

## A Reportagem Estética em “Terra em Transe”

THOME, F. A. **A Reportagem Estética em “Terra em Transe”**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO. Guarapuava, p. 18. 2006.

### RESUMO

#### A reportagem estética em “Terra em Transe”

A obra cinematográfica *Terra em Transe*, do cineasta e jornalista Glauber Rocha, foi criada esteticamente de uma forma complexa, sobre o método de fazer reportagens jornalísticas. Tratando de temas históricos, repercussões sociais, interpretações do Brasil ou da América Latina, e uma proposta de ação combinada a fatores estético-criativos e políticos, Glauber Rocha usou o jornalismo como material de criação cinematográfica, elaborando cruzamentos e conexões entre a imprensa e o cinema. Buscando se aproximar e dominar o cinema, seus trabalhos possuem interfaces entre a cinemática e a comunicação social, ligando sua técnica cinema-novista a uma contemporaneidade desconhecida por uma mídia generalizada.

**Palavras-Chave** : Imprensa, Jornalismo, Glauber Rocha, Cinema Novo, Terra em Transe.

## ABSTRACT

### The aesthetic report in “Land in Anguish”

The cinematography production *Land in Anguish* from the filmmaker Glauber Rocha was aesthetic created through a complex form about the method of how to do journalism reports. Broaching thematic histories, social repercussions, Brazilian and Latin American interpretations, and an action-propose matching the esthetic-creative and political facts, Glauber used the journalism like a cinema creative material, workin the cinema at the press, meeting and connecting them. Searching move nearer and have a command of the cinema, his work have cinema and social communication interfaces, connecting his *cinema-novista* technique to an unknown contemporary for the media in general.

**Keywords:** Press, Journalism, Glauber Rocha, Cinema Novo, Land in Anguish.

## Introdução

O cinema tem dupla face: é uma arte e é uma mídia, e isso significa que pode ser vivido como uma arte e como uma mídia. Vidas independentes, carreiras independentes e formações independentes. Mas desde que foi inventado o cinema, esta dupla face não resultou apenas em dois caminhos diferentes. Seu lado arte e seu lado mídia logo se encontraram e, desde então, há no mínimo três caminhos: o da arte, o da mídia e o da reunião ou fusão da arte com a mídia, da mídia com a arte. Neste terceiro caminho, as opções se multiplicam e os fenômenos se tornam mais complexos. Entre estas opções e dentro desta complexidade, há um jornalista e diretor de cinema – Glauber Rocha, e dentro das suas atividades duplas e ambíguas, há o esclarecimento sobre seu uso do jornalismo como matéria e material de criação artística cinematográfica.

As origens desse fenômeno múltiplo estão tanto no surgimento do Cinema Novo, na personalidade sintética e transformadora de Glauber Rocha, quanto em seu

filme *Terra em Transe*. Assim, o texto a seguir se organiza para mostrar como o Cinema Novo resulta da confluência de problemas e soluções em jornalismo, política e cinema. Estas três áreas da sociedade podem ser resumidas na questão da liberdade de expressão para divulgar formas artísticas habitadas por temas ligados a questões políticas dos anos 60, nos quais já se começa a experimentar a onipresença da mídia na sociedade contemporânea. Tudo isso é visivelmente presente no filme *Terra em Transe*, em que o diretor é também um jornalista, o personagem principal é um jornalista, o tema é jornalístico e o filme é praticamente uma reportagem, mesmo tão fictícia, porque a história é de Glauber Rocha, quanto real, porque ela trabalha com dados reelaborados da realidade brasileira em particular e da latino-americana em geral.

Santaella (2001:23), no seu livro *Comunicação e pesquisa*, depois de mencionar vários conceitos de comunicação, conclui que uma "tal ampliação do sentido de comunicação não é mera sofisticação inconsequente. Ela se tornou hoje imperativa, pois, (...)", continuando a explicar como tudo vai desde os "modelos de funcionamento dos seres vivos" até os "processos conscientes de comunicação humana em nível social" (Santaella, 2001: 23). Mesmo tentando abordar toda esta amplitude, ela esclarece que o panorama

não incluirá as teorias mais específicas e setoriais dos veículos de comunicação (imprensa, fotografia, cinema, rádio, TV etc.). Também não incluirá teorias híbridas que se desenvolvem no cruzamentos de áreas, tais como antropologia da comunicação, comunicação política, etc. Nem incluirá as variações e possíveis conexões da comunicação, como, por exemplo, com as tecnologias ou com as instituições, etc., pois tudo isso nos levaria a caminhos sem fim de ramificações e especializações. (Santaella, 2001:27)

Após ser traçado pela autora como o mapa dos "territórios da comunicação" e das suas "interfaces", há apontamentos para todas as possibilidades de tipos, ou de enquadramentos das pesquisas na área de comunicação social. Através de sua classificação, poderá ser esclarecido o setor da comunicação em que se insere a busca que segue nestas páginas. De acordo com a autora são cinco os territórios: a) mensagens e códigos; b) meios e modos de produção de mensagens; c) contexto comunicacional; d)

fonte de comunicação (emissor); e) destino da mensagem (recepção) (Santaella, 2001: 86-97).

Santaella não menciona, portanto, territórios que combinem duas ou mais perspectivas entre estas cinco e prefere dizer que entre estes territórios existem interfaces. Seguindo este raciocínio, faz-se a análise nas interfaces "das mensagens com seu modo de produção" (tema do filme / forma de fazer cinema), das "mensagens com o sujeito produtor" (tema do filme / diretor e jornalista Glauber Rocha), dos "meios com o sujeito produtor" (forma de fazer cinema / diretor e jornalista Glauber Rocha).

Pelo menos nesta obra, Santaella não se refere diretamente a uma pesquisa que se faz entre três interfaces, porém, para adaptar as ideias dela aos enfoques que serão aqui apresentados, afirma-se que essas conexões existem no cinema enquanto meio e modo de comunicação social, em suas interfaces com o jornalismo enquanto profissão, setor da sociedade e tema estético, constituindo-se este conjunto como ponto de apoio para analisar a estética jornalística presente no filme *Terra em Transe*.

Há um jornalismo em *Terra em Transe*, mas é um jornalismo diferente, estético, criativo. Assim trabalha Glauber Rocha. Mas ele não surgiu do nada, o diretor encontrou o Brasil se dirigindo para o Cinema Novo depois de Néelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade. O próprio país tem uma história que favorece o Cinema Novo. As referências quanto à década de 1950, neste sentido, não será fecunda apenas no Brasil. Será a própria arte do cinema que passa por transformações, em que a crítica ao padrão hollywoodiano de fazer filme entra na ordem do dia.

Então, se nos remetemos ao cinema em geral, sabe-se que desde as origens ele está envolvido com o jornalismo. O cinema aparece com relevo nos jornais e a atividade jornalística inunda o cinema com seus temas, personagens, problemas e significados. Mostra-se uma fronteira em que tudo se troca, são misturas constantes e intensas da cultura contemporânea. Há uma tendência enfática para falar tanto da mídia pura como da mídia artística, não no sentido de noticiar ou informar sobre artistas apenas, mas no sentido que a mídia se torna um espaço de criação artística, de criatividade. Juntas ou separadas, mídia e arte são uma parte significativa da cultura contemporânea que precisam ser estudadas para que possamos entender a sociedade em que vivemos.

Em suma, principia-se uma afirmação de que, antes de cineasta, Glauber Rocha foi um jornalista, mas ele não teria fundado o jornalismo cinematográfico, porque a

técnica e a arte do documentário existem há muito tempo. Precisamos cogitar se Glauber Rocha não teria fundado o documentário ficcional ou a ficção cinema-documental. Para tanto, muito se fala e se reflete sobre seu cinema – por exemplo, Bellour (apud Parente, 2000, : 10) diz que seu estilo é ligado a uma “fabulação”. Esta “fabulação” de Bellour é uma coisa que examinaremos em especificidade em outra parte deste trabalho, quando o exame da sua técnica se fará dando ênfase a seu lado jornalístico, algo que aparece como cinema em filmes montados com técnicas jornalísticas que têm tanto temas históricos e sociais brasileiros, quanto assuntos da época em que são filmados, como também do exato momento em que é filmado no estúdio ou ao ar livre, e o diretor quer que o ambiente e as circunstâncias da filmagem também apareçam na tela grande.

### **A cultura jornalística no cinema**

Em 1995, de 1º a 14 de julho, o jornal *Folha de S. Paulo* promoveu a mostra *Jornalismo no Cinema* em parceria com o *Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo* da Unicamp, da *Cinemateca Brasileira*, da *Cinemateca do MAM-RJ*, do *British Film Institute* (Londres) e da *Editora da Unicamp*.

As chamadas do jornal para o debate (*Jornalismo*, 1995: 4-5; *Evento*, 1995: 4-5) falavam da exibição de inúmeros filmes em torno do jornalismo, filmes tais como: *Loura e Sedutora*, 1931, de Frank Capra; *Alphaville*, 1965, de Jean-Luc Godard, *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, de Rogério Sganzerla, *Terra em Transe*, 1967, de Glauber Rocha; *Cidadão Kane*, 1941, de Orson Welles; e *JFK*, 1991, dirigido por Oliver Stone.

Este destaque dado pela Mostra à *Terra em Transe* revela que, se este trabalho não pode delinear toda importância do elo jornalismo-cinema como seria o ideal, ao menos tenta criar condições para que se comece a pensar, teorizar ou conceituar a forma e o conteúdo das técnicas jornalístico-cinematográficas de Glauber Rocha.

O principal debate aconteceu quando participaram o cineasta e, na época, articulista da *Folha de S. Paulo* Arnaldo Jabor, diretor do documentário *Opinião Pública*, 1967; o crítico e professor de cinema da *Escola de Comunicação e Artes* da Universidade de São Paulo (USP) Ismail Xavier, autor de livros sobre o cinema como

*Alegorias do Subdesenvolvimento*; o jornalista e escritor Alberto Dines; o crítico e professor de cinema da Unicamp Fernão Pessoa Ramos, autor do livro *História do Cinema Brasileiro*. A curadora da mostra *Jornalismo no Cinema*, a crítica Lúcia Nagib, fez a mediação do debate.

Após o debate, o jornal publicou uma matéria em que o resumia, afirmando que nele se fizera a aproximação entre o cinema e o jornalismo, uma vez que este tem sido um tema frequente na história do cinema e que “a interseção entre as duas áreas resultou em alguns dos melhores filmes já produzidos, como *Cidadão Kane*, 1941, de Orson Welles” (Evento, 1995: 4-5). A este respeito teriam concordado todos os participantes do debate.

Alberto Dines constrói a posição cinematográfica, montando o caráter de que o cinema enveredou pelo caminho da ficção, e um dos temas recorrentes foi o jornalismo, sempre com um olho crítico, levando ao nascimento a reportagem no cinema.

Já o crítico e professor de cinema da USP, Xavier (2001) destacou a importância do cinema na década de 1960, com uma ideia de romper com a assimetria “na conexão entre jornalismo e cinema” (2001: 41). Ele argumenta que “a constante separação dos dois gêneros foi quebrada no momento em que cineastas como Jean-Luc Godard e Glauber Rocha incorporaram aos filmes o momento em que estavam sendo filmados, coisa que Hollywood se esforçava por esconder” (Xavier, 2001: 41).

A questão do *momento da filmagem* é um dos pontos úteis para entender o estilo jornalístico trabalhado no cinema de Glauber Rocha, o qual foi pioneiro nesta área.

Arnaldo Jabor, por sua vez, deu ênfase ao elo com seu próprio testemunho de quem fez parte do Cinema Novo e concluiu que muitos dos cineastas dos anos 60, como o Glauber, o Cacá Diegues, o David Neves e o próprio Jabor, vieram do jornalismo, onde a partir do Cinema Novo nasce um desejo jornalístico de mostrar uma realidade escondida.

O autor de *História do Cinema no Brasil*, Fernão Pessoa Ramos, ao se deter na análise de *Cidadão Kane*, fazendo comparações inclusive entre os gigantes das empresas de comunicação, sustenta que o filme “explora o ‘elemento central da discussão do jornalismo hoje, que é a questão do sensacionalismo’ (...)” (Ramos, 1987: 83).

Como se pode ver, os debatedores trataram, sobretudo da representação do jornalismo nos filmes, o jornalismo como tema ou temática, problema ou problemática. Com relação a isso, o trabalho aborda também a questão jornalística em *Terra em Transe*, em Glauber Rocha e no Cinema Novo, mas o enfoque principal está na questão das origens da estética ou da criatividade do cineasta a partir das técnicas jornalísticas. Coincidentemente, o filme tem um envolvimento de jornalistas e com o jornalismo, mas no contexto, Glauber Rocha, mais uma vez se faz cinema com as mãos e o jornalismo na cabeça<sup>1</sup>. *Terra em Transe* é um filme completo, pois tem assunto jornalístico, o diretor é jornalista e a sua poética (a estética da criatividade) é jornalística. Por que é necessário realçar e registrar isso? Porque, enquanto o Novo Jornalismo nos Estados Unidos pensa em trazer um tratamento literário dos fatos, o cinema de Glauber Rocha traz o tratamento jornalístico para o filme. Por isso, não se pode explicar o Cinema Novo sem entender o papel do jornalismo na sociedade contemporânea, nem se pode deixar de pensar a mídia do futuro sem essa modalidade possível de documentário ficcional ou fábula cinematográfica insistida pelo cineasta baiano, podendo ter a função do jornalismo analítico num veículo voltado ao entretenimento, que tenta abdicar disso, às vezes, com êxito, às vezes, sem êxito.

Além dessa Mostra que foi referida nos parágrafos anteriores, um documento importante que traz solidez dos laços jornalismo-cinema é a obra da jornalista Senra (1997). Trata-se de um estudo metódico das várias facetas dos jornalistas de acordo com a análise de alguns filmes em que as ligações aparecem em relevo. Do começo ao fim o leitor vai tomando conhecimento das características da cultura jornalística que têm sido apresentada e desenvolvida pelo cinema. De todos os trechos em que esta cultura jornalística aparece ilustrada, destaca-se o seguinte, buscando mostrar o quanto é abundante seus argumentos:

A afinidade entre cinema e jornalismo é histórica, e se esta aproximação tem sido examinada mais freqüentemente em relação ao filme, o jornal por sua vez contribuiu desde cedo para a difusão e preferência das imagens cinematográficas. O aporte do jornalismo ao cinema pode ser constatado tanto na escolha de temas veiculados pela

---

<sup>1</sup> Foi feita uma associação à frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, a qual foi popularmente atribuída a Glauber Rocha na era cinema-novista brasileiro.

imprensa, quanto na adoção de formas habitualmente exploradas pelo jornal – como o documentário e a reportagem – ou, ainda, mais recentemente, por meio da apropriação de certos procedimentos próprios do jornalismo, incorporados pela linguagem cinematográfica. Mas a colaboração mais intensa e duradoura entre os dois meios de comunicação se deu pela via da correlação temática, e foi definitivamente consagrada pelo filme de jornalista, desenvolvido especialmente pelo cinema americano. (Senra, 1997: 37)

Senra (1997) trabalha apenas com filmes norte-americanos (estadunidenses) de repercussão internacional. Não há qualquer menção a filmes brasileiros, mas seu trabalho é inteiramente uma testemunha do quanto os conteúdos de uma nomeada cultura jornalística entrou e vive dentro do cinema. Para os estudiosos brasileiros do problema, sua obra é relevante, pois é com o auxílio de jornalistas brasileiros que a autora traça a diferença entre o jornalismo “mobilizado”, antes dos anos 70, e o jornalismo “disciplinado”, depois dos anos 70. Os termos destacados com aspas não são dela, mas é através deles que interpretamos as definições das diferenças que ela traça. A propósito, a autora cita o jornalista Jânio de Freitas:

assim, referindo-se à época em que jornais não tinham horário, Jânio de Freitas, cronista da Folha de S. Paulo, menciona o jornalismo boêmio, ‘sem disciplina, com jeito anárquico e muita liberdade’, quando ‘não havia imposição industrial de tempo e de espaço’, mas ‘havia mais prazer em exercer a profissão’ (Senra, 1997: 20).

Paulo Francis, por sua vez,

... preferia evocar a capacidade de intervenção do profissional de então, notando que o jornalismo da década de 50 tinha algo agora ‘em extinção: personalidades fortes, opinionadas, uma tradição humanista e generalizada que hoje desapareceu (Senra, 1997: 20).

Esta última citação possui uma especificidade mais apropriada para entender Glauber Rocha, buscando entender sua importante contribuição à cultura jornalística

brasileira no cinema. Então, *Terra em Transe* traz uma contribuição semelhante aos filmes selecionados por Stella Senra (*Depois daquele beijo*, *A montanha dos sete abutres*, *A gardênia azul*, *Jejum de amor*, *O tempo é uma ilusão*, *King Kong*, *Max Headroom*, *A embriaguez do sucesso*, *Sob fogo cerrado*, etc.), pois aborda a questão dos conflitos políticos e das ideias de um jornalista. A metodologia do filme é marcada pela técnica do jornalista “mobilizado”. Haveria, então, uma cultura em torno da mobilização, que pode ser um termo adaptado ao jornalismo para traduzir tecnicamente o engajamento político-filosófico.

### **Glauber Rocha, entre a arte e a mídia**

No ano seguinte ao aparecimento de *Terra em Transe*, Rogério Sganzerla lança o filme *O bandido da luz vermelha*, sobre o qual Araújo (1995) assim se manifesta:

Poucos filmes seriam tão dignos de figurar numa mostra sobre jornalismo no cinema quanto "O Bandido da Luz Vermelha". Desta vez não há um jornalista no papel principal, para vilão ou herói. A imprensa é o princípio da "mise en scène" de Sganzerla. Ou seja, está na própria concepção do filme. Basta que pareçam os letrados luminosos, ou que locutores, à moda do rádio, pontuem escandalosamente os fatos em torno do célebre bandido, o Luz (Villaça). Ou seja, em "O Bandido" o fato importa tanto quanto sua repercussão: o que se vê é um contraponto àquilo que a imprensa destila, vulgariza apressadamente, transforma em escândalo de um acontecimento ou de uma vida. Sganzerla nos joga na estética do precário, das coisas transitórias, daquilo que hoje se lê e nos parece quase tudo, mas no dia seguinte está lá, embrulhando peixe. Quando o filme saiu desde então já se opondo ao Cinema Novo seu autor dizia que queria ver o filme passar nos cinemas "poeira" e depois ser esquecido. Não era um modo de dizer que não tinha valor. Mas, sim, que o cinema é uma arte quase sempre precária e, muitas vezes, popular. "O Bandido da Luz Vermelha" é o melhor filme de Rogério Sganzerla, um dos melhores do cinema brasileiro moderno, para o qual representou, a seu tempo, uma revolução: instaurou um olhar crítico de segunda geração, conectado tanto com a Nouvelle Vague

francesa quanto com os ensinamentos de Orson Welles (Araújo, 1995: 4-5).

A ideia de que “a imprensa (...) está na própria concepção do filme” (Araújo, 1995: 4-5) é a que também estaria em *Terra em Transe*. A imprensa está na concepção dos dois filmes, mas enquanto no filme de Sganzerla ela é copiada, no filme de Glauber Rocha ela é reinventada. Mas esta diferença é fácil de entender na medida em que o autor declarara que queria vê-lo nos cinemas populares e *depois ser esquecido*. Isto era tudo o que Glauber Rocha não queria. No fim, a conclusão de Araújo de que isto não tem nada a ver com o valor, e demonstra “que o cinema é uma arte quase sempre precária e, muitas vezes, popular” (Araújo, 1995: 4-5), esta conclusão mostra que o crítico não prestou atenção na profunda mensagem da estética da precariedade da primeira e da segunda geração do Cinema Novo. Glauber Rocha tentou combinar o precário com o erudito, o histórico, o teórico-social, o projeto cultural, a reinvenção artístico-jornalística. Sganzerla viu que isto não seria jamais uma forma de dar popularidade a qualquer filme. E a declaração de que Glauber Rocha é *chato* mostra que ele não conseguiu chegar nem mesmo a uma unanimidade entre os segmentos não-populares ou especializados.

É preciso abrir espaço para os conflitos dentro do Cinema Novo, bem como para os inimigos da estética da precariedade, pois mesmo a rejeição deles serve para ilustrar a principal hipótese, que é a de que o cinema-novista Glauber Rocha usa o cinema como um gênero ou subgênero de reportagem jornalística.

Recorde-se que as primeiras produções do Cinema Novo eram conhecidas pelo público como um cinema destoante às chanchadas<sup>2</sup> da década de 1930. Com a necessidade de explorar o mercado interno e mostrar a ampliação e mudança dentro do Brasil, surgiram filmes como *Rio, 40 Graus*, em 1955, de Nelson Pereira dos Santos, que se diferenciava pelo abstracionismo, existencialismo, valorização das vidas cotidianas das camadas pobres nas telas e a não-linearidade de narrativa, afastando-se das produções dos grandes estúdios.

Ao mesmo tempo sente-se preocupação constante do filme em mostrar a favela, a imagem do povo e – traço que pode ser considerado

---

<sup>2</sup> No cinema brasileiro, as chanchadas foram produções popularescas, com um humor simples e burlesco.

estrutural no primeiro Cinema-Novo – a oposição à burguesia abastada e mau caráter. A imagem do popular, do povo da favela, é realçada para provocar o sentimento de compaixão no espectador através de sua oposição brusca aos elementos emocionais inversos que cercam o universo burguês. (Ramos, 1987: 306)

Estetas da mídia cinemática que talvez estejam inclinados a tomá-la apenas como arte, um deles, Parente, negou essa dedicação intelectual à miséria, esta estetização da pobreza ou esta celebração de necessidades. No seu livro sobre este cinema não-linear, *Narrativa e modernidade* (PARENTE, 2000), ele descreveu assim as tendências deste tipo de opção:

Em última instância, todo o cinema torna-se, pouco a pouco, um puro registro: registro de atividades, de experiências pessoais ou outras; registro de tudo o que serve de objeto para um sentimentalismo humanista. Cada um se sente grávido de um filme a partir do momento em que é tocado pela vontade de dar conta de alguma coisa que merece ser comunicada. O cinema, como a literatura, torna-se o reservatório dos resíduos diretos de atividades e intenções muito diferentes e exteriores às intenções criativas específicas. O jornalismo – que vai muito além dos jornalistas – é responsável por esta situação. É que cada cineasta, cada escritor, "deve se fazer jornalista de si mesmo e de sua obra. Tudo se passa entre um jornalista autor e um jornalista crítico, a obra sendo apenas um intermediário entre os dois".<sup>3</sup> A 'estética do real' e o avanço técnico (leveza do material cinematográfico) são também responsáveis por esse estado de coisas, na medida em que se pode filmar qualquer coisa com mais facilidade, e na medida em que o real sangrento torna-se um objeto privilegiado. (Parente, 2000: 119)

---

<sup>3</sup> Pela importância das ideias presentes neste trecho citado, há a obrigação de citar também a nota referida, em que busca inspiração nas palavras do seu mestre: “O que Deleuze diz – cf. *L'Autre Journal* nº 8, out. 1985, p. 20 – a propósito da responsabilidade dos jornalistas na crise da literatura aplica-se muito bem à influência do espírito jornalístico na crise do cinema direto tanto na televisão como no cinema. Aliás, em nossa opinião, não é o cinema que está matando a literatura ou o teatro, nem a televisão ao cinema. São os poderes de domesticação, dos quais o jornalismo é o maior representante hoje em dia, que estão reprimindo as potências criadoras no conjunto dos meios de criação” (PARENTE, 2000: 129).

As palavras grifadas merecem comentários, já que a ideia principal segue outra direção: as crises da literatura e do cinema *direto* só existem para os que insistem em transpor os níveis de aceitação estética da maioria da população.

A década de 1960 foi característica para uma série de fatores vinculados a uma revolução cultural no Brasil. Enquanto era notável a importância da difusão de informações no país, caracterizando a necessidade de controle por parte dos governos, via-se conflitos problemáticos entre a entrada comercial de grandes empresas estrangeiras e a parcela pensante (ou intelectuais) que insistia em uma nacionalização cultural.

Esta nacionalização cultural seria particularmente importante no caso da aliança entre o jornalismo e o cinema. A imprensa se tornou um espaço privilegiado para a difusão das atividades da sétima arte. É aí que vamos encontrar uma série de fenômenos que revelam as várias facetas dessa aliança. Mais tarde, de um modo mais amplo, através do Cinema Novo, o país assiste a uma mudança quase revolucionária em três frentes: uma maior necessidade de expressão política e uma oscilante liberdade de imprensa, a intervenção crescente do Estado com a polêmica participação empresarial e uma mudança estética nos filmes brasileiros na área de sua temática. Na confluência desses fatores, surgiu Glauber Rocha e sua obra, mas se destaca a abordagem jornalística do cinema e a abordagem cinematográfica do jornalismo, uma fusão que só poderia ser feita por esse jornalista e cineasta.

O filme *Terra em Transe*, simbolicamente serviu ao contexto vivenciado pelo diretor sobre a formulação de opiniões, via imprensa, na organização de grupos sociais canalizados pelo Estado, criando fenômenos relevantes entre as elites governantes e as classes operárias. Se as pessoas em geral desenvolvem dentro da cultura seu imaginário, em que acumulam noções e opiniões a partir de suas vivências, Glauber Rocha nos revelou suas concepções políticas, culturais, cinematográficas e jornalísticas que fazem jus a um estudo mais aprofundado.

A produção do filme *Terra em Transe* começou em 1966, mas foi no ano seguinte em que ele foi lançado, simbolizando uma das chaves do movimento tropicalista da época. Glauber Rocha foi um dos principais nomes do tropicalismo<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “Tropicalismo ou Tropicália foi um movimento cultural brasileiro (...) que marcou profundamente diversas formas de expressão artística, como a música, o cinema, o teatro, a poesia e as artes plásticas” (Queiroz,[201-?]).

Este longa-metragem revelou uma realidade obrigatoriamente escondida pela imprensa. Contextualizando a miséria, afastando-se da tradicional chanchada e produções de filmes empresariais, Glauber Rocha comandou a formação do Cinema Novo.

Glauber Rocha, através dos filmes, se torna um repórter que visita o presente e o passado. E visita não como um mero turista, mas como um crítico que avalia, aceita ou rejeita, sobretudo julga. Ele presenciou e fez julgamentos na história social, na história cultural, empregando as teorias sociais que a discutem material ou espiritualmente, bem como trouxe de volta toda a discussão étnica travada no Brasil através de Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Ribeiro, Gilberto Freyre sobre a participação dos negros e dos índios na sociedade brasileira.

O diretor de *Terra em Transe* proclamava-se “cineasta nacionalista de Terceiro Mundo” (Vasconcellos, apud Strapação, 2005: 40).

O nacionalismo se expressa pela onipresença de Getúlio Vargas<sup>5</sup> em toda a sua filmografia, até mesmo em *Câncer*. O único cineasta contemporâneo a formular que o nacionalismo é inconsciente estético. Em *A Idade da Terra*, Getúlio Vargas é Deus. A Síntese de Vargas e Villa-Lobos<sup>6</sup> engendrou o Cinema Novo revolucionário porque se insurgiu contra a ocupação imperialista, buscando a fonte de resistência em Aleijadinho<sup>7</sup>, Humberto Mauro<sup>8</sup> e Niemeyer<sup>9</sup>, conforme se vê em *Terra em Transe* (1967), é a divinização de Antônio Conselheiro<sup>10</sup>, o equivalente místico de Getúlio Vargas na política. É a história do Brasil a matéria que informa o cinema nacionalista (Vasconcellos, apud Strapação, 2005: 26)

Toda a discussão em torno da identidade nacional e destino da cultura brasileira foi trazida das teorias sociais e das outras artes – literatura, música, etc. – para o cinema pelo Cinema Novo, e Ismail Xavier dá ênfase ao papel de Glauber Rocha, que

---

<sup>5</sup> Getúlio Vargas foi quatro vezes presidente do Brasil e responsável por importantes revoluções no séc. XX.

<sup>6</sup> Villa-Lobos foi um dos mais renomados nomes da música clássica brasileira do século XX.

<sup>7</sup> Aleijadinho foi escultor barroco (séc. XVIII) do Brasil colonial.

<sup>8</sup> Um dos primeiros nomes a fazer filmes no Brasil na década de 1920.

<sup>9</sup> Oscar Niemeyer foi um consagrado arquiteto moderno brasileiro.

<sup>10</sup> Um líder religioso que vivia na Bahia e peça-chave da famosa Guerra de Canudos no Brasil do séc. XIX.

expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social (Xavier, apud Strapação, 2005: 19)

A transposição de identidade e cultural não é feita apenas cinematograficamente, mas jornalisticamente. Glauber Rocha usa a câmera na mão como se fosse um caneta e a ideia que ele tem na cabeça é a de persuadir os brasileiros a mudarem de rumo. Não há especificação quanto à qualidade deste rumo. Sabe-se que ele pregava uma revolução completa e abrangente, mas ninguém sabe ao certo que novo Brasil sairia desse desejo revolucionário.

O projeto de Brasil das esquerdas da década de 1960 nunca pareceu ser um país viável. Eles próprios se rejeitaram muito entre si. O intelectualismo de esquerda e os artistas vinculados aos movimentos populares durante o governo militar viram-se escandalizados pela construção de Glauber Rocha. *Terra em Transe* explicitava em dualidades a grotesca futilidade da elite dominadora e ridicularizava o populismo, mostrando-o como uma pobreza submissa e desorganizada. Uma construção em preto-e-branco que abriu perspectivas sobre conceituações morais que mostraram a ganância dos governadores, a incapacidade do povo e a presença direcional da imprensa, fermentando a produção inicial do movimento tropicalista. Ao músico Caetano Veloso não passou despercebido, como se pode ler neste trecho:

E no caso de *Terra em Transe*, o próprio poeta protagonista trazia, envolta em sua retórica, uma visão amarga e realista da política, que contrastava flagrantemente com a ingenuidade de seus companheiros de resistência à ditadura militar recém-instaurada (Veloso, 1997: 101).

## **Considerações finais**

Quando se tenta interpretar o que Glauber Rocha realmente fez, finaliza-se que ainda não há um estudo verdadeiramente explicativo ou explicador sobre o que ele supunha estar fazendo e o que se afirma que ele fez ou deixou de fazer. Glauber Rocha

foi indubitavelmente cineasta, mas não deixou de ser jornalista, o que torna toda ação de Glauber Rocha ambígua. Ele segue tradições cinematográficas, contudo alguns poucos críticos perceberam que ele criou ou ajudou criar uma forma complexa – estética de fazer reportagens jornalísticas. Estas reportagens precisam ser vistas formal e tecnicamente pelos seus aspectos estéticos, e elas, se serviam para documentar ou informar como qualquer reportagem, queriam, sobretudo, passar uma interpretação do Brasil ou da América Latina e uma proposta de ação, que seria uma mistura de fatores estético-criativos e políticos, que resultassem numa política estética ou numa estética política.

Em síntese, Glauber Rocha faz um programa para o cinema através de “reportagem estética” que envolve um conteúdo político e uma forma artística. Então, ele não pode ser visto como cineasta, sem que se considere o que está oculto: o repórter-âncora; ele não pode ser visto como jornalista, sem que se considere o que está evidente: o cineasta que não pode ser apenas artista, afinal ele vive uma época de teorias socioculturais que no Brasil muitas vezes terminavam em engajamentos à esquerda ou à direita, ou da direita para a esquerda, ou da esquerda para a direita.

A pergunta final pode ser sobre a da utilidade ou validade deste tipo de reportagem que estaria embutida nos filmes, em geral, e, de modo especial, em *Terra em Transe*. É claro que esta *estetizada* reportagem não precisa ser colocada como um gênero jornalístico para futuros profissionais, porque viria a ser um jornalismo criativo. Este tipo de trabalho exige um talento que não se aprende na escola. Demanda opções que não são feitas com exclusivo treino técnico. As direções políticas e estéticas estão ligadas às íntimas convicções das pessoas.

Esta constatação, todavia, não implica em cultivar uma rejeição tecnicista de se prender exclusivamente à visão habitual tanto do cinema, quanto do jornalismo. Glauber Rocha antecipa o cenário multimídia, no sentido de combinar várias modalidades ou gêneros comunicacionais. O que ele queria no fundo é animar a cultura, a vida, transformar o país, revelar às pessoas o que lhes poderia ser uma existência plena.

A matéria-prima do cinema de Glauber Rocha é o jornal enquanto exposição e discussão de argumentos. Suas fotografias *para publicar* são de cinema. Dentro de cada filme está um cinejornal. Ele trata as personagens como se fossem personalidades que fizeram os eventos. Mas tudo é discutível porque tudo é história, até o próprio jeito

como ele filma. O jornalista Glauber Rocha tentava se aproximar e dominar o cinema, que era então a mídia das multidões, enquanto a arte cinematográfica dos seus mestres possuía um prestígio que já podia se sobrepor ao da literatura. Assim, Glauber Rocha podia se acreditar melhor situado na vanguarda de uma revolução que ele não só vislumbrava, como desejava. Como ela nunca se realizaria, ele morreu. A propósito, há um depoimento de Arnaldo Jabor no documentário *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil*, de Silvio Tendler (Glauber, 2003), em que Arnaldo afirma que Glauber Rocha não suportaria viver hoje, porque só existe uma extensa mediocridade em todos os cantos.

## Referências

ARAÚJO, Inácio. “Jornalismo é o princípio do ‘Bandido’”, Folha de S. Paulo, São Paulo, Ilustrada, no 10/ Julho de 1995, pp. 4-5.

EVENTO discute o jornalismo no cinema. Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, no 06/ Julho de 1995, pp. 4-5.

GLAUBER, o filme. Direção de Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFrt5g>. Acessado em 16/11/2020.

JORNALISMO no cinema é tema de debate. Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo. no 04/ Julho de 1995, pp. 4-5.

PARENTE, André. “Narrativa e modernidade”. Campinas: Papirus, 2000.

QUEIROZ, Túlio. “Tropicalismo”. Blog Mundo Educação. UOL - Mundo Educação. [201-?] <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/tropicalismo.htm> . Acesso em 16/11/2020.

RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. São Paulo: Art, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. “Comunicação e pesquisa”. São Paulo: Hacker, 2001.

SENRA, Stella. “O último jornalista – imagens do cinema”. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

STRAPAÇÃO, Rosélia. “Cinema Novo, cultura brasileira e nacionalismo”. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de História, CCHLA, UNICENTRO. Guarapuava, 2005.

VELOSO, Caetano. “Verdade Tropical”. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. “Cinema brasileiro moderno”. São Paulo: Paz e Terra, 2001.