedicou-se em muitos dos seus textos e livros à análise da obra de Glauber Rocha. Dois livros, como dito, tidos como clássicos da historiografia cinematográfica brasileira, dedicam-se quase que exclusivamente ao cineasta, seus filmes ou sua influência – *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* e *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* (Xavier, 1983, 1993). Um terceiro – e esse guarda um interesse maior – coloca no centro o conceito de *moderno* para entender o cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970. Trata-se do livro, que é a reunião de alguns artigos publicados, antes, separadamente, *Cinema Brasileiro Moderno* (Xavier, 2001). Neste, Glauber figura como mito fundador de um movimento cinematográfico que posiciona o Brasil no centro do debate cinematográfico mundial. Glauber é, nas palavras de Ismail Xavier, o “inventor de tradições”.

Ao reconhecer que a avaliação do cinema nacional feita por Glauber em Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, constitui-se numa tentativa de validar um processo que começa com Humberto Mauro, passa por Nelson Pereira dos Santos e desemboca no Cinema Novo, Ismail reitera a postura assumida por Glauber na sua

obra como a de um “líder de rupturas”, ao mesmo tempo em que endossa o atributo de ‘inventor de tradições’ (Lima, 2015a, p. 126).

Resumidamente, portanto, as falas/textos de Glauber estão ambientados num espaço intervalar entre Paulo Emílio e Ismail Xavier. Os seus textos são, neste sentido, o prenúncio do que Paulo Emílio intuía e desejava para o *cinema brasileiro* e, na outra ponta, o nome em torno do qual o *moderno* deve ser pensado quando se fala em cinematografia brasileira, para Ismail. Curioso, também, foi perceber que em muitas das falas dos críticos e estudiosos do cinema brasileiro, os conflitos envolvendo verbas, projetos de filmes, propostas estéticas alternativas são escamoteados, negligenciados, quando não simplesmente esquecidos. Isto acabou servindo para construir um conceito de *cinema brasileiro moderno* que se constitui quase que numa condição exclusiva de entendimento do que é *ser* cinema nacional.

Neste cenário marcado por constantes lutas envolvendo as políticas para o Cinema Brasileiro e as tentativas de construir um enredo capaz de dar sentido a um processo de produção de filmes, emergiu uma postura de produção historiográfica que eleva à condição de protagonistas elos figurantes as expressões filmicas, os diretores e as ideias que permeiam uma noção de Cinema Brasileiro Moderno. Sobre esta questão, entretanto, recai o peso da identificação com nomes e conceitos que oferecem diretrizes distorcidas sobre as narrativas históricas. Escondem falas, esquecem outras posturas estéticas e lançam mão de uma narrativa que reinsere na história os mesmos nomes, filmes, diretores e contextos (Lima, 2015a: 142).

Como se vê, o meu trabalho foi, também, o de reconhecer que o “lugar de sujeito” de Paulo Emílio e Ismail Xavier, cada um no seu tempo, contribuiu significativamente para posicionar Glauber Rocha no centro do debate sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* (Chartier, 1990). Esta configuração é que permite o “quase dever” de reconhecer Glauber Rocha como o mais importante cineasta brasileiro; da mesma forma que o principal articulista do *Cinema Novo* e, por extensão, do moderno cinema brasileiro.

O Cinema Novo e o Cinema Marginal: A produção discursiva em torno de um cinema brasileiro moderno

Notabilizou-se, na historiografia cinematográfica brasileira, que os anos 1960 e o início dos anos 1970 teriam sido marcados pela polarização de duas matrizes cinematográficas principais: “o cinema novo” e “cinema marginal”. A primeira, consolidada em torno de uma imagem de viés político e revolucionário, gravitou em torno dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, entre outros. No entanto, é

sob a égide de Glauber Rocha que o *Cinema Novo* ganha mais visibilidade e sintonia. Pelo menos é isso que a crítica e a historiografia tentaram consolidar dos anos 1960 para cá. Do outro lado, como a querer fugir aos rumos tomados pelo “cinema nacional”, um grupo de cineastas, notadamente paulistas, foi categorizado como pertencente a uma vertente cinematográfica que abusava da mixagem de matrizes fílmicas. Tentando escapar aos ditames do *Cinema Novo*, este outro grupo recebeu a denominação de *Cinema Marginal*. A expressão, ignorada por algumas das pessoas que a crítica condicionou como pertença ao grupo, acabou por se tornar sinônimo de uma postura escachada, irônica, de deboche e sádica. Se, de um lado, Glauber Rocha foi alçado à condição de figura síntese do movimento cinemanovista, do outro foi o cineasta Rogério Sganzerla que acabou por se tornar a figura chave do *Cinema Marginal*.

Esta configuração dual sustentada, quase sempre, nos embates frequentes que existiam entre Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, produziu uma configuração histórica em que a pluralidade de expressões cinematográficas é reduzida a duas vertentes: ao são pertencentes e/ou dialogam com o *Cinema Novo*, ou são integrantes e/ou reverberam as ideias do *Cinema Marginal*². No lastro de silenciamento que se segue a esta configuração, estão expressões fílmicas de diversos Estados do Brasil, tais como o experimentalismo pernambucano nos filmes, por exemplo, de Jomard Muniz de Brito ou, mesmo, as experiências cinematográficas alternativas em Super-8 que corriam o Brasil de Norte a Sul (Lima, 2007).

Como conceito organizador, o Cinema Brasileiro Moderno – para se manter firme, consistente e pudesse operacionalizar suas ideias com relativa facilidade – operou com ações discricionárias, não só marcando os lugares, mas, principalmente, estruturando um conjunto de valores de onde todas as interpretações deveriam partir e para onde todas deveriam concorrer. [Do Estado] de Santa Catarina, por exemplo, não há referência alguma a filmes como Novelo (1968), Via Crucis (1972) e Olaria (1976). São, evidentemente, filmes que não foram produzidos dentro de uma concepção comercial, com o objetivo de participar dos grandes circuitos de exibição e competição, mas, justamente por isso, refletem uma nova modalidade de produção fílmica do Brasil dos anos 1960 e 1970, que precisa ser revisitada. O que vale ressaltar a este respeito é que Novelo, Via Crucis e Olaria não se integram – tal como muitos outros filmes contemporâneos a eles – à lógica discursiva que predomina nos textos sobre Cinema Brasileiro Moderno. As ações empreendidas por seus realizadores revelam novos problemas da realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970, tais como, por exemplo, o ocaso gerado pela vida burguesa

² Um dos episódios mais conhecidos do embate entre Glauber e Sganzerla ocorre numa entrevista, concedida por Sganzerla, ao jornal *O Pasquim*. Os entrevistadores, assumindo de uma forma insidiosa o lado de Glauber, chegar a acusar Sganzerla de oportunista. (Sganzerla, 2007).

consumista e a possibilidade de retorno à “natureza das coisas”, presentes na composição metafórica e poética do filme Novelo. Ora, bastaria tão somente apontar estes problemas para se montar um quadro de diferenças entre estas produções e aquelas que orientam os estudos sobre o Cinema Brasileiro Moderno. Afinal de contas, filmes experimentais como os de Santa Catarina não refletem sobre o cangaço, sobre a fome e seca no Nordeste, os problemas sociais das grandes cidades brasileiras, as contradições política da “elite intelectual” (...) (como o Cinema Novo) (Lima, 2012: 188-189).

Para analisar esta questão, de forma especial, socorri-me de um pressuposto teórico de que a história se processa no interior de um “constructo ideológico”, o que significa dizer que “ela está sendo constantemente retrabalhada e reordenada por todos aqueles que, em diferentes graus, são afetados pelas relações de poder” (Jenkins, 2007). Dessa forma pude reconhecer no discurso vencedor – este que assegurou a existência de uma configuração dual para o cinema brasileiro dos anos 1960 – uma tradição discursiva que se notabiliza por organizar o passado de acordo com os seus interesses.

Por isso, também, sei que nos documentos que informam e tentam dar contornos de verdade às narrativas dominantes do Cinema Brasileiro, existem possibilidades de interpretação que escapam aos domínios de seus pesquisadores. É por compreender que um documento nunca basta enquanto fonte de verdade sobre a coisa passada, que nunca se encerra em si mesmo e que a História que se beneficia de sua existência sempre se destina a alguém, que procuro nem referendar esta historiografia, nem acusá-la como dotada de certos proselitismos, mas compreender em que amarras ela foi produzida e a quem ela se destina (Lima, 2015a: 225).

Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, portanto, procurou revelar os começos históricos desse embate e quais os “prejuízos” que ele causou ao subtrair da narrativa histórica uma interpretação mais plural do cinema brasileiro. Fez isso à luz de uma arqueogenealogia, que pensa na possibilidade de que o passado se constrói, primeiramente, num dado presente. E que é possível recuperar o tônus do processo histórico a partir de um conjunto de enunciados e práticas discursivas que foram responsáveis por produzir certa discursividade. No caso da categoria *cinema brasileiro moderno*, foi necessário voltar ao momento em que as falas, ainda esparsas e sem se conexão, começaram a ganhar sentido no discurso historiográfico. É possível situar, temporalmente, os anos 1960/1970 como momento em que há uma vasta produção escrita, dentro do circuito que foi categorizado como *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*, e os anos 1990 como o momento em que essas categorias, juntamente com as ideias contidas na produção escrita de alguns de seus integrantes, são agrupadas em torno de um conceito maior chamado *cinema brasileiro moderno*. São nos anos 1960/1970, portanto,

que os textos de Glauber Rocha circulam desprovidos de um sentido claramente histórico. Eles são produzidos como reflexos de um momento – hoje visto como de intensa produção artística no Brasil – marcado pela repressão e ditadura civil-militar. Nos anos 1990, por outro lado, os textos de Glauber Rocha funcionam como elemento aglutinador de uma época. É nesse novo cenário político – o processo de redemocratização do Brasil tem início em 1985 – que se busca construir uma leitura do passado cinematográfico brasileiro definindo quais seus personagens e filmes principais. Glauber Rocha aparece, nesse momento, como central.

Glauber Rocha e seu espelho reluzente: A invenção de si e do Cinema Brasileiro

Sustentado em torno de conceitos, marcos temporais, alguns filmes e diretores, parte significativa da historiografia do cinema brasileiro recorreu, com bastante frequência, aos textos e ideias de Glauber Rocha para construir um caminho interpretativo dessa história. Glauber, em função da sua extensa produção escrita, acabou por criar e enunciar inúmeros conceitos que são utilizados para explicar a produção visual do Brasil. O que coloquei em destaque, sobre este ponto, foi a possibilidade de encontrar uma genética conceitual nos textos que falam de Glauber ou do cinema brasileiro. Tentei, com isso, problematizar e mostrar que:

No limiar de uma série de narrativas que buscam fechar as ideias dos cineastas em cadeias de pensamento coesas e identitárias, entre inúmeras versões que consagram a mesma teia interpretativa sobre o Cinema Brasileiro Moderno, em meio a tantos matizes e nós interpretativos sobre o Cinema Brasileiro que se apresentam agora, residem, portanto, alguns problemas de ordem histórica. Primeiro, em torno de tantas “narrativas do eu” que expressam quase sempre os mesmos caminhos descritivos, como parte da historiografia tratou a noção de Cinema Brasileiro Moderno e conectou as ideias do Cinema Novo e do Cinema Marginal para construir um discurso unificador e nacional? De que formas manusearam conceitos, articularam ideias, produziram imagens de um movimento e conseguiram legitimar a sua postura como revolucionária? Por fim, como a historiografia, as biografias e a crítica cinematográfica asseguraram que as interpelações a esses sujeitos gravitassem quase sempre dentro dos mesmos conceitos e seguindo um roteiro muito próximo? (Lima, 2015a: 239).

Cinema antropofógico, alegoria, utopia, autor, entre outros, são conceitos que perpassam a obra de Glauber Rocha e que balizam os trabalhos de muitos de seus pesquisadores. De Sidney Rezende – autor de “Ideário de Glauber Rocha” (Rezende, 1986) – a Sylvie Pierre

– autora de “Glauber Rocha: Textos e entrevistas com o autor” (Pierre, 1996) – há uma premissa sendo seguida: a necessidade de construir um *corpus* conceitual para entender a obra do cineasta baiano. Glauber, por exemplo, foi, no Brasil, um dos primeiros a apresentar e se posicionar sobre uma noção que aparece na crítica cinematográfica francesa nos anos 1950 chamada de *cinema de autor* (Bernardet, 1994). Ao se envolver com a discussão, Glauber *re-posiciona* o conceito para situar a sua obra e enquadrá-la no interior da noção de *autor*. Com este gesto, enuncia um conceito de *autor* que sustenta sua obra. A noção de *autor*, entendida como Glauber enunciou, acabou sendo um dos conceitos norteadores das análises de muitos estudiosos seus. A título de exemplo, Sylvie Pierre, quando faz um comentário sobre o momento de produção do filme *Terra em Transe* (1967), situa essa época como marcada por uma “grande contradição do cinema de autor brasileiro e até do cinema de autor mundial” (Pierre, 1996: 138-139). Não se trata de uma incidência inocente. Ela é parte de um texto onde os conceitos de Glauber aparecem com bastante frequência. Nada, evidentemente, que anule a necessidade de uma teoria para explicar, neste caso, uma prática cinematográfica. O que chama atenção, entretanto, é a recorrência aos conceitos que o próprio diretor enunciou. No caso da noção de *autor*, como Jean-Claude Bernardet argumenta, praticamente só Glauber, no Brasil, se propõe a discutir (Bernardet, 1994). Não há, como Sylvie Pierre tentou imprimir, “uma grande contradição do cinema de autor” no Brasil.

No limite, é como se não houvesse a necessidade de interpretar, problematizar, esclarecer ou, mesmo, pôr em discussão o que Glauber colocou como evidente, justo e, quase, necessário. É esse processo que resulta numa naturalização da noção de *cinema brasileiro moderno* e que, também, produz certo olhar fechado em torno de Glauber Rocha. Sidney Rezende, por exemplo, chegou a produzir um *ideário* do cineasta. Sylvie Pierre, por sua vez, criou um *alfabetograma* Glauber. Nos dois casos, prevalecem o gesto de congregar ações que singularizam a vida de Glauber e são capazes de ordenar a sua existência numa sequência lógica, cronológica e dotada de um sentido da infância até a morte. Sobre este ponto, inclusive, Stuart Hall dedica parte do seu “A identidade cultural na pós-modernidade” para discutir. E nomeia esse desejo de construção de uma narrativa linear, fluente e sem percalços, de “narrativas do eu” (Hall, 2005). Estas narrativas, no entanto, segundo o próprio Stuart Hall, não passam de fantasias compensatórias. Servem para localizar um sujeito no tempo e no espaço, para dar-lhe um lugar de identificação sob uma enorme carga conceitual.

Se foram potencialmente ricos em criações artísticas, se foram subversivos enquanto intelectuais que rejeitaram formas dominantes de pensamento, nada mais justo do que recusar-lhe um lugar embaixo de um grande guarda-chuva conceitual. Nada melhor do que retirar-lhe o lugar da identificação que sempre suturam suas ideias a um ou outro projeto totalizador. Nada melhor, por fim, do que assegurar-

lhes o lugar multifacetado da indefinição, da não identidade, do fluxo constante de vontades e interesses que são, também, conflitantes (Lima, 2015a: 235).

Na tentativa de apresentar a vida de Glauber como dotada de um sentido que resvala nos seus filmes, em magnificência e coerência com o que ele viveu, muitas biografias simplesmente endossam o pensamento do diretor. Tome-se, por exemplo, o texto “Eztetyka da fome”, de Glauber Rocha. Situado pela historiografia, quase sempre, como um texto enunciador da ruptura cinematográfica brasileira dos anos 1960, o texto não merece análise nos livros de Sidney Rezende, Silvye Pierre, Aurino Ribeiro Filho (Filho, 1994) e João Carlos Teixeira Gomes (Gomes, 1997), para citar apenas algumas das biografias mais conhecidas de Glauber. Quando aparece, como no caso de *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com o autor*, cumpre a função de informar o leitor de que se trata de um texto crucial para entender a força e importância de Glauber no debate sobre o Cinema Brasileiro. No entanto,

Mais que um texto síntese das principais ideias e projetos defendidos e desenvolvidos pelos cinemanovistas, a Eztetyka da fome é a missiva glauberiana que deu mais certo, pois foi endereçada a todos aqueles que desejassem compreender sua obra e foi atendido quase que plenamente. A Eztetyka é, portanto, a pedra de toque do pensamento glauberiano. Não por ser naturalmente um texto importante. Mas, por fazer-se importante na medida em que foi produzido num momento em que era preciso encontrar palavras, expressões, gestos e enunciados capazes de dizer o que se vivia em termos de cinema no Brasil. O manifesto é a grande metáfora da vida grandiloquente que Glauber desejou para si: sempre discutido, nunca marginalizado, posto como cerne do entendimento do Cinema Novo e, sinteticamente, a expressão máxima do que de melhor se pôde/pode produzir, no Brasil, de crítica à nossa condição de lamuriantes dependentes culturais do exterior (Lima, 2015a: 264-265).

O texto de Glauber está inserido num momento em que se notabiliza o avanço das produções cinematográficas e questões adjacentes, como a proliferação de revistas de cinema, cursos de cinema e a criação da própria cinemateca brasileira, em São Paulo. Na consolidação de uma imagem do cinema nacional, a *Eztetyka da fome* funciona como um texto integrador, que junta todas as partes – antes soltas – do que se fazia de *melhor* no cinema nacional. A retomada desse cenário, anos mais tarde, veio fortalecer o texto de Glauber, seus conceitos e ideias sobre o cinema brasileiro e, da mesma forma, assegurar o seu lugar de destaque na cena cultural brasileira. Essa retomada, presente em biografias, artigos de jornais, documentários, etc, não colocam em suspenso a obra de Glauber. Ao contrário, repetem textos e enunciados produzidos pelo próprio diretor sem colocar em discussão o próprio processo histórico responsável pela sua produção.

Portanto, o que pretendi foi colocar em evidência, de um lado, a repetição sistemática de textos e conceitos sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* e seu principal agente, Glauber Rocha, e, de outro, a cristalização de narrativas sustentadas num conjunto de marcos cronológicos, ideias, filmes, personagens, etc, que preenchem a imagem de um *ser* cinema nacional.

Considerações finais

Finalizei minha tese em 2012 e tornei-a pública, em formato de livro, em 2015. Neste intervalo de tempo, embora relativamente curto, muito já foi produzido sobre o cinema brasileiro e, notadamente, sobre Glauber Rocha. Nos 50 anos do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, por exemplo, foram organizados, no Brasil e no mundo, diversos festivais, simpósios, exposições e lançamento de livros reverenciando o filme e seu diretor³. Tudo, é claro, sustentado no valor histórico, revolucionário e quase mítico que a película passou a ter.

Em 2012, quando finalizei a tese, concluí com uma frase que me inquieta até hoje: “Glauber só escreve em primeira pessoa”. Àquela época, lembro que a afirmativa, dita por uma professora no meu exame de qualificação, coincidia perfeitamente com a visão que eu defendia do cineasta e como a autopromoção de Glauber reverberou na historiografia do cinema brasileiro. Hoje, suavizo essa impressão e, embora acredite na força e potência da obra escrita de Glauber para consolidar sua imagem, entendo que há outros interesses envolvidos na preservação da imagem do cineasta. Interesses que não passam, necessariamente, pela vontade ou empenho do diretor brasileiro. Antes, relacionam-se com a tentativa de construir uma imagem de cinema brasileiro que fundamente e financie determinados projetos cinematográficos e favoreça, inclusive, a migração de recursos para determinadas regiões do Brasil. A reportagem de capa da “Revista de Cinema” de setembro/outubro de 2010 é um claro exemplo disso. A chamada para a reportagem já é reveladora desta situação: “Rio de Janeiro, cidade do cinema” (Revista de Cinema, São Paulo, set/out de 2010). A reportagem que se segue é mais um destes exemplos de como se usa o passado em benefício de uma política artística no presente. A notícia é parte de uma ação que tenta, deliberadamente, reduzir, apagar ou ignorar as produções de outros Estados do Brasil e, desta forma, justificar o

³ Para mais informações sobre os simpósios e exposições ver: <http://ddts50anos.wix.com/ddts50anos>; <http://www.ebc.com.br/cultura/2014/09/exposicao-comemora-50-anos-de-deus-e-o-diabo-na-terra-do-siol>; <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/proa/noticia/2014/07/ha-50-anos-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-mudava-a-historia-do-cinema-brasileiro-4549960.html>. [Último acesso: 10.10.15].

número de recursos que as produções cariocas recebem e poderão receber daí para frente.

O que a pesquisa acabou por relevar, portanto, foram alguns dos mecanismos discursivos que dão funcionalidade a uma narrativa sobre a história do cinema no Brasil. *As estratégias narrativas*, por fim, que articulam conceitos e garantem a circulação das ideias de Glauber como centrais para entender a história deste cinema. Sem querer anular o que foi escrito ou negar a sua importância, o que ofereci como argumento foi produto de uma reflexão que colocou para dialogar vários atores da cena cultural brasileira. Este gesto permitiu, acredito, pôr em revista a historiografia cinematográfica do Brasil, ao mesmo tempo em que abriu a possibilidade de novas leituras para a história da cultura brasileira contemporânea.

Referências bibliográficas:

- Aguiar, Ana Lígia Leite e (2010). *Glauber em crítica e autocrítica*. Tese de doutorado, Doutorado em Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.
- Bernardet, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60* (1994). São Paulo: Brasiliense.
- Calil, Carlos Augusto (2004). Glauber dá sua risada. In Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, p. 524-525.
- Castelo, Sander Cruz (2010). *A ética revolucionária: Utopia e desgraça em Terra em Transe (1967)*. Tese de doutorado, Doutorado em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- Chartier, Roger *A história cultural*. (1990). Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL.
- Coelho, Frederico (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Filho, Aurino Ribeiro (1994). *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: Espaço Cultural EXPOGEO.
- Foucault, Michel (2005). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, Michel (2004). *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- Gerber, Raquel (1982). *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Gomes, João Carlos Teixeira (1997). *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Gomes, Paulo Emílio Salles (1996). *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- Hall, Stuart (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Jenkins, Keith (2007). *A história repensada*. São Paulo: Contexto.
- Lima, Frederico Osanam Amorim (2015a). *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno*. Curitiba: Editora Prismas.

- Lima, Frederico Osanam Amorim. (2015b). Reverberações: o cinema brasileiro moderno entre o som e o ruído. *Revista Trópicos*, v. 1, p. 30-40.
- Lima, Frederico Osanam Amorim (2013). A revolução de um homem só: Glauber Rocha e o transe que deu certo. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais*, v. 2, p. 66-77.
- Lima, Frederico Osanam Amorim (2012). *É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do cinema brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional*. Tese de doutorado, doutorado em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG.
- Lima, Frederico Osanam Amorim (2011). O outro sou eu mesmo: Glauber Rocha e a invenção do Cinema Brasileiro Moderno. In Lima, Frederico Osanam Amorim; Araújo, Johny Santana. (Org.). *História: Entre fontes, metodologias e pesquisa* Teresina: EDUFPI, p. 25-38.
- Lima, Frederico Osanam Amorim (2007). *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. Dissertação de Mestrado, Mestrado em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, Teresina.
- Moraes, Malú (coord.) (1986). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: Seminário*. Brasília: Editora da Unb, Embrafilme.
- Pierre, Sylvie (1996). *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papyrus.
- Rezende, Sidney (org.). (1986). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion.
- Rocha, Glauber (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, Glauber (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Casac & Naify.
- Rocha, Glauber (1985). *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Rocha, Glauber (1997). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Saraceni, Paulo César (1993). *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sganzerla, Rogério (2007). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Xavier, Ismail (2001). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, Ismail. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense.

Xavier, Ismail. (1983). *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes,
Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the

Institute of Sociology of the University of Porto

R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx

ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 4

Título/Title

“A invenção do cinema brasileiro moderno: apontamentos e trajetórias de pesquisa”

Autor/Author

Frederico Osanam Amorim Lima

O autor, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons

“Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal

(cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).