

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**CLARA RODRIGUES BRUNDO**

**O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO*, DE 1958 A 1977, SOB A LENTE  
DECOLONIAL**

**Porto Alegre**

**2024**

**CLARA RODRIGUES BRUNDO**

**O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO*, DE 1958 A 1977, SOB A LENTE  
DECOLONIAL**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tatiana Vargas Maia

**Porto Alegre**

**2024**

## CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues Brundo, Clara  
O NUEVO CINE LATINOAMERICANO, DE 1958 A 1977, SOB A  
LENTE DECOLONIAL / Clara Rodrigues Brundo. -- 2024.  
89 f.  
Orientadora: Tatiana Vargas Maia.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Ciências Econômicas, Curso de Relações  
Internacionais, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Nuevo Cine Latinoamericano. 2. Cinema. 3. Teoria  
decolonial. 4. Cultura. I. Vargas Maia, Tatiana,  
orient. II. Título.

**CLARA RODRIGUES BRUNDO**

**O NUEVO CINE LATINOAMERICANO, DE 1958 A 1977, SOB A LENTE  
DECOLONIAL**

Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título Bacharel em Relações Internacionais.

Aprovada em: Porto Alegre, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Tatiana Vargas Maia – Orientadora

UFRGS

---

Profa. Dra. Pâmela Marconatto Marques

UFRGS

---

Profa. Dra. Renata Dal Sasso Freitas

UNIPAMPA

Àqueles que me fizeram apreciar o cinema.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por oferecer aos estudantes uma educação pública, gratuita e de qualidade. Agradeço a todos os servidores, professores e técnicos que, de alguma forma, fizeram parte da minha passagem pela UFRGS. Agradeço também pelas oportunidades que vão além da sala de aula, como os projetos de extensão, que foram essenciais para meu desenvolvimento como pessoa, como aluna e como profissional.

Agradeço à minha família pelos momentos que já compartilhamos. Aos meus pais, Luís e Cláudia, obrigada pela estrutura e pelos valores que me proporcionaram. À minha irmã, Luara, obrigada pelas palavras de apoio trocadas.

Por fim, agradeço aos meus amigos. Matheus e Mallet, obrigada por serem companhia para todas as horas. Júlia, obrigada por me ouvir, independente da distância no mapa. Raquel, Tiago e Víncius, obrigada pela parceria e pelas risadas. Lara, obrigada por ser a pessoa que dividiu comigo essa jornada universitária até o fim. Mari, obrigada pelo carinho e pelos conselhos acadêmicos. Flor, Isa, Ana, Bru e Thales, obrigada por tornarem todos os momentos mais leves. Nailê e Bruna, obrigada por estarem na minha vida há tanto tempo e crescerem comigo.

*“A América Latina é um continente em guerra.  
Para as classes dominantes, guerra de opressão.  
Para os povos oprimidos, guerra de libertação”*

(La hora de los hornos, 1968)

## RESUMO

Este trabalho tem como tema o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), projeto que inicia em meados dos anos 1950 e consolida-se na década seguinte. Sendo um movimento influenciado pelas insurgências do Terceiro Mundo, a pergunta que norteia a pesquisa é: o projeto do NCL, entre 1958 e 1977, foi um movimento de resistência em uma tentativa de firmar uma identidade regional anti-imperialista? Nesse sentido, o objetivo é investigar a identidade decolonial do movimento, a fim de compreender de que modo esses aspectos contra-hegemônicos foram expressados, não apenas pelas produções cinematográficas lançadas na época, mas principalmente através dos manifestos dos próprios cineastas — com um foco nos argentinos Fernando Birri, Octavio Getino e Fernando Solanas e no brasileiro Glauber Rocha. Para tal, a pesquisa adota como metodologia a revisão de literatura de caráter qualitativo, utilizando autores que discorrem sobre esse período da história do cinema latino-americano. Além disso, é feita uma análise de discurso a partir dos manifestos e declarações selecionados, produzidos pelos protagonistas do projeto. A partir da revisão e da análise dos documentos, entendeu-se que o NCL foi essencial para o surgimento de um cinema com identidade latino-americana que denunciasse a realidade social e política nos países. Ao mesmo tempo, verificou-se que o projeto possuía limitações e enfrentou dificuldades de alcançar o grande público, tanto pelo cenário de instabilidade e repressão política quanto pelas estratégias e linguagens utilizadas.

**Palavras-chave:** Nuevo Cine Latinoamericano. América Latina. Cultura. Teoria decolonial.



## RESUMEN

El tema de esta obra es el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), un proyecto que se inició a mediados de los años 1950 y se consolidó en la década siguiente. Siendo un movimiento influenciado por las insurgencias del Tercer Mundo, la pregunta que guía la investigación es: ¿fue el proyecto del NCL, entre 1958 y 1977, un movimiento de resistencia en un intento de establecer una identidad regional anti-imperialista? En este sentido, el objetivo es investigar la identidad decolonial del movimiento, con el fin de comprender cómo se expresaron estos aspectos contrahegemónicos, no sólo a través de las producciones cinematográficas estrenadas en la época, sino principalmente a través de los manifiestos de los propios cineastas — con foco en los argentinos Fernando Birri, Octavio Getino y Fernando Solanas y el brasileño Glauber Rocha. Para tal, la investigación adopta como metodología una revisión cualitativa de la literatura, utilizando autores que discuten este período de la historia del cine latinoamericano. Además, se realiza un análisis del discurso a partir de los manifiestos y declaraciones seleccionados, elaborados por los protagonistas del proyecto. De la revisión y análisis de los documentos se entendió que lo NCL fue fundamental para el surgimiento de un cine con identidad latinoamericana que denunciara la realidad social y política de los países. Al mismo tiempo, se encontró que el proyecto tenía limitaciones y dificultades para llegar al público en general, tanto por el escenario de inestabilidad política y represión como por las estrategias y lenguajes utilizados.

**Palabras clave:** Nuevo Cine Latinoamericano. América Latina. Cultura. Teoría decolonial.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Festival de Cine de Viña del Mar (1967).....	35
<b>Figura 2</b> - Divulgação de La hora de los hornos (1968).....	42
<b>Figura 3</b> - Cena do documentário La hora de los hornos.....	53

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALACI	Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes
GCL	Grupo Cine Liberación
NCL	Nuevo Cine Latinoamericano
OLAS	Organização Latino-Americana de Solidariedade
OSPAAAL	Organização de Solidariedade entre os Povos da Ásia, África e América Latina
SODRE	Serviço Oficial de Rádio Elétrica
UCAL	União de Cinematecas de América Latina

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2 PARA ALÉM DO COLONIALISMO</b>	<b>17</b>
2.1 UM OLHAR DECOLONIAL PARA O CONTINENTE	20
2.2 IMPERIALISMO CULTURAL NA AMÉRICA LATINA	24
1.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	26
<b>3 O NUEVO CINE LATINOAMERICANO (1958-1977)</b>	<b>28</b>
3.1 CONTEXTO E INFLUÊNCIAS DO PROJETO	28
3.2 UM PROJETO SUBCONTINENTAL	31
3.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	37
<b>4 AS VOZES DOS CINEASTAS NA CONSOLIDAÇÃO DO PROJETO</b>	<b>39</b>
4.1 TERCER CINE ARGENTINO	40
4.1.1 Cine y subdesarrollo	40
4.1.2 O grupo Cine Liberación e La hora de los hornos	41
4.1.3 Hacia un tercer cine	43
4.2 O BRASIL DE GLAUBER ROCHA: FOME E SONHO	45
4.2.1 Uma estética da fome	47
4.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	49
<b>4 CONCLUSÃO</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>53</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto central o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), movimento que inicia na segunda metade dos anos 1950, consolida-se na década seguinte e tem seu declínio ao fim dos anos 1970. O NCL foi um processo inédito no continente, visto que, até então, a indústria cultural era quase totalmente dominada por produções hollywoodianas e os próprios filmes nacionais reproduziam um padrão norte-americano ou europeu — tanto na forma de produção quanto no teor das obras, ou seja, um padrão comercial sem consciência social (Dávila, 2014). Sendo um projeto influenciado pelas insurgências em busca da libertação do Terceiro Mundo, que acontecem principalmente após a Conferência de Bandung (1955), o presente trabalho busca investigar a identidade decolonial e o caráter anti-imperialista do movimento, a fim de compreender como se construiu o projeto, quais foram seus desdobramentos e suas limitações.

No esforço de fazer a pesquisa sem utilizar como base referências teóricas eurocêntricas, busca-se compreender o histórico do NCL e analisá-lo pela lente decolonial das Relações Internacionais, utilizando majoritariamente autores da escola latino-americana, como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Ramón Grosfoguel, que discutem os conceitos de colonialidade do poder, cultura e imperialismo. Segundo Mignolo (2010, p.14), “o conceito de colonialidade abriu a reconstrução e a restituição de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas e conhecimentos subalternizados”. Portanto, o objetivo do trabalho é utilizar essa perspectiva epistêmica para compreender um movimento que marca a história do cinema latino-americano no século XX e caracterizá-lo como um projeto de resistência, que tenta subverter a narrativa dominante e denunciar a realidade política e econômica dos seus países — algo que as elites nacionais tentavam manter velado.

O período escolhido para a análise foi de 1958 a 1977, tomando como base o ano em que acontece o Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, na cidade de Montevideu, até o quinto e último Encontro de Cineastas Latino-Americanos promovido por esse grupo de diretores que reivindicavam o projeto. Em termos espaciais, mesmo abordando o movimento subcontinental como um todo, o

trabalho traz uma ênfase para as experiências na Argentina e no Brasil, por acreditar que o contexto socio-político do local de enunciação de um discurso tem influência na perspectiva dos autores e é importante ser abordado.

Esta pesquisa busca discutir o papel social e político do cinema, a fim de mostrar a relevância de considerar os aspectos culturais ao estudar a dominação estadunidense e europeia na América Latina. A pesquisa é de caráter qualitativo por meio da revisão de literatura e da análise de discurso. A revisão de literatura abarca a análise de publicações sobre esse período no cinema latino-americano, para que seja possível evidenciar e entender o caráter contra-hegemônico do projeto na perspectiva daqueles que estavam construindo o NCL. Portanto, mostrou-se necessário não apenas olhar para o contexto histórico do projeto, mas também realizar uma análise de discurso a partir dos manifestos dos próprios diretores da época, mais especificamente, de cinco textos: “*Cine y subdesarrollo*” (1962) do argentino Fernando Birri; “Uma estética da Fome” (1965) e “*Eztetyka do sonho*” (1971) do brasileiro Glauber Rocha; “*Primera Declaración del Grupo Cine-Liberación*” (1968), do grupo argentino; e “*Hacia un tercer cine*” (1969) dos diretores Octavio Getino e Fernando Solas. Estes documentos foram selecionados devido à relevância e à repercussão que tiveram na história do cinema da América Latina. A análise busca encontrar pontos em comum entre essas declarações para delimitar os objetivos que tornam o projeto uma ação coletiva e subcontinental.

Tendo em vista a problemática apresentada, esse trabalho busca responder à seguinte pergunta de pesquisa: o projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*, entre 1958 e 1977, foi um movimento de resistência em uma tentativa de firmar uma identidade regional anti-imperialista? Para responder a pergunta, foram definidos três objetivos específicos: 1) discutir de que forma o projeto do NCL pode ser inserido no debate decolonial e quais conceitos nos ajudam a compreender o movimento; 2) entender a relevância política e social do NCL a partir das influências e dos desdobramentos do projeto; e por último 3) analisar com maior ênfase os casos da Argentina e do Brasil através dos manifestos de grandes nomes do cinema no período entre 1958 e 1977, levando em consideração os contextos internos e a heterogeneidade entre os países.

O presente trabalho justifica-se a partir da relevância do NCL não apenas para a história do cinema latino-americano, mas pelo seu significado político e social no

contexto de insurgência dos movimentos contra-hegemônicos do Terceiro Mundo na segunda metade do século XX. O tema, apesar de ser bastante estudado por pesquisadores da área da história e do cinema, é menos explorado nas Relações Internacionais, visto que as abordagens positivistas — e ainda predominantes no campo — se baseiam em pressupostos eurocêntricos e estadocêntricos, ou seja, colocam o Estado como sujeito principal, quando não o único. Além disso, as teorias tradicionais dão ênfase para assuntos econômicos e securitários, deixando de lado aspectos culturais e sociais, por exemplo (Messari; Nogueira, 2005). Assim, a abordagem positivista não permite o estudo de movimentos estético-políticos como o NCL, por não reconhecer movimentos sociais ou organizações descentralizadas nos Estados como atores relevantes no sistema internacional, além de não levarem em consideração manifestações culturais. Logo, uma pesquisa que tem como objeto central um movimento da cultura popular de países da periferia do sistema, utilizando uma perspectiva decolonial, consegue fugir das ferramentas metodológicas tradicionais e nos permite ter uma visão mais plural do campo.

O trabalho está organizado em cinco seções, incluindo esta introdução. Na segunda seção, apresenta-se o aporte teórico utilizado para a pesquisa com o intuito de expor a lente pela qual estamos analisando o objeto. São apresentados alguns dos principais pressupostos da teoria decolonial desenvolvidos pelos autores latino-americanos Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Ramón Grosfoguel — como o conceito de colonialidade do poder e matriz de poder. Além disso, é trabalhado o conceito de cultura e imperialismo pela perspectiva do teórico Edward Said, contextualizando suas contribuições para a realidade da América Latina. Na terceira seção, apresentam-se alguns pontos centrais relacionados ao contexto regional e internacional no qual surge o NCL e são descritos marcos importantes do movimento até a sua consolidação. Para compreender o NCL, é realizada uma revisão de fontes secundárias que abarcam o período de 1958 até 1977. Em seguida, na quarta seção, é apresentada a análise de discurso de cineastas que idealizaram o projeto, contextualizando brevemente o cenário político da Argentina e do Brasil, a fim de compreender de qual perspectiva esses cineastas partiam em sua enunciação. Na

última seção, são apresentadas as conclusões do trabalho e as considerações acerca dos resultados encontrados com a pesquisa.



## 2 PARA ALÉM DO COLONIALISMO

Este capítulo explora a abordagem teórico-metodológica que servirá de embasamento para o trabalho, buscando apresentar as contribuições da teoria decolonial relacionadas à colonização, à cultura e à resistência na América Latina para contextualizar o tema da pesquisa no debate acadêmico. Ao longo da exposição, também serão discutidos os conceitos de colonialidade e o histórico do imperialismo cultural na região.

A perspectiva decolonial surge no campo das Relações Internacionais em um contexto de luta contra a atuação imperialista de países europeus e dos Estados Unidos da América na periferia do sistema internacional, devido à emergência dos países do assim chamado “Terceiro Mundo”. Essa teoria busca ampliar o debate para além das questões tradicionais de segurança e de economia, elucidando também outras formas de dominação global impostas pelo Ocidente, por exemplo, através dos discursos ou pela cultura popular. Mesmo com algumas correntes teóricas denunciando essa desigualdade de poder no sistema internacional, a “teoria ainda estava localizada no Norte, enquanto os sujeitos estudados se localizavam no Sul” (Grosfoguel, 2007, p. 211, tradução própria). Portanto, a lente decolonial propõe uma mudança principalmente na posição epistêmica, permitindo-nos analisar as relações entre países de “Primeiro Mundo” e de “Terceiro Mundo” — ou centro e periferia — pela ótica do dominado, indo além do eurocentrismo e estadocentrismo tradicionais, mas limitantes, da disciplina (Nogueira, 2021).

A cultura, na literatura decolonial, é um dos elementos fundamentais para conseguirmos analisar o projeto colonial europeu. A fim de entender a importância do NCL e da cultura popular em um cenário dominado pela Europa e pelos Estados Unidos, portanto, precisamos compreender como o pensamento decolonial define estas relações de poder entre Norte e Sul globais. Para isso, utilizamos, principalmente, as contribuições de três autores latino-americanos — selecionados por serem referência e figuras-chave para a literatura decolonial da América Latina: Aníbal Quijano, sociólogo peruano que desenvolveu o conceito de “colonialidade do poder”; Walter D. Mignolo, professor argentino e um dos principais nomes do pensamento decolonial latino, tendo

como base as ideias de Quijano; e Ramón Grosfoguel, escritor porto-riquenho que utiliza das obras de ambos, Quijano e Mignolo, para desenvolver sua crítica à perspectiva eurocêntrica do processo de colonização. Da mesma forma, os pontos levantados por Edward Said — intelectual e ativista palestino — em seu livro “Cultura e Imperialismo”, publicado pela primeira vez em 1993, são imprescindíveis para a análise proposta por este trabalho.

Um dos pontos centrais no debate decolonial, e também para esta pesquisa, é a diferença entre dois conceitos teóricos: o colonialismo e a colonialidade. O colonialismo — mais conhecido e utilizado nos campos das Relações Internacionais, Sociologia e História — representa um sistema baseado necessariamente na influência e dominação direta de uma Metrópole sobre um território, estando ligado normalmente a questões econômicas acima de tudo. Por outro lado, a colonialidade — termo desenvolvido por Aníbal Quijano em sua teoria — ultrapassa essa definição e “refere-se a duradouros padrões de poder que emergiram como resultado do colonialismo, mas que definem a cultura, o trabalho, as relações intersubjetivas, e a produção de conhecimento bem além dos estritos limites de administrações coloniais” (Maldonado-Torres, 2007, p. 243, tradução própria). Ou seja, referem-se aos efeitos estruturais que permeiam diferentes esferas da nação colonizada, mesmo após o fim do período colonial ou neocolonial, e que são responsáveis pela manutenção da lógica de poder e exploração. Logo, essa colonialidade do poder, como define o autor, tem início junto ao colonialismo, mas não termina com o fim institucional desse processo.

As relações de poder marcadas pela colonialidade são comandadas pela Europa inicialmente, porém, a partir do século XX, são os Estados Unidos da América quem tomam a frente do processo e alcançam a hegemonia no âmbito internacional. Para se referir a essas complexas relações, a teoria decolonial utiliza o termo “matriz de poder”, considerando que a colonialidade atinge diferentes dimensões e níveis dentro desse sistema, incluindo: “(1) o controle da economia; (2) o controle da autoridade; (3) o controle do ambiente e dos recursos naturais; (4) o controle de gênero e da sexualidade; e (5) o controle da subjetividade e do conhecimento” (Blanco; Delgado, 2021, p. 130). Para Grosfoguel (2007, p. 217, tradução própria), a matriz de poder colonial pode ser definida como “hierarquias múltiplas e heterogêneas (‘heterarquias’)

de formas de dominação e exploração sexual, política, epistêmica, econômica, espiritual, linguística e racial”, que divide a sociedade global entre Europeus e Não-europeus, reorganizando a estrutura internacional de poder a fim de alimentar os interesses dos Estados colonizadores.

Said (2011) enfatiza a importância das formações ideológicas e discursivas para a continuidade do colonialismo e, por consequência, da colonialidade do poder. Em “Cultura e Imperialismo”, o autor define cultura como fonte de identidade, aquilo que determinaria “nós” e “eles” para uma nação ou comunidade. Essa definição já pressupõe uma hierarquização entre as nações, reforçada pelos europeus para que garantissem seus interesses. Tanto Quijano (2010) quanto Mignolo (2010) seguem essa mesma lógica e afirmam que a dominação do Ocidente é sustentada pela produção de um “Outro subalternizado”, o qual é lido como inferior e atrasado em todos os aspectos, enquanto os europeus são tidos como avançados e modernos. Isso demonstra que as culturas se tornam permeáveis e um importante instrumento para o Estado e para outros atores, pois esse sentimento de inferiorização e de identificação tem o poder de legitimar ações, criar um senso comum ou estabelecer valores em uma sociedade. Neste sentido, os países dominantes utilizam da cultura popular (por meio da mídia, costumes, televisão, cinema, arte) como uma extensão do imperialismo e constroem narrativas para que o ser Europeu seja visto com superioridade, como universal e evoluído, por quem é educado sob essa hegemonia — fazendo, portanto, com que a ideologia imperial esteja intrínseca ao colonizado.

A construção dessa narrativa implica não apenas na valorização daquilo que vem dos países dominantes, mas principalmente na desvalorização e tentativa de destruição das culturas e expressões identitárias das nações colonizadas, como coloca o autor queniano Ngũgĩ wa Thiong'o. Essa violência contribui para os interesses europeus e, mais tarde, estadunidenses de retratar o “Terceiro Mundo” como um lugar sem história ou cultura, a fim de justificar uma missão civilizatória ocidental nessas regiões (Mignolo, 2010; Quijano, 2009; Said, 2011; Thiong'o, 1986).

De acordo com Said (2011, p. 73):

Os discursos universalizantes da Europa e dos Estados Unidos modernos, sem nenhuma exceção significativa, pressupõem o silêncio, voluntário ou não, do

mundo não europeu. Há incorporação; há inclusão; há domínio direto; há coerção. Mas muito raramente admite-se que o povo colonizado deve ser ouvido e suas ideias conhecidas.

Apesar da tentativa de invisibilizar qualquer narrativa alternativa, os autores mencionados não indicam de nenhum modo uma passividade dos povos colonizados neste processo e afirmam que as mais diversas formas de resistência sempre foram usadas. Quijano, Mignolo e Said encaram a própria utilização da cultura e da identidade por parte dos povos dominados como forma de subversão à ideia de que eles não teriam voz. Edward Said constata que a cultura sempre foi um ponto de resistência de povos colonizados, por ter um importante papel de definir identidades e, com isso, um poder de criação das suas próprias narrativas. Seguindo essa lógica, de acordo com Aníbal Quijano, é necessária a destruição da estrutura de colonialidade do poder para que se possa construir uma alternativa política. Mignolo, por sua vez, defende a ideia de desvinculação ou *de-linking*<sup>1</sup> para que seja possível imaginar uma nova modernidade, vinda dos movimentos sociais latino-americanos (Mignolo, 2005b; Quijano, 2009; Said, 2011). Nesse mesmo sentido, Frantz Fanon — um dos autores mais relevantes para as teorias pós-coloniais, para a teoria crítica e para o marxismo — afirma que os povos dominados não deveriam incorporar um molde europeu em suas instituições, tradições ou modelos político-sociais, mas sim buscar uma alternativa. Na obra *Os Condenados da Terra*, de 1961, ele argumenta:

A humanidade espera alguma coisa de nós que não seja essa imitação caricatural e em geral indecorosa. Se queremos transformar [...] a América numa nova Europa, confiemos, então, aos europeus os destinos dos nossos países. [...] Mas se queremos que a humanidade avance com audácia, se queremos elevá-la a um nível diferente do que foi imposto pela Europa, então é necessário inventar e descobrir. [...] Pela Europa, por nós próprios e pela humanidade, camaradas, é necessário mudar de pele, desenvolver um pensamento novo, tratar de formar um homem novo (Fanon, 1961, p. 337).

## 2.1 UM OLHAR DECOLONIAL PARA O CONTINENTE

---

<sup>1</sup> Conceito articulado por André Gunder Frank, Samir Amin e outros autores da Teoria da Dependência. Segundo Amin, significa: “busca por um sistema de critérios racionais para alternativas econômicas fundadas em uma lei de valor de base nacional com relevância popular, independente de tais critérios de racionalidade econômica que resultem do domínio da lei capitalista do valor operando em escala mundial” (Amin, 1990, p. 62, tradução própria).

Esta seção tem o objetivo de detalhar a matriz de poder na história latino-americana para compreendermos o processo de dominação a partir da ótica decolonial, explorando a intersecção entre colonialismo, racismo e cristianismo, que podem ser considerados como as bases fundadoras na construção da América Latina pelos colonizadores. Como citado anteriormente, a colonialidade tem início junto ao início da colonização da América, tendo como marco a chegada dos europeus no continente no final do século XV. De acordo com Walter Mignolo (2005, p. 2, tradução própria):

A “América”, então, nunca foi um continente esperando para ser descoberto. Em vez disso, a “América” como conhecemos foi uma invenção forjada no processo da história da colonização europeia e na consolidação e expansão da visão de mundo e das instituições ocidentais.

A narrativa de “descoberta” foi contada pelos próprios europeus, e não pelos povos nativos das Américas. Muitas vezes no âmbito acadêmico, mesmo quando essa narrativa é criticada, costuma ser por uma perspectiva que ainda coloca a Europa no centro e que é, quase estritamente, econômica, considerando que a colonização seria uma competição entre impérios — uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo, como Grosfoguel descreve. O autor argumenta que, apesar de ser importante considerar também esse aspecto, é necessária uma mudança epistêmica, a fim de colocar no centro do debate o local de enunciação dessas narrativas e levar em conta outras dimensões desse processo (Mignolo, 2005b; Grosfoguel, 2007).

Para evidenciar seu argumento teórico no artigo *The Epistemic Decolonial Turn*, Ramón Grosfoguel (2007) tenta se colocar no lugar de uma mulher indígena. Ele deixa claro que seu objetivo com esse exercício não é falar por ou representar as mulheres indígenas, mas sim alterar o local de enunciação a partir do qual se conhece a narrativa da colonização das Américas. De acordo com Grosfoguel (2007, p. 216, tradução própria), o que chegou no continente latino-americano, portanto, “não foi apenas um sistema econômico de capital e trabalho para produção de *commodities*” que buscava o lucro — como é posto pelas perspectivas econômicas e reducionistas. No ponto de vista de uma mulher indígena vivendo aqui, o cenário muda drasticamente, pois o que chegou foi uma estrutura de poder bem mais ampla e complexa, que estabeleceu

hierarquias interligadas no sistema e que requer um entendimento mais aprofundado. Essa estrutura estava representada pela figura de um homem “europeu/ capitalista/ militar/ cristão/ patriarcal/ branco /heterossexual” (Grosfoguel, 2007, p. 216, tradução própria), que impõe sua autoproclamada superioridade aos povos que já existiam na América Latina. Corroborando com as visões de Aníbal Quijano e Edward Said, isso impõe uma divisão social entre o “Eu Europeu” e o “Outro Ameríndio” que solidifica as raízes da colonialidade e o impacto do colonialismo em toda a política internacional, considerando que todas as características citadas por Grosfoguel tornam-se motivo de inferiorização daquilo que não se encaixa nesse padrão, principalmente no âmbito de raça e religião (Blanco; Delgado, 2021; Said, 2011; Quijano, 2010).

Segundo Mignolo (2005b, p.15, tradução própria), “o processo de invenção da América exigiu a construção ideológica simultânea do racismo” para que fosse não apenas possível, mas justificável, a marginalização ou extinção da história dos povos indígenas e da população negra escravizada no continente. Com isso, a questão da raça foi instrumentalizada pelos europeus e serviu de ferramenta para definir uma espécie de *ranking* da humanidade, em que o “modelo ideal” foi estabelecido “de acordo com a percepção dos homens cristãos, brancos e europeus” (Mignolo, 2005b, p. 15, tradução própria), os quais ocupam o topo dessa classificação. Portanto, o racismo teve papel fundamental na construção da narrativa e da história latino-americana, como argumenta Quijano (2009, p.107):

As diferenças fenotípicas foram usadas [...] como expressão externa das diferenças ‘raciais’. Num primeiro período, principalmente a ‘cor’ da pele e do cabelo e a forma e cor dos olhos. Mais tarde, nos séculos XIX e XX, também outros traços, como a forma da cara, o tamanho do crânio, a forma e o tamanho do nariz. [...] A ‘cor’ da pele foi definida como marca ‘racial’ diferencial mais significativa, por ser mais visível, entre os dominantes/ superiores ou ‘europeus’, de um lado, e o conjunto dos dominados/ inferiores ‘não-europeus’, do outro.

Assim, na classificação étnica criada pelos europeus, a “raça branca” foi atrelada à modernidade e à superioridade, enquanto as “raças de cor” — como eram denominadas — ficaram atreladas à inferioridade. Ainda de acordo com o autor, a racialização das relações de poder sustentou e legitimou a nova ordem internacional que estava sendo construída, atravessando todas as “áreas da existência social do padrão de poder mundial, eurocentrado, colonial/moderno” (Quijano, 2009, p. 107),

visto que envolvia a escravização dos indígenas e pretos, que tornam o modelo capitalista e, mais tarde, neoliberal, possível. Com isso, o racismo torna-se um pilar estrutural para a perpetuação da colonialidade de poder na América Latina (Quijano, 2009).

Um importante fator que contribuiu para a inferiorização da cultura, dos saberes e das tradições não-europeias foi a religião. Com ela, houve a concretização de uma missão civilizatória no continente, através da exportação do cristianismo para o resto do mundo durante a expansão colonial. A tentativa de conversão em massa ao cristianismo e o apagamento de tradições religiosas de matriz africana e indígena representou mais uma das violências sofridas pela população negra trazida à força da África e pelos povos nativos. Nesse sentido, a justificativa era justamente levar modernidade, democracia e desenvolvimento para as zonas periféricas do sistema internacional e, assim, conseguir o controle dos valores presentes nas colônias com o objetivo de aumentar o poder dos centros em escala mundial. A missão civilizatória — realizada na América inicialmente pelos europeus e, mais tarde, pelo imperialismo estadunidense — pretendia converter à força todos os “bárbaros”, como menciona Mignolo (2005a), visto que a Igreja colocava-se no direito de tomar posse dos territórios para “salvar as almas” dos não-europeus. Essa missão foi um dos principais meios de funcionamento do imperialismo cultural na América Latina, através do discurso de salvação e com os valores cristãos sendo pregados nas escolas e aplicados na política, enquanto rituais das culturas nativas eram demonizados, ou seja, as políticas coloniais de poder foram disfarçadas e transformadas em verdades universais e divinas (Grosfoguel, 2007; Mignolo, 2005a).

Em seu livro, *The Idea of Latin America*, Walter Mignolo (2005b) apresenta uma visão desses eventos históricos que moldaram o continente, argumentando que a América Latina foi uma construção que emergiu dos fundamentos imperialistas da modernidade e foi inventada dentro da lógica da colonialidade do poder. Podemos concluir que a história contada pela perspectiva europeia não é neutra e, sim, parte de um projeto ideológico de uma divisão entre centro e periferia do sistema internacional. Nas palavras de Mignolo (2005b, p. 33, tradução própria): “se ‘descoberta’ é uma interpretação imperial, ‘invenção’ não é apenas uma interpretação diferente, mas sim

um movimento a fim de descolonizar o conhecimento imperial”, por isso, o autor propõe a decolonialidade como alternativa — através da autoconsciência dos dominados — para a construção de uma nova ideia do que seria a América Latina, dessa vez, contada pelos próprios latino-americanos e superando a narrativa dominante eurocentrada.

## 2.2 IMPERIALISMO CULTURAL NA AMÉRICA LATINA

Para pensar sobre o surgimento e a importância de movimentos como o NCL, é necessário entender as formas de dominação impostas pela Europa e pelos Estados Unidos no subcontinente e como esses países operavam de forma explícita e implícita, a fim de intervir em todos os aspectos dos Estados da periferia do sistema — seja econômico, militar, religioso ou cultural — visto que com a “conquista das sociedades e culturas que habitam o que hoje é chamada de América Latina, teve início a constituição de uma nova ordem mundial, culminando, quinhentos anos depois, em um poder global cobrindo o planeta inteiro” (Maldonado-Torres, 2007, p. 168). Além de simplesmente exportar arte, música, filmes e tradições, por exemplo, para a América Latina, os Estados dominantes do centro trabalham com o intuito de apagamento das culturas que são consideradas inferiores, ou seja, tudo aquilo que é produzido fora dos centros ou que pode representar uma ameaça de subversão, por não estar alinhado aos valores capitalistas e neoliberais. Como é mencionado no filme-documentário argentino *La Hora de los Hornos*<sup>2</sup> (1968), “existe uma infinidade de recursos políticos econômico-culturais tão eficazes quanto as armas bélicas”.

A ideia de superioridade, como já mencionado, atravessou todas as áreas das sociedades periféricas e, com isso, todos os conhecimentos vindos do Sul global foram desvalorizados das mais diferentes formas para a manutenção do *status quo* do sistema. Isso se manifesta na polarização entre a sociedade moderna ocidental e as demais culturas, povos e sociedades, estabelecendo hierarquias e exclusões que influenciam a forma como o conhecimento sobre os “Outros” é produzido. Essa divergência na forma como os povos do Terceiro Mundo e do Primeiro Mundo são

---

<sup>2</sup> Em português, “A hora dos fornos” (tradução própria).



representados na mídia é um fator importante para a manutenção do imperialismo, conforme Said (2011, p. 44) explica:

Um importante debate contemporâneo sobre os resíduos do imperialismo — a questão de como os “nativos” são apresentados nos meios de comunicação ocidentais — ilustra a continuidade dessa interdependência e sobreposição, não só no conteúdo, mas também na forma do debate, não só no que é dito, mas também como, por quem, onde e para quem é dito.

Portanto, para os colonizadores, torna-se essencial ter e manter esse controle sobre aquilo que é produzido ou consumido pelos latino-americanos. Esse controle é possível com a chamada violência epistêmica que, segundo Castro-Gómez, refere-se ao exercício de poder por meio do conhecimento, no qual certas formas do saber são impostas como dominantes, enquanto outras são marginalizadas ou silenciadas. Esse conceito está relacionado à maneira como o conhecimento é utilizado para reforçar relações de poder e hierarquias sociais, muitas vezes invisibilizando ou deslegitimando outras perspectivas e saberes (Castro-Gómez, 2005; Lander, 2000).

A subversão dessa lógica é essencial no processo de descolonização da América Latina como propõe a teoria decolonial, ou seja, a produção de arte e cultura vindas deste espaço pode ser revolucionária e não deve ser deixada de lado na análise dos movimentos latino-americanos. De acordo com Mark Sachleben (2014, p. 7, tradução própria), autor do livro *World Politics On Screen: Understanding International Relations through Popular Culture*, “ao entender como importantes tópicos políticos são abordados na cultura popular, teremos uma melhor compreensão de como as sociedades entendem questões, problemas e possíveis soluções”. Para o autor existem três possíveis relações entre política e cultura popular: a cultura popular pode ser um reflexo da política, moldar ela ou ter uma relação “simbiótica”— na qual a cultura informa e molda a política, ao mesmo tempo em que a política também tem seu papel de informar e moldar a cultura popular.

Essa ideia vai ao encontro da noção de co-construção do interesse e identidade nacionais trazida por Jutta Weldes (2006) em seu artigo *High politics and low data: globalization discourses and popular culture*, que afirma que mensagens transmitidas por meio da cultura popular podem ser um reflexo dos valores da sociedade ou estar

tentando subverter alguma lógica do sistema em que vivem, tornando-se, portanto, uma forma também de resistência. Logo, a cultura urbana de massas e as novas formas de percepção social geradas pelas tecnologias da informação são vistas como espaços de emancipação democrática, e inclusive como um *locus* de hibridação e resistência. Como Frantz Fanon (1961, p. 256-257) argumenta:

Num país colonizado, o nacionalismo mais elementar, o mais brutal, o mais indiferenciado, é a forma mais ardente e mais eficaz de defesa da cultura nacional. A cultura é, em primeiro lugar, expressão de uma nação, das suas preferências, dos seus tabus, dos seus modelos [...], a consequência das tensões internas e externas na sociedade global e nas diferentes camadas dessa sociedade. Na situação colonial, a cultura, privada do duplo apoio da nação e do estado, deteriora-se e agoniza. A condição de existência da cultura é, portanto, a libertação nacional, o renascimento do estado.

Da mesma forma, Octavio Getino e Fernando Solanas afirmam em seu filme-documentário: “a cultura será um feito universal, a serviço de todos os homens, quando tivermos destruído a nível universal o imperialismo e a sociedade de classes, quando tivermos universalizado a libertação total do homem”, reforçando, portanto, a importância de uma produção local descolonizada e de resistência (Castro-Gómez, 2005; La Hora, 1968; Weldes, 2006).

### 1.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A análise da realidade latino-americana sob a lente decolonial nos permite entender a colonialidade do poder, evidenciando as persistentes estruturas de dominação e enfatizando como as relações de poder, influenciadas pelo legado colonial, continuam a impregnar os aspectos sociais, culturais e econômicos da América Latina mesmo após o fim institucional das colônias. O imperialismo cultural revela o impacto profundo das influências externas, não apenas na supressão das identidades locais, mas também na forma como as ideologias e práticas culturais foram impostas e frequentemente utilizadas como ferramentas de dominação e controle.

Apesar disso, é necessário entender os movimentos de resistência dos povos colonizados, por meio da reivindicação cultural e identitária como forma de desafiar as narrativas criadas pelo “mundo civilizado”. O NCL é um exemplo de manifestação cultural que buscava justamente desafiar essa lógica colonial e romper com a

hegemonia euro-estadunidense do subcontinente, adotando ideais revolucionários e lutando pela construção de uma identidade latino-americana.

### 3 O NUEVO CINE LATINOAMERICANO (1958-1977)

Este capítulo é dedicado à apresentação de uma perspectiva histórica da temática do NCL. Na primeira seção, o objetivo é apresentar o contexto histórico internacional e regional em que ele está inserido, a fim de compreender as influências e as motivações do projeto. Na segunda seção, serão apontados os principais marcos na construção do NCL, de sua criação em 1958 até o ano de 1977, quando acontece a última edição do Encontro de Cineastas Latino-Americanos, desenvolvendo os pontos ideológicos que eram defendidos pelos cineastas latino-americanos que fizeram parte do movimento.

#### 3.1 CONTEXTO E INFLUÊNCIAS DO PROJETO

A cultura popular é capaz de consolidar identidades políticas, mas também desestabilizar e até desafiar essas identidades. O cinema é um poderoso meio de transmitir mensagens, ideais e valores, seja de manutenção do *status quo* ou de enfrentamento frente àquilo que é considerado injusto, como seria o caso do imperialismo como apontam Duncombe e Bleiker (2015). Esse é o caso do NCL, que surge oficialmente em 1958 com o objetivo em comum dos diretores de subverter a hegemonia hollywoodiana e europeia, de denunciar a realidade política e econômica das massas mais populares da sociedade e, por fim, de sonhar com a construção de uma América Latina alternativa, sem a influência do imperialismo do Norte global. Em outras palavras, o projeto defendia a:

[...] descolonização cultural, a renovação cinematográfica e o apoio e promoção dos movimentos de libertação latino-americanos, assim como todos os diretores do movimento se posicionaram contra a hegemonia do cinema norte-americano e das tentativas de reproduzir o seu modelo produtivo na escala local (Dávila, 2014, p. 311, tradução própria).

Segundo Kellner (2001), classes dominadas são capazes de produzir e veicular narrativas cinematográficas apenas em condições excepcionais. O surgimento do NCL, portanto, poderia ser explicado pelo contexto nacional e internacional no qual ele é criado. No âmbito externo, podemos destacar três processos: o desmantelamento das

estruturas coloniais tradicionais, o crescimento da hegemonia estadunidense e as insurgências políticas do Terceiro Mundo. Os três fatos estão relacionados e produzem um cenário propício para a emergência dos Estados periféricos do sistema. Um dos eventos que marca essa emergência é a Conferência de Bandung, que ocorreu em 1955, e deu início às primeiras movimentações internacionais em conjunto de países do Terceiro Mundo. A partir disso, começa a surgir também um sentimento de pertencimento neste grupo, o que impulsiona a formação de blocos regionais. Em 1966, é fundada em Havana a Organização de Solidariedade entre os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL), com a pretensão de fortalecer o movimento de libertação tricontinental e, no ano seguinte, é criada a Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS). No contexto específico da América Latina, o NCL iniciou durante a Revolução Cubana e se consolidou no período em que estavam em curso ditaduras militares em boa parte do continente, o que, conseqüentemente, fez com que os movimentos sociais que lutavam por essa liberdade subcontinental ganhassem força. (Dávila, 2014).

A indústria cinematográfica local, por sua vez, era pouco desenvolvida ou praticamente inexistente em boa parte dos países da América do Sul e Central. As obras produzidas no subcontinente eram majoritariamente melodramas ou comédias musicais, sem grandes mensagens políticas ou críticas sociais. Além disso, a maioria dos filmes que chegavam para o público nos cinemas da época eram aqueles produzidos nos Estados Unidos ou na Europa, provocando, mais uma vez, a supervalorização dos produtos exportados do Norte e a normalização de que aquilo seria a cultura “válida”, visto que eram os únicos filmes distribuídos em grande escala nos países a partir do financiamento externo (Dávila, 2014; Núñez, 2009).

Uma das viradas de chave no subcontinente acontece com a difusão do neorealismo italiano — um movimento cinematográfico que emergiu na Itália perto do fim da Segunda Guerra Mundial, entre 1944 e 1952 e se caracterizou por uma abordagem realista e crítica da sociedade italiana, conferindo foco à vida cotidiana das pessoas comuns e suas dificuldades no pós-guerra — que se torna referência para muitos cineastas latinos que, inclusive, vão à Europa para estudar cinema. Os filmes neorealistas se destacavam pela narrativa simples, pelo uso de atores amadores e

pela filmagem em locações reais, dando um aspecto documental às obras (Dávila, 2014; Núñez, 2009). Essas características acabam sendo adotadas mais tarde por diretores latino-americanos e, a partir dos princípios trazidos pelo movimento italiano, são criados novos cenários e conceitos para o cinema subcontinental, já que a ideia de que “não é necessária uma gigantesca parafernália em moldes hollywoodianos para se fazer cinema” se torna cada vez mais popular, o que “acarreta consequências não apenas estéticas, mas ideológicas” (Núñez, 2009, p. 19).

O cenário de hegemonia euro-estadunidense no cinema da América Latina passa a ser cada vez mais rejeitado por essa classe de cineastas movida pelas lições italianas, que juntam esforços para a produção de um cinema com uma nova estética e um novo propósito social. Sendo essencial para este trabalho entendermos quais são as contradições e os limites do projeto e levando em consideração os argumentos da teoria decolonial, podemos questionar o fato de uma das maiores referências que fomentou o que depois se tornaria o NCL veio de um país europeu, ainda que a Itália já estivesse em uma posição relativamente periférica no continente. Núñez (2009, p. 20), porém, argumenta que o neorrealismo italiano seria apenas um “ponto de virada” para começar a “transição para uma maturidade estética e ideológica do cinema latino-americano, que viria a ocorrer apenas nos anos 1960”.

O NCL começa a ser desenvolvido a partir de um contexto em que existe uma onda de “cinemas novos” ao redor do mundo, como por exemplo a *Nouvelle Vague* francesa, o cinema novo japonês ou o *Free Cinema* inglês; no entanto, esses movimentos não são semelhantes ao projeto latino-americano quando analisamos as suas características, principalmente ideológicas. Todos esses cinemas eram muito heterogêneos entre si e estavam voltados para as particularidades nacionais de seus países. Na maioria dos casos, o Estado já possuía uma indústria cinematográfica desenvolvida e muitos deles tinham a questão geracional como centro do movimento, ou seja, os filmes tradicionais produzidos na época eram criticados e entravam em conflito com uma nova geração de cineastas que surgia no pós-guerra. Nesse contexto surge a chamada “política de autores”<sup>3</sup> que concedia mais protagonismo ao papel dos

---

<sup>3</sup> A “política dos autores” foi um método crítico criado pelo diretor francês François Truffaut nos anos 1950 e “se define por uma análise sincrônica da obra de um cineasta que, para além das diferenças de gênero,

diretores, não apenas para que tivessem liberdade temática, mas para que fossem considerados autores de seus filmes, assim como escritores são os autores de suas obras. Com essa política ganhando força, começou-se a dar mais importância para a figura do diretor, que passa a ser visto como um intelectual, o que, por um lado, empoderou os cineastas que buscavam por reconhecimento. Por outro, esse conceito foi alvo de críticas, inclusive por parte dos cineastas latino-americanos, que acreditavam que um filme era resultado de um trabalho coletivo, portanto, afirmavam ser um pensamento personalista. Além disso, o método da “política dos autores” se encaixa muito mais para diretores que possuem uma ampla cinematografia, como os cinemas hollywoodiano e francês, e “apenas se refere à construção formal dos filmes, desconsiderando o meio sócio-histórico no qual se encontram inseridos” (Núñez, 2009, p. 33). Dessa forma, o nicho cinematográfico latino-americano tinha o objetivo de seguir um caminho alternativo à produção burguesa e alienante, fugindo dos moldes culturais do centro e colocando o aspecto ideológico e político no centro do debate (Dávila, 2013, 2014; Núñez, 2009).

### 3.2 UM PROJETO SUBCONTINENTAL

O projeto do NCL e um novo jeito de fazer cinema começam a tomar forma no subcontinente a partir das influências do neorrealismo italiano e com o ganho de força dos movimentos anti-imperialistas internacionais, sendo uma reação à hegemonia euro-estadunidense na indústria cinematográfica. A criação da Escola Documental de Santa Fé pelo argentino Fernando Birri, em 1956, é considerada pela historiografia como o ponto de partida do NCL. Com influência direta neorrealista, pois foi fundada depois que Birri retornou de Roma, essa escola tinha como objetivo reunir jovens da Argentina e países vizinhos que queriam não apenas estudar cinema, mas produzir “um cinema voltado para a realidade subdesenvolvida latino-americana” (Núñez, 2009, p. 19). Para o diretor argentino, não utilizar o cinema para denunciar a desigualdade social da região significava ser cúmplice das estruturas que ocasionam esse subdesenvolvimento (Birri, 1996; Dávila, 2014; Núñez, 2009).

---

de nacionalidade de produção e de meios técnicos (silencioso, sonoro, colorido, etc), possui um ‘estilo’ próprio manifesto sob aspectos formais (a *mise-en-scène*)” (Núñez, 2009, p. 31).

Em 26 de maio de 1958 acontece o Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes na cidade de Montevideu, promovido pelo departamento de cinema e arte do Serviço Oficial de Rádio Elétrica (SODRE). Participaram do evento apenas países do Cone-Sul, contando com delegados da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Peru e, o país anfitrião, Uruguai. É a partir desse ano que consideraremos o início de fato do NCL como projeto, por ter sido a primeira vez que um encontro reunindo vários países foi organizado e os encaminhamentos já expressavam os principais ideais do movimento, inclusive a vontade de expandir esses encontros para todos os países da América Latina, promovendo uma integração política e subcontinental. No documento (Anexo A) produzido em conjunto durante o congresso, com os delegados presentes, afirmam que “os povos da América Latina têm o direito e o dever de ter uma cinematografia própria que expresse livremente sua fisionomia e suas aspirações nacionais” (SODRE, 1958, p. 1, tradução própria). Além disso, reiteram que o lucro não deveria ser o foco das produções fílmicas, visto que o intuito era se diferenciar dos filmes comerciais que eram importados da Europa ou Estados Unidos. Em relação a possíveis medidas governamentais, os delegados presentes pediam mudanças na indústria, como a garantia da exibição de seus filmes nas salas de cinema, a isenção de impostos e, em um contexto em que começavam-se as discussões sobre um possível mercado comum latino-americano, queriam a inclusão do cinema neste mercado para intercâmbio entre os países. Também declaravam (SODRE, 1958):

- a) entender por “cineasta independente” todos os profissionais que não tivessem relação com empresas de produção ou distribuição e pudessem decidir livremente a orientação temática e estética de seus filmes;
- b) ser imprescindível difundir os valores do cinema latino-americano no restante do mundo;
- c) a necessidade de um intercâmbio permanente entre os cineastas independentes da América Latina;
- d) ser vital a garantia da liberdade de expressão, zelando pela dignidade dos povos latino-americanos;



e) necessário visar o desenvolvimento das culturas cinematográficas nacionais e incentivar grupos como cinematecas e cineclubes na região.

Com isso em mente, as delegações decidiram pela criação da Associação Latino-Americana de Cineastas Independentes (ALACI), confirmando o compromisso em promover o “valor do cinema como expressão da identidade cultural e reflexo dessas sociedades” (Dávila, 2013, p. 181). As medidas recomendadas pelo documento não foram concretizadas, porém, o evento ficou marcado por ter sido o primeiro encontro que colocava a perspectiva política e latino-americana no centro da questão (Dávila, 2013, 2014; Núñez, 2009; Villaça, 2002).

Já em 1962, é lançada a Declaração do Cinema Latino-Americano Independente no Festival de Sestri Levante, na Itália, onde ocorreu a exibição de filmes da América Latina e o qual contou com a participação de delegados da Argentina, do Brasil, da Bolívia, do Chile, da Colômbia, de Cuba, do México, do Paraguai, do Uruguai e da Venezuela. Esse tipo de festival internacional foi importante para o NCL principalmente por dois motivos: traziam reconhecimento internacional para os realizadores, o que gerava um reconhecimento regional e visibilidade para as denúncias sociais presentes em seus filmes; e proporcionavam um local para o encontro com mais representantes de países do subcontinente, visto que a instabilidade política com os golpes cívico-militares e a recente Revolução Cubana (1953-1959) dificultavam a possibilidade de um evento dessa abrangência ocorresse em solo latino. Na declaração, os delegados dos Estados mencionados reiteravam o desejo pelo estreitamento dos laços cinematográficos entre os países da região para que, cada vez mais, houvesse a livre circulação de obras, incentivando a existência de semanas de cinema, mesas redondas, seminários e festivais. Foi criada a Conferência Latino-Americana de Cineastas Independentes nesse mesmo encontro, no entanto, assim como o “caso da ALACI, essas propostas não se traduziram em resultados concretos” (Dávila, 2013, p. 183), mas serviram para que a ideia de integração regional fosse difundida por um número cada vez maior de diretores do subcontinente. Alfredo Guevara (1963, p. 55, tradução própria), que representava a delegação cubana no Festival Sestri Levante do ano seguinte, afirmou que:

Nem o imperialismo, nem os seus ópios e muros conseguiram impedir que a América Latina [...] fosse o escopo de um conjunto de linhas culturais tão autênticas e definitivas que asseguram nos rostos e nos sotaques, e mesmo nas diferentes línguas, uma ponte segura entre as nações, os seus povos e sua história.

Seu texto ressalta a importância de terem a oportunidade de trocar, dialogar e estreitar as relações em festivais como esse e o discurso do NCL ganha força nos próximos anos (Dávila, 2013, 2014; Declaración, 2005; Guevara, 1963).

A segunda metade da década de 1960 é considerada a época de consolidação ideológica do NCL. Logo, podemos afirmar que a emergência do projeto acontece de forma concomitante à radicalização dos movimentos terceiro-mundistas, que resultam na criação da OSPAAAL (1966) e da OLAS (1967), como mencionado na seção anterior. Nesse período, acontece o Festival de *Viña del Mar* — entre 1º e 8 de março de 1967, no Chile — que promoveu o I Encontro dos Cineastas Latino-Americanos, contando com o patrocínio da Universidade do Chile, o Ministério da Educação e o Ministério das Relações Exteriores do país. Paralelamente, realizou-se um congresso da União de Cinematecas da América Latina (UCAL), onde foram exibidos filmes de jovens cineastas latino-americanos. O festival teve grande impacto no desenvolvimento de laços estéticos e ideológicos na indústria cinematográfica dos países, porém, sua “maior relevância está na mudança do lugar de enunciação: foi um evento organizado por latino-americanos e na América Latina” (Dávila, 2013, p. 186), diferentemente de Sestri Levante e outros festivais europeus promovidos na época. Isso reforça na prática a importância trazida pela teoria decolonial do papel central que a perspectiva epistêmica desempenha ao pensarmos em América Latina. De acordo com o relato escrito por Luisa Ferrari (1967), coordenadora do evento, foram mais de 50 cineastas da Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Peru, Uruguai e Venezuela reunidos para discutir sobre: a situação da indústria cinematográfica em cada um de seus países; a dificuldade enfrentada pelo cinema independente de chegar aos setores populares da sociedade e a importância disso; as questões econômicas que atrapalham a produção e distribuição dos filmes; e o problema da censura que, como apontado por Ferrari, já se manifestava alarmante em países como Brasil e Argentina. A seleção de filmes do festival revelava a realidade de efervescência política, econômica e social que afligia o

subcontinente e, apesar das diferenças entre os cinemas nacionais, os países tinham questões em comum e urgia a necessidade de um intercâmbio entre os produtores independentes da indústria (Dávila, 2013, 2014; Ferrari, 1967; Frías, Cárdenas, 1967).

O Festival de *Viña del Mar* apresenta outro marco importante para o projeto, pois é a partir desse momento que os diretores reivindicam o nome *Nuevo Cine Latinoamericano* oficialmente e o uso do termo se populariza entre os cineastas e na mídia. Dávila (2013, 2014) desenvolve em seus textos uma discussão acerca do nome escolhido para definir o cinema que os diretores sonhavam em construir. A palavra “novo” foi ideal para caracterizar o sentimento de novidade que eles buscavam, visto que possuíam o objetivo de promover uma ruptura com a forma tradicional de pensar e fazer cinema. Nesse sentido, remete também a uma noção de temporalidade, para que não fosse confundido com o “cinema velho”, o qual Aldo Francia (1990, p. 42, tradução própria) define como um cinema que “disfarça a realidade com o estrangeirismo e entorpece o instinto de rebelião”. Ao mesmo tempo, a palavra “latino-americano” contida no nome do projeto escancara o chamado para uma união da América Latina e o propósito de unificar o movimento pelos princípios revolucionários e anticoloniais, almejando um subcontinente livre da hegemonia euro-estadunidense. O termo nos traz noção de espaço e territorialidade, pois os diretores do NCL buscavam uma identidade comum para a região (Núñez, 2009; Dávila, 2013, 2014).

**Figura 1** — *Festival de Cine de Viña del Mar (1967)*



Fonte: Ehrmann, 1967.

Levando em consideração que a indústria cinematográfica era mais uma das engrenagens da dependência imposta pelo neocolonialismo, o NCL tinha a intenção de promover um cinema livre e autêntico, que deveria “contribuir para a libertação a nível local, sem esquecer do horizonte maior que era a libertação da ‘Pátria Grande’” (Dávila, 2014, p. 33, tradução própria). Essa ideia se relaciona, segundo Dávila (2014), ao chamado a uma solidariedade combatente por uma unidade latino-americana — demonstrando as características bolivarianas do projeto. As particularidades de cada cinema nacional eram comparadas aos focos de guerrilha, pois tinham suas diferenças de acordo com o lugar, mas trabalhavam com um objetivo único, o ideário revolucionário de uma região livre do imperialismo. Como posto pelo autor (Dávila, 2013, p. 178):

A renovação cinematográfica promovida pelo NCL não teve um caráter exclusivamente nacional, e sim pretendeu ser continental. Ao contrário dos demais novos cinemas, os realizadores latino-americanos apostaram em destacar os pontos comuns entre suas distintas práticas nacionais. As particularidades de cada cinematografia nacional foram consideradas como a expressão da diversidade de um projeto continental. Nesse sentido, para os cineastas que reivindicaram esse projeto do NCL existia *um* cinema latino-americano que englobava todas as experiências cinematográficas similares.

Assim, os nacionalismos dentro do NCL eram vistos como uma virtude, e não como algo que separasse e invalidasse a união do movimento (Dávila, 2014; Francia, 1990; Velleggia, 2010).

Para os idealizadores do NCL, a libertação do continente não envolvia somente uma renovação na indústria cinematográfica, claro. O objetivo era lutar por uma descolonização em todos os âmbitos da cultura, libertando-se do imperialismo cultural exercido pelos Estados Unidos e pela Europa, reflexo da colonialidade do poder. A construção dessa cultura libertadora andava juntamente com a luta política e revolucionária que idealizavam. De acordo com diretor argentino Fernando Birri (1996, p. 206, tradução própria):

Nos interessa criar um novo homem, uma nova sociedade, uma nova história e, portanto, uma nova arte, um novo cinema, urgentemente. Com a matéria-prima de uma realidade pouco e mal compreendida: a realidade da área dos países subdesenvolvidos da América Latina [...] para cuja compreensão – ou melhor, falta de compreensão – sempre foram aplicados os esquemas interpretativos dos colonialistas estrangeiros ou de seus súditos locais, deformados de acordo com sua mentalidade.

A defesa pela renovação cultural torna-se, portanto, um compromisso dos intelectuais latino-americanos que acreditavam nesse projeto. A partir da ruptura revolucionária e desenvolvimento de um novo pensamento, surgiria esse “homem novo” capaz de construir uma nova América Latina (Birri, 1996; Dávila, 2014; Fanon, 1961).

Porém, muito daquilo que foi idealizado com esse projeto e com os ideais revolucionários não foi alcançado. Retomando a indústria cinematográfica, os encontros de cineastas independentes seguiram por mais alguns anos após o festival em *Viña del Mar* de 1967 — com edições em 1968, 1969, 1974 e 1977. No entanto, a sequência de golpes de Estado e ditaduras já em curso que acometiam a América Latina na década de 1970 se tornaram um grande empecilho para a continuidade de muitos projetos, o que justifica a irregularidade dos encontros, por exemplo. Os regimes político-militares fizeram com que centenas de filmes fossem censurados ou impedidos de serem produzidos. Além disso, nesse período, muitos realizadores foram para o exílio ou eram perseguidos em seus países. A Declaração Final do V Encontro de Cineastas Latino-Americanos (1977) — que aconteceu no Festival de Cinema de Mérida, na

Venezuela — fez referência à situação política do subcontinente ao dizer: “nosso cinema é clandestino [...] quando as circunstâncias ou a repressão assim o exigem”. Os cineastas afirmam que a luta pela Pátria Grande, “de Rio Grande à Patagônia”, continuaria apesar das perseguições, do exílio, das prisões, da tortura e das mortes e reconheciam o desafio que seria manter o projeto vivo. Para os diretores do NCL, a busca pela verdadeira independência, aquela que se atinge com o fim da colonialidade do poder, seguiria encontrando no cinema latino-americano um instrumento de resistência (Dávila, 2013; Declaración, 1977).

### 3.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Ao analisarmos o contexto histórico da América Latina a partir da década de 1950 até os anos 1970, observando o cenário internacional e regional, é possível compreender como o projeto do NCL está relacionado aos movimentos de libertação do Terceiro Mundo que buscavam um fim para o intervencionismo estrangeiro. Para Aldo Francia (1990, p. 40, tradução própria), criador do Festival de *Viña del Mar* (1967), enquanto o “cinema velho” é produto do imperialismo cultural euro-estadunidense e assume “o ponto de vista do conquistador, e não do conquistado”, “o Cinema Novo provoca[ria] a união com a terra e a rebelião contra a injustiça”. Francia e outros idealizadores do projeto assumiam, portanto, uma visão decolonial da realidade da América Latina e entendiam o cinema e a cultura no geral como catalisadores da identidade latino-americana (Dávila, 2014, Francia, 1990).

Entendemos que o NCL foi um movimento plural e que teve suas limitações, afinal, a maioria das aspirações descritas nos grandes encontros de cineastas não foram concretizadas. A repressão das ditaduras militares foi um grande obstáculo na continuidade do projeto e o enfraqueceu. Com isso, “as novas gerações de cineastas reivindicaram cada vez menos o pertencimento a um projeto de desenvolvimento cinematográfico descolonizador e continental” (Dávila, 2013, p. 187). No entanto, sua importância para o desenvolvimento da indústria cinematográfica do subcontinente é inegável, visto o reconhecimento nacional e internacional que atingiram. O fenômeno deu voz aos realizadores que tinham o desejo de mudar a forma de fazer cinema e

possibilitou a produção de obras que denunciavam os problemas sociais enfrentados pelo povo latino-americano.

#### 4 AS VOZES DOS CINEASTAS NA CONSOLIDAÇÃO DO PROJETO

Este capítulo tem como finalidade colocar alguns dos cineastas idealizadores do NCL no centro da discussão acerca dos objetivos do projeto. Esse protagonismo nos permite compreender a perspectiva epistêmica da qual partem e qual seu papel na construção do movimento. Segundo Dávila (2014, p. 18, tradução própria), é possível diferenciar os outros filmes que eram lançados na época dos filmes que faziam parte do NCL justamente “a partir dos posicionamentos estéticos e ideológicos dos cineastas ou coletivos de cineastas que reivindicaram explicitamente este projeto”, portanto, é essencial que eles sejam fontes primárias para este trabalho. Os trabalhos dos cineastas referenciados nas seções seguintes não são textos acadêmicos, mas sim, tomam a forma de manifestos e declarações publicados com o intuito de divulgar as ideias do projeto e provocar uma aproximação com as massas.

A fim de realizar uma análise mais detalhada, optamos por selecionar diretores de dois países latino-americanos — Argentina e Brasil — e relacionar aquilo que os próprios cineastas declaravam em manifestos lançados na época com o cenário da indústria cinematográfica nacional e regional. A escolha da nacionalidade dos diretores foi feita, primeiramente, pela proximidade geográfica, sendo dois países vizinhos e sul-americanos. Além disso, a Argentina foi escolhida por ter sido o Estado do marco inicial do NCL, como mencionado no capítulo anterior, com a fundação da Escola Documental de Santa Fé por Fernando Birri — considerado o “*gran papá*” e fundador do projeto. Em relação ao Brasil, além do interesse pessoal de ser uma pesquisadora brasileira redigindo este trabalho, é inegável a relevância do país para o desenvolvimento cinematográfico da América Latina. A figura do diretor Glauber Rocha, um dos maiores nomes do NCL, é reconhecida nacional e internacionalmente, seus filmes são aclamados até o presente e ele é mencionado frequentemente nos textos utilizados para o trabalho (Dávila, 2014; Núñez, 2009).

O capítulo está dividido em duas seções. A primeira trata das declarações, manifestos e cenário político argentinos e o segundo traz uma discussão acerca da indústria cinematográfica brasileira no contexto de construção do projeto, analisando principalmente dois manifestos escritos pelo diretor Glauber Rocha.



## 4.1 TERCER CINE ARGENTINO

O contexto da Argentina no período de consolidação do NCL como projeto era de grandes conflitos políticos. Em 1955, acontece a queda do governo de Juan Domingo Perón, que resultou em um período de instabilidade e insurgências na sociedade argentina. Na década seguinte, em 1966, ocorre um golpe militar no país e quem assume o poder é o general Juan Carlos Onganía. A ditadura se estende até 1973 e, nesse período, o peronismo revolucionário ganha força, promovendo manifestações sociais e também a politização cada vez mais forte da cultura como reflexo do cenário nacional de repressão. A censura exercida pelo governo afetou a liberdade de expressão e a circulação de obras que abordavam questões sensíveis ou criticavam o regime, mas isso não impediu que o peronismo argentino tivesse um impacto significativo na cultura e no cinema do país (Dávila, 2014; Flores, 2009; Núñez, 2009).

### 4.1.1 *Cine y subdesarrollo*

Em 1962, Fernando Birri lança um manifesto com o título “Cinema e subdesenvolvimento<sup>4</sup>” (tradução própria). No texto (Anexo B), o diretor traz algumas questões para situar o leitor sobre o papel que o cinema deveria desempenhar no desenvolvimento de uma sociedade independente. Para ele, o cinema que a Argentina e a América Latina precisavam era:

Um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, [...] que os ilumine, que fortaleça a consciência revolucionária de quem já a tem, que os fervorize, que inquiete, preocupe, assuste, enfraqueça, quem tem “má consciência”, consciência reacionária, que defina perfis nacionais, latino-americanos, que seja autêntico, que seja antioligárquico e antiburguês na ordem nacional e anticolonial e anti-imperialista na ordem internacional, que seja pró-povo e contra anti-povo, que ajude a emergir do subdesenvolvimento para o desenvolvimento, do subestômago para o estômago, da subcultura para a cultura, da subfelicidade para a felicidade, da ascensão para a vida (Birri, 1962, p. 17, tradução própria).

---

<sup>4</sup> No original, *Cine y subdesarrollo*.

Podemos perceber que o diretor argentino é muito claro em seu posicionamento político e decolonial sobre o que deveria se tornar a indústria cinematográfica. Esse cinema deveria ser produzido para as grandes massas, para a classe operária e campesina, ou seja, para o proletariado urbano e rural da América Latina. O autor reforça a importância da linguagem cinematográfica para alcançar camadas da sociedade em que, por exemplo, as taxas de analfabetismo são elevadas. Em segundo plano, o cinema também deveria tentar chegar na burguesia nacional, pois a proposta é que esse cinema anticolonial tenha o poder de despertar a consciência daqueles que estão sob a ideologia imperialista. Birri ressalta a importância dos filmes-documentários e seu papel revolucionário: testemunhar a realidade através de um olhar crítico, denunciando as injustiças sociais que ocorriam no cenário nacional e subcontinental (Birri, 1962).

#### **4.1.2 O grupo *Cine Liberación* e *La hora de los hornos***

Outro documento relevante dos registros do NCL é a Primeira Declaração do Grupo *Cine Liberación* (GCL) de 1968 (Anexo C), uma das organizações cinematográficas mais proeminentes dessa época na Argentina. O grupo foi fundado pelos argentinos Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo com o objetivo de favorecer a criação artística de obras coletivas que representavam as inquietudes da população e a convidava para o debate. No texto, eles afirmam que, devido ao neocolonialismo, a realidade e as informações nos países latino-americanos são manipuladas e negadas ao povo. Logo, é um ato revolucionário escancarar essa realidade através da cultura e do cinema, como tentavam fazer (Aruza, Aruguete, 2000; Grupo, 1968).

Essa declaração foi divulgada nas primeiras exibições do filme-documentário *La hora de los hornos* (1968), produzido pelo GCL e dirigido por Solanas e Getino. A obra é considerada uma das principais e mais representativas do NCL e se descreve “não somente como testemunho e documentação de uma época, mas também como reafirmação de uma mesma vontade de libertação, democracia e justiça social” (*La hora*, 1968, tradução própria). O filme trata da situação política da Argentina com mais

detalhes, mas faz diversas menções ao subcontinente — a primeira fala do narrador, inclusive, é: “a América Latina é um continente em guerra”.

**Figura 2** — Divulgação de *La hora de los hornos* (1968)



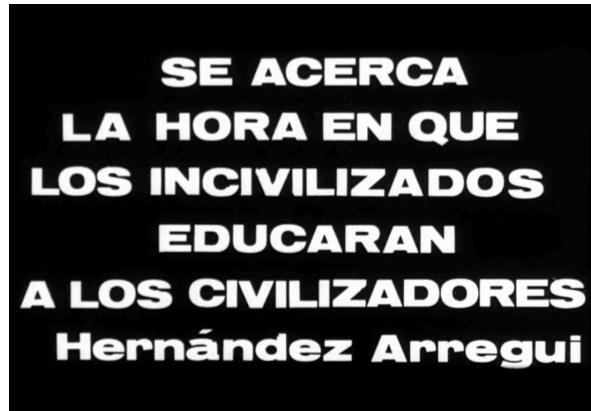
Fonte: Ministério de Cultura/Argentina, 2021.

O filme recebeu o grande prêmio da IV Mostra Internacional do Cinema Novo de 1968 e teve sua estreia mundial no Festival de Pesaro, na Itália, em junho do mesmo ano, coincidindo com o momento em que o NCL começava a se articular de modo sistemático. No entanto, em território argentino a sua exibição havia sido proibida pelas restrições da ditadura em curso, fazendo com que, por cinco anos, o filme seguisse com rodagens clandestinas no país. Solanas chegou a solicitar o certificado de nacionalidade da obra para o Instituto Nacional de Cinematografia como forma de afronta ao governo e lhe foi negado (Aruza, Aruguete, 2000; Núñez, 2009; Dávila, 2014).

A película é dividida em três partes: *Neocolonialismo y violencia*, que foca na situação social, econômica e cultural da Argentina e região colonizada; *Acto para la liberación*, que retrata o histórico do peronismo e seu papel de resistência até o início do período ditatorial; e *Violencia y liberación*, que aborda os caminhos revolucionário para libertação nacional e tricontinental. O título é referência a um verso de José Martí e o documentário deixa claro seu embasamento teórico-político ao citar figuras como Péron, Hernández Arregui (figura 3), Frantz Fanon, Che Guevara, Aimé Césaire e

outros. Em primeiro de novembro de 1973, ano em que a ditadura argentina foi derrubada, *La hora de los hornos* tem sua estreia oficial, não-clandestina, nas salas de cinema nacionais.

**Figura 3** — Cena do documentário *La hora de los hornos*



Fonte: *La hora de los hornos* (1968)

#### **4.1.3 *Hacia un tercer cine***

Lançado em outubro de 1969 por Octavio Getino e Fernando Solanas, “*Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*” (Anexo D) foi um dos mais importantes manifestos do NCL. Os cineastas divulgaram o texto um ano após a estreia do filme, tendo escrito a partir de sua experiência na produção e distribuição clandestina desse documentário. No documento, Getino e Solanas (1969) levantam o debate sobre ser possível realizar um cinema militante antes de uma revolução — como a cubana — acontecer e, para eles, a cultura e a política teriam o que Mark Sachleben (2014) descreve de relação “simbiótica”, como mencionado no segundo capítulo do trabalho. Isso significa que acreditavam não somente que era possível uma arte militante existir, mas que ela poderia inclusive contribuir para essa possibilidade de revolução, entendendo que um “cinema novo” demandava também uma “atitude nova” e um “homem novo” ao afirmarem:

É evidente que a cultura e a consciência revolucionárias a nível de massas somente poderão ser alcançadas através da conquista do poder político, mas não é menos verdade que a instrumentalização dos meios científicos e artísticos, juntamente com os político-militantes, prepara o terreno para que a revolução se torne uma realidade e os problemas que surgem com a tomada do

poder sejam mais facilmente resolvidos (Getino; Solanas, 1969, p. 3, tradução própria).

Referindo-se ao imperialismo cultural vigente na América Latina, em outro trecho Getino e Solanas escrevem:

Na situação neocolonial competem duas concepções de cultura, arte, ciência e cinema: a dominante e a nacional. E esta situação persistirá enquanto prevalecer o estado de colônia e semi-colônia. Ainda assim, a dualidade só poderá ser superada para alcançar uma categoria única e universal quando os melhores valores do homem passarem da prescrição à hegemonia, quando a libertação do homem se universalizar. Entretanto, existe uma cultura nossa e uma cultura deles. A nossa cultura, ao impulsionar a emancipação, continuará a ser, até que isso se concretize, uma cultura de subversão e, portanto, carregará consigo uma arte, uma ciência e um cinema de subversão (Getino; Solanas, 1969, p. 2, tradução própria).

Portanto, fica evidente a relação das ideias defendidas pelo NCL e as questões trazidas por Edward Said (2011), Quijano (2010) e Mignolo (2010) em seus apontamentos teóricos quando falam do “Outro”. O objetivo do projeto era subverter a lógica cultural hegemônica, imposta pela colonialidade atuante no subcontinente, e escancarar a realidade nacional, assim como os autores decoloniais colocam.

O manifesto diferencia três tipos de cinemas que eram produzidos na época, em território argentino e latino-americano. O “primeiro cinema” se refere às produções dominantes, à arte burguesa que segue a filosofia imperialista e que existe para satisfazer as necessidades do capital financeiro norte-americano. Nesse caso, o espectador “somente é admitido como objeto consumidor e passivo; antes de ser reconhecido pela sua capacidade de construir a história, só lhe é permitido lê-la, contemplá-la, ouvi-la, sofrê-la” (Getino; Solanas, p. 6, tradução própria). O “segundo cinema”, para os autores e no contexto argentino, é o “cinema de autor”, “cinema expressão” ou “cinema novo”. Esse cinema caminha em direção a descolonização cultural, ao tentar criar suas próprias estruturas de distribuição e produção, no entanto, por sua incapacidade de alterar de forma substancial as relações de força na estrutura, acaba sendo visto como uma tentativa reformista (Getino; Solanas, 1969).

Já o “terceiro cinema”, presente no próprio título do manifesto, faz uma clara alusão ao Terceiro Mundo, tendo em vista que o objetivo era desenvolver uma indústria

cinematográfica que andasse lado a lado com as lutas por libertação nacional e tricontinental. Esse cinema propunha não apenas uma mudança integral nas estruturas de produção, distribuição e recepção, mas também buscavam criar uma arte que fosse verdadeiramente revolucionária, rompendo com os padrões coloniais estabelecidos e buscando uma nova forma de expressão. Era, portanto, o que Getino e Solanas definem como um “cinema-guerrilha” ou “cinema de ação”, que representam um chamado para a radicalização das manifestações culturais (Flores, 2009; Getino, Solanas, 1969). O “terceiro cinema” que desejavam construir se opunha a tudo aquilo que remetia a indústria dominante, ou seja:

[...] ao cinema industrial, um cinema artesanal; ao cinema de indivíduos, um cinema de massas; ao cinema de autor, um cinema de grupos; ao cinema da desinformação neocolonial, um cinema de informação; a um cinema de evasão, um cinema que resgata a verdade; a um cinema passivo, um cinema de agressão; a um cinema institucionalizado, um cinema de guerrilha; a um cinema espetáculo, um cinema de ato, um cinema de ação; a um cinema de destruição, um cinema simultaneamente de destruição e construção; a um cinema feito para o homem velho, para eles, um cinema à medida do homem novo (Getino; Solanas, 1969, p. 18-19, tradução própria).

Os diretores mencionam no manifesto que deve ser feito um cinema de destruição e construção, pois acreditam que o verdadeiro cinema revolucionário simultaneamente desempenha o papel de destruir a imagem deixada pelo neocolonialismo — ou colonialidade — na sociedade latino-americana, e construir uma realidade nova, possível e livre dos estrangeirismos.

No entanto, em *Hacia un tercer cine*, Getino e Solanas (1969, p. 18, tradução própria) concluem que o “terceiro cinema” ainda é um cinema “inacabado, a ser desenvolvido e completado neste processo histórico de libertação”. As crescentes violência e repressão do governo militar argentino intensificam a guerra revolucionária e a necessidade de transformação, por um lado, mas também dificultam a difusão dessas ideias revolucionárias que chegariam nas grandes massas através do cinema, levando em conta que o sistema vigente controlava o aparato institucional da cultura no país.

#### 4.2 O BRASIL DE GLAUBER ROCHA: FOME E SONHO

O Cinema Novo brasileiro surge em meados da década de 1950, no mesmo período em que surgiam diferentes movimentos cinematográficos ao redor do mundo, com o intuito de construir uma identidade nacional e cultural, distanciando-se de influências estrangeiras. A primeira luta do Cinema Novo, segundo o diretor Glauber Rocha (1963), foi derrubar a chanchada, gênero cinematográfico ligado à comédia. As chanchadas brasileiras exploravam “a paródia, a música popular e o humor” (Dávila, 2014, p.138, tradução própria) e tinham o objetivo de alcançar o grande público, visando a rentabilidade que isso traria. Obtiveram sucesso pois muitas das produções eram realizadas por companhias que asseguravam a presença dos filmes no circuito de exibição nacional. Esse gênero era criticada pelos cinemanovistas por entenderem que o entretenimento que esses filmes buscavam proporcionar tinham um teor de alienação e, logo, serviam aos interesses do *status quo* de uma indústria dominada pelo imperialismo cultural euro-estadunidense.

A segunda luta travada pelo Cinema Novo seria justamente pelo fim da hegemonia do cinema comercial e apolítico, que Rocha chamava de “cinema de imitação” por copiar os moldes hollywoodianos. Assim surge, então, um cinema que se destaca por uma estética realista e crítica, visando retratar a realidade social e política do Brasil. Nos filmes, há uma forte preocupação com a luta contra a opressão social, abordando temas como pobreza, exploração, violência e corrupção em seus filmes, no intuito de dar voz aos marginalizados. Além disso, diferentemente das chanchadas ou filmes hollywoodianos, os cineastas do movimento adotam técnicas como uso de atores não profissionais e improvisação para criar um estilo naturalista e autêntico, influência do neorealismo italiano (Dávila, 2014; Núñez, 2009; Rocha, 1963).

Assim como na Argentina e na maioria dos países da continente latino-americano, o cenário do Brasil nos anos 1960 e 1970 eram de repressão política devido às ditaduras militares — que, nesse caso, teve início em 1964, com a derrubada do governo do presidente João Goulart e perdurou por duas décadas. Com isso, as manifestações sociais se radicalizaram e a luta por justiça social ganhou força nos movimentos culturais. O Cinema Novo, porém, enfrentou desafios significativos, incluindo limitações financeiras que afetaram a qualidade e a escala das produções. A censura política durante o regime militar restringiu a liberdade de expressão dos

cineastas e fez com que os filmes tivessem uma exibição limitada, visto que o governo e as grandes empresas controlavam o aparato de distribuição. Apesar das dificuldades, o Cinema Novo produziu obras impactantes durante os anos 1960 e 1970, um período de instabilidade política no Brasil (Núñez, 2009).

#### 4.2.1 Uma estética da fome

O manifesto “Uma estética da fome” (Anexo E), escrito por Glauber Rocha, foi apresentado por ele pela primeira vez durante o Congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*<sup>5</sup>, na cidade italiana de Gênova, em 1965, e no mesmo ano foi publicado na Revista Civilização Brasileira, que serviu como veículo de resistência cultural durante o regime militar no país (Rocha, 1965). O texto trata sobre o panorama latino-americano e o cenário nacional do Cinema Novo, o qual coloca no centro temáticas como a fome e a miséria do povo brasileiro. Nas palavras dele: “para o europeu, [a fome] 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” (Rocha, 1965, online). Ao discorrer sobre as produções desse movimento, o autor afirma:

[...] 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 (Rocha, 1965, online).

Fica explícita no documento a consciência social que Glauber possui não apenas acerca da realidade brasileira, mas também do impacto da interferência dos Estados Unidos e da Europa no subcontinente. O cineasta reconhece a perpetuação da colonialidade ao se referir aos latino-americanos como “colonizados” e ao fazer menção a um mundo subdesenvolvido *versus* um mundo civilizado, reforçando a narrativa dicotômica criada pelos interlocutores estrangeiros. Essa ideia é reiterada no trecho:

A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador [...]. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança

---

<sup>5</sup> No português, Terceiro Mundo e Comunidade Mundial (tradução própria).



de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência (Rocha, 1965, online).

Além disso, Rocha deixa claro que as produções do Cinema Novo devem ser oposição à indústria tradicional e comercial e complementa:

[...] o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria (Rocha, 1965, online).

Portanto, assim como Birri (1962), Getino e Solanas (1969), o diretor brasileiro também acredita que as mudanças não devem se limitar ao cinema, mas sim se estenderem para a luta pela libertação política e cultural da região, em busca de uma América Latina verdadeiramente independente.

#### **4.2.2 *Eztetyka* do Sonho**

“*Eztetyka* do Sonho” foi divulgado em 1971, ano em que Glauber Rocha foi para o exílio devido à perseguição do regime militar brasileiro<sup>6</sup>. Há, portanto, uma mudança no local de enunciação e, com isso, o intercâmbio com cineastas latino-americanos torna-se mais difícil. Com o passar do tempo, Rocha deixou cada vez mais explícito seu objetivo de “alcançar, através da arte, uma dimensão mítica, mística e onírica que quebraria os fundamentos do raciocínio ocidental e permitiria a libertação” (Dávila, 2014, p. 166, tradução própria). É possível observar esse desejo no manifesto de 1971 quando o diretor diz: “o sonho é o único direito que não se pode proibir” (Rocha, 2013, online).

Da mesma forma que faz em “Uma estética da fome” (1965), Rocha aponta no texto a colonialidade do poder — sem utilizar esse conceito, o qual foi criado no final dos anos 1980 por Quijano (2005) — como principal obstáculo. Ele afirma que “a

---

<sup>6</sup> A Comissão da Verdade, em 2014, inclusive revelou documentos que indicavam que o governo militar queria Glauber Rocha morto por sua subversão (Vieira, 2014).

colonização [...] impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir” (Rocha, 2013, online).

Em relação ao contexto internacional, o texto destaca 1968 como um período marcado por rebeliões da juventude, especialmente ressaltando o impacto do maio francês, que coincidiu com as manifestações estudantis e intelectuais que ocorriam no Brasil contra o regime militar. Ademais, destaca o papel da arte revolucionária no Terceiro Mundo como um todo nos anos 1960 e acredita que isso deve seguir na década de 1970, mesmo com os obstáculos da estrutura colonial.

Por fim, o manifesto também menciona os povos indígenas e a população preta da América Latina:

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos (Rocha, 2013, online).

O apontamento de Rocha dialoga com as ideias trazidas pelos autores da teoria decolonial trabalhados no segundo capítulo — Quijano (2005, 2009), Mignolo (2005a, 2005b, 2010) e Grosfoguel (2007) — visto que discorrem sobre o papel central da religião e da raça na manutenção da colonialidade no subcontinente. Nesse sentido, a resistência da cultura afro-brasileira e indígena é essencial para a derrota do racionalismo colonial e construção de uma identidade verdadeiramente latino-americana.

#### 4.3 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Notamos que mesmo com as especificidades de cada país, os Estados latino-americanos compartilhavam um cenário de repressão política e social, com os golpes militares entre os anos 1960 e 1970. Além disso, os cineastas tinham um desejo em comum de promover na região uma integração cultural que unisse forças contra a hegemonia estrangeira. Os textos analisados demonstram que os diretores do NCL

tinham clareza acerca do imperialismo cultural imposto pela Europa e, principalmente, pelos Estados Unidos da América, denunciando que sua intervenção continuava mesmo após o fim institucional das colônias.

Apesar de demonstrarem um interesse na aproximação com as camadas populares da população, nem sempre a linguagem utilizada pelos diretores parece eficaz ou acessível, logo, podemos questionar as escolhas estratégicas do NCL nesse sentido. Além disso, a repressão, a censura e a perseguição aos movimentos culturais considerados subversivos aos regimes vigentes foram um grande obstáculo para a distribuição de filmes e para a continuidade do desenvolvimento do projeto. Glauber Rocha foi apenas um dos cineastas exilados na época e o exílio dessas pessoas que estavam à frente do NCL prejudicou o intercâmbio de experiências entre os países, que estava sendo promovido pelos festivais, clubes de cinema e eventos regionais.

## 4 CONCLUSÃO

O trabalho buscou investigar e compreender o NCL — um movimento cinematográfico que emergiu na América Latina em meados dos anos 1950 — como um projeto de resistência cultural e política, marcado por sua natureza decolonial e revolucionária ao desafiar a narrativa dominante imposta pelo imperialismo cultural. Por meio de uma abordagem teórica decolonial, este estudo analisou a relevância e os impactos do NCL não apenas no campo cinematográfico ou como manifestação estética, mas também em seu contexto sociopolítico, tendo sido um movimento que buscou redefinir a identidade e a cultura latino-americanas.

A pesquisa contribui para o campo acadêmico das Relações Internacionais ao utilizar uma abordagem heterodoxa para entender as dinâmicas políticas na América Latina e destacar que a mudança epistêmica influencia nos resultados da análise. Com a teoria decolonial, foi possível reconhecer e valorizar as manifestações culturais locais como forma de resistência e afirmação identitária pela arte, aspectos que são ignorados pelas perspectivas ortodoxas da disciplina. Ao analisar o NCL, o estudo revela que as expressões culturais são indissociáveis de questões políticas, mesmo aquelas que se definem como “universais” ou “apolíticas”. Não tomar partido significa ser cúmplice das estruturas vigentes, como afirma o diretor Fernando Birri (1962).

O NCL surgiu em uma época em que a América Latina enfrentava uma forte influência cultural e política dos Estados Unidos da América e da Europa, os quais dominavam as indústrias cinematográficas locais, impondo narrativas alinhadas a seus interesses estrangeiros. Em resposta a essa dominação, o projeto propôs uma ruptura, buscando afirmar uma identidade regional autêntica e independente. Este movimento foi influenciado por importantes eventos do cenário internacional, como os movimentos de libertação do Terceiro Mundo, e foi alimentado pelo desejo de resistir e de construir uma narrativa própria que refletisse as realidades e aspirações dos povos latino-americanos, fugindo da hegemonia euro-estadunidense (Dávila, 2014; Núñez, 2009).

A pesquisa mostra que o NCL não foi apenas uma expressão artística do cinema, mas um projeto político e cultural robusto, que utilizou os filmes como um instrumento

de luta e conscientização. Os filmes produzidos sob essa bandeira buscavam não apenas entreter, mas também educar, provocar e inspirar a ação, abordando temas críticos como desigualdade social, fome, colonialismo e identidade cultural. Através de uma estética inovadora e de uma narrativa que dava voz aos marginalizados e colonizados, o NCL desafiou o *status quo* e propôs uma nova forma de ver e entender a América Latina, assim como propõem os teóricos decoloniais.

Os cineastas do NCL obtiveram sucesso na consolidação de uma consciência cinematográfica e cultural latino-americana que desenvolve a indústria local, contribuindo para a projeção internacional dos filmes produzidos na região. Também podemos destacar a importância da colaboração entre diretores e produtores de diferentes países da região, visto que o NCL foi um esforço coletivo que transcendeu fronteiras nacionais (Núñez, 2009). Os festivais de cinema, conferências e encontros promovidos pelo projeto foram cruciais para o intercâmbio de ideias, experiências e técnicas, consolidando o NCL como um projeto subcontinental com uma visão compartilhada. A análise de discurso e manifestos dos cineastas transpareceu o protagonismo deles na construção do NCL e algo surpreendente, de certa forma, na pesquisa foi perceber o quão explícito era o teor revolucionário nos textos analisados. A análise mostrou um compromisso profundo com a descolonização não apenas do cinema, mas da cultura e da sociedade latino-americanas como um todo. O NCL foi uma resposta direta às estruturas coloniais que continuavam a influenciar e a dominar a região através da colonialidade do poder, mesmo após a independência institucional dos países.

No entanto, a pesquisa também nos mostra as limitações do projeto. O movimento não concretizou a maior parte de suas aspirações descritas nos documentos da época, portanto, podemos encarar mais como intenções do que realizações do NCL (Dávila, 2013; Núñez, 2009). Concluímos que existem três questões que podem ter influenciado nesse resultado. O primeiro é o teor academicista de muitos dos textos divulgados pelos diretores, que inclusive faziam referências a grandes intelectuais da época. Apesar de buscarem uma aproximação com as camadas mais populares da sociedade, seus discursos não possuíam uma linguagem acessível muitas vezes, e acabavam não chegando em boa parte da população, o que demonstra que poderiam

ter sido aplicadas melhores estratégias de comunicação com as massas. O segundo ponto é a repressão política que ocorria em quase todos os países latino-americanos entre as décadas de 1960 e 1970, principalmente. Esse cenário de opressão, censura e perseguição também dificultava a distribuição e produção de filmes que rompessem com a lógica capitalista-liberal e fez com que a nova geração de cineastas aderissem cada vez menos aos ideais revolucionários do NCL. A terceira questão, relacionada à anterior, é a acomodação da indústria cinematográfica ao sistema, considerando que alguns setores da esquerda adotavam uma postura reformista e acabavam por utilizar os aparatos oferecidos pela estrutura, o que minava sua liberdade de expressão. Portanto, essas limitações podem ter contribuído para que o projeto não seguisse nas décadas posteriores, mas não tiram a relevância do tema para compreendermos o desenvolvimento da indústria cinematográfica latino-americana na segunda metade do século XX.

## REFERÊNCIAS

- AMIN, Samir. **Delinking**: towards a polycentric world. Londres/Nova Jersey: Zed Books, 1990.
- ARIZA, Lucía; ARUGUETE, Eugenia. Cine y Política: la experiencia del Grupo Cine Liberación. **IV Jornadas de Sociología**. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000. Disponível em: <http://www.aacademica.org/000-033/14>. Acesso em: 22 dez. 2023.
- BIRRI, Fernando. Cine y subdesarrollo. *In*: **Hojas de cine**: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: Volumen I, II, III. 1962.
- BIRRI, Fernando. **Fernando Birri**: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991. Madrid: Filmoteca Española, 1996.
- BLANCO, Ramón.; DELGADO, Ana Carolina T. Problematizando o outro absoluto da modernidade: a cristalização da colonialidade na política internacional. *In*: TOLEDO, Aureo (org.). **Perspectivas pós-coloniais e decoloniais em relações internacionais**. Salvador: EDUFBA, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32744>. Acesso em: 30 ago. 2023.
- CASO, Federica; HAMILTON, Caitlin (ed.). **Popular culture and world politics**: theories, methods, pedagogies. Bristol: E-International Relations Publishing, 2015.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: Colección Sur Sur, 2005.
- COBEÑAS, Leticia Muñoz. Epistemologías desde el sur: aportes del cine latinoamericano. **Metal**, Online, vol. 19, n. 2, p. 19-28, jul. 2016.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 26, n. 51, p. 173-192, jan.-jun. 2013.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. **Cámaras en trance**: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DECLARACIÓN final del V Encuentro de cineastas latinoamericanos. **Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano**, Mérida, 1977. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=1707>. Acesso em: 23 dez. 2023.
- DECLARACIÓN del cine latinoamericano independiente. *In*: FUNDACIÓN DEL NCL (org.). **Un lugar en la memoria**: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005. Havana: Fundación del NCL, 2005.

DUNCOMBE, Constance; BLEIKER, Roland. Popular culture and political identity. *In*: CASO, Federica; HAMILTON, Caitlin. (ed.). **Popular culture and world politics: theories, methods, pedagogies**. Bristol: E-International Relations Publishing, 2015.

EHRMANN, Hans. Encuentro de cineastas latinoamericanos. **Biblioteca Nacional de Chile**, Viña del Mar, 1967. Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82754.html>. Acesso em: 13 dez. 2023.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

FERRARI, Luisa. Primer encuentro de cineastas latinoamericanos. **Departamento de Prensa**, Viña del Mar, Boletín de Información, n. 8, 1967.

FLORES, Silvana. Tentativas del cine-guerrilla en argentina en las década del sesenta y setenta. **Comunicação & informação**, Online, v. 12, n. 1, p. 106-117, jan./jun. 2009.

FRANCIA, Aldo. **Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar**. Santiago: CESOC, 1990.

FRÍAS, Isaac León; CÁRDENAS, Federico de. Una mirada al festival. **Hablemos de cine**, Lima, n. 34, mar./abr. 1967.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine. *In*: **Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano**, v. 1, p. 29-62, 1969.

GROSGOUEL, Ramón. The epistemic decolonial turn. **Cultural Studies**, Online, vol. 21, n.2-3, p. 211-223, 03 abr. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09502380601162514>. Acesso em: 25 nov. 2023.

GRUPO Cine Liberación. **Primera Declaración del Grupo Cine-Liberación (1968)**. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Online, maio 1968. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=7947#:~:text=El%20pueblo%20de%20un%20pa%C3%ADs,nacional%20su%20capacidad%20de%20subversi%C3%B3n>. Acesso em: 29 nov. 2023.

GUEVARA, Alfredo. IV Reseña del cine latinoamericano. **Cine Cubano**, vol. 12, p. 54-61, 1963.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

LA HORA de los hornos. Dirección: Octavio Getino e Fernando Solanas. Argentina: Grupo Cine Liberación, 1968.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, 2005.



MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being. **Cultural Studies**, Online, vol. 21, n. 2-3, p. 240-270, 03 abr. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09502380601162548>. Acesso em: 25 nov. 2023.

MESSARI, Nizar; NOGUEIRA, João Pontes. **Teoria das relações internacionais: correntes e debates**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, 2005a.

MIGNOLO, Walter D. **The idea of Latin America**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005b.

MIGNOLO, Walter D. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MINISTÉRIO de Cultura da Argentina. “**La hora de los hornos” o la crónica para la liberación de Pino Solanas**. 15 fev. 2021. Disponível em: <https://www.cultura.gob.ar/la-hora-de-los-hornos-o-la-cronica-para-la-liberacion-de-pino-solanas-10138/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

NOGUEIRA, João. Pontes. Prefácio. *In*: TOLEDO, Aureo (org.). **Perspectivas pós-coloniais e decoloniais em relações internacionais**. Salvador: EDUFBA, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32744>. Acesso em: 30 ago. 2023.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo. **O qué é Nuevo Cine Latinoamericano?** O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese (doutorado), UFF, Niterói, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Colección Sur Sur, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif, 1963.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Contracampo, 1965. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>. Acesso em: 26 jul. 2023.

ROCHA, Glauber. *Eztetyka* do sonho. **Hambre: espacio cine experimental**, Online, 15 set. 2013. Disponível em: <http://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SACHLEBEN, Mark. **World politics on screen: understanding international relations through popular culture**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2014.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SODRE (org.). **Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes**. 1958. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1700>. Acesso em: 23 dez. 2023.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Decolonising the mind: the politics of language in african literature**. New Hampshire: Heinemann Educational, 1986.

TOLEDO, Aureo. perspectivas pós-coloniais e decoloniais em relações internacionais: a parte que nos cabe nesse percurso. *In*: TOLEDO, Aureo (org.). **Perspectivas pós-coloniais e decoloniais em relações internacionais**. Salvador: EDUFBA, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32744>. Acesso em: 30 ago. 2023.

VIEIRA, Isabela. Comissão da Verdade suspeita que ditadura planejava morte de Glauber Rocha. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 17 ago. 2014. Direitos Humanos. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-08/comissao-da-verdade-suspeita-que-ditadura-planejava-morte-de>. Acesso em: 4 jan. 2024.

VILLAÇA, Mariana M. América Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 489-510, 2002.

WELDES, Jutta. High politics and low data: globalization discourses and popular culture. *In*: YANOW, Dvora; SCHWARTZ-SHEA, Peregrine. (ed.). **Interpretation and method: empirical research methods and the interpretive turn**. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe, 2006.

## ANEXO A – RESOLUÇÕES DO PRIMEIRO CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE CINEASTAS INDEPENDENTES

### PRIMER CONGRESO LATINO AMERICANO DE CINEASTAS INDEPENDIENTES : : : :

#### RESOLUCIONES :

---

Reunido en la ciudad de Montevideo (capital de la República Oriental del Uruguay), el Primer Congreso Latino-Americano de Cineastas Independientes, a los veintiseis días del mes de mayo del año un mil novecientos cincuenta y ocho, con la asistencia de los señores Delegados:

ARGENTINA: Sres. Simón Feldman, V. Iturralde Rda, Enrique Dawidowicz, Leopoldo Torre Nilsson, José Tapia, Cándido Mones Sanz, Marcelo Simonetti, Rodolfo Kuhn, Alejandro Sadernan, Alfredo D. Linares, Harold C. Teljeiro, y Oscar R. Hansen, y Pdo. Cirri.-

BOLIVIA: Sr. Jorge Ruiz.-

BRASIL: Sr. Nelson Pereira dos Santos.-

CHILE: Sr. Patricio Maulen.-

PERU: Sr. Arc. Manuel Chambl.-

URUGUAY: Sres. Danilo Trelles, Juan Rocca, Roberto Gardiol, Daniel Arijón y Edison García Maggi.-

#### RESUELVE :

**VISTO:** los informes recibidos sobre situación en los países representados y escuchadas las delegaciones antes citadas:

**CONSIDERANDO:**

- Que la cinematografía al mismo tiempo que una industria es uno de los más poderosos medios de expresión y de cultura de nuestro tiempo;
- Que los pueblos de Latino-América tienen el derecho y el deber de tener una cinematografía propia que exprese libremente su fisonomía y sus aspiraciones nacionales;
- Que de acuerdo a la reciente información obtenida, la producción cinematográfica en América Latina solo obtiene en su explotación resultados deficitarios;
- Que el afán de lucro no debe ser guía rectora de la producción cinematográfica;
- Que la cinematografía debe cumplir en América Latina la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población;
- Que la potencialidad económica de los productores latino-americanos no puede de modo alguno permitir sin apoyo oficial, ofrecer calidad y cantidad, especialmente en la producción independiente, como para competir con productoras extranjeras;

//

-2-

- //
- Que ese apoyo oficial es aplicado en casi todos los países del mundo con industria cinematográfica, como medio eficiente de protección;
  - Que los costos de producción cinematográfica en América latina se han elevado por razones cambiarias y de disponibilidad de divisas, a cifras prohibitivas;
  - Que las demandas de materiales para esta actividad no insunan en ningún país cantidades capaces de alterar sensiblemente ninguna balanza.

EL PRIMER CONGRESO LATINO AMERICANO DE CINEISTAS INDEPENDIENTES.

RECOMIENDA :

- I - Encarecer a los gobiernos latino-americanos una adecuada protección a la cinematografía, y en particular a la cinematografía independiente, que asegure a los productores una regular exhibición de sus películas y la seguridad de recuperación de los costos.-
- II - Solicitar a los gobiernos latino-americanos la liberación total de cualquier tasa aduanera o cambiaria, que grave la introducción de equipos, productos químicos, película virgen y todo otro material destinado a su industria cinematográfica, llegando, de ser posible, al otorgamiento de cambios preferenciales en los países en que exista este tipo de fomento.-
- III- Se contemple la especial situación del corto-metraje para su difusión, estableciendo dentro de cada país, disposiciones que permitan su supervivencia y desarrollo, y en lo que respecta a su difusión latino-americana lograr la reciprocidad que equipare entre sí los flujos ingresados por intercambio.-
- IV - En estos momentos en que se habla del Mercado Común Latino-Americano, que es una aspiración de muchos países de este Continente, los Cineistas Latino-Americanos creen ineludible la inclusión de la cinematografía de sus países en dicho mercado, como medio real de mutuo conocimiento y comprensión.-
- V - Que dada la complejidad de la cinematografía, y por ende, la formación profesional de sus técnicos, constituye un deber ineludible promover la creación de escuelas especiales con este objeto, así como el establecimiento y adjudicación de becas internacionales para fomentar // el intercambio y un mayor perfeccionamiento técnico.-

-3-

PRIMER CONGRESO LATINO-AMERICANO  
DE CINEISTAS INDEPENDIENTES ::::

El Primer Congreso Latino-Americano de Cineistas Independientes, reunido en la ciudad de Montevideo (República Oriental del Uruguay) a los veintiseis días del mes de mayo del año un mil novecientos cincuenta y ocho, con la opinión unánime de las delegaciones representativas de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú y Uruguay

D E C L A R A :  
 -----

- ::: Que entiende por cineistas independientes a todos aquellos profesionales que trabajen sin estar ligados en relación de dependencia, a las empresas de producción o distribución y pueden decidir libre y personalmente la orientación temática o estética de sus películas;
- ::: Que son comunes los problemas fundamentales en la realización y desenvolvimiento de la cinematografía;
- ::: Que constituye un ineludible deber el difundir los valores de la cinematografía latino-americana en el resto del mundo;
- ::: Que conforma un común propósito elevar la jerarquía de las cinematografías nacionales;
- ::: Que se impone la necesidad de un intercambio permanente y el conocimiento entre los cineistas independientes de Latino-América;
- ::: Que es de vital necesidad para la creación de la obra cinematográfica el mantenimiento de la libertad de expresión, velando por la dignidad de los pueblos latino americanos; y
- ::: Que se debe propender al desarrollo de las culturas cinematográficas nacionales y cooperar con la labor de aquellas entidades que, como las Cinotecas, los Cine-Clubes y otras similares, tienden al mejor conocimiento de los valores esenciales de la cinematografía;

R E S U E L V E :  
-----

- I - Dar por constituida la ASOCIACION LATINO-AMERICANA DE CINEISTAS INDEPENDIENTES (ALACI), cuyos objetivos fundamentales serán los enunciados en la precedente declaración;
- II - Fijar como primera sede para su Secretaría General la ciudad de Montevideo, capital de la República Oriental del Uruguay y designar para dichas funciones a los señores Delegados de este país que le representaron ante el Congreso;
- III- Otorgar el plazo irrevocable de un mes, a contar desde la fecha, para que la Secretaría General redacte el ante-proyecto de Estatutos de la Asociación y someterlo a consideración y aprobación de las respectivas representaciones nacionales acreditadas en el presente Congreso;
- IV - Promover la realización, en cualesquiera de las ciudades capitales de las naciones de Latino-América, del Segundo Congreso Latino-Americano de Cineistas Independientes a cumplirse en el año 1959;
- V - Considerar como SOCIOS FUNDADORES de la Asociación Latino-Americana de Cineistas Independientes a todos los señores Delegados acreditados ante el presente Congreso;
- VI - Se deja establecido que actuarán al frente de las Secretarías Nacionales de cada uno de los países que se indican, los siguientes Delegados:
- |                   |                             |
|-------------------|-----------------------------|
| <u>Argentina:</u> | señor Simón Feldman         |
| <u>Bolivia:</u>   | " Jorge Ruiz                |
| <u>Brasil:</u>    | " Nelson Pereira dos Santos |
| <u>Chile:</u>     | " Patricio Kaulen           |
| <u>Pará:</u>      | " Aro, Manuel Chambi        |
- quienes serán el nexo entre los afiliados de sus respectivos países y la Secretaría General de la Asociación.-
- VII - Queda establecido también que cada uno de los delegados, previa consulta con las Asociaciones y Cineistas Independientes de su país, ratificará dentro de

un plazo no mayor de 60 días todas las disposiciones que anteceden.-

VIII -Las delegaciones presentes recomiendan a la Secretaría General la adopción de medidas tendientes a incluir, a la brevedad posible, al resto de los Países Latinoamericanos que por distintas circunstancias no concurrieron a este Congreso Inaugural.-

(SODRE, 1958).



**ANEXO B - CINE Y SUBDESAROLLO**

1962

**Cine y subdesarrollo***Fernando Birri*

Todas las respuestas que siguen deberán ser entendidas, concretamente, como respuestas para una subcinematografía, para la cinematografía de Argentina y del área del subdesarrollo de Latinoamérica que la engloba. Y desde el punto de vista de un director de cine de un país de estructura capitalista y neocolonial.

*¿Qué cine necesita Argentina?, ¿qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?*

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen "mala conciencia", conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.

Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica, o si se prefiere el eufemismo de la OEA: de los países en vías de desarrollo de Latinoamérica, para cuya comprensión



—o más bien incompreensión— se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquéllos.

*¿Cómo y para qué nace, en este marco, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral?*

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral es hoy un hecho físico. Pero en 1956 era apenas una idea.

Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica.

Para ubicar históricamente el objetivo, recuérdese que en ese momento la característica dominante del cine argentino era su “irrealismo”, ya que en ambos extremos de la producción, tan “irreal” y ajena a la imagen de nuestro país era la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos filmes taquilleros (Producciones Argentina Sono Film, Demare-Pondal Ríos: *Después del silencio*, “chanchadas”), por oportunistas, como la que mostraban los pocos filmes intelectualizados (Torre Nilsson: *La casa del ángel*; Ayala: *El jefe*), por evasiva. Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir, en verdad, cuando se decía cine “popular” era cine “comercial”, y cuando se decía cine “culto” era cine de “élites”.

Superando tal interesado equívoco, el objetivo antedicho se integraba en nuestra posición, compartida por otros frentes extracineamatográficos, con la aspiración de un arte popular y culto a la vez.

Para ubicar históricamente el método, recuérdese que hasta ese momento la industria cinematográfica nacional se había levantado a base de un exclusivo empirismo, precipitado generalmente en frustradora improvisación.

Recuérdese también que no existía ni siquiera el proyecto de una Escuela Nacional de Cine, recién contemplado (pero no cumplido) por el decreto-ley núm. 62 del año 57; y que los centros de enseñanza



existentes –oficiales o privados– no pesaban todavía sobre la industria cinematográfica, mucho menos sobre la opinión pública.

Sin generalizar esquemáticamente, pues aquí también las excepciones existieron para confirmar la regla, y revalorando los diversos momentos significativos en la parábola del viejo cine nacional (el de *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici, y *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril), el análisis objetivo nos llevó a la constatación del común denominador deficitario antes denunciado.

Como un aporte crítico y constructivo a la vez, o si se prefiere: críticamente constructivo, el objetivo y el método propuestos –una cinematografía realista, una formación teórico-práctica– se sintetizaron polémicamente en la Escuela Documental de Santa Fe, como respuesta a una necesidad transformadora en el orden nacional y que es válida, entendemos, por la identidad de las condiciones del subdesarrollo, para toda Latinoamérica.

Tal conducta artística es la que inspira desde *Tire dié*, la primera encuesta social filmada por el Instituto, hasta *Los inundados*, nuestro primer largometraje argumental, que sintetiza su experiencia, pasando por *Los 40 cuartos*. La exhibición de este documental fue prohibida y se procedió al secuestro de sus copias y negativo por decreto núm. 4965 del 59, represivo de “actividades insurreccionales”, firmado por el expresidente provisional, Guido; dicha medida de prohibición y secuestro sigue, al día de la fecha, sin revocar. *Los inundados* sintetiza la experiencia del Instituto de Cinematografía, totalizándola, y la transporta al plano del espectáculo y del profesionalismo bien entendidos. Y justamente por esto y por responder a las mismas motivaciones que dieron origen a la Escuela Documental de Santa Fe en el plano experimental y universitario, asume la responsabilidad de ser el filme-manifiesto de nuestro movimiento conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, “realista, crítica y popular”.

*¿Cuál es la perspectiva futura del cine latinoamericano?*

Desde una perspectiva totalizadora del proceso cinematográfico, y tratándose de un filme argentino, latinoamericano, en el día de la



fecha, para que ese futuro exista, lo más importante es que ese filme se vea, o sea: lo más importante es su exhibición y el mecanismo anexo de su distribución.

Esta exigencia parte de la constatación de que nuestras películas no son vistas por el público, o llegan a ser vistas con extrema dificultad. Y esto, denunciamos, no por causa de esas películas ni de nuestro público, sino por el boicot sistemático de los exhibidores y distribuidores nacionales e internacionales, vinculados a los intereses antinacionales, coloniales, de la producción extranjera, fundamentalmente el monopolio de cine norteamericano. (Alrededor de 500 películas estrenadas en el año 62; 300 de ellas habladas en inglés, en su mayoría norteamericanas, contra alrededor de 30 argentinas.)

Otra constatación complementaria: América Latina cuenta con un mercado potencial de 200 000 000 de espectadores, que bastan y sobran para hacer de la misma nuestro mercado de consumo natural de filmes. Nos ahorraríamos así el desgaste de la esporádica penetración en otros mercados con nuestros y el gasto de divisas que se drenan con la importación de mediocres extranjeros.

La solución, urgente y estable, debe asegurar en consecuencia la distribución y exhibición de las películas nacionales, en cada uno de nuestros países y en Latinoamérica en su conjunto. Esta solución debe surgir por vías gubernamentales. Los procedimientos pueden variar, pues, por las mismas razones de bien social y con la misma autoridad con que un gobierno puede anular contratos petrolíferos, ese mismo gobierno puede y debe regular la perjudicial explotación, cultural y económica, de un número incontrolado de películas extranjeras en su territorio. Exhibidores y distribuidores, para obstaculizar permanentemente la exhibición de esas películas nacionales, se basan en la tesis de que el espectador tiene el derecho de escoger las películas que prefiera, si bien en ese sofisma "librecambista", omítese un pequeño detalle: que, para que un público pueda elegir o rechazar un filme, ese filme debe empezar por ser exhibido en un cine, lo que para el filme nacional generalmente no sucede o sucede en pésimas condiciones. Fomentos estatales, créditos bancarios, pre-



mios industriales, son también providencias que pueden estimular el desarrollo del cine latinoamericano, si bien la base de ese desarrollo, para que el mismo no sea inflacionario, es el pago de la entrada por el espectador. El filme tiene que ser amortizado por el público. Además de saneamiento financiero, el hecho de que el público pague su entrada, confirma el interés del espectador por la película, y compromete a los realizadores con su público.

Tal solución debe ser complementada con una disminución de la incidencia de costos industriales ficticios: producción de filmes a bajo costo. Si ésta no es una solución global ni definitiva, es, por lo menos, un principio de solución en las actuales contingencias, válida para la producción independiente de los países cinematográficamente desarrollados y, más, de los subdesarrollados. Dicha fórmula, coloca al productor independiente al reparo de la irregular recuperación de su capital, derivada de la incierta renta de los filmes nacionales. Amortizándose, además, los bajos costos de la producción más rápido, es posible reinvertir continuamente en nuevas producciones. El bajo costo, en segundo lugar, permite la colaboración de capitales menos serviles, que inclusive pueden ser autónomos; se libera así los filmes de toda o casi toda dependencia crediticia oficial, la cual coarta la libertad, e impone la censura y la autocensura a los autores. En tercer lugar, renueva expresivamente ya que la producción a bajo costo determina la sustitución de equipo técnico y humano tradicional, por una organización funcional, adaptada a las condiciones posibles de filmación. Esta manera de imaginar y de hacer un filme, con los medios no que se quiere sino que se puede, va a condicionar, a su vez, una forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas.

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones "oficiales" internacionales



(ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla.

Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y nos da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da una imagen* de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad *es* y no puede darla de otra manera. Ésta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica. Y al testimoniar –críticamente– cómo es esta realidad –esta subrealidad, esta infelicidad– *la niega*. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer –de buena o mala fe– que son).

Como equilibrio a esta función de “negación” el cine realista cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.

Consecuencia –y motivación– del documental social, del cine realista: conocimiento, conciencia, insistimos, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine.

## ANEXO C - PRIMERA DECLARACIÓN DEL GRUPO CINE LIBERACION

El pueblo de un país neocolonizado como el nuestro no es dueño de la tierra que pisa, ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante, al contrario, la padece. Solo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, en su incorporación a esa rebelión testimoniándola y profundizándola.

A diferencia de las grandes naciones, en nuestros países la información no existe. Vegeta una seudoinformación que el neocolonialismo maneja hábilmente para ocultar a los pueblos su propia realidad y negar así su existencia. Provocar información, desatar testimonios que hagan al descubrimiento de nuestra realidad, asume objetivamente en Latinoamérica una importancia revolucionaria.

Un cine que surge y sirva a las luchas antimperialistas no está destinado a espectadores de cine, sino, ante todo, a los formidables actores de esta gran revolución continental. No pretende más que ser útil en el combate con el opresor. Será por lo tanto, como la verdad nacional, subversivo. Llegará apenas a reducidos núcleos de activistas y combatientes y solo a través de ellos y desde ellos podrá trascender sobre capas mayores. Su estética deviene de las necesidades de este combate y también de las inagotables posibilidades que este combate le brinda.

No hay en América Latina espacio para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son solo formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha de liberación nacional será fácilmente dirigida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema.

Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país independiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte, ni con el hombre en abstracto; es y habrá de ser ante todo, con la liberación de nuestra Patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano.

Grupo Cine Liberación, mayo 1968.

(Grupo, 1968)

## **ANEXO D - HACIA UN TERCER CINE: APUNTES Y EXPERIENCIAS PARA EL DESARROLLO DE UN CINE DE LIBERACIÓN EN EL TERCER MUNDO**

*...hay que descubrir, hay que inventar*  
-FRANTZ FANON-

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.

¿Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización si sus costos ascendían a varios millones de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Cómo asegurar la continuidad de trabajo? ¿Cómo llegar con este cine al pueblo? ¿Cómo vencer la represión y la censura impuestas por el sistema? Las interrogantes que podrían multiplicarse en todas las direcciones, conducían y todavía conducen a muchos al escepticismo o a las coartadas. "No puede existir un cine revolucionario antes de la revolución"; "el cine revolucionario sólo ha sido posible en países liberados"; "sin el respaldo del poder político revolucionario resultan imposibles un cine o un arte de la revolución". El equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la misma óptica con que los manejaba la burguesía. No se planteaban otros modelos de producción, distribución y exhibición que no fuesen los proporcionados por el cine americano porque se había llegado aun a través del cine a una diferenciación neta de la ideología y la política burguesas. Una política reformista traducida en el diálogo con el adversario, en la coexistencia, en la supeditación de las contradicciones nacionales o las contradicciones entre los bloques presuntuosamente únicos: la URSS y los Estados Unidos, y no puede alentar otra cosa que un cine destinado a insertarse en el sistema, cuanto más a ser el ala "progresista" del cine del sistema; a fin de cuentas condenado a esperar que el conflicto mundial se resuelva pacíficamente en favor del socialismo para cambiar entonces cualitativamente de signo. Las tentativas más audaces de aquellos que intentaron conquistar la fortaleza del cine oficial, terminaron, como bien dice Godard, "en quedar atrapados en el interior de la fortaleza".

Pero las interrogantes aparecían como algo promisorio, surgían de una situación histórica nueva a la que el hombre de cine, como suele ocurrir con las capas ilustradas de nuestros países, llegaba con cierto atraso: diez años de Revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita, el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo: vale decir la existencia de masas a nivel mundial revolucionadas se convertía en el hecho sustancial sin el cual aquellas interrogantes no podían haber sido planteadas. Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas. La interrogante de si un cine militante era posible antes de la revolución comenzó a ser sustituida en grupos aún reducidos por el si era o no necesario para contribuir a la posibilidad de la posibilidad de la revolución. A partir de una respuesta afirmativa, el proceso de las posibilidades fue encontrando su incipiente cauce en numerosos países. Basten como ejemplo los films que distintos cineastas están desarrollando "en la patria de todos", como diría Bolívar, detrás de un cine revolucionario latinoamericano, o los news reels americanos, los cinegiornale del Movimiento Studentesco, los films de los Estados Generales del Cine Francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses, continuidad y profundización de la obra de un Joris Ivens o un Santiago Álvarez.

### **I. Lo de ellos y lo de nosotros**

Un profundo debate sobre el papel del intelectual y el artista en la liberación enriquece hoy perspectivas de la labor intelectual en todo el mundo. Este debate oscila, sin embargo, entre dos polos, aquel que propone supeditar toda la capacidad intelectual de trabajo a una función específicamente política o política-militar negando perspectivas a toda actividad artística con la idea de que tal actividad resulta indefectiblemente absorbida por el sistema, y aquel otro sostenedor de una dualidad en el seno del intelectual: por un lado "la obra de arte", "el privilegio de la belleza", arte y belleza no necesariamente vinculados a las necesidades del proceso político revolucionario y por otro lado un compromiso político que radica por lo común en la firma de ciertos manifiestos antimperialistas. En los hechos, la desvinculación de la política del arte.

Estos polos se apoyan a nuestro entender en dos emisiones: primero, la de concebir la cultura, la ciencia, el arte, el cine, como términos unívocos y universales, y segunda la de no tener suficientemente claro que la revolución no arranca con la conquista del poder político al imperialismo y la burguesía sino desde que las masas intuyen la

necesidad del cambio y sus vanguardias intelectuales, a través de múltiples frentes, comienzan a estudiarlo y realizarlo.

Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semicolonía. Aun, la dualidad sólo podrá superarse para alcanzar categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando se universalice la liberación del hombre. Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión.

La falta de conciencia sobre estas dualidades lleva por lo común al intelectual a abordar las expresiones artísticas o científicas tales como ellas fueron universalmente concebidas por las clases que dominan el mundo introduciéndole cuando más algunas correcciones. No se profundiza suficientemente en un teatro, en una arquitectura, en una medicina, en una psicología, en un cine de la revolución. En una cultura de y para nosotros. El intelectual se inserta en cada uno de esos hechos tomando como una unidad a corregir desde el seno del hecho mismo, no desde afuera con modelos y métodos propios y nuevos.

Un astronauta o un ranger moviliza todos los recursos científicos del imperialismo. Psicólogos, médicos, políticos, sociólogos, matemáticos e incluso artistas son lanzados al estudio de aquello que sirva, desde distintas especialidades o frentes de trabajo, a la preparación de mi vuelo orbital o la matanza de vietnamitas, cosas, en definitiva, que satisfacen por igual las necesidades del imperialismo.

En Buenos Aires el ejército erradica "villas miserias" y construye en su lugar "poblados estratégicos", urbanísticamente preparados para facilitar una intervención militar cuando llegue el caso. Las organizaciones de masas, por su parte, carecen de frentes sólidamente especializados no ya en la medicina, en la ingeniería, en la psicología, en el arte, en el cine nuestro, de la revolución. Frentes de trabajo todos que para tener eficacia han de reconocer las prioridades de cada etapa, las que demanda la lucha por el poder o las que exige la revolución una vez triunfante. Ejemplos: la de desarrollar un trabajo de sensibilización y politización sobre la necesidad de la lucha política militante para la conquista del poder, la de profundizar una medicina que sirva para preparar hombres aptos para el combate en las zonas urbanas o rurales, o la de coordinar energías para alcanzar una producción de diez millones de toneladas de azúcar como ocurre en Cuba, o la de elaborar una arquitectura o una urbanística que esté en condiciones de enfrentar los bombardeos masivos que probablemente puede lanzar el imperialismo, etc. El fortalecimiento de cada una de las especialidades y frentes de trabajo, subordinado a prioridades colectivas, es lo que puede ir cubriendo los vacíos que genera la lucha por la liberación y lo que podrá delinear con más eficacia el papel del intelectual en nuestro tiempo. Es evidente que la cultura y la conciencia revolucionaria a nivel de masas sólo podrá alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentalización de los medios científicos y artísticos, conjuntamente a los políticomilitantes, prepara el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen de la toma del poder sean más fácilmente resueltos.

A través de su acción el intelectual debe verificar cuál es el frente de trabajo en el que racional y sensiblemente desarrolla una labor más eficaz. Determinado el frente, la tarea que le corresponde es determinar dentro de él cuál es la trinchera del enemigo y dónde y cómo ha de emplazar la propia. Es así que podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutriría desde ahora el hombre nuevo que ejemplificaba el Che. No un hombre en abstracto o "la liberación del hombre", sino otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y alienado que somos y que aquel alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego.

## **II. Dependencia y colonización cultural**

La lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. 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.

La cultura de un país neocolonizado, al igual que el cine, son solo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la expansión imperialista. "Para imponerse, el neocolonialismo necesita convencer al pueblo del país dependiente de su inferioridad. Tarde o temprano el hombre inferior reconoce al hombre con mayúsculas; ese reconocimiento significa la destrucción de sus defensas. Si quieres ser hombre, dice el opresor, tienes que ser como yo, hablar mi mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí. Ya en el siglo XVII los misioneros jesuitas proclamaban la aptitud del nativo (en el sur de América) para copiar las obras de arte europeas. Copista, traductor, intérprete, cuando más espectador, el intelectual neocolonizado será siempre empujado a no asumir su posibilidad. Crece entonces la inhibición, el desarraigo, la evasión, el cosmopolitismo cultural, la imitación artística, los agobios metafísicos, la traición al país."<sup>1</sup> La cultura se hace bilingüe



“no por el uso de una doble lengua, sino por la colindancia de dos patrones culturales de pensamiento. Uno el nacional, el del pueblo, y otro extranjerizante, el de las clases supeditadas al exterior. La admiración de las clases supeditadas al exterior. La admiración que las clases altas profesan a Estados Unidos o Europa es el cupo indiviso de su doblegamiento. Con la colonización de las clases superiores la cultura del imperialismo introduce indirectamente en las masas conocimientos no fiscalizables.”<sup>2</sup> Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven. Conocer la realidad nacional supone adentrarse en la maraña de mentiras y confusiones originadas en la dependencia. El intelectual está obligado a no pensar espontáneamente; si lo hace corre por lo común el riesgo de pensar en francés o en inglés, nunca en el idioma de una cultura propia, que al igual que el proceso de liberación nacional y social, es aún confusa e incipiente. Cada dato, cada información, cada concepto, todo lo que oscila a nuestro alrededor es una armazón de espejismo nada fácil de desarticular.

Las burguesías nativas de las ciudades puerto como Buenos Aires y sus correspondientes élites intelectuales, constituyeron desde el origen de nuestra historia la correa de transmisión de la penetración neocolonial. Detrás de consignas como aquellas de “¡Civilización o barbarie!”, elaboradas en la Argentina por el liberalismo europeizante, estaba la tentativa de imponer una civilización que correspondía plenamente a las necesidades de expansión imperialista y el afán de destruir la resistencia de las masas nacionales bautizadas sucesivamente en nuestro país de “chusma”, “negrada”, “aluvión zoológico”, como lo serían en Bolivia de “hordas que no se lavan”. De esta manera los ideólogos de las semicolonias ejercitados en “el juego de los grandes términos, con un universalismo implacable, minucioso y jibarizado”,<sup>3</sup> hacían de portavoces de los perseguidores de aquel israelí que inteligentemente proclamaba: “Prefiero los derechos de los ingleses a los derechos del hombre.”

Los sectores medios fueron y son los mejores receptáculos de la neocolonización cultural. Su ambivalente condición de clase, su situación de colchón entre los polos sociales, sus mayores posibilidades de acceso a la civilización, posibilitan al imperialismo una base social de apoyo que alcanza en algunos países latinoamericanos considerable importancia.

Si en la situación abiertamente colonial la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en los países neocoloniales, durante ciertas etapas aquella penetración asume una prioridad mayor. “Sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla. De esta forma la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policía colonial.”<sup>4</sup>

Los mass communications tienden a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes. En la Argentina, 26 canales de televisión, un millón de aparatos receptores, más de 50 emisoras de radio, centenares de diarios, periódicos y revistas, millares de discos, films, etc., unen su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de enseñanza neocolonial abierto en el primario y completado en la universidad. “Para el neocolonialismo los mass communications son más eficaces que el napalm. Lo real, lo verdadero, lo racional, están al igual que el pueblo al margen de la ley. La violencia, el crimen, la destrucción pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad.”<sup>5</sup> La verdad entonces equivale a la subversión. Cualquier forma de expresión o de comunicación que trate de mostrar la realidad nacional, es subversión.

Penetración cultural, colonización pedagógica, mass communications, confluyen hoy en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización. Existe de parte del neocolonialismo un serio intento de castrar, digerir las formas culturales que nazcan al margen de sus proposiciones. Se intenta quitarles aquello que las haga eficaces y peligrosas: se trata en suma de despolitizar. Vale decir, desvincular la obra de las necesidades de la lucha por la emancipación nacional.

Ideas como “la belleza es en sí revolucionaria”, o “todo cine nuevo es revolucionario”, son aspiraciones idealistas que no afectan el estatuto neocolonial, en tanto siguen concibiendo el cine, el arte y la belleza como abstracciones universales y no en su estrecha vinculación con los procesos nacionales de descolonización.

Toda tentativa de contestación incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción, son productos que se agregan al mercado compra y venta capitalistas, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de shock y elementos excitantes de violencia controlada,<sup>6</sup> es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura. Ahí están las obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes: la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y el espacio, dando visos de amplitud

democrática a las editoriales y a las revistas del sistema: el cine de “contestación” promocionado por los monopolios de la distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales. “En realidad el área de protesta permitida del sistema es mucho mayor que la que él mismo admite. De este modo les da a los artistas la ilusión de que ellos están actuando contra el sistema al traspasar más allá de ciertos límites estrechos y no se dan cuenta que el arte antisistema puede ser absorbido y utilizado por el sistema, tanto como freno, como autocorrección necesaria.”<sup>7</sup> Todas estas alternativas “progresistas”, al carecer de una conciencia de la instrumentalización de lo nuestro para nuestra liberación concreta, al carecer en suma de politización, pasan a convertirse en la izquierda del sistema, el mejoramiento de sus productos culturales. Estarán condenadas a realizar la mejor de izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirá tan solo a la sobrevivencia de ésta. “Restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en armas de lucha.”<sup>8</sup> Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social; éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales, como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de la belleza.

### III. Los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina

Primer y segundo cine Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo. El cine hoy dominante en nuestros países, contruidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, causas de todo subdesarrollo, no puede ser otra cosa que un cine dependiente, y en consecuencia, un cine alienado y subdesarrollado.

Si en los inicios de la historia –o prehistoria– del cine podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc., netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano. Resulta difícil en nuestros tiempos distinguir dentro del cine comercial y aun en gran parte del llamado “cine de autor”, una obra que escapa a los modelos del cine americano. El dominio de este es tal que incluso los films “monumentales” de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla.

La existencia humana y el devenir histórico quedan encerrados en los marcos de un cuadro, en el escenario de un teatro, entre las tapas de un libro, en los estrechos márgenes de proyección. Tal concepción es el punto más alto al que han arribado las expresiones artísticas de la burguesía.

Y a partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y consumo). Es decir: el hombre para el cine y no el cine para el hombre. Impera entonces un cine tabulado por analistas motivacionales, pulsado por sociólogos y psicólogos, por los eternos investigadores de los sueños y las frustraciones de las masas, destinado a vender la vida en película: la vida como en el cine, la realidad tal como es concebida por las clases dominantes.

El cine americano impone, desde esta filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm, 25 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc., son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano.

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. Pero a diferencia de lo que ocurre en las regiones dominantes, en Argentina la industria cinematográfica es una industria raquítica, como raquíticas son sus posibilidades de desarrollo. Una industria que como tal, en el marco de una economía independiente, importa menos que la de la fabricación de escarbidentes. El cine importa aquí, más que como industria generadora de ideología,

como transmisor de determinada información, sustentado, entre otras cosas, en formas industriales casi rudimentarias. La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado "cine de autor", "cine expresión", o "nuevo cine".

Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no sólo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino, realizadas por del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Kuhn y Fernando Birri que, con *Tire dié*, inaugura el documentalismo testimonial argentino.

El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etc.), como también ideólogos, críticos y revistas especializadas. Por otra parte generó también una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominarla "gran fortaleza". Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de "amplitud democrática" sus manifestaciones culturales.

De esta manera buena parte del segundo cine, y ello es muy evidente en el caso de Argentina y de las metrópolis, ha quedado reducida a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las élites diletantes. La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar aquellas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de "un funcionario malo" por "uno progresista", los embates contra las leyes censura y todas aquellas que hacen a una política de reformas, han demostrado, dadas las actuales circunstancias políticas, su absoluta incapacidad para modificar sustancialmente las relaciones vigentes de fuerzas. Y si no lo han demostrado aún en ciertos países, todo hace presuponer que ello ocurrirá en plazos más o menos previsibles. Al menos si ubicamos al cine dentro de la perspectiva histórica de las regiones neocolonizadas. El planteamiento de una política de presiones que permite imprimir cambios sustanciales en las estructuras del sistema podría ser viable en situaciones con regímenes en posibilidad de aflojar o conceder. Pero ese no es ya el caso de América Latina ni de los países no liberados del Tercer Mundo. Las perspectivas históricas no van aquí hacia un aflojamiento de la política represiva, sino hacia un incremento de aquella. En la Argentina se permitió una "universidad... autónoma", en tanto la universidad no incubara nada que alterase el orden neocolonial; no existía censura en tanto que no había nada para censurar; no existía representación en tanto nadie evidenciaba su voluntad y capacidad de combatir seriamente al sistema. Pero esa no es ya nuestra situación. La fachada de la democracia burguesa hace tiempo se ha derrumbado. La violencia, la tortura, la represión brutal, la muerte, son hechos que crecerán y se multiplicarán en esta guerra larga hacia la liberación nacional y social latinoamericana. O bien, se los asume o se los ignora, que es también una manera de asumirlos pero desde el lado adverso.

¿Qué posibilidades de sobrevivencia existen en esta situación para una política reformista? ¿Qué posibilidades de desarrollo hay para un cine nuevo que queriendo mantenerse fiel a su tentativa de descolonización ve que las puertas de la "gran fortaleza" se le están cerrando?

"En este tiempo de América Latina no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia. El compromiso del intelectual se mide por lo que arriesga, no con palabras ni con ideas solamente, sino con actos que ejecuta en la causa de la liberación. El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo y sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de tortura, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario."<sup>9</sup> En una situación donde el "estado de hecho" sustituye al "estado de derecho", el hombre define; un trabajador más en el frente de la cultura deberá tender, para no autonegarse, a radicalizar constantemente su posición a fin de estar a la altura de su tiempo. ¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del segundo cine que no sea la de acometer, sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezcan en sistemas, una obra cada vez más indigerible por las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaboradas para combatir las? ¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine, síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine? El cine no será ya para quien se lance a tal aventura, una "industria generadora de ideología", sino un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profundo, objetivamente subversivo. Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicitación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alienado y sometido. Condicionado a ese objetivo mayor, que es el único que puede justificar hoy la existencia de un cineasta descolonizado, habrán de construirse las bases infraestructurales y superestructurales de este tercer cine, que desde la subversión en que el sistema las juzga, no pasarán, por ahora, de ser bases incipientes con relativo poder de maniobra; su suerte está íntimamente vinculada al proceso global de la liberación.

No le importa ya la conquista de la “fortaleza del cine”, porque sabe tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos.

#### **IV. Del cine de ellos al cine de nosotros: el tercer cine**

Una de las tareas más eficaces cumplidas por el neocolonialismo ha sido la de desvincular a sectores intelectuales, sobre todo artistas, de la realidad nacional, alienándolos en cambio detrás del “arte y los modelos universales”. Intelectuales y artistas han marchado comúnmente a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas. Las capas que de mejor manera han trabajado para la construcción de una cultura nacional (entendida como impulso hacia la descolonización) no han sido precisamente las élites ilustradas sino los sectores más explotados e incivilizados. Con justa razón las organizaciones de masas han desconfiado siempre del “intelectual” y del “artista”. Cuando estos no fueron indirectamente, ya que se limitaban en su mayoría a declamar una política propiciadora de “la paz y la democracia”, temerosa de todo lo que sonara a nacional, asustada de contaminar el arte con la política, el artista con el militante revolucionario. Así oscurecieron, por lo general, las causas internas que determinan las contradicciones de la sociedad neocolonizada poniendo en primer plano las causas externas que si “son la condición de los cambios no pueden ser nunca la base de aquéllos”.<sup>10</sup> Sustituyendo, en el caso argentino, la lucha contra el imperialismo y la oligarquía nativa por la lucha de la democracia contra el fascismo, suprimiendo la contradicción fundamental de un país neocolonizado y remplazándola “por una contradicción que era copia de la contradicción mundial”.<sup>11</sup>

Esta desvinculación de las capas intelectuales y los artistas de los procesos nacionales de liberación, ayuda entre eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a nivel de masas allí donde resultan posible. Los estudiantes que salieron a la Avenida 18 de Julio en Montevideo a levantar barricadas luego de la exhibición de *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler) o los que improvisaron manifestaciones en Mérida y Caracas cantando *La internacional* finalizada la proyección de *La hora de los hornos*, o la demanda creciente de films como los de Santiago Álvarez y el documentalismo cubano, los debates, actos y asambleas que se abran tras la difusión clandestina o semipública de este tercer cine, inauguran un camino tortuoso y difícil que en las sociedades de consumo ya está también siendo recorrido por las organizaciones de masas (Cine Giornali Liberi en Italia, documentales del Zengakuren en Japón, etc.). Por primera vez en América Latina aparecen organizaciones dispuestas a la utilización político-cultural del cine: en Chile el partido socialista orientando y proporcionando a sus cuadros material cinematográfico revolucionario, en Argentina grupos revolucionarios peronistas o no peronistas interesados en lo mismo. Por su parte OSPAL colaborando en la realización y difusión de films que contribuyen a la lucha antimperialista. Las organizaciones revolucionarias descubren la necesidad de cuadros que, entre otras cosas, sepan manejar de la mejor manera posible una cámara filmadora, una grabadora de sonido o un aparato de proyección. Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente.

#### **V. Avance y desmistificación de la técnica**

Uno de los hechos que hasta hace muy poco retardaban la utilidad del cine como instrumento revolucionario era el problema de la aparatología, las dificultades técnicas, la obligatoria especialización de cada fase de trabajo, los costos elevados, etc. Los avances establecidos hoy en cada uno de los campos, la simplificación de las cámaras, de los grabadores, los nuevos pasos de película, las películas “rápidas” que pueden imprimir a luz ambiente, los fotómetros automáticos, los avances en la obtención de sincronismo audiovisual unido a la difusión de conocimientos a través de revistas especializadas de gran tiraje, incluso de medios de información no especializados, ha servido para ir desmistificando el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los “artistas”, “genios”, o “privilegiados”. El cine está cada día más al alcance de capas mayores. Las experiencias realizadas por Marker en Francia, proporcionando a grupos de obreros equipos de 8 mm, tras una instrucción elemental de su manejo, y destinadas a que el trabajador pudiera filmar, como escribiendo su propia visión de su mundo, son experiencias que abren para el cine perspectivas inéditas y antes que nada una nueva concepción del hecho cinematográfico y del significado del arte en nuestro tiempo.

#### **VI. Cine de destrucción y construcción**

El imperialismo y el capitalismo, ya sea en la sociedad de consumo o en el país neocolonizado, encubre todo tras un manto de imágenes y apariencias. Más que la realidad, importa allí la imagen interesada de esa realidad. Mundo poblado de fantasías y de fantasmas en el que la monstruosidad se viste de belleza y la belleza es vestida de monstruosidad. La fantasía por un lado, un universo burgués, imaginario, donde titilan el confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, la posibilidad de “ser alguien”. Por otro lado, los fantasmas, nosotros los perezosos, los indolentes y subdesarrollados, los generadores del desorden. Cuando el neocolonizado acepta su situación se convierte en un Gunga Din, delator al servicio del colono, en un Tío Tom, renegando de su clase y de su raza, o en un Tonto, simpático sirviente y monigote; pero cuando intenta negar su situación de opresión, pasa a ser un resentido, un salvaje, un comeniños. El revolucionario es para el sistema “como los que no duermen por temor a los que no comen”, un forajido, un asaltante, un violador y en consecuencia, la primera batalla que se entabla contra él no es a nivel político sino con recursos y leyes policiales. Cuando más explotado es el hombre más se lo ubica en el

plano de la insignificancia, cuanto aquel más resistente se lo coloca en el lugar de las bestias. Ahí están en África adiós, del fascista Jacopetti, los salvajes africanos, bestias exterminadoras y sanguinarias, sumidos en la abyecta anarquía una vez que salieron de la protección blanca. Murió Tarzán y en su lugar nacieron los Lumumba, los Lebenyula y los Madzimbamuto, y esto es algo que el neocolonialismo no perdona. La fantasía ha sido sustituida por fantasmas y entonces el hombre se transforma en un extra para la muerte a fin de que Jacopetti pueda filmar cómodamente su ejecución.

Hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones.

La restitución de las cosas a su lugar y sentido reales es un hecho eminentemente subversivo tanto en la situación neocolonial como en las sociedades de consumo; en estas, la aparente ambigüedad o la seudobjetividad de la información en la prensa escrita, en la literatura, etc., o en la relativa libertad que tienen las organizaciones populares para suministrar su propia información controlados o monopolizados por el sistema. Las experiencias dejadas en Francia a propósito de los acontecimientos de mayo son bastante explícitas al respecto.

En un mundo donde impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción, de los lenguajes en clave, de los signos y los mensajes susurrados entre líneas. El arte se desvincula de los hechos concretos, para el neocolonialismo testimonio de acusación, y gira sobre sí, pavoneándose en un mundo de abstracciones y fantasmas, se vuelve atemporal y ahistórico. Puede referirse a Vietnam pero lejos de Vietnam, a América Latina pero lejos del continente, allí donde pierda eficacia e instrumentalización, allí donde se despolitice.

El cine conocido como documental, con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituye quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico: se convierte en algo indigerible para el sistema.

El testimonio sobre una realidad nacional es además un medio inestimable de diálogo y conocimiento a nivel mundial. Ninguna forma internacional de lucha podrá ejecutarse con éxito si no hay un mutuo intercambio de las experiencias de otros pueblos, si no se rompe la balcanización que a nivel mundial, continental y nacional intenta mantener el imperialismo.

## **VII. Cine-acción**

No hay posibilidad de acceso al conocimiento de una realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda. Aquello tan conocido de Marx, merece ser repetido a cada instante: no basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo.

A partir de esta actitud queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde. A este respecto cabe señalar que aún perduran en ciertos cuadros políticos viejas posiciones dogmáticas que sólo pretenden del cineasta o del artista una visión apologética de la realidad, acorde más con lo que "se desearía" idealmente que con lo que "es". Estas posiciones, que en el fondo esconden una desconfianza sobre las posibilidades de la realidad misma, han llevado en ciertos casos a utilizar el lenguaje cinematográfico como mera ilustración idealizada de un hecho, a querer restarle a la realidad sus profundas contradicciones, su riqueza dialéctica, que es la que puede proporcionar a un film belleza y eficacia. La realidad de los procesos revolucionarios en todo el mundo, pese a sus aspectos confusos y negativos, posee una línea dominante, una síntesis lo suficientemente rica y estimulante como para no esquematizarla con visiones parcializadas o sectarias.

Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recepcionar del pueblo todo, proporcionarle lo mejor, o como diría el Che, respetar al pueblo dándole calidad. Convendría tener esto en cuenta frente a aquellas tendencias latentes siempre en el artista revolucionario de rebajar la investigación y el lenguaje de un tema a una especie de neopopulismo, a planos que si bien pueden ser aquellos en que se mueven las masas, no las ayudan a desembarazarse de las rémoras dejadas por el imperialismo. La eficacia obtenida por las mejores obras de un cine militante demuestran que capas consideradas como atrasadas están suficientemente aptas para captar el exacto sentido de una metáfora de imágenes, de un efecto de montaje, de cualquier experimentación lingüística que esté colocada en función de determinada idea.

Por otra parte el cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o rectificador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción.

### **VIII. El cine y las circunstancias**

Las diferencias existentes entre uno y otro proceso de liberación impiden dictaminar normas presuntuosamente universales. Enseñar el manejo de un arma puede ser revolucionario allí donde existen ya capas preocupadas en la conquista del poder político burgués, pero deja de ser tal en situaciones en las que las masas carecen aún de conciencia sobre quién es exactamente el enemigo, o donde ya aprendieron a manejarla. Del mismo modo un cine que insista en la denuncia sobre los efectos de la opresión colonial entra en un juego reformista cuando capas importantes de la población han llegado ya a ese conocimiento y lo que buscan son las causas, la manera de armarse para liquidar esa opresión. Es decir, un film para combatir el analfabetismo es en la sociedad neocolonizada un film que puede fácilmente auspiciar hoy el imperialismo, pero una película destinada en los primeros años de la Revolución cubana a erradicar el analfabetismo de la isla, jugaba un papel eminentemente revolucionario, como lo jugaba también el solo hecho de enseñar a la gente a manejar una filmadora para profundizar esa realidad.

### **IX. ¿Cine perfecto?: la práctica y el error**

El modelo de la obra perfecta de arte, del film redondo, articulado según la métrica impuesta por la cultura burguesa y sus teóricos y críticos, ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando este pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía ni la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlo. La cultura de la metrópoli guardaba los secretos milenarios que habían dado vida a sus modelos: la transposición de estos a la realidad neocolonial siempre resultó un mecanismo de alienación. La pretensión resultó un mecanismo de alienación. La pretensión de llegar en el terreno del cine a una equiparación con las obras de los países dominantes, termina por lo común en el fracaso dada la existencia de dos realidades históricas inequívocas. La pretensión, al no hallar vías de resolución, conduce a un sentimiento de inferioridad y de frustración. Pero estas nacen antes que nada del miedo a arriesgarse por caminos absolutamente nuevos, negadores en su casi totalidad de los ofrecidos por el "cine de ellos". Temor a reconocer las particularidades y limitaciones de una situación de dependencia para descubrir las posibilidades innatas a esa situación encontrando formas de superación obligatoriamente originales.

No es concebible la existencia de un cine revolucionario sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación. El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. Capas de vanguardia, y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que esta es la continuidad de su lucha cotidiana. La hora de los hornos ilustra cómo un film puede llevarse a cabo aun en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicidad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo.

El cineasta revolucionario actúa con una visión radicalmente nueva del papel del realizador, del trabajo de equipo, de los instrumentos, de los detalles. Ante todo se autoabastece para producir sus films, se equipa a todo nivel, se capacita en el manejo de las múltiples técnicas. Lo más valioso que posee son sus herramientas de trabajo, integradas plenamente a sus necesidades de comunicación. La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-muniones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo.

Cada miembro del grupo debe tener conocimientos, al menos generales, de la aparatología que se utiliza: debe estar capacitado para sustituir a otro en cualquiera de las fases de la realización. Hay que derrumbar el mito de los técnicos insustituibles.

El grupo entero debe dar enorme importancia a los pequeños detalles de la realización y a la seguridad con que ella debe estar protegida. Una imprevisión, algo que en el cine convencional pasaría desapercibido, puede en un cine-guerrilla echar por tierra un trabajo de semanas o meses. Y un fracaso en un cine-guerrilla, como en la guerrilla misma, puede significar la pérdida de una obra o la modificación de todos los planes. "En una guerrilla el fracaso es un concepto mil veces presente y la victoria un mito que sólo un revolucionario puede soñar".<sup>12</sup> Capacidad para cuidar los detalles, disciplina, velocidad y sobre todo disposición a vencer las debilidades, la comodidad, los viejos hábitos, el clima de seudonormalidad detrás del que se esconde la guerra cotidiana. Cada film es una operación distinta, un trabajo diferente que obliga a variar los métodos para desorientar o no alarmar al enemigo, sobre todo cuando los laboratorios del procesado están todavía en sus manos.

El éxito del trabajo reside en gran medida en la capacidad de silencio del grupo, en su permanente desconfianza, condición difícil de alcanzar en una situación donde aparentemente no pasa nada y el cineasta ha sido acostumbrado a pregonar todo lo que está haciendo porque esa es la base del prestigio y promoción en la que la burguesía lo ha formado. El lema "vigilancia constante, desconfianza constante, movilidad constante", tiene para el cine-guerrilla profunda vigencia. Trabajar en las apariencias saltando a veces en el vacío, exponiéndose al fracaso como lo hace el

guerrillero que transita por senderos que él mismo se abre a golpes de machete. En la capacidad de situarse en los márgenes de lo conocido, de desplazarse entre continuos peligros, reside la posibilidad de descubrir e inventar formas y estructuras cinematográficas nuevas que sirvan a una visión más profunda de nuestra realidad.

Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales. Es a través de la práctica y la experimentación desinhibitorias que irán naciendo las ideas para una teoría y una crítica cinematográfica nuestras. "El conocimiento comienza por la práctica. Después de adquirir conocimientos teóricos mediante la práctica, hay que volver a la práctica."<sup>13</sup> Una vez que se adentra en esta praxis, el cineasta revolucionario deberá vencer incontables obstáculos, sentirá la soledad de quienes aspiran a los halagos de los medios de promoción del sistema y encuentra que esos medios se le cierran. Dejará de ser campeón de ciclismo, como diría Godard, para convertirse en anónimo ciclista a lo vietnamita, sumergido en una guerra cruel y prolongada. Pero descubrirá también que existe un público receptor que toma su obra como propia, que la incorpora vivamente a su propia existencia, dispuesto a rodearlo y defenderlo como no lo haría ningún campeón ciclista del mundo.

#### **X. El grupo de cine como guerrilla**

El trabajo de un grupo de cine-guerrilla se rige por normas estrictamente disciplinarias, tanto de método de trabajo como de seguridad. Así como una guerrilla no puede fortalecerse si no opera con una concepción de cuadros y estructuras militares, otras cosas a comprender las limitaciones ideológicas en las que aquéllos se han desenvuelto, tiende hoy a disminuir en la medida que unos y otros comienzan a descubrir la imposibilidad de destruir al enemigo sin la previa integración de una batalla por intereses que les son comunes.

El artista empieza a sentir la insuficiencia de su inconformidad y su rebeldía individual. Las organizaciones revolucionarias descubren a su vez los vacíos que va generando en el terreno de la cultura la lucha por el poder. Las dificultades que presenta la realización cinematográfica, las limitaciones ideológicas del cineasta de un país neocolonial, etc., han sido elementos objetivos para que hasta ahora las organizaciones del pueblo no hayan prestado al cine la atención que este merece. La prensa escrita, los informes impresos, la propaganda mural, los discursos y las formas de información, esclarecimiento y politización verbales, siguen siendo hasta hoy las principales herramientas de comunicación entre las organizaciones y las capas de vanguardia con las masas. Pero la reubicación de algunos cineastas y la consecuente aparición de films útiles para la liberación han permitido que algunas vanguardias políticas descubrieran la importancia del cine. Importancia que radica en el significado específico del cine como forma de comunicación y que por sus características particulares permite nuclear durante una proyección fuerzas de diverso origen, gente que tal vez no concurrirá al llamado de una charla o un discurso partidista. El cine se presenta como eficaz pretexto para una convocatoria y a ello suma la carga ideológica que le es propia.

La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, superan con creces cualquier otro instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen, la adecuada dosificación de conceptos, el lenguaje y la estructura que emana naturalmente de cada tema, los contrapuntos de la narración audiovisual, logran eficaz resultado; igual ocurre en la marcha de un grupo de cine revolucionario. El grupo existe en tanto que complementación de responsabilidades, suma y síntesis de capacidades, y en cuanto opera armónicamente con una dirección que centraliza la planificación del trabajo y preserva su continuidad. La experiencia indica que no es fácil mantener la cohesión de un grupo cuando éste se halla bombardeado por el sistema y su cadena de cómplices muchas veces disfrazados de "progresistas", cuando no hay estímulos externos inmediatos y espectaculares y se sufren las incomodidades y tensiones de un trabajo hecho bajo superficie y difundido subterráneamente. El nacimiento de conflictos internos es una realidad presente en todo el grupo, tenga o no madurez ideológica.

La colaboración a nivel de grupos entre diversos países puede servir para garantizar la finalización de un trabajo o la realización de ciertas fases de aquel, si es que en el país de origen no pueden llevarse a cabo. A ello habría que agregar la necesidad de un centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos y la perspectiva de coordinar a nivel continental, e incluso mundial, la continuidad del trabajo en cada país; encuentros periódicos regionales o mundiales para intercambiar experiencias, colaboraciones, planificación del trabajo, etc.

#### **XI. Distribución del tercer cine**

El cineasta revolucionario y los grupos de trabajo serán, al menos en las etapas iniciales, los únicos productores de sus obras. Sobre ellos cabe la mayor responsabilidad en el estudio de las formas de recuperación económica que faciliten la continuidad del trabajo. Un cine-guerrilla no reconoce aún suficientes antecedentes como para dictaminar normas en este terreno; las experiencias habidas han mostrado antes que nada habilidad para aprovechar las

situaciones particulares que se daban en cada país. Pero sean lo que fueren esas situaciones, no puede plantearse la preparación de un film si paralelamente no se estudia su destinatario y, en consecuencia, un plan de recuperación de la inversión hecha. Aquí nuevamente vuelve a aparecer la necesidad de una mayor vinculación entre vanguardias artísticas y políticas, ya que ella sirve también para el estudio conjunto de formas de producción, difusión y continuidad.

Un cine-guerrilla no puede estar destinado a otros mecanismos de difusión que no sean los posibilitados por las organizaciones revolucionarias y, entre ellas, los que el propio cineasta invente o descubra. Producción, difusión y posibilidades económicas de sobrevivencia deben formar parte de una misma estrategia. La resolución de los problemas que se enfrentan, en cada una de estas tareas, es lo que alentará a otra gente a incorporarse al trabajo de cine-guerrilla, a engrosar sus filas y hacerlo menos vulnerable.

La difusión de este cine en América Latina se halla en su primer balbuceo; sin embargo, la represión del sistema ya es un hecho legalizado. Baste observar en la Argentina los allanamientos habidos durante algunas exhibiciones y la última ley de represión cinematográfica, de corte netamente fascista; en Brasil la restricción cada día mayor a los compañeros más combativos del Cinema Novo; en casi todo el continente la censura impidiendo cualquier posibilidad de difusión pública. Sin films revolucionarios y sin un público que los reclame, todo intento de abrir formas nuevas de difusión estaría condenado al fracaso. Una y otra cosa existen ya en Latinoamérica. La aparición de las obras desató un camino que pasa en algunas zonas como en Argentina por las exhibiciones de departamentos y casas con un número de participantes que no debería superar nunca las 25 personas; en otras partes como Chile, en parroquias, universidades o centros de cultura (cada día menores en número); y en el caso de Uruguay exhibiciones en el cine más grande de Montevideo entre 2 500 personas que abarrotan la sala haciendo de cada proyección un fervoroso acto antimperialista.<sup>14</sup> Pero las perspectivas a nivel continental señalan que la posibilidad de continuidad de un cine revolucionario se apoya en la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas.

La práctica llevará implícita errores y fracasos.<sup>15</sup> Algunos compañeros se dejarán arrastrar por el éxito y la impunidad con que se pueden realizar las primeras exhibiciones y tenderán a relajar las medidas de seguridad; otros, por exceso de precauciones o de miedo, extremarán tanto los recaudos que la difusión quedará circunscrita a algunos grupos de amigos. Sólo la experiencia en cada lugar específico irá demostrando cuáles son allí los métodos mejores, no siempre posibles a aplicar mecánicamente en otras situaciones.

En algunos lugares podrán construirse infraestructuras vinculadas a organizaciones políticas, estudiantiles, obreras, etc., y en otros convendrá la edición y venta de copias a las organizaciones.

Esta forma de trabajo, allí donde sea posible, parecería la más variable, ya que permite descentralizar la difusión, la hace menos vulnerable, agiliza la difusión a nivel nacional, posibilita una utilización política más profunda y permite recuperar los fondos invertidos en la realización. Es cierto que en muchos países las organizaciones no tienen todavía plena conciencia de la importancia de este trabajo, o teniéndola carecen de los medios adecuados para encararlos; allí entonces las vías pueden ser otras.

La meta ideal a alcanzar sería la de producir y difundir un cine-guerrilla con fondos obtenidos mediante expropiaciones realizadas a la burguesía, es decir, que fuera ella quien lo pagase con la plusvalía que ha obtenido del pueblo. Pero en tanto esta meta no sea otra cosa que una aspiración a mediano o lejano plazo, las alternativas que se le abren a un cine revolucionario para recuperar los importes de producción y lo que insume la difusión misma, son de algún modo parecidas a las que rigen en el cine convencional: todo participante en una exhibición debe abonar un importe que no debe ser inferior al que abona cuando va a un cine del sistema. Pagar, subvencionar, equipar y sostener este cine son responsabilidades políticas para los militantes y las organizaciones revolucionarias. Un film puede hacerse, pero su difusión no permite recuperar los costos; resultará difícil o imposible que un segundo film se haga.

Los circuitos de 16 mm en Europa –20 000 centros de exhibición en Suecia; 30 000 en Francia, etc.– no son el mejor ejemplo para los países neocolonizados; sin embargo, un complemento a tener muy en cuenta para la obtención de fondos, más aún en una situación donde aquellos circuitos pueden jugar un papel importante en la difusión de las luchas del Tercer Mundo, emparentadas cada día más a las que se desarrollan en las metrópolis. Un film sobre las guerrillas venezolanas dirá más al público que veinte folletos explicativos; otro tanto ocurrirá entre nosotros con una película sobre los acontecimientos de mayo en Francia o la situación del estudiantado en Berkeley, Estados Unidos.

¿Una Internacional del cine-guerrilla? ¿Y por qué no? ¿No está naciendo acaso una especie de nueva Internacional a través de las luchas del Tercer Mundo de la OSPAAAL y de las vanguardias revolucionarias en las sociedades de consumo?

## **XII. Cine-acto = espectadores y protagonistas**



Un cine-guerrilla, en esta etapa al alcance de reducidas capas de la población, es sin embargo el único cine de masas hoy posible, desde que es el único circunstanciado con los intereses, aspiraciones y perspectivas de la inmensa mayoría del pueblo. Cada obra importante de un cine revolucionario constituirá, pueda hacerse o no explícito, un acontecimiento nacional de masas.

Este cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquellas, provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político, en lo que según Fanon podría ser “un acto litúrgico, una ocasión privilegiada que tiene al hombre para oír y decir”.

De estas condiciones de proscripción que impone el sistema, un cine militante debe extraer la infinidad de posibilidades nuevas que se le abren. La tentativa de superar la opresión neocolonial obliga a inventar formas de comunicación, inaugura la posibilidad.

Antes y durante la realización de La hora de los hornos llevamos a cabo distintas experiencias en la difusión de un cine revolucionario, el poco que hasta ese momento teníamos. Cada proyección dirigida a los militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros lo hubiéramos propuesto a priori, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los films formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una nueva faz del cine, la participación del que hasta entonces era siempre considerado un espectador. Algunas veces, por razones de seguridad, intentábamos disolver el grupo de participantes apenas finalizaba la proyección y entonces sentíamos que la difusión de aquel cine no tenía razón si no se completaba con la intervención de los compañeros, si no se abría el debate sobre los temas que las películas habían desatado.

Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario, desde el momento que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los films. El hombre buscaba a otros hombres comprometidos como él y a su vez se comprometía con ellos. El espectador dejaba paso al actor que se buscaba a sí mismo en los demás.

Fuera de este espacio que los films ayudaban momentáneamente a liberar sólo existía la soledad, la incomunicación, la desconfianza, el miedo; dentro del espacio libre la situación los volvía a todos cómplices del acto que estaban desarrollando. Los debates nacían espontáneamente. A medida que las experiencias se sucedieron, incorporamos a las proyecciones distintos elementos (una puesta en escena) que reforzaban los temas de los films, el clima del acto, la desinhibición de los participantes, el diálogo: música o poemas grabados, elementos plásticos, afiches, un orientador que guiaba el debate y presentaba los films y a los compañeros que hablaban, un vaso de vino, unos “mates”, etc. Así fuimos estableciendo que lo más valioso que teníamos entre manos era:

1. El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria.
2. El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba.
3. El film, que importaba apenas como detonador o pretexto.

De estos datos dedujimos que una obra cinematográfica podría ser mucho más eficaz si tomara plena conciencia de ellos y se dispusiese a subordinar su conformación, estructura, lenguaje y propuestas a este acto y a esos actores. Vale decir, si en la subordinación e inserción en los demás principales protagonistas de la vida buscarse su propia liberación.

De la correcta utilización del tiempo que ese grupo de actores-personajes nos brindaba con sus distintas historias, la utilización del espacio que determinados compañeros nos ofrecían, y de los films en sí mismos, había que intentar transformar el tiempo, espacio y obra en energía liberadora. Así fue naciendo la idea de estructura de lo que dimos en llamar cine-acto, cine-acción, una de las formas que a nuestro criterio asume mucha importancia para la línea del tercer cine. Un cine cuya primera experiencia la hicimos tal vez a un nivel demasiado balbuceante, con la segunda y tercera parte de La hora de los hornos (“Acto para la liberación”, sobre todo a partir de “La resistencia” y “Violencia y liberación”). “Compañeros, decíamos al comienzo de “Acto para la liberación”, esto no es sólo la exhibición de un film ni tampoco un espectáculo, es antes que nada un acto, un acto de unidad antimperialista: caben en él solamente aquellos que se sientan identificados con esta lucha porque éste no es un espacio para espectadores ni cómplices del enemigo, sino para los únicos autores y protagonistas del proceso que el film intenta de algún modo testimoniar y profundizar. El film es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección. Importan, decíamos en otro momento de la segunda parte, las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia. Las experiencias por nosotros recogidas, las conclusiones, tienen un valor relativo: sirven en la medida que sean útiles al presente y al futuro de la liberación que son ustedes, para que ustedes lo continúen.”

Con el cine-acto se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento. "El primer paso en el proceso del conocimiento es el contacto primero con las cosas del mundo exterior, la etapa de las sensaciones (en una película el fresco vivo de la imagen y el sonido). El segundo es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la etapa de los conceptos, de los juicios, de las deducciones (en el film el locutor, los reportajes, las didascalias o el narrador que conduce la proyección-acto). Y la tercera etapa, la del conocimiento. El papel activo del conocimiento sensible al racional, y lo que es todavía más importante, en el salto del conocimiento racional a la práctica revolucionaria... Esta es en su conjunto la teoría materialista dialéctica de la unidad del saber y la acción (en la proyección del film-acto, la participación de los compañeros, las proposiciones de acciones que surjan, las acciones mismas que se desarrollen a posteriori)"<sup>16</sup>. Por otra parte, cada proyección de un film-acto supone una puesta en escena diferente, ya que el espacio donde se realiza, los materiales que la integran (actores-participantes) y el tiempo histórico en que tiene lugar no son los mismos. Vale decir que el resultado de cada proyección-acto dependerá de aquellos que la organicen, de quienes participen en ella, del lugar y el momento en que aquella se haga y donde la posibilidad de introducirle variantes, agregados, modificaciones, no tienen límites. La proyección de un film-acto siempre expresará de uno u otro modo la situación histórica en que se realiza; sus perspectivas no se agotan en la lucha por el poder sino que podrán continuarse tras la conquista de aquel y para el afianzamiento de la revolución. El tercer cine es un cine inconcluso, a desarrollarse y completarse en este proceso histórico de la liberación.

### **XIII. Categorías del tercer cine**

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cineinforme, etc.), opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal: al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva. La batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro, contra el enemigo que está en el seno de cada uno. Destrucción y construcción. La acción descolonizadora sale a rescatar en su praxis los impulsos más puros y vitales; a la colonización de las conciencias opone la revolución de las conciencias. El mundo es escudriñado, redescubierto. Se asiste a un constante asombro, una especie de segundo nacimiento. El hombre recupera su primera ingenuidad, su capacidad de aventura, su hoy aletargada capacidad de indignación. Liberar una verdad proscrita significa liberar una posibilidad de indignación, de subversión. Nuestra verdad, la del hombre nuevo que se construye desembarazándose de todas las lacras que aún arrastra, es una bomba de poder inagotable y, al mismo tiempo, la única posibilidad real de vida. Dentro de esta tentativa el cineasta revolucionario se aventura con su observación subversiva, su sensibilidad subversiva, su imaginación subversiva, su realización subversiva. Los grandes temas: la historia patria, el amor y el desamor entre los combatientes, el esfuerzo de un pueblo que despierta, todo renace ante las lentes de las cámaras descolonizadas. El cineasta se siente por primera vez libre. Dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerse. Lo que ayer parecía aventura descabellada, decíamos en un principio, se plantea hoy como necesidad inexcusable.

Hasta aquí ideas sueltas, proposiciones de trabajo. Apenas un esbozo de hipótesis que nace de nuestra primera experiencia –La hora de los hornos– y que por lo tanto no intentan presentarse como modelo o alternativa única o excluyente, sino como proposiciones útiles para profundizar el debate acerca de nuevas perspectivas de instrumentalización del cine en países no liberados.

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas, no sólo son necesarias intentar sino que son un desafío imprescindible para llevar adelante, en las actuales circunstancias históricas, un cine de descolonización, que más allá de las experiencias argentinas, se inserte en la batalla mayor que nos hermana: el cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental. Cine que –obvio es decir– tiene su expresión más alta en el conjunto del cine cubano y en nuestros países (no liberados aún), desde las obras de vanguardia del Cinema Novo brasileño, y más recientemente boliviano y chileno y hasta el documentalismo denuncia y el cine militante; aportes y experiencias que confluyen en la construcción de este tercer cine, y que deben ser desarrolladas a través de la unidad combatiente (obras, hechos y acciones) de todos los cineastas militantes latinoamericanos.

Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuanti y cualitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una

cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre.

¿Por qué un cine y no otra forma de comunicación artística? Si elegimos el cine como centro de proposiciones y debate, es porque este es nuestro frente de trabajo; además porque el nacimiento del tercer cine significa, al menos para nosotros, el acontecimiento cinematográfico más importante de nuestro tiempo.

#### **Octubre de 1969**

#### **NOTAS**

1. La hora de los hornos ("Neocolonialismo y violencia").
2. Juan José Hernández Arregui, Imperialismo y cultura.
3. René Zavaleta Mercado, Bolivia: crecimiento de la idea nacional.
- 4 La hora de los hornos ("Neocolonialismo y violencia").
5. Ibid.
6. Obsérvese la nueva costumbre de algunos grupos de la alta burguesía romana y parisiense, dedicados a viajar a Saigón los fines de semana para ver de cerca la ofensiva del Vietcong.
7. Irwin Silver, USA: la alienación de la cultura.
8. Grupo Plásticos de Vanguardia, Argentina.
9. La hora de los hornos ("Violencia y liberación").
10. Mao Tse-tung, Acerca de la práctica.
11. Rodolfo Puiggrós, El proletariado y la revolución nacional.
12. Ernesto Che Guevara, Guerra de guerrillas.
13. Mao Tse-tung, Acerca de la práctica.
14. El seminario uruguayo Marcha organiza exhibiciones de trasnoche y los domingos en la mañana que cuentan con notable cantidad y calidad de recepción.
15. Allanamiento de un sindicato en Buenos Aires y detención de 200 personas a causa del error en la elección del lugar de proyección y en el elevado número de invitados.
6. Mao Tse-tung, Acerca de la práctica.

(Getino; Solanas, 1969)

## ANEXO E - UMA ESTÉTICA DA FOME

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis – fundamentalmente – a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo a terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências). O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, vários coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas sim de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência: e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

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.

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. O que fez do Cinema Novo um fenômeno

de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porto das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco Vezes Favela), ao experimental (Sol sobre a Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo), à comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de abril. E foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. 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. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se pela violência de suas imagens em vinte e dois festivais internacionais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?

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.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos: Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

Explicação: Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano: além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policiaescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas.

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência.

Glauber Rocha  
Nova Iorque, Milão, Rio Janeiro – 1965

(Rocha, 1965)

## ANEXO F - EZTETYKA DO SONHO

**hambre**  
septiembre 2013

EZTETYKA DO SONHO<sup>1</sup>

por Glauber Rocha (1971)



No Seminário do Terceiro Mundo, realizado em Gênova, Itália, 1965, apresentei, a propósito do cinema novo brasileiro, “A estética da fome”.

Esta comunicação situava o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação.

Dizia que nossa pobreza era compreendida mas nunca sentida pelos observadores coloniais.

1968 foi o ano das rebeliões da juventude.

O maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais brasileiros manifestavam no Brasil seu protesto contra o regime militar de 1964.

Terra em transe, 1966, um manifesto prático da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e dos grupos sectários da esquerda.

Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância.

Somente assim estaremos livres de um tipo muito original de empobrecimento: a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas.

Este congresso em Colúmbia é uma oportunidade que tenho para desenvolver algumas idéias a respeito de arte e revolução. O tema da pobreza está ligado a isto.

As Ciências Sociais informam estatísticas e permitem interpretações sobre a pobreza.

As conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado. E nos países socialistas observamos a permanente polêmica entre os profetas da revolução total e os burocratas que tratam o homem como objeto a ser massificado. A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas. São pessoas que têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres.

<sup>1</sup> Texto publicado em: <http://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>

## hambre

septiembre 2013



Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária.

Primarismo muitas vezes se confunde com os manifestos ideológicos. O pior inimigo da arte revolucionária é sua mediocridade. Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas. E, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita.

No primeiro caso eu cito, como homem de cinema, o filme de Fernando Ezequiel Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. É um típico panfleto de informação, agitação e polêmica utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos.

No segundo caso tenho alguns filmes do cinema novo brasileiro entre os quais meus próprios filmes.

E por último a obra de Jorge Luis Borges.

Esta classificação revela as contradições de uma arte expressando o próprio caso contemporâneo. Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica.

A existência descontínua desta arte revolucionária no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do racionalismo.

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. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia

senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.

O Povo é o mito da burguesia.

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.

As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.

As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza.

Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza.

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística.

A razão dominante classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo à idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repres-



## **hambre** septiembre 2013

siva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta.

Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão.

As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisível dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora.

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.



A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário.

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965.

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda.

Borges, superando esta realidade, escreveu as mais libertadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos.

Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema dos meus filmes, sentido natural de minha vida.

Glauber Rocha

Columbia University – New York

Janeiro, 1971.