

# O CINEMA NOVO DE GLAUBER ROCHA E A PROPOSTA ESTÉTICO-POLÍTICA PARA A AMÉRICA LATINA

Avance de investigación en curso

GT 32- Sociologia da Arte e da Cultura

Humberto Alves Silva Junior

## Resumo:

Este trabalho tem como objeto principal analisar as propostas estéticas e políticas do cineasta Glauber Rocha registradas nos seus filmes, nos seus artigos jornalísticos e em seus livros. Entre as décadas de 1960 e 1970, Glauber Rocha, ao lado de seus companheiros do Cinema Novo, propunha a construção de uma arte que desvendasse a realidade social dos países da América Latina e que ao mesmo tempo fosse um instrumento de intervenção política na sociedade. O cineasta defendia um cinema voltado para a interação entre a arte e a política, tendo como objetivos a criação de uma linguagem latino-americana e a instauração de uma nova forma de organização societal independente.

**Palavras-chave:** Cinema Latino-americano, Cinema Político, Glauber Rocha.

A obra de arte se expressa através das escolhas do artista, sejam elas estéticas ou políticas, essas também são condicionadas em seu significado pelo contexto histórico e social (as relações sociais, econômicas e culturais) no qual são elaboradas. Por conseguinte, a arte é um meio privilegiado de apreensão dos mecanismos sociais, permite o acesso à parte importante das representações coletivas ou da ideologia dominante do período no qual a obra de arte foi confeccionada.

Dessas constatações, percebe-se que a arte é um meio fundamental para compreender fenômenos comumente estudados pelas ciências sociais, tais como as questões das identidades culturais, representações coletivas e das crenças populares. Estes elementos se tornam ainda mais explícitos na perspectiva do cinema político, o qual privilegia a temática social nas suas refigurações, como é o caso da cinematografia de Glauber Rocha, um conjunto de filmes e textos que relacionam o fazer artístico com os anseios políticos de utilizar a câmera como um instrumento de denúncia da realidade social brasileira e latino-americana.

Líder do movimento do *Cinema Novo* brasileiro, Glauber Rocha pretendia interferir no processo de luta política no Brasil e na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. No mesmo período, outros realizadores latino-americanos como os cineastas argentinos Fernando Solanas e Fernando Birri, o mexicano Benito Alazaraki, o boliviano Jorge Sanjinés, o chileno Miguel Littín, os cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa e Alfredo Guevara compartilhavam um projeto estético-político comum com os cineastas brasileiros do *Cinema Novo*. Esse projeto em termos gerais tinha como características: a inovação de estilo que dentre outras coisas, prefigurasse uma linguagem latino-americana e que por sua vez fosse tributária de uma estética própria. Concomitantemente havia o desejo que se constituísse um espaço para debater os problemas sociais da América Latina como o subdesenvolvimento, a democracia e o colonialismo (e o “neocolonialismo”) e em trabalhos pontuais as desigualdades de gênero e de raça.

A originalidade do *Novo Cinema Latino-americano* está, principalmente, em ser uma expressão artística de países pobres, cujos diretores estavam interessados em debater os problemas sociais e também influir no processo político de seus países e do continente como um todo. O *Novo Cinema Latino-americano* atuava em dois pontos convergentes segundo seus adeptos: renovar a arte latino-

americana enquanto um movimento artístico/cultural; permitir a militância política e a produção intelectual, ligada na maioria das vezes ao pensamento de esquerda e aos anseios revolucionários da época, além de se colocar como uma força de contestação das ditaduras dos países latino-americanos.

Desse modo, na década de 1960 existia uma forte confluência desses realizadores em torno da proposta de um cinema original, que encerrasse em si, na forma e no conteúdo, as características latino-americanas. Eles desejavam tratar a América Latina como “Pátria Grande”, como costumava afirmar o cineasta argentino Fernando Birri. Apesar de considerarem os aspectos distintos da realidade de cada país, havia o interesse, no entanto, de compreender o continente latino-americano como uma totalidade, regida por uma história comum que de algum modo perpassa todas as nações da América Latina.

O dado essencial que define o cinema independente na América Latina, segundo os seus formuladores é o subdesenvolvimento, com todas as suas consequências nefastas como a fome e a miséria. Os realizadores ao denunciar as condições de pobreza de seus respectivos países, consensualmente apontavam como causas principais a dependência econômica em relação aos países desenvolvidos e a interferência constante dos interesses capitalistas na gestão dos assuntos políticos internos de cada nação. Na interpretação corrente desses cineastas, as duas causas estavam relacionadas e eram consideradas os dois grandes obstáculos ao desenvolvimento de uma verdadeira democracia e da emancipação das nações do continente.

Segundo a visão predominante entre os diretores do *Novo Cinema Latino-americano*, a dependência econômica em relação aos países ricos, sejam eles da Europa ou os Estados Unidos, era a matriz histórica dos problemas sociais da América Latina. Portanto, o principal conflito a ser tratado, era o do colonialismo, ou seja, o conflito entre os países subdesenvolvido-pobres e os desenvolvidos/ricos. Havia uma compreensão compartilhada entre os cineastas que o colonialismo não estava apenas na origem de todos os países do continente, mas que ele perpetuava-se nas novas modalidades do capitalismo.

Dentro dessa percepção, os realizadores do *Novo Cinema Latino-americano*, consideravam que a dependência econômica dos países pobres em relação aos países desenvolvidos era responsável, dentre outras coisas, pelo atraso econômico e pela vigência das ditaduras existentes no continente.

A partir da década de 1950 foram em torno desses temas, abordados principalmente pelas ciências sociais da época que se gesta o *Novo Cinema Latino-americano*, estes novos cinemas se desenvolveram mais ou menos independente uns dos outros, inicialmente não havia maiores contatos entre os cineastas latino-americanos, como o que ocorreu posteriormente, na segunda metade da década de 1960, quando houve um amplo intercâmbio de informações entre eles, alimentando o debate estético e político desse cinema.

Mesmo assim, desde os primeiros filmes a tônica da obra escrita e cinematográfica dos cineastas do *Novo Cinema Latino-americano* foi o de abordar as questões da miséria social e as suas causas, comumente imputadas ao subdesenvolvimento e ao colonialismo. Desde o momento inicial, quando os contatos entre os cineastas dos diferentes países eram mínimos, o *Novo Cinema Latino-americano* já apresentava as características que o definem, como um cinema político de denúncia e intervenção na sociedade. Eram cineastas influenciados pelo contexto histórico, marcado pela forte politização da arte, de anseios de mudança social, que tinha como referências as revoluções socialistas da China (1949) e de Cuba (1959). A realidade de miséria e o desejo de transformação política e de combate às ditaduras é o material do qual o *Novo Cinema Latino-americano* parte para criar a sua própria moldura estética e temática.

O possível estilo desse novo cinema pode ser observado a partir dos primeiros movimentos dos cineastas em seus países, como Glauber Rocha, Fernando Birri e Tomas Gutiérrez Alea, respectivamente, diretores argentino, brasileiro e cubano, na década de 1950, quando eles já realizavam filmes ou escreviam artigos com intenções estéticas e políticas.

Fernando Birri iniciou seus trabalhos em 1956 na Escuela Documental de Santa Fe onde realizava filmes documentários inspirado em pesquisas sociais a partir do Instituto de Sociologia da Universidad Nacional del Litoral, tendo como exemplo o filme *Tire Die* (1959); Glauber Rocha começou como crítico de cinema na imprensa brasileira em 1957, na qual comentava os filmes sob seus aspectos estéticos e políticos e filma *Barravento* a partir de 1959; por último Tomás Gutiérrez Alea que desde 1946 se dedicava ao cinema político e fez o documentário *El Mégano* em 1955, que versa sobre as condições sociais dos carvoeiros do sul de Cuba, no mesmo ano, o filme foi apreendido pela polícia do governo de Fulgêncio Batista em sua primeira exibição (AVELLAR, p. 313).

As características desses cinemas vão ganhando ao longo dos anos 1960 consistência e coesão a medida que aumenta a publicação de textos, ensaios, artigos e manifestos e passam a ter contornos mais nítidos as questões teóricas e estéticas na segunda metade da década; artigos como o de Glauber Rocha, *Teoria e Prática do Cinema Latino-americano* de 1967, publicado na revista italiana *Avanti* (AVELLAR, p.111), o texto de Fernando Solanas, *Hacia un Tecer Cine*, publicado no período do lançamento de seu filme *La Hora de los Hornos* de 1968 e o de Julio García Espinosa, *Por un Cine Imperfecto*, escrito em 1969 e publicado na revista *Cine Cubano* n° 66-67 de 1971 (AVELLAR, p.194) formam as bases teóricas desse novo cinema.

No mesmo período, ocorrem dois eventos que aprofundam as ideias sobre a identidade de um cinema latino-americano, o Encontro dos Cineastas Latino-americanos em Viña Del Mar, Chile, realizada em duas edições, uma em 1967 e a outra em 1969. Nestes encontros os laços entre os cineastas se estreitam e eles percebem de modo mais evidente a convergência de aspirações estéticas e políticas. Houve neste momento um enriquecimento mútuo entre a elaboração das teorias e a realização dos filmes.

Os filmes, os textos, e os encontros promoveram uma inquietação constante na busca de uma estética própria que expressasse a realidade da América Latina. Glauber Rocha é personagem central na realização dessa cinematografia que busca construir um cinema com uma matriz política e estética fundamentada nas questões sociais da América Latina.

Principalmente depois do golpe de 1964 no Brasil, quando passa a se instalar a ditadura militar, Glauber intensifica o interesse de fazer um “cinema de agitação”, como ele definia, para aprofundar a discussão entre arte e política e para balizar a ação dos seus companheiros cineastas brasileiros e latino-americanos.

Dois manifestos redigidos por Glauber Rocha, a *Estética da Fome* de 1965 e a *Estética do Sonho* de 1971, podem indicar quais eram as suas propostas estético-políticas para a América Latina. O primeiro manifesto procura definir o novo cinema brasileiro e latino-americano, o texto foi apresentado durante uma retrospectiva do Cinema Novo brasileiro em Gênova na Itália, pelo Colombianum (organização jesuíta que promovia discussões sobre o cinema latino-americano), e na qual relata a situação neocolonial dos países subdesenvolvidos.

Ele aponta que o novo colonialismo é responsável por um condicionamento econômico e político, que por sua vez é responsável por um “raquitismo filosófico” gerador de uma “esterilidade” artística e cultural, no qual a produção teórica local é insuficiente para compreender a própria realidade; neste sentido o cinema latino-americano, segundo Glauber Rocha, deveria sair desse condicionamento e buscar a originalidade artística, e por esse motivo a busca da inovação estética representava também uma forma de negação do domínio cultural. O condicionamento provocado pelo novo colonialismo, segundo Glauber Rocha, era responsável pelos graves problemas sociais, e em destaque a fome:

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 nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 2004, p.64/65).

Glauber Rocha, como era próprio de seu modo de se expressar, em um mesmo discurso se refere tanto a arte quanto a sociedade latino-americana, coloca a identidade e a originalidade delas na fome e complementa afirmando que ela é sentida e mal compreendida pelos latino-americanos.

A fome é para Glauber o elemento central desse cinema, somente abordando uma arte em torno da fome a dignidade de um povo explorado pode ser erigida. Glauber cria o principal mote de seu cinema nos dados estatísticos e sociais da realidade dos países latino-americanos; trata-se, portanto, de inverter um dado pejorativo e degradante, em um elemento de identidade e deflagrador de transformação:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical [...]Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente na cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2004, p.65/66).

Para o cineasta a resposta do cinema não seria pela técnica, compreendida por Glauber Rocha como fetichismo do opressor rico, mas sim a partir das próprias precariedades desse cinema: “Câmaras e laboratórios de segunda qualidade, por consequência uma fotografia suja, um diálogo arrastado, ruídos, acidentes na montagem, as partes gráficas (genérico e legendas) sem clareza” (ROCHA, p.75, 1981). Esse cinema latino-americano concede “lugar a uma sensibilidade fundamentada na simplicidade, na qual as desigualdades e os defeitos de imagem seriam vistos como consequência natural da pintura original das relações sociais” (FIGUEIROA, 2004, p.155).

Esse cinema é para Glauber, portanto, definido na própria estrutura técnica, como deficiente, em virtude das condições econômicas limitadas, estado que se relaciona com o aspecto mais geral das condições de vida das populações latino-americanas. No primeiro manifesto de Glauber, o subdesenvolvimento e o colonialismo, em última instância e em termos macrossociais, são os elementos deflagradores da fome na América latina. E é a fome que deve ser a baliza para construir o novo cinema, seja na técnica, na teoria, no tema ou na própria realização dos filmes.

Essa relação entre o colonialismo e a fome, na visão de Glauber, produzem dois problemas na realidade social dos países da América Latina: a esterilidade e a histeria.

Em relação a esterilidade, ele se refere à incipiência e à insuficiência teórica da produção artística dos países latino-americanos que acabam por não criar novas formas estéticas ou novas linguagens. De maneira correlata, ele pensava outras instâncias teóricas da sociedade latino-americana, como por exemplo, no campo da teoria social. Segundo Glauber Rocha, os cientistas sociais deveriam trilhar um caminho em dar respostas originais aos problemas políticos e econômicos, escapando das teorizações formuladas para a realidade europeia.

Quanto à histeria, Glauber a considerava como uma consequência da esterilidade. Ela é para o cineasta o sentimento de indignação em relação a essa realidade que em termos amplos se refere a toda sociedade latino-americana, uma realidade de fome, de pobreza e de limitações econômicas, uma realidade, portanto, atordoante, na qual os personagens se apresentam exasperados a ponto de seus corpos estarem constantemente em convulsão. Nos filmes há recorrências simbólicas constantes dessas sensações de instabilidades que correspondem à histeria, seja nos discursos de seus personagens, quase sempre evocados em um tom grave ou então em diálogos gritados, seja na técnica ao filmar com a câmera na mão, ou ainda no transe, que de alguma forma está presente em todos os seus filmes de longa metragem. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, o protagonista Manuel, um trabalhador rural do Sertão é atormentado pelas dificuldades sociais e por privações como a fome, que o leva constantemente a ter ataques de fúria e de desespero. No filme, Manuel representa o povo

sertanejo que luta pela terra e é perseguido por latifundiários e tenta a todo custo alcançar a consciência política.

A cada dúvida que o assalta sobre o caminho de sua libertação e os obstáculos que encontra como as condições de pobreza de seu povo e opressão infligida pelo Estado e pelos fazendeiros, Manuel apresenta os sintomas históricos como reação a esse estado de coisas, como aponta o pesquisador Cláudio da Costa sobre o personagem: “A histeria desestabiliza o organismo e, no mesmo movimento, faz com que o corpo sofra o intolerável. Por um lado, o organismo se torna impotente para agir... por outro ele é desmesurada potência para ação, desejo de agir. O corpo que não age, o corpo histórico, é puro desejo, ou melhor, violência, que permite a passagem dos afetos, a transformação” (COSTA, 2000, p.63).

Entretanto, o cineasta considera que é neste estado que se encontra o equilíbrio do *Novo Cinema Latino-americano*, ou seja, em um estado de agitação e instabilidade. Nestes termos o diretor acredita que é no transe que se é possível ultrapassar os limites da fome e de suas causas:

[...] nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência (ROCHA, 2004, p. 64).

Ao longo de sua trajetória artística, portanto, Glauber insiste na ideia de que a originalidade da América Latina estaria na fome (compreendida não apenas como um fenômeno concreto, mas também como um sinônimo das condições sociais da América Latina). O casal de trabalhadores rurais em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), são exemplos de personagem que mostram a situação limite descrita no esforço para não morrer de fome.

Outro termo ao qual Glauber sempre associa com a fome e que mantém estreita relação com a histeria é o transe. Até mesmo em momentos onde não há eventos religiosos diretamente inseridos no enredo dos filmes, a atuação de grande parte dos personagens remete ao desempenho de pessoas em transe, de modo que eles surgem frequentemente em delírio e falando aos gritos nos diálogos.

É o mesmo efeito presente na montagem, que faz referências ao fenômeno do transe, como afirma Cláudio da Costa: “Glauber concebeu a imagem antes de tudo como o lugar da impotência e do dilaceramento, qualquer força ativa para o cineasta baiano só poderia surgir desse excesso de passividade da imagem e do pensamento dilacerado” (2000, p. 57). Por isso, na maior parte de seus filmes, quando há um momento de lentidão e de espera na atuação dos personagens, segue-se um momento de explosão e dilaceramento, tal como ocorre o transe no Candomblé. O transe aparece também na narrativa instável, como considera Ismail Xavier sobre *Barravento*: “marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por evidente desequilíbrio na sua disposição”, e por conta desse fator “[...] às vezes as coisas andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia do diálogo e, quase sempre as coisas não estão arranjinhas nos seus lugares como o retrospecto talvez faça supor” (XAVIER, 1983, p. 26). Neste filme o ritmo não cadenciado formado por cortes secos, abruptos, desmedidos, acompanha o estado convulsivo e oscilatório dos personagens que se assemelham ao estado de transe.

Dentro da análise glauberiana a fome produziria a histeria e o transe. Estamos portanto no campo do misticismo religioso, um elemento fundamental do cinema de Glauber Rocha, existência de uma cosmologia de raízes indígenas e africanas.

A perspectiva religiosa e mística torna-se mais frequente na obra de Glauber no final da década de 1960, e aparece também no segundo manifesto, a *Estética do Sonho* apresentado na Columbia University, em Nova Iorque. Um texto que aprofunda a pesquisa sobre as formas de religiosidade da América Latina, identificadas como expressões místicas, e servindo de referência para pensar uma estética e uma ação política e latino-americana.

Em *Estética do Sonho*, o discurso de Glauber se volta contra a razão instrumental opressora produzida pelos países desenvolvidos e coloca a desrazão como saída para as questões estéticas da América Latina. Nesse manifesto ele defende que o novo cinema precisa atingir principalmente as massas pobres, para que estas adquiram consciência de sua condição a partir da sensação produzida pela arte revolucionária. Segundo essa análise, a razão é algo europeu, conservador, instrumento que subjuga e domina os países pobres (a “colônia”) dentro do conflito entre países ricos e pobres. Essa razão é identificada com a própria opressão, e por isso ele propõe a arte como uma desrazão, que expressaria o sentimento libertador.

Para Glauber Rocha os artistas revolucionários, que “têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres”, deveriam se encontrar “com as estruturas mais significativas” da cultura popular, e localizar nesse encontro “o ponto vital da pobreza que é o seu misticismo”, entendido como a “única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão”. Portanto, Glauber Rocha combate a razão iluminista burguesa com a desrazão ou a anti-razão inspirada na religiosidade popular: “Os Deuses Afro-índio negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos” (ROCHA, 2004, p.251). Aqui Glauber se refere a razão instrumental que transformou os homens em escravos, em sua tentativa de dominar a natureza pela técnica, e fez com que o domínio se estendesse também aos indivíduos, a partir da lógica produtivista do capital, apontando para fracasso da chamada “razão iluminista” e de seu objetivo livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.19)

Da mesma forma Glauber Rocha desconfia dessa mesma razão de origem europeia que dominou vários povos; embora a solução dada por Glauber difira daquela apresentada pelos frankfurtianos como Theodor Adorno e Max Horkheimer, pois estes últimos insistem no projeto racional.

O texto da *Estética do Sonho*, procura nas origens do povo latino-americano a solução para os seus problemas, e a superação dos modelos importados, criados pela razão opressora europeia. Glauber Rocha propõe uma práxis para uma arte revolucionária que, “deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica” (ROCHA, 2004, p.249). Portanto, a ação é vista como um acúmulo de experiências que possibilita a reflexão (a filosofia), construída a partir dessa ação; entretanto essa reflexão não condicionaria a ação, pois somente uma arte que não siga o racionalismo europeu, conseguiria ser revolucionária, sendo a expressão do homem e da sua liberdade.

Para Glauber os “sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador”. Por isso na práxis glauberiana, a arte revolucionária na América Latina deveria atuar não só politicamente, como promover a especulação filosófica, e também através da plena vivência dos mitos populares, pois de outro modo seria uma filosofia ainda presa aos ditames da razão conservadora europeia. O desejo de combater a razão alienante e superar o conflito entre países ricos e pobres, força Glauber a substituí-la pela desrazão, e através desta, segundo as suas concepções, se produziria uma filosofia revolucionária.

A teoria de Glauber apresenta talvez um paradoxo: uma filosofia fundamentada na desrazão, paradoxo que se amplia quando afirma que a “plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos”. É possível também que ele tenha utilizado o significado da palavra filosofia de maneira dúbia, em um momento ela designa uma reflexão do fazer artístico, que também é política, em outro momento a palavra quer dizer apenas uma forma de pensar predominantemente europeia.

Glauber Rocha considerava que somente uma proposta política que contemple os aspectos da cultura e da religiosidade popular poderia se firmar como uma proposta verdadeiramente democrática, para ele as pulsões primitivas do misticismo popular, do transe religioso e da criação artística das camadas mais pobres da sociedade seriam o elo fundamental para a implementação de uma democracia

real, sem as desigualdades sociais. Essa é a saída apontada por ele para superar a difícil concretização de uma consciência política na América Latina e para se criar uma estética autenticamente latino-americana. Mais um vez Glauber relaciona arte e sociedade em suas análises, o caminho que o cineasta aponta para o cinema é análogo àquele que ele indica como solução política.

Na *Estética do Sonho* Glauber opta por uma radicalização do discurso místico como saída estética e política para a América Latina. Do mesmo modo, para ele esse misticismo, das religiões existentes no continente, de origens indígenas ou africanas, é a única força política dos povos latino-americanos, na qual se estabelece uma comunhão.

Glauber Rocha, desde o primeiro manifesto, destacava já, a dimensão sensorial deste “ser colonizado”, por outro lado, ele também relacionava outra consequência irracional da fome, a violência, outra consequência da fome, que ao lado da histeria surge como uma força capaz de superar a impotência e o sentimento de inferioridade. Pra Glauber a fome e a histeria se apresentam como problema e realidade, e a partir dessas que poderá vir a transformação social.

Do mesmo modo na *Estética do Sonho*, Glauber se apoia no recurso irracional para encontrar as respostas estéticas e políticas para os povos latino-americanos, quando propõe o misticismo, ou seja, a não-razão como também um produto de uma realidade pontuada pela chaga social da fome. Neste sentido o cineasta afirma que a “revolução é uma mágica” (ROCHA, 2004, p.250) que atua como uma possessão, no sentido religioso do transe, de um estado sobrenatural, que transcenda as limitações da razão, repetidas vezes identificada no manifesto por Glauber Rocha como domínio dos opressores.

O cinema político na América Latina, do qual Glauber Rocha foi um dos maiores expoentes, foi dominado pela questão do colonialismo e do conflito entre os países pobres e ricos e a busca de uma nova linguagem. Na década seguinte estes anseios estéticos e políticos comuns diminuem por diversos fatores, dentre eles: a falta de coesão teórica refletida nas revistas especializadas e na grande imprensa.

Para Glauber, em um texto de 1972 enviada à direção do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) (apud SARNO, p. 95/106), o problema naquele momento era mais grave, se desenhava uma crise no *Novo Cinema Latino-americano* que não era apenas de razões políticas, como a repressão policial por parte das ditaduras então entronizadas no poder, mas uma crise que era sobretudo de criatividade. O desejo em criar uma estética política para o cinema da América Latina não foi realizado a contento por parte da maioria dos cineastas como Glauber. No referido texto, o diretor brasileiro constata que o projeto do *Novo Cinema da América Latina* depois de um ciclo de dez anos estava em crise.

Por um lado, ele creditava essa crise à crise geral do cinema, com o crescimento considerável do cinema comercial e da televisão no campo do audiovisual, o que teve reflexos na linguagem, pois se abrem mais espaço para produções construídas por fórmulas e por “convencionalismo ideológico-comercial” (apud SARNO, 1994, p.95). Glauber ressalta que naquele momento o cinema (comercial ou não) utilizava-se das mesmas técnicas e até das mesmas imagens para realizar um filme, esses fatos induziam a uma “domesticação” da linguagem do cinema que era inaceitável para o cineasta. Nesta mesma crítica, Glauber inclui até mesmo alguns diretores do cinema político, sem entretanto, citá-los:

El cine no puede continuar como vehículo paralisador de las informaciones contemporaneas ya manipuladas per la televisión [...]. Un tipo de cine politico actual monta las mismas imagens com la misma complacencia de los centres de televisión [...] y llegan al mercade com meses de retraso (apud SARNO, p.96).

De outro lado, Glauber acusava parte dos cineastas latino-americanos (mais uma vez sem citar nomes) de não se prepararem para fazer filmes que metodologicamente estivessem afinadas com a dialética marxista. Nesta mesma crítica ele dizia que estes cineastas também não tinham conhecimento suficiente da realidade social e econômica de seus países, que era o objeto a ser filmado por esses diretores.

Além disso, no mesmo texto de 1972, Glauber afirmava que os cineastas latino-americanos preocupados em criar uma nova expressão artística não conseguiram aprofundar o debate teórico. Glauber passa a comparar a produção teórica no cinema latino-americano com a produção das ciências humanas e por consequência ele considera que o cinema revelou menos a realidade social dos países do continente do que as Ciências Sociais e a Psicanálise, neste momento de balanço do *Novo Cinema Latino-americano*, Glauber considera que os cineastas estiveram aquém do objetivo de realizar uma pesquisa social com a teoria e a linguagem cinematográfica.

Ao longo da década de 1970 Glauber Rocha se mostrou frustrado com o resultado da produção teórica e fílmica do *Novo Cinema Latino-americano*. O prejuízo maior é a falta de uma estética integral, que fosse original e autêntica; durante esse período Glauber vai condenar incessantemente as influências do *Neorrealismo* e da *Nouvelle Vague* e de outras tendências cinematográficas que de fato balizaram os escritos e os filmes políticos latino-americanos. Por isso ele, um admirador desses movimentos, propõe uma ruptura radical com essas linguagens, consideradas pelo cineasta como essencialmente europeias.

Do seu lado Glauber, continuou a realizar filmes políticos que se apoiavam nos signos da cultura popular e da religião, no entanto, neste momento, como foi visto na *Estética do Sonho*, ampliou suas pesquisas sobre os aspectos místicos, pois considerava que a arte deveria acompanhar de perto a própria vivência mística, e isso teve reflexos imediatos no cinema glauberiano, houve uma crescente fragmentação das imagens, os filmes passaram a ser menos verbais e mais sensoriais, aproximando-se dos movimentos de uma consciência tomada pelo transe.

E deste modo foram realizados filmes como *Idade da Terra* (1980) no qual a inventividade de uma linguagem não linear extrapola limites, o filme para apresentar a saga dos cristos do Terceiro Mundo, faz colagens de distintas formas de representação, como cenas de coreografia, discurso do cineasta, entrevistas e explicitações do trabalho de filmagem, proporcionando rupturas constantes e sensações de atordoamento. Essa combinação de coisas serve para fazer o espectador se aproximar de uma experiência mística.

A obra de Glauber Rocha acompanhou o êxtase místico, o transe e a dimensão religiosa como um todo desde o início de sua carreira, mas na década de 1970, a religião e o mito ganharam um espaço maior em seus filmes, dentre outros motivos, pelo fato de que o cineasta contava somente com eles para continuar a sua empreitada de construir uma estética-política para o cinema da América Latina, pois nesse momento não havia mais a situação política de antes, as ditaduras se consolidaram no poder em vários países e o cinema político perdeu adeptos e espaço nas salas de exibição.

Entretanto, os ideais de construir um cinema original que abordasse os problemas sociais da América Latina, de certo modo, não foram abandonados por grande parte desses realizadores ao longo de suas trajetórias cinematográficas individuais. Ao mesmo tempo as reflexões políticas e estéticas produzidas pelo chamado *Novo Cinema Latino-americano* possuem ressonâncias até os dias atuais, a cinematografia dos países da América Latina apresenta ainda muitos traços daquele cinema militante. Do ponto de vista de sua inserção política fica a constatação de que o cinema pode ser um meio eficaz na abordagem dos problemas sociais que afligem os países da América Latina, seja para perscrutar a realidade com a câmera, seja para pensar o real representado no filme.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AVELLAR, José Carlos. A Ponte Clandestina. São Paulo: Editora 34, 1995.
- BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- COSTA, Cláudio da. Cinema brasileiro (anos 60-70)-dissimetria, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- FIGUEIROA, Alexandre. Cinema Novo – A onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre. A Realidade Figurativa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- GERBER, Raquel. O Mito da Civilização Atlântica. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1978.
- JAMESON, Fredric. O Inconsciente Político. São Paulo: Ática, 1992.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. A Ideologia Alemã. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. O Manifesto do Partido Comunista. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1981.
- \_\_\_\_\_. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SARNO, Geraldo. Glauber Rocha e o Cinema Latino-americano. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ/Rio Filmes, 1995.
- SILVEIRA, Nise. Imagens do Inconsciente. Rio. Alhambra, 1981.
- XAVIER, Ismail. Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo Brasiliense, 1983.