

A forma estética e a dimensão pedagógica do filme “A idade da terra”, do cineasta Glauber Rocha¹

The aesthetic form and the pedagogical dimension of the film “The age of the earth”, by filmmaker Glauber Rocha

La forma estética y la dimensión pedagógica de la película “La edad de la tierra”, del cineasta Glauber Rocha

Luane Cristina de Oliveira Resende ^[a] 

Lavras, MG, Brasil

Universidade Federal de Lavras (UFLA)

Carlos Betlinski ^[b] 

Lavras, MG, Brasil

Universidade Federal de Lavras (UFLA)

Como citar: RESENDE, L. C. de O.; BETLINSKI, C. A forma estética e a dimensão pedagógica do filme “A idade da terra”, do cineasta Glauber Rocha. *Revista Diálogo Educacional*, v. 24, n. 81, p. 768-790, 2024.
<https://doi.org/10.7213/1981-416X.24.081.AO03>

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 deste

¹ O artigo é fruto da tese da autora Luane, publicada em 2022, A forma estética e a dimensão pedagógica no filme “A Idade da Terra”, de Glauber Rocha.

^[a] Mestranda em Educação, e-mail: profluaneresende18@gmail.com

^[b] Doutor em Educação, e-mail: carlosbetlinski@ufla.br

objetivo foi realizada uma pesquisa bibliográfica a partir de obras de Glauber Rocha (2004) e Walter Benjamin (1955, 1984, 1986, 1989) que foram as principais referências teóricas, de onde abstraímos principalmente os conceitos relacionados ao campo da estética e do cinema. O problema, como ler o filme “A idade da terra” à luz de conceitos benjaminianos direcionou a pesquisa, que em sua metodologia incluiu a realização de análises de imagens recortadas para compreender sua produção artística e seu conteúdo educativo. Após análises realizadas, concluímos que é possível identificar a presença de conceitos/valores estéticos benjaminianos como alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética na obra e, portanto, a caracterização de sua forma estética potencializa sua dimensão pedagógica, principalmente na direção da compreensão crítica da história do povo brasileiro, dos processos políticos e ideológicos gerados pelos imperialistas e elites nacionais que comandaram o Estado nacional e, conforme pensava Benjamin, sem reconciliação dos povos oprimidos com sua história.

Palavras-chave: Cinema. Cinema experimental. Pedagogia da imagem. Estética.

Abstract

The purpose in this article is to make an interpretative reading of aesthetic form and the pedagogical dimension of the film “The Age of the Earth”, by Brazilian filmmaker Glauber Rocha. To achieve this objective, a bibliographical research was carried out based on the works by Glauber Rocha (2004) and Walter Benjamin (1955, 1984, 1986, 1989), which were the main theoretical references, from which we abstracted mainly the concepts related to the aesthetics field and movie theater. The problem, how to read the film “The Age of the Earth” guided the research in the light of Benjaminian concepts, which in its methodology included performing analysis of clipped images to understand its artistic production and its educational content. After analyses, we conclude that it is possible to identify the Benjaminian aesthetic concepts/values presence, such as allegory, shock, second technique and dialectical image in the work and, therefore, the characterization of its aesthetic form enhances its pedagogical dimension mainly in the direction of the critical understanding of the Brazilian people history, about political and ideological processes generated by the imperialists and national elites that commanded the national State and, as Benjamin thought, without reconciling the oppressed people with their history.

Keywords: Movie theater. Experimental Movie theater. Image pedagogy. Aesthetics.

Resumen

El propósito de este artículo es hacer una lectura interpretativa de la forma estética y la dimensión pedagógica de la película “La edad de la tierra”, del cineasta brasileño Glauber Rocha. Para lograr este objetivo, se realizó una investigación bibliográfica basada en los trabajos de Glauber Rocha (2004) y Walter Benjamin (1955, 1984, 1986, 1989), que fueron los principales referentes teóricos, de los cuales abstraímos principalmente los conceptos relacionados con el campo de la estética y el cine. El problema, cómo leer la película “La edad de la tierra” a la luz de los conceptos benjaminianos, guió la investigación, que en su metodología incluyó realizar análisis de imágenes recortadas para comprender su producción artística y su contenido educativo. Luego de los análisis, concluimos que es posible identificar la presencia de conceptos/valores estéticos benjaminianos como alegoría, choque, segunda técnica e imagen dialéctica en la obra y, por tanto, la caracterización de su forma estética potencia su dimensión pedagógica principalmente en la dirección de la comprensión crítica de la historia del pueblo brasileño, de los procesos políticos e ideológicos generados por los imperialistas y las élites nacionales que comandaban el Estado nacional y, como pensaba Benjamin, sin reconciliar a los pueblos oprimidos con su historia.

Palabras clave: Cine. Cine experimental. Pedagogía de la imagen. Estética.

Introdução

Este artigo abordou o tema da estética no filme “A idade da terra” em sua relação com a dimensão pedagógica, entendendo que, de acordo com a forma estética utilizada na produção da obra, tem-se como resultado uma maior provocação dos sentidos e, conseqüentemente, da atividade do pensamento na apropriação dos conteúdos veiculados pelo cinema de Glauber Rocha.

A justificativa para o tratamento do tema, nessa perspectiva, deve-se à percepção de que a identificação de certos princípios estéticos próprios do campo da filosofia, quando aplicados ao cinema, permite a interpretação da obra filmica como mediação pedagógica. Considerando a afirmação anterior partimos do seguinte pressuposto: a forma estética adotada na produção do filme “A idade da terra”, que foi nosso objeto de análise, carrega em seu interior uma proposta pedagógica, sendo que o conhecimento resultante da mediação imagética do filme possibilita leituras mais profundas 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 conhecimentos críticos sobre o povo e a sociedade brasileira.

O problema de investigação que direcionou a análise do filme foi: como ler o filme “A idade da terra” à luz dos conceitos benjaminianos? E, para dar conta desta empreitada, como referencial teórico mobilizamos os conceitos de alegoria, choque, imagem técnica e imagem dialética, desenvolvidos por Walter Benjamin. Além disso, fizemos uma convergência entre a estética desse filósofo com a estética do cineasta Glauber Rocha, produtor do filme “*A idade da terra*”.

As principais obras estudadas e que permitiram interpretar o filme foram: “*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 desenvolvimento do conteúdo do filme. Desse modo, entendemos o cinema como um espaço de formação, isto é, afirmamos que ele educa o olhar, desperta os sentidos para potencializar o pensamento por meio das imagens técnicas.

Como forma de organização do texto, propomos três seções: O Cinema Novo brasileiro e o cinema experimental de Glauber Rocha; Alguns conceitos benjaminianos presentes no filme e, forma estética e a dimensão pedagógica do filme “*A idade da Terra*”.

O cinema novo e o cinema experimental de Glauber Rocha

O cineasta Glauber Rocha, além de ser um expoente do Cinema Novo, no filme que é nosso objeto de análise seguiu o caminho do cinema experimental onde notamos certa influência do cineasta francês Jean-Luc Godard. Uma das principais características desse cinema é exigir a participação efetiva do espectador rompendo com o cinema convencional. Esse tipo de arte é anticomercial, uma vez que, ao considerarmos a sua forma de produção, percebemos o quão vanguardista é, pois, a finalidade principal é demonstrar as mazelas sociais, bem como promover uma

estética de composição engajada, conforme podemos observar na obra “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina” escrita 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 do Cinema Novo brasileiro, que teve influências estéticas e ideológicas do Cinema Novo europeu, tinha como principais propósitos expor as desigualdades sociais dos países de terceiro mundo, discutir sobre a fome como um sintoma de uma sociedade subdesenvolvida, além de propor uma nova forma estética para fazer cinema.

Nesse processo de desconstrução do discurso cinematográfico tradicional, houve a presença de produções de obras fílmicas centradas na discussão sobre “que país é este”, inevitavelmente, questionando a realidade sócio-histórica brasileira e expondo os problemas relacionados às desigualdades sociais.

Nesse contexto de revolução no cinema, um grupo de jovens cineastas cariocas pretendia mudar a forma de se produzir filmes. Glauber Rocha, um dos precursores desse movimento, realizou obras alegóricas e experimentais, o que remeteu à construção de imagens-pensamentos da cultura e da sociedade 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 e aqui destacamos uma trilogia como sendo as principais obras sobre a realidade da sociedade brasileira: “*Deus e o diabo na terra do sol*”, “*Terra em transe*” e “*A idade da terra*” que 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 propõe críticas profundas à sociedade brasileira. Essa obra documental trouxe como temática principal a formação do Brasil, construindo o discurso mediado por alegorias, demarcando momentos-chave da formação

do Brasil, por meio de seus atores, na figura de quatro Cristos, alegorizados: o índio, o negro, o militar e o guerrilheiro.

É o próprio Glauber que narrou o filme e afirmou que Cristo não estava morto, mas vivo e reencarnado na América Latina. Em oposição aos Cristos, o personagem principal John Brahm, loiro e estrangeiro, é a representação da exploração, da colonização e do imperialismo na América Latina e, especialmente, no Brasil. Uma das grandes virtudes do filme foi o potencial de representação da sociedade brasileira, interpretada pelos quatro Cristos, demonstrando o contexto social do país desde o processo da colonização.

Nesse sentido, o filme foi produzido a partir de fragmentos da história e da cultura brasileira, por intermédio de planos-sequência, estratégias pedagógicas capazes de estimular a necessidade de interpretação do espectador. Há um propósito de reinterpretação da história e isso foi evidenciado na construção e no desenvolvimento dos personagens ao longo do filme, já que apresentou um constante movimento entre o passado histórico e um discurso para o futuro, sem descuidar-se da representação da realidade presente com suas contradições e desafios.

Portanto, já consideramos que só pelo plano narrativo essa obra já traz potenciais pedagógicos importantes, entretanto o enfoque principal desta pesquisa foi o de analisar o plano estético da obra do Rocha, a fim de evidenciar, a partir do referencial teórico de Walter Benjamin o potencial pedagógico do filme. Para tratarmos sobre isso, na seção seguinte relacionamos os conceitos benjaminianos com a obra fílmica “A idade da Terra”.

Alguns conceitos benjaminianos presentes no filme “A idade da terra”

Temos como hipótese que o filme se caracteriza pela experimentação artística em relação à sua forma estética, que por sua vez, potencializa sua dimensão pedagógica. Por esses motivos, entendemos que a incorporação de alguns princípios e técnicas artísticas são capazes de aguçar a percepção/recepção, portanto, potencializa a exploração de novos olhares acerca dos temas e da realidade social brasileira representada no filme.

Para compreendermos como se dá essa relação entre forma estética e dimensão pedagógica recorreremos aos conceitos de alegoria, choque, segunda técnica e imagem dialética de Benjamin e, concomitantemente, entrecruzamos esses conceitos com imagens recortadas do filme, com o propósito de argumentarmos sobre essa relação mútua e dialética presente no filme.

No início, o filme traz cenas fragmentadas, desconexas, que fazem alusão à origem de um novo país, aparece o nascer do sol e, em seguida, ao fundo a cidade de 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 pelo imperialismo. Como forma de evidenciar esse processo o cineasta utilizou do recurso/linguagem alegórica para construir uma imagem-pensamento sobre quem é o povo brasileiro, o que é a nação brasileira. Por isso, a linguagem alegórica produzida a partir de fragmentos da cultura e da história do nosso país, para que espectador possa atribuir-lhes sentido e construir imagens-pensamentos.

Figura 1 - Nascer do sol e a cidade de Brasília



Fonte: Rocha (1980).

Considerando a compreensão de alegoria na literatura proposta por Benjamin percebemos semelhança à forma e ao conteúdo do filme do Glauber Rocha, uma vez que expõe, a partir de fragmentos da história brasileira e da cultura, o processo de formação do Brasil enquanto um país multicultural, marcado pelo colonialismo e 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 traz imagens do 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 construção do pensamento, uma epistemologia que privilegia os fragmentos, e não é 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 provocado por movimentos rápidos da câmera ou por plano-sequências desconexas que, de certa forma, exige perspicácia quanto à interpretação, fazendo com que o sujeito saia da zona de conforto preestabelecida pelas produções hollywoodianas que apresentam narrativas prontas e alienantes.

A partir da forma estética do filme percebemos que a alegoria é uma característica estética potente, visto que a partir de fragmentos da cultura e da história 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. 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-pensamentos. Ademais, Glauber 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 em Brasília



Fonte: Rocha (1980).

Figura 3 – Brahms exaltando o Brasil



Fonte: Rocha (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 um pensamento a partir de suas próprias associações entre 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, o filme 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.

Dessa forma, Glauber problematiza o processo de formação da identidade nacional e expõe os quatro Cristos para discutir a categoria nação. Isso é evidenciado ao longo do filme, em que o Cristo-índio (FIGURA 4), o Cristo-guerrilheiro (FIGURA 5), O Cristo-negro (FIGURA 6) e o Cristo-militar (FIGURA 7) denunciam imagetivamente a exploração imperialista e as relações de classes e grupos sociais. Afinal, 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 em torno do movimento revolucionário brasileiro.

Figura 4 - Jece Valadão (Índio)



Fonte: Rocha (1980).

Figura 5 - Geraldo Del Rey (guerrilheiro)



Fonte: Rocha (1980).

Figura 6 - Antônio Pitanga (negro)



Fonte: Rocha (1980).

Figura 7 - Tarcísio Meira (militar)



Fonte: Rocha (1980).

Notamos que cada um dos Cristos (FIGURAS 4, 5, 6 e 7) 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, sons estridentes, câmera veloz e cores difusas, o que provoca, de imediato, a alteração nas percepções conforme destacado por Benjamin em seus estudos sobre o cinema. O espectador, ao assistir a esse plano-sequência, e praticamente em todo o filme, será interceptado por choques sucessivos, semelhantemente ao que ocorria nas linhas de produções industriais em que algo era imposto ao operário e ele sequer pensava 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 aos ouvidos. O incômodo experimentado pelo espectador ao assistir ao filme era um propósito de Glauber Rocha.

Figura 8 - Ritual antropofágico seguido de sucessão brusca de imagens



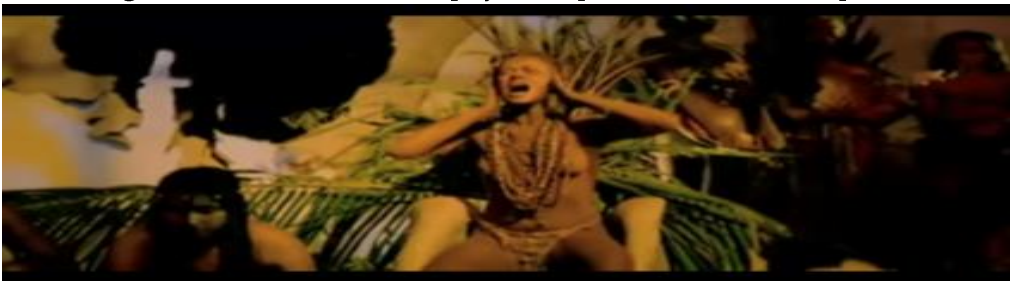
Fonte: Rocha (1980).

Figura 9 - Ritual indígena



Fonte: Rocha (1980).

Figura 20 - A índia gritando: “Ai, escuto. No espaço da espera. Tô chorando, esperando dias melhores”



Fonte: Rocha (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 10) 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 9) que se manifestam em sequências de choque, além de gritos que provocam sensorialmente quem assiste à obra.

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 com o “olhar tradicional”, de passividade do espectador e, isso é possível por

intermédio da sensação do choque. Sendo assim, o Cinema Novo cumpre seu papel de exibir uma arte experimental e com finalidade pedagógica.

No plano sequência 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 pensar sobre o que está acontecendo. Essa percepção diferenciada da obra acontece não só nessas cenas, como também em toda a narrativa. Afinal, como o próprio Glauber Rocha comentou na época do lançamento do 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 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 da lente da câmera, uma imagem sem muita nitidez ou confusa ao olhar. 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).

Nesse sentido, entendemos que essa característica estética, possibilitada pelo uso da técnica de filmar, tem a intenção de que a obra produza incômodo aos espectadores e, essa é uma das características que aproxima Benjamin e Glauber, ambas 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 e produzir interpretações críticas.

A análise da cena do Cristo-português e da rainha, Aurora Madalena, no Rio de Janeiro (FIGURAS 11 a 16), permite perceber o uso da segunda técnica, ou mesmo do conceito de jogo em Benjamin, e essa 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, em diversas cenas repetidas, “*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 é outra característica estética identificada no filme.

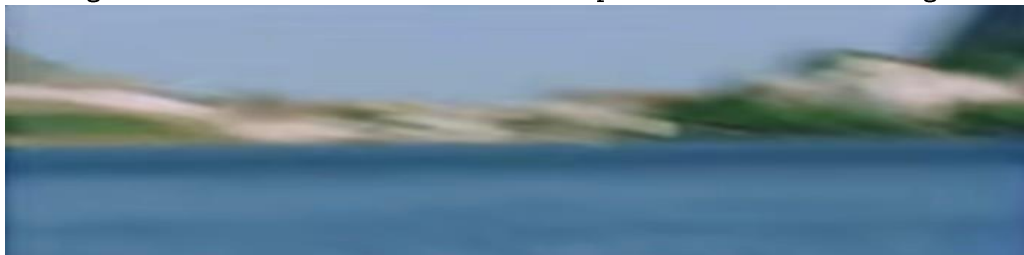
As imagens abaixo são resultado do movimento brusco da câmera que provoca efeitos embaçados às cenas, em algumas delas ora foca a parte superior, ora a inferior e tudo isso de forma repentina, o que demonstra vários pontos distintos do cenário. Por essas razões que essa obra filmica rompe esteticamente com os modelos tradicionais de produzir filmes e, para o Cinema Novo e experimental, especialmente, para o cineasta Glauber o importante é provocar o espectador, confundi-lo por meio das imagens e exigir que tenha uma postura interpretativa do filme.

Figura 11 - Início da cena em que a câmera se move constante e causa pouca nitidez na imagem



Fonte: Rocha (1980).

Figura 32 - O movimento brusco da câmera provoca esse efeito na imagem



Fonte: Rocha (1980).

Figura 43 - Tarcísio Meira - o Cristo- Militar - principal personagem desta cena



Fonte: Rocha (1980).

Figura 14 - Nessa imagem é perceptível que a câmera ora foca o plano superior ora o plano inferior



Fonte: Rocha (1980).

Figura 55 - Por vezes, nesse plano-sequência, as imagens escurecem instantaneamente



Fonte: Rocha (1980).

Figura 66 - Tarcísio Meira e a Rainha Madalena. Ele proclamando: (“Nós estamos condenados”) Madalena diz “Mate Brahms”



Fonte: Rocha (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 são os efeitos provocados pela câmera. Há cenas que não têm alta resolução, elas são distorcidas ou estão em constante alteração da cor, e isso faz parte do jogo criativo para provocar uma espécie de transe no espectador. No oitavo plano-sequência do filme, observamos um “globo terrestre” (FIGURAS 17 a 21) 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 77 - Filho de Brahms e o globo terrestre



Fonte: Rocha (1980).

Figura 88 - Rituais sincréticos



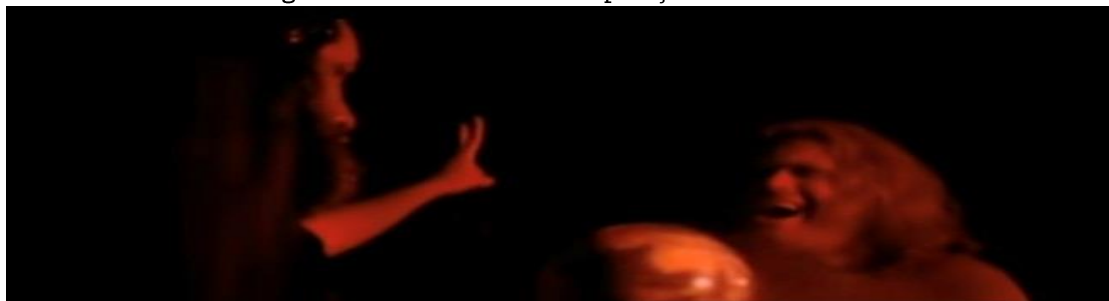
Fonte: Rocha (1980).

Figura 19 - Projeção sócio-histórica



Fonte: Rocha (1980).

Figura 90 - Brahms em uma posição de soberania



Fonte: Rocha (1980).

Figura 101 - Brahms refletindo sobre o ritual



Fonte: Rocha (1980).

Para Benjamin, a função da técnica, e aqui estamos nos referindo ao aparelho (câmera) é captar a realidade e apresentá-la ao espectador. Para o filósofo, a força estética da segunda técnica está associada ao jogar com o real, jogar com as imagens e não apenas fazer da imagem uma cópia do real ou da natureza. 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 distância 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 associado à segunda técnica é a improvisação e, um exemplo disso ocorre quando o próprio produtor, 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. A proposta, portanto, era fazer um filme experimental que não fosse uma mera produção, tecnicamente perfeita.

Figura 112 - Glauber Rocha (produtor do filme) junto ao personagem



Fonte: Rocha (1980).

A cena acima ilustra a veracidade com que se quer demonstrar a obra, pois o importante mesmo era o experimentalismo artístico revelado pela autenticidade, 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 sua caracterização artística, principalmente, no que diz respeito aos recursos de filmagem e até mesmo encenação. Os personagens secundários, na maioria das cenas, eram pessoas reais que estavam quando 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 identificação no filme é possível quando associamos 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 podemos compreender o presente. Desse modo, podemos referenciar, a partir das “Passagens”, escritas por Benjamin, 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 compreende uma dualidade, ou seja, ela 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 da sociedade brasileira para entender o presente e as problematizações propostas no filme. A título de exemplificação, há o momento em que o jornalista 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 123 - Castelo Branco e o Cristo-negro dialogando sobre política



Fonte: Rocha (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 24, 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 134 - Operários, demonstrando o povo oprimido



Fonte: Rocha (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 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).

A história pode ser lida e recontada em imagens, e o entrecruzamento entre imagem e memória pode orientar subjetivamente o olhar do sujeito enquanto intérprete de um momento histórico ou do presente. Logo, há a resignificação da imagem, visto que cada um carrega consigo um repertório diverso de memórias.

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 25 e 26, 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. E, no filme, a sugestão é que a mulher loira representa a elite brasileira se prostituindo para os imperialistas. No recorte da figura 26, 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 145 - (A Mulher Loira, Brahms e seu filho)



Fonte: Rocha (1980).

Figura 156 - Cena em que Brahms e a mulher loira continuam discutindo sobre o Brasil



Fonte: Rocha (1980).

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

Percebemos que Glauber 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. Essa constatação pode ser associada à teoria da escrita barroca de Walter Benjamin, que consiste em uma escrita fragmentada, que remonta a uma lógica não linear.

De forma mais direta e fazendo referência aos personagens dos quatro Cristos no artigo “A idade da terra: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina”, Brandão (2014, p. 51) afirma 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.

Nessa direção, 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.

O filme, portanto, não é facilmente entendido, pois além do ritmo alucinante 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, os recursos técnicos-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.

A forma estética e a dimensão pedagógica do filme “*a idade da terra*”

O cinema pode ser considerado uma importante mediação de ensino/aprendizagem e de formação cultural na medida que aguça as percepções sensíveis e inteligíveis, além possibilitar a compreensão do processo sócio-histórico de um povo, de sua cultura de sua organização política e social. Por fazer pensar com a mediação de imagens técnicas e despertar as percepções sensíveis que constituem a dimensão estética, também remete à materialidade da história em sua dimensão epistemológica. Conforme 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 filmicas.

Por incorporar uma linguagem não comum, a partir de uma forma estética experimental que potencializa a pedagogia da imagem, o filme “A idade da Terra” possibilitou identificar que certas características estéticas e técnicas da produção viabilizam a compreensão de seu conteúdo educativo. Para compreendermos o filme em sua dimensão pedagógica, ancoramos nossas análises nas teorias de Benjamin, mediados pelos conceitos apresentados na seção anterior. Nesta seção, nos detemos mais especificamente na dimensão pedagógica da obra.

Cabe aqui um breve esclarecimento sobre a dimensão pedagógica do filme e, desse modo, retomamos a terminologia grega “*paidagogós*”, a qual significava, na antiguidade, aquele (escravo) que conduzia as crianças à escola. Na abordagem do objeto estudado, o pedagógico é o processo de mediação educativa que ele possibilita em termos de entendimento das relações sociais e políticas, as referências em termos de conteúdos de ensino que são veiculados e, no caso da “A idade da terra”, consideramos que sua forma estética desafia quem o assiste a pensar, fazer relações entre os temas que são apresentados. Portanto, o filme analisado, nesta pesquisa, não é entendido como ilustração de conteúdos disciplinares no sentido utilitário dos filmes usualmente presentes nas escolas.

Em nossa análise é o próprio filme, em sua forma estética experimental, que dispõe de um potencial pedagógico, exigindo que o expectador leia e interprete as imagens relacionando-as com fragmentos da história e da cultura brasileira. Ressaltamos que haveria outras possibilidades de realização de camadas de leituras e interpretações. Entretanto, nós optamos por fazer uma leitura, a partir dos conceitos benjaminianos, da forma estética relacionada a uma interpretação da dimensão pedagógica, mas também seria possível fazer outras abordagens como a sociológica, histórica, psicológica, por exemplo. Seguimos com exposição proposta para esta seção, conforme anunciado anteriormente.

Novamente recorreremos aos conceitos de choque, segunda técnica, imagem dialética, respectivamente e, por fim, evidenciaremos como o filme pode ser interpretado como uma alegoria.

Primeiro, consideramos que o filme produzirá os efeitos esperados, a produção do choque, se for experimentado pelo espectador numa atitude de recepção ativa, numa espécie de entrar em cena, como mencionamos na seção anterior. O choque ou o despertar das percepções sensíveis ocorre desde o início do filme em que o espectador se deparará com cenas inusitadas, cores provocativas e sons estridentes exigindo uma disposição receptiva diferenciada em relação aos filmes comerciais.

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 ou sequência preestabelecidas, mas, sim, por planos-sequência (o filme é composto por dezesseis) que promovem a 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 e atribuir sentidos ao que lhe está sendo exposto.

Ademais, a forma estética com a incorporação de técnicas e recursos artísticos 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-pensamentos para a compreensão dos conteúdos ou de toda uma realidade social e histórica e, aqui ressaltando o caráter realista do filme.

Por apoiar-se no uso de técnicas que jogam com o real, o conceito de segunda técnica formulado por Benjamin também exerce uma função pedagógica, pois mostra e dialeticamente também distorce o real das imagens e, conseqüentemente, o espectador se sente provocado a pensar sobre o que é real e o que é ficção, além de necessitar associar e distinguir as imagens. Por isso, Glauber Rocha trouxe 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 essa proposição:

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).

O uso da segunda técnica, presente na obra fílmica, tem a função de jogar com as imagens e com o real e, nesse sentido fazer pesar mobilizar diferentes níveis de experiência, aproximando a obra ao espectador. Sob a ótica de Walter Benjamin, podemos considerar que o filme cumpre efetivamente seu papel de provocar o espectador e colocá-lo, constantemente, envolto em cenas embaçadas, fragmentadas, improvisações, cenários pouco elaborados, mas que remetem ao realismo da vida brasileira.

Outro aspecto que reafirma o potencial pedagógico do filme é concepção particular da história a partir da imagem dialética, desenvolvida por 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 da memória social para interpretar cenários do presente. Para ele, os acontecimentos históricos não estão encerrados e isso é revelado de forma competente na obra de 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 de imagens dialéticas com poder de superar a historiografia oficial enredada em conceitos e teorias universalizantes.

Sob essa lógica benjaminiana, a função é recuperar, por meio da memória imagética, o que aconteceu no passado e, isso exige uma ação do espectador para estabelecer e praticar o método dialético de conhecimento que se realiza a partir das contradições e do esforço intelectual para juntar os fragmentos da história e da cultura e, isso tem força pedagógica para a construção de uma visão crítica sobre a sociedade brasileira retratada no filme. 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. São imagens que nos levam 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 os acontecimentos históricos provocam efeitos a curto e longo prazo. As imagens dialéticas nesse caso unem passado e presente contribuindo para uma leitura mais detalhada acerca da realidade e, por isso, assumem, um caráter educativo crítico.

Outra contribuição aos nossos estudos é o 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 aspectos da formação 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 ver e se relacionar com os filmes e, assim, será capaz de reconstruir suas percepções e sua formação para além das funções alienantes que cumprem os filmes comerciais. 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 nossa interpretação, julgamos que a construção de uma imagem alegórica da sociedade brasileira presente da obra 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, e de qual é o sentido da participação do imperialista (Brahms) na trama. Além disso, será necessária nossa atenção especial às figuras das personagens mulheres e de suas representações nas relações de subordinação econômica e cultural da elite brasileira frente aos países imperialistas.

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 ampliaram 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, a pesquisa 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 inédita. Assim, consideramos que a pesquisa percorreu um caminho que possibilitou a proposição de leituras mais amplas acerca do cinema, demonstrando que a presença de determinadas técnicas artísticas mobilizadas a construção da forma estética do filme ampliou a capacidade de interação entre espectador e obra. Nesse sentido, os conceitos filosófico-estéticos de Walter Benjamin e a estética de Glauber Rocha se aproximam e contribuem para uma percepção/recepção diferenciada do cinema, permitindo uma maior potencialização do pensamento, uma vez que no caso analisado, o filme ampliou a capacidade de ler e interpretar a realidade por meio das imagens veiculada na obra.

Outra consideração que registramos a partir dos nossos estudos, é que novas possibilidades de aplicações teóricas e de leituras sobre o Cinema Novo e o Cinema Experimental se abrem, sendo possível investigar outras dimensões presentes nos filmes alternativos. 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-los e de relacioná-los com a forma estética da obra “A idade da Terra”, ressaltando também sua função pedagógica.

Os conceitos benjaminianos, portanto, presentes no filme permitiram considerar que o objetivo do cineasta, ao produzir essa obra, estava centrado na provocação ao modo de como as pessoas assistem a filmes e, por isso, ressaltamos que esse entrecruzamento de teorias filosóficas e perspectivas estéticas dos autores estudados se revelaram potentes em sua dimensão pedagógica.

Referências

- BENJAMIN, Warter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade*. Porto Alegre: L&PM, 1955.
- BENJAMIN, Warter. *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, Warter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3).
- BENJAMIN, Warter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Warter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas, 1).
- BRANDÃO, Quezia. *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, Alexei. *Glauber Rocha: mais fortes são os poderes do povo!* Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- 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, Káthia. *Alegoria da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

ROCHA, Glauber. *A idade da terra*. Direção: Glauber Rocha. Produção: Embrafilme e Centro de Produção e Comunicação Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Versatil, 1980. DVD (160 min).

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

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

RECEBIDO: 26/04/2023
APROVADO: 29/01/2023

RECEIVED: 26/04/2023
APPROVED: 29/01/2023