

CINEMA, CÂNONE E ESQUECIMENTO: A CRÍTICA BAIANA ALÉM DE GLAUBER ROCHA

Tiago de Melo Araujo¹

Resumo: Esse artigo busca apresentar o objeto de pesquisa que será desenvolvido no programa de pós graduação em Crítica Cultural na Universidade Estadual da Bahia (UNEB) e ressaltar diferentes abordagens na pesquisa da crítica cinematográfica partindo de uma análise metodológica sobre memória e cânone. O artigo se estrutura de reflexões teóricas que partem da figura de Glauber Rocha e do contexto histórico político e cultural para trazer a ideia que em seu nome uma visão unilateral da crítica Baiana foi construída. Busca-se assim, com os objetivos alcançados pela pesquisa na sua totalidade, reconstruir a memória cinematográfica e interferir nas relações de poder, resgatando nomes e momentos esquecidos da crítica de cinema do Brasil. Como a crítica cinematográfica se deu majoritariamente a partir da mídia impressa, a pesquisa se dará sobre esse meio de informação e buscará em arquivos públicos e privados, jornais, revistas, encartes, releases, fanzines e papéis em geral que concebam uma visão expandida da crítica de cinema feita na Bahia nos anos 60/70 que não tenha sido submetido por Glauber ou algum pseudônimo do mesmo. Assim, além desse artigo que busca uma discussão sobre teoria e método de caráter expositivo, o trabalho final almeja traçar uma investigação qualitativa e quantitativa dessa produção crítica cinematográfica não canônica para buscar resgatar e sistematizar escritos sobre cinema que se encontram jogados no esquecimento. Para isso é necessário também analisar a intrínseca relação entre mídia, filme, cânone e memória, utilizando esses críticos de cinema não hegemônicos e a produção Glauberiana. Acredito que identificar esses agentes esquecidos que desenvolveram um pensamento sobre cinema em terras baianas nas primeiras décadas do século XX vai contribuir para a restituição de uma memória sobre o cinema e a crítica cultural, possibilitando entender de maneira mais coesa como funcionava a cena da crítica cinematográfica na Bahia além do material hoje mais acessível.

Palavras-chave: Crítica Cinematográfica. Memória. Cânone

INTRODUÇÃO

A mídia impressa foi durante muito tempo o principal meio de comunicação para as massas, mantendo o monopólio da informação e concorrendo diretamente com o surgimento de novas mídias como o rádio, a televisão e mais recentemente a internet. Autores como Wolf, 2005; Marcondes Filho, 2000 e Sousa, 2005; se atentam para as transformações sofridas nos jornais impressos através do tempo e do espaço em que estão inseridos, se adaptando de acordo com as demandas políticas, econômicas, sociais e culturais de sua época.

Nos anos 50, um grupo de jovens entusiasmados com a já consolidada indústria de cinema, seguiram os passos de uma geração de críticos cinematográficos que despontavam na cena internacional. Eles preencheram as páginas de jornais e revistas que circulavam na Bahia, dando início a um movimento crítico sem precedentes dentro do pensamento reflexivo na sétima arte em solo brasileiro.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), linha de pesquisa Literatura, produção cultural e modos de vida. Orientador: Prof. Dr. Washington Drummond. Endereço eletrônico: tiaghoaraujo@hotmail.com.

Esse movimento impulsionado através dos esforços de Walter da Silveira com a criação do Clube de Cinema da Bahia (CCB) ganha bastante notoriedade, formando além de um público ávido por apreciar as obras, pessoas que se empenhariam na realização e/ou na crítica cinematográfica.

Carvalho, (2003), coloca que ao longo da primeira década de existência do Clube de Cinema da Bahia, foi se formando toda uma nova geração de críticos cinematográficos, que se viam preocupados em decompor a expressão cinematográfica da época nos seus mais diversos aspectos, sejam eles “estéticos, históricos, sociais, políticos e econômicos para, inclusive, facilitar a comunicação entre os realizadores e o grande público” (2003, p. 66).

Glauber Rocha consagrado precursor do Cinema Novo, movimento ancorado pela ebulição cultural da época, é hoje uma figura hegemônica e referencial dentro do escopo crítico brasileiro, sendo considerado o símbolo dessa geração tanto de cineastas quanto de críticos. O próprio Walter da Silveira que seus esforços funcionaram como a engrenagem matriz desse momento e tendo até mesmo publicado 2 livros antes de seu precoce falecimento, só teria maior reconhecimento depois do empenho acadêmico no resgate de sua obra.

Rocha e Silveira são hoje, personas conhecidas, estudadas e discutidas no circuito cinematográfico, de certa forma, dentro e fora da academia. No entanto, muitos outros nomes escreveram, debateram e analisaram a linguagem cinematográfica nas páginas hoje perdidas ou amareladas de jornais e periódicos dessa época.

1 CRÍTICA, CÂNONE E MEMÓRIA

A crítica de cinema passou por diversas transformações na sua forma e conteúdo, juntamente com a evolução estrutural dos jornais ao longo das décadas. Através de Bordwell, 1991; Aumont & Marie, 2003; Salles Gomes, 1996 e Martins, 2000 podemos perceber que na crítica cinematográfica cada época tem o seu próprio horizonte comum de convenções que podem transformar-se em verdadeiros cânones estéticos, políticos e linguísticos, definindo o modo de analisar um filme. O momento na história, pode também ser o de rompimento com estas convenções, transformando este rompimento em mais uma convenção, e conseqüentemente criando um novo cânone estilístico.

Há na contemporaneidade uma primazia pela construção de um cânone moderno, seja na literatura ou nas outras diversas formas de arte, que contemplam esse conceito. A necessidade de construção de um elemento de identidade dessa época, que possa se juntar aos clássicos passados, faz com que a obrigação por ter uma marca conceitual e estrutural consigam reger a penuriosa ausência de uma estética e de uma identidade harmoniosa.

Saliba 1990 p. 4 coloca que a imagem canônica que nos colocam é coercitiva, porque nos impunha uma figura reproduzida infinitamente em série, e que não mais nos provocava nenhuma estranheza, bloqueando nossa possibilidade de uma representação alternativa, ou seja, não nos levava mais a distinguir, a comparar. Para ela a imagem canônica não nos leva mais a pensar.

Via de regra, o cânone visa uma classificação das obras pelas suas qualidades inerentes, com um julgamento de valor em detrimento às outras. Assim, teoricamente é possível, dentro do universo criado pelo conceito do cânone, analisar determinado período, agentes e estruturas somente por algumas obras selecionadas, que “suprem” a impossibilidade de ter acesso e conhecimento aos outros produtos de determinada “linhagem”.

Quem detém o poder de perpetuação dos próprios registros, no caso o poder de perpetuação das imagens que transformam o documento em monumento é, no fim das contas, a sua utilização pelo poder. Entenda-se: o poder de produção, difusão, edição, manipulação, conservação, reciclagem ou descarte das imagens. Não sejamos ingênuos: embora exista uma predisposição no nosso imaginário coletivo para corroborar as imagens canônicas, sabemos que aqueles que as produzem, reciclam ou descartam são, afinal, aqueles que dispõem deste poder (SALIBA, 1990, p. 12).

A crítica é para os filmes, um desses instrumentos do “poder” que o torna ou não canônicos. Mas para os críticos, quais as condições que os levam a não serem esquecidos?

O canônico representa, além de tudo, as posições formadas por sujeitos que ingressaram nas tramas da memória e driblaram o esquecimento, constituindo um legado identitário, simbólico e social a partir de suas contribuições como articuladores do pensamento e dessas suas relações.

É Ricoeur o responsável por uma corrente que redirecionou o pensamento sobre memória e sua intercessão com as ciências humanas, principalmente com a história cultural. Ele afirma em uma das suas recentes conferências que “Da memória como matriz da história passamos à memória como objeto da história” (2007, p. 4), evocando o sentido das representações da memória como construção histórica conflitante, onde nenhum pensamento consegue ser isento, pois todos estão contaminados pelo caráter “corrompido” da construção da memória e dos valores.

Assim, a história cultural não trata mais da reconstrução da verdade através de uma determinada memória, e sim estudar as próprias memórias como as ideias de um tempo, de uma ideologia, de um indivíduo ou de um grupo a partir de sua vivência pessoal. Ricoeur afirma: “o caráter seletivo da memória, auxiliado nesse aspecto pelas narrativas, implica que os mesmos acontecimentos não sejam memorizados da mesma forma em períodos diferentes” (2007, p. 7).

É a partir do compartilhamento de uma memória que ela se torna verossímil, em outras palavras, as lembranças solitárias são muito menos eficientes que as conjuntas. Fica claro, portanto,

a influência dos meios de comunicação na constituição de uma determinada memória sobre algo, e como isso afeta toda a sistemática de reconstrução pela história e o seu entendimento posterior.

Derrida (1967) traz uma concepção de Freud colocando que é na diferença que encontramos os traços de compartilhamento da memória. Assim entre as quantidades que encontramos a qualidade, sendo a mesma uma consequência final de experiências de conjuntos e oposições periódicas.

Não se deve, portanto, dizer que a exploração sem a diferença não basta à memória; é necessário precisar que não há exploração pura sem diferença. O traço como memória não é uma exploração pura que sempre poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as explorações (DERRIDA, 2006, p. 185).

A manipulação dessa memória é um processo realizado por quem tem o poder sobre a sua mediatização, pois o imaginário construído socialmente é nada menos que o seu real. Esse processo não ocorre de maneira funcional como uma imposição lógica, mas sim codificada e colocada através de narrativas dialéticas “se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: é, desde sempre, simbolicamente mediatizada” (RICOUER, 1994, p. 91).

Contemporaneamente, esse processo encontra na mídia um poderoso aliado na sua formação, pois é através desse meio, que consegue atingir uma grande quantidade de pessoas que compartilharão da construção dessa memória geral, que subjugará determinada memória específica e mais restrita. “Valorizar, hierarquizar e selecionar são atividades inerentes ao jornalismo” (SOUSA, 2005, p. 38).

Morigi & Rosa trazem a comunicação Jornalística como constituída de “um discurso polifônico, acolhendo e mediando todos os campos do conhecimento e exercendo um poder hegemônico, à medida que é o campo socialmente legitimado para enunciar o discurso da atualidade” (2004, p. 84).

É perceptível que o poder de manipulação da memória está então na capacidade de a reescrever, trazendo o esquecimento, que existe de maneira isolada do lembrar, pois esquecemos também aquilo que não conhecemos.

É necessário situar o esquecimento num campo de termos e de fenômenos tais como silêncio, ausência de comunicação, desarticulação, evasão, apagamento, erosão, repressão – que revelam um espectro de estratégias tão complexas quanto às da memória (HUYSEN, 2005, p. 24).

Andrea Huyssen traz a memória como algo que requer trabalho e empenho; já o esquecimento, ao contrário, pode simplesmente até acontecer de forma espontânea. Dentro da crítica baiana, temos aqueles que não alcançaram a devida popularidade, que tiveram suas

contribuições esquecidas aos porões e arquivos familiares, nas seções não visitadas de bibliotecas e principalmente nas páginas não mais lidas, perdidas ou censuradas de revistas e jornais.

Weinrich (2001) elabora uma visão da história cultural do esquecimento, colocando como forma primordial a anistia do esquecimento decretado. Para o autor, os meios de informação atuam no sentido de dar vazão aos objetivos das classes dominantes, perpassando uma visão de mundo que será compartilhada na recriação de sentido e na construção de sua própria suscetibilidade. Isso acontece a todo momento devido à centralidade desses meios na nossa vida e a sua importância que compartilha-se com qualquer outro movimento social de criar para nós uma determinada visão de mundo.

A destituição de uma memória e a criação de um esquecimento é portanto um processo desencadeado por uma série de fatores que passam necessariamente por uma relação entre poder, conhecimento e moral (FOUCAULT, 1970), sendo esse o pilar que sustenta a visão de mundo que se multiplica através dos instrumentos da lembrança e o do abismo do esquecimento

Buscar a presença de outros críticos cinematográficos nos arquivos com matérias jornalísticas, parte de um plano de resgatar a memória da escrita crítica na história da imprensa baiana. “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p. 471).

A mídia impressa, encontrada em arquivos, se estabelece como uma importante fonte de pesquisa histórica, onde se pode conseguir material estável, que resistem ao longo do tempo e são testemunhos e documentos de um determinado período, situação ou modo de pensar. Como colocado por Zanchetta Jr. (2003) Os jornais funcionam como um monumento memorial de uma produção cultural e literária de uma dada sociedade, época e lugar.

CRÍTICA, CULTURA E LINGUAGEM

A partir da década de 50 foi se estabelecendo uma nova área de estudos influenciado pelos recém inaugurados “Estudos Culturais”, esses debates alteraram consideravelmente a crítica de cinema ao redor do mundo. Essa década trouxe uma abordagem política aplicada através da teoria do cinema, conforme colocado por Robert Stam (2003). A intensidade das modificações podem ser observadas quase 20 anos seguintes no pensamento e nas práticas fílmicas de inúmeros países. A época foi marcada pela propagação de periódicos de cinema que se identificam com o marxismo e com posição política voltada ou recém trazidos para a esquerda. Entre esses podemos citar *Cinéthique*, *Positif*, *Cahiers du Cinéma* e *Screen* que foram importantes plataformas de politização da arte cinematográfica.

Uma parte dos esquerdistas que eram influenciados pelo pensamento do filósofo francês Louis Althusser e do dramaturgo Bertolt Brecht, passou a exigir do cinema uma reflexão sobre sua própria lógica de produção. Para os seguidores dessa corrente de pensamento, isso tratava-se de uma obrigação, já que o fazer cinematográfico era justamente um instrumento utilizado para subjugar o outro e que encontrava-se aliado ao método ideológico da burguesia desde o seu nascimento.

O cinema começou a debater a ideologia de sua linguagem que já vinha cravejado de sentidos e formas que foram se acumulando ao longo da sua história, mesmo que recente, com menos de um século de existência. O cinema que desde o seu nascimento apresentava um potencial ideológico, se colocava nesse momento como um instrumento necessário para luta política. Mudar a forma de linguagem tanto na prática como nos escritos fílmicos foi essencial para esse momento.

Como colocado por Agamben (2005) “Na linguagem e pela linguagem, o homem se constitui como sujeito”. O autor aborda que existe dentro da origem da linguagem um ponto de extrusão na contínua oposição entre diacrônico e sincrônico, entre histórico e estrutural, sendo nesse lugar de ruptura que nasce a invenção.

Uma outra discussão era estabelecida na época, ao abordar a essência arte. A discussão do Cinema como arte ou como técnica, que imperou na primeira metade do século XX, se fazia diminuída pela visão da importância social do cinema. As imagens decorativas eram tidas como recurso da burguesia que usava o cinema como uma cortina, que escondia as maquinações temáticas e ideológicas atrás do conceito de “cinema de qualidade”.

Uma nova crítica cinematográfica pode ser entendida a partir de uma analogia que Derrida (1972) chama de *différance*, que seria um movimento estrutural que impede o pensamento fluir, não possibilitando mais pensar. “A *différance* é o jogo sistemático das diferenças, dos traços de diferenças, do espaçamento pelo qual os elementos remetem uns aos outros” (DERRIDA, 1972, p. 33) o Autor propõem a superação e desconstrução dessa relação de presença-ausência dentro das formas de linguagem.

É interessante observar como esse conceito/crítica de Jacques Derrida usando a *différance* pode ser aplicado a crítica cinematográfica, que sempre se pautou em “rastros semióticos” presentes no filme para trabalhar com seu escopo representativo, buscando sempre sentido nessas construções e relações com o passado.

O “a” da *différance* lembra também que o espaçamento é temporização, desvio, retardo, pelo qual a intuição, a percepção, a consumação, em uma palavra, a relação com o presente, a referência a uma realidade presente, a um ente são sempre diferidos. Diferidos em razão do princípio mesmo da diferença que quer

que um elemento não funcione e não signifique, não adquira ou forneça seu 'sentido', a não ser remetendo-o a um outro elemento passado ou futuro, em uma economia de rastros (DERRIDA, 2001, p. 35).

O papel do crítico passava a explicar o sentido do filme ao público e não se ater somente às questões de forma. O crítico colocava se o filme era reacionário, se apropriava do discurso da elite, se era somente uma descrição complacente da miséria, ou apenas uma contemplação estética. O critério de análise era também o social, o político e o cultural.

TEORIA E MÉTODO

A busca de jornais antigos que traziam espaços culturais pode ser uma tarefa muito árdua ou até mesmo em alguns casos impossibilitada, pois grande parte dos arquivos nem sempre estão em bom estado de conservação ou contém números incompletos e bem fragmentados, com folhas recortadas e se dissolvendo em cada mudança de página. No entanto, essa busca é necessária para se confrontar com uma nova realidade da crítica cinematográfica na época, pois nos moldes canônicos atuais, a crítica Glauberiana é o único real possível.

Esse único real age então como um sistema criado com o objetivo de formalizar o saber e como um catalisador da plena convicção, atuando também como um instrumento da elite para a manipulação dos seus próprios meios de disseminação, como a análise e a crítica.

Pois com os parâmetros estabelecidos torna-se menos elaborado o envolvimento emocional na produção de questionamentos que fogem da lógica hermenêutica de atribuir sentidos prontos e universais. É necessário se ater à necessidade de existência das diversas maneiras de se pensar e fazer a arte. Cardoso Filho; Martins, (2010, p. 7) coloca que “O campo não-hermenêutico busca, em última instância, a possibilidade de uma descrição do mundo que não se baseia apenas em processos interpretativos, mas complexifica a tarefa da crítica ao incluir na própria existência a sensualidade de estar-no-mundo”.

Segundo Bachelard, “é um erro conferir ao conhecimento real um único sentido” para dinamizar o real e apreende-lo dentro da sua função científica, “é preciso ter a coragem de colocá-lo no seu ponto de oscilação” (2004, p. 14). O ponto de oscilação pretendido nesse processo é toda uma revolução crítica dos anos 60 que hoje encontra-se colocado através de uma única vertente.

O mesmo Bachelard em *A formação do espírito científico* (1997) coloca que para construir um pensamento científico é necessário não somente uma reforma de um conhecimento vulgar, mas atuar dentro da conversão de interesses, o que enseja mais que um engajamento científico, e sim principalmente o abandono dos primeiros valores para se ter uma busca de interesses em outras vertentes.

Glauber se destacou antes e depois do movimento do cinema novo e se tornou o viés canônico da história da realização e crítica baiana. É inegável sua importância e talento, e ao investigar sobre os motivos que o levaram a ser o indivíduo mais destacado, podemos elencar o fato de ser um dos fundadores do cinema novo, além de ser um importante realizador com filmes como *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), todos grandes sucessos dentro da própria crítica. Em 1971 perseguido e exilado no Congo lançaria *O Leão de Sete Cabeças*. Além disso, publicou 2 importantes livros contendo sua visão crítica, São eles *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* publicado em 1963 que trazia críticas e artigos escritos entre 1958 e 1963; e *Revolução do Cinema Novo*; a obra testamento do autor publicado em 1981. Escrito após o lançamento do seu último filme, *A Idade da Terra* (1980) o livro foi lançado meses antes de sua precoce morte no mesmo ano.

Talvez seja a sua relação entre Crítico e diretor, o sucesso dos seus filmes dentro da mesma crítica e as tragédias que cercaram sua vida, como o forçado exílio e a morte precoce, que lhe conferiu um status quo dentro da arte. Esses aspectos serão analisados no decorrer do projeto e suas possíveis relações.

Porém o olhar atento através de periódicos mais comuns e que circulavam em Salvador, como o *jornal da Bahia*, *Estado da Bahia*, *A tarde* e o *Diário de Notícias*, é o suficiente para encontrar textos de outros diversos autores que estão fora da visão canônica dessa crítica cinematográfica focada na figura de Glauber. Podemos encontrar nesses registros, textos de *Flavio da Costa*, *Paulo Baladão*, *Orlando Senna*, *João Augusto*, *Hamilton Correia*, *Geraldo Portela*, *Carlos Coqueijo*, *José Umberto Dias*, *David Salles*, *Emanuel Araújo*, *Carlos Falck*, *Walter Weeb* e *Alvinho Guimarães* que são apenas alguns exemplos de pessoas que tiveram contribuições relevantes nesse período dentro da crítica no jornalismo cultural baiano e hoje não possuem o devido reconhecimento dentro e fora da academia.

Nota-se no entanto, a total ausência de mulheres. É necessário uma atenção redobrada na investigação nesse sentido, para encontrar os resquícios de algum protagonismo feminino.

Santiago traz o conceito de Derrida sobre simulacro abarcando a noção de complemento, que está diretamente ligado à análise que pode-se fazer de um dado objeto com o objetivo de preencher alguma lacuna existente. Trabalhar com outras visões plurais da crítica cinematográfica baiana é um complemento necessário para reestruturar em uma ordem pragmática, reorganizar e compreender a partir de uma outra “ordem do discurso”. (FOCAULT, 1970).

O próprio Santiago em análise e interpretação traz o seguinte:

A análise é, antes de mais nada, um exercício de superposições de lógicas diferentes — diferentes, entendamos antes o termo: falando a mesma coisa, em

níveis diferentes. As figuras representativas de uma determinada forma de organização existente casualmente no objeto de estudo devem suceder figuras de uma lógica formal capaz de englobar, em seu racionalismo, essa organização casual e de ajuntar ao objeto um simulacro (complemento e superposição, portanto) de nova ordem, que explicita melhor que a primitiva organização o verdadeiro e profundo significado do objeto. É nessa nova ordem racional que se encontraria marcado definitivamente o significado implícito do objeto de análise, agora finalmente explícito (SANTIAGO, 2000, p. 201).

Recuperar e rever o lugar desses textos e autores “menores” (DELEUZE; GUATTARI, 2002) dentro da nossa sociedade atual é o processo seguinte. Para isso, o trabalho em arquivos é essencial, trazendo novamente Ricoeur (2007), é necessário reconhecer os arquivos como um lugar físico, espacial, mas também como um lugar social, onde é necessário recorrer aos arquivos para encontrarmos rastros documentais de nossa história.

O documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os “puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-lo e assim defende-los, prestar-lhes socorro e assistência (RICOEUR, 2007, p. 179).

Há uma urgência em se trabalhar nesse sentido, pois diariamente esses jornais que são valiosos documentos da memória social e fatores decisivos para entender parte de uma história, se perdem nos derradeiros lugares onde são guardados, deixando verdadeiras lacunas que possivelmente não podem ser preenchidas.

Na pesquisa documental podemos usar o método qualitativo e quantitativo proposto por Richardson (2010), pelos também pressupostos de Rocha & Deusdará (2005) que visa uma reconstrução de uma trajetória simbólica, através da análise contedística e discursiva juntamente com a análise reflexiva dos dados obtidos em campo a partir do que Staiger (1992) chama de Histórico-Materialista, que ela utiliza para trabalhar escritos de cinema visando compreender os componentes contextuais sem dissociar do momento de produção e da mídia veiculada.

É necessário nessa investigação ficar atento aos “sinais” como colocado por Ginzburg (1989) que questionam o rigor dogmático e viabiliza abarcar a dialética de um objeto mais flexível e intuitiva, que traz uma possibilidade investigativa mais ampla a partir de diferentes abordagens. Dessa forma perspectivamente se questiona o paradigma da realidade que segundo o autor é opaca, e existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. “Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição (1989, p. 179).

A partir desses pressupostos pode-se verificar a partir de sinais, indícios e características do meio de comunicação e das próprias críticas (longevidade, espaço destinado para os textos,

periodicidade, tiragem, recorrência do mesmo crítico, abrangência de circulação, filmes criticados, uso de pseudônimos etc) podem influenciar em um maior comprometimento da memória coletiva e conseqüentemente na formação do cânone, levando para o esquecimento ou lembrança os agentes que ali colaboraram.

CONCLUSÃO

Uma visão somente canônica e unilateral da crítica cinematográfica, como colocada aqui através de nomes como Glauber Rocha, age diretamente em nossa memória e nas nossas relações com os filmes e o que eles representam como cultura e arte, em um processo nocivo de desconstrução de um pensamento capaz e consciente.

Para entendermos essa dinâmica entre silenciamento e apagamento de rastros históricos é necessário uma reflexão sobre o cânone, a cultura e a memória como pontos fundamentais. Além disso, é necessário compreender uma visão da crítica que aborda o seu potencial transformador e a sua capacidade de criar experiências únicas.

Logo, além de ver essa função da crítica como instrumento de difusão e apreciação, é importante ver a crítica cultural como um documento histórico de validação. Pensar a crítica impera trazer os dispositivos que a regem, a configuram e são espelhos de seu uso. A Crítica Cultural não funciona como um evento isolado, ela é um reflexo de uma práxis do seu tempo.

É mais que importante ver em Glauber Rocha e toda sua genialidade uma figura importante dentro da crítica, do cinema, da imprensa e da intelectualidade Baiana e Brasileira, mas é essencial conhecer outros nomes, obras, histórias e trajetórias.

Por fim, acredito que é necessário cortar o cordão umbilical que nos liga aos ideais canônicos que constroem e desconstroem nossa memória. É necessário voltar ao campo das experiências únicas, sensoriais, estéticas do primeiro cinema, dos nossos primeiros filmes vistos no cinema, dos nossos próprios filmes. É necessário parar de legitimar aquilo que não conhecemos, aquilo que não sabemos, aquilo que não nos toca. É necessário ter a coragem de assumir nossos gostos, de repensá-los, de se redimir. É necessário conhecer, reconhecer, referenciar e reverenciar a diversidade.

É imperativo superar o passado, o clássico, o popular, o estrutural, o hermenêutico ou qualquer construção hegemônica de sentido e apreciação. É necessário que a crítica cultural esfacle os limites do texto, do plano, da dramaturgia ou da mise-en-scène, que ela vá de encontro às injustiças cometidas, que beba nas fontes históricas, que quebre o silêncio do esquecimento e que saia

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *Ensaio sobre o Conhecimento Aproximado*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.
- CARDOSO FILHO, Jorge; MARTINS, Bruno. *Presença e materialidade na experiência contemporânea*. Alceu (PUCRJ), 2010.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- DELEUZE, Guilles, GUATTARI, Felix. O que é uma literatura menor. In: *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa. Editora Minuit 2002
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Posições: Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo. Ed. Edições Loyola, 2014.
- GINZBURG, Carlo. *Sinais – Raízes de um paradigma indiciário*. In: Ginzburg, C. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 2003.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.
- MARTINS, Maria Helena (Org.). *Outras Leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo: Editora Senac, Itaú Cultural, 2000.
- MORIGI, Valdir José. ROSA, Rosane. *Cidadania midiaticizada, cidadão planetário. Comunicação e Espaço Público*, ano VII, n. 1 e 2, 2004.
- RICHARDSON, Roberto Jarry; PERES, José Augusto de Souza Peres, et al. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Alain François [et. al] Trad. Campinas, SP: Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. *Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória*. Alea vol.7, nº 2 Rio de Janeiro, jul/dez 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. IN. Análise e interpretação. EdRocco LTDA, Rio de Janeiro. 1978.

SALIBA, Elias Thomé. *As imagens canônicas e o ensino de História*. In: III Encontro Perspectivas do Ensino de História, Curitiba, 1999.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SILVEIRA, Walter da. *O eterno e o efêmero*. José Umberto Dias (Org.). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. *Elementos de Jornalismo Impresso*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005.

STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

TAVARES, Luís Guilherme Pontes (Org.). *Apostamentos para a história da imprensa na Bahia*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2005.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ZANCHETTA JR, Juvenal. *Imprensa escrita e telejornal*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.