



LUANE CRISTINA OLIVEIRA RESENDE

**A FORMA ESTÉTICA E A DIMENSÃO PEDAGÓGICA NO
FILME “A IDADE DA TERRA”, DE GLAUBER ROCHA**

LAVRAS-MG

2022

LUANE CRISTINA OLIVEIRA RESENDE

**A FORMA ESTÉTICA E A DIMENSÃO PEDAGÓGICA NO FILME “A IDADE DA
TERRA”, DE GLAUBER ROCHA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Educação, área de concentração em Formação de Professores, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Carlos Betlinski
Orientador

LAVRAS - MG

2022

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca Universitária da UFLA,
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Resende, Luane Cristina Oliveira.

A forma estética e a dimensão pedagógica no filme “A idade da terra”, de Glauber Rocha / Luane Cristina Oliveira Resende. - 2022.
69 p. : il.

Orientador: Carlos Betlinski.

Dissertação (Mestrado profissional) - Universidade Federal de Lavras, 2022.

Bibliografia.

1. Cinema. 2. Estética. 3. Benjamin. I. Betlinski, Carlos. II. Título.

LUANE CRISTINA OLIVEIRA RESENDE

A FORMA ESTÉTICA E A DIMENSÃO PEDAGÓGICA NO FILME “A IDADE DA TERRA”, DE GLAUBER ROCHA

THE AESTHETIC FORM AND THE PEDAGOGICAL DIMENSION IN THE FILM “A IDADE DA TERRA”, BY GLAUBER ROCHA

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Educação, área de concentração em Formação de Professores, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 20 de abril de 2022.

Dra. Helena Maria Ferreira UFLA

Dr. Renato Bueno Franco FCL Unesp Araraquara

Prof. Dr. Carlos Betlinski
Orientador

**LAVRAS-MG
2022**

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte inesgotável de vida, amor e paz, que nunca me abandonou.

Ao meu orientador, Carlos Betlinski, por seu exemplo de professor e amigo. Agradeço por sua extrema paciência.

À família querida, nos momentos de alegria e vida, a quem devo os ensinamentos morais que norteiam minhas caminhadas pelo mundo.

À minha avó amada, hoje em outro plano de vida, a qual sempre esteve ao meu lado, sempre me incentivando.

Aos amigos verdadeiros, que sempre me incentivaram a prosseguir com firmeza e autoconfiança.

RESUMO

O presente artigo acadêmico aborda o tema do cinema com foco na caracterização estética e na tentativa de aproximação do pensamento filosófico de Walter Benjamin e da produção fílmica de Glauber Rocha. O problema que constituiu o eixo central da análise parte da seguinte indagação: Como ler Glauber Rocha à luz dos conceitos benjaminianos? Para analisar o problema proposto, adotamos o procedimento de pesquisa bibliográfica com destaque para estudos de obras de Glauber Rocha (1965, 1980) e Walter Benjamin (1955, 1984) que elegemos como referencial teórico. Como objetivos propostos, identificamos e caracterizamos alguns fundamentos estéticos sobre o cinema em Benjamin e em Glauber Rocha e estabelecemos possíveis aproximações quanto à forma estética proposta para o cinema por esses autores.

Palavras-chave: Cinema. Estética. Benjamin. Rocha.

ABSTRACT

This academic article approaches the theme of cinema with a focus on the aesthetic characterization and an attempt to approach the philosophical thought of Walter Benjamin and the cinematic production of Glauber Rocha. The problem that constituted the central axis of the analysis starts from the following question: How to read Glauber Rocha in the light of Benjaminian concepts? To analyze the proposed problem, we adopted the bibliographic research procedure, with emphasis on studies of works by Glauber Rocha (1965, 1980) and Walter Benjamin (1955, 1984) that we chose as a theoretical reference. As proposed objectives, we identify and characterize some aesthetic foundations about cinema in Benjamin and Glauber Rocha and establish possible approximations regarding the aesthetic form proposed for cinema by these authors.

Keywords: Cinema. Aesthetics. Benjamin. Rocha.

RESUMEN

El presente artículo académico aborda la temática del cine con énfasis en la caracterización estética y tentativa de acercamiento al pensamiento filosófico de Walter Benjamin, y de la producción cinematográfica de Glauber Rocha. El problema que constituyó el eje central del análisis parte de la siguiente pregunta: ¿Cómo leer a Glauber Rocha a la luz de los conceptos benjaminianos? Para analizar el problema propuesto, adoptamos el procedimiento de investigación bibliográfica, con énfasis en estudios de obras de Glauber Rocha (1965, 1980) y Walter Benjamin (1955, 1984) que elegimos como referencial teórico. Como objetivos propuestos, identificamos y caracterizamos algunos fundamentos estéticos sobre el cine de Benjamin y Glauber Rocha, y establecimos posibles aproximaciones respecto a la forma estética propuesta para el cine por estos autores.

Palabras clave: Cine. Estética. Benjamin. Rocha.

LISTA DE FIGURAS

SEGUNDA PARTE - ARTIGOS

ARTIGO 2

Figura 1 - Nascer do sol e a cidade de Brasília, imagens fragmentadas, que alegorizam um novo mundo	46
Figura 2 - Brahms – o estrangeiro, imperialista	48
Figura 3 - Brahms em Brasília.....	48
Figura 4 - Brahms, o estrangeiro, exaltando o Brasil	48
Figura 5 - Jece Valadão (Índio).....	49
Figura 6 - Geraldo Del Rey (guerrilheiro).....	49
Figura 7 - Antônio Pitanga (negro)	49
Figura 8 - Tarcísio Meira (militar)	50
Figura 9 - Ritual antropofágico seguido de sucessão brusca de imagens.....	50
Figura 10 - Ritual indígena.....	51
Figura 11 - A índia gritando: “Ai, escuto. No espaço da espera. Tô chorando, esperando dias melhores”	51
Figura 12 - Início da cena em que a câmera se move constante e causa pouca nitidez na imagem	53
Figura 13 - O movimento brusco da câmera provoca esse efeito na imagem.....	53
Figura 14 - Tarcísio Meira - o Cristo- Militar - principal personagem desta cena.....	53
Figura 15 - Nessa imagem é perceptível que a câmera ora foca o plano superior ora o plano inferior	54
Figura 16 - Por vezes, nesse plano-sequência, as imagens escuressem instantaneamente.....	54
Figura 17 - Tarcísio Meira e a Rainha Madalena. Ele proclamando: (“Nós estamos condenados”) Madalena diz “Mate Brahms”	54
Figura 18 - Filho de Brahms e o globo terrestre.....	55
Figura 19 - Rituais sincréticos.....	55
Figura 20 - Projeção sócio-histórica.....	55
Figura 21 - Espaço dramático em que há a exaltação à Terra.	56
Figura 22 - Brahms em uma posição de soberania.....	56
Figura 23 - Brahms vislumbrando a Terra.....	56
Figura 24 - Princípio da regeneração.....	56
Figura 25 - Brahms refletindo sobre o ritual.	57

Figura 26 - Glauber Rocha (produtor do filme) junto ao personagem	58
Figura 27 - Castelo Branco e o Cristo-Negro dialogando sobre política.....	59
Figura 28 - Operários, demonstrando o povo oprimido	60
Figura 29 - (A Mulher Loira, Brahms e seu filho)	61
Figura 30 - Cena em que Brahms e a mulher loira continuam discutindo sobre o Brasil.	61

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	11
	SEGUNDA PARTE - ARTIGOS	13
	ARTIGO 1 - CINEMA E ESTÉTICA: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES	
	ENTRE GLAUBER ROCHA E WALTER BENJAMIN.....	13
1	INTRODUÇÃO	14
2	CINEMA E ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN.....	16
2.1	Alegoria e choque em Walter Benjamin	16
2.2	Choque.....	19
2.3	Segunda técnica e imagem dialética em Walter Benjamin.....	21
2.4	Imagem dialética	23
3	ESTÉTICA E CINEMA EM GLAUBER ROCHA	26
4	APROXIMAÇÃO ENTRE A ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN E	
	GLAUBER ROCHA	30
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
	REFERÊNCIAS	37
	ARTIGO 2 - A FORMA ESTÉTICA E A DIMENSÃO PEDAGÓGICA DO	
	FILME “A IDADE DA TERRA”, DO CINEASTA GLAUBER ROCHA	39
1	INTRODUÇÃO	41
2	O CINEMA NOVO BRASILEIRO E O FILME “A IDADE DA TERRA”	43
3	ALGUNS CONCEITOS BENJAMINIANOS IDENTIFICADOS NO FILME	
	“A IDADE DA TERRA”.....	46
4	A DIMENSÃO PEDAGÓGICA DO FILME “A IDADE DA TERRA”	63
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
	REFERÊNCIAS	69

1 APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa de Mestrado, cuja área de concentração é a Educação e a linha de interesse: *Fundamentos da Educação, corpo e cultura: teoria e prática nos processos educativos*, apresentou estudos relacionados à estética do cinema e sua respectiva dimensão pedagógica. Para que houvesse o aprofundamento, a análise e a fundamentação deste estudo, recorreremos ao referencial bibliográfico do filósofo alemão Walter Benjamin e isso nos auxiliou a entender as teorias estéticas defendidas por ele e, assim, pudemos, a partir desses conceitos, analisar a obra fílmica “*A idade da Terra*”, do cineasta Glauber Rocha.

Como modo de organização dos estudos, dividimos a investigação em dois eixos: cinema e estética em Benjamin e Glauber Rocha e forma estética e dimensão pedagógica do filme “*A idade da Terra*” dos quais resultou na escrita de dois artigos acadêmicos, a fim de que eles sejam o produto educacional do Mestrado.

A priori, trabalhamos com conceitos estéticos centrais - alegoria, choque, imagem técnica e imagem dialética -, a partir de estudos da obra “*A origem do Drama Barroco Alemão*” e a *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Para isso, recorreremos não só às obras principais do autor, como também a outros estudos do tema, com o objetivo de interpretar e escrever, de forma mais assertiva, sobre o objeto pesquisado. Após finalizarmos essa etapa de investigação, nos dedicamos aos estudos sobre o Cinema Novo brasileiro bem como de seu principal representante: o produtor cinematográfico Glauber Rocha. Desde o início, a nossa perspectiva foi relacionar, à luz das teorias sobre o cinema, as concepções de ambos os autores.

Seguindo essa intencionalidade, elaboramos o artigo intitulado “Cinema e estética em Walter Benjamin e Glauber Rocha” e, a partir do levantamento bibliográfico, relacionamos alguns pontos de convergência numa tentativa de aproximação entre Benjamin e Glauber em relação ao cinema. Para isso, elegemos como eixo central alguns fundamentos estéticos de Benjamin com a pretensão de examinar a forma estética de produção do filme e, como decorrência, entendermos o potencial educativo da produção do cineasta brasileiro Glauber Rocha.

O segundo artigo, por sua vez, pode ser considerado complementar ao primeiro, embora os dois possam ser lidos de forma independente. Ele foi intitulado de “*A forma estética e a dimensão pedagógica do filme “A idade da Terra”, do cineasta Glauber Rocha*” e teve por propósito principal identificar o potencial pedagógico da obra cinematográfica analisada. Para isso, demonstramos no artigo como é possível mobilizar os conceitos - alegoria, choque,

imagem técnica e imagem dialética - do filósofo alemão Walter Benjamin e entrecruzá-los com cenas do filme estudado.

O eixo central trabalhado, no segundo artigo, foi a dimensão pedagógica do filme “A idade da Terra”, em que apontamos na pesquisa maneiras de identificarmos as principais características da estética aplicada na sua produção e de como podemos relacioná-la à dimensão pedagógica. Tomamos como pressuposto a assertiva de que o cinema é um espaço de formação, isto é, educa o olhar, desperta os sentidos e as emoções, além de potencializar o pensamento, por meio das imagens.

Além disso, entendemos que a linguagem fílmica, quando interpretada a partir dos conceitos de Walter Benjamin, presentes na forma estética da produção do filme, amplia o propósito pedagógico. Assim, o que esta pesquisa oferece é um caminho que possibilita o desenvolvimento e a compreensão de leituras mais detalhadas acerca do cinema, demonstrando que ele tem essa capacidade de intentar a relação entre espectador e obra.

Por fim, consideramos que outras possibilidades de aplicações teóricas e de leituras sobre o cinema se expandem, sendo possível investigar outras dimensões presentes no objeto investigado. Isso só é possível graças aos conceitos benjaminianos sobre a estética cinematográfica e de como uma percepção aguçada fomenta ainda mais a reflexão acerca de uma determinada arte e os processos sobre os quais elas são construídas.

SEGUNDA PARTE - ARTIGOS

**ARTIGO 1 - CINEMA E ESTÉTICA: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES ENTRE
GLAUBER ROCHA E WALTER BENJAMIN**

**Artigo redigido conforme a NBR 6022 (ABNT, 2018) e formatado de acordo com o
Manual da UFLA de apresentação de teses e dissertações.**

1 INTRODUÇÃO

O tema dos fundamentos estéticos relacionados ao cinema tem sua importância elevada à medida que permite analisar os filmes quanto à provocação dos sentidos, ampliar a capacidade de percepção e de provocar o pensamento crítico para a compreensão da realidade em diferentes contextos socioculturais. Para abordar essa temática foi pertinente trazer, para a discussão, conceitos do filósofo e crítico literário Walter Benjamin¹ associados tanto à fotografia quanto ao cinema. O foco central foi a aproximação do pensamento sobre cinema e estética do filósofo alemão com a produção de filmes do cineasta Glauber Rocha², trabalho que consideramos inédito e pertinente para os estudos sobre o cinema e a educação. Além de identificarmos alguns fundamentos estéticos para o cinema, estabelecemos um diálogo entre esses dois autores e ressaltamos a dimensão pedagógica presente na produção do filme “A idade da terra” do cineasta brasileiro.

Neste trabalho de pesquisa de natureza qualitativa e com procedimento bibliográfico, reunimos algumas referências teóricas sobre estética no cinema a partir de perspectivas distintas, ora de Walter Benjamin, ora de Glauber Rocha para, posteriormente, associá-las. Isso porque essas teorias podem ser incorporadas na análise de filmes e, especialmente, evidenciar a potencialidade pedagógica existentes na forma estética utilizada na produção cinematográfica.

Os estudos do referencial teórico, com destaque para os textos “A Origem do drama barroco alemão” (1984), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1955) de Walter Benjamin, permitiram identificarmos conceitos para entendermos as proposições estéticas presentes na teoria sobre cinema. Ao recuperarmos o pensamento de Walter Benjamin, que centrou seus estudos na arte barroca e na arte resultante da técnica mediada por aparelhos, foi possível trazermos à tona o conceito de alegoria, assim como os conceitos de choque, segunda técnica e imagem dialética desenvolvidos em suas obras.

Também foi utilizada a obra de Ismail Xavier³ “Alegorias do subdesenvolvimento” que trata de questões estéticas de vários cineastas, inclusive de Glauber Rocha. E, por último, destacamos o manifesto “*Estética da fome*,” de Glauber Rocha, pois o texto foi considerado

¹ Walter Benedix Schönflies Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas, como Bertolt Brecht, como pelo místico judaico de Gershom Scholem

² Glauber Rocha (1939-1981) foi cineasta brasileiro. Um dos responsáveis pelo movimento de vanguarda intitulado “Cinema Novo”. Produziu filmes de grande repercussão, entre eles, "Terra em Transe" e "Deus e o Diabo na Terra do Sol".

³ Ismail Xavier é teórico no campo de estudos cinematográficos e professor de cinema brasileiro, considerado um dos mais importantes pesquisadores da sua área.

como principal referência para entendermos os fundamentos estéticos do Cinema Novo e o cinema experimental desse cineasta e, assim, nos permitiu relacionarmos a estética do subdesenvolvimento⁴ com o pensamento sobre o cinema de Benjamin.

O problema que constituiu o eixo central da análise do tema proposto partiu da seguinte indagação: como ler Glauber Rocha à luz dos conceitos estéticos benjaminianos? Esse questionamento sinaliza para a possibilidade de explorarmos a leitura de uma obra fílmica, entendendo-a como complexa e detentora de múltiplas possibilidades de interpretação. E, aqui, priorizamos a análise e a interpretação do objeto de pesquisa em sua dimensão estética e, mais especificamente, ressaltamos, a partir do referencial teórico, os aspectos pedagógicos do cinema defendidos por Benjamin e por Glauber Rocha.

Como objetivos e como forma de organização deste texto, foi feita, inicialmente, uma apresentação da concepção estética de Benjamin, priorizando os conceitos: alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética, todos relacionados ao cinema. No segundo momento, foram caracterizadas ideias centrais do Cinema experimental de Glauber Rocha e seus fundamentos estéticos; na última parte foram relacionados pontos de convergência numa tentativa de mostrar como ler Glauber Rocha à luz dos conceitos benjaminianos.

⁴ O subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. Em outras palavras, em seu programa estético e variedade de estilos, as alegorias do subdesenvolvimento trabalharam as tensões implicadas naquela diferença, em vez de acatar o imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964.

2 CINEMA E ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN

O cinema desempenha papel importante na formação cultural e na capacidade de interpretar o mundo em que vivemos uma vez que constrói e desconstrói sentidos que podem ser captados pelos sujeitos de diferentes gerações e tempos históricos diferentes. Nesse sentido, para entendermos o potencial da forma estética dessa arte, nesta pesquisa recorreremos aos conceitos e aos fundamentos estéticos desenvolvidos por Walter Benjamin, tendo em vista a grande contribuição que ele promoveu para o pensamento político, para a filosofia e para a compreensão das artes e da própria história. Conforme ele próprio elucida: “Todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e números” (BENJAMIN, 1971, p. 111). Para ele, somente na linguagem há a revelação do conhecimento e da história.

Atento aos acontecimentos da modernidade marcada pela velocidade e pelas condições de trabalho dos operários, Benjamin percebeu que a arte também fora afetada por esse novo padrão de viver, em consequência desse modelo industrial, no qual os sujeitos tornaram-se pouco sensíveis e pobres na construção de experiências significativas. Sendo assim, ele colaborou para a teorização sobre estética, ao construir problematizações, e trouxe contribuições para uma nova abordagem da arte no contexto técnico-mercantil, tendo redimensionado vários conceitos.

Em Benjamin, o estudo da estética implicava necessariamente uma análise social e crítica da cultura. Por esses motivos, consideramos sua obra importante para a análise da produção cinematográfica de Glauber Rocha. Nas subseções, a seguir, exploramos as concepções benjaminianas sobre alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética, respectivamente.

2.1 Alegoria e choque em Walter Benjamin

No livro intitulado “*A origem do drama barroco alemão*”, Walter Benjamin estabelece uma oposição entre “nome” e “signo”, na sua teoria da linguagem, e entre “símbolo” e “alegoria”, na sua teoria da arte. Para o autor, o símbolo mantém maior afinidade com o “nome”, o que não ocorre em relação ao entendimento de alegoria. Sob essa perspectiva, a noção de símbolo é:

A medida temporal da experiência simbólica e o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e, por assim dizer, verdejante.

[...] No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata (BENJAMIN, 1984, p. 187).

Nesse sentido, à luz da teoria de Benjamin, entendemos que a imagem é em si mesmo, isto é, ao vermos um dado objeto já atribuímos imediatamente um sentido a ele. Um exemplo disso pode ser ilustrado em relação à observação de uma cruz, pois quem a vê, de imediato, já referencia a imagem de Cristo, isso porque o sentido a ser atribuído a ela é estável e, por isso, para haver a interpretação do símbolo não é necessária a sensibilidade do sujeito que o interpreta, pois o próprio símbolo já contém seu significado, é racional.

A alegoria, entretanto, diferencia-se do símbolo, visto que é uma categoria relacionada ao mundo interpretativo da linguagem, ou seja, um *ethos cultural* (modo de comportamento) e, conseqüentemente, não dispõe de um sentido único e estável. A alegoria, por ser esse modo de comportamento, trata-se de uma forma de pensamento e a produção de sentido só se dá à medida que o alegorista retira um dado objeto do seu contexto e, com isso, faz ressignificações. Nas palavras de Benjamin (1984, p. 187):

A "diferença entre a representação simbólica e a alegórica" é assim explicitada: "esta última significa apenas um conceito geral ou uma ideia, que dela permanece distinta; a primeira é a ideia em sua forma sensível, corpórea. No caso da alegoria, há um processo de substituição [...]. No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata.

Essa substituição se deve, sobretudo, à noção de que ao retirar do contexto um dado objeto e colocá-lo em outro, estabelecem-se outras e novas relações. Um exemplo disso é a ideia de um vaso partido (quebrado) que fragmentado não dispõe de um sentido próprio, mas cabe ao alegorista fazer com que todos os fragmentos possam estabelecer uma relação dialética com o todo do objeto a que o alegorista propõe ressignificar. Entretanto, não é possível remeter novamente ao todo e, por isso, é ruína porque é o todo despedaçado. Nas palavras de Benjamin (1984, p. 198), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Logo, é a alegoria que possibilita outras interpretações acerca de uma imagem”.

O alegorista, ao propor uma mudança, atribui novo significado ao significante e, por esse motivo, distingue-se do símbolo. A alegoria, então, é um modo de comportamento em que há um espectro diverso de significados e, por isso, necessita de um aparato de equiparação para ser feita a analogia. Além disso, tudo aquilo que é alegorizado é ressignificado e, para que isso ocorra, é necessário haver uma articulação entre os fragmentos. Essas possibilidades de

combinações entre fragmentos/ruínas são retratadas por Katia Muricy (2009) em sua obra “Alegorias da Dialética”

A alegoria é “escrita enquanto imagem” pela perda que a coisa sofre em relação a sua autonomia expressiva e em relação a sua transformação nas mãos do alegorista: ele a faz significar o que ele quer e prende-a em algo fixo (MURICY, 2009, p. 186).

Essa linguagem, portanto, concebe uma ideia e um sentido ao estar expressa em uma obra artística. Como afirma Muricy (2009, p. 186) “A alegoria é fruto do olhar do alegorista, este olhar que é do crítico, do que lê os sinais e constitui a alegoria”. A alegoria é uma constituição de sentido, a partir de vários fragmentos, que advém da interpretação de um sujeito. Benjamin (1984, p. 196-197) ressalta a arbitrariedade e o princípio de subjetividade: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele a vê como um mundo no qual o pormenor não tem importância”. A alegoria para Benjamin (1984), então, relaciona-se ao signo linguístico, porque no mundo histórico, as coisas deixaram de ter sentido em si próprias; o "nome" não mais "é" a coisa, mas todos os fatores da linguagem (que apenas "comunicativa") — as coisas, as palavras e o intérprete — estão inevitavelmente envolvidos em historicidade.

Com base nesse entendimento, percebemos que um dos desafios principais de Walter Benjamin é construir imagens em detrimento de conceitos, isto é, o mais importante é a representatividade histórica por meio de alegorias. A alegorização ocorre a partir da fragmentação e das ruínas e, dessa maneira, há transformação de um sentido em outro ou, até mesmo, em múltiplos, ou seja, redireciona para outros contextos diferentes. Nessa perspectiva de interpretação e no sentido dado à expressão alegórica, referenciamos o que aborda Muricy (2009, p. 185), “o presente é o tempo fundamental da alegoria. A alegoria só pode existir como o elemento da surpresa, do choque, ou seja, somente no momento de sua aparição”. Esse tempo presente faz a alegoria ser um momento único.

Logo, a alegoria é uma categoria potente para entendermos as artes porque é possível partirmos do particular para o universal, isto é, interpretarmos uma imagem, considerando todo o contexto no qual ela foi produzida e também o sujeito que a concebeu e que a interpreta e isso graças à montagem que, segundo o teórico de cinema S. M. Eisenstein, a ideia de montagem cinematográfica é um ato reflexivo e criativo uma vez que envolve a ação do espectador, o qual atribui significado à obra. Nas palavras de Mourão (2006, p. 246-247):

O agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos significados. O plano como

ruptura obriga o espectador a mudar de referências. E as imagens como fragmentos do mundo, reunificadas através da montagem, criam uma nova unidade. Dessa perspectiva, é importante salientar que a estética do fragmento usa como base o grande plano (detalhe/ primeiríssimo plano). O cinema clássico também usa o primeiro plano, mas seu significado vai depender da sua inserção dentro da continuidade da narrativa e de sua relação com os outros planos que o acompanham. Na montagem discursiva, esse mesmo plano é usado como atração, como ruptura estética, fora da linha do relato.

Nas palavras de Mourão (2006), a montagem não se refere necessariamente a uma concepção de juntar partes, mas, sim, uma forma estética capaz de criar sentidos. Essa técnica diz respeito ao modo como o cinema articula e até mesmo aproxima as imagens e o sons que verificamos sua transformação em discurso. Há a justaposição de duas realidades, isto é, justaposição de planos que possibilitam novas leituras.

Dessa maneira, a visão alegórica só é possível em virtude do olhar do espectador que ao se deparar com os fragmentos (ruínas) deverá atribuir um sentido àquele objeto e isso porque meio da montagem discursiva.

2.2 Choque

O homem moderno sofreu transformações significativas quanto ao seu processo de interação com o mundo, principalmente com o advento das máquinas. E, com isso, os sujeitos tiveram a sensibilidade - percepção sobre o mundo - fortemente alterada, tendo em vista que os afazeres automatizados pouco desenvolviam suas capacidades imaginativas. Essa questão, inevitavelmente, refletiu nas artes - percepção, interação e recepção. Houve um impacto da velocidade das máquinas no aparelho sensível humano, o que surtiu um efeito de experiência denominado por Walter Benjamin de vivência do choque.

Diante desse panorama marcado pelo desenvolvimento técnico, a experiência estética foi subjugada e a experiência tornou-se vazia. O modo como o homem lidava com o maquinário, tornava-o automatizado e alienado. Assim, essa racionalização da experiência da vida moderna alterou a sensibilidade dos sujeitos e, a partir disso, a vivência do choque foi marcada, sobretudo, pelos sucessivos acontecimentos na vida cotidiana que propuseram uma mudança na percepção sensorial, o que semelhantemente ocorreu nas artes visuais.

Benjamin, em seus estudos sobre cinema, percebeu que os filmes reproduziam as mesmas sensações que as máquinas nos homens, pois as massas, isto é, a coletividade conseguia percebê-los. Sendo assim, o choque vivenciado no processo fabril era semelhante aos produtos audiovisuais oferecidos pelo cinema. No cinema, as imagens impunham uma visibilidade

“autoritária” e fragmentada, mas foram elas que ”mergulhavam” no fluxo disperso do espectador. Ante a sucessão de imagens do filme, o espectador precisava estar totalmente presente e disponível, de outra forma, os *choques* das imagens não poderiam ser absorvidos. É essa condição de percepção da arte que o cinema instaurou. De acordo com Benjamin (1994a, p. 192):

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.

Essa percepção estética do choque no cinema é análoga aos processos mecanizados, os quais os operários estavam condicionados nas fábricas e, por isso, choque é uma vivência. Essas sensações de choque condicionadas ao espectador podiam ser também identificadas nas artes do movimento de vanguarda Dadaísta que, contrariamente, propunha uma forma de resistência:

O Dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema libertou desse invólucro. Em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois efeitos de choque, num nível mais alto. Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela que se encontra um quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é uma forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo [...] (BENJAMIN, 1996, p. 191-192).

Logo, notamos como a vivência do choque provocou mudanças consideráveis na forma de percepção humana e isso impactou, especialmente, as massas que eram as consumidoras dos produtos audiovisuais. O aparelho perceptivo humano estava consideravelmente acostumado às sensações impostas, o que o obrigava a consumir aquela arte sem atribuir criticidade àquele objeto. O Dadaísmo, entretanto, intencionava o rompimento dessa contemplação estática, pois era um movimento revolucionário e para que a obra de arte fosse entendida era necessária a atenção aguda do espectador. Em consequência disso, não era possível ao espectador simplesmente contemplar a arte sem atribuir-lhe significados, por isso o choque, em

conformidade com Benjamin, cumpria a função de provocar os sentidos, de despertar a percepção e o pensamento para outras possibilidades de leitura e entendimento da arte, superando o caráter estático e contemplativo dos objetos artísticos.

Nessa lógica, o ideal da indústria cinematográfica era, sim, produzir uma arte parecida com o processo de operação das máquinas, em que o operário, bem como o espectador apenas contemplavam, de modo estático, o que lhes era oferecido, impossibilitando-o de desenvolverem as próprias reflexões acerca do que lhes foi apresentado.

2.3 Segunda técnica e imagem dialética em Walter Benjamin

Benjamin (1994b) em sua obra intitulada *“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”* desenvolveu estudos acerca da fotografia e das potencialidades que ela apresenta enquanto arte capaz de aproximar fatos. Durante o tempo que ficou exilado em Paris, Walter Benjamin escreveu a obra das *“Passagens”*, cujas ideias foram associadas às artes em consonância com a política.

Nessa vertente do procedimento técnico, Benjamin (1955) trouxe a ideia de que o imitável sempre esteve presente na sociedade:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1955, p. 10).

Desde os estudos propostos por Benjamin, a técnica, mediada pelo aparelho, ampliou a percepção de mundo que o homem dispõe, pois captou imagens que até então não eram vistas a olho nu. Eis que surge o conceito de *“segunda técnica”*, conceito defendido por Benjamin na obra já mencionada, em que versa sobre a obra de arte e faz uma reflexão acerca da relação entre a arte, a técnica e o jogo.

Enquanto a primeira técnica refere-se à mera imitação/reprodução de um dado objeto por meio de aparelhagem técnica, a segunda técnica, por sua vez, trata-se de um jogo, pois estabelece, a partir dessa mesma técnica, estabelecendo relações inéditas entre quem opera o aparelho técnico e a obra de arte. A primeira técnica seria mais séria e a segunda lúdica (jogo) construção/reconstrução do visível, por meio do aparato tecnológico e da capacidade de criação

e imaginação do produtor. A diferença entre ambas é capacidade intelectual que o produtor e o receptor têm de vislumbrá-las.

O cinema e a fotografia, por serem artes eminentemente dependentes da técnica, estão associados à segunda técnica, uma vez que abarcam o uso de aparelho técnico que demonstram a realidade que não pode ser vista a olho nu. Portanto, não é suficiente que uma obra de arte “reproduza” uma cópia dos objetos a partir das relações já conhecidas a olho nu, mas antes “produza”, mediante o uso da técnica, relações diferenciadas (dialéticas). Essa estética aplicada ao cinema é transformadora, assim, Benjamin (1987) menciona que:

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de artes tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Nessa nova perspectiva estética de produção artística esse processo é diferente de uma cópia, pois no caso a fotografia, por exemplo, não será uma mera cópia, visto que ela precisa de um olhar, isto é, uma perspectiva diferenciada sobre o objeto a ser produzido. Desse modo, desenvolveu-se uma nova técnica tendo em vista que se produz algo novo que não é visível aos olhos de forma imediata. Logo, a fotografia poderia ser capaz de produzir uma “uma imagem conceitual” e criar novas relações sensíveis e intelectivas.

Essa relação entre o criador e a arte, conforme mencionamos, só é possível a partir da mediação da técnica na produção do objeto artístico. Por sua vez, o produtor estabelece uma relação dialética com os eventos ou objetos da realidade e por meio do uso da técnica cria uma versão modificada desta realidade ou objeto. Por isso, a imagem técnica refere-se à interação entre o que é reproduzido e por quem faz isso. As ideias defendidas por Benjamin (1955) na “*Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*” sobre a técnica contribuem para entendermos sobre a produção da arte:

Aqui devemos levantar a seguinte questão: como se relaciona o operador de câmera com o pintor? Para respondê-la, permita-se recorrer a uma construção auxiliar, que se apoia no conceito de operador, tal como é corrente na cirurgia. O cirurgião representa um polo de uma ordem cujo polo oposto é ocupado pelo mágico. A atitude do mago, que cura um doente por meio da imposição da mão, é diferente da do cirurgião, que empreende uma intervenção no doente. O mágico preserva a distância natural entre ele e aquele que é tratado; mais precisamente: ele a diminui um pouco - por força de sua mão imposta -, e a aumenta muito - por força de sua autoridade. O cirurgião procede de modo inverso: diminui muito a distância em relação àquele que é tratado - na medida em que penetra em seu interior [...] O mágico está para o cirurgião como o pintor está para o operador de câmera. O pintor observa, no seu trabalho, uma distância natural para com aquilo que é dado, o operador de câmera, ao

contrário, penetra profundamente no tecido da realidade dada. A do pintor é total, a do operador de câmera é multiplamente fragmentada, cujas partes se juntam segundo uma nova lei (BENJAMIN, 2012, p. 87).

Como se observou em Walter Benjamin, a “segunda técnica” é um fundamento estético que está associado às experiências sensíveis e que dizem respeito à interação lúdica que o criador faz com o uso da aparelhagem técnica. Logo, ao buscar a atualidade da reflexão benjaminiana sobre as relações entre arte e técnica, é essencial entender que a arte reproduzível depende, essencialmente, da relação entre o homem e o aparelho técnico. Por isso, Benjamin afirma que:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade (BENJAMIN, 1987, p. 189).

Portanto, a ideia principal defendida por Benjamin em relação à técnica é a de que toda obra de arte tem a sua própria “aura”, isto é, o artista cria a sua própria identidade/particularidade. Nas palavras de Benjamin (1987, p. 170): “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único”.

Esse momento único/autêntico é que dá à obra de arte o seu potencial estético provocador, pois o artista permanece no aqui e no agora da obra. Por mais que a reprodução técnica tenha possibilitado a reprodução em massa conforme Benjamin (1987, p. 172) “A reprodutibilidade técnica do filme tem o seu fundamento imediato na técnica de reprodução. Esta apenas não permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória” e isso gerou consequências. De um lado, as obras de artes tornaram-se mais acessíveis a quaisquer sujeitos, ou seja, alcançaram as massas, por outro lado, não estar em contato com o original/inovador da arte impactou a fruição.

2.4 Imagem dialética

Como já enunciamos, a priori, abordaremos a definição que Benjamin dá à imagem dialética. Ele a concebe como “uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade”

(BENJAMIN, 2009, p. 515). Isso porque se trata de uma dialética parada, isto é, em suspensão em que é perceptível em fração de segundo. A imagem relampeja no intelecto do sujeito e faz com que se dê conta que conhecia algo e isso é um jogo de passado. Isso porque ela relaciona-se à historicidade, isto é, a imagem dialética surge do confronto/embate entre a criticidade do aqui e agora e do que já ocorreu. Sendo assim, é um processo dialógico entre as imagens, pois passa uma nova mensagem a partir desse processo, que só é possível graças ao passado e sua relação com o presente. Logo, há um choque de temporalidade e isso desencadeia algo importante: a imagem lida (interpretada) vai depender, principalmente, do momento do leitor/espectador.

Diante dessa percepção dialética da imagem, tanto o passado quanto o presente tornam-se relevantes, tendo em vista que esse contraponto surge, necessariamente, de uma nova percepção a partir do choque de duas polaridades “dialéticas”, da tensão que leva “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2009, p. 513), numa espécie de rememoração crítica e de ressignificação do passado a partir da interpretação do presente.

Ainda em conformidade com os ideais de Benjamin, na imagem dialética:

Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente. As considerações que se seguem visam, porém, a um determinado estado de coisas na qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores (BENJAMIN, 1986, p. 151).

Nesse fragmento, o conceito de imagem dialética pode ser entendido como um ponto em que história, conhecimento e imagem tornam-se elementos determinantes para a produção de sentido. Assim, percebe-se que uma imagem dialética exige tanto do leitor quanto do momento em que ele está para que seja interpretada. Para Benjamin, frequentemente, a dialética da imagem é apresentada no duplo jogo entre proximidade e distância.

Logo, para o filósofo, há uma diferença fundamental entre a história, enquanto procedimento científico e epistemológico do passado, e a memória, enquanto forma de recordar do passado. Ao passo que a história é o passado como um fim em si mesmo, a memória ressignifica o passado, trazendo-o para o presente, por isso uma nova interpretação se constrói. Nesse sentido, a imagem dialética é uma importante estratégia epistemológica que visa a estabelecer senso crítico, isto é, novas percepções na modernidade e, ao mesmo tempo, valoriza memórias e experiências do passado.

Esse processo histórico revela que a imagem não é vista como ilustração, mas sim como uma fusão entre o passado e o presente. A imagem é dialética não é só o que se vê, mas tudo aquilo que se viu também. Toda imagem é, portanto, uma constelação de imagens. Conforme Muricy (2009) defende em seu livro *“Alegorias da dialética”*:

A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade - o encontro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica, ou onírica, em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal (MURICY, 2009, p. 237).

história pode ser lida e recontada em imagens, o entrecruzamento entre imagem e memória pode orientar subjetivamente o olhar do sujeito enquanto receptor daquele momento. Logo, há a ressignificação da imagem já que cada um carrega consigo um repertório diverso.

É a partir desse universo dos conceitos de alegoria, choque e segunda técnica e imagem dialética, definidos por Walter Benjamin, que intentamos compreender cada um deles como fundamentos estéticos capazes de ressignificar as obras de artes, especialmente do cinema e de defendermos esses princípios aplicados à produção de obras fílmicas como potencializadores da dimensão pedagógica. Isso porque os fundamentos estéticos das artes representam formas de se relacionar à realidade. Ao articular as teorias à sociedade vigente, percebemos que há incontáveis releituras das artes, especialmente esta que é tão revolucionária: a cinematográfica. O que é preciso mesmo é entendermos o poder das artes na exibição crítica das realidades sociais, isto é, uma educação estética pautada em analisarmos criticamente o mundo, não só para entendê-lo, mas também para transformá-lo.

3 ESTÉTICA E CINEMA EM GLAUBER ROCHA

Glauber Rocha, cineasta brasileiro, foi um dos responsáveis pelo movimento do Cinema Novo iniciado na década de 1950. Esse gênero cinematográfico visava a romper com os padrões do cinema hollywoodiano e fazia, por meio de suas obras, críticas à desigualdade social e às mazelas pelas quais o Brasil passava na época. O propósito dessa nova concepção de cinema era propor uma estética revolucionária e realística à medida que mostrava, nas telas, o país como ele é. Sendo assim, teve como pano de fundo a questão da pobreza e do subdesenvolvimento, a começar pelos equipamentos usados nas produções fílmicas.

Consoante a esses propósitos do Cinema Novo, Glauber Rocha adotara o seguinte lema: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (CINEMA..., 2022). Com esse ideal, ele pretendia fazer da deficiência técnica e do baixo orçamento um elemento de um cinema precário na questão da forma, mas potente como denúncia das condições sociais do próprio país, formulando, assim, uma nova estética. Desse modo, a pretensão era focar, ao máximo, no plano sociopolítico brasileiro.

Durante um congresso na Itália, o cineasta baiano apresentou um documento intitulado “Uma estética da fome”, o qual problematizava as questões sociais e como elas se concretizariam nas produções do Cinema Novo. O próprio Rocha (1965) defendeu que:

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração (ROCHA, 1965, p. 2).

Assim, somente um cinema genuinamente brasileiro, demonstrando as questões sociopolíticas do Brasil, poderia surtir o efeito esperado: a independência cultural. Para que isso ocorresse, houve a necessidade de repaginar o modo de produção e de recepção do cinema. A partir desse contexto, Glauber Rocha sempre se preocupava com uma produção cinematográfica voltada para o povo, que tematizasse a realidade vivida pelo povo. As obras dele traziam como temas principais a questão da fome como manifestação das misérias vividas pelos menos privilegiados. Além disso, tratava-se de uma arte engajada em exibir as obras de forma violenta justamente para produzir a possibilidade de transformação social.

Por se tratar de uma estética diferenciada e inovadora, fundamentamos nossas percepções acerca da estética de Glauber Rocha a partir do crítico de cinema Ismail Xavier que

elaborou a obra intitulada “Alegorias do subdesenvolvimento” (XAVIER, 2012). Desse modo, explicitamos a estética predominante nas produções de Rocha, e analisadas por Xavier. Na seção posterior, relacionamos as teorias do cineasta brasileiro às do filósofo alemão Walter Benjamin.

Então, à luz dos estudos do crítico Xavier (2012), é possível inferir o que se define como independência cultural e

Há, nesses diagnósticos do cinema novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente. E a exasperação causada por esse reconhecimento encontrou franca explicitação no filme de Glauber. Tais explicitações guardam sua ironia quando comparadas à constante histórica de estranhamento e agressividade intelectuais em face do povo atrasado, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania. O estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução. No entanto, essa reação, levada ao limite, não deixa de repor os dados que, durante mais de um século, justificaram as soluções pelo alto, o pendor autoritário dos projetos de organização nacional elaborados por intelectuais conservadores e/ou levados à prática por uma elite pragmática, pouco ameaçada em seu controle do Estado (XAVIER, 2012, p. 33).

A conclusão de Xavier nos leva a inferir que para Glauber, filiado ao Cinema Novo, a revolução deveria ser por meio da arte e, por isso, havia a necessidade de propor um cinema cuja identidade pautava-se, necessariamente, na revelação das mazelas nacionais, isto é, conforme Xavier (2012, p. 35) “o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente”.

Com o intuito de promover essas possíveis mudanças, Glauber Rocha produzia os seus filmes sobre a concepção do subdesenvolvimento, abordando questões do neocolonialismo, do índio, do negro e da fome; temas que deveriam surtir e estimular efeitos de debate sociopolítico. Ao defender que há uma relação colonial que nos associa ao mundo europeu, Glauber abarca a questão de que há uma oposição às artes tradicionais que não exibiam as mazelas sociais e, por isso, não era original.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA, 1965, p. 2).

A fome, aqui tratada, não no seu sentido literal, mas sim no sentido social, político e, especialmente, estético. A principal preocupação do cineasta Glauber Rocha era questionar o modo reprimido da cultura brasileira, isto é, embora sejamos independentes, enquanto nação

ainda estamos submetidos aos colonizadores e até mesmo no plano das artes, pois há uma supervalorização do que é estrangeiro e desprestígio do que é brasileiro. Nesse sentido, os filmes de Glauber Rocha foram compostos por roteiros que priorizaram discutir as questões sociais de forma visual - por meio dos filmes.

A proposta principal dele teria, portanto, um viés pedagógico, tanto no sentido de colocar os espectadores em contato com as mazelas sociais - da pobreza - e despertar indignação quanto no sentido de criar no público uma ligação mais visceral com a cinematografia local, pois os filmes retratavam as condições sociais na qual o espectador estava inserido. A proposta estética de Glauber, portanto, não se limitava a agir apenas no plano imediato da arte, isto é, evidenciar as condições impostas pelo capitalismo. A arte teria como princípio o despertar de novos modos de viver, uma consciência diferenciada em relação ao sistema econômico e social. Por isso, desejava-se uma revolução a partir de fundamentos estéticos que priorizassem a produção de filmes capazes de provocar o pensamento e ampliar a visão sobre as questões políticas e sociais de modo a contestá-las.

Os cineastas se identificaram com o imperativo de transformação social e a formulação geral do problema os engajou, mas a forma como conduziram sua reflexão sobre os modos de produção e sobre a estética do cinema deixou clara uma diferença: era legítimo falar de um cinema subdesenvolvido, no plano econômico, mas não transplantar mecanicamente a noção para o debate estético cultural. Neste terreno, não se aplicam certas quantificações de desempenho, a menos que a avaliação se reduza à questão do domínio técnico da comunicação - domínio que era e continua sendo o lado da *real politik* que privilegia a eficácia e a instrumentação para o poder (XAVIER, 2012, p. 9).

Além disso, por se tratar de um cinema estritamente político, a obra cinematográfica de Glauber intencionava influenciar na capacidade do espectador ler a realidade social, tal como analisado no filme “A idade da Terra” por Ismail Xavier em “Alegorias do subdesenvolvimento” que ressalta:

Em *A idade da Terra*, a parábola dos três Cristos (o branco, o negro, o índio) que encarnam a esperança se insere num cortejo de massas humanas e alegorias monumentais que figura, acima de tudo, uma crise da história. Glauber culmina aí o percurso atormentado em que a geração do cinema novo trabalhou a sua relação com a religião do oprimido em distintas chaves (XAVIER, 2012, p. 17).

Glauber Rocha entendia que o filme deveria ser visto como um objeto artístico, não como meio de mensagens ideológicas ou políticas. Isso faz com que as artes sejam mecanismos de revolução didática em prol de algo que se queira problematizar.

O filme deve ser radical também do ponto de vista ideológico e formal. Por isso, sou contra a fórmula que faz filmes idealistas com temas políticos, usando no caso a estrutura e meios do cinema americano, os dramas psicológicos, o ator estereotipado, montagem de efeito, etc., todas essas técnicas usadas para difundir uma ideia de esquerda, resultam falsas porque a ideia de esquerda se torna de direita. Não existe diferença entre a ideia e a forma: a linguagem é o resultado e o produto dialético das contradições (ROCHA, 1980, p. 270).

Desse modo, percebemos a preocupação de Glauber Rocha em fazer uma arte engajada e revolucionária para provocar efeitos satisfatórios na recepção e, até mesmo, concepção das artes em uma sociedade que está acostumada com uma arte cinematográfica que pouco faz pensar criticamente sobre a realidade social do povo brasileiro. Conforme o próprio Glauber:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1965, p. 2).

Além de se pautar em uma estética essencialmente miserável, as produções cinematográficas de Glauber Rocha também se equiparam aos conceitos de Walter Benjamin, uma vez que traz, também, a estética como uma linguagem diferenciada e capaz de transformar a produção e a percepção de arte. A seguir, portanto, serão explicitadas noções conceituais que convergem a estética e o cinema em Walter Benjamin e Glauber Rocha.

4 APROXIMAÇÃO ENTRE A ESTÉTICA EM WALTER BENJAMIN E GLAUBER ROCHA

No campo da literatura, houve mudanças significativas na década de 1960 no que se refere às denúncias sociais. No cinema de Glauber não foi diferente, pois também houve denúncias feitas por meio da arte audiovisual. Nesse contexto de novas propostas nas artes, se proliferou o combate ao subdesenvolvimento econômico e cultural em países periféricos. A partir dessa nova concepção de arte, foi possível demonstrar uma aproximação entre a alegoria barroca, ora defendida por Walter Benjamin, e a alegoria moderna, ora produzida esteticamente nos filmes de Glauber Rocha.

A alegoria barroca, conceito desenvolvido por Walter Benjamin, ao estudar o teatro barroco alemão - explicado na primeira seção -, muito se assemelha à alegoria moderna. Ao retomarmos a crítica de Benjamin, reiteramos que a alegoria trata-se de uma forma de expressão. Enquanto uma concepção estética, o processo alegórico faz-se presente no Cinema Novo e no período pós cinema novo, sobretudo, nas obras cinematográficas de Glauber Rocha.

As alegorias são o centro no debate estético das obras cinematográficas, visto que trazem no cerne de suas narrativas fílmicas os fragmentos, isto é, o mesmo procedimento preconizado por Benjamin (1955) na alegoria barroca. Há, portanto, uma afinidade entre a alegoria barroca e a moderna no que diz respeito à sua forma de construção estética. Em ambas há uma preocupação principal de denunciar contradições, injustiças e crises sociopolíticas de uma determinada época. A alegoria aparece no cinema de Glauber como estratégia artística de tematização da identidade nacional, do imperialismo e das condições de miséria do povo brasileiro, expondo nas obras fílmicas de forma fragmentada e montada as mazelas sociais.

Na obra intitulada “Alegorias do subdesenvolvimento”, Xavier (2012) interpreta o conceito de alegoria à luz da teoria sobre alegoria barroca elucidada por Walter Benjamin. Expõe-se, desse modo, a questão da crise em contextos históricos de uma determinada época. As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à contemplação do inferno (XAVIER, 2012, p. 32). Dada as afinidades próprias a esses dois momentos marcados por uma consciência de crise, a experiência moderna se põe talvez como o campo mais privilegiado de circulação da noção inspirada no barroco (XAVIER, 2012).

O crítico fez várias análises de filmes e demonstrou a aproximação entre ambas as estéticas, conforme defendeu na sua obra:

A experiência do cinema está aí inserida e minha análise dos filmes, realizada nos anos 80, dialoga com esses textos. No entanto, a escolha se deve também a um trabalho anterior sobre Glauber Rocha, cineasta para quem a questão da alegoria já se colocava desde 1964, em *Deus e o diabo na terra do sol*, filme decisivo numa obra que sempre optou por dar ênfase a figurações da história, cujos termos se alteraram conforme a questão em pauta e o momento vivido, até *A idade da terra* [1979]. Dos filmes analisados neste livro, *Terra em transe* é o ponto inicial da série e traz o drama barroco, na mais direta conexão com a teoria de Walter Benjamin exposta em *Origem do drama barroco alemão* (XAVIER, 2012, p. 12).

As estratégias de linguagem, bem como os efeitos de sentido a partir da estética alegórica são capazes de incitar o espectador frente a questões socioculturais e políticas diversas e permite expressar a sensibilidade, mas também exige do espectador a associação com a sua realidade e a atribuição de sentido àquilo que assiste na tela do cinema. A partir das perspectivas de Xavier, consideramos importante evidenciar essa leitura à luz dos conceitos benjaminianos, pois a estética no cinema amplia a capacidade sensitiva de apreciar essa arte e, ao mesmo tempo, exige do espectador que atribua sentido àquilo que está vendo na tela.

Outro aspecto estético importante a ser analisado junto aos filmes de Glauber Rocha é o conceito de choque proposto por Benjamin em que as composições dos filmes foram feitas por várias sequências de cenas que provocam choques táteis. Isso pode ser muito bem exemplificado no filme “*A idade da Terra*” em que se percebe desde o início, com o ritual antropofágico, e até o final do filme o recurso do choque imagético-sonoro com o intuito de prender a atenção e de despertar para a necessidade de pensar e atribuir sentido aos conteúdos e às imagens e sons exibidos. É um filme experimental e surpreende quanto à sua composição técnica, já que explora técnicas de montagens, jogo de luzes, mobiliza fragmentos da história e da cultura em sua composição de forma a produzir a vivência do choque e o estranhamento, embora sem os refinamentos das produções cinematográficas. Logo, a mensagem de um país que é repleto de nuances socioculturais é mostrada no filme. Por isso, os planos-sequências e os blocos temáticos utilizavam da técnica da montagem por fragmentos numa aproximação com a característica estética barroca.

A compreensão da característica estética do “choque”, no contexto do filme e sob a perspectiva de Walter Benjamin, se deve aos impactos que as cenas provocam, seja por seus aspectos rudes, seja por estarem centradas em fragmentos que estão logicamente “mal encaixados” e que exigem a atenção permanente do espectador. Ao se fazer uma análise mais aprofundada no filme de Glauber Rocha, percebemos que a finalidade era justamente esta: causar impactos com cenas desconexas e em formato de *flashes*.

No cinema, o choque é visto como receptivo e é parte de sua estrutura fragmentada. A obra “*A idade da terra*”, a título de exemplificação, modifica, essencialmente, a experiência sensorial de quem a assiste, tendo em vista que ativa constantemente o consciente, ocasionando o despertar da memória e os distintos olhares sobre um determinado contexto sociocultural.

Em Benjamin, entretanto, esse choque receptivo se dá por meio da aceitação do que é imposto, se o espectador permanecer nessa posição de submissão não conseguirá atribuir sentido ao objeto que analisamos, pois no filme de Rocha é necessária a análise crítica, caso contrário a narrativa não será compreendida, logo não é um filme para as massas simplesmente contemplarem. Nas palavras de Franco (2015, p. 82-83):

A análise benjaminiana da vivência - ou experiência de choque - não se restringe ao universo da produção e tampouco é característica exclusiva do trabalhador industrial. Ao contrário, Benjamin procura mostrar como a experiência de choque é implicada pelos mais variados aspectos da vida moderna. Por meio de análises de textos literários de Edgar Allan Poe e de Charles Baudelaire, ele mostra como “o homem da multidão” ou o habitante da grande metrópole é obrigado a enfrentar uma extraordinária saturação de estímulos exteriores enquanto caminha pelas ruas repletas de transeuntes e de veículos, sendo nelas forçado a agir reflexamente em função da intensidade e da velocidade dos estímulos provenientes do tráfego, da aglomeração, do movimento da massa, dos sinais de trânsito - de forma a configurar ao olhar enorme importância social. Essas atividades, porém, não permitem a formação de um conhecimento específico, não implicam qualquer tipo de memorização. O mesmo ocorre quando as massas se dirigem aos locais de lazer em busca de diversão: esses locais produzem efeitos tão intensos e rápidos quanto as máquinas no universo produtivo ou no tráfego nas grandes avenidas, tornando-se importante meio de adestramento dos empregados.

Sendo assim, o propósito maior do Cinema de Rocha era justamente romper com esses “adestramento” das massas e, sob essa perspectiva, o Cinema Novo e o Pós-Cinema Novo de Glauber ofereceram possibilidades inúmeras para romper com o padrão mecanicista hollywoodiano que até então era o único apreciado pelos brasileiros. Sendo assim, essa vertente cinematográfica trouxe uma nova forma de apresentar o audiovisual, que para além da sucessão brusca e rápida de imagens que provoca o choque estampou também a violência da miséria, das injustiças sociais, do realismo captado pelas câmeras e, desse modo, foi capaz de ampliar a capacidade de interpretação do espectador.

Além disso, os aparelhos técnicos usados não objetivavam exclusivamente a reprodução por mera imitação, o que se denominava como primeira técnica, mas sim como forma de reorientar o olhar sensível do espectador, por meio da aparelhagem técnica. A isso, como já abordado anteriormente, denominou-se segunda técnica em que é um processo no qual,

a partir de um aparato tecnológico, o homem representa o mundo por meio do aparelho. Nesse sentido Benjamin (1987, p. 189) considera que:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade.

Logo, o cinema frente às condições materiais capitalistas, em que se sujeita à pressão do mercado e a ser meramente mercadoria, constitui-se em como uma falsa arte que manipula e aliena quem contempla já que não estimula a chamada educação estética, a qual já foi abordada em relação à alegoria e agora em relação ao choque e à segunda técnica, mostrando como a partir do cinema é possível gerar uma condição nova reorienta o espectador e seus pensamentos da zona de conforto, ou seja, liberta-o da alienação.

Pelo viés da técnica e da segunda técnica, o importante não é a sofisticação dos aparelhos, mas sim a criatividade e a imaginação na construção de formas estéticas capazes de ampliar as percepções e o pensamento em relação ao processo dialético de representação e compreensão da realidade. Desse modo, o conceito benjaminiano de imagem dialética reforça a ideia de que para se interpretar a narrativa cinematográfica, é preciso um agora e um passado. O excerto a seguir ilustra bem essa perspectiva:

A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

O propósito maior de Glauber Rocha era, sem dúvidas, tornar os seus filmes capazes de promoverem a educação dos brasileiros acerca de seus próprios problemas e mazelas sociais. A forma estética presente nos filmes de Rocha requer um diferente olhar quanto à interpretação. Isso porque retratam os fragmentos da história e da cultura popular, algumas cenas causam incômodos e o propósito maior é que espectador interprete a realidade que foi reproduzida tecnicamente e artisticamente como possibilidade de ampliar a capacidade de ver e de pensar, situação que não é possível no cinema hollywoodiano. Não há produção de harmonia no Cinema Novo e isso é proposital.

Portanto, esse diálogo entre as concepções de um importante pensador como Walter Benjamin e um cineasta de renome como Glauber Rocha conta com várias questões de cunho pedagógico já que traz problematizações acerca da realidade vivida pela população marginalizada e oprimida, de como muitas vezes elas são silenciadas, e, principalmente, sinalizam para a necessidade da transformação da ordem econômica e política mediadas pela arte cinematográfica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exploração da aproximação da estética e do cinema na perspectiva do pensamento de Walter Benjamin e Glauber Rocha foi o desafio proposto nesta pesquisa. Os fundamentos estéticos anteriormente abordados: a alegoria, o choque, a segunda técnica e a imagem dialética, quando incorporados no filme ou em qualquer outro objeto artístico potencializam a dimensão pedagógica, visto que ampliam a produção de sentidos, exigem a atenção e o pensamento no processo de recepção do cinema. Esses apontamentos permitiram entender que a produção/recepção de obras cinematográficas não pode se limitar àquelas oferecidas pelo cinema hollywoodiano. É necessário, então, apresentar outras possibilidades de percepções sensíveis, a fim de conduzir o espectador à atividade de pensamento e esclarecimento sobre os temas ou realidades sociais reproduzidas artisticamente por meio de técnicas, ou na configuração de Benjamin, como segunda técnica nas telas do cinema. Por isso, essas produções possuem elevado poder pedagógico já que fomentam o pensamento e exigem uma postura ativa na interpretação do filme do espectador.

Embora a produção fílmica de Glauber Rocha ainda não seja amplamente explorada no Brasil, há a necessidade de ressaltá-las enquanto obras de alto poder pedagógico uma vez que rompem com os paradigmas engessados da indústria cultural. Dessa forma, o presente estudo contribuiu para ampliar a capacidade de ver e utilizar de estratégias que provoquem os sentidos da forma mais tátil possível. Por esses motivos que ler Glauber à luz dos conceitos benjaminianos amplia nossa percepção sobre a possibilidade educativa do cinema, pois por intermédio dessa convergência estética é possível ler a realidade criticamente, por meio da força das imagens da produção cinematográfica.

Nesse sentido os fundamentos estéticos - alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética - desenvolvidos pelo filósofo Walter Benjamin se apresentam como uma abertura e como uma condição para a superação do anestesiamiento dos sentidos e do pensamento promovidos pela “Indústria Cultural” que geram apenas a adaptação e alienação dos espectadores. Analogamente, o Cinema Novo e principalmente a fase posterior ao cinema novo, são movimentos vanguardistas que confrontam esse modo de produção, além de promover formas de leitura e interpretação dialética da própria história, impedindo-se, assim, que as pessoas tenham apenas uma visão romantizada da sociedade.

Acreditamos que os apontamentos iniciais, aqui apresentados, contribuem para a discussão de uma nova perspectiva estética capaz de provocar inquietações aos sujeitos. A consequência mais evidente dessa concepção crítico-reflexiva da produção/recepção de filmes

pedagógicos torna-se possível quando guiada pelos fundamentos estéticos apontados nesta pesquisa. Dessa forma, esses pressupostos teóricos serão relevantes e podem funcionar como suporte para a interpretação das realidades sociais subjacentes a história do povo brasileiro, revelando contradições e possibilidades de reconstrução de narrativas de nossa história.

Logo, tivemos a pretensão de apresentar uma maneira de proceder na leitura crítica de uma obra fílmica. Não há dúvida de que essa temática ainda pode e deve ser explorada em outras pesquisas, principalmente no que se refere aos conceitos estéticos aplicados a uma obra específica, mas consideramos que as sugestões que aqui foram oferecidas podem contribuir para um novo olhar para o cinema, reconhecendo seu potencial pedagógico.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade**. Porto Alegre: L&PM, 1955.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 165-196. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IOESP, 2006.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-234. (Obras escolhidas).
- BENJAMIN, W. Sur le programme de la philosophie qui vient. *In*: BENJAMIN, W. **Mythe et violence**. Paris: Denoël, 1971. p. 179-197.
- CINEMA novo: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Disponível em: <https://www.institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cinema-novo-uma-camera-na-mao-e-uma-ideia-na-cabeca>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- FRANCO, R. **10 lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MOURÃO, M. D. G. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação**: revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006.
- MURICY, K. **Alegoria da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- ROCHA, G. **Uma estética da fome**. 1965. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1980.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**ARTIGO 2 - A FORMA ESTÉTICA E A DIMENSÃO PEDAGÓGICA DO FILME “A
IDADE DA TERRA”, DO CINEASTA GLAUBER ROCHA**

**Artigo redigido conforme a NBR 6022 (ABNT, 2018) e formatado de acordo com o
Manual da UFLA de apresentação de teses e dissertações.**

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo fazer uma leitura interpretativa da forma estética e da dimensão pedagógica do filme “*A idade da Terra*”, do cineasta brasileiro Glauber Rocha. Para a consecução do objetivo proposto foi realizada uma pesquisa embasada nas obras de Glauber Rocha (2004) e Walter Benjamin (1955, 1984, 1986, 1989), como principais referências teóricas. Tal pesquisa centrou-se na estética sobre o cinema, relacionando-a ao potencial de sua dimensão pedagógica. Com vistas a fundamentar o estudo teórico, realizamos análises de algumas cenas do filme, a partir das características estéticas propostas por Walter Benjamin. Com base na investigação, constatamos que “*A idade da Terra*” apresenta uma dimensão pedagógica elevada e, para isso, evidenciamos esse potencial mediante a aplicação dos conceitos de alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética de Walter Benjamin e, concomitantemente, entrecruzamos esses conceitos à análise de cenas do filme com as características estéticas utilizadas por Glauber Rocha na produção fílmica.

Palavras-chave: Estética. “*A idade da Terra*”. Dimensão pedagógica. Benjamin. Rocha.

ABSTRACT

This article aims to make an interpretative reading of the aesthetic form and pedagogical dimension of the film “*A Idade da Terra*”, by Brazilian filmmaker Glauber Rocha. In order to achieve the proposed objective, research was carried out based on the works of Glauber Rocha (2004) and Walter Benjamin (1955, 1984, 1986, 1989), as main theoretical references. This research focused on the aesthetics of cinema, relating it to the potential of its pedagogical dimension. In order to support the theoretical study, we carried out analyzes of some scenes from the film, based on the aesthetic characteristics proposed by Walter Benjamin. Based on the investigation, we found that “*The age of the Earth*” has a high pedagogical dimension and, for that, we evidence this potential through the application of the concepts of allegory, shock, second technique and dialectical image of Walter Benjamin and, concomitantly, we intertwine these concepts to the analysis of film scenes with the aesthetic characteristics used by Glauber Rocha in film production.

Keywords: Aesthetics. “*A idade da Terra*”. Pedagogical dimension. Benjamin. Rocha.

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo hacer una lectura interpretativa de la forma estética y la dimensión pedagógica de la película “*A Idade da Terra*”, del cineasta brasileño Glauber Rocha. Para lograr el objetivo propuesto, se realizó una investigación basada en los trabajos de Glauber Rocha (2004) y Walter Benjamin (1955, 1984, 1986, 1989), como principales referentes teóricos. Esta investigación se centró en la estética del cine, relacionándola con las potencialidades de su dimensión pedagógica. Para sustentar el estudio teórico, realizamos análisis de algunas escenas de la película, a partir de las características estéticas propuestas por Walter Benjamin. Con base en la investigación, encontramos que “*A Idade da Terra*” tiene una alta dimensión pedagógica, y para ello, evidenciamos este potencial a través de la aplicación de los conceptos de alegoría, choque, segunda técnica e imagen dialéctica de Walter Benjamin, y concomitantemente, entrelazamos estos conceptos al análisis de escenas fílmicas con las características estéticas utilizadas por Glauber Rocha en la producción cinematográfica.

Palabras clave: Estética. “*A idade da Terra*”. Dimensión pedagógica. Benjamin. Rocha.

1 INTRODUÇÃO

Este texto, de forma ensaística, abordou o tema da estética no cinema em sua dimensão pedagógica, entendendo que, de acordo com a forma estética utilizada na produção do filme, tem-se como consequência uma maior provocação dos sentidos e, conseqüentemente, da atividade do pensamento e compreensão dos conteúdos veiculados no filme. As inquietações originaram-se a partir da necessidade de compreendermos, de maneira aprofundada a relação entre a forma estética e a dimensão pedagógica do filme “*A idade da Terra*”, cujo produtor é Glauber Rocha.

A justificativa para o tratamento do tema, nessa perspectiva, deve-se à percepção de que a identificação dos fundamentos estéticos próprios do campo da filosofia, quando aplicados ao cinema, potencializa a interpretação da obra fílmica. Partimos do seguinte pressuposto: a forma estética adotada na produção do filme “*A idade da Terra*”, que é nosso objeto de análise, carrega em suas intenções uma proposta pedagógica, sendo que a teoria do conhecimento resultante da mediação imagética do filme possibilita leituras mais ampliadas e detalhadas acerca da realidade social, política e ideológica da sociedade brasileira, revelando traços históricos e culturais que sinalizam para a possibilidade de construção de uma nação com seu povo livre.

Como ponto de partida para analisarmos o objeto investigado, mobilizamos os fundamentos e os conceitos de alegoria, choque, imagem técnica e imagem dialética de Walter Benjamin. Além disso, fizemos uma convergência entre a estética desse filósofo com a do cineasta Glauber Rocha, produtor do filme “*A idade da Terra*”.

O problema de investigação que direcionou nossa análise do filme foi: quais fundamentos estéticos do filme a “*A idade da Terra*” contribuem para potencializar sua dimensão pedagógica? Pensar nas possibilidades de uma pedagogia da imagem cinematográfica é o nosso propósito, entretanto, o objetivo não se esgota aqui, pois o filme permite outras análises no campo estético.

Como referências teóricas para o presente estudo foram revisitadas as obras: “*A origem do Drama Barroco Alemão*” e “*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*”, ambas de Walter Benjamin. Trouxemos, também, estudos sobre o Cinema Novo e Glauber Rocha, a saber: “*A Estética da fome*”, “*Revolução do Cinema Novo*” e o livro “*Alegorias do subdesenvolvimento*”, do crítico de cinema Ismail Xavier. Além dessas obras, houve leituras de dissertações de Mestrado e artigos científicos que versaram sobre o tema e auxiliaram na interpretação do objeto de pesquisa.

Os objetivos específicos do presente estudo referem-se a: identificar as principais características da forma estética aplicadas na produção do filme “*A idade da Terra*” e relacionar a forma estética à dimensão pedagógica dessa obra, e aqui o pedagógico está associado tanto à forma, quanto ao conteúdo do filme. Desse modo, pretendemos entender o cinema como um espaço de formação, isto é, como ele educa o olhar e desperta sentidos para potencializar o pensamento por meio das imagens técnicas.

Como forma de organização do texto, propomos três seções: 1ª - O Cinema Novo brasileiro e cinema experimental e o filme “*A idade da Terra*”, 2ª - Alguns conceitos benjaminianos identificados no filme “*A idade da Terra*” e a 3ª - A dimensão pedagógica do filme “*A idade da Terra*”.

2 O CINEMA NOVO BRASILEIRO E O FILME “A IDADE DA TERRA”

O cinema de Glauber Rocha além de se adequar ao Cinema Novo que será tratado em seguida também está associado ao Cinema Experimental que visa a romper a convenção tradicional e isso por meio da participação efetiva do espectador. Esse tipo de arte é anticomercial uma vez que, ao considerarmos o seu modo de produção, percebemos o quão vanguardista é, pois a finalidade principal é demonstrar as mazelas sociais, bem como promover uma estética de composição angariada no que está tratado, na obra “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina” por Machado (2010, p. 25):

O que é o experimental? Até os anos 1960 os filmes costumavam ser classificados como “documentários” ou “ficções” e não havia muita margem de manobra para sair dessa dicotomia simplificadora. Mas havia uma produção emergente, em volume cada vez mais expressivo, sobretudo fora do circuito comercial, que em hipótese alguma cabia nessa classificação obsoleta. Quando Stan Brakhage começa a fazer filmes colando asas de borboleta sobre uma película em branco, sem nem sequer obedecer aos limites do fotograma, já não era mais possível manter impunemente a dicotomia tradicional. Foi então tomado o termo “experimental” para designar esse campo até então excluído do audiovisual. Mas o curioso é que o “experimental” só pôde ser conceituado por sua exclusão, por aquilo que ele tem de atípico ou de não-padronizado, por aquilo, enfim, que não se define nem como documentário, nem como ficção, situando-se fora dos modelos, formatos e gêneros protocolares do audiovisual. O termo foi adotado com base no uso que já se fazia dele no cinema underground norte-americano a partir de finais dos anos 1950. Antes, principalmente nos anos 1920, utilizava-se o termo *avant garde* para designar propostas desse tipo. No campo do vídeo, o equivalente do cinema experimental era a videoarte, que tinha horizontes e propostas estéticas semelhantes.

Em paralelo ao cinema experimental, o movimento vanguardista intitulado Cinema Novo brasileiro teve influências estéticas e ideológicas do Cinema Novo europeu, cujos propósitos principais eram expor as desigualdades sociais nos países de terceiro mundo, discutir sobre a fome como um sintoma de uma sociedade marginalizada, além de propor uma produção estética (forma) de fazer cinema diferente. Semelhantemente, o Cinema Novo no Brasil, objetivava utilizar uma estética própria nas obras cinematográficas para despertar o senso crítico.

Nesse processo de desconstrução do discurso cinematográfico tradicional, houve a presença de produções de obras fílmicas centradas na discussão sobre “que país é este”. Com isso, os cineastas pretendiam trazer à tona uma estética realista, isto é, a realidade social brasileira. Essa situação foi reforçada pelo uso de recursos técnicos não tão sofisticados, pretensão era a produção de baixo orçamento para as obras cinematográficas.

Nessa perspectiva, o Cinema Novo trouxe, inevitavelmente, questionamentos sobre as realidades sócio-históricas brasileiras e expôs as mazelas sociais do país. Essa denúncia dos problemas sociais da nação brasileira era feita não apenas no plano do conteúdo do filme, como também na forma de produzi-lo. Isso porque o movimento vanguardista usou majoritariamente recursos e técnicas que refletia na necessidade de repensar a forma estética da obra de modo que ela pudesse potencializar o conteúdo veiculado nos filmes.

Nesse contexto de revolução, um grupo de jovens cineastas pretendia mudar o âmbito cinematográfico. Glauber Rocha, um dos precursores desse movimento, produziu filmes alegóricos e experimentalistas, o que remeteu à construção de imagens-pensamentos da cultura brasileira. Com esse ideal artístico, o objetivo do Cinema Novo era romper com os paradigmas hollywoodianos e produzir filmes autenticamente brasileiros.

O legado de produções artísticas de Rocha foi vasto. A partir de 1964, ele já era considerado como um dos cineastas de maior prestígio internacional. As principais obras dele foram: “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, “*Terra em Transe*” e “*A idade da Terra*” este é o objeto de análise desta pesquisa. Em uma de suas entrevistas ao jornal *O Estado de São Paulo*, Glauber Rocha declarou que:

A Idade da Terra é a desintegração da sequência narrativa sem a perda do discurso infraestrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a prostituição da alta burguesia, a rebelião das mulheres, as prostitutas que se transformam em santas, as santas em revolucionárias (ROCHA, 2004 apud BRANDÃO, 2014, p. 74).

O filme, produzido em 1980, um ano antes da morte do autor, é provocativo e pressupõe críticas à nação brasileira. Essa obra documental trouxe como temática principal a construção do Brasil, usando como discurso a referência da alegoria, demarcando momentos-chave da formação do Brasil, por meio de seus atores, na figura de quatro Cristos, alegorizados: o Índio, o Militar, o Guerrilheiro e o Negro.

É o próprio Glauber que narrou o filme e afirmou que Cristo não estava morto, mas vivo e reencarnado na América Latina. Em oposição ao Cristo, Brahma, loiro e estrangeiro, é a representação da exploração, da colonização e do imperialismo sobre a América Latina e a África. O ideal maior do filme foi a representação da sociedade brasileira, interpelada pelos quatro Cristos, demonstrando o contexto social do país desde o processo da colonização. Nesse sentido, o cineasta demonstrou que era possível mostrar os fragmentos da história e da cultura brasileira, por intermédio de planos-sequência, estratégias pedagógicas capazes de estimular a

capacidade de interpretação/pensamento do espectador. Há um propósito de reinterpretação da história e isso foi evidenciado na construção e no desenvolvimento das personagens ao longo do filme, já que apresentou um constante movimento entre o passado histórico e um discurso para o futuro.

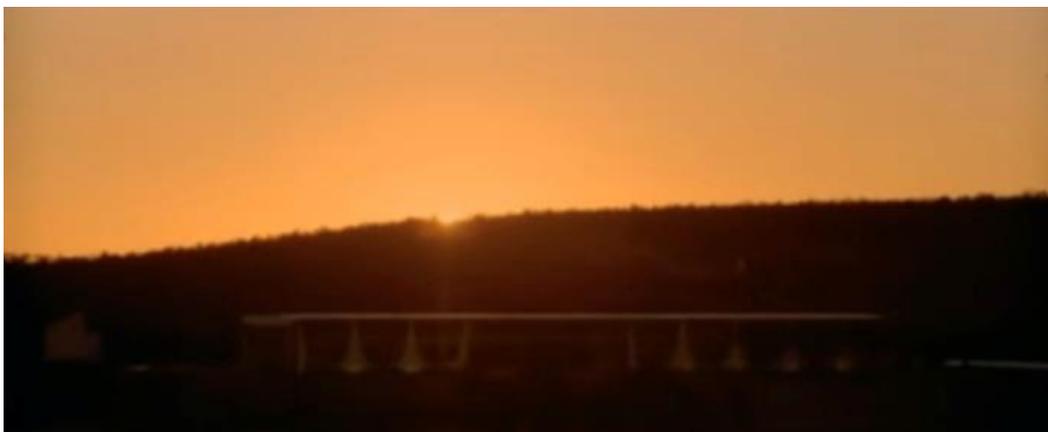
Portanto, já consideramos que só pelo plano narrativo essa obra já traz potenciais pedagógicos importantes, entretanto o enfoque principal desta pesquisa será o de analisar o plano estético da obra do Rocha, a fim de evidenciarmos, a partir dos fundamentos de Benjamin como o filme pode ser mais bem explorado. Para demonstrarmos isso, na seção a seguir identificamos conceitos bejaminianos na obra fílmica “*A idade da Terra*”.

3 ALGUNS CONCEITOS BENJAMINIANOS IDENTIFICADOS NO FILME “A IDADE DA TERRA”

O filme “*A idade da Terra*” caracteriza-se pela experimentação artística em relação à sua forma estética que potencializa também sua dimensão pedagógica. Por esses motivos, a composição estética é capaz de aguçar a percepção/recepção, portanto, é relevante explorá-la já que suscita novos olhares acerca da realidade social brasileira. Nesse sentido, podemos afirmar que a forma estética do filme potencializa a sua dimensão pedagógica. Para demonstrarmos como se dá essa relação entre forma estética e dimensão pedagógica recorreremos aos conceitos de alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética de Walter Benjamin e, concomitantemente, entrecruzamos esses conceitos com passagens do filme com o propósito de promovermos interpretação mais estética e educativa do cinema de Glauber Rocha.

No início, o filme traz cenas fragmentadas, desconexas, que fazem alusão à origem brasileira, aparece o nascer do sol e, em seguida, ao fundo Brasília numa representação do nascimento de um novo mundo (FIGURA 1), nos remetendo à ideia de uma nova história e civilização. Há a exibição da capital brasileira por ser uma cidade moderna que representa a ideia de progresso e desenvolvimento econômico do país, afinal a obra cinematográfica exhibe o tempo todo um discurso desenvolvimentista motivado pela colonização e imperialismo. O cineasta utilizou a forma estética alegórica como técnica para construir uma imagem-pensamento sobre o que é a nação brasileira, o que é o Brasil. Por isso, a linguagem alegórica foi sustentada de fragmentos da cultura e da história do nosso país para que espectador possa atribuir-lhes sentido e construir pensamentos.

Figura 1 - Nascer do sol e a cidade de Brasília, imagens fragmentadas, que alegorizam um novo mundo.



Fonte: A idade... (1980).

Ao analisarmos o filme, identificamos que a alegoria na literatura proposta por Benjamim é semelhante à forma e ao conteúdo do filme de Glauber Rocha uma vez que expõe, a partir de fragmentos da história brasileira e da cultura, o processo de constituição do Brasil enquanto um país multicultural e perpassado pelo colonialismo e pelo imperialismo. Isso demonstra que a história é essencialmente fragmentada e contraditória, além disso, sua compreensão depende da perspectiva em que é interpretada e do movimento que une o passado como força de iluminação do presente. Nas palavras de Benjamin (1984, p. 198): “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”.

Desse modo, a imagem alegórica é um modo de comportamento, e não simplesmente uma ilustração. Por esse motivo, cada cena do filme requer atenção e associações por parte do espectador para que, assim, ele possa interpretá-las e construir um pensamento que lhe faça sentido. Por não se tratar de um filme linear, a cada momento quem assiste é direcionado por uma rápida sequência de cenas ou plano-sequências que, de certa forma, exige perspicácia quanto à interpretação, fazendo com que o sujeito saia da zona de conforto preestabelecida pelos filmes hollywoodianos que apresentam narrativas prontas e alienantes.

A partir da forma estética da obra “*A idade da Terra*”, percebemos que a alegoria é um recurso estético eficaz, visto que a partir de fragmentos da cultura brasileira apresenta-se a narrativa, proporcionando ao espectador uma percepção diferenciada que provoca seus sentidos e demanda associação e interpretação das imagens veiculadas no filme. Nessa construção alegórica, também destacamos uma das cenas em que Brahms (o anticristo) chega a Brasília (FIGURA 2) e profere a palavra “amor” em várias línguas. Temos a percepção de que Glauber tinha como intenção construir essa alegorização no filme, pois traz, na composição da obra, vários fragmentos da história e da formação do povo e da cultura brasileira. Nesse caso, há a representação do processo de colonização estrangeira uma vez que o povo brasileiro foi colonizado e sofreu fortes influências econômicas, ideológicas e culturais dos países imperialistas. No entanto, isso só fica perceptível ao espectador caso ele esteja atento ao interpretar a mensagem que se dá por meio das imagens-pensamento. Ademais, Glauber Rocha reforça a imagem que se tem sobre o Brasil em relação a alguns aspectos, quando aborda o tema a corrupção e até mesmo a visão pejorativa que os outros países têm sobre a mulher brasileira.

Figura 2 - Brahms – o estrangeiro, imperialista.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 3 - Brahms em Brasília.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 4 - Brahms, o estrangeiro, exaltando o Brasil.



Fonte: A idade... (1980).

No filme, cada personagem e cena condensam uma ou várias perspectivas de interpretação, mas sempre haverá a exigência de que o espectador atribua sentido e construa uma interpretação a partir de suas próprias associações de imagens. Tal como observamos nas figuras abaixo que mostram os quatro Cristos, por meio da montagem da história da nação brasileira, como uma estratégia para representar a guerra, a fome, a peste e a morte. A partir desse mosaico de imagens, Glauber Rocha nos remete ao cenário sociopolítico brasileiro e aos contrastes sociais, a fim de reafirmar e recuperar referências culturais brasileiras. E é nisso que consiste o processo da linguagem alegórica, ou seja, a reunião de fragmentos da história e da cultura para compor um sentido de interpretação da sociedade brasileira do presente, além de projetar possibilidades futuras da construção de uma nação livre.

O cineasta, dessa forma, questiona o processo de formação da identidade nacional e expõem os quatro Cristos para discutir a categoria nação. Isso é evidenciado ao longo do filme, em que o Cristo-Índio (FIGURA 5), o Cristo-Guerrilheiro (FIGURA 6), O Cristo-Negro (FIGURA 7) e o Cristo-Militar (FIGURA 8) denunciam imagetivamente a exploração colonialista. Essas imagens dos quatro Cristos reforçam a dimensão pedagógica uma vez que se entende a perspectiva de cada um deles perante um momento histórico da formação do Brasil. Afinal, todos eles têm sua importância na constituição da história brasileira, cada um teve um papel na formação da cultura e, por outro lado, representam as relações de dominação estrangeira e, no caso do Cristo Guerrilheiro, os embates do movimento revolucionário brasileiro.

Figura 5 - Jece Valadão (Índio).



Fonte: A idade... (1980).

Figura 6 - Geraldo Del Rey (guerrilheiro).



Fonte: A idade... (1980).

Figura 7 - Antônio Pitanga (negro).



Fonte: A idade... (1980).

Figura 8 - Tarcísio Meira (militar).



Fonte: A idade... (1980).

Notamos que cada um dos Cristos (FIGURAS 5, 6, 7 e 8) apresentados ao longo do filme, de forma fragmentada, suscitaram sentidos que nos remetem à formação do Brasil, enquanto uma nação miscigenada e que carrega as marcas da dominação estrangeira.

A partir da caracterização da estética em Walter Benjamin, mobilizamos o conceito de choque para interpretarmos a forma da produção do filme e, de modo mais específico, relacionamos esse conceito à primeira imagem (FIGURA 1) que é exibida junto aos gritos (som estridente) dos Cristos, o que provoca, de imediato, um rompimento com choque perceptivo proposto por Walter Benjamin. O espectador, ao assistir à cena, precisa estar atento a todo instante para atribuir os sentidos, caso contrário será interceptado por choques sucessivos, semelhantemente ao que ocorria nas indústrias em que algo era imposto ao operário e ele sequer pensava/criticava sobre aquilo, apenas “aceitava”.

Ao assistir ao filme, as sensações previsíveis são rompidas e há a provocação de sensações distintas, isso desde o início com o ritual antropofágico em que várias cenas são mostradas bruscamente, além de ruídos altos e agressivos dos indígenas. O incômodo experienciado pelo espectador ao assistir ao filme era o propósito de Glauber Rocha.

Figura 9 - Ritual antropofágico seguido de sucessão brusca de imagens.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 10 - Ritual indígena.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 11 - A índia gritando: “Ai, escuto. No espaço da espera. Tô chorando, esperando dias melhores”.



Fonte: A idade... (1980).

Esse incômodo provocado pelo ritual antropofágico, pelos ruídos em alto som e pela interpolação de movimentos da câmera faz com que o espectador entre numa espécie de transe. Em uma das cenas, a índia (FIGURA 11) profere um som alto “Ai, escuto. No espaço da espera. Tô chorando, esperando dias melhores”, o que incita o espectador a uma experiência sensível diferenciada uma vez que ela grita e, em seguida, há uma sucessão brusca e rápida de imagens (FIGURA 10) que se manifestam em sequências de choque, além de gritos que provocam sensorialmente quem assiste à obra. É preciso que o sujeito que assiste ao filme esteja atento para perceber que esses pequenos choques são propositais, ou seja, constituem a forma estética e fazem parte do ideal do Cinema Novo brasileiro.

Segundo a teoria benjaminiana, o princípio formal que se impõe ao cinema é a percepção sob a forma de choque, o que equivale a dizer que “aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989, p. 125). Assim, o filme é capaz de romper o “olhar tradicional” e isso é possível por intermédio da sensação de choque. Sendo assim, o Cinema Novo cumpre seu papel de exibir uma arte experimental e com finalidade pedagógica.

Há a cena do ritual antropofágico que exhibe rapidamente várias cenas dos indígenas, o que provoca o espectador, pois ele precisa, a todo instante, direcionar o seu olhar e refletir sobre

o que está acontecendo. Esse choque se deve, sobretudo, à rapidez e às reflexões que esses conjuntos de imagem estimulam. Essa percepção diferenciada da obra acontece não só nessas cenas como também em toda a narrativa. Afinal, como o próprio Glauber Rocha avisou próximo ao lançamento do seu filme:

É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa Revolução. É um novo cinema, antiliterário e antimetateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. É um filme que fala das tentativas do Terceiro Mundo, fala do mundo em que vivemos. Não é pra ser contado, só dá pra ser visto. De Di Cavalcanti para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional (ROCHA *apud* BUENO, 2003, p. 98).

Justamente não é possível de o filme provocar as mesmas sensações se o enredo for contado, é preciso que o espectador tenha a experiência de assisti-lo. Por isso quanto à estética fílmica, percebemos que muitas cenas são repetitivas e provocam o espectador que, se inocente for, achará que se trata de um descuido do produtor do filme. No entanto, a intenção de Rocha era fazer, sim, um cinema provocativo.

Os processos de percepção/recepção da obra são ainda mais pontuais quando observamos a composição técnica. O espectador observa, na narrativa cinematográfica, um projeto composicional que causa repulsa. Por exemplo, há movimentos inconstantes da câmera ao filmar vários planos sequências. Tal fenômeno ocorre, pois a prioridade de produzir a obra não era por meio de mera imitação, mas sim criar, a partir do olhar da câmera, uma imagem imperceptível a olho nu. Logo, podemos associar esse novo modo de produzir a arte cinematográfica ao que Benjamin (1955) intitulou de segunda técnica:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho (BENJAMIN, 1955, p. 189).

Sendo assim, no filme de Rocha o ideal era, de fato, fazer uma obra que propusesse incômodo aos espectadores e isso porque tanto Benjamin quanto Glauber pretendiam que os espectadores atribuíssem sentido e pensassem por meio de imagens, de tal modo que elas pudessem ampliar a capacidade de ver a realidade.

A análise da cena do Cristo-português e da rainha, Aurora Madalena, no Rio de Janeiro (FIGURAS 12 a 17), permite relacionar à segunda técnica, ou mesmo ao conceito de jogo em Benjamin, técnica se faz presente no lento movimento da câmera (várias voltas de forma instável), o que torna as imagens pouco nítidas, isto é, embaçadas. O personagem interpretado

por Tarcísio Meira diz, de forma repetitiva, “*Nós estamos condenados*”, demonstrando o posicionamento que se tem acerca da situação do povo brasileiro. Esse esquema de repetições do discurso junto à interpolação de movimentos da câmera evidencia o poder estético dessa obra única. Pretendemos ilustrar abaixo que o movimento brusco da câmera provoca efeitos embaçados às cenas, em algumas delas a câmera ora foca a parte superior, ora a inferior e tudo isso de forma repentina, o que demonstra vários pontos distintos do cenário. Por essas razões que essa obra fílmica rompe esteticamente com os modelos hollywoodianos de produzir filmes, para o Cinema Novo e, especialmente, para o cineasta Glauber o importante é provocar o espectador.

Figura 12 - Início da cena em que a câmera se move constante e causa pouca nitidez na imagem.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 13 - O movimento brusco da câmera provoca esse efeito na imagem.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 14 - Tarcísio Meira - o Cristo- Militar - principal personagem desta cena.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 15 - Nessa imagem é perceptível que a câmera ora foca o plano superior ora o plano inferior.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 16 - Por vezes, nesse plano-sequência, as imagens escurecem instantaneamente.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 17 - Tarcísio Meira e a Rainha Madalena. Ele proclamando: (“Nós estamos condenados”) Madalena diz “Mate Brahms”.



Fonte: A idade... (1980).

Desse modo, no filme “*A idade da Terra*” Glauber Rocha usou recursos estéticos semelhantes ao da obra “*Terra em Transe*” cuja análise foi feita pelo crítico de cinema Xavier (2012) que expôs no livro “*Alegorias do subdesenvolvimento*” as seguintes afirmações:

Seu tom indignado é a marca de Terra em transe, como um todo, numa amplificação que culmina saturação de efeitos da última sequência. Com a câmera quase sempre em movimento, os cortes bruscos, o som usualmente agressivo, o filme coleciona momentos exasperantes, procura o excesso, exclui o relaxamento. Na tônica da subjetiva indireta livre, a narração sublinha uma atitude: o estilo não é sinal de extravagância ou formalismo, é uma maneira de julgar o mundo e exercer a fala que considera adequada para tanto (XAVIER, 2012, p. 66).

Em “*A idade da Terra*” há um investimento maior nos recursos técnicos, não na modernização da técnica de produção, mas na criatividade técnica. Outro registro que podemos fazer vinculado ao conceito de segunda técnica em Benjamin são os efeitos provocados pela câmera. Há cenas que não têm alta resolução, elas são distorcidas ou com constante alteração da cor, e isso para além dos limites técnicos da época ou dificuldades financeiras, fazem parte do jogo criativo para provocar uma espécie de transe no espectador. No oitavo plano-sequência do filme, conseguimos observar um “globo terrestre” (FIGURAS 18 a 25) nas mãos de Brahms que diz: “Quero sua fidelidade”. Para além da interpretação dos dizeres do imperialista, notamos o jogo de cores da imagem que são fortes e impactantes e é esse o propósito do cineasta.

Figura 18 - Filho de Brahms e o globo terrestre.



Fonte: *A idade...* (1980).

Figura 19 - Rituais sincréticos.



Fonte: *A idade...* (1980).

Figura 20 - Projeção sócio-histórica.



Fonte: *A idade...* (1980).

Figura 21 - Espaço dramático em que há a exaltação à Terra.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 22 - Brahms em uma posição de soberania.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 23 - Brahms vislumbrando a Terra.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 24 - Princípio da regeneração.



Fonte: A idade... (1980).

Figura 25 - Brahms refletindo sobre o ritual.



Fonte: A idade... (1980).

Para Benjamin, a função da técnica é usar o aparato tecnológico, a fim de captar a realidade por meio do aparelho e apresentá-lo ao espectador. Ao introduzir o conceito de segunda técnica a função é de jogar com o real. Essa ideia de que não há necessidade de reparar/retocar as imagens para apresentá-la ao espectador tem a função de provocar as percepções sensíveis e inteligíveis do espectador num jogo que o aproxima e distancia dos objetos ou eventos da realidade. Por isso, Rocha não priorizava um fazer cinematográfico refinado e sem erros tal como acontece nas obras hollywoodianas, mas priorizava a originalidade, a experimentação artística.

Outro aspecto que revela a segunda técnica é a improvisação durante o filme, um exemplo disso ocorre quando o próprio produtor da obra, Glauber Rocha, aparece. Esse recurso diferenciado se assemelha a um teatro em que o real fica mais evidente, pois não há planejamentos e tudo pode acontecer. Segundo Benjamin (1955, p. 181):

O procedimento do diretor, que para filmar o susto do personagem provoca experimentalmente um susto real no intérprete, é totalmente adequado ao universo cinematográfico. Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação.

O aparecimento de Glauber Rocha em algumas cenas remonta à questão de tornar a obra a mais real possível. Ele não se preocupava com a composição estética refinada e padronizada presentes, predominantemente, nos filmes comerciais e isso é perceptível até mesmo nas próprias cenas em que há jogo de luzes e instabilidade da câmera. O ideal, portanto, era fazer algo inovador que não fosse uma mera produção, tecnicamente perfeita.

Figura 26 - Glauber Rocha (produtor do filme) junto ao personagem.



Fonte: A idade... (1980).

A cena acima ilustra a veracidade com que se quer demonstrar a obra, pois o importante mesmo era o experimentalismo para atender aos propósitos do Cinema Novo. Uma arte predominantemente autêntica não só em relação ao conteúdo como também em relação à forma estética. Ao analisarmos o filme como um todo, notamos como é diferenciada a forma estética, principalmente, no que diz respeito aos recursos de filmagem e até mesmo encenação. Os personagens secundários, na maioria do cenário, eram pessoas reais que estavam no momento em que a cena estava sendo filmada. Por isso, concluímos que o intuito era utilizar aparelhagem técnica, cenários reais e produzir um filme que captasse a imaginação para alimentar o jogo pedagógico entre a forma e o conteúdo e, nesse sentido, o espectador também é chamado para jogar.

Em relação ao conceito de imagem dialética e sua presença no filme analisado, é possível associarmos a noção de choque de temporalidades que, analogamente aos processos vanguardistas do Cinema Novo, provoca o leitor/espectador a transitar imageticamente e fazer associações do passado histórico com o tempo presente, ou seja, é preciso trazer representações, memórias do passado para se ler o tempo presente da sociedade brasileira no filme. E, claro, que “*A idade da Terra*” é uma obra essencialmente dialética, uma vez que há uma representação imagética em relação ao Brasil, evidenciando uma relação entre tempo e memória, isto é, a partir da história do passado podemos compreender o presente. Desse modo, podemos referenciar, a partir das “Passagens”, escritas por Benjamim, a noção de que:

O método dialético consiste em levar em conta, a cada momento, a respectiva situação histórica concreta do seu objeto. Mas isso não basta. Pois, para esse método, é igualmente importante levar em conta a situação concreta e histórica do interesse por seu objeto. Esta situação se funda no fato de o próprio interesse já se encontrar pré-formado naquele objeto e, sobretudo, no fato de ele concretizar o objeto em si, sentindo-o elevado de seu ser anterior para a concretude superior do ser agora (do ser desperto!). [...] Aí deveria se falar de uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que

no próprio momento de sua existência. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido (BENJAMIN, 1994, p. 474).

Consoante às teorias de Walter Benjamin, a imagem é dialética, quando ela é dual, ou seja, requer a interpretação de duas perspectivas da história: do passado e do presente. Em relação a isso, a obra “*A idade da Terra*” é essencialmente dialética, pois requer do espectador mobilização de fatos históricos da formação brasileira para entender o presente e as problematizações propostas no filme. A título de exemplificação, há o momento em que Castelo Branco e o Cristo-Negro discutem sobre o processo político de 1964 bem como a política externa do Brasil. Nesse diálogo entre eles, o cineasta fez um movimento dialético uma vez que mobilizou o conteúdo histórico por meio de personagens que remetem tanto às memórias do regime militar brasileiro, quanto para as consequências deixadas para a sociedade brasileira no tempo presente.

Figura 27 - Castelo Branco e o Cristo-Negro dialogando sobre política.



Fonte: A idade... (1980).

Desse modo a concepção historiográfica de Benjamin, especialmente registrada em suas famosas teses sobre a filosofia da história revela que:

Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde à ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente. As considerações que se seguem visam, porém, a um determinado estado de coisas na qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores (BENJAMIN, 1986, p. 151).

Nesse sentido, observa-se que várias cenas do filme, de modo geral, remetem o espectador à colonização e ao discurso revolucionário e isso porque retoma o passado histórico e por ser predominantemente histórico, o filme é repleto de imagens dialéticas. Na Figura 28 em que aparecem os trabalhadores próximos à pirâmide eles mencionam “Somos prisioneiros dessa pirâmide” e, em seguida, o próprio Glauber Rocha narra “*No final do século XX, existem*

os países capitalistas ricos e os países capitalistas pobres e os socialistas ricos e os socialistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre”. Dessa forma, o passado histórico do Brasil assume um novo sentido na atualidade para que possa ser entendido em suas contradições econômicas e sociais.

Figura 28 - Operários, demonstrando o povo oprimido.



Fonte: A idade... (1980).

Logo, para Benjamin, há uma diferença fundamental entre a história, enquanto procedimento científico e epistemológico do passado, e a memória, enquanto forma de recordar do passado. Ao passo que a historiografia só entende o passado como um fim em si mesmo, a memória ressignifica o passado trazendo-o para o presente, por isso a exigência de nova interpretação dos fatos e eventos do passado, principalmente na perspectiva dos oprimidos e marginalizados da história oficial. Nesse sentido, a imagem dialética é uma importante estratégia epistemológica que visa estabelecer senso crítico, isto é, novas percepções e interpretações, no caso do filme, da sociedade e do povo brasileiro, notadamente marcado pelo imperialismo econômico e cultural.

Na compreensão do processo histórico a imagem não é vista como ilustração, mas como uma fusão entre o passado e o presente. A imagem é dialética, em conformidade com Benjamin, pois ela não é só o que se vê, mas tudo aquilo que se viu também. Toda imagem é, portanto, uma constelação de imagens. Conforme Muricy (2009) defende em seu livro “Alegorias da dialética”:

A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade - o encontro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica, ou onírica, em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal (MURICY, 2009, p. 237).

história pode ser lida e recontada em imagens, o entrecruzamento entre imagem e memória pode orientar subjetivamente o olhar do sujeito enquanto receptor daquele momento.

Logo, há a ressignificação da imagem visto que cada um carrega consigo um repertório diverso. No filme, essa representatividade é marcante, pois há reconstrução imagética de fragmentos da história e da cultura brasileira.

Os fragmentos da formação da cultura brasileira são evidenciados na figura das três mulheres que aparecem no longa-metragem. A Mulher Loira, junto ao Brahms, Figuras 29 e 30, revela de maneira dialética e fragmentária a submissão do povo brasileiro aos imperialistas e, por isso, usa a imagem de uma prostituta para remeter a essa noção de que, muitas vezes, o brasileiro se inferioriza em relação a outros países. Outro ponto a ser analisado nesta obra fílmica é dialética interpretativa em relação à mulher loira que representa a elite brasileira se prostituindo para os imperialistas, vide a Figura 15 em que a mulher loira fala: “O câncer de Brahms é como a direita não morre nunca” e se relaciona com o filho dele.

Figura 29 - (A Mulher Loira, Brahms e seu filho).



Fonte: A idade... (1980).

Figura 30 - Cena em que Brahms e a mulher loira continuam discutindo sobre o Brasil.



Fonte: A idade... (1980).

Esses fragmentos /cenas permitem que o espectador faça associações entre o comportamento da elite brasileira em relação às nações imperialistas que se mantêm numa constante atitude de desprezo pelo povo, pela cultura dos brasileiros e remete à história de dependência e submissão do Brasil.

Percebemos que no filme de Glauber Rocha pretendeu reconstruir uma nova versão da história do Brasil, por meio de imagens dialéticas, recontadas a partir de fragmentos e contradições que possibilitam a interpretação do Brasil do tempo presente e aqui entendemos que há um forte apelo pedagógico do filme. Isso que pode ser associado à teoria da escrita barroca de Walter Benjamin, que consiste em uma escrita fragmentada, que remonta segundo uma lógica não linear. Por isso, julgamos pertinente relacionar o pensamento filosófico-estético de Benjamin com a forma estética de produção do filme “*A idade da Terra*” de Rocha, inclusive sobre os quatro Cristos em que no artigo *A idade da terra: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina*, Brandão (2014, p. 51) aborda que:

Cada um desses “cristos”, que se interpelam em diferentes cenários, encerra uma representação de cunho histórico e cultural. Nesse sentido, esses cristos, em *A Idade da Terra*, possuem uma dupla função: uma referente ao passado e outra ao futuro. No passado porque suas diversas facetas - como índio, negro, militar e guerrilheiro - recuperam símbolos e elementos fundamentais da história latino-americana. Os índios como elemento ancestral do continente, os negros e a africanidade presentes em todos os povos latino-americanos, os militares como referência fundamental às políticas governamentais recorrentemente impostas na América Latina e a figura do guerrilheiro, personagem icônico do século XX latino-americano [...]. Em outra direção, esses Cristos apontam para o futuro na medida em que essa reinterpretação histórica conduz a um novo olhar e uma nova perspectiva para os rumos dos povos latino-americanos: é a construção de um projeto político-cultural para a América Latina.

Com essa análise, notamos que para entender o filme, é necessário estabelecer um diálogo entre o passado e o futuro e entender todo esse processo de composição do Brasil enquanto uma nação dependente não só economicamente como também culturalmente.

A obra fílmica de Rocha, portanto, não é facilmente entendida. Além do ritmo alucinante do filme que incorpora ruídos, sons ambientais, música e imagens confusas, ou pelo menos não muito límpidas, essas imagens são lançadas como desafiadoras para o espectador. Apesar de parecer que as cenas são desconectadas, tudo pode fazer sentido, pois por meio dessa forma estética percebe-se que não só o conteúdo do filme, mas também a linguagem, as técnicas e recursos estético-artísticos são incorporados exigindo que o espectador também entre em cena para interpretar as diversas temáticas sociais veiculadas no filme e, por isso, justificamos nossa atenção ao potencial pedagógico dessa forma estética e de nossa tentativa de relacionar o pensamento de Benjamin com a produção artística de Glauber Rocha.

4 A DIMENSÃO PEDAGÓGICA DO FILME “A IDADE DA TERRA”

O cinema pode ser considerado um importante recurso de ensino/aprendizagem e de formação cultural, pois possibilita desenvolver as percepções sensíveis e inteligíveis e despertar o senso crítico, além de apresentar possibilidades de compreensão do processo sócio-histórico de um povo, de sua cultura de sua organização política e social. Além disso, provoca o pensamento mediado pelas imagens técnicas, conforme já mencionado conceitualmente e desperta as percepções sensíveis que constituem a dimensão estética remetendo à materialidade da história e em sua dimensão epistemológica. Isso pode ser afirmado por Duarte (2002, p. 74):

[...] o contato com filmes produz, num primeiro momento, apenas *imagos* - entendidos aqui como marcas, traços, impressões, sentimentos - significantes que serão lentamente significados depois, de acordo com os conhecimentos que o indivíduo possui de si próprio, da vida e, sobretudo, da linguagem audiovisual. O domínio progressivo que se adquire dessa linguagem, pela experiência com ela, associado a informações e saberes diversos significa e ressignifica indefinidamente as *marcas* deixadas em nós pelo contato com narrativas fílmicas.

Por incorporar uma linguagem não comum, por ser produzido a partir de uma forma estética experimental que potencializam a pedagogia da imagem, o filme “*A idade da Terra*” possibilitou uma análise cujo propósito foi identificar como certos fundamentos e características técnicas da produção do filme viabilizam a compreensão de seu conteúdo educativo. Para compreendermos o filme “*A idade da Terra*”, em sua dimensão pedagógica, ancoramos nossas análises às teorias de Walter Benjamin, especialmente mediados pelos conceitos apresentados na seção anterior que foram mobilizados para a análise de algumas cenas e da forma estética do filme. Nesta seção, o objetivo será o de trazer algumas contribuições para a compreensão da dimensão pedagógica da obra de Glauber Rocha.

A priori, recorreremos aos conceitos de choque, segunda técnica, imagem dialética, respectivamente e, por fim, evidenciaremos como o filme pode ser interpretado como uma alegoria. Para tanto, não redefiniremos os conceitos que já foram mencionados, mas os relacionamos ao potencial pedagógico, demonstrando a força das imagens e das características estéticas presentes neste filme.

Primeiro, consideramos que o filme produzirá os efeitos esperados, a produção do choque, se for experimentado pelo espectador numa atitude contemplativa, numa espécie de entrar em cena, como mencionamos na seção anterior. O choque ou o despertar das percepções sensíveis ocorrerá desde o início da obra fílmica em que o espectador se deparará com cenas inusitadas, cores provocativas e sons vibrantes. A dimensão pedagógica, nesse caso, refere-se

ao diferencial de recepção que rompe com o padrão hollywoodiano previsível. Isso porque a obra promove vários choques receptivos, incomodando o espectador que vê cenas grotescas e ouve ruídos estridentes.

Percebemos, assim, que o filme analisado sugere uma estética em que o poder da imagem incita o espectador, por meio de uma composição de cenas que não necessariamente estão dispostas em cadeia (sequência) preestabelecidas, mas, sim, por planos-sequência (o filme é composto por dezesseis) que promovem imagem-pensamento. Isso, sem sombra de dúvidas, é pedagógico, pois instaura no sujeito uma ação, isto é, não é um filme para ser assistido de forma estática e pouco reflexiva, pelo contrário, o espectador precisa estar constantemente participativo. Nesse sentido, o potencial pedagógico associado ao sujeito que precisa atribuir sentidos ao que lhe está sendo exposto, repetida vezes.

Ademais, a forma estética com a incorporação de técnicas e recursos artísticos que o distinguem de outras produções cinematográficas comuns nos levou a comparar e aproximar a estética fílmica do Glauber Rocha com os fundamentos estético-filosóficos de Benjamin, visto que em ambos ressalta-se a força das imagens, isto é, imagens-pensamento para apresentar e produzir a compreensão de conteúdos ou de toda uma realidade social e histórica. Além da pretensão de provocar o choque, o cineasta utilizou uma aparelhagem pouco aprimorada e cenários mais próximos à realidade, como já mencionado na seção anterior em que os figurantes são pessoas reais, já contribuem para o potencial pedagógico por meio de seu caráter realista.

Por se tratar de uma técnica imanentemente real, a segunda técnica corrobora a dimensão pedagógica, pois mostra o real e, conseqüentemente, o espectador se sente provocado a pensar sobre o que é real e o que é ficção, além de necessitar atribuir sentido àquilo que assiste. Por isso, Glauber Rocha pretendeu trazer em “*A idade da Terra*” algumas técnicas que prezam por esse efeito e apela até mesmo para a estética da fome, simbolizando a necessidade de fazer uma arte por meio da violência (aqui no sentido de que a fome é a maior manifestação dessa violência). No livro *Revolução do Cinema Novo* (2004), a ideia de arte como uma experimentação reforça a ideia de que:

Não se trata apenas de fazer a defesa do teor social e político dos assuntos tratados nos filmes do Cinema Novo, mas de recorrer ao espaço semântico da fome para se referir à situação prática dos cineastas, marcar seu esforço de invenção formal a partir da carência de recursos, numa resposta mais lúcida à conjuntura histórica que incide sobre seu trabalho. Este é o marco decisivo da invenção de uma nova estética que, em função de tal gesto, passa a ter alcance universal, não porque minimize as particularidades locais, mas, pelo contrário, porque faz do trato pertinente dessas particularidades a condição para fazer-se reconhecer sem paternalismo. A diferença estilística se engendra no

confronto, tem um quê de agressão inevitável - é uma estética de violência (ROCHA, 2004, p. 22).

Logo, o potencial pedagógico da obra fílmica está intimamente relacionado à essa composição técnica que visa evidenciar um fazer diferente.

A segunda técnica, presente na obra fílmica, apresenta a capacidade das imagens-pensamento repercutirem em diversos níveis de experiência, aproximando a obra ao espectador. Sob a ótica de Walter Benjamin, podemos considerar que “*A Idade Terra*” cumpre efetivamente seu papel de provocar o espectador e colocá-lo, constantemente, em paralelo com as cenas embaçadas (pouco nítidas), as improvisações, os cenários pouco elaborados e mais próximos à vida brasileira. O importante não era usar aparelhos e técnicas sofisticadas, e sim a experimentação, a distorção, o inédito para filmar as cenas e demonstrar que o cenário audiovisual pode ser exposto de forma simples e singular. Desse modo, a segunda técnica, de forma pedagógica, faz-se presente na composição dessa obra.

Outro aspecto que reafirma o potencial pedagógico do filme é concepção particular da história a partir da imagem dialética, desenvolvida por Walter Benjamin, para demonstrar que há uma relação intrínseca com a história, enquanto passado, mas também enquanto possibilidade de compreensão do presente a partir de memórias e imagens restituídas do passado para interpretar cenários do presente. Para ele, os acontecimentos históricos não estão encerrados e isso é revelado de forma competente na obra do cineasta Glauber Rocha que produz cenas, reforçando a ideia de trazer imagens e memórias do povo brasileiro para a interpretação do presente, ou seja, uma conjugação dialética de imagens. Em conformidade com as pressuposições de Benjamin a prioridade não é “o “conceito”, mas a “imagem”.

Sob essa lógica benjaminiana, a função é recuperar, por meio da memória imagética, o que aconteceu no passado, isso exige uma ação do espectador para estabelecer e praticar o método dialético de conhecimento que se realiza a partir das contradições e isso tem força pedagógica. Esse processo, além de demandar capacidade interpretativa, amplia a percepção que se tem sobre a obra, tendo em vista que ela apresenta, predominantemente, a formação do Brasil, enquanto um país colonizado e multicultural. Por vezes, encontramos situações de apresentação da formação sociocultural brasileira junto a imagens-pensamento que nos provocam a indagar sobre a nossa cultura, política, sociedade e mesmo perguntar se de fato somos uma nação, um país livre. Ao analisarmos o filme, entendemos que segundo Benjamin (1986, p. 118) “nada do que aconteceu historicamente pode ser dado por encerrado”.

Isto é, não podemos considerar que o que ocorreu no passado não impacta, sobretudo, a vida das pessoas no presente, pois isso acontece e provoca efeitos a curto ou longo prazo.

Entendermos o passado para compreendermos o presente é essencial. Logo, a dialética, nesse caso passado e presente, contribuem para uma leitura mais detalhada e crítica acerca da realidade e, por isso, assumem, sem sombra de dúvidas, um caráter educativo crítico.

Outra importante contribuição aos nossos estudos pode ser encontrada no processo de construção da alegorização mediada pelos quatro Cristos que representam por meio de imagens a constituição do Brasil como um país colonizado e, portanto, marcado pela exploração econômica e pela imposição cultural estrangeira. Trata-se de uma história que perpassa os aspectos da construção da identidade do povo brasileiro, das relações de exploração e domínio político e econômico dos países imperialistas. Há as figuras dos quatro Cristos do Terceiro mundo usadas para recuperar a imagem da colonização econômica e cultural e, ao mesmo tempo, apresenta o discurso revolucionário e as possibilidades de libertação e construção de uma nação livre.

Essas características permitem que o sujeito já dotado de crenças preconcebidas reveja seu modo de apreciar/ver o cinema e, assim, será capaz de reconstruir suas percepções que, geralmente, são alienadas pelos filmes tradicionais hollywoodianos. Conforme Benjamin (1955, p. 194):

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se de tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.

Complementando o exposto, a alegoria é a característica predominante da obra, pois estabelece uma estratégia de composição do enredo que demanda do espectador atribuições de sentido para que ele possa entender o porquê da figura dos quatro Cristos, como se dá a participação do imperialista (Brahms) no enredo. Além disso, evidencia a figura das mulheres como uma das representações da subordinação brasileira frente aos países imperialistas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao procedermos com a análise do filme “A idade da Terra”, evidenciamos que a linguagem fílmica, mediada pela alegoria, pelo choque, pela segunda técnica e pela imagem dialética presentes na forma estética ampliam seu poder pedagógico. Por isso, ao dialogarmos com o pensamento de Walter Benjamin e com o filme de Glauber Rocha notamos que uma compreensão dialética da realidade opera a partir dos fragmentos históricos, das particularidades e das imagens culturais colhidas, e que como memórias vivas permitem atribuir sentidos novos na compreensão do tempo presente da sociedade brasileira. Nesse sentido, este estudo cumpriu com o objetivo de associar a forma estética do filme analisado ao potencial pedagógico.

É relevante dizer que a proposta da análise do objeto de estudo, a partir de conceitos de Walter Benjamin associados à estética de Rocha, demandou por uma leitura mais elaborada e uma interpretação inédita. Assim, o que esta pesquisa ofereceu é um caminho que possibilitou o desenvolvimento e a proposição de leituras mais amplas acerca do cinema, demonstrando que os fundamentos estéticos e a técnica mobilizada para a produção de filmes ampliam a capacidade de interação entre espectador e obra. Sobre isso, os fundamentos filosófico-estéticos de Walter Benjamin e a estética de Glauber Rocha se aproximam e contribuem para uma percepção/recepção diferenciada do cinema, permitindo também uma maior potencialização do pensamento, uma vez que o cinema amplia a capacidade de ver e interpretar a realidade veiculada nos filmes.

Outra consideração que registramos é que a partir dos nossos estudos, outras possibilidades de aplicações teóricas e de leituras sobre o Cinema Novo e o Cinema Experimental se abrem, sendo possível investigar outras dimensões presentes no objeto investigado. As referências teóricas sobre a estética mediadas pelos conceitos de alegoria, choque, imagem dialética e segunda técnica ainda carecem de maiores aprofundamentos, mas sinalizamos que cumprimos com o objetivo de identificá-las e de relacioná-las com a forma estética obra “A idade da Terra”, como também em relação a seu potencial pedagógico.

As cenas analisadas evidenciaram que os conceitos benjaminianos auxiliam consideravelmente para uma leitura mais crítica do filme “A idade da Terra”. Para haver essa leitura mais aguçada, espera-se que o espectador esteja apto a um processo participativo em relação à obra.

Os conceitos benjaminianos, portanto, veiculados ao filme “A idade da Terra” promovem uma experimentação de análise mais detalhada, visto que o objetivo do cineasta, ao produzir

essa obra, estava centrado na provocação ao modo como as pessoas assistem a filmes e, por isso, consideramos que esse entrecruzamento de teorias e autores de diferentes áreas propõe um viés pedagógico potente.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade**. Porto Alegre: L&PM, 1955.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3).
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-234. (Obras escolhidas).
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas, 1).
- BRANDÃO, Q. **Entre o transe e o subdesenvolvimento**: repensando a América Latina no cinema de Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea. 2014. 74 p. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- BUENO, A. **Glauber Rocha**: mais fortes são os poderes do povo! Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- DUARTE, R. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- IDADE da terra, A. Direção: Glauber Rocha. Produção: Embrafilme e Centro de Produção e Comunicação Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Versatil, 1980. 1 DVD (160 min).
- MACHADO, A. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. **Significação**: revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 37, n. 33, p. 21-40, jan./jun. 2010.
- MURICY, K. **Alegoria da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1980.
- ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.