

sessões do  
**MAGINARIO**

ano XVII | n28 | 2012/2





# Algumas questões sobre o filme político brasileiro<sup>1</sup>

Cristiane Freitas Gutfreind<sup>2</sup>

Autor  
Convidado



### Resumo

O interesse desse texto é questionar a ideia de filme político na atualidade. Para isso, a análise se concentra, especificamente, no filme realizado no Brasil sobre a Ditadura Militar. A referência ao passado, particularmente, ao filme Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967), entendido como modelo, permite definir o que é o cinema político na atualidade.

### Palavras-Chave:

Filme político; Ditadura militar; Estética.

### Resumen

El interés de este trabajo es cuestionar la idea de la película política de hoy. Para ello, el análisis se centra específicamente en la película realizada en Brasil sobre la dictadura militar. La referencia al pasado, en particular de La película Tierra em trance (Glauber Rocha, 1967), entendida como un modelo, permite definir qué es el cine político actual.

### Palabras Clave:

Cine político; Dictadura militar; Estética.



## 1. A Ditadura Militar apresentada nos filmes

O cinema, desde a sua origem, se interessou pela utopia de projetos que, somente através da revolução, poderiam transformar o conjunto das relações entre os homens em uma nova organização do trabalho e da sociedade. Porém, filmar esses projetos, que ganharam força ao longo dos séculos e ao redor do mundo de forma diferenciada, não se mostrou tarefa fácil. É conhecido o debate em torno das dificuldades em representar no cinema e nas artes em geral esses acontecimentos históricos; recorre-se, frequentemente, ao drama ou melodrama como estratégia estética para aliviar o sofrimento ou opta-se por uma narrativa linear de fundo informativo para que se conheça a natureza do objeto. Assim, o cinema contribui para a construção da memória que se sustenta no material fornecido ao longo do tempo pela história carregando consigo justificativas para criar uma interpretação do passado. Por isso, nos anos 20, os russos realizaram filmes políticos para propagar a identidade nacional, os franceses, nos anos 60, idealizaram o cinema militante, o cinema alemão contemporâneo preenche as suas telas com filmes que mostram a complexidade do ser humano como justificativa para a culpa coletiva de uma nação e, nós tentamos compreender muitas lacunas deixadas por um processo longo e lento de redemocratização pós-Ditadura Militar.

O filme político se tornou, então, o gênero cinematográfico por excelência da temática relacionada à utopia revolucionária mas se transformou ao longo do tempo acompanhando as mutações da história. O interesse desse texto é questionar a ideia de filme político, especificamente, as produções realizadas no Brasil sobre a Ditadura Militar, tendo como parâmetro o

filme *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), pois nos permite compreender como a ideia do político é apresentada nos filmes contemporâneos.

Os filmes sobre a Ditadura Militar brasileira são definidos como aqueles que têm em seu argumento principal esse período histórico. Em um primeiro momento, construiremos uma reflexão sobre o que é o cinema político hoje. Para isso, a referência ao passado, particularmente, ao filme *Terra em Transe*, entendido como modelo, permite definir o que é o cinema político na contemporaneidade a partir de outros critérios. A escolha por *Terra em Transe*, cuja temática é a Ditadura Militar, pode ser justificada pela sua reconhecida excelência como filme político e pela sua atualidade em termos imagéticos e narrativos.

Em um segundo momento, elaboraremos uma análise propriamente dita de *Terra em Transe* e de filmes contemporâneos sobre a Ditadura Militar para mostrar como a ideia do político é apresentada nos dias de hoje e, se podemos afirmar ainda, a existência desse gênero cinematográfico. A atualidade do tema nos permite entender, através do cinema, as relações entre os homens, a construção da memória e os devaneios da história.

## 2. Do filme político ao filme (re)politizado

A reflexão em torno do que é um filme político parte da ideia de Walter Benjamin, para quem na era da reprodução, surge uma nova função do cinema que é política, ou seja, o filme vale pela exposição e não pelo culto. Podemos dizer, também, que filme político, segundo Vincent Pinel (2000), é o gênero que aborda como tema principal a maneira como é governado um Estado e o exercício do poder, a sua conquista e a denúncia dos seus excessos. Apresenta em seu

cerne a ideia de busca sobre um aspecto do real que foi ocultado, tendo a sua força sustentada por um trabalho de investigação que não é feito pelas instituições oficiais, propondo, assim, uma reconstrução da história e mesmo uma intervenção do real. Por vezes, os filmes políticos são reduzidos a gêneros como filmes de propaganda ou filmes de militante<sup>3</sup>.

Segundo, o crítico e diretor de cinema, Gérard Leblanc, para realizar um filme político o cineasta tem que partir da seguinte premissa:

A humanidade com frequência demanda questões sobre problemas que ela pode resolver somente depois de várias tentativas e erros. Ao menos, você deseja contribuir com a resolução desses problemas. Você decifra as pistas, abre as perspectivas e formula as hipóteses. Cada espectador deve, obviamente, dar a sua contribuição e ter um lugar para exercê-la<sup>4</sup>. (Leblanc, 2004, p.39).

Nos anos 60, a efervescência em torno do político e das artes, devido aos acontecimentos históricos, fez com que autores como Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Jean-François Lyotard, somente para citar alguns, questionassem o poder do cineasta e a essência do filme político, defendendo a proibição do uso de estetização excessiva nesse gênero fílmico<sup>5</sup>. O sentido dessa interdição se sustenta na ideia de que o filme político precisa evoluir para além do ponto de vista que se desenvolve na esfera representativa, ou seja, o cineasta recusa a dramatização, pois essa não mostra os “fatos” da vida, somente

propõe a sequencialidade desses fatos através da ficção. Jacques Aumont (1996) afirma que mesmo o uso excessivo dos efeitos cinematográficos de abstração funciona exclusivamente no interior do processo representativo e, por isso, colaboram para reforçar a dramatização.

Assim, a transcrição do acontecimento histórico não é justificada pela obediência às regras de um gênero fílmico ou às necessidades de uma progressão dramática, mas a escolhas que selecionam situações e personagens que não acontecem ao acaso. Toda criação do realizador consiste em se informar da melhor maneira possível para alimentar o drama da sua ideologia e a do espectador. Segundo Marc Ferro, a preocupação do cineasta com a exatidão de detalhes “tem um papel de tapa-sexo cuja função é tornar opaca a ideologia latente do filme, a perversão de fundo que o faz se submeter a um passado que poderia ser apresentado de outra maneira” (Ferro, 1989, p. 33).

O trabalho técnico-artístico, então, torna-se visível nos filmes políticos e históricos não pela representação que consiste a roteirizar os personagens de ficção, mas como meio de produção de sentido e afetos. É assim que foram legitimados vários movimentos de vanguarda, entre eles o Cinema Novo, ancorados na recusa violenta a ideia que separa a arte e a vida, permitindo a integração das dimensões políticas e ideológicas. Tal constatação nos leva a afirmar que o filme político não precisa contar uma história mesmo que tenha elementos narrativos; não necessita obedecer às regras da coerência e da verossimilhança; e, o seu fim pode ser aberto, pois o que importa é a busca por um processo sobre o real. Ou seja, nesse gênero fílmico, o que conta em termos estéticos é a análise dessa busca, possibilitando ao espectador

usufruir dos seus meios para efetuar a compreensão do real. Segundo Gérard Leblanc (2004, p. 40), se o cineasta concilia o grau entre o racional e o sensível, “conseguirá tocar profundamente a subjetividade do seu espectador”.

Nesse sentido, o tema de um filme tem menos importância do que a forma como é filmado e o significado da história para o imaginário social. Os cineastas que valorizam explicitamente o acontecimento histórico marcado pela revolta ou insurreição, geralmente, defendem uma causa. Nesse sentido, podemos citar, entre os realizadores brasileiros, Lúcia Murat e Silvio Tendler, ex-militantes que tem a temática sobre a Ditadura Militar e a ideia do político diretamente relacionado à suas filmografias. O que nos parece evidente, hoje, é que a “ação revolucionária” dos cineastas se exerce em outro lugar e, principalmente, de outra maneira. Essa diferença também pode ser constatada através da comparação entre a obra de Glauber Rocha e os filmes contemporâneos sobre a Ditadura Militar. Os filmes realizados nos anos 60/70 testemunham sobre o presente e não o passado, além disso, provocam o efeito corrosivo de uma reflexão sobre o nosso tempo, constroem uma crítica social e política eficaz e menos explicitamente histórica. Isto significa que a maioria dos cineastas contemporâneos que abordam a Ditadura Militar em seus filmes, identifica esse acontecimento histórico pela dramatização da reconstituição do fato, ou seja, os realizadores não analisam ou questionam os problemas impostos pelo passado ou sua relação com o presente, não fazem uma reconstrução pela via do imaginário que permite compreender a história e a tornar inteligível, como analisaremos em seguida.

No entanto, o cinema tem a liberdade

de narrar praticamente o que quiser em nome da criatividade artística podendo ser legitimado ou não pela crítica e/ou pelo público. *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1994) é um exemplo controverso e polêmico dessa ideia, devido ao tratamento espetacular e novelesco dado à narrativa, o filme foi prestigiado pelo público e atacado pela crítica e pelos militantes que inspiraram personagens da trama. Nessa perspectiva, destaca-se, também, *Batismo de Sangue* (Hélcio Raton, 2007), baseado na história de Frei Tito ou ainda, mais recentemente, *Em Teu Nome* (Paulo Nascimento, 2009), longa-metragem que relata a experiência do militante, João Carlos Bona Garcia, que participou da realização do filme.

Dessa forma, podemos nos indagar se esses filmes ainda são políticos. Segundo Laurent Dubreuil (2011, p.32), os filmes políticos contemporâneos podem ser definidos como tendo por estratégia estética “o realismo cidadão ou cívico”. Em oposição ao realismo socialista que se dirigia a classe trabalhadora/oprimida e justificava a sua autoridade em função da verdade; o realismo cívico, menos dogmático, é endereçado aos cidadãos tentando neutralizar toda a forma de poder que não seja “correta”. Nesse sentido, o conteúdo político não deve se submeter à construção da narrativa, a composição das imagens e aos diálogos. Esse último tem, regularmente, a informação como principal função. Em sua maioria, os filmes recentes sobre a Ditadura Militar, trazem a tona o passado que não passa e que continua a ter um papel fundamental no agenciamento coercitivo na sociedade brasileira atual. Esses filmes despolitizam a sua temática de maneira implícita e a *(re)politizam* de outra forma através do uso da seguinte ideia recorrente: a ocultação do regime ditatorial de maneira indispensável à

ação fílmica. Por exemplo, em grande parte dos filmes atuais encontramos cartões explicativos e voz *em off* com dados históricos pontuais, como ano e identificação do local onde se passa a cena ou trama, mas sem a problematização do conflito histórico. A *(re)política*ção tem por meta promover o reconhecimento e a denúncia pela repetição, como as cenas de tortura, encontradas em praticamente todos os filmes de ficção, mostrando, invariavelmente, algumas técnicas utilizadas pelos militares, como o pau-de-arara, a cadeira do dragão e os afogamentos.

Nos filmes historicamente bem construídos o referencial maior, no caso a Ditadura Militar, é ocultado, mas promove:

- a) o benefício da aliança entre o medo e o fascínio pelo outro;
- b) o encontro dos signos da reconstituição histórica mas com pouca importância significativa;
- c) a fragilidade fixa.

O filme *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011) se caracteriza como um exemplo marcante para a construção da memória histórica. A cineasta relata a experiência do seu pai, militante político dos anos 60, exilado e morto em circunstâncias não esclarecidas, quando estava de volta ao Brasil. O fascínio de Flávia Castro pelo personagem/pai comprova a importância da realização de filmes biográficos como forma de entendimento de acontecimentos traumáticos, além disso, a reconstituição histórica é marcada pelos lugares em que o pai viveu e a ideia do filme em resgatar a fragilidade afetiva e a força ideológica do militante demonstra a atualidade do político.

Tal ideia é uma das estratégias utilizadas, hoje, para mostrar nas telas a *(re)política*ção.

A construção da memória não permite mais a continuação da luta, mas apresentar-se ao presente a partir de uma versão do passado baseada em uma demanda tácita de reparação. Essa demanda pode ser exemplificada pelo documentário *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), imigrante escandinavo que se tornou empresário bem sucedido no Brasil. Boilesen é nome de rua em São Paulo, mesmo tendo participado ativamente do financiamento a tortura no país.

Da mesma forma, a *(re)política*ção não acontece somente nos filmes mas também nas ruas. O militante, em uma organização revolucionária nos anos 60, geralmente, não era um meio de transmissão de ordens e conselhos vindos de cima, mas um indivíduo consciente que se apropriava das análises e das orientações da sua organização ou poderia até participar da sua elaboração. Hoje, a política mudou e esse “personagem” também, estamos distantes do militante profissional atrelado aos aparelhos ideológicos, como os comunistas, anti-colonialistas, feministas, sindicalistas e outros, que mantinham presença nas ruas, nas universidades e nas mídias. O militante reaparece marcado pela irreverência que oxigena de alguma forma a política tradicional, como no Fórum Social Mundial no início dos anos 2000; na mobilização tecnológica das redes sociais no movimento conhecido como Primavera Árabe em 2011; e, na sua forma mais radical desempenhada pelos jovens islamistas kamikazes.

O filme político mudou, principalmente, em relação aos aspectos formais (passou a ser mais convencional), ao discurso (passou a ser menos dogmático) e ao modo de produção (passou a ser mais democrático). Além disso, se nos anos 60, cinema e televisão não faziam parte do mesmo contexto da fileira cinematográfica, o que levou Godard a afirmar a época que no cinema passa

obras e na televisão horas, hoje, os filmes podem ser entendidos a partir de uma única definição: audiovisual.

### 3. De Terra em Transe ao cinema político contemporâneo

*Terra em Transe* faz parte de um conjunto de filmes realizados por Glauber Rocha que podem ser analisados juntamente como *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *Leão de Sete cabeças* (1970) e *Cabeças Cortadas* (1970), pois o político é uma ideia recorrente no sistema de construção dos personagens.

Segundo René Gardies (1974), os heróis de Glauber Rocha, nesse conjunto de filmes, apresentam uma forte relação entre os tormentos da existência do indivíduo e a natureza da sociedade. Nos seus personagens não está em jogo o destino, mas a força que compõe a narrativa. Ou seja, o campo político apresenta dois lados: um, dos proprietários de terra ou detentores do poder e seus aliados, que servem a narrativa como instrumentos de poder opressor, e outro, os submissos ou revoltados, enfim, os explorados que tem ao seu lado, os revolucionários que agem como uma terceira força feita para inverter a ordem.

Nesse trabalho a análise que remete ao passado está restrita a *Terra em Transe* por ser a Ditadura Militar protagonista do seu argumento. A rivalidade em Glauber Rocha nasce no interior de dois adversários políticos, mas partidários de uma ação reformista, como Porfírio Diaz (Paulo Autran) e Dom Felipe Vieira (José Lewgoy). Diante da ebulição de imagens, encontramos no cerne do filme relações antagonistas entre grupos de indivíduos que conhecem uma única lei: a

violência. Em *Terra em Transe* há um prolongamento da reflexão de Glauber Rocha sobre esse tema, fazendo de um Eldorado imaginário, composto de elementos históricos, “o símbolo do estado na América Latina como lugar de subdesenvolvimento e de alienação” (Xavier, 1993).

A partir da análise de René Gardies podemos afirmar que nesse filme, Glauber Rocha consegue integrar o processo de distinção do próprio mecanismo fílmico: a linearidade torna-se dialética confrontando a cada etapa da narrativa o jogo de forças que a conduz, enquanto que cada cena é compreendida no movimento de uma recomposição intelectual que submete os fragmentos do real a uma constante modificação crítica imposta pelas diferentes tomadas de câmera.

Essa capacidade “glauberiana” em dominar o instrumento crítico deve-se a narrativa fechada em um imenso *flash-back*, trabalhado pela voz daquele que sucumbiu duas vezes a grande ilusão de impossibilidade de democracia na América Latina. Dessa maneira, Glauber Rocha apresenta o fascismo mítico de um futuro ditador, a inexistência de um povo, os compromissos mentirosos de um democrata idealista prisioneiro da burguesia e do cristianismo incapaz de resistir a um golpe de Estado. Na composição da narrativa, ainda, aparece o misterioso Explint que alimenta o filme com o som de barulhos de avião e metralhadora entendido como a força e o dinheiro que favorecem a ditadura.

A violência é inerente ao sistema porque assegura a dominação de um grupo rival pelo outro. Repleto de traições constantes, *Terra em Transe* mostra as alianças provisórias feitas pelos homens que querem o poder. Atrás da rivalidade dos interesses está o rosto opressivo do dinheiro. O povo será sempre motivo para negócio. A solução

para ambos os lados é dominar as estruturas sociais e deter o poder. Essa violência não aparece mascarada mas exercida de maneira brutal, como na cena em que a força oficial é insuficiente e são chamados matadores para acabar com um revoltado. Ou seja, a ideia é pressionar o povo até o fim e eliminar fisicamente todo aquele que tenta de alguma forma se insurgir contra a ordem instaurada.

Nos filmes brasileiros contemporâneos sobre a Ditadura Militar, como *Batismo de Sangue* ou *Zuzu Angel* (Sérgio Resende, 2006) a violência recebe outro tratamento, mesmo que a ideia de fundo seja a mesma mostrada em *Terra em Transe*: aniquilar brutalmente todos aqueles que são contrários ao poder. O conflito religioso apresentado de maneira ambígua em *Terra em Transe* se torna protagonista em *Batismo de Sangue*, apresentado de forma mascarada pelas dificuldades pessoais de Tito. A câmera não é dialética e, sim, linear mostrando o militante de forma vitimizada e frágil. Os diálogos são informativos, os militantes aparecem como jovens ingênuos e utópicos. A escolha por uma decupagem clássica esvazia a crítica, pois o poder é onipresente vindo de uma única instância, os militares. Assim, o jogo entre políticos não é apresentado e acaba reduzido a uma luta entre o bem e o mal.

A violência que desencadeia mais violência é entendida como o único recurso necessário, como uma arma possível para libertação. Isto está explicitamente em *Terra em Transe* na estudada sequência da morte de Paulo (Jardel Filho) empunhando a metralhadora como se fosse um vencedor e, nos filmes contemporâneos sobre a Ditadura Militar, em cenas como Lamarca (Paulo Betti) decidindo fazer a guerrilha no campo em *Lamarca, o capitão da guerrilha* (Sérgio Resende, 1994).

A perspectiva revolucionária dá a verdadeira dimensão da violência. Em *Terra em Transe*, o jogo permanece intacto pela troca dos homens no poder, Paulo compreenderá isso nos últimos instantes de uma tentativa perdida para reformar a sociedade, colocando suas forças a serviço de uns e de outros. Ao contrário, nos filmes atuais não existe jogo e espaço para ambiguidades, o que há é uma guerra e seus personagens têm posições marcadas e personalidades definidas que se diferenciam entre si.

Essa análise nos remete à afirmação de que o drama faz parte do filme político brasileiro sobre a Ditadura Militar. Os filmes recorrem a um personagem que é a vítima, o militante, que além do seu papel na organização política, são apresentadas as suas relações amorosas e familiares como forma de questionar a sua posição como incompatível. O tratamento da câmera faz com que o espectador sempre adote o ponto de vista do militante/vítima. A intriga tem uma conotação violenta ou catastrófica, não impondo o jogo das circunstâncias, o que, por vezes, pode aparecer nesses filmes uma significação reacionária como em *O que é isso companheiro?*, em que Renée (Claudia Abreu) resolve seduzir um segurança em proveito de uma missão de guerrilha. Além disso, destaca-se a impotência dos indivíduos (Frei Tito, Marighella, Lamarca, Zuzu Angel) diante da essência do acontecimento histórico assimilado a cataclismos que os ultrapassam.

Observa-se, ainda, que nos filmes recentes sobre a Ditadura Militar a revolta não chega realmente a desafiar a ordem instaurada, mas tenciona os seus excessos, abusos e injustiças. O herói revoltado e defensor das causas políticas e sociais, geralmente, pertence a uma classe privilegiada (estudantes, funcionários públicos, militares desertores) que questiona o código de

valores dos militares ou da classe a que pertence como Stuart Angel de *Zuzu Angel* e Lamarca de *Lamarca, o capitão da guerrilha*.

No entanto, alguns filmes não se restringem a transcrever biografias e possuem a qualidade analítica de obras mais pensadas como *Diário de uma busca* e *Cidadão Boilesen* que expressam o espírito de revolta marcado pela ambiguidade e pela falsa ideia de paz que caracteriza a nossa história até os dias atuais.

Outra característica que merece destaque e faz com que a obra de Glauber Rocha ainda seja atual é a ideia baseada no funcionamento das relações individuais e coletivas. O cineasta é fascinado pelas transformações, o que virá em seguida não aparece de forma contundente nos seus filmes e ele não nos dá uma definição de como será a era do povo-rei. Em *Imagem-Tempo* (1985), Gilles Deleuze faz uma divisão do cinema entre clássico e moderno, sendo o povo uma das principais características que pontuam essa diferença. No primeiro, o povo aparece oprimido, enganado, por vezes cego ou inconsciente, como no cinema soviético dos anos 20 e 30 ou no western americano dos anos 50. No segundo, com a ascensão do nazismo, o povo some das telas, o Brasil ou os países denominados por Deleuze de Terceiro Mundo, teriam condições de dizer o porquê desse desaparecimento do povo da tela através dos seus filmes. Segundo Deleuze (1985), a constatação da falta de povo na tela é apresentada em *Terra em Transe*, não como uma renúncia ao cinema político, mas a nova base em que esse cinema se constrói.

O que Glauber Rocha, finalmente, nos mostra não é o horizonte da revolução, mas o fato consumado, ou seja, a vitória de um golpe de Estado reacionário e a derrota da esquerda. Temos, assim, a explicação de um processo em

que se mistura indignação e impotência. Em suma, *Terra em Transe* é um modelo de filme político pois estabelece uma relação estreita entre estética e manifestação política: a dialética é inseparável do realismo que se libera da representação contínua da realidade para dar a essa mesma realidade todas as visibilidades possíveis através da multiplicação de posições expressivas da câmera. Uma mistura rítmica que revela o ressentimento e a agressividade dando ao filme uma unidade formal (Gardies, 1974).

No cinema contemporâneo encontramos essa unidade em obras como *Diário de uma busca* e *Cidadão Boilesen*, mesmo que apresentada de maneira diferente. A câmera nesses filmes não tem o vigor das imagens construídas por Glauber Rocha, deixa revelar as “impurezas” (Lyotard, 2005), o realismo é político e dialético e os seus personagens não são vitimizados. Em outros filmes como, *Zuzu Angel* ou *Batismo de Sangue*, são apresentados diálogos convencionais, construções narrativas lineares, montagem banal. Essas estratégias estéticas têm uma missão: construir uma política que mantém a força em um realismo em que a representação não se diferencia. Essa forma é a do pragmatismo informativo e não deixa espaço para a criação artística, possibilitando uma confusão entre a ordem social e a ordem da arte.

#### 4. Algumas observações finais

O cinema político, originalmente, tinha por objetivo contribuir para transformação do homem e da sociedade através da imagem cinematográfica como pregava os movimentos de vanguarda nos anos 60, entre eles, o Cinema Novo. No entanto, o cinema não pode transformar o que quer que seja se ele mesmo não se transforma e isso ocorre de forma diferenciada de acordo com os seus objetivos que podem ser externos (oriundos da

sociedade) e internos (o cinema que se encarrega de fazer as transformações). É inútil pretender a mutação da sociedade sem reformular o cinema. Essa mudança do homem e da sociedade passa também pela transformação do espectador ao filme que diz respeito ao gênero político. O espectador não aceita somente o filme como uma forma de divertimento e evasão das relações sociais, mas como meio de confrontar as suas condições reais de existência com o objetivo de alterá-las.

A atualidade de *Terra em Transe* está na ausência do povo da tela demonstrando o que foi feito pela história: o povo não conquistou o poder de forma unificada. O objetivo do filme não é a conscientização política, mesmo que Glauber Rocha tenha propagado o contrário, mas relacionar o político com o privado não somente na narrativa, mas nos movimentos de câmera atualizando os mitos (fome, sexualidade, crença e morte) de uma sociedade ainda arcaica. Além disso, temos em *Terra em Transe* a integração entre arte revolucionária e a parte sombria do indivíduo mostrando o seu lado irracional que forma um novo homem. Como definiu o crítico Michel Ciment (1974, p.142), “a presença do fantástico (as cerimônias fabulosas, as montanhas, a floresta) são a expressão de um sonho à beira do abismo”. Assim, Glauber Rocha, tinha no Cinema Novo uma relação essencial entre a revolução estética e a revolução política.

Hoje, o que o cinema apresenta é a diluição do político e uma dificuldade enorme de olharmos para nossa história, particularmente, para o período da Ditadura Militar. Essa dificuldade se justifica pela maneira como a história se desenvolveu e a solução para o seu entendimento presente nos filmes atuais. O cinema contemporâneo não se sustenta na revolução, é, em sua maioria, informativo, pragmático, linear, convencional,

mas filmes lúdicos e fragmentados começam a surgir como *Diário de uma busca*, engajado em uma crítica política, mostra a interrupção de uma ordem e a esplendida utopia artística. Assim, o cinema pode fazer obras exemplares com a narrativa histórica: construir a emoção através da renovação do olhar, construir um pensamento pela metamorfose de um combate político.

O cinema do “realismo cidadão” não faz a história, ele serve as convenções e a uma sociedade com ausência de futuro. Não existe, portanto, uma nostalgia do gênero cinematográfico político, no sentido de que aquilo que era feito no passado era melhor, mas a necessidade da lembrança para reconstruir a memória sustentada pela ideia de (*re*) *politização*.

#### Referências

AUMONT, J. **A quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

BENJAMIN, W. **Écrits Français**. Paris: Gallimard, 1991.

CIMENT, M. Au pays des chimères . **Cinéma d’aujourd’hui – Glauber Rocha**, Paris, n. 79, p. 142-143, Seghers, 1974.

DELEUZE, G. **L’image-Temps**. Paris: Minuit, 1985.

DUBREUIL, Laurent. Le réalisme citoyen. In: **Cahiers du Cinéma**, nº665, março 2011.

FERRO, M. **Révoltes, Révolutions, Cinéma**. Paris: Centre Pompidou, 1989.

GARDIES, R. **Cinéma d’aujourd’hui – Glauber**

**Rocha**, nº79. Paris : Seghers, 1974.

LEBLANC, Gérard. Militantisme et esthétique. In: GAUTHIER, G. (Org.) **Le cinéma militant reprend le travail**. Paris: Corlet, 2004.

LYOTARD, J. O cinema. In: **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

NOGEZ, D. **Le cinéma autrement**. Paris: Cerf, 1987.

PINEL, V. **Écoles, genres et mouvements au cinéma**. Paris: Larousse, 2000.

XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

#### Notas

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

2 Professora do PPGCom PUCRS e pesquisadora do CNPq, doutora, cristianefreitas@pucrs.br.

3 No final dos anos 70, o filme militante passou a ser designado também como “filme de intervenção”. A ideia era que o “filme de intervenção” pudesse dialogar com outros filmes que não faziam parte do sistema político, mas a partir de determinadas estruturas socioculturais pudessem propor transformações.

4 Tradução da autora.

5 Essa ideia foi amplamente desenvolvida pela autora no texto intitulado “Arquivos de imagem fílmica: o realismo e a catástrofe histórica”, apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, junho de 2011.