

Partes do mesmo: o cinema de autor na América Latina ou *O Terceiro Cinema latino-americano*¹

Patricia Ferreira Moreno

Doutoranda do PPG-HIS/UFF

Resumo

Muitos pesquisadores têm procurado investigar o cinema usando-o como fonte e objeto de pesquisa, considerando-o como um meio de representação. Este trabalho compartilha desta percepção e busca analisar algumas questões concernentes ao chamado *Nuevo Cine Latino Americano* (designação criada a partir do que os teóricos do cinema denominaram: *Terceiro Cinema*, ou cinema de Terceiro Mundo). O engajamento político que se fez presente em filmes brasileiros, argentinos, cubanos e bolivianos, apresentava questões próprias da realidade de seu país, porém com um objetivo em comum: a consciência revolucionária para a libertação das amarras coloniais. Neste artigo, pretendemos analisar a construção do discurso do *Cine Latino-Americano* discutindo essencialmente três manifestos político/cinematográficos assinados pelos cineastas: Glauber Rocha; os argentinos, Fernando Solanas e Octavio Getino e o boliviano, Julio Garcia Espinosa.

Palavras-chave: *Nuevo Cine Latinoamericano*, *Terceer Cine*, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa

Abstract

Many researchers have sought to investigate the film using it as source and object of research, considering it as a means of representation. This paper shares this perception and will try to examine some questions concerning the so-called *Nuevo Cine Latino Americano* (name created from that film theorists named: *Terceer Cine*, or *Third World cinema* or in opposition to such commercial theaters). The political engagement that was present in brazilian argentine, cuban abd bolivian issues presented themselves to the reality of his country, but with one common goal: the revolutionary counsciousness for liberation from colonial bondage. In this paper, we discuss three main political manifestos / film signed by the filmmakers: Glauber Rocha, the Argentine Fernando Solanas and Octavio Getino and Bolivian, Julio Garcia Espinosa.

Keywords: *Nuevo Cine Latinoamericano*, *Terceer Cine*, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa

¹ Essa pesquisa faz parte da tese intitulada *América em Transe: cinema, identidades e revolução na América Latina (1965-1971)*, em fase de redação final desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a orientação da Prof^ª. Dra. Ana Mauad.

Cinema, história e memória

A historiografia que se dedicou à investigação das amplas relações entre o cinema e a História tem avançado significativamente nos últimos cinquenta anos e ainda hoje as reflexões teóricas e metodológicas sobre essas possíveis interseções continuam estimulando os pesquisadores da área a aprofundarem e aperfeiçoarem seus estudos. A ampliação de novos campos de pesquisa para a produção do conhecimento histórico permitiu que o cinema se tornasse uma “fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico”².

Muitos pesquisadores têm procurado investigar o cinema usando-o como fonte e objeto de pesquisa, considerando-o como um meio de representação, capaz de construir e “re-apresentar” uma visão da realidade por meio de códigos específicos, constituídos a partir de uma determinada referência cultural. Este trabalho compartilha desta percepção e buscará analisar algumas questões concernentes a esta intersecção.

Sendo um meio de comunicação, o cinema produz práticas significativas próprias (o figurino, as formas de construção das tomadas, a trilha sonora, os ângulos de câmera e suas inter-relações), que também podem ser apro-

priadas como objeto de análise.³ Nessa perspectiva, investigamos os discursos engendrados em uma forma particular de engajamento político na produção cinematográfica latino americana surgida no decorrer dos anos de 1960 e início da década de 1970. Temas ligados aos problemas comuns dos povos da América Latina, como a exploração colonial, a descolonização, o neocolonialismo, o subdesenvolvimento e a alienação foram recorrentes nessas produções.

O *Nuevo Cine* (designação criada para ilustrar esta nova experiência cinematográfica) está inserido no que alguns teóricos de cinema chamaram de *Terceiro Cinema*, conceito amplamente trabalhado por estudiosos do cinema como Ella Shoat e Robert Stam.⁴ Esta nomenclatura é proveniente de uma alusão à ideia de Terceiro Mundo. Trata-se de um conjunto de filmes que apresentam um teor político e estético muito semelhante e que, não necessariamente, foram produzidos nos países de Terceiro Mundo, mas que estão na contramão do cinema esteticamente convencional. Dois cineastas vinculados ao chamado *Nuevo Cine Latino Americano*, Fernando Solana e Octavio Getino, foram os criadores e divulgadores dessa nomenclatura.

O engajamento político que se fez

² KORNIS, Mônica A. História e Cinema: um debate metodológico. Revista Estudos Históricos. n. 10. Rio de Janeiro: FGV/FBB, 1992, p.45.

³ TURNER, Graemer. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Ed. 1997; VELHO, G. *Projeto e metamorfoses. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p.128.

⁴ SHOAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosacnaify, 2006 e STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2 ed. Campinas/SP: Papirus, 2003.

presente em filmes brasileiros, argentinos, cubanos e bolivianos, apresentava questões próprias da realidade de seu país, porém com um objetivo em comum: a consciência revolucionária para a libertação das amarras coloniais. Glauber Rocha, o cineasta de maior destaque do movimento do Cinema Novo⁵, produziu, juntamente a uma vasta filmografia, vários manifestos de grande importância para o projeto unificador do cinema engajado latino-americano. Podemos dizer o mesmo de Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa, em Cuba, Jorge Sanjinés, na Bolívia, Fernando Solanas e Octávio Getino, do grupo *Cine Liberación*, na Argentina. Estes são alguns nomes de cineastas latino-americanos cujas trajetórias individuais são capazes de revelar uma identidade no que diz respeito à sua produção artística, às suas teorias cinematográficas e aos seus objetivos.⁶ Todos estes cineastas aparecem como exemplos do quanto o cinema engajado latino-americano era multifacetado e plural. No entanto, neste artigo, nos ateremos essencialmente à análise dos manifestos

⁵ Entre 1957 e 1958, um grupo de jovens cineastas brasileiros começou a se reunir no Rio de Janeiro. Ao discutir sobre a cinematografia de vanguarda, traçaram suas preferências que iam de Eisenstein a Godard. Dessas discussões surgiria, no início dos anos de 1960, o projeto do Cinema Novo. As ideias do grupo convergiam-se na vontade de filmar o Brasil com técnicas novas e que apresentasse ao país sua realidade mais profunda e dramática, sem a máscara cômica das chanchadas ou a beleza maquiada dos filmes de entretenimento para as elites. Alguns manifestos de Glauber Rocha que tratam da temática do NCLA serão analisados nesse trabalho.

⁶ ESPINOSA, Julio García. *La Doble Moral Del Cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1996, p.125.

assinados pelos cineastas: Glauber Rocha; Fernando Solanas e Octavio Getino e Julio Garcia Espinosa, não nos aprofundando na leitura fílmica propriamente dita da produção dos mesmos. Essa abordagem nos leva, primeiramente, a uma reflexão sobre as questões da autoria e da construção do discurso desses autores. Um discurso construído entre a história e a memória como veremos a seguir.

O cinema de autor como fonte de pesquisa: uma investigação entre a memória e a história

O filme, na análise de Marc Ferro, exerce ação política e social. O “cinema de autor” serve como demonstração dessa relação da produção cinematográfica com a realidade. Trata-se de uma produção que exprime uma visão de mundo própria, que busca agir sobre a sociedade com o intuito de fazê-la refletir sobre si mesma.⁷ A produção cinematográfica, assim, entra no âmbito da formação do pensamento, revelando-se como rico material de informação sobre a sociedade contemporânea.

Os cineastas pertencentes ao movimento do *Nuevo Cine* destacaram-se neste sentido por fazerem de seus discursos – fílmico e teórico - um retrato da visão que tinham da realidade⁸. A com-

⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.45.

⁸ Minha tese de doutoramento busca mapear as identidades que proporcionaram a formação do NCLA e objetiva compreender as aproximações entre o pensamento manifestado na produção

preensão desta visão de mundo torna-se fundamental para entendermos o pensamento e as perspectivas de uma geração. Dessa forma, o estudo histórico dessas produções é de grande importância por permitir o conhecimento dos projetos e dos conflitos de uma época.

Por se tratarem de obras de referência para a cinematografia latino-americana, essas fontes fílmicas, em sua maioria, foram reeditadas e atualmente são comercializadas, estando à disposição do pesquisador. A obra escrita de Glauber Rocha, que abrange as cartas, as declarações à imprensa e seus principais artigos teóricos, foi publicada e compõe uma vasta bibliografia. Parte da produção teórica de Gutierrez Alea, bem como algumas de suas entrevistas, também se encontra publicada.

Tendo em vista as especificidades desse tipo de produção cinematográfica, optamos por fazer uma análise que parta das afirmações do próprio autor. Nossa intenção é verificar como os autores aplicaram suas teorias em seus filmes ou detectar o inverso: como, através de suas teorias – elaboradas *a posteriori* – os autores tentaram explicar seus filmes e seus posicionamentos ideológicos. Essa postura aponta para o fato de que estes

cinematográfica de dois importantes cineastas do movimento: Glauber Rocha, ícone do Cinema Novo e Tomás Gutierrez Alea, um dos mais importantes cineasta cubano, cujas posturas sinalizam aproximações entre ambos. Há, tanto em Rocha quanto em Alea, a permanente discussão sobre o papel do intelectual no processo revolucionário, a busca por certa autonomia estética e a preocupação com a conscientização do espectador para fazê-lo romper com a alienação.

cineastas operaram selecionando memórias que entendiam como relevantes para a perpetuação de seus discursos. Não é despropositado o fato de eles terem buscado perenizar tais memórias a partir de uma rede de comunicações e de sociabilidade.⁹

Atuariam, portanto, como guardiões dessa memória, exemplificando a dialética entre a lembrança/esquecimento, presente na história de um movimento cinematográfico latino-americano, concebido e veiculado muito mais pelas teorias de seus autores do que pela adesão do público aos filmes. Isto porque construíram em conjunto uma narrativa comum difundida por meio de uma rede de sociabilidades, selecionando e enquadrando o que devia segundo sua ótica, ser lembrado e esquecido, atuando permanentemente com a memória.

A constituição da identidade de um grupo passa pela escolha de um espaço onde serão sedimentadas as experiências cotidianas. Surgida a partir de uma rede de relações de sociabilidades, este gru-

⁹ A expressão “rede de sociabilidade” é utilizada pelas ciências sociais enquanto instrumento de análise que permite a reconstrução dos processos interativos dos indivíduos e suas afiliações a grupos, a partir das conexões interpessoais construídas cotidianamente. Portanto, nos valeremos da literatura das Ciências Sociais como base para a apreensão do conceito de *sociabilidade*. Ver: BARNES, J.A. Redes Sociais e processo político. In: *A antropologia das sociedades contemporâneas*. Organização e introdução de Bela Feldman-Bianco. São Paulo: Global, 1987; FONTES, Bruno S. Maior & STELZIG, Sabina. *Sobre trajetórias de sociabilidade*. (http://revista.redes.rediris.es/webredes/novedades/breno_sabina.pdf) e SIMMEL, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHOS, E. (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1996.

po de cineastas atingiu esse status com o estreitamento dos laços de identidade. A condição de rede se fortalece a partir da coesão do grupo que está depositada sobre o fluxo constante de comunicação entre seus membros. No momento em que o fluxo diminui ou acaba, tem fim a rede de sociabilidades, ficando apenas o *continuum* da rememoração de suas ações.¹⁰ Nasce, portanto, uma identificação distinta: *um lugar de memória*. A construção desta rede, sua manutenção, seus estatutos de sociabilidade e suas reivindicações se transformam, a partir de seu desaparecimento, em um espaço de reconstituição e manutenção da importância que teve enquanto agente de transformação social. De maneira pontual, a associação jamais é determinada por conteúdos específicos, mas sim, ligada ao prazer da satisfação de compartilhar desejos e lutas, estar junto e fazer parte de uma coletividade.¹¹ Por isso, redes de sociabilidade podem ser evocadas por meio

¹⁰ Verificamos essa prática ao registrarmos a frequente organização, até os dias atuais, de Festivais e encontros em que continuam a debater as questões caras ao chamado NCLA, com ativa participação dos integrantes remanescentes do movimento e sempre exibindo os filmes que se consolidaram como “marcos fundadores”, como *La hora de los Hornos* (de Fernando Solanas e Octavio Getino), *Tire dié* (de Fernando Birri), *Terra em Transe* (de Glauber Rocha), *Memórias do Subdesenvolvimento* (de Tomás Gutierrez Alea), dentre outros. No Brasil, acontece anualmente o *Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo*, no Memorial da América Latina. Além de premiar diretores e produções contemporâneas, cada uma das edições prestou homenagem a um diretor que, pelo conjunto de sua obra, representa o melhor da produção do continente.

¹¹ VELHO, Gilberto. *Subjetividade e sociedade, uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p.56.

de uma memória compartilhada, ou uma memória coletiva deste grupo.

A noção de rede, deste modo, é um conceito central para a compreensão dos processos estruturadores deste grupo de cineastas latino-americanos. Estes complexos processos interativos são a chave para o entendimento dos fenômenos subjacentes à organização da sociedade. O fato de pouco conhecermos as inserções desse grupo de cineastas em suas práticas cotidianas de sociabilidade justifica nossa busca por entender qual sua posição na sociedade da época em que agiam socialmente como construtores de uma dada visão de mundo.

O desenho desta rede propicia a percepção das trajetórias biográficas particularizadas decorrentes das experiências por eles vivenciadas. O que significa dizer que, se de um lado podemos encontrar determinantes na estrutura social, outros elementos de importância igualmente significativa podem ser encontrados nas ações desses cineastas. Ou como afirma o sociólogo norte americano, Joseph Galaskiewicz: “*a análise de redes une as perspectivas micro e macro porque permite ao pesquisador focar sua atenção tanto na ação individual quanto no comportamento inserido em um contexto estrutural mais amplo*”.¹² Nesse sentido, estes e outros conceitos extraídos da literatura sobre redes sociais, ou de sociabilidades nos

¹² GALASKIEWICZ, Joseph. *Advances in social network analysis*. London: Sage Publications, 1994, p.34.

são bastante úteis para a compreensão das relações existentes entre estes cineastas latino-americanos.

Em oposição a um tipo hegemônico de fazer cinema criaram novas perspectivas, abordagens e maneiras de se mostrar a vocação revolucionária latino-americana. Então, instituíram mecanismos para reavaliarem a sociedade vigente, criando estratégias que redimensionaram a percepção da sociedade frente seus propósitos. Esta foi a maneira adotada pelos cineastas *do Nuevo Cine* para expandir e perenizar suas memórias.

Dito isso, a opção de se estudar este tipo específico de cinema, o autoral, como um projeto de evocação de uma dada memória, bem como um lugar de fermentação intelectual, de relação afetiva, e ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, foi a chave para perceber as temáticas que conferiam sentido ao que se via nos filmes destes cineastas *do Nuevo Cine*.

Para subsidiar esta discussão acerca das relações entre memória e história, alguns historiadores têm informado sobre o aprofundamento e a pluralidade com que estas categorias de análise têm sido construídas. Neste sentido, a dinâmica do produtor/reprodutor/gerenciador de memórias diante desta profusão de *memorialismos recuperados* (sobretudo nestes últimos 50 anos) corrobora a ideia de que nunca antes a memória foi tão historicizada e a história se *memorializou* tanto.

Atualmente, a memória tornou-se

um capital simbólico: passou a gerar direitos e, com isso, proporcionou aos estudiosos uma diversidade de focos de análise e campos operacionais, sobre os quais se distingue um vocabulário próprio (os chamados jargões do campo social da memória). Isso possibilitou interpretar práticas memoriais, culturais, sociais e suas circularidades, auxiliando o historiador na busca e interpretação de sua escrita, narrativa, estatuto de atuação, fronteiras (limite e contato), bem como, suas políticas de vida: elementos que geram densos conflitos. Por isso, a escolha de se analisar o cinema autoral latino-americano como um projeto de evocação *de memórias*, produtor e reprodutor de modos de vida se coloca, antes, como um desafio.

A revolução latino-americana: discurso identitário de uma geração

A história da formação cultural latino-americana mistura-se com a trajetória política e econômica de seus países. A própria concepção de América Latina e as múltiplas formas como os intelectuais e artistas das mais diversas áreas a pensaram, também faz parte de sua constituição histórica.¹³

Os autores do *NCLA* pensaram e construíram uma visão de América Latina não apenas como um conceito que

¹³ IANNI, Octavio. *O labirinto Latino-Americano*. Petrópolis: Vozes, 1993, p.9.

caracteriza os países que se originaram a partir da dominação ibérica, mas como uma ideia aglutinadora, que norteou projetos de ruptura com a cultura do dominador, através da valorização das suas identidades culturais. As manifestações artísticas e culturais mais emblemáticas da América Latina procuraram construir uma identidade cultural a partir de seus problemas comuns: a dominação estrangeira e a exploração colonial. Esses pontos também agregaram os cineastas da América Latina que procuraram criar estratégias de ruptura. Em consonância, há uma preocupação histórica em relacionar a América Latina com a trajetória de suas manifestações culturais. Para criar os elementos de identidade, estes cineastas trataram a América Latina como território único. Apesar de ser uma criação individual, as estratégias estéticas utilizadas pelos autores foram criações elaboradas a partir de uma mesma “matriz”. As influências culturais que os cineastas sofreram são coincidentes e a trajetória intelectual, bem como, a formação cinematográfica é semelhante.

Por outro lado, a postura de vanguarda desses cineastas se concretizou nos posicionamentos estéticos e políticos. Esteticamente foi consolidada em uma linguagem fílmica revolucionária — com a narrativa fragmentada, elíptica, reflexiva — repleta de metáforas e alegorias. Politicamente foi demonstrada nos posicionamentos polêmicos e atitudes de resistência.

A partir destas premissas, procuramos investigar as construções ideológicas e as identidades presentes nos

projetos de Revolução, projetos compartilhados por uma geração de intelectuais que pensaram a América Latina como um território geográfico unificado por seus problemas. Para desvendarmos o imaginário cinematográfico desses autores procuramos descobrir as relações existentes entre suas escolhas estéticas e temáticas e a visão de mundo dessa geração de intelectuais, que pensaram os problemas da América Latina a partir dos ideais de revolução. Essa semelhante visão que se plasma em uma *rede de sociabilidades* é aqui entendida como uma dada *cultura política*, conceito que informou estudos de natureza bastante diversa.

Alguns historiadores, a exemplo do francês J. F. Sirinelli afirmam que o conceito de *cultura política* tem que ser entendido segundo um complexo sistema de inter cruzamentos de aspectos que, antes de tudo, constituem-se em:

(...) um conjunto variado de códigos e referências que se formalizam no seio de um grupo engajado ou largamente difuso no seio de uma família ou tradição política. A cultura política seria um conjunto coerente no qual seus elementos estão numa relação estreita uns com os outros e que permitem definir uma forma de identidade de seus indivíduos, que detenham em si um vocabulário próprio, se exprime segundo símbolos e gestos que se constituem num referencial e um verdadeiro ritual de uma dada geração.¹⁴

¹⁴ SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, M. & AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p 133.

Portanto, a força da cultura política como elemento do comportamento individual e ou coletivo resultaria, em primeiro lugar, da sua complexa elaboração. Diante disso, seria o caso de se procurar uma explicação nos comportamentos políticos/ideológicos para fundamentar a existência de um indivíduo ou um grupo. É no quadro da investigação, pelos historiadores do pensamento político, que o fenômeno da *cultura política* surgiu. Serge Berstein, historiador que estuda o conceito de *cultura política* no mesmo diapasão de Sirinelli, atenta para o fato de que “*participando da mesma cultura política, os membros comuns têm uma visão comum do mundo, uma leitura própria do passado, e uma perspectiva idêntica por futuro, (...)*”.¹⁵ Por isso, um grupo que comunga uma dada visão de mundo passa a estabelecer afinidades, visões de passado e perspectivas de futuro comuns, necessitam dar respostas às questões do presente, sob o risco de não cumprindo este papel, desaparecerem. É dentro dessa perspectiva de redes de sociabilidade que se reforçam e interagem entre si, que discutiremos o cinema autoral de Glauber e Alea.

A *geração* de cineastas que propôs a realização de um cinema revolucionário, *contra-hegemônico*, pode ser identificada pela mesma visão de mundo e por um *projeto* comum. Segundo Gilberto Velho, toda noção de *projeto* está obrigatoriamente ligada à ideia de indivíduo-

sujeito, isso ocorre porque a consciência de uma individualidade é que permite a formulação de projetos. Os projetos são expostos através de conceitos, palavras e categorias que pressupõem a existência do *Outro*.

Mas, sobretudo, o *projeto* é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo.¹⁶

Dessa forma, os projetos individuais articulam-se possibilitando a criação de identidades. A *identidade* é constituída a partir da relação que se estabelece entre o projeto dos indivíduos-sujeitos com a sociedade. Investigaremos a constituição de uma identidade (de uma rede de sociabilidades) entre os dois cineastas partindo do princípio de que ambos pertenceram a uma mesma *geração*. Dessa forma, associaremos nesse estudo a ideia de identidade à ideia de geração.

O conceito de *geração* utilizado para auxiliar o historiador em seus recortes temporais foi considerado por muito tempo uma operação suspeita e, até mesmo, imprecisa. Nosso objeto de estudo, entretanto, está vinculado a discussões políticas, culturais e ideológicas próprias de uma época e que foram recorrentes na produção teórica e artística de um determinado grupo, interligado

¹⁵ BERSTEIN, Serge *Les Cultures politiques en France*. Seuil: Collection «L'univers historique», 1999, p.24.

¹⁶ VELHO, *op. cit.*, p. 103.

através de uma visão de mundo comum. Sendo assim, utilizaremos essa noção em um sentido cultural, como uma forma de mapear um grupo que declarou “o sentimento de pertencer a uma faixa etária com forte identidade diferencial”.

O contexto do projeto de revolução dos Novos Cinemas na América Latina

As produções cinematográficas que, em conjunto, compuseram o *Nuevo Cine*, possuem características particulares, entretanto na documentação consultada para esta pesquisa pudemos perceber que os cineastas envolvidos com o projeto de engajamento político e artístico promoveram uma rede de trocas e identidades capaz de criar, consolidar e fazer circular seus ideais. Essa articulação foi realizada em encontros especializados, mostras e festivais de cinema e as principais fontes de pesquisa para se compreender tais diálogos são os manifestos e artigos ali apresentados e publicados nas revistas especializadas.

Segundo Stam e Shoat, “*foram manifestações nos festivais de cinema do Terceiro Mundo chamando para uma revolução tricontinental na política e para uma revolução estética e narrativa na forma do filme*”.¹⁷ Vários periódicos dedicaram-se a discussão e publicação desse material, como a *Revista Cine Cubano*, a *Hablemos de Cine* (no Peru),

Cine al Día (na Venezuela) e *Cine del Tercer Mundo* (no Uruguai).

Além de contar com um espaço significativo nestas publicações, destacamos também como *locus* privilegiado para a construção dessa rede os eventos e mostras de cinema latino-americano ocorridos ao final dos anos de 1960 como o *I e II Encontro de cineastas Latino-americanos* em Viña Del Mar, no Chile (março de 1967 e outubro de 1969, respectivamente), os debates ocorridos no encontro na cidade de Pesaro, na Itália (junho de 1968 e junho de 1969) e em Mérida, na Venezuela (setembro de 1968). Nesses encontros os cineastas apresentavam seus manifestos, promoviam discussões acerca do *NCLA* e realizavam debates após a exibição dos filmes. Dessa forma, podemos verificar que a construção desta *rede de sociabilidade* esteve apoiada em um rico espaço de divulgação entre os cineastas latino-americanos no período.

Jorge Sanjinés, cineasta boliviano que participou ativamente desses encontros e festivais, faz um depoimento importante para compreendermos a construção dessa rede.

Aunque aisladamente, sin conocermos estábamos todos trabajando en una misma idea, convencidos de un mismo deber. Comprendíamos que cada uno, em su respectivo país, tendría poco tiempo para denunciar la miséria, analizar sus causas, combatir la confusión, informar sobre lo que deliberadamente se oculta al pueblo, exaltar y contribuir a rescatar nuestra personalidad cultural etc., tareas urgentes e indispensables

¹⁷ SHOAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosacnaify, 2006, p. 356.

que significaban crear consciencia de liberación.¹⁸

Nesse mesmo sentido, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) teve um papel de extrema importância por abrigar diversos cineastas com variadas tendências, porém com o objetivo comum de realizar filmes inovadores e engajados¹⁹. Dentre as pesquisas realizadas a esse respeito destacamos o trabalho aprofundado de Mariana Villaça²⁰ que aborda as relações do ICAIC com o Estado e analisa a política cultural do Estado cubano pós-revolucionário. Villaça demonstra a existência de uma negociação contínua entre os dirigentes do Instituto e alguns dos cineastas, na tentativa de driblar as premissas impostas pelo Estado. Dessa forma, ela rompe com a visão tradicional da historiografia sobre o tema, segundo a qual o Instituto seria apenas uma reprodução da política cultural oficial.

Segundo a autora, Tomás Gutierrez Alea foi um dos maiores negociadores, conquistando certa autonomia para elaborar suas obras e manifestar-se através,

principalmente, de artigos na *Revista Cine Cubano*. A tese central é a de que o ICAIC estabeleceu com o governo um complexo jogo de adesão e resistência. Analisando a descrição das fontes pesquisadas pela autora, pudemos dimensionar a importância do Instituto como um lugar privilegiado de circulação de ideias e projetos, inclusive o projeto de criação de um novo cinema latino-americano.

O *Nuevo Cine* realizou filmes revolucionários no conteúdo e na forma. Além disso, verifica-se o apreço pela questão autoral, “*foram cineastas cuja forma de exercer a sua consciência da técnica, da forma e dos modos de produção ensejou um exercício da autoria*”.²¹ A linguagem era oposta à do cinema convencional e seu sentido era o de proporcionar o que Glauber Rocha chamou de “o despertar das consciências”. Essa intenção do cineasta brasileiro aparece em suas reflexões sobre a construção de um cinema latino-americano. No texto *Teoria e prática do Cinema Latino-Americano*, escrito em 1967, ele expôs essa proposta da seguinte forma:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns.²²

¹⁸ SANJINÉS, Jorge. Apud AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina. Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995, p. 56.

¹⁹ Dentre os cineastas destacamos Glauber Rocha, que viveu na ilha no período de novembro de 1971 até dezembro de 1972 desenvolvendo a proposta patrocinada pelo ICAIC de rodar um filme cujo tema central seria situação do Brasil em particular e da América Latina no geral.

²⁰ VILLAÇA, Mariana. *O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e política cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

²¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.16.

²² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 50.

Nesse artigo, Glauber procurou identificar a prática cinematográfica latino-americana como pertencente a uma mesma realidade dominada e que precisava se emancipar. Da mesma forma, o tema da libertação está presente nos escritos de Fernando Solanas, autor do clássico *La Hora de los Hornos* (1968), cujo subtítulo apresenta sua proposta de forma explícita: “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”. Solanas, que também aliou sua obra filmica à teoria, no texto “Hacia un tercer cine”, com o subtítulo “Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, defendeu um projeto estético sedimentado na ideia de uma “terceira via” para a linguagem cinematográfica na América Latina. Em 1969, expôs sobre a necessidade de um cinema envolvido na luta “por la liberación nacional e social argentina, entendiendo ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana”.²³

Os cineastas desse movimento produziram sob influência das vanguardas cinematográficas, de Eisenstein e principalmente do *Neo-realismo*²⁴, e dialogaram com as vanguardas europeias da década de 1960, a *Nouvelle Vague*, principalmente. Podemos pensar, na verda-

de, em uma radicalização à esquerda da política dos autores à medida que a estética apresentada nos filmes aparecia vinculada a uma teoria, apresentada em manifestos, que valorizava a provocação e a militância muito mais que meramente a expressão autoral ou o público consumidor.²⁵

Da mesma forma que as vanguardas cinematográficas europeias, o *Nuevo Cine* estava propondo uma ruptura com os valores hegemônicos, mas com propostas de rompimento, de superação do atraso e de implantação de um novo cinema para a América Latina. Podemos verificar, através da investigação de seus manifestos, que os autores do *Nuevo Cine* traçaram uma estratégia de ação que torna possível estabelecer algumas semelhanças com os projetos de vanguarda. Subirats chamou de atitude geral dos artistas de vanguarda:

um esforço por intervir nas ocupações sociais, por apreender a sociedade e a cultura como um todo, e por transformá-las de acordo com as recém descobertas categorias estéticas e utópicas. Porém, ao mesmo tempo legitima-se aquela missão dirigente e pioneira no sentido mais substantivo que os artistas de vanguarda herdaram das vanguardas políticas.²⁶

A caracterização de Subirats demonstra a convergência entre os conceitos de vanguarda artística e de vanguar-

²³ SOLANAS, F. e GETINO, O. La cultura nacional, el cine y la hora de los hornos. Apud. AVELLAR, op. cit., p.115.

²⁴ Paulo Paranaguá na obra *Cinema na América Latina* e Geraldo Sarno em seu livro *Glauber Rocha e o cinema Latino-Americano* afirmam que a maior influência dos cineastas do *Nuevo Cine* foi o Neo-realismo italiano.

²⁵ SHOAT & STAM, op. cit., p. 356.

²⁶ SUBIRATS, Eduardo. Dialética da vanguarda. In: *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1986, p. 62.

da política. O artista de vanguarda toma para si a missão de, pelas vias estética e ética, construir uma nova sociedade com novos valores. Uma forte característica dos autores do *Nuevo Cine* foi a permanente preocupação com a conscientização do espectador para fazê-lo romper com a alienação e atingir o nível da consciência revolucionária.

Essa postura tem ligações estreitas com o contexto histórico em que ela foi concebida. E nesse sentido, tal engajamento está diretamente relacionado à conjuntura dos anos 1960. Para Friedrich Jameson, as principais expressões políticas e culturais dessa década tiveram seu marco inicial situado nos países periféricos. A emancipação dos países da África que eram dominados pelos ingleses e pelos franceses provocou variadas discussões sobre o chamado *Terceiro Mundo*, impelindo a intelectualidade a voltar seus olhares para as movimentações dos países subdesenvolvidos, incrementando os debates acerca do anti-imperialismo e da emancipação dos países pobres, tanto no plano político e econômico como no cultural.²⁷

Na segunda metade dos anos de 1950 as tensões da Guerra Fria intensificaram-se. A Revolução Cubana, iniciada em 1959, e o alinhamento do seu líder, Fidel Castro, ao socialismo, nos moldes do stalinismo, em 1961, acirrou ainda mais a rivalidade entre EUA e URSS. As disputas por áreas de domínio territorial

e pelo alinhamento militar e ideológico entre os dois blocos até então predominava nos países da Europa, Ásia e África. O posicionamento explícito de Castro contra o imperialismo norte-americano proporcionou a ruptura definitiva das relações de Cuba com os EUA e colocou a América Latina como centro dos conflitos da Guerra Fria. A gravidade dessa situação ficou bem evidenciada com a crise dos mísseis, em 1962, quando o mundo esteve no limiar do que seria a Terceira Guerra Mundial.

O desenrolar do processo revolucionário Cubano, no entanto, contrariou, em parte, a orientação dogmática stalinista. Enquanto os Partidos Comunistas ligados à Terceira Internacional previam a necessidade de uma aliança com a burguesia nacional para promover a Revolução Burguesa e, posteriormente, instaurar a ditadura do proletariado, Cuba realizou uma revolução nacional-popular anti-imperialista que, durante o seu transcurso, adquiriu um cunho socialista. Os acontecimentos em Cuba apresentaram uma particularidade histórica e criaram expectativas entre os países latino-americanos, “inaugurando um novo ciclo de lutas revolucionárias anticoloniais, que fascinava comunistas e intelectuais de todo o mundo pelo seu caráter inédito”.²⁸

A influência do pensamento revolucionário marxista sobre a intelectuali-

²⁷ ZJAMESON, F. Periodizando os anos 60. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.89.

²⁸ BARSOTTI, Paulo e FERRARI, Terezinha. A Propósito de Cuba e da Revolução. p. 141. In: Idem, *América Latina: história, ideias e revolução*. São Paulo: Xamã, 1998, p.34.

dade da América Latina crescia desde o início da década de 1950 e a Revolução Cubana estimulou ainda mais as discussões sobre as possibilidades de ruptura pela via revolucionária. Diversos intelectuais e artistas incorporaram tais ideias como forma de viabilizar a luta contra o Neocolonialismo. O impacto desses acontecimentos no campo cultural atingiu a produção cinematográfica e a ideia de Revolução foi incorporada ao projeto dos cineastas que se propuseram a fazer um cinema politicamente engajado. No Brasil, desde o início da década de 1960, Glauber Rocha, já sinalizava para a proposta de unificar o cinema latino-americano em torno de uma linguagem revolucionária inspirada na Revolução Cubana.

[...] acho que devemos fazer a revolução, Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. [...] Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora neste momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo.²⁹

Glauber Rocha anunciava, através dessa declaração a Paulo César Saraceni, também cineasta do movimento do Cinema Novo, a vontade de “agir em bloco” para articular, nos países latino-americanos, um cinema revolucionário. Podemos perceber a existência de um mesmo

projeto capaz de aglutinar os objetivos principais dos cineastas do *Nuevo Cine*: a criação de um cinema com identidade própria, que rompesse com as produções cinematográficas hegemônicas, a reflexão sobre os mais variados problemas da América Latina e, principalmente, a permanente discussão sobre o papel do intelectual e do artista engajado.

Essas discussões, intensificadas na segunda metade dos anos de 1960, aliadas aos ideais revolucionários próprios do contexto histórico latino-americano, proporcionaram o surgimento de um cinema que buscava conscientizar as plateias para a necessidade de libertação política, econômica e cultural. Tanto os filmes, quanto suas teorias, que tinham um elevado teor de manifesto, conquistaram a crítica internacional, ganhando prêmios nos mais importantes festivais de cinema na Europa.

O reconhecimento no exterior do *Nuevo Cine* inseriu, mesmo que timidamente, esse estilo de fazer filmes nas discussões sobre as teorias de cinema. Por sua vez, a investigação dessa forma de fazer cinema torna-se historicamente significativa ao percebermos uma unidade entre a teoria e a práxis cinematográfica. Neste contexto, alguns cineastas passaram a ter a preocupação em apresentar, aliada à sua obra filmica, uma teoria que explicasse seu cinema e conscientizasse seu público. Como vimos, o conjunto desses escritos e filmes, produzidos principalmente no decorrer da década de 1960 e início da de 1970, indica a existência de um rico intercâmbio cultural entre eles, capaz de criar uma troca de influências

²⁹ ROCHA, Apud. BENTES, Ivana. (Org.) *Cartas ao Mundo. Glauber Rocha*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 151.

e de articular propostas políticas e estéticas comuns, sinalizando para a ideia de que o *Terceiro Cinema*, o *Nuevo Cine* e o *cinema de autor* possuem especificidades, mas constituem partes de uma mesma proposta: estabelecer o cinema como uma arte e declarar seu engajamento político. A seguir analisaremos os principais manifestos do *Nuevo Cine* a fim de verificar seus principais pontos comuns.

Ecos do discurso: *estética de un tercer cine imperfecto*

Para compreendermos a dinâmica de construção do *Nuevo Cine* enquanto movimento cinematográfico tomamos como ponto de partida a análise de três importantes “manifestos fundadores” — “A estética da Fome”, de Glauber Rocha (1965), “Hacia el tercer Cine” (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino e “Por um cine imperfecto” (1969), de Julio Garcia Espinosa. Percebemos um forte ponto comum entre eles: a tentativa de se criar uma estética que se mostrasse coerente com a situação econômica dos países latino-americanos. A construção textual desses manifestos aponta para a criação de uma estética diferenciada, que demarcasse uma ruptura com a linguagem cinematográfica convencional. Os cineastas discursaram sobre a necessidade de se realizar um cinema de “escassez”, que apresentasse as marcas do subdesenvolvimento, tendo como pano de fundo o princípio da militância política em busca da Revolução. Nesses documentos a Revolução não aparece como

fenômeno isolado, mas como ação em bloco para realizar a libertação da América Latina.

Glauber Rocha inaugurou, em 1965, uma “sequência” de manifestos com *A Estética da Fome*, apresentado em Gênova na *V Mostra de Cinema Latino Americano*. Neste manifesto, a tematização da fome apresenta uma discussão metafórica sobre as condições precárias de se fazer cinema em um país subdesenvolvido. As condições de escassez eram vivenciadas por esses cineastas principalmente devido aos baixos orçamentos, falta de incentivos para a indústria cinematográfica nacional e a injusta competição com o cinema estrangeiro hegemônico, leia-se: EUA. Percebemos a partir deste manifesto a criação de uma estética de combate e militância, construída justamente a partir dessa situação de precariedade. Com relação à fome, Glauber Rocha afirma:

A fome latina 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.³⁰

Verificamos neste excerto uma forma de explicar a construção estética e de justificar as abordagens escolhidas nos filmes, já que essas produções optaram por mostrar personagens que, mesmo sendo representativos da maioria da população,

³⁰ ROCHA, *op. cit.*, p. 64.

jamais tinham sido mostrados nas telas dos cinemas, porque, de acordo com Rocha: “o latino-americano é subdesenvolvido, é índio, mestiço, é selvagem, está doente, daí ter que partir do zero”.³¹ A miscigenação do povo latino é colocada em evidência, Glauber Rocha utiliza-se aqui do diferencial étnico em relação ao mundo europeu para mostrar a força revolucionária de um povo miserável, “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência”.³²

A violência a que Glauber Rocha se refere é a violência das imagens de um cinema que prega a “Estética da fome” e cujo foco é o combate ao imperialismo. Trata-se, porém, do que se chamava de imperialismo cultural, e a melhor forma de combater esse imperialismo era, para os autores do *NCLA*, a criação e veiculação de imagens com uma estética própria, que fizesse uso da violência simbólica, ou seja, apresentasse nos filmes a realidade crua, distante das fantasias de vidas perfeitas próprias dos filmes de Hollywood. Essa forma de violência tornou-se uma temática recorrente em outros manifestos dos cineastas do *Nuevo Cine*, bem como a prática de mostrar no filme o povo latino-americano, até então aliado das imagens produzidas pelo cinema hegemônico.

Jorge Sanjines, cineasta boliviano, autor de importantes textos sobre a teoria e a prática do cinema latino-ameri-

cano, aborda a questão da violência das imagens na sua comunicação em *Meridá*: “Creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de la tragedia latinoamericana”.³³ Mais adiante fala sobre a importância de fazer cinema para a população indígena que “tiena otro modo de pensar y de captar. Hay que investigar los engranajes de esse pensamiento, que es diferente ao pensamiento occidental”.³⁴ O cineasta boliviano tornou-se um nome de destaque no *NCLA* ao propor e realizar filmes cujos atores eram camponeses, operários e índios, que haviam realmente vivenciado a situação representada no filme.³⁵

Nessa mesma perspectiva, a de criar um cinema cuja estética fosse coerente com a precária situação econômica da América Latina e que prezasse pela conscientização política, Julio Garcia Espinosa escreveu *Por un cine imperfecto*, em dezembro de 1969³⁶. O cineasta-

³³ SANJINES, Apud. AVELLAR, *op. cit.*, p. 220.

³⁴ Idem. *Ibidem*.

³⁵ A proposta era realizar o “cinema-verdade” e cineastas anteriores a Sanjines, como Dziga Vertov e Eisenstein já haviam criado esse método, que influenciou as escolhas estéticas de Sanjines. É comum nesses filmes a utilização do “plano sequência”, para que não haja interrupção no trabalho dos personagens, que muitas vezes não estão atuando, mas sim rememorando fatos ocorridos com eles. No Brasil uma experiência semelhante foi realizada no filme *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, rodado inicialmente em 1964 e finalizado somente em 1984.

³⁶ O Manifesto foi primeiramente distribuído em cópias mimeografadas e, em seguida, divulgado na VI Mostra Internacional do Novo Cinema em Pesaro (Itália, junho de 1970). Foi publicado na época em várias revistas especializadas como *Hablemos de Cine* n. 55/56 (Lima, set/dez de

³¹ Idem, *ibidem*.

³² ROCHA, Glauber. *A estética da fome*, 1965, p. 66.

autor sofreu muitas críticas ao elaborar assertivas como as de que “*Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica*” e “*Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’*”.³⁷ Verificamos, porém, que esse manifesto parece propor uma síntese sobre a “estética da fome” que caracterizou o *NCLA*. Chamamos de síntese, pois, no contexto em que essas teorias foram formuladas, houve espécie de consenso sobre a associação do subdesenvolvimento econômico com a precariedade técnica.

Para Paulo Emílio Salles Gomes, importante crítico de cinema nos anos de 1960 e 70, a produção cinematográfica se configurava de acordo com sua gênese: “*Em cinema o subdesenvolvimento não é etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela*”.³⁸ Essas análises oferecem os mecanismos de defesa que contribuem para a construção identitária entre cineastas-autores que pretendiam fazer filmes engajados, estética e politicamente, mas sem poder contar com grandes financiamentos, incentivos e técnica apurada. Nesse cinema a falta de recursos técnicos não é falha, é uma par-

ticularidade valorizada na operação cinematográfica, e a linguagem desses filmes deveria ser formulada exatamente a partir daí.

Paulo Paranaguá apresentou a questão do subdesenvolvimento técnico da seguinte forma:

O subdesenvolvimento não é mais um dado estrutural assumido com passividade ou fatalismo. O *handicap* técnico intervém na própria elaboração de uma linguagem adequada à sociedade da qual emana. “Uma estética da Fome, uma estética da violência”, proclama Glauber Rocha. “Um terceiro cinema, militante, oposto ao cinema alienado, comercial, dominante, bem como ao cinema reformista, colonizado, de autor”, teorizam os argentinos Solanas e Getino. “Um cinema imperfeito, propõe o cubano Espinosa. “Um cinema coletivo, junto ao povo”, sustenta o boliviano Sanjinés. Assim, os cineastas são os seus próprios teóricos... ou produtores de ideologia.³⁹

O que Paranaguá chamou de ideologia, compreendemos como uma cultura política que se formaliza nas identidades de pensamento e se reforça nas redes sociais que o grupo organiza e estabelece como veículo de manutenção. Outro manifesto que corrobora essa ação e auxilia na compreensão da construção do projeto do *NCLA*, bem como suas identidades é *Hacia el tercer Cine: Apuntes e experiencias para el desarrollo de un cine de liberación em el tercer mundo*

1970), *Cine del Tercer Mundo* n. 02 (Montevideu, novembro de 1970), na revista *Cine Cubano* n. 66/67 (janeiro/março de 1971) e, posteriormente, fez parte de várias publicações.

³⁷ ESPINOSA, Julio García. *La Doble Moral Del Cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1996, p.87.

³⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Embrasil/Paz e Terra, 1980, p.85.

³⁹ PARANAGUÁ, Paulo. *Tradicion y modernidad em El Cine de America Latina*. Fondo de Culktura Economica de Espanã, 2003, p. 70.

(1969), escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino. Os dois cineastas argentinos criaram o grupo Cine Liberación e, em paralelo ao referido texto, divulgaram o filme *La hora de los Hornos*, uma película que aborda quase que didaticamente o tema da libertação da América Latina, do Neocolonialismo e da Revolução. Em artigo escrito também em 1968, publicado na revista Cine Cubano, os dois autores explicariam a ideia central do manifesto como sendo a defesa de um cinema de luta “*por La liberación nacional y social argentina, entendiendo ésta com algo inseparable de la liberación latinoamericana*”.⁴⁰

Hacia el tercer cine é especialmente importante por propor em sua essência a criação do terceiro cinema, em alusão à denominação Terceiro Mundo. A divisão das produções cinematográficas estaria entre aquelas pertencentes ao Primeiro Cinema, que agrupavam os filmes comerciais, de narrativa linear e vinculados aos grandes estúdios. O Segundo Cinema seria o conjunto de obras voltadas para produção artística, com uma estética ousada voltada para a beleza plástica das imagens, tratava-se de obras intelectualizadas, mas sem engajamento político e compromisso com a conscientização. Já o Terceiro Cinema agregaria as obras voltadas para a libertação dos povos colonizados ou neocolonizados, cuja estéti-

ca deveria expressar a luta revolucionária e o engajamento político. O cinema era visto como instrumento capaz de libertar os povos latino-americanos do imperialismo cultural.

Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”.⁴¹

Escrito durante as filmagens e as primeiras projeções clandestinas de *La Hora de los hornos*, teve sua primeira publicação na revista Tricontinental, n. 13, em outubro de 1969. Cópias mimeografadas foram distribuídas durante o II Encontro de cineastas de Viña Del Mar, também em outubro de 1969. Após esse encontro o texto repercutiu em toda a América Latina, sendo publicado por várias revistas especializadas. Importante mencionar que fragmentos do texto foram divulgados por meio dos *Sobres de Liberación*, que eram envelopes contendo material para debate, distribuídos nas projeções clandestinas organizadas pelo *Cine Liberación*.

Solanas e Getino construíram seu discurso em torno da libertação cultural e colocaram o *Tercer Cine* como principal veículo dessa luta. Percebemos uma confluência entre as ideias presentes no manifesto de Solanas e Getino às de Glauber Rocha, à medida que convergem

⁴⁰ SOLANAS, F. e GETINO, O. La cultura nacional, el cine y la hora de los hornos. Apud AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995, p.115.

⁴¹ SOLANAS, F. e GETINO, O. *op. cit.*, p. 163.

na questão da dependência e do imperialismo cultural. Os argentinos mencionam que a cultura imposta no neocolonialismo “*sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el povo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla*”. Glauber Rocha, em *A Estética da Fome*, afirma:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto, e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome.⁴²

Percebemos que nos dois manifestos há a proposta de libertar o povo das amarras coloniais que impedem uma visão crítica sobre a situação desses países. O intelectual, autor dos filmes revolucionários, numa atitude própria do artista de vanguarda (como conceituou Subirats), toma para si a missão de conscientizar seu público através de uma estética construída na escassez e que exponha a realidade do subdesenvolvimento, *não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência* (grifos do autor). Para ambos, expor a miséria, de forma agressiva, nas telas é discutir o tema da colonização, da exploração dos países subdesenvolvidos. Essa convergência de propostas, entretanto,

⁴² ROCHA, *op. cit.*, p.67.

são herdeiras de seu contexto histórico: a luta pela descolonização da África, que deu início às discussões sobre a questão do colonialismo e neocolonialismo. Verificamos, mais precisamente, a menção, de forma direta e/ou indireta, ao pensamento de Franz Fanon que, segundo José Carlos Avellar, “*é um dos principais pontos de partida das reflexões que levaram à ideia de um cinema de descolonização*”.⁴³ Ao compararmos os textos percebemos o porquê dessa afirmação. Em *Os condenados da terra* Fanon afirma: “*o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior*”.⁴⁴ Glauber parece propor a transferência dessa “violência maior” para o plano metafórico, mencionando a estética da violência:

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...] Do Cinema Novo: uma estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.⁴⁵

⁴³ FANON, Apud. AVELLAR, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵ ROCHA, *op. cit.*, p. 34.

As referências de Fanon utilizadas por Solanas e Getino são bem mais diretas. Nas exibições de *La Hora de Los Hornos*, era colocada a frase de Fanon “*todo o espectador é um covarde ou traidor*”, já no manifesto utilizaram como epígrafe outra frase do mesmo autor: “*hay que descubrir, hay que inventar*”. Tratava-se de inventar um cinema de Terceiro Mundo, daí a necessidade de teorizar continuamente sobre essa construção. São esses inúmeros textos-manifestos, repletos de teorias que mostram os caminhos percorridos pelo NCLA, bem como tornam possíveis as investigações sobre os intercâmbios e raios de alcance.

Espinosa no artigo *Por um Cine Imperfecto (Veinticinco años después)*⁴⁶, elaborou importantes reflexões que nos auxiliam a compreender os pontos de partida dos autores do NCLA para criarem essas teorias, além de mostrar as visões identitárias do grupo a respeito “de la gran patria”. Entretanto, para o momento, o que nos chama mais a atenção é a sua afirmativa sobre a contribuição do NCLA, em suas palavras: “*(El Nuevo Cine) Contribuyó a crear y a fomentar el único movimiento cinematográfico al cual se le reconoce un carácter continental. Logró que se hablara em el mundo de Cine Latinoamericana como um concepto global*”.⁴⁷ A partir dessa afirmação percebemos muito clara-

mente a linha tênue que divide a História e a Memória. Espinosa propõe, em tom de memorialismo, a ressonância continental do NCLA e nós, artífices dessa História, estamos a buscar as medidas disto.

Bibliografia

ALEA, Tomás Gutierrez. *Dialética do Espectador. Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Sumus, 1984.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina. Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.

BARNES, J.A. Redes Sociais e processo político. In: *A antropologia das sociedades contemporâneas*. Organização e introdução de Bela Feldman-Bianco. São Paulo, Global, 1987.

BARSOTTI, Paulo. e FERRARI, Tereziinha. A Propósito de Cuba e da Revolução. p. 141. In: Idem, *América Latina: história, ideias e revolução*. São Paulo: Xamã, 1998.

BENTES, Ivana. (Org.) *Cartas ao Mundo. Glauber Rocha*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

BERNARDET, J-C. *O Autor no Cinema*

⁴⁶ Trata-se de um balanço geral da trajetória do Nuevo Cine Latinoamericano - chamando a atenção para o significado da Revolução Cubana para o movimento - relembra seus objetivos, suas principais propostas e estratégias.

⁴⁷ ESPINOSA, Apud AVELLAR, *op. cit.*, p.128.

São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1978.

BERSTEIN, Serge. *Les Cultures politiques en France*. Seuil, Collection «L'univers historique», 1999.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CANCLINI, Néstor G. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CATANI, A. e OROZ, Silvia. Indústria Cinematográfica na América Latina: um paradigma de modernidade (Anos 30-40-50). p 307-309. In: BESSONE, T. e QUEIROZ, T. (Orgs.). *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESPINOSA, Julio García. *La Doble Moral Del Cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1996.

FACINA, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *O Filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, J. & NORA, P. (Orgs.). *História: Novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

FONTES, Bruno S. Maior & STELZIG, Sabina. *Sobre trajetórias de sociabilidade*. Disponível em: http://revista.redes.rediris.es/webredes/novedades/breno_sabina.pdf.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Portugal, Lisboa: Passagem, 1992.

FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GALASKIEWICZ, Joseph. *Advances in social network analysis*. London: Sage Publications, 1994.

GIRARDET, Raoul. Du concept de génération a la notion de contemporanéité, *Revue d'Histoire Moderne*, Paris: L'Harmattan, n. 4, 1991.

Golpe e a ditadura militar. 40 anos de-

- pois Bauru: Editora da Universidade do Sagrado.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1980.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- IANNI, Octavio. *O Labirinto Latino Americano*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- JAMESON, F. Periodizando os anos 60. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pós Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, F. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KORNIS, Mônica A. História e Cinema: um debate metodológico. In: *Revista Estudos Históricos*, n. 10. Rio de Janeiro: FGV/FBB, 1992.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos em La investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- LOWI, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MAUAD, Ana M. “UNE – somos nós” – a fotografia como gesto, Bahia, 1979. Artigo que integra o projeto de pesquisa: Imagens contemporâneas: práticas fotográficas e os sentidos da história na imprensa ilustrada (1940-1970). Bolsa de produtividade CNPq, 2009.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*. Vol. 1 e 2. 9 ed. São Paulo: Forense Universitária, 1997.
- NORA, P. Verbete Cinema e História. In: Burguière, André. *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1983, p.45.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Oito Visões da América Latina*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.
- OROZ, Silvia. *Tomás Gutierrez Alea, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Tradicion y modernidad em El Cine de America Latina*. Fondo de Culktura Economica de España, 2003.
- REZENDE, Sidney (org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: Ciec/Riofilme, 2003.
- SHOAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- SIMMEL, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHOS, E. (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1996.
- SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, M. e AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p 133.
- SOLANAS, F. e GETINO, O. La cultura nacional, el cine y la hora de los hornos. Apud AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2 ed. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- SUBIRATS, Eduardo. Dialética da vanguarda. In: *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1986.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- TURNER, Graemer. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus Ed., 1997.
- VELHO, G. *Projeto e Metamorfoses. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VELHO, Gilberto. *Subjetividade e sociedade, uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- VILLAÇA, Mariana. *O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC) e política cultural em Cuba (1959-1991)*. Tese de doutorado, USP, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Submetido em: 6 de Julho, 2010

Aprovado em: 8 de Setembro, 2010