O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano:

olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)

Cristina Alvares Beskow

Orientadora: Profa. Dra. Marília da Silva Franco
Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano:
olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)

CRISTINA ALVARES BESKOW

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano:

olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)

CRISTINA ALVARES BESKOW

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Marília da Silva Franco

**São Paulo
2016**

Nome do Autor: Cristina Alvares Beskow

Título da Tese: O Documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de
Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)

Presidente da Banca: Prof. Dra. Marília da Silva Franco

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Aprovada em:

_____/_____/_____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Beskow, Cristina Alvares

O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: Olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba) / Cristina Alvares Beskow. -- São Paulo: C. A. Beskow, 2016.

316 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Marília da Silva Franco

Bibliografia

1. Documentário latino-americano 2. Nuevo Cine Latinoamericano 3. Cinema político 4. Cinema social 5. Cinema militante I. Franco, Marília da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Aos que “sonham de olhos abertos”.

In memoriam de Raymundo Gleyzer (1941-1976)

In memoriam de Santiago Álvarez (1919-1998)

¡Presentes, ahora y siempre!

AGRADECIMENTOS

Esta tese seria impossível sem a participação de muitas pessoas e instituições. Meus sinceros agradecimentos a todas e todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

À orientadora Marília da Silva Franco, pela confiança depositada e por todo o apoio ao longo da pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de 3 anos, imprescindível para a realização desta tese que envolveu pesquisa de campo no Brasil, Cuba e Argentina, além de intercâmbio acadêmico na cidade de Buenos Aires.

Ao professor Mariano Mestman, que atenciosamente me acolheu no doutorado sanduíche em Buenos Aires e cujas contribuições foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores Eduardo Morettin e Yanet Aguilera, pelas leituras atentas e valiosas contribuições na banca de qualificação.

A todos os entrevistados, que gentilmente cederam seu tempo e disposição para longas conversas sobre cinema político: Humberto Ríos (*in memorian*), Carlos Vallina, Dolly Pussi, Leopoldo Nacht, Juana Sapire, Álvaro Melián (*in memorian*), Eduardo Menajovsky, Manuel Pérez Paredes, Daniel Diez Castrillo, Raul Perez Ureta, Lázara Herrera, Maria Eulália Douglas, Nerio Barberis, Geraldo Sarno, José Carlos Avellar (*in memorian*), Mario Jacob, Jorge Sanjinés, meus mais que sinceros agradecimentos.

Aos funcionários e funcionárias da Cinemateca Brasileira; Cinemateca Uruguia; Cinemateca de Cuba e Arquivo Fílmico do Instituto Cubano de Artes y Industrias Cinematográficas (ICAIC), em especial a Luciano Castillo.

Aos funcionários e funcionárias da Biblioteca da ECA-USP, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade e Biblioteca da Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Argentina, em especial a Adrián Muoyo e Julio.

Aos pesquisadores do Instituto Gino Germani (UBA), em especial ao Fernando.

Às professoras Mariana Villaça e Anita Leandro, pelas ricas contribuições.

Aos amigos, pesquisadores e cineastas que contribuíram para esta pesquisa, em especial a Viviana Echavéz, Caroline Gomes de Leite, Diego Riquelme, Felipe Bomfim e Ignacio Dávila, no Brasil; Ernesto Ardito e Virna Molina, Fernando Krichmar, Omar Neri, Silvana Flores e Juan Manuel Ciucci, na Argentina; Javier Ramírez, Ana Ahmad, David Wood, Clara Marquez, Ignacio Vilaró, no México; Juan Riet e Diego Castro, no Uruguai; e Alejandro Zárate Bladés, na Bolívia.

Aos professores argentinos Gustavo Aprea, Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras e Javier Campo, pela atenção e rica interlocução.

Às companheiras e companheiros do Grupo de Estudos de Cinema Latino-Americano e Vanguardas Artísticas (GECILAVA), coordenado por Yanet Aguilera, em especial a Natália Cristofolletti, pelas gentilezas de sempre e por me apresentar o grupo; e a todos que participam dos encontros do grupo, espaços fundamentais de interlocução para a pesquisa.

Aos colegas do Grupo Aruanda Isabel Blanco, Marcelo Prioste, Vanderley Mastropaulo e Flávio Brito, pelas trocas sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Aos companheiros e companheiras que integraram as discussões do Grupo de Estudos de Cinema Militante Fernando Frias, Rafael Beverari, Flávio Galvão, Vera Baptista e Maria Gutierrez, pelas reflexões cinematográficas e políticas, muitas delas presentes neste trabalho. Em especial, agradeço ao amigo Nicolau Bruno, cujas valiosas críticas e contribuições foram fundamentais para este trabalho.

A Orestes Toledo, meu primeiro mestre de cinema e quem me “apresentou” Raymundo Gleyzer.

Aos companheiros do Coletivo de Comunicadores Populares - Campinas, em especial aos amigos Gabriel Barcelos e Carlos Tavares.

Aos companheiros da pós-graduação que lutam por uma universidade pública, gratuita e de qualidade e que refundaram a Associação de Pós Graduandos (APG) da USP Helenira ‘Preta’ Rezende, em especial a Polly Rosa, Maria Carlotto, Natália Melo, Douglas Anfra e Luiz Gustavo, que também incentivaram o projeto “Cine da Preta”.

A Renata Zancan, “pelo espaço da palavra”.

Ao Rafael Pereira, pelas leituras críticas e preciosas sugestões à pesquisa.

Aos queridos amigos “camarás” Jefferson Vasques e Denis Forigo.

Às amigas e aos amigos “do peito” Gabriela Iglesias, Alan Carneiro, Joana Bom, Mariana Cestari, Gislaine de Oliveira, Marcelo Pupo, Potiguara Mateus, Maíra Ribeiro, Larissa Rybka, Ana Elisa Correa, Tatiana Vargas, Carol Florido, Fernando Lak e Débora Dias.

Aos queridos amigos Diego Veiga e Alexandre Lopes, pelo carinho e acolhimento no momento mais difícil da pesquisa.

A Adriana Dias, cuja amizade e inestimáveis contribuições foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha mãe Beatriz e ao meu pai Paulo, maiores incentivadores da vida acadêmica, pelo amor e apoio de sempre, e à querida irmã Daniela e ao querido irmão Eduardo;

Ao Flávio Higuchi, querido Flá, por todo o apoio e companheirismo, pelo olhar “atento e forte”.

RESUMO

BESKOW, C.A. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: Olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba).** 2016. 316f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta tese analisa as representações estéticas e ideológicas na prática do documentário no *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) a partir dos discursos dos cineastas Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba), entre os anos de 1964 e 1974. Para isso, estabelecemos paralelos entre a prática das realizações destes cineastas e os ideais e posições teóricas defendidos nos manifestos cinematográficos produzidos nestes países; bem como examinamos as vozes da produção discursiva que, neste período, enunciavam o cinema como instrumento de transformação social na América Latina. Além disso, investigou-se o processo de produção (da filmagem à exibição), elemento-chave para se entender o cinema social, militante e revolucionário dessa época, já que estes cineastas atuavam via de regra fora do circuito comercial de exibição. Por fim, indagamos em que medida o documentário se constituiu enquanto narrativa histórica. Em suma, a pesquisa almejou aprofundar os estudos sobre a produção documental no *Nuevo Cine Latinoamericano*, buscando interações entre teoria e prática, cinema e história e os significados dessas produções documentais para esse momento histórico, político e cultural da América Latina.

Palavras-chave: Novo Cinema Latino-Americano; documentário latino-americano; cinema político; cinema social; cinema militante, cinema revolucionário.

ABSTRACT

BESKOW, C.A. **The documentary in Nuevo Cine Latinoamericano: views and voices of Geraldo Sarno (Brazil), Raymundo Gleyzer (Argentina) and Santiago Alvarez (Cuba)**. 2016. 316f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This thesis analyzes the aesthetic and ideological representations in the practice of documentary in the New Latin American Cinema (NCL) from the speeches Raymundo Gleyzer (Argentina), Geraldo Sarno (Brazil) and Santiago Álvarez (Cuba), between the years 1964 and 1974. For this, we established parallels between the practice of the achievements of these filmmakers and theoretical positions espoused in manifestos film produced in these countries, as well as examined the voices of discursive production, which, in this period, enunciated the cinema as a tool of social transformation in Latin America. Furthermore, we investigated the process of production (filming to distribution), a key element for understanding the political cinema of that time, as these filmmakers acted as a rule outside the commercial circuit display. Finally, we inquired how the documentary can be a historical narrative. In short, this research purposed to deepen the studies of the documentary in the New Latin American Cinema, seeking interactions between theory and practice, film and history and the meanings of these documentary productions for this moment in history, politics and culture in Latin America.

Keywords: New Latin American Cinema; Latin American documentary; Political Cinema; Social Cinema; Political Cinema, Revolutionary Cinema.

RESUMEN

BESKOW, C.A. El documental del Nuevo Cine Latinoamericano: miradas y voces de Geraldo Sarno (Brasil , Raymundo Gleyzer (Argentina) y Santiago Álvarez (Cuba). 2016. 316f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta investigación analiza a las representaciones estéticas e ideológicas del documental del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) a partir de Raymundo Gleyzer (Argentina), Geraldo Sarno (Brasil) y Santiago Álvarez (Cuba), entre 1964 e 1974. Para tanto, establecemos paralelismos entre la práctica de estos cineastas y las posiciones teóricas defendidas en los manifiestos cinematográficos producidos en estos países; así como examinamos su producción discursiva, que en este período, enuncian el cine como un instrumento de transformación social en Latino América. Además, investigamos el proceso de producción (la filmación de la distribución), elemento clave para comprender el cine político de la época, ya que los realizadores trabajaron fuera del circuito comercial. Finalmente, indagamos en qué medida el cine documental caracterizase también como una narrativa histórica. En resumen, esta investigación intencionó profundizar los estudios sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, buscando su interacción entre la teoría y la práctica, el cine y la historia y el significado de estas producciones documentales para nuestro momento histórico, político y cultural de Latino América .

Palabras claves: Nuevo Cine Latinoamericano; documental latinoamericano; cine político; cine social; cine militante; cine revolucionario.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
INTRODUÇÃO.....	15
 CAPÍTULO 1	
UM NOVO CAMPO FÍLMICO LATINO-AMERICANO.....	27
1.1. Antecedentes do Nuevo Cine Latinoamericano.....	28
1.2. Mas, que telas de cinema?.....	38
1.3. Nossa telas.....	43
1.4. Além da telas.....	59
1.5 O cinema como política ou a política do cinema.....	61
 CAPÍTULO 2	
O CAMPO DOCUMENTAL.....	71
2.1 O documentário social, militante e revolucionário do <i>Nuevo Cine Latinoamericano</i>	76
2.2. Santiago Álvarez, Geraldo Sarno e Raymundo Gleyzer: diálogos.....	92
2.2.1. O cinema urgente de Santiago Álvarez.....	93
2.2.2 O cinema social de Geraldo Sarno.....	99
2.2.3 O cinema combativo de Raymundo Gleyzer.....	104
 CAPÍTULO 3	
O CAMPO DA PROJEÇÃO.....	117
3.1 Os manifestos do Nuevo Cine Latinoamericano.....	130
3.1.2 Frantz Fanon e o cinema de descolonização nos manifestos <i>Estética da Fome e Hacia un tercer cine</i>	133
3.1.2.1 Por uma estética da fome e da violência.....	135
3.1.2.2 Hacia un tercer cine: o espectador como sujeito político.....	141
3.1.2.3 A violência que desperta o espectador.....	146
3.1.3 Os manifestos dos cineastas estudados.....	147
3.2 O dito e o não dito, o visto e o não-visto.....	150

CAPÍTULO 4	
O CAMPO REVELADO.....	155
4.1 “Casa de Farinha” (1970), de Geraldo Sarno.....	161
4.2 <i>La tierra quema</i> (1965), de Raymundo Gleyzer.....	166
4.3 <i>Despegue a las 18:00</i> (1969), de Santiago Álvarez.....	172
4.4 <i>Me matan si no trabajo y si trabajo me matan</i> (1974), de Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base.....	184
4.5 Uma troca de olhares entre Gleyzer, Sarno e Alvarez.....	193
 CAPÍTULO 5	
O CAMPO VELADO.....	201
5.1 Noticieros ICAIC Latinoamericano No. 496 (1969) e 511 (1970)	208
5.1.1. <i>Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 469</i> (1969)	209
5.1.2 <i>Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 511</i> (1970)	214
5.1.3 A forma e o conteúdo dos <i>Noticieros</i> 469 e 511.....	223
5.2 Os <i>Comunicados ERP</i> (Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis, Álvaro Melián).....	226
5.2.1 <i>Comunicado ERP Número 2: B.N.D</i> (1972)	227
5.3 Sobre os cortes do campo.....	233
5.4 Os documentos e os monumentos.....	237
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	245
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	249
 ANEXOS	
ANEXO 1: Fichas técnicas dos filmes analisados.....	263
ANEXO 2: Manifestos.....	265
ANEXO 3: Cronologia das interlocuções entre os cineastas.....	311

APRESENTAÇÃO

Em 22 de Janeiro de 2012, fiz a cobertura do despejo da ocupação Pinheirinho, em São José do Campos, da qual nove mil pessoas foram despejadas violentamente¹, tiveram suas casas marcadas e em seguida demolidas. A ação foi perpetrada pela polícia militar e continua impune até os dias de hoje. Nesse fatídico dia, presenciei o terrorismo de Estado a favor da especulação imobiliária e, com a câmera em mãos, senti o tremor das imagens de uma cidade transformada em campo de batalha, mas com lados totalmente desiguais, em que as bombas e os tiros da polícia contrastavam violentamente com as barricadas, pedras e paus dos que resistiam à demolição de suas moradias. Nunca esquecerei o medo causado por tanta repressão e a dor diante daquela destruição. Na época, fazia parte do Coletivo de Comunicadores Populares², em Campinas/SP, e produzia vídeos militantes para apoiar a luta de movimentos populares. Para denunciar este despejo, realizamos três vídeos que foram publicados na Internet (“O massacre de Pinheirinho: a verdade não mora ao lado”; “Onde estarão os nobres? Uma família do Pinheirinho um dia antes do massacre”; e “Natureza morta do Pinheirinho”), sendo que um deles foi utilizado em audiência pública da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP), realizada para apurar as denúncias de violações de direitos humanos cometidas pelo despejo.

Foi nesse ano que ingressei no doutorado para estudar o cinema social, militante e revolucionário do *Nuevo Cine Latinoamericano* das décadas de 1960 e 1970. Esta pesquisa investiga o espectro *revelado* por este cinema, mas também o que dele foi *velado* nas conjunturas políticas repressivas. História que reverbera na atualidade. “Não esqueceremos”, diziam os cartazes do Pinheirinho. Que este estudo sobre o passado sirva para pensar nosso tumultuado presente, contra a lógica do esquecimento.

¹ Apesar de protegidas pelo direito de usucapião, pois estavam ali havia mais de 6 anos.

² Fui uma das fundadoras do Coletivo na cidade de Campinas, que surgiu com o objetivo de apoiar a luta dos movimentos sociais e populares por meio da produção de meios de comunicação (vídeo, fotografia, jornal, cartaz etc.). A partir de 2009, o Coletivo assumiu a organização da “Mostra Luta” que existe até hoje com o objetivo de dar visibilidade à luta dos movimentos sociais e populares, por meio do vídeo e de outras linguagens. Em 2013, a Mostra teve sua 6ª. edição, transformando-se em reconhecido evento político-cultural da cidade de Campinas, incluindo, além da mostra de vídeos, exposição de fotografias, quadrinhos, apresentações de espetáculos de dança, teatro, música e mesas de debate. Participei da organização de seis edições da Mostra, trabalhando com produção, curadoria e mediação de mesas de debate. Este ano, a Mostra terá sua 9ª. edição.

INTRODUÇÃO

Queremos filmes de combate en la hora del combate. El cineasta del presente deberá ser un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo.

Glauber Rocha

O que os filmes revelados e velados nos contam sobre a História da América Latina? Esta tese parte do pressuposto de que as produções audiovisuais também são fontes históricas em disputa. Nessa correlação de forças estão os documentos “oficiais”, legitimados pelo poder instituído, e os situados à margem, na contra-corrente, lutando para serem reconhecidos. A história do continente latino-americano insere-se nessa disputa simbólica, política e econômica, a qual torna-se mais explícita em determinadas épocas, como a efervescente década de 1960. Foi nesse período que surgiu o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), movimento cinematográfico formado por cineastas de Brasil, Argentina, Cuba, Bolívia, Uruguai, Chile e Venezuela, que tinha como principais bandeiras políticas o anti-imperialismo, a descolonização cultural e a libertação nacional dos países terceiro-mundistas. Com inspiração direta na realidade nacional, o cinema era pensado para além da representação, já que também era visto como instrumento de intervenção social, idéia que também foi formulada em textos-manifestos escritos pelos próprios cineastas. Essa tese debruça-se sobre alguns destes enunciados fílmicos e textuais, por meio dos olhares e vozes dos cineastas Raymundo Gleyzer (Argentina), Geraldo Sarno (Brasil) e Santiago Álvarez (Cuba), documentaristas que, ao meu ver, representam a heterogeneidade dos documentários do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Raymundo Gleyzer teve uma carreira curta, mas de fôlego. Diretor e cinegrafista, produziu desde documentários etnográficos e sociológicos a filmes militantes. *La tierra quema* (1964) foi seu primeiro documentário e aborda a miséria de uma família do sertão nordestino brasileiro. Desde então, seus filmes foram tomando um caráter cada vez mais crítico e engajado. O grande marco nesse sentido foi a fundação do Grupo Cine de la Base, em 1972, junto a outros cineastas de esquerda e militantes do *Partido Revolucionário de los*

Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP)³, organização política na qual Gleyzer militava. O grupo produzia e exibia filmes em bairros, sindicatos e universidades, atividade que se manteve clandestina durante a ditadura militar de Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973) e depois foi bruscamente interrompida em 1976, pelo golpe de Estado comandado pelo general Jorge Rafael Videla, que durou até 1983. *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) foi o último filme de Gleyzer produzido junto ao grupo, que também realizou outros curtas-metragens e o longa-metragem de ficção *Los traidores* (1973). A carreira de Gleyzer, marcada pela denúncia das desigualdades sociais e defesa do socialismo, foi abortada em maio de 1976, quando foi sequestrado por agentes da repressão e, desde então, é um dos 30 mil desaparecidos da ditadura militar argentina.

Geraldo Sarno iniciou sua carreira em 1963, em Cuba, onde trabalhou como estagiário no *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC). Ainda em 1963, chegou a participar da produção de um curta-metragem, junto ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)⁴, para a peça de teatro *Mutirão em novo sol*. Entre 1964 e 1969, dirigiu curtas-metragens sobre a cultura nordestina nos projetos “Brasil Verdade” e “A condição Brasileira”, produzidos por Thomaz Farkas, motivo pelo qual foram agrupados posteriormente sob o título de “Caravana Farkas”. Sua filmografia envolve mais de vinte filmes, incluindo a direção de duas ficções, *Pica-pau Amarelo* (1968) e *Coronel Delmiro Gouveia* (1979), 12 documentários, dentre os quais o mais conhecido é *Viramundo* (1965), que trata da migração de nordestinos para São Paulo, abordando aspectos da cultura popular e da religiosidade. A maioria de seus filmes aborda as condições de vida do sertanejo e a cultura popular no nordeste. A partir de uma visão sociológica, valoriza as práticas próprias da cultura no sertão ao mesmo tempo que denuncia a exploração do trabalhador.

Santiago Álvarez tornou-se o principal documentarista cubano após a Revolução de 1959. Foi um dos fundadores do ICAIC, em Havana, criado com o objetivo de desenvolver uma política de produção cinematográfica no país. Em 1960, foi convidado a dirigir o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, cinejornal semanal que era exibido nas salas de cinema antes da projeção dos longas-metragens. A partir de então, além dos filmes de ficção, o

³ O PRT-ERP foi uma dissidência do PRT, partido trotskista ligado à IV internacional. No IV Congresso do PRT, houve uma ruptura interna e a saída de um setor liderado por Mario Roberto Santucho. Este novo grupo, de linha marxista-leninista (e anti-stalinista), apontava a necessidade da luta armada, com influência do foquismo cubano e, principalmente, da luta vietnamita e da “guerra popular”. O novo partido passa a se chamar PRT-ERP, também composto por parte da intelectualidade de esquerda que também passou a integrar a Frente de Trabalhadores da Cultura (FATRAC). Para mais informações sobre el PRT-ERP, ver CARNOVALE (2011) e DE SANTIS (2015).

⁴ O Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE) foi uma iniciativa de militantes para produzir arte como instrumento de conscientização política. Para mais informações, ver RIDENTI (2000).

ICAIC passou a produzir documentários e cinejornais - abordando a realidade cubana e de diversos outros países -, e a promover uma rede de diálogo com outros cineastas e grupos cinematográficos da América Latina. Sua extensa filmografia, produzida de 1960 a 1998, soma aproximadamente 600 cinejornais (do total de 1.493 edições do *Noticiário ICAIC Latinoamericano* sob sua direção), 96 filmes e 3 vídeos, em sua maioria documentários. Para a produção de seus documentários, Santiago Álvarez utilizava técnicas, imagens e trilhas diversas, sendo que uma das marcas de seus filmes é a montagem experimental. Considerava seus filmes instrumentos de agitação e propaganda, sem medo de ser chamado de “panfletário”.

O “cinema social”, de Geraldo Sarno, o “cinema urgente”, de Santiago Álvarez e o “cinema de base”, de Raymundo Gleyzer, podem ser considerados diferentes representações das idéias políticas e estéticas do documentário no *Nuevo Cine Latinoamericano*. A inexistência de estudos aprofundados que estabeleçam um diálogo entre suas práticas e concepções foi o que motivou a escolha destes documentaristas. Além disso, outras razões reforçam a necessidade deste estudo: o fato de Geraldo Sarno ter sido um dos principais documentaristas brasileiros do período estudado, além de ter integrado a criação da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*⁵; de Raymundo Gleyzer ter uma filmografia praticamente desconhecida no Brasil, com documentários sobre acontecimentos relevantes da história argentina e de outros países da América Latina (como Brasil, Cuba e México), além de ter uma concepção de produção coletiva e exibição militante muito pouco estudada; e de Santiago Álvarez ser o principal documentarista de Cuba, tendo registrado mais de 30 anos da realidade cubana e de diversos países do mundo, com uma extensa filmografia também muito pouco estudada no Brasil.

Como já constatou Paranaguá (2008, p.23), o número de pesquisas sobre o documentário latino-americano é escasso. Pode-se dizer que os estudos acadêmicos sobre o documentário no *Nuevo Cine Latinoamericano* são mais escassos ainda. Perde-se de vista, então, a diversidade de vozes na produção da época, bem como a complexidade do movimento e, além disso, como constatou NUÑEZ (2009, p.11), os discursos sobre o NCL são, em sua maioria, dos próprios cineastas que participaram do movimento, sendo que “não há um estudo consolidado acerca dessas teorias latino-americanas de cinema, principalmente,

⁵ Geraldo Sarno também é integrante do Conselho Superior da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, entidade criada em 1985 em prol do “desenvolvimento e integração do cinema latino-americano” e do “resgate da identidade cultural da América Latina e do Caribe” (Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño, in <http://cinelatinoamericano.org/>). Último acesso em 06 de janeiro de 2016.

uma análise profunda dos seus conceitos-chave, seus vínculos com os filmes, a crítica e a historiografia” (NUÑEZ, 2009, p.25). Assim, carecemos de pesquisas que reflitam de modo mais sistemático sobre a relação entre práticas e teorias do *Nuevo Cine Latinoamericano*, bem como sobre sua recepção naquele contexto histórico.

Antes de mais nada, cabe fazer um breve panorama sobre os principais estudos que abordam os objetos desta pesquisa. A respeito dos documentaristas estudados, destacaria as seguintes referências acadêmicas: *A construção do 'outro' nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán*, tese de Alfredo Dias D'ALMEIDA (USP, 2008); *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*, dissertação de Clara Leonel Ramos (USP, 2007); *Os documentários de Geraldo Sarno (1974-1987): sertão, poesia e religiosidade*, dissertação de Felipe Corrêa Bomfim (Unicamp, 2015); *O cineasta solitário e o coletivo solidário: lutas e emancipações do trabalhador no documentário social argentino e brasileiro*, de Bruno Braga Rangel Villela (USP, 2013), que analisa algumas experiências de cinema militante, incluindo a do cineasta Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base; *O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária*, tese de Marcelo Vieira Prioste (USP, 2014); e *Cine sobre ruedas: expressões da cultura política comunista nos discursos cinematográficos e na organização do Cine-Móvil cubano (1961-1971)*, dissertação de Itamara Silveira Soalheiro (UFMG, 2011).

Já, dentre a produção bibliográfica a respeito do conjunto do *Nuevo Cine Latinoamericano*, e não sobre este ou aquele documentarista, destacamos as obras de Paulo Antônio Paranaguá (1985; 2003) e Julianne Burton (1990; 1991), os quais possuem um viés panorâmico de caráter histórico; além das obras dos críticos de cinema José Carlos Avellar (1995) e Isaac León Frias (1979; 2015), que participaram *in loco* dos encontros do movimento, possibilitando um olhar analítico de quem viveu o calor dos acontecimentos. Na Argentina, destacaria os trabalhos de Mariano Mestman (2013; 2014), Susana Vellegia (2002; 2009), Ana Laura Lusnich (2011); Pablo Piedras (2011); e Silvana Flores (2013); e no Chile, as obras de Marcia Orell García (2006) e Ignacio del Valle Dávila (2014). Como já mencionado, existe um número amplo de publicações escritas pelos próprios cineastas-teóricos do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que não só produziam filmes, mas também um pensamento em processo, que se consolidava nos encontros, mostras e festivais ocorridos ao longo das décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, destaco os escritos de Glauber Rocha (2003; 2004), Fernando Solanas (1973; 1989), Octavio Getino (1973; 2002), Julio Garcia Espinosa (1973), Alfredo Guevara (2007), Aldo Francia (1990), Jorge Sanjinés (1980) e Tomás Gutiérrez Alea (1984), além da publicação mexicana *Hojas de Cine* (1988),

compilação que inclui a maior parte dos manifestos publicados pelos cineastas no período estudado.

Além disso, algumas pesquisas brasileiras já foram dedicadas diretamente ao *Nuevo Cine Latinoamericano*, como as teses *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*, de Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF, 2009), que realiza um amplo panorama histórico e uma análise do tema por meio de revistas especializadas de cinema; e *O Cinema Documentário na Integração Latino-Americana: O ABC do início*, de Diego Ivan Caroca Riquelme (Unicamp, 2011), única tese que aborda diretamente a produção documental, a partir de um viés mais panorâmico. No entanto, a maioria das pesquisas aborda o *Nuevo Cine Latinoamericano* de maneira transversal, a partir do estudo de alguns diretores e países, como as teses *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*, de Mariana Villaça (USP, 2006)⁶; *Por uma política da voz no cinema: estratégias para a emancipação do espectador em “Memórias do subdesenvolvimento”*, de Tomás Gutiérrez Alea, de Elen Cristina Souza Koch Vaz Döppenschmitt (PUC, 2010)⁷; *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*, de Maurício Cardoso (USP, 2007); *América em Transe: Cinema e Revolução na América Latina (1965-1972)*, de Patricia Ferreira Moreno Christofolletti (UFF, 2011); *Um momento crítico de tomada de consciência latino-americana: o cinema moderno da América Latina e as letras*, de Maria Alzuguir Gutierrez (USP, 2014).

Uma questão polêmica entre as pesquisas diz respeito à definição do *Nuevo Cine Latinoamericano*, caracterizado por muitos cineastas como um movimento, terminologia que, no entanto, é problematizada por alguns pesquisadores, que argumentam a falta de um estilo único como já afirmou Isaac León Frias (apud NUÑEZ, 2009, p.38), comparando-o a outros movimentos, tais como a *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* britânico ou o Neorrealismo Italiano. Esta pesquisa utilizará o termo usado pelos próprios cineastas, por identificar a existência de uma unidade política e características de um movimento de vanguarda artística e política, como o Surrealismo francês, por exemplo, que tampouco foi homogêneo. Assim, mesmo com a heterogeneidade, os cineastas tinham bandeiras políticas em comum, como o anti-imperialismo, a libertação nacional e a descolonização cultural, princípios afirmados coletivamente nas resoluções finais dos encontros e festivais. Além

⁶ Tese que foi publicada sob o título “Cinema Cubano: revolução e política cultural” (VILLAÇA, 2010).

⁷ Tese que publicada sob o título “Políticas da Voz no Cinema em Memórias do Subdesenvolvimento” (DOPPENSCHMITT, 2013).

disso, em relação à produção fílmica, existia uma estética fortemente marcada pelas singularidades sociais, culturais e históricas de cada país, em que um dos objetivos comuns deste “movimento continental” era a busca das especificidades regionais, como já salientou Silvana Flores (2013). Assim, seria impossível falar de um estilo único, no entanto, podemos falar de uma pluralidade estilística orientada por uma matriz estética pautada nas realidades nacionais e sustentada por uma unidade política, em que o filme era visto recorrentemente como instrumento de conscientização e, em muitos casos, vinculados a organizações políticas de esquerda. Assim, defendo nesta tese que o movimento aglutinava desde cineastas que faziam filmes com temáticas relacionadas ao “nacional-popular” (que incluía desde a valorização da cultura nacional dos países até a denúncia das desigualdade sociais), como Geraldo Sarno, até cineastas defensores da guerrilha e da revolução, realizando um cinema de combate, envolvidos diretamente com organizações de esquerda e apoiando ações armadas, como Raymundo Gleyzer, na organização revolucionária PRT-ERP; e Santiago Álvarez, no Partido Comunista Cubano (PCC), no processo de construção da Revolução Cubana. No entanto, mesmo com essas diferenças, a unidade se dava pelas pautas políticas em comum já citadas. Além disso, podemos dizer que os cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que se encontravam atrás e na frente das câmeras, também podem ser encarados como personagens desses filmes, pois também atuavam como sujeitos políticos de intervenção na realidade.

Essa pesquisa insere-se num esforço de contribuição para os estudos sobre o cinema documentário latino-americano. A partir da revisão bibliográfica aprofundada sobre o tema; análise de manifestos do *Nuevo Cine Latinoamericano*; estudo das produções cinematográficas dos três documentaristas, com foco para a escolha de sete obras no total, entre os anos de 1964 e 1974; e investigação sobre o processo de produção, distribuição e exibição, buscou-se traçar alguns diálogos entre produções documentais de Geraldo Sarno, Raymundo Gleyzer e Santiago Álvarez. Para isso, foram percorridas as seguintes etapas: pesquisa sobre cada cineasta; levantamento e estudo de arquivos; análise das obras audiovisuais; realização de entrevistas.

O que esta tese tem de mais valioso são as fontes primárias recolhidas durante as viagens de campo realizadas na Argentina e em Cuba e, ao longo do estágio de pesquisa, realizado em 2015, na Universidade de Buenos Aires (UBA), além de consultas pontuais, como a realizada no Uruguai. Nesses países, ao longo de 2013 e 2015, foram consultados

centenas de documentos e filmes, alguns deles desconhecidos no Brasil, nos seguintes acervos: Cinemateca Brasileira, Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP e biblioteca do Memorial da América Latina, no Brasil; Cinemateca Uruguia e Archivo General de la Universidad de la República, no Uruguai; Cinemateca Cubana, Biblioteca do Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográficas (ICAIC) e Arquivo fílmico do ICAIC, em Cuba - onde tive a oportunidade de visionar filmes e *Noticieros* de Santiago Álvarez, materiais ainda inéditos no Brasil -; Arquivo do Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CEDINCI), Archivo Gino Germani (UBA), Biblioteca da Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) e Museo del Cine, na Argentina.

Além disso, foram realizadas 18 longas entrevistas, entre os anos de 2012 e 2015, em diversos países, com realizadores e profissionais que trabalharam junto aos cineastas, que foram gravadas (em áudio e vídeo) e transcritas, totalizando ao redor de quarenta horas de registro. Assim, foram realizadas as seguintes entrevistas descritas adiante, divididas por país. Em **Buenos Aires, Argentina: Humberto Ríos**, documentarista que foi professor de Raymundo Gleyzer e trabalhou com o cineasta; **Carlos Vallina**, cineasta do período e co-autor junto com Fernando Peña do livro “El cine quema: Raymundo Gleyzer”; **Dolly Pussi**, cineasta que participou dos Festivais de Viña del Mar e do projeto Caravana Farkas, no Brasil, junto ao marido Edgardo Pallero, que foi produtor executivo de filmes da Caravana Farkas e um dos organizadores dos festivais de Viña del Mar de 1967 e 1969; **Leopoldo Nacht**; que foi participante do Grupo Cine de la Base; **Juana Sapire**, ex-companheira de Raymundo Gleyzer, foi técnica de som e operadora de áudio de Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base (única entrevista realizada por Skype, pois ela mora nos Estados Unidos); **Álvaro Melián**, cineasta e fundador do Grupo Cine de la Base; e **Eduardo Menajovsky** (ex-militante do PRT-ERP). Em **Havana, Cuba: Manuel Pérez Paredes**, cineasta e um dos representantes cubanos nos encontros de cineastas latino-americanos das décadas de 1960 e 1970, foi fundador do Comitê de Cineastas da América Latina, em 1974, além de realizador do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigido por Santiago Álvarez; **Daniel Diez Castrillo**, técnico de som e operador de áudio de Santiago Álvarez e do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*; **Raul Perez Ureta**, técnico de som e assistente de câmera de Santiago Álvarez e do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*; **Lázara Herrera**, viúva de Santiago Álvarez e diretora do Escritório Santiago Álvarez, no ICAIC; **Maria Eulália Douglas**, pesquisadora da Cinemateca de Cuba desde o início da década de 1960. Na **Cidade do México, México: Nerio Barberis**, cineasta e fundador do Grupo Cine de la Base; e **Jorge**

Denti, que foi integrante ativo do Grupo Cine de la Base. No **Rio de Janeiro, Brasil**: **Geraldo Sarno**, documentarista que participou do *Nuevo Cine Latinoamericano* e objeto de estudo desta pesquisa; e **José Carlos Avellar**, um dos principais críticos brasileiros de cinema, que acompanhou alguns encontros e festivais do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Em **Montevidéu, Uruguai**: **Mario Jacob** (só gravada em áudio), cineasta que participou da *Cinematheca del Tercer Mundo*; e em **La Paz (Bolívia)**, foi entrevistado o cineasta **Jorge Sanjinés**, primeiro cineasta a produzir filmes bolivianos em línguas indígenas (*Aymara* e *Quechua*) e grande referência do cinema combativo no *Nuevo Cine Latinoamericano*.

As entrevistas tornaram-se fundamentais para o levantamento de informações inexistentes nas fontes escritas, tornando-se fontes privilegiadas e “memórias vivas” do objeto estudado, possibilitando o acesso a materiais que não são públicos. Como afirma o historiador Paul Thompson, ao discutir a importância da história oral:

Uma vez que é da natureza da maior parte dos registros existentes refletir o ponto de vista da autoridade, não é de admirar que o julgamento da história tenha, o mais das vezes, defendido a sabedoria dos poderes existentes. A história oral, ao contrário, torna possível um julgamento muito mais imparcial: as testemunhas podem, agora, ser convocadas também de entre as classes subalternas, os desprivilegiados e os derrotados. Isso propicia uma reconstrução mais realista e mais imparcial do passado, uma contestação ao relato tido como verdadeiro (THOMPSON, 1992, p. 26).

Para as entrevistas, foi adotada a técnica da entrevista aberta, semidiretiva ou semidirigida - definidas por Orozco Gómez (1996) como entrevistas em profundidade -, em que o entrevistado elabora um roteiro a partir de diversos pressupostos alinhavados preliminarmente, ao mesmo tempo em que dá liberdade para que o entrevistado interfira nos rumos da entrevista. O modelo de entrevista aqui sugerido seguiu as orientações de Thompson, conforme enunciado nos capítulos “A entrevista” e “A armazenagem e a catalogação”, do livro *A Voz do Passado: História Oral*. Portanto, as entrevistas foram gravadas com roteiro ou semi-orientadas, “em que o pesquisador de tempos em tempos efetua uma intervenção para trazer aos assuntos que pretende investigar; o informante fala mais que o pesquisador, dispõe de certa dose de iniciativa, mas na verdade quem orienta todo o diálogo é o pesquisador” (QUEIROZ, 1991). Esta proposta metodológica objetivou resgatar dados e informações, inclusive raros, ainda não disponíveis ao público sobre o período, e trazer uma reflexão sobre a produção, estética e conteúdo dos documentários estudados.

Esta pesquisa parte dos seguintes pressupostos: 1. O *Nuevo Cine Latinoamericano* foi um movimento cinematográfico que reuniu cineastas e grupos cinematográficos latino-americanos comprometidos, de maneira geral, com as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais de seus países; 2. É preciso situar a análise dos manifestos no processo dinâmico que separa manifestos e filmes, permeado tanto por dificuldades conjunturais, técnicas e políticas do período, como por algumas produções fílmicas irredutíveis aos conceitos programáticos dos manifestos; 3. Os documentaristas do movimento produziram documentários sociais, militantes e revolucionários; 4. Os documentários do *Nuevo Cine Latinoamericano* podem ser analisados como documentos históricos singulares de sua época.

Nossa análise enfrentará algumas questões importantes. A primeira delas aponta para a questão da enunciação sobre as realidades nacionais. Grande parte dos filmes do movimento reivindica a representação da realidade sem máscaras, ideia reforçada pelos textos-manifestos que defendem a necessidade de exprimir a “verdade” em contraposição à “mentira”. Assim, partindo dessas enunciações, essa análise visa reconhecer não só como os cineastas testemunharam a realidade, mas como construíram seus discursos sobre a realidade. A segunda indaga a questão do “popular”, fundamental para se entender o cinema desse período, já que a representação do povo nas telas de cinema era uma das preocupações centrais. A terceira diz respeito aos elementos latino-americanos nesses filmes. Nesse sentido, em que medida esses documentários contribuem para entender a idéia de latinoamericanidade? Outra questão diz respeito à distribuição e exibição, já que a maioria das experiências do *Nuevo Cine Latinoamericano* não está nas grandes salas de cinema, mas sim à margem do modelo hegemônico, o que nos leva a refletir sobre as experiências fora das grandes salas, pois muitos dos filmes estudados nem entraram no circuito comercial. Assim, onde situa-se esse cinema que não tem como principal objetivo abarcar grandes bilheterias, mas cativar as consciências para um processo de transformação social? Uma última questão pode ser proposta a partir do trabalho de Le Goff: poderíamos dizer que esses filmes, além de nos legarem verdadeiros documentos da história, constituíram monumentos históricos da resistência latino-americana?

Resolvi estruturar a tese a partir do conceito de campo fílmico, dialogando ao mesmo tempo com o campo histórico e político de cada país. Assim, no **Capítulo 1 - Um novo campo fílmico latino-americano** realizo um percurso histórico sobre as condições que impulsionaram o surgimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* na década de 1960, destacando

o contexto histórico mundial de disputa por hegemonia entre as potências dos Estados Unidos e da URSS; a Revolução Cubana, que servia de combustível para as organizações de esquerda; e o surgimento de um cinema latino-americano mais preocupado com questões sociais e políticas. Assim, como numa espécie de confluência política-cultural continental, é no final da década de 1950 que surgem os precursores desse novo cinema que expõe a pobreza e as desigualdades sociais a partir de um viés crítico. Ao mesmo tempo, as dificuldades em exhibir filmes latino-americanos no próprio continente, o monopólio hollywoodiano, a inspiração em movimentos cinematográficos europeus (como o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague*, o *Cinema Verité* francês e o *Free Cinema* britânico) e os festivais da Europa (como as *Rassegnas* do Instituto Columbianum e os Festivais de Pésaro) exerceram papel fundamental na difusão dos “cinemas novos”. Nesse mesmo período, o cineasta Fernando Birri funda a Escuela Documental de Santa Fé, na Argentina, promovendo a produção documental de um “cinema social, crítico e realista”. O aumento da produção desse novo cinema, a interlocução entre cineastas em festivais e mostras, somada à falta de espaços de exibição nos países resultaram na criação de circuitos alternativos de exibição na América Latina, fundamentais para a consolidação do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que é oficialmente batizado em 1967, durante o V Festival de Viña del Mar e no I Encontro de Cineastas Latino-Americanos, ocorrido no Chile. Ao longo dos anos seguintes, consolidam-se mais fortemente as bandeiras políticas dos cineastas integrantes e a produção de um cinema de denúncia e de intervenção social, a partir das particularidades de cada país, passa a ser um dos focos desse novo cinema. Entre 1967 e 1977, ocorrem outros encontros e festivais, espaços em que os cineastas exibiam filmes, discutiam suas concepções e apresentavam manifestos cinematográficos. Nesse período, a unidade entre esses cineastas também se vinculou às idéias do pensamento terceiro-mundista, muito inspiradas no anti-colonialismo de Frantz Fanon e na “tricontinental” de Ernesto Che Guevara. Ao mesmo tempo, os golpes militares em diversos países da América Latina (Brasil, Uruguai, Paraguai, Argentina, Chile e Bolívia), maquiados com apoio da CIA/Estados Unidos, e a escalada da repressão com o Plano Condor dificultaram cada vez a realização de encontros, ocasionando inclusive o cancelamento do III Encontro que iria ocorrer no Chile, em 1973. A partir de determinado momento, os encontros cessaram e a luta dos cineastas passou a ser a denúncia das ditaduras militares, já que muitos cineastas encontravam-se presos, exilados ou desaparecidos.

No **Capítulo 2 - O Campo documental** desenvolvo um debate sobre o documentário.

Início com uma parte histórica e teórica, abordando algumas inovações tecnológicas que

possibilitaram o surgimento de novas vertentes do documentário, como o Cinema Direto estadunidense e o Cinema Verdade francês. Em seguida, realizo um percurso histórico sobre os intercâmbios ocorridos entre documentaristas dos países estudados. Assim, primeiramente são abordadas as redes de trocas entre cineastas brasileiros e argentinos, por meio de dois casos: o da Escuela de Santa Fé, na Argentina, por onde passou Vladimir Herzog e Maurice Capovilla; e o do “Brasil Verdade”/“A Condição Brasileira” (Caravana Farkas), que teve a participação de alguns cineastas argentinos, como Edgardo Pallero (produtor), Dolly Pussi (fotografia still) e Manuel Horácio Gimenez (um dos diretores). Outra rede abordada é a realizada entre Brasil e Cuba, por meio do estágio que Geraldo Sarno fez no ICAIC, espaço que formou outros cineastas latino-americanos do período. Essa rede se fecharia com os intercâmbios entre Argentina e Cuba, com a reportagem que Raymundo Gleyzer fez no país socialista e, posteriormente, o papel primordial que o argentino Fernando Birri teve na criação da Escuela Internacional de Cine y TV, em Cuba em 1986. A segunda parte deste capítulo é dedicada à apresentação mais detalhada dos históricos de Geraldo Sarno, Raymundo Gleyzer e Santiago Álvarez, explicitando suas diferenças a partir das noções de cinema social, militante e revolucionário.

No **Capítulo 3 - O campo da projeção** abordo o campo que não está projetado na tela, mas encontra-se à sua frente, nos que constroem a História. É no momento da exibição que se concretiza o cinema militante, quando o público (ou o povo) também se torna personagem do filme e se enxerga como sujeito político. Assim, o debate após a projeção é um momento fundamental desse processo, em que o filme é um instrumento de formação da consciência de classe. Essas questões apareceram em alguns manifestos do período, com ênfase para o *Hacia un tercer cine* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, em que Frantz Fanon foi uma das grandes inspirações e sua famosa frase “todo espectador é um covarde ou um traidor” é um dos lemas desse cinema. Assim, defendendo que no momento da exibição há um “rompimento da tela”, em que o espectador transforma-se em protagonista da história contada. Neste capítulo também são abordadas a dificuldade de distribuição e exibição desse cinema e a criação dos circuitos alternativos de exibição, por meio das telas clandestinas e da divulgação “boca a boca”.

No **Capítulo 4 - O Campo revelado** desenvolvo a análise de alguns documentários com foco para o discurso sobre a realidade “da tela”. Assim, por meio do recorte do mundo histórico, parto da seguinte pergunta: qual a visão de mundo que estes filmes constroem? Os filmes, assim, são pensados como pontos de vista de uma história a *contrapelo* e não apenas como fatos. Nesse sentido, é utilizada a imagem de “resistência em forma de lampejo” a partir

da imagem do “anjo” de Walter Benjamin e de um passado que foge das formas de dominação impostas pelo *status quo*. Nessas análises também são relacionadas imagens e discursos, referentes fílmicos e História. Algumas questões são importantes nesse sentido: de que maneira a visão do cineasta está interferindo na construção da imagem do outro? Como as imagens colocam questões para os discursos e vice-versa? Como esses filmes-documentos abordam a História? Para agrupar os filmes desse capítulo, foram escolhidas as seguintes temáticas: 1. “Mundo do trabalho rural e urbano” e 2. “Compromisso social e Revolução”. Assim, foram analisados os seguintes filmes: *Casa de Farinha* (1970), de Geraldo Sarno; *La tierra quema* (1965), de Raymundo Gleyzer; *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), de Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base; e *Despegue a las 18:00* (1969), de Santiago Álvarez.

No Capítulo 5 - O Campo velado desenvolvo a análise de outro grupo de filmes que defendo como fontes históricas sobreviventes, já que esses filmes mostram imagens proibidas e censuradas pelas ditaduras militares brasileira e argentina e que sobreviveram como *testemunhas de uma realidade*, na época, invisibilizadas, perseguidas e apagadas. Por isso, esses documentos tornaram-se importantes fontes de uma história velada das décadas em que diversos países da América Latina viveram sob terrorismo de Estado, principalmente após a década de 1960, em que a repressão política destruiu muitos arquivos considerados subversivos. O que sobreviveu destes registros, difundidos clandestinamente nos períodos de exceção e resgatados dos “baús proibidos” com o fim das ditaduras, deve ser encarado como valioso material historiográfico, em que se mostra o ponto de vista não-oficial, dos que resistiram. Este grupo de filmes foi dividido em filmes que denunciam as ditaduras militares, como os *Noticieros ICAIC Latinoamericano* No. 511 (12 de novembro de 1970) e No. 469, (06 de outubro de 1969); e em filmes que desapareceram durante as ditaduras e posteriormente foram encontrados. Neste caso, o destaque está para o filme de Raymundo Gleyzer *Comunicado ERP Número 2: B.N.D.* (1972). Por fim, encerro o capítulo desenvolvendo um debate sobre os filmes como documentos e monumentos.

Finalmente, nas **Considerações finais** desenvolvo uma reflexão sobre a importância de pesquisar o cinema social, militante revolucionário das décadas de 1960 e 1970 como uma forma de entender o cinema militante atual, que também bebe nessa fonte inspiradora.

CAPÍTULO 1

UM NOVO CAMPO

FÍLMICO LATINO-AMERICANO

O cinema latino-americano será em poucos anos um fenômeno novo muito importante do ponto de vista político, porque será o primeiro movimento artístico, político e cultural de América Latina (Glauber Rocha, 1971).

Em 1971, Glauber Rocha concedeu uma entrevista na cidade de Havana sobre o cinema latino-americano⁸. A declaração da epígrafe consta no áudio encontrado por seu filho, o cineasta Eryk Rocha, voz *off* que virou um dos eixos narrativos de seu documentário *Rocha que voa* (2002), um olhar das novas gerações sobre o cinema nas convulsivas décadas de 1960 e 1970. Glauber Rocha, exilado da ditadura brasileira, converteu-se em personagem ilustre⁹ na cidade de Havana, onde viveu entre os anos de 1971 e 1972, a convite do *Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos* (ICAIC)¹⁰. Na entrevista, no mais legítimo portunhol, expressou os anseios da geração de cineastas engajados do período: a produção de um cinema independente, anti-imperialista, descolonizador, que tratasse dos problemas sociais, políticos e culturais do Terceiro Mundo. Em torno dessas bandeiras surgiu, no final da década de 1960, o movimento cinematográfico *Nuevo Cine Latinoamericano*, que projetava no cineasta brasileiro uma de suas principais referências.

Em 1981, o cineasta argentino Fernando Birri, outro protagonista dessa história e cuja cinematografia representa um marco inaugural dentro do campo do documentário social na América Latina, teve uma visão onírica logo após a morte de Glauber Rocha¹¹. Disse ele que estava em Cuba, do alto de um hotel com vista para o mar do Caribe, com um céu fabuloso,

⁸ Como apontou o pesquisador Marcelo Prioste (2011), a voz *off* é uma entrevista de Glauber Rocha concedida ao jornalista Jaime Sarusky, ao presidente do ICAIC Alfredo Guevara e ao cineasta Daniel Diaz Torres .

⁹ No mesmo filme *Rocha que voa*, Alfredo Guevara diz que Glauber Rocha se converteu em personagem de Havana. Em entrevista a esta autora, o cinegrafista cubano Raul Pérez Ureta, que trabalhou no ICAIC, também contou histórias do cineasta baiano na ilha socialista. “Yo recuerdo a Glauber en el ICAIC en el quinto piso en una moviola editando su película...” (Raul Pérez Ureta, 2014).

¹⁰ O convite foi realizado para a concretização do projeto de filme *América Nuestra*. Apesar de não tê-lo concluído, trabalhou no ICAIC em dois outros filmes: *História do Brasil* (1974), projeto do cineasta brasileiro Marcos Medeiros, no qual trabalhou como roteirista e codiretor; e, neste mesmo período, aproveitou a estrutura do ICAIC para montar seu filme *Câncer* (1972), que havia filmado em 1968 no Brasil (AVELLAR, 1995).

¹¹ Depoimento de Fernando Birri no documentário *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002).

quando viu Glauber e diversos cineastas latino-americanos numa manifestação, em que cada um carregava um cartaz saudando outro cineasta, como “Viva Solanas! Viva Birri! Viva Espinosa! Viva Sanjinés!” E por aí vai... Acima de todos, encontrava-se Glauber enrolado por películas, com um megafone em mãos, gritando: “Sonhem com os olhos abertos! Sonhem com os olhos abertos!”¹² Um relato anedótico, porém uma bela imagem para homenagear o *Nuevo Cine Latinoamericano*, que na década de 1980 já se encontrava totalmente fragmentado, com cineastas perseguidos, assassinados, desaparecidos e exilados pelos golpes militares que tomaram conta do continente. Glauber Rocha lembra a imagem de um anjo, bradando palavras de esperança. O sonhar com os olhos abertos é uma metáfora emblemática para pensar este novo cinema, um novo olhar sobre a América Latina, escancarado e carregado de utopias.

1.1. Antecedentes do Nuevo Cine Latinoamericano

A década de 1960 foi marcada pela ebulição política e cultural na América Latina. Após o triunfo revolucionário cubano, em 1959, a revolução socialista se apresentou como um caminho plausível para os países do continente. A partir de então, a ilha se transformou no reservatório utópico dos militantes de esquerda, ao mesmo tempo em que se converteu no pesadelo da maior potência capitalista. É neste período em que os Estados Unidos passaram a maquinar golpes militares para frear o avanço do socialismo no continente. Em 1964, o golpe militar no Brasil paralisou um processo de reformas sociais do governo de João Goulart, que contava com amplo apoio popular organizado; na Argentina, a partir de 1955, houve uma sucessão de golpes militares contra o projeto nacional-popular do Peronismo, os quais culminaram em sua mais terrível ditadura militar, em 1976, que exterminou dezenas de milhares de pessoas; no Chile, o golpe militar de 1973 bombardeou todas as conquistas sociais do governo da *Unidad Popular* de Salvador Allende; e no Uruguai, Paraguai e Bolívia os porões também gritavam de terror. Essa sucessão de atrocidades estava vinculada à Operação Condor, aliança político-militar entre os regimes militares do Cone Sul junto à CIA e Estados Unidos criada para gerenciar a repressão às organizações de esquerda e opositores das ditaduras. Nessa mesma conjuntura, no final da década de 1960, grupos guerrilheiros revolucionários começaram a se organizar em diversos países latino-americanos,

¹² A frase “*Soñar con los ojos abiertos*” é também título de livro de Fernando Birri (2007) e também figura como legenda na placa de inauguração da *Escuela Internacional de Cine y TV* (EICTV), em Cuba, de 1986.

influenciados pela guerrilha “foquista” cubana e pela “guerra popular” do Vietnã. Para a extrema esquerda, a luta armada passa a figurar como a única alternativa de combate aos regimes militares. Esta opção não tinha apoio dos Partidos Comunistas centralizados pela linha soviética, fator que nos leva a enxergar as alianças dos grupos de esquerda com o bloco da União Soviética de maneira ponderada, a começar pela aliança entre Cuba e URSS, marcada por divergências. Como podemos ver, do nacional-popular à revolução, entre golpes militares e grupos guerrilheiros, a guerra político-ideológica que caracteriza o período, de fria só tinha a fama.

É nesse mesmo período que as guerras anti-coloniais dos países africanos passam a interferir na geopolítica internacional, exercendo grande impacto na atuação de grupos de esquerda e na formação de toda uma intelectualidade latino-americana, principalmente os que se identificavam com as teorias de “libertação nacional”. Uma das grandes inspirações neste sentido foi o livro *Os condenados da terra* (1961), de Frantz Fanon, um dos fundadores do pensamento terceiro-mundista. Para Fanon, que integrou a Frente de Libertação Nacional da Argélia, durante a guerra anti-colonial (1954-1962) contra a França, a questão da violência é central para se compreender a relação do colonizado com o colonizador, idéias que influenciaram diretamente diversos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Para estes, a luta contra o colonialismo na África e a luta contra o neo-colonialismo na América Latina eram duas faces da luta contra o imperialismo, urgindo a necessidade de uma libertação nacional diante do neo-colonialismo que mantinha os países, supostamente independentes, subordinados econômica e politicamente aos países de primeiro mundo. Apenas para exemplificar, os textos-manifestos que mais influenciaram essa geração de cineastas, como “Estética da fome” (1965), de Glauber Rocha (Cinema Novo), e “Hacia un tercer cine” (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino (Grupo Cine Liberación), são profundamente fanonianos¹³.

As idéias de libertação nacional e do pensamento terceiro-mundista inspiraram a renovação deste novo cinema, movimento que também estava em consonância com a construção de novos paradigmas no campo cinematográfico, como o Neorealismo italiano, o *Free Cinema* britânico, a *Nouvelle Vague* e o *Cinema Vérité* franceses que se mostravam como possibilidades de produção alternativas à grande indústria e foram, em alguma medida, inspiração para o novo cinema que se construía na América Latina. Além destes, também parece importante ressaltar que dentro do imenso campo do movimento cultural dos anos

¹³ A inspiração de Frantz Fanon nesses dois textos-manifestos será aprofundada no Capítulo 3.

sessenta existia esta confluência entre as linguagens artísticas, já que os movimentos, grupos e artistas estavam em intenso diálogo, o que muitas vezes resultou em projetos conjuntos. Por exemplo, nos âmbitos do teatro e da música, destacamos, no Brasil, as experiências do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), do movimento Tropicalista e da Música Popular Brasileira, as quais marcaram definitivamente a história da produção artística brasileira¹⁴; na Argentina, o Instituto Di Tella (teatro), o *Libre Teatro Libre*, o movimento musical Nuevo Cancionero, com destaque para o folclorista Atahualpa Yupanqui e a cantora Mercedes Sosa, e a criação da Frente Anti-imperialista de Trabajadores da Cultura (FATRAC) também foram divisores de água para as artes no país¹⁵; e, em Cuba, após 1959, houve uma efetiva construção de uma política estatal de fomento à cultura, com a criação do Instituto Cubano de Arte e Indústrias Cinematográficas (ICAIC)¹⁶, além do surgimento de novos movimentos artísticos, como a *Nueva Trova* de música, que tinha nos Festivais de *Canción Protesta* um novo espaço de difusão. Um dos pontos em comum entre esses grupos era a busca de expressões “autenticamente nacionais”, viés que também mobilizou os cineastas do *Nuevo Cine Latinamericano*, em que uma das “palavras de ordem” era a necessidade de mostrar as realidades nacionais encobertas.

A partir desse discurso, a câmera se tornou um dispositivo de “revelação do real”, proposta que teve como um dos precursores o argentino Fernando Birri, cineasta que fundou em 1956, na cidade de Santa Fé, o Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral, instituição que também ficou conhecida posteriormente como Escola Documental de Santa Fé. Sua fundação tem muita relação com o curso de cinema do *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma*, onde Birri estudou de 1950 a 1953 e de onde voltou para a Argentina carregado com a inquietação e a fome de realidade do Neorrealismo italiano e de seus principais teóricos, como Cesare Zavattini¹⁷. Seu país, assim como a Itália no pós-guerra, também encontrava-se “devastado”, não pelas bombas da segunda guerra mundial, mas pelos problemas sociais e econômicos de um país subdesenvolvido. Birri, então, foi convidado a oferecer um curso de cinema na *Universidad Nacional del Litoral* e acabou por fundar a primeira escola argentina de cinema-documentário, já que, até então, só existia o curso de

¹⁴ Sobre arte e cultura no Brasil desse período, ver RIDENTI (2000).

¹⁵ Sobre arte e cultura na Argentina nesse período, ver MESTMAN & VALERA (2013).

¹⁶ Sobre produção cultural e artística em Cuba, em especial, sobre a política cultural do ICAIC, ver VILLAÇA (2010).

¹⁷ Zavattini e Grierson eram as principais referências de Birri para seu curso de documentário (LIMA, 2006).

cinema da *Universidad de La Plata*, com ênfase para a produção ficcional. A Escola de Santa Fé, como ficou conhecida, foi como uma semente pela construção de um “cinema realista, crítico e popular”, nos termos de Birri, transformando-se em referência para os interessados na produção de filmes socialmente comprometidos. Lá formaram-se cineastas que posteriormente se envolveriam na realização de filmes sociais e militantes, como Dolly Pussi¹⁸, Edgardo Pallero, Gerardo Vallejo e Juan Oliva, além de outros realizadores vindos de diferentes países.

O primeiro filme resultado desse curso foi *Tiré Dié* (1958/60), divulgado como “*la primera encuesta social filmada*”. Esse filme foi um marco na história do documentário latino-americano e impactou esta nova geração de cineastas engajados. As imagens das crianças correndo pelos trilhos de Santa Fé e implorando dez centavos aos passageiros de trem descortinava uma realidade. A pobreza projetada na tela de cinema simbolizava um divisor de águas na história do cinema da América Latina. O impacto desse filme motivou os cineastas brasileiros Vladimir Herzog e Maurice Capovilla a fazerem um estágio na Escuela Documental de Santa Fé, em 1963¹⁹. Nesse mesmo ano, dando continuidade ao intercâmbio, Birri e uma equipe da escola vão ao Brasil a convite de Rudá de Andrade (a quem Birri conheceu em Roma) e do grupo da Cinemateca Brasileira (entre eles, Paulo Emílio Salles Gomes)²⁰. Nesse grupo, estavam presentes Edgardo Pallero, Dolly Pussi e Manuel Horácio Gimenez²¹, os quais irão integrar o projeto “Brasil Verdade”, posteriormente chamado de Caravana Farkas. Assim começa uma rede de articulação entre cineastas brasileiros e argentinos, que rendeu muitos frutos para a produção documental de ambos os países e uma das primeiras sementes para o posterior surgimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Nesse contexto em que cineastas latino-americanos começam a se debruçar sobre sua realidade para dar visibilidade às particularidades e contradições de seus países, a opção pela estética realista e documental foi predominante. Nesse sentido, podemos destacar alguns filmes precursores da produção cinematográfica de Argentina, Brasil e Cuba: *Tiré Dié* (1958/60), de Fernando Birri, junto com os estudantes do *Instituto de Cinematografía de la*

¹⁸ Dolly Pussi foi entrevistada por esta autora em 07 de março de 2014, em Buenos Aires, Argentina.

¹⁹ Edgardo Pallero foi produtor dos documentários da Caravana Farkas, Dolly Pussi fez fotografia still de alguns deles e Manuel Horacio Giménez dirigiu *Nossa escola de samba* (1968), um dos documentários do “Brasil Verdade”.

²⁰ PARANAGUÁ (2003), RAMOS (2008), FLORES (2013) e DÁVILA (2014) também citam em suas obras estes intercâmbios entre cineastas brasileiros e argentinos no início da década de 1960.

²¹ Essa rede de intercâmbio será aprofundada no Capítulo 2.

Universidad del Litoral de Santa Fé, na Argentina; *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, no Brasil; e *El Mégano* (1955), de Julio García Espinosa²², em Cuba, emblemáticos para pensar a fase que viria pela frente. Importante apontar que antes das produções destes filmes, ambos os cineastas haviam estado na Europa, estudando cinema. Nelson Pereira dos Santos passou alguns meses na França, em 1949, realizando cursos (FABRIS, 1994, p.62). Já Fernando Birri estudou direção no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, no início dos anos 1950, junto a outros cineastas latino-americanos, como Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, de Cuba; e Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni, do Brasil.

Tire Dié (1958/60), como já citado, foi a primeira produção da Escola Documental de Santa Fé e logo se transformou em referência na formação de documentaristas argentinos e de outros países. O filme mostra a cidade de Santa Fé por meio da vida de algumas famílias que têm parte de seu ganha-pão obtido da esmola que as crianças pedem aos passageiros dos trens que passam pela cidade. É o primeiro filme que concretiza a proposta de Birri de criar um “cinema realista, nacional, popular e crítico”. Já *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, é uma ficção, mas com muitos elementos documentais, a começar pelas locações. Como enfatiza o crítico de cinema José Carlos Avellar²³, foi o primeiro filme a abordar a temática da favela fora dos estúdios, em que “foi-se à favela para filmar a favela”²⁴. O filme aborda o cotidiano de meninos vendedores de amendoim de um morro carioca, a partir de opções estéticas inspiradas no Neorrealismo, como a presença de atores não-profissionais, filmagens fora de estúdios e câmera na rua. É considerado o filme inaugural ou precursor do Cinema Novo brasileiro, sendo que a exposição da pobreza brasileira nas telas de cinema, a partir de um olhar crítico, era algo inédito até então. Por fim, *El Mégano* (1955) de Julio García Espinosa, também com elementos neorrealistas, inaugurou uma nova fase na cinematografia cubana. O filme é uma espécie de ficção-documental que mostra as condições de trabalho e revolta dos carvoeiros de *Surgidero de Batabanó* e foi produzido durante a repressão da ditadura de Fulgencio Batista pelo grupo de vanguarda *Sociedad Cultural*

²² Com colaboração de Tomás Gutiérrez Alea e Alfredo Guevara e produzido pela Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.

²³ José Carlos Avellar foi entrevistado por esta autora em 30 de agosto de 2015, na cidade do Rio de Janeiro.

²⁴ O cineasta Humberto Mauro já havia realizado o filme *Favela dos meus amores* (1935) em locações do Morro da Providência, no Rio de Janeiro, no entanto, caracterizaria como uma visão romantizada da favela e não crítica como ocorre em *Rio, 40 graus*.

*Nuestro Tiempo*²⁵. A partir destes três filmes cânones *Tiré Dié*, *Rio, 40 graus* e *El mégaro*, consolida-se o que poderia se chamar de um *cinema de denúncia social* na América Latina, o qual desembocou, posteriormente, em um *cinema de intervenção social*.

Como já citado, os três filmes possuem marcas fortes do Neorrealismo italiano, o que deixa de ser uma coincidência quando verificamos que os três diretores realizaram estas produções logo depois de sua formação em cinema na Europa, como já citado. No entanto, não se trata de falar de uma mimetização estética das escolas européias, mas de filmes marcados por uma atitude moral diante da realidade, como enfatizou Mariarosaria Fabris:

Ao nosso cinema [o brasileiro], o Neorrealismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar. Ao valorizar a postura ética sobre a técnica, as teorias neo-realistas (sobretudo as de Cesare Zavattini), como já foi dito, foram um elemento deflagrador a mais na busca incessante de uma identidade nacional (FABRIS, 1994, p. 78-79).

Assim, mais interessante falar de um “Neorrealismo na América Latina”²⁶ a partir de uma perspectiva ética. Por mais que a estética destes filmes seja marcada por procedimentos de inspiração neo-realista, como o uso de locações reais (fora de estúdios), atores não-profissionais e abordagem sobre os problemas sociais e políticos de uma época, seria, no entanto, complicado falar em cópia de um estilo artístico ou de uma fórmula de um fazer cinematográfico. Como propõe a reflexão de T. G. Alea, para a experiência da práxis cinematográfica do cineasta, o Neorrealismo “é uma atitude que conduz nossa atenção para a vida e para a realidade a fim de melhor descrevê-la” (ALEA apud SARNO, 1995, p.3).

Além disso, a inspiração neorrealista também pode ser vista pelo viés da “antropofagia cinematográfica”, forma de caracterizar esta renovação cinematográfica da década de 1960, comparada ao fenômeno ocorrido na literatura e nas artes plásticas dos anos 1920, com o Modernismo Brasileiro.²⁷ Tratava-se da construção de um novo cinema, inspirado pelo

²⁵ A *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* foi um grupo de intelectuais e artistas de Cuba, criado em 1951, durante a ditadura de Batista por militantes do PSP, e foi responsável pela formação inicial de futuros cineastas e pensadores da cultura, como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez e Alfredo Guevara.

²⁶ Título da edição 34 da Revista Cinemais, de abril/junho de 2003, em que os seguintes autores se debruçaram sobre o tema: Paulo Antônio Paranaguá, Julio Bressane, Jorge Sanjinés, Mariarosaria Fabris, Julio García Espinosa, Jorge Ruffinelli, Fernando Birri, José Carlos Avellar, Leon Hirszman, Adriano Aprà, Julianne Burton, Manuel Martínez Carril, Emílio García Riera, Ana Carolina Maciel.

²⁷ Sobre a relação do cinema novo brasileiro com o modernismo, ver XAVIER (2001) e PARANAGUÁ (2014). Como enfatiza Ismail Xavier, “em parte inspirado nas vanguardas européias do início do século, o Modernismo

cinema europeu de vanguarda e pela aspiração em construir uma cinematografia nacional a partir de suas particularidades. Arrisco-me a dizer que essa antropofagia cinematográfica também ocorreu em outros países latino-americanos, também sob influência das vanguardas cinematográficas européias. No entanto, ao apontarmos as inspirações européias, ao contrário de se demonstrar o continente latino-americano como um apêndice da Europa, busca-se mais que mostrar suas influências no sentido de uma contra-corrente da história oficial hegemônica do cinema hollywoodiano, apresentar a infinita complexidade de interlocuções teóricas e estéticas que estes cineastas mantinham com várias experiências mundiais do cinema. Para que isso fosse possível, além dos cursos realizados por cineastas na Europa, cabe ressaltar a importância do surgimento das cinematecas no continente e do crescimento do cine-clubismo em diversos países, onde se compartilhavam e se debatiam os filmes estrangeiros que não entravam no circuito comercial. Dentre estes espaços, fundamentais para a formação dessa nova geração de cineastas, cabe destacar as Cinematecas Uruguiaia (1952), Brasileira (1956) e as Cinematecas Universitárias do Chile (1962) e do Peru (1965); e o surgimento de cine-clubes, como o Club Gente de Cine (desde 1942) e o cine-clube Núcleo (1954), na Argentina; o círculo de cronistas cinematográficos de Caracas (1951), na Venezuela; o cine-clube de Viña del Mar (1962), no Chile; e o cine-clube de Cuzco (1965)²⁸, no Peru. Além do caráter cinéfilo, alguns destes cine-clubes congregavam política e cinefilia, como o cine-clube da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, já citada; ou no Brasil, o grupo de estudos cinematográficos do CPC da UNE, criado no início dos anos 1960. Como relatou o crítico J. C. Avellar, mas também testemunha privilegiada, em entrevista à autora:

Dentro da universidade, o que existia como ação cinematográfica? Faziam-se sessões de cinema, levavam-se os diretores, um dos críticos que era muito presente nessas discussões era o Alex Viany e a gente discutia muito o filme, era um espaço de compreensão da produção cinematográfica brasileira ou algumas vezes de clássicos. Iam os diretores do Cinema Novo e discutiam lá, sei lá, *Rio 40 graus*, *Rio, zona norte*, etc. Mas, também se passava *Limite*. Aliás, só se passava em universidades o *Limite*, entende? (José Carlos Avellar, 2015).

Como se vê, o contexto político e cultural propiciou que o final dos anos 1950 e início dos 1960 fosse definidor desse novo período cinematográfico em toda a América Latina. O relato de J. C. Avellar nos faz pensar sobre a dificuldade de acesso a muitos dos filmes da

de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 1960 em resposta aos desafios de seu tempo” (XAVIER, 2001, p.24).

²⁸ PARANAGUÁ (1985).

vanguarda cinematográfica, que tinham nas cinematecas e cine-clubes a possibilidade de existência e difusão. Um dos fatores que dificultava a exibição destes filmes era o monopólio cinematográfico hollywoodiano²⁹, uma imposição da indústria que acabava determinando um olhar estético ao público das salas comerciais, diga-se de passagem, situação que praticamente se mantém nos dias atuais³⁰. Podemos dizer que estes espaços alternativos, portanto, foram fundamentais para o surgimento de novos olhares cinematográficos na América Latina, como relatado adiante, de forma resumida, em cada país estudado.

Na Argentina, o auge do cineclubismo impulsionou a formação de grupos de jovens diretores, cuja afinidade girava muito mais em torno da cinefilia e da cultura do que por identificação política ou ideológica (GETINO, 2002, p.44). Dessa maneira, os realizadores dessa geração começaram a produzir filmes com uma nova proposta estética e conceitual, de caráter autoral, compondo o que se convencionou chamar de *Nuevo Cine Argentino*, em que participaram nomes como Leopoldo Torre Nilsson, com *La casa de Angel* (1957); Leonardo Favio, com *Crónica de un niño solo* (1964); Lautaro Murúa, com *Alias Gardelito* (1961); Simón Feldman, com *El negocio* (1957-59); José Antônio Martínez Suárez, com *Dar la cara* (1961) e David José Kohon, com *Prisioneros de una noche* (1960). Deste mesmo período, numa linha mais sociológica e/ou documental, podemos citar *Los inundados* (1961)³¹, primeira ficção de Fernando Birri, os filmes *Faena* (1960), de Humberto Ríos³²; *Seguir andando* (1963) e *Reflexión ciudadana* (1963), primeiros curtas-metragens de Fernando Solanas; *La tierra quema* (1964), primeiro documentário de Raymundo Gleyzer; e os documentários de caráter mais etnográfico, como ênfase para o cineasta Jorge Prelorán, com quem Raymundo Gleyzer co-dirigiu alguns curtas, como *Ocurrido en Hualfin* (1966).

Já, no Brasil, o lema “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” criado por Glauber Rocha, ilustra o trabalho de uma infinidade de filmes que deram expressão ao nosso Cinema Novo, como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra; *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na terra do sol*³³ (1964)³⁴,

²⁹ Sobre monopólio hollywoodiano e cinemas nacionais, ver HENNEBELLE (1978).

³⁰ O monopólio hollywoodiano e a ausência de salas de cinema para filmes de outros países será aprofundado no Capítulo 3.

³¹ Como resultados da produção dos filmes *Tire Dié* e *Los inundados*, Birri escreve os manifestos *Por un cine nacional, crítico e realista* (1958) e *Por un cine nacional, crítico, realista e popular* (1962).

³² O cineasta Humberto Ríos foi entrevistado por essa autora, em 01 de março de 2014, em Buenos Aires.

³³ Sobre *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), Fernão Ramos escreveu: “Em 1963, o cinema brasileiro experimenta uma ruptura radical com o realismo do pós-guerra. Trata-se de *Deus e o Diabo na terra do sol*, obra

de Glauber Rocha, apenas para citar alguns. Mesmo com a predominância de filmes de ficção, o Cinema Novo também produziu documentários, como *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro; *Cinco vezes favelas* (1962), curtas-metragens de cinco diferentes diretores junto ao CPC da UNE, que incluía ficções e documentários³⁵; *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade; *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; e quatro documentários significativos que foram rodados com som direto, produzidos por Thomaz Farkas, entre 1964 e 1965: *Memória do cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares; *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla; *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno e *Nossa escola de samba* (1965), de Manuel Gimenez³⁶. Para Ismail Xavier, os documentários e primeiros longas-metragens do Cinema Novo “definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira ‘descoberta do Brasil’, expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época” (XAVIER, 2001, p.28).

Por fim, em Cuba, *El Mégano*, de Julio García Espinosa é um marco dos filmes “pré-1959”, filme que foi censurado pela ditadura de Fulgencio Batista e que se transformou em referência para os novos cineastas. Logo após a Revolução, criou-se o Departamento Cinematográfico da Direção de Cultura do Exército Rebelde, o qual promoveu a produção dos filmes *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea; e *La vivienda* (1959), de Julio García Espinosa. “Estes documentários, junto com *El Mégano*, constituíram o antecedente direto do que seria o ICAIC, surgido pouco depois, em março, em virtude da primeira lei do governo revolucionário no plano cultural”³⁷ (CASTILLO, 2012, p.220). Com a criação do ICAIC, primeiro órgão cultural estatal criado após a Revolução Cubana, com Alfredo Guevara na presidência, Cuba iniciou um “período de ouro” na produção cinematográfica. Como aponta a historiadora Mariana Villaça (2010), o ICAIC é criado pela Lei 169, de 20 de março de 1959, 83 dias após o triunfo da revolução, a partir da seguinte definição: “o cinema deve constituir um chamado à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, solucionar problemas ou formular soluções, e apresentar dramática e contemporaneamente os grandes

que se abre de modo decidido para a sintonia com o cinema de vanguarda de cunho reflexivo, explorando um realismo à Brecht. Traz também uma face voltada para a incorporação intertextual, que se fará presente com mais intensidade no novo cinema mundial a partir do final dos anos 1960” (RAMOS, 2008, p.386).

³⁴ O manifesto “Estética da Fome”(1965), de Glauber Rocha, surge como uma das reflexões da produção deste filme.

³⁵ *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de samba, alegria de viver*, de Cacá Diegues; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

³⁶ “Reunidos sob o título de “Brasil verdade” e lançados comercialmente em 1968, estes filmes são alguns dos melhores exemplos do documentarismo brasileiro dos anos 1960” (AUTRAN, 2006).

³⁷ Tradução do espanhol da própria autora.

conflitos do homem e da humanidade” (*Revolución*, 01 de janeiro de 1960 apud VILLAÇA, 2010, p.44). Apesar da prioridade do instituto em produzir cine-jornais e documentários, também foram produzidos muitos filmes de ficção, além da constituição do Grupo de Experimentação Sonora (GESI)³⁸ e um de artes gráficas. Entre as principais produções do início da década de 1960, caracterizada como “épica” (CASTILLO, 2012), podemos destacar: *Historias de la revolución* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea; *El joven rebelde* (1961), de Julio García Espinosa; e uma série de co-produções, como *Soy Cuba* (1964)³⁹, de Mijail Kalatozov. Além disso, em 1960, o ICAIC cria o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, um cine-jornal semanal sobre diversas temáticas a respeito de Cuba e do mundo, sob direção de Santiago Álvarez, que passou a realizar diversas experimentações estéticas que rompiam com os cine-jornais tradicionais, caracterizadas por montagens poéticas e narrativas fortemente marcadas pela trilha sonora. Dois marcos nesse sentido são os documentários *El bárbaro del ritmo* (1963), uma homenagem fúnebre ao cantor Benny Moré, e *Ciclón* (1963), que mostra a devastação do país após o furacão Flora.

A fome e a seca no meio rural, a dificuldade de sobrevivência nas grandes cidades, as condições precárias de trabalho, a revolução cubana em processo e a denúncia do imperialismo são alguns dos temas destes filmes que despontam no início da década de 1960, assim como a abordagem de vários outros problemas decorrentes do subdesenvolvimento econômico e da herança colonial. É neste período que a expressão “descolonização cultural” passa a ser utilizada para expressar os anseios de parte desses cineastas em construir um cinema com as singularidades de cada país, contra a “visão europeizante do colonizador”⁴⁰. A partir de então, a realidade latino-americana começa a aparecer “nua e crua” nas telas de cinema, mostrando os problemas comuns e as especificidades dos diferentes rincões do continente. No entanto, havia um problema a ser superado na maioria dos países: a falta de espaços de exibição para os filmes nacionais.

³⁸ Sobre o GESI, ver *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular* (Brasil e Cuba, 1967-1972), de Mariana Villaça (2004) e o documentário cubano *Hay un grupo que dice* (Lourdes Prieto, 2013, Cuba).

³⁹ Sobre o filme *Soy Cuba*, ver o documentário *O mamute siberiano* (Vicente Ferraz, 2005, Brasil).

⁴⁰ O filme *Idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, é simbólico para retratar essa visão. O filme mostra uma missa bárbara que vai se contrapor à leitura europeizante da visão do colonizador.

1.2 Mas, que telas de cinema?

“O Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se pela violência de suas imagens em vinte e dois festivais internacionais” (Glauber Rocha, 1965, em “Estética da Fome”).

A produção de filmes que dessem visibilidade às realidades nacionais tinha uma contradição dentro da estrutura cinematográfica dos países latino-americanos: não eram vistos pela maioria do público. A grande parte destes filmes não entrava no circuito comercial das salas de cinema, em grande parte dominadas pelo monopólio hollywoodiano. A alternativa de exibição encontrava-se nos festivais internacionais, em especial os europeus, que acabavam dando projeção internacional aos filmes e ironicamente impulsionavam o reconhecimento desses filmes nos países de origem.

Um dos encontros europeus que dedicou uma atenção especial a estes filmes foi a *Rassegna del Cine Latino-Americano*, organizado pelo Instituto *Columbianum*, instituição criada pelo padre jesuíta Angelo Arpa, em 1958⁴¹. Entre os anos de 1960 e 1965, foram cinco *Rassegnas*, ocorridas nas cidades italianas de Santa Margherita Ligure (1960 e 1961), Sestri-Levanti (1962 e 1963) e Gênova (1965). Diferente dos festivais de cinema, as *Rassegnas* incluíam mesas redondas, debates e cursos com a presença de intelectuais renomados da Europa, América Latina e África de diversas áreas, como literatura, sociologia, cultura e ciência política. A intenção fundamental era a de “difundir a arte e o pensamento latino-americano na Europa, uma vez que a América Latina (e, por extensão, o Terceiro Mundo) era considerada o mais importante pólo de manifestação cultural” (Nuñez, 2009, p.186).

⁴¹ A importância do *Instituto Columbianum* para o cinema latino-americano do período ainda não foi suficientemente estudada. Para mais informações, ver PEREIRA (2007).

Figura 1 - Imagens do catálogo da Primeira Rassegna del Cine Latinoamericano, ocorrida em Sestri Levante, Itália (acervo da Cinemateca de Cuba).

Os encontros organizados pelo *Columbianum* foram uma espécie de porta de entrada desses novos filmes latino-americanos na Europa. Foi a primeira vez, por exemplo, que o Cinema Novo brasileiro foi exibido fora do país, recebendo inclusive grande destaque e reconhecimento por meio de premiações.⁴² Além disso, foram organizadas retrospectivas do cinema argentino e mexicano, exibidos filmes cubanos pós-revolução (que ainda não haviam sido exibidos fora da ilha)⁴³ e promovidos inúmeros debates que funcionaram como espaços de interlocução, aglutinação e organização de idéias e propostas. Destas discussões, saíram resoluções importantes que já apontavam para uma proposta comum de produção, distribuição e exibição dos filmes do continente. Em 08 de junho de 1962, por exemplo, cineastas de diversos países assinaram um documento intitulado “Declaração do cinema latino-americano independente”, após a terceira edição da *Rassegna*, ocorrida em Sestri-Levanti, reforçando a importância do festival para a difusão dos filmes desses países. A declaração assinada por diversos cineastas é provavelmente umas das primeiras oriundas destas articulações. Nesta, predomina um tom convocatório:

Aproveitamos esse encontro de realizadores, escritores, produtores e críticos independentes para ressaltar que saímos de Sestri-Levanti com a certeza de que devemos trabalhar por uma maior perfeição artística e técnica que permita traduzir fielmente a problemática latino-americana. Do mesmo modo, sentimos a necessidade de assinalar que as dificuldades originadas pelas pressões externas e internas e que conduzem ao isolamento dos artistas e intelectuais de América Latina não devem ser obstáculos insuperáveis para a comunicação mais íntegra entre os cineastas independentes.⁴⁴

No final do documento, ressaltam a relevância das relações cinematográficas entre os países, com a intenção de assegurar a circulação de filmes e publicações, organização de espaços de debate e intensificação da participação latino-americana em todos os festivais internacionais, em especial nos de Mar del Plata (Argentina), Punta del Este (Uruguai), Acapulco (México), Cartagena (Espanha) e Sestri-Levanti (Itália). Por fim, apontam a necessidade da criação de uma entidade que agrupasse realizadores, produtores, escritores e críticos independentes e “comprometidos com um cinema de alto nível artístico”. Glauber Rocha foi um dos cineastas que assinou o documento e que na quinta edição do festival,

⁴² Foram premiados os documentários *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni, no segundo festival; e *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, no terceiro festival.

⁴³ Porém, mesmo assim, enfrentaram dificuldades, já que os cineastas cubanos foram barrados ao chegar no país.

⁴⁴ Documento original consultado na Cinemateca de Cuba, em 2014, em língua espanhola. Tradução realizada pela própria autora. “Declaración del cine latinoamericano Independiente”. Sestri-Levanti, 08 de junho de 1962.

ocorrido em 1965, na cidade de Gênova, foi convidado a participar de mesa redonda sobre os problemas e as perspectivas do cinema latino-americano. Foi para esta mesa que escreveu o célebre “Estética da Fome”, manifesto que certamente foi uma das grandes referências para se pensar um cinema subdesenvolvido e descolonizador.

Figura 2 – “Declaração do cinema latino-americano independente”, de 1962 (acervo da Cinemateca de Cuba).

As *Rassegnas* organizadas pelo Instituto *Columbianum* não só cumpriram importante papel na difusão do cinema latino-americano na Europa e no mundo, mas também na promoção de espaços de discussão e articulação. Alfredo Guevara fez a seguinte declaração, em 1963: “nos conhecemos de longe e se nos impedem de nos encontrarmos na América Latina, Sestri-Levante é para os cineastas latino-americanos um território de surpresas e quase um milagre”⁴⁵. O Festival, no entanto, acabou precocemente. Em 1965, ocorreu o *Congreso Terzo Mondo* e *Comunità Mondiale* e a *V Rassegna del Cinema Latino-americano*, encerrando a história do Festival, por problemas financeiros e políticos. Como esclarece Pereira,

(...) não foram apenas questões financeiras que impuseram o fim do *Columbianum*. Indícios muito precisos parecem confirmar a certeza que padre Arpa tinha de que a falência do *Columbianum* havia sido uma armação da CIA e do Departamento de Estado Americano no sentido de estancar o processo de relacionamento cultural entre a Europa e a América Latina. Na verdade, vivia-se o auge da Guerra Fria que não era apenas política, mas talvez, e principalmente, cultural (PEREIRA, 2007, p.127-128).

⁴⁵ Alfredo Guevara, in *Cine Cubano*, No.12, La Habana, 1963 (apud GETINO & VELLEGGIA, 2002, p.39).

A relação da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA) com a perseguição a artistas progressistas e de esquerda não é nenhuma novidade atualmente.⁴⁶ Não é de se espantar sua intervenção no sentido de acabar com as *Rassegnas del Cinema Latino-americano*, que vinham se consolidando como importante espaço de fortalecimento de um cinema social, crítico e militante.

De qualquer maneira, podemos dizer que a Itália serviu de primeira “vitrine” dessa nova produção cinematográfica. Além das *Rassegnas*, cabe destacar o Festival de Pésaro e a *Muestra Internacional del Cine Libre de Porreta Terme*, em 1964, onde pela primeira vez Fernando Birri expôs suas idéias sobre subdesenvolvimento e cinema latino-americano em um encontro internacional, com o texto *El cine libre hoy en Argentina*, em que já apresenta postulados do discurso latino-americanista que caracterizaria posteriormente o *Nuevo Cine Latinoamericano* (DÁVILA, 2013, p.49). Já, o Festival de Pésaro criou, em 1965, a *Mostra del Nuovo Cine Latinoamericano*. Nesta mostra, foram exibidos muitos filmes proibidos e censurados pelas ditaduras do Cone-Sul, como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha; e *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Gettino, que teve sua primeira exibição pública na Mostra de Pésaro de 1968 (FLORES, 2009, p.395). Neste mesmo ano, a organização da Mostra enviou um questionário aos cineastas latino-americanos, documento encontrado na Cinemateca Brasileira.

Dentre as respostas encontradas, destaco a do cineasta Geraldo Sarno, que aponta as dificuldades relacionadas à exibição cinematográfica:

Se levarmos em conta que os novos diretores também são produtores de seus filmes, e esta é uma situação generalizada no Cinema Novo brasileiro, as dificuldades que encontram para uma atividade contínua como diretores decorre sobretudo dos obstáculos que os filmes enfrentam no mercado de exibição: um público afeito ao cinema fácil e digestivo, carência de uma legislação que proteja eficazmente o cinema nacional em função do aumento constante de suas produções e ausência absoluta de um controle efetivo do grande mercado exibidor (Geraldo Sarno, 1968).⁴⁷

⁴⁶ Existem pesquisas sobre o papel cumprido pela entidade no sentido de fomentar atividades artísticas e culturais que servissem para contrapor essas produções. Para mais informações, ver a obra *Quem Pagou a Conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura*, de Frances Stonor Saunders (2008).

⁴⁷ Documento original consultado por esta autora na Cinemateca Brasileira. Questionário da Quarta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pésaro, 01-09 de junho de 1968).

**quarta mostra internazionale
del nuovo cinema**
pesaro 1-9 giugno 1968

istituto dello spettacolo
via degli uffici del vicario, 33
00186 roma
tel. 673344 689417

CUESTIONARIO

FIN (45)
Pesaro
1968

1) Cual es su opinion sobre la legislacion cinematografica vigente en su pais o sobre otras formas de intervencion del Estado?

2) Hay en su pais dificultades especificas para practicar la actividad de director cinematografico? Y en particular, es dificil pasar del cortometraje al largometraje?

2) Há inumeros os exemplos de jovens diretores brasileiros que após terem feito um ou dois documentários de curta metragem já realizaram ou estão realizando seu primeiro longa-metragem. Não creio que se possa afirmar que existam dificuldades específicas para a prática de direção cinematográfica atualmente no Brasil, sobretudo se nos referirmos ao Rio de Janeiro e a São Paulo. Se levarmos em conta que os novos diretores também são produtores de seus filmes, e esta é uma situação generalizada no Cinema Novo brasileiro, as dificuldades que encontram para uma atividade continua como diretores decorre sobretudo dos obstáculos que os filmes enfrentam no mercado de exibição: um público afeito ao cinema fácil e digestivo, carência de uma legislação que proteja eficazmente o cinema nacional em função do aumento constante de suas produções e ausência absoluta de um controle efetivo do grande mercado exibidor.

Figura 3 - Trecho de questionário da V Mostra Internacional do Cinema Novo de Pésaro enviado aos cineastas latino-americanos (1968) e resposta de Geraldo Sarno (acervo da Cinemateca Brasileira).

Os problemas apontados por Geraldo Sarno atingiam todos os cineastas independentes do Brasil e de outros países da América Latina, que recorrentemente discutiam políticas de proteção ao cinema nacional como uma das alternativas de combate ao monopólio hollywoodiano. A contraface dessa ausência de telas nos países de origem era a projeção que os filmes latino-americanos tinham nos festivais italianos, como já citado, e em outros da Europa – como o de *San Sebastian*, na Espanha; e o de Cannes, na França –, que acabaram tornando-se, além de tudo, espaços de interlocução entre diferentes cineastas e possibilitaram a realização de uma espécie de primeiro inventário da produção desses “cinemas novos”.

A partir do final da década de 1950 e, principalmente, durante a seguinte, tem início um processo para reverter minimamente esse quadro, quando começam a surgir espaços importantes de projeção do cinema latino-americano no próprio continente. Nesse sentido, cabe reforçar a importância da criação dos espaços nacionais, como as cinematecas e cineclubes, como já relatado, e da organização de encontros nacionais, que merecem destaque os

casos paradigmáticos do Brasil e do Chile, como já apontado pela pesquisadora argentina Silvana Flores (2013, p.128). No Brasil, foram realizados diversos encontros para discutir questões como protecionismo estatal, desenvolvimento do mercado nacional e renovação temática e estética. Assim, destacamos o Congresso Paulista de Cinema, de 15 a 17 de abril de 1952; os Congressos Nacionais de Cinema Brasileiro, em 1952 e 1953; e a I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, de 12 a 15 de novembro de 1960, organizada por instituições estatais e presidida pelo historiador e crítico fundador da Cinemateca Brasileira Paulo Emílio Salles Gomes, que apresentou a conferência intitulada “Uma situação colonial?”, texto que posteriormente tornou-se o clássico “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, uma análise sobre a condição colonizada do cinema brasileiro. Já, no Chile, cabe destacar o cine-club de Viña del Mar, em 1962, fundado pelo cineasta Aldo Francia, onde foram organizadas projeções, produção de curtas-metragens e realização de cursos gratuitos. Além disso, o cine-club publicava textos em jornais e revistas e foi o criador da primeira sala de “cine-arte” do país (FRANCIA, 1990, p.56). Em 1963, a entidade organizou o I Festival de Cine Aficionado, onde se conheceu uma nova geração de cineastas chilenos. Como apontou Silvana Flores (2013, p.133), os casos do Brasil e do Chile são os exemplos mais emblemáticos para mostrar o início de uma organização de realizadores com o objetivo de construir estratégias para fortalecer o cinema nacional. No entanto, em nível continental, os diálogos começaram a se consolidar mais organicamente a partir da década de 1960, quando foram criados espaços de interlocução entre os países e que resultaram posteriormente na realização de mostras e festivais⁴⁸ para visibilizar estas produções em telas latino-americanas.

1.3. Nossa telas

Por que fazer um festival de cinema latino-americano? Porque na história, antes disso, os festivais e encontros dos cineastas latino-americanos se faziam na Itália, em Sestri-Levanti, Santa Margherita... É uma coisa louca, como é possível que um cinema latino-americano se reúna na Itália? Então, a possibilidade que se pudesse reunir no continente... Surge a idéia de Delia, Mauricio, Pallero e Dolly que propõem a Aldo Francia, no Festival de Viña del Mar, que aceita a idéia e começa a formular-se o projeto de fazer um encontro em 1967 (Humberto Ríos, 2014).⁴⁹

⁴⁸ Outro fato importante nesse sentido foi a criação da UCAL (União das Cinematecas da America Latina) em 1965, no Festival de Cine del Mar de Plata.

⁴⁹ Trecho de entrevista de Humberto Ríos concedida à autora, quem fez a tradução. Texto original: “*Por qué no hacer un festival de cine latinoamericano? Porque en la historia antes de eso, los festivales y encuentros de los cineastas latinoamericanos se hacían en Italia, en Sestri-Levanti, Santa Margarita... Es una cosa loca, cómo es*”

Pelo já exposto, pode-se dizer que a década de 1960 foi o período de consolidação de um cinema social e crítico na América Latina. A conjuntura internacional aliada às reflexões sobre a importância da arte e da cultura como instrumentos de afirmação das culturas nacionais e de transformação social culminaram na criação de novos espaços de disseminação destas produções. No entanto, a falta de salas de cinema para exibir estes filmes, tanto por motivos comerciais quanto políticos⁵⁰, restringiu a maioria destes filmes à exibição em festivais internacionais. Esta condição de “filme exilado no seu próprio país”⁵¹ resultou na criação de circuitos alternativos de exibição na América Latina.⁵²

Uma experiência prévia importante foi o Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, ocorrido em 1958. Este ocorreu junto ao primeiro festival especializado em cinema documentário, o Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del SODRE (Serviço Oficial de Difusão Radioelétrica), em Montevidéu, que contou com a presença de 23 delegados de seis países (Argentina -14, Brasil -1, Chile -1, Bolívia -1, Peru -1 e Uruguai -5) e com a presença do documentarista inglês John Grierson⁵³. Como enfatizou Mariana Villaça, este encontro pode ser considerado “um momento fundamental das discussões sobre cinema ‘político’ no Cone Sul e sobre a viabilização de projetos coletivos, que nos anos 1960 dariam a tônica das perspectivas do grupo identificado pela expressão Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)” (VILLAÇA, 2012, p.242). Durante o evento, que tinha como principal finalidade “formular e resolver na medida do possível os problemas relacionados com a produção e distribuição de filmes que por seu caráter independente enfrentam (...) as maiores dificuldades”⁵⁴, criou-se a Asociación Latinoamericana de Cineastas Independentes (Alaci), com o objetivo de pensar alternativas de

posible que un cine latinoamericano se reúna en Italia? Entonces la posibilidad que se pudiera reunir en el continente, surge la idea en Delia, Mauricio, Pallero y Dolly. Lo proponen a Aldo Francia, en el festival de Viña del Mar, que acepta la idea y empieza a formularse el proyecto de hacer un encuentro en 1967 en Viña del Mar”.

⁵⁰ Quando me refiro a problemas políticos, abordo desde a falta de políticas estatais de distribuição e exibição dos filmes a ações de censura, principalmente durante as ditaduras militares do Cone Sul.

⁵¹ Termo utilizado por Marília Franco no I Colóquio de Cinema e Arte na América Latina para se referir aos filmes nacionais que ficam impossibilitados de serem exibidos em seus países de origem, tanto pelo monopólio de filmes hollywoodianos que dominam as salas de cinema, quanto pela falta de uma política estatal de exibição destes filmes.

⁵² O tema da distribuição e exibição destes filmes será aprofundado no Capítulo 3.

⁵³ Sobre a “inspiração griersoniana” na cinematografia latino-americana do período, ver MESTMAN (2013).

⁵⁴ Informações contidas na ata final do congresso, com os objetivos, lista de cineastas presentes e deliberações. In Hojas de Cine (1988). Tradução da autora. Texto original: “plantear y resolver en la medida de lo posible, problemas relacionados con la producción y distribución de filmes que por su carácter independiente afrontan hoy las mayores dificultades”.

produção e distribuição cinematográfica, além de fomentar o intercâmbio entre cineastas. A proposta, no entanto, não chegou a ser colocada em prática (VILLAÇA, 2002).

Os anos seguintes são marcados por transformações na conjuntura política latino-americana. A revolução cubana de 1959 traz novos horizontes para a luta dos movimentos de esquerda no continente, que cresce em consonância com uma ofensiva do “tio Sam”. Em 1961, Cuba vence a Batalha de Girón⁵⁵ contra os Estados Unidos, potência que logo depois decreta bloqueio econômico à ilha, junto com os países do bloco capitalista. Após este episódio, Cuba declara o caráter socialista da revolução e se aproxima do bloco soviético, relação que foi marcada por turbulências⁵⁶. Também nesse período, há o fortalecimento das relações entre os países do Terceiro Mundo. Cabe citar alguns eventos de extrema relevância nesse sentido. De 03 a 15 de janeiro de 1966, Cuba sedia a I Conferência Tri Continental, em Havana, com o objetivo de agrupar os movimentos de libertação nacional da África, Ásia e América Latina. Este encontro foi muito influenciado pelas lutas de independência das colônias africanas; pelas idéias do pensamento terceiro-mundista, em especial às de Frantz Fanon; além da experiência de organização da guerrilha no Congo por Che Guevara⁵⁷, mesmo que fracassada. A conferência tinha um caráter de unificação dos movimentos de libertação nacional e chegou a refletir sobre a importância tática de fortalecer o âmbito cultural⁵⁸. A principal deliberação do encontro foi a fundação da Organização de Solidariedade aos Povos de África, Ásia e América Latina (OSPAAL), sendo que um dos resultados dessa organização foi a criação da Revista Tricontinental, onde Che Guevara publicou seu famoso texto “Criar dois, três... muitos Vietnam” (1967), que faz um chamado para a organização de focos guerrilheiros nos países de Terceiro Mundo. Um dos trechos emblemáticos do texto clama pelo internacionalismo proletário:

Y que se desarrolle un verdadero internacionalismo proletario; con ejércitos proletarios internacionales, donde la bandera bajo la que se luche sea la causa sagrada de la redención de la humanidad, de tal modo que morir bajo las enseñas de Vietnam, de Venezuela, de Guatemala, de Laos, de Guinea, de Colombia, de Bolivia, de Brasil, para citar sólo los escenarios actuales de

⁵⁵ Também conhecida como “Invasão da Baía dos Porcos”.

⁵⁶ Apesar da aproximação de Cuba da URSS, inclusive com relações comerciais que muito beneficiavam a ilha socialista, a relação entre os dois países sempre foi marcada por diferenças políticas. Apenas a título de exemplo, a própria guerrilha do Movimento 26 de julho, que culminou na Revolução de 1959, não foi apoiada pelo Partido Socialista Popular (PSP), o Partido Comunista Cubano.

⁵⁷ Ver GUEVARA (2000), livro escrito pelo próprio Ernesto Che Guevara avaliando a experiência.

⁵⁸ Informação cedida por Manolo Pérez, em entrevista à autora.

la lucha armada sea igualmente glorioso y apetecible para un americano, un asiático, un africano y, aun, un europeo (Che Guevara, 1967).

É nesse contexto que, em 1967, surgiu a idéia de um festival de filmes latino-americanos no próprio continente, na quinta edição do Festival de Viña del Mar⁵⁹, no Chile, país que também sediava a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), o que pode ou não ser uma coincidência⁶⁰. Esse encontro acabou sendo um divisor de águas, já que é tido como o espaço de consolidação do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Como já descreveu Humberto Ríos na epígrafe, a ideia do festival surgiu no Cine-Clube de Viña del Mar, que desde 1963 organizava o Festival de Cine Afficionado, com Aldo Francia na linha de frente. Na IV edição deste festival, em 1966, realizaram o I primeiro Festival de Cinema Chileno, aberto a filmes documentários e experimentais em 16 e 35mm, uma iniciativa vista como um “passo a mais”, em que traçou-se um panorama da produção nacional. O festival foi seguido pelo I Festival de Cinema Chileno, onde organizou-se o Primeiro Encontro de Cineastas Chilenos, para discutir a Lei de Cinema, com a intenção de impulsionar a cinematografia nacional (FLORES, 2013, p.133). Nesse mesmo período, também surgiu a idéia de pensar um festival de “cinema jovem”, aberto a novos realizadores latino-americanos, no entanto, não tinham idéia da produção dessa nova geração. Assim, delegaram a tarefa de um primeiro levantamento a José Trancoso, que foi ao Festival de Córdoba, na Argentina, com esse objetivo. Lá, encontrou os cineastas Edgardo Pallero e Dolly Pussi⁶¹, ambos vinculados à Escuela de Santa Fé e recém chegados da experiência de produção dos quatro filmes do “Brasil Verdade”. Por intermédio de Pallero, Trancoso conheceu os cineastas argentinos Mauricio e Delia Berú, que juntos elaboraram uma lista de possíveis convidados de diversos países do continente. E assim foi.

⁵⁹ Sobre os Festivais de Viña del Mar, ver FRANCIA (1990).

⁶⁰ A CEPAL era um órgão da ONU sediado exatamente no Chile, informação lembrada pelo crítico José Carlos Avellar, em entrevista à autora. Seria interessante pesquisar a relação da CEPAL com esses movimentos cinematográficos e pensar a relação deste projeto com outras áreas que também estavam elaborando um pensamento latino-americano, como a sociologia, a filosofia, entre outras.

⁶¹ O relato de Aldo Francia não fala da cineasta Dolly Pussi. No entanto, a própria concedeu uma entrevista à esta autora, em abril de 2014, em Buenos Aires, Argentina, descrevendo essa história, além do depoimento de Humberto Ríos, que também relembrou este fato.

Figura 4 - Cartaz do V Festival de Viña del Mar e reportagem do Jornal chileno “La Unión”, de 05/03/1967 (acervo da Cinemateca de Cuba).

O V Festival de Viña del Mar⁶² ocorreu de 01 a 08 de março de 1967, no Chile, com a participação de nove países, com 55 filmes, em sua maioria documentários em curta e média-metragem, em 16mm e 35mm. Foram exibidos filmes dos seguintes países: Argentina - 18, Brasil - 18, Bolívia - 1; Cuba - 3, Chile - 9, México - 1, Peru - 1, Uruguai - 2 e Venezuela - 2. Além disso, nessa semana também ocorreu o I Encontro de Cineastas Latino-Americanos, que teve participação de mais de 46 delegados da Argentina (15), Brasil (9), Cuba (2), Uruguai (4), Peru (4), Venezuela (1) e Chile (11)⁶³, reunião pioneira no continente. É a primeira vez que se juntam todos esses cineastas, como Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Eduardo Coutinho, do Brasil; Edgardo Pallero e Dolly Pussi, da Argentina; Jorge Sanjinés, da Bolívia; Mario Handler, do Uruguai; Margot Benacerraf, única delegada da Venezuela; e os cubanos Alfredo Guevara, Raul Pérez Ureta⁶⁴ e Saúl Yelin, que conseguiram romper o bloqueio e entrar no

⁶² Algumas revistas especializadas em cinema publicaram matérias sobre esse festival. Cabe destacar a cobertura da Revista Cine Cubano, que dedicou a edição 42-43-44 inteira ao recém consolidado Nuevo Cine Latinoamericano. Sobre as publicações latino-americanas de cinema e o Nuevo Cine Latinoamericano, ver NUÑEZ (2009).

⁶³ Littín in Francia, 1990, p.141.

⁶⁴ Em entrevista, o cineasta Raul Pérez Ureta disse ter participado do encontro.

Chile, um dos países que havia cortado relações com a ilha⁶⁵. Este encontro propiciou que os realizadores identificassem muitas afinidades entre suas cinematografias, até então pouco conhecidas e compartilhadas. Como refletiu Avellar, em entrevista à autora:

Então, essas coisas todas geraram num certo momento uma surpresa, meio descoberta, meio confirmação, especialmente no Festival de Viña de 1967, de que os filmes tinham muitas coisas em comum, de que pressionados por vários problemas econômicos, sociais, políticos, culturais, os cineastas estavam encontrando soluções originais, mas ao mesmo tempo gerando uma espécie de identidade supra-nacional, que isso podia ser colocado no mesmo padrão, no mesmo patamar dos filmes realizados na Bolívia, no Brasil, na Argentina, no Chile, no Uruguai, em Cuba, entende? (...). Agora, esse momento foi um momento de descoberta de várias semelhanças de estilo e gerador de outras práticas que, mesmo em países que não tinham uma tradição cinematográfica, começaram a descobrir a possibilidade de fazer filmes a partir desses exemplos vistos especialmente em Viña (José Carlos Avellar, 2015).

O Festival estabeleceu os seguintes objetivos: 1 - Exibir e confrontar obras de tendência experimental que contribuíssem à promoção do cinema como arte; 2 - Investigar novas formas de linguagem cinematográfica, através de uma expressão latino-americana autêntica e própria, fundamentando a problemática do homem e da raça, redescobri-lo autóctone e incorporá-lo ao nosso cinema; 3 - Reunir as pessoas do cinema latino-americano, em suas diferentes atividades e manifestações, com o objetivo de intercambiar experiências e possibilitar a associação de esforços comuns.⁶⁶ Pelos pontos levantados, é explícita a preocupação com a projeção das realidades nacionais, a partir de uma linguagem autêntica e/ou singular. Se por um lado, há uma predominância de filmes com viés social e crítico, por outro, percebe-se que a maioria dos filmes não possui um ponto de vista revolucionário ou anti-capitalista e “nem o festival discutiu medidas que poderiam ser consideradas radicais”, como apontou Alfredo Guevara.

No puedo decirse que el V Festival de Cine Latinoamericano haya sido planteado como expresión de un cine revolucionario, o para reunir a los revolucionarios que se expresan a través del cine. Ni todos los presentes eran revolucionarios, o al menos, con un cierto grado de coherencia teórico-práctica, ni el Festival discutió medidas que puedan ser consideradas radicales. Y, sin embargo, para los cubanos, y creo que para todos los cineastas latinoamericanos – presentes y ausentes – ofreció un caudal de experiencias y oportunidades que solo podrá ser valorado en la perspectiva de los próximos años. Porque en efecto, América Latina tiene el privilegio de ser un continente que porta la realidad o la semilla de la revolución. Y todo acto de resistencia nacional, y la defensa de nuestras culturas nacionales

⁶⁵ Todos os países da América Latina, com exceção do México, romperam relações diplomáticas com Cuba.

⁶⁶ Littín cita os objetivos do Festival in GUEVARA & GARCÉS (2007). Tradução da própria autora.

lo es, representa, objetiva y muy concretamente, una contribución a la toma de conciencia necesaria (in GUEVARA & GARCÉS, 2009, p.145).

O jurado, presidido pelo cineasta chileno Aldo Francia, destacou a importância dos filmes-encuesta brasileiros⁶⁷, como *Integração racial* (1964), de Paulo Cesar Saraceni, *Maioria absoluta* (1964), de León Hirzsmann, *Memória do cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba* (1965), de Manuel Jiménez, *Subterrâneos do futebol* (1966), de Maurice Capovilla e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno⁶⁸, pela “valentia, a criatividade, o rigor crítico e a riqueza formal com que abordam a problemática nacional”⁶⁹. Além disso, receberam destaque os filmes cubanos, pelo “desenvolvimento pujante original da cinematografia” e os filmes produzidos como resultado do Instituto de Cinematografia de la Universidad del Litoral (Escuela de Santa Fé), que já completava uma década, como *Las cosas ciertas* (1965), de Gerardo Vallejo, *Hachero nomás* (1966), de Hugo Luis Bonomo, Patricio Cool, Jorge Goldenberg e Luis Zanger; *Hoy cine hoy* (1966), de Diego Bonacina; e *La pampa gringa* (1963), de Fernando Birri. Além das produções documentais da Escola de Santa Fé, também cabe destacar a exibição do documentário *Greda* (1966), de Raymundo Gleyzer e Jorge Prelorán.

Figura 5 - Parte da programação do catálogo do V Festival de Viña del Mar (acervo da Cinemateca de Cuba).

⁶⁷ Que poderíamos chamar de filmes de entrevista.

⁶⁸ Na edição especial da revista Cine Cubano (42-43-44) constam entrevistas com alguns realizadores, dentre eles, Geraldo Sarno.

⁶⁹ In GUEVARA & GARCÉS (2009).

Os filmes premiados foram os seguintes: grande prêmio para *Manuela*, ficção do cubano Humberto Solás; Prêmios Categoria Documentário para o documentário em 35mm *Maioria Absoluta* (1964), do brasileiro León Hirszman, e para o documentário em 16mm *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; Prêmios Categoria Fantasia, *Buenos Aires em camiseta*, em 35mm, do argentino Martín Schorr, e para *e Rodha e outras histórias*, 16mm, do brasileiro Sérgio Muniz; prêmios especiais do Jurado para *Now*, do cubano Santiago Álvarez e *Revolución*, do boliviano Jorge Sanjinés⁷⁰. Geraldo Sarno⁷¹ em entrevista, relembra como o encontro possibilitou a descoberta deste novo cinema em termos continentais:

Viña del Mar ainda foi uma coisa muito interessante, o primeiro Viña del Mar, pelo menos, para mim foi muito gratificante ter ido lá porque realmente o Novo Cinema, o que eu me lembro de Viña del Mar, foi nossa surpresa geral pela existência de um novo cinema em América Latina, era muito gratificante você ver o filme do Sanjinés... (..) Se descobria a Bolívia através do cinema, através de um cinema militante chamado *Revolução*, era uma coisa deslumbrante, era uma coisa impactante, muito. Da mesma forma que imagino que mostrar *Viramundo*, os caras viam *Viramundo*, diz “Porra, São Paulo!” A gente descobria essas imagens do cinema pela primeira vez e Viña revelou isso, certo? (Geraldo Sarno, 2015).

Este primeiro encontro funcionou como um panorama inicial da produção latino-americana do período. Chama a atenção a quantidade de documentários na programação e a baixa quantidade de filmes mexicanos (apenas um), país com intensa produção cinematográfica⁷². Ao mesmo tempo, não é de se espantar a prioridade por filmes documentários, visto que existia uma preocupação desta nova geração com a exposição de um “real” encoberto, desconhecido e invisível que precisava ser denunciado. Nesse sentido, a Escuela de Santa Fé foi inegavelmente uma semente inspiradora, que prontamente germinou no Brasil, por meio do intercâmbio entre cineastas do Brasil e da Argentina. Nesse sentido, a homenagem aos quatro filmes do projeto Brasil “Verdade” também foi um reconhecimento dos frutos dessa parceria.

⁷⁰ Além destas premiações, o Jurado destacou os seguintes filmes e menções honrosas para o documentário *Greda*, dos argentinos Raymundo Gleyzer e Jorge Prelorán; *Quema*, do argentino Alberto Fisherman; *Carlos*, do uruguaio Mario Handler; *Andacollo*, dos chilenos Nieves Yankovic e Jorge Di Lauro; *Sobre todas estas estrellas*, do argentino Eliseo Subiela; *Érase una vez*, do chileno Pedro Chaskel; e *Electroshow*, do chilelo Patricio Guzman; e Prêmio Especial do Jurado a Juan José Stagnaro, pela sua contribuição à seleção argentina, integrada pela fotografia e realização de Berni 1922-1965 e fotografia de *Sobre todas estas estrellas* e *Fuelle querido* (Guevara & Garcés, 2009).

⁷¹ Geraldo Sarno foi entrevistado em agosto de 2015, na cidade do Rio de Janeiro.

⁷² Os principais produtores de cinema no período eram Argentina, Brasil e México.

Durante o encontro, cada delegação expôs a situação do cinema em seus respectivos países⁷³. No relato escrito por Luisa Ferrari, do Cine-Clube de Viña del Mar, constam as seguintes pautas: as dificuldades de produção, distribuição e exibição do cinema independente; as dificuldades de alcançar o grande público, com exceção de Cuba; o problema da censura e da auto-censura⁷⁴, momento em que cineastas do Brasil e da Argentina denunciaram a censura oficial promovida pelas ditaduras militares⁷⁵. Além disso, um dos pontos analisados foi o desconhecimento recíproco da cinematografia latino-americana e o paradoxo das produções serem mais conhecidas na Europa que no próprio continente. Também enfatizou-se a necessidade de produzir filmes que se comunicassem com os setores populares, tratando temas próprios de cada país por meio de uma linguagem “fácil, direta e universal” (FRANCIA, 1990, p.141-142).

Por fim, o encontro discutiu a consolidação de um movimento cinematográfico e resultou na aprovação de resoluções, em que a mais importante foi a criação de um Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, para reunir os movimentos de cinema independente de cada país, que teria sede em Viña del Mar. Os outros encaminhamentos apontavam para a publicação das deliberações do encontro em revistas especializadas de cada país; a organização de uma Semana de Cinema Latinoamericano organizada pelo “centro nacional” de cada país em articulação com cinematecas, cinemas de arte e cine-clubes, que deveria ser proposta como mostra paralela em diversos festivais internacionais; e a promoção de um Encontro de críticos cinematográficos e editores de publicações especializadas da América Latina e Europa, durante os festivais internacionais⁷⁶ (Francia, 1990, p. 142).

Após este encontro de 1967, que foi uma espécie de alavanca para a formação de uma rede entre realizadores latino-americanos, muitos encontros e festivais ocorreram no continente, onde muito se discutiu.⁷⁷ Os debates, no entanto, não giravam apenas em torno da pauta cinematográfica, mas se transformaram em palco de embates entre as diferentes posições ideológicas, de progressistas a revolucionários. Como relatou Dolly Pussi, em

⁷³ Para ver as exposições de cada país, ver GUEVARA & GARCÉS (2009).

⁷⁴ Sobre a auto-censura, o problema estaria relacionado à estrutura econômica da indústria cinematográfica, a qual impediria a autêntica expressão artística dos cineastas.

⁷⁵ O Brasil encontrava-se sob ditadura militar desde 01 de abril de 1964 (General Castelo Branco) e a Argentina desde 28 de junho de 1966 (General Onganía).

⁷⁶ Hojas de Cine. O documento original também foi consultado na Cinemateca de Cuba.

⁷⁷ Fabián Nuñez (2009) faz um debate teórico-histórico da maior parte destes encontros e festivais em sua tese de doutorado, assim como as publicações de Silvana Flores (2013), Ignacio Dávila (2014) e Isaac León Frías (2014).

entrevista, “não só se falava de cinema, se falava de política e de como podíamos fazer um cinema que ajudasse a mudar as coisas”.⁷⁸ E essas posições estavam em sintonia com a conjuntura política de ascensão da luta de classes em diversas partes do mundo e o surgimento de organizações guerrilheiras na América Latina (como Argentina, Brasil e Uruguai, aos quais somou-se o Chile posteriormente). Relacionado a isso, é neste período que ocorre também a reunião da Organização Latinoamericana de Solidariedade (OLAS), que seria a vertente continental da OSPAAL, ocorrida em Havana, de 31 de julho a 10 de agosto de 1967, apenas quatro meses depois do encontro do V Festival de Viña del Mar. Esta reunião teve a presença de militantes de diversos países e indicou a linha foquista como alternativa da esquerda revolucionária.⁷⁹ Ao mesmo tempo, neste mesmo período ocorreu o recrudescimento da repressão militar em diversos países latino-americanos, que na década de 1970 culminou na Operação Condor. Em 1967, Che Guevara foi assassinado, enquanto tentava organizar a luta armada na Bolívia, fato que repercutiu em toda a esquerda latino-americana, vide o emblemático final do clássico filme militante *La hora de los hornos* (1969) de Fernando Solanas e Octavio Getino (Grupo Cine Liberación) que mostra um plano fixo de alguns minutos da imagem de Che Guevara morto, convocando o espectador para ação.

Em 1968, há um encontro emblemático para pensar o cineasta como sujeito que intervém e não simplesmente mostra a história. A Primeira Mostra de Cinema Documental, ocorrida de 21 a 29 de setembro, em Mérida, Venezuela, organizada pela Universidad de los Andes, com Carlos Rebolledo na linha de frente, reuniu diversos documentaristas latino-americanos e uma seleção fílmica caracterizada por um cinema mais comprometido com os “projetos revolucionários”, como já analisou o pesquisador Ignacio Dávila (2014, p.67-69), enfatizando esta nova vertente a partir da intervenção realizada pelo cineasta boliviano Jorge Sanjinés durante a Mostra:

El pueblo sabe más del hambre que él sufre, del frío que pasa, que nosotros los cineastas, de modo que estas películas para el pueblo... significan poco.

⁷⁸ Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2014, quem fez a tradução. Texto original: *No sólo se hablaba de cine, se hablaba de política y de cómo podíamos hacer para hacer un cine que ayudara a cambiar las cosas, a que sean más justas y de qué manera podían ser justas*”.

⁷⁹ Um material documental interessante sobre esse encontro está no Noticiero ICAIC Latinoamericano número 511, dirigido por Santiago Álvarez e realizado por Manuel Perez Paredes, de 12 de novembro de 1970, em homenagem a Carlos Marighella, líder da organização armada Ação Libertadora Nacional (ALN). No Noticiero, aborda-se a participação de Marighella na Conferência da OLAS. A narração enfatiza a declaração do líder guerrilheiro quando volta ao Brasil – “o essencial é a ação, a ação faz a vanguarda” – e relata seu pronunciamento, agora em 1968, sobre a linha política adotada pela ALN, em consonância com a declaração geral da OLAS, ou seja, a linha “foquista”, que defendia a criação de focos revolucionários no campo para fazer a revolução, como aconteceu em Cuba. Sobre este Noticiero, ver Capítulo 5.

Creo que ahora debemos entrar a una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana. Debemos señalar quiénes son los que causan este estado de cosas. Debemos desenmascarar al imperialismo, eso debemos hacer. Algunos ya han comenzado a hacerlo. Y entonces sí al pueblo le va a interesar ver esos filmes. Porque al pueblo le va a interesar conocer, explicarse cómo ocurre, por qué sufre su miseria; no basta con que se vea retratada su miseria, si él, como dije ya, bien sabe que es pobre, lo importante es mostrar quiénes son los culpables, cómo se opera la explotación, cuáles son sus fines; qué medios está tomando, por qué está interesada la opresión en la despersonalización de los pueblos, por qué quiere borrar la identidad, por qué quiere eliminar la cultura de los pueblos, esos fenómenos yo creo que al pueblo le interesan. Como le interesarán al pueblo aquellas películas que le hablan de sus propios valores, que exaltan las cosas positivas que tiene el pueblo.⁸⁰

Nesta declaração, percebe-se a ênfase do cineasta num cinema mais combativo e interventivo, mais comprometido com as causas populares, em detrimento de um cinema de testemunho, que expõe uma realidade social que o povo está cansado de saber (e de sofrer), vertente que predominou no V Festival de Viña del Mar. Em entrevista a esta autora, Jorge Sanjinés lembrou a Mostra de Mérida como uma descoberta destes filmes latino-americanos mais comprometidos socialmente, em que “vários dos cineastas cubanos, brasileiros, peruanos, colombianos, venezuelanos estavam trabalhando em um cinema comprometido com a causa popular” (Jorge Sanjinés, 2013)⁸¹. O pesquisador argentino Mariano Mestman também realiza uma comparação entre o Festival de Viña (1967) e o de Mérida (1968):

De hecho, el lemento común en Viña 67 es el carácter ‘independiente’, en muchos casos también social, pero no militante, de la mayoría de las películas, Y las discusiones principales giran en torno a la producción, distribución y exhibición regional. La Muestra de Mérida reafirmó el lugar central que ocupaban estos temas, al mismo tiempo que rescataba el documental como el ‘género’ propio del cine latinoamericano - porque en el se inician sus cineastas y porque se lo concibe en una relación de ‘necesidad’ respecto de la realidad regional (Capriles) y problematizaba las formas que venían utilizándose. Es decir, cuestionaba el tipo de documental apropiado a la nueva situación en esa atapa ya no más ‘defensiva’ sino ‘ofensiva’, como proponía Sanjinés (MESTMAN, 2001, p. 12).

Na Mostra de Mérida competiram 61 documentários de dez países, com a seguinte proporção: Brasil - 13; Argentina -12; Cuba – 7; Colômbia - 6; Venezuela -6; Peru - 5; México - 4; Bolívia – 3; Uruguai - 3; Chile – 2⁸². Deste países, foram premiados Jorge

⁸⁰ Texto que posteriormente foi publicado da Revista Cine del Tercer Mundo (Cine del Tercer Mundo, núm. 1, Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo, outubro de 1969).

⁸¹ Jorge Sanjinés foi entrevistado em janeiro de 2012, na cidade de La Paz, Bolívia.

⁸² Nuñez (2009, p. 513).

Sanjinés e Santiago Álvarez, pelo conjunto de suas obras; e a primeira parte de *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanos e Octavio Getino, que até então havia sido exibido somente no Festival de Pésaro e clandestinamente na Argentina. Além disso, receberam menções especiais o Brasil, pela melhor seleção, e por *Maioria absoluta*, de León Hirszman; *Elecciones* e *Me gustan los Estudiantes*, do uruguaio Mario Handler; *Ollas populares*, do argentino Gerardo Vallejo; *Testimonio de una agresión*, de autor mexicano anônimo; *Sobre todas estas estrellas*, do argentino Eliseo Subiela (NUÑEZ, 2009, p.513-514)⁸³. De fato, reforçando as reflexões de Sanjinés, percebe-se uma maior quantidade de filmes combativos e de intervenção comparados aos filmes do V Festival de Viña del Mar. Por exemplo, os filmes cubanos panfleteam a revolução e denunciam o imperialismo norte-americano; o argentino *La hora de los hornos*, assumidamente peronista, aponta a violência fanoniana como alternativa de resistência; o uruguaio *Me gustan los estudiantes* denuncia a repressão militar no Uruguai. Nesse sentido, também devemos pensar estas produções a partir do contexto político neste período, marcado pelo avanço das ditaduras do Cone Sul (Argentina, Brasil e Uruguai), em que os filmes, quando não recuaram em função da censura e da repressão, acabaram respondendo ao reacionarismo e radicalizando em suas propostas.

Assim como ocorreu em Mérida, predominou um caráter mais interventivo no II Encontro de Cineastas Latino-Americanos ocorrido de 25 de outubro a 01 de novembro de 1969, durante o II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Viña del Mar. Seu cartaz já mostrou a que veio: uma objetiva em punho mirando o espectador, como uma câmera-fuzil. Sobre o caráter combativo do encontro, Alfredo Guevara declarou na época:

En esos combates en los que se ha hecho posible para América Latina, para sus vanguardias, y en este caso para sus cineastas, reencontrar la conciencia de sí, de su autonomía cultural, de sus posibilidades reales, y de sus derechos, e de sus deberes, el primero de ellos: combatir. También con la cámara mientras sea posible y eficaz. Y en más alto nivel de conciencia, y de urgencia, con el fusil” (entrevista com Alfredo Guevara, in GUEVARA & GARCÉS, 2007, p.174).

O encontro teve participação de diversos cineastas e presença massiva de estudantes do Uruguai, Argentina e Chile, em que prevaleceu uma linha mais radical não só nos filmes, mas também nas pautas e encaminhamentos. Ao mesmo tempo, é neste encontro que algumas

⁸³ Também foram exibidas algumas ficções fora de concurso, caracterizadas por um realismo quase documental, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Ukamau* (1966), de Jorge Sanjinés; e *A falecida* (1965), de Leon Hirszman. Dos cineastas estudados, cabe enfatizar a exibição dos filmes *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Ceramiqueros de tras de la sierra* (1966), de Raymundo Gleyzer; e *Now* (1965), *Cerro pelado* (1966), *Hasta la victoria siempre* (1967) e *Golpeando en la selva* (1967), de Santiago Álvarez (NUÑEZ, 2009, p.513-514).

divergências começaram a aparecer. A principal delas dizia respeito ao caráter destes encontros. Alfredo Guevara fez uma intervenção enfatizando a urgência política de um cinema combativo e anti-imperialista e propôs que o tema “Imperialismo e Cultura” norteasse o debate, também defendida pelo Grupo Cine Liberación, que já levantava há um ano a bandeira do “tercer cine”. Essa proposta foi motivo de embates, já que a delegação chilena, presidida pelo cineasta Raul Ruiz, tinha outra sugestão de pauta, com enfoque para o âmbito cinematográfico, como orientação temática, exibição e distribuição, debate que já havia sido iniciado no encontro anterior de Viña del Mar (DÁVILA, 2014, p.71).

Figura 6 – Cartaz do II Festival del Cine Latinoamericano (1969) e detalhe da imagem da “câmera-fuzil” (acervo da Cinemateca de Cuba).

Figura 7 – Manchete do jornal chileno “La Unión” (29/10/1969) sobre as divergências no Festival de Viña (acervo da Cinemateca de Cuba).

Assim, percebe-se nesse debate a existência de diferentes visões políticas entre os cineastas, algumas claramente vinculadas à luta armada, ao foquismo cubano, representadas fortemente pela delegação cubana, e outras que não viam o cinema como instrumento revolucionário. Por fim, ganhou a proposta de Alfredo Guevara e a assembléia, assim, girou em torno de quatro principais pautas: 1 - Informe dos países e delegações; 2 - discussão sobre o tema “Imperialismo e Cultura”; 3 - Como utilizar o cinema como arma revolucionária; 4 - Formação de novos cineastas latino-americanos. Che Guevara foi nomeado presidente honorário a pedido dos universitários da Escuela de Cine de la Plata (Argentina), Santiago Álvarez foi o presidente e Edgardo Pallero, o secretário geral.

Figura 8 – Nota do jornal chileno “La Unión” (28-29/08/1969) com fotografia de Santiago Álvarez, que presidiu a mesa do II Encontro de Cineastas Latino-Americanos (acervo da Cinemateca Cubana).

Ao contrário do V Festival de Viña, que só teve a exibição de um longa-metragem, o *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, que nem entrou na competição, este contou com um total de 110 filmes, entre longas e curtas-metragens, de 10 países: Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, México, Peru, Uruguai, Venezuela, Bolívia e Chile, sendo que os países com mais filmes exibidos foram Cuba (20), incluindo 7 longas; Brasil (15), incluindo 1 longa; e Chile (14) filmes, incluindo 5 longas. Além disso, foi exibida a trilogia inteira de *La hora de los hornos* (de 4 horas e 20 minutos de duração), projetada em duas sessões (FRANCIA, 1990, p.159). Dos cineastas estudados, destaco a exibição dos filmes *Vitalino Lampião* (1969), de Geraldo Sarno; e *79 primaveras* (1969), *Hasta la victoria siempre* (1967), *La guerra olvidada* (1967) e *Despegue a las 18:00* (1969), de Santiago

Alvarez⁸⁴. Também estiveram presentes convidados estrangeiros ilustres, como Joris Ivens, grande referência mundial do cinema militante.

Podemos dizer que os Festivais de Viña del Mar exerceram grande impacto na produção e articulação dos cineastas independentes e engajados da América Latina, influenciando inclusive na criação de outros espaços, como a *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M)⁸⁵, fundada no Uruguai, em 1969. Sua criação está atrelada ao *Festival del Marcha*, outra instância importante de difusão do cinema latino-americano organizada pelo semanário uruguaio de esquerda *Marcha*⁸⁶, também conhecido pela criação do *Cineclub de Marcha*⁸⁷, que aglutinava cineastas, produtores e críticos alinhadas à esquerda. Como relembra o cineasta Mario Jacob, em entrevista a esta autora⁸⁸:

Lo que pasa es que la semilla de la cinemateca del tercer mundo está apoyada en un semanario de izquierda que hubo que se llama “Marcha”. “Marcha” hacía todos los años exhibiciones, una exhibición con los que los críticos de ese semanario consideraba la mejor del año. Que es un momento de ruptura y como gente de izquierda se empieza a preguntar por qué diablos vamos a publicitar tal película francesa o sueca o no sé qué y ahí hay un giro y se empieza a dar películas latinoamericanas o del Tercer Mundo. Como consecuencia de esto que fue un éxito impresionante porque se llenaban salas de mil y pico de personas, se forma el cine club de Marcha que era una especie de apéndice de ese semanario, hasta que llega un momento en que de común acuerdo con el director se resuelve independizar. Marcha tenía una línea tercermundista no alineada, era de izquierda pero de una izquierda independiente y supongo que fue una cosa que no exigió demasiado debate que era adoptar el nombre de Cinemateca del Tercer Mundo (Mario Jacob, 2013).

A *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M) foi fundada em 08 de novembro de 1969, data em que estiverem presentes os cineastas Joris Ivens, Fernando Solanas e Geraldo Sarno, além de outros intelectuais e artistas de esquerda, o que contribuiu “para definir os contornos da C3M como uma instituição de esquerda” (VILLAÇA, 2012, p.246), a qual foi “batizada”

⁸⁴ Informações consultadas nos arquivos da Cinemateca de Cuba.

⁸⁵ Sobre a Cinemateca del Tercer Mundo, ver TAL (2003), NUÑEZ (2009) e VILLAÇA (2012). Também foi produzido um documentário sobre a experiência, *C3M – Cinemateca del Tercer Mundo* (Lucía Jacob, 2012, Uruguai).

⁸⁶ No *Archivo General de la Universidad de la Republica*, em Montevideu, foram consultadas algumas edições do Semanário *Marcha*, onde encontram-se algumas notas de divulgação do cineclub de la Marcha, incluindo filme de Santiago Álvarez. Atualmente, os semanários encontram-se digitalizados e disponíveis na Internet.

⁸⁷ O “Cine Club de Marcha”, vinculado ao semanário de esquerda uruguaio “Marcha”, foi um importante espaço de exibição de filmes militantes latino-americanos no Uruguai. Surgiu em 1969, como resultado dos Festivais Marcha de cinema, e foi um dos idealizadores do projeto “Cinemateca del Tercer Mundo”. Para maiores informações, ver TAL (2003) e VILLAÇA (2012).

⁸⁸ Mario Jacob foi entrevistado em setembro de 2013, em Montevideu, Uruguai.

por meio de um logotipo simbólico nesse sentido: um cineasta brandindo uma câmera de filmar como se fosse uma metralhadora, reforçando o cinema como “arma de luta”. A instituição funcionou de 1969 a 1973, constituindo-se como importante pólo latino-americano de exibição, arquivamento e produção do chamado “cinema de combate”.

Os integrantes mais ativos da C3M foram Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achúgar⁸⁹, Hugo Alfaro, Eduardo Terra, José Wainer e Walter Tournier e o projeto resultou na produção da animação *En la selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier, 1972) e dos documentários em curta e média-metragem *Uruguay 1969: El problema de la carne* (Mario Handler, 1969), *Líber Arce, liberarse* (Mario Handler, 1970) e *La bandera que levantamos* (Mario Jacob e Eduardo Terra, 1971)⁹⁰; na publicação de duas edições da *Revista de Cine Del Tercer Mundo* (1969 e 1970), contendo textos de cineastas latino-americanos (como Glauber Rocha, Jorge Sanjinés e Octavio Getino), incluindo ensaios teóricos, entrevistas, análises e depoimentos⁹¹; na organização de diversas exibições e debates sobre cinema político; e na constituição de um acervo de aproximadamente 140 filmes⁹², que eram exibidos em escolas, sindicatos, igrejas. Dentre os filmes exibidos pela Instituição, Mario Jacob lembrou a exibição de diversos de Santiago Álvarez, como *Now* (1965)⁹³ e os *Noticieros ICAIC Latinoamericano*, recebidos “praticamente semanalmente”; além da estréia do documentário *México: la revolución congelada* (1970), com a presença de Raymundo Gleyzer, numa sessão realizada num teatro alugado com projeção em 16mm. A Cinemateca, no entanto, teve vida curta, já que em 1973 instaurou-se uma ditadura militar no Uruguai, momento em que houve o recrudescimento da repressão militar, a radicalização das organizações de esquerda⁹⁴, perseguição e prisões de integrantes da Cinemateca, o que levou à interrupção do projeto.

⁸⁹ O distribuidor Walter Achugar foi uma das figuras fundamentais desse processo, pois trabalhava com distribuição comercial de filmes e tinha acesso a títulos de diversos países. Informação concedida à autora em entrevista com Mario Jacob.

⁹⁰ Os seguintes documentários de Mario Handler anteriores à criação da Cinemateca também foram muito difundidos no período: *Elecciones* (Mario Handler, 1967) e *Me gustan los Estudiantes* (Mario Handler, 1968).

⁹¹ A revista tinha a intenção de ser um espaço de difusão de experiências e diálogo entre os cineastas. No entanto, foram apenas duas edições, que encontram-se disponíveis on line, no site da Cinemateca Uruguia (<http://www.cinemateca.org.uy/>).

⁹² Mario Jacob, em entrevista, disse que o acervo da Cinemateca del Tercer Mundo desapareceu com a ditadura militar instaurada no Uruguai em 1973.

⁹³ O documentário *Now* (1965) é um curta-metragem de 5 minutos sobre a luta dos negros norte-americanos contra a discriminação racial e pelos direitos civis. O filme é bem dinâmico, considerado um dos pioneiros da linguagem do *videoclip*: uma colagem de diferentes materiais imagéticos, em ritmo acelerado, em total sintonia com a trilha sonora interpretada pela cantora de jazz Lena Horne.

⁹⁴ No caso do Uruguai, as organizações guerrilheiras Tupamaros e 26 de março.

Por fim, a construção destes espaços de interlocução⁹⁵ entre cineastas latino-americanos, foram experiências fundamentais para a solidificação deste novo cinema. Como enfatiza NUÑEZ (2009, p.447), estes festivais desempenharam “papel-chave na consolidação do ideário” do *Nuevo Cine Latinoamericano*, por meio de duas principais ações, a **aglutinação** de seus integrantes para troca de filmes e interlocução de idéias, princípios político-ideológicos e manifestos; e a **visibilidade**, por meio da criação de um panorama da produção cinematográfica, nas projeções e críticas. Acrescentaria uma terceira ação, a de **organização**, visto que os encontros também eram utilizados para encaminhar questões relativas às demandas destes cineastas, não só específicas do meio cinematográfico (produção, distribuição e exibição), mas relacionadas às táticas e estratégias políticas com relação a este novo cinema, a partir da heterogeneidade de visões políticas alinhadas à esquerda.

1.4 Além da telas

Os anos posteriores aos primeiros festivais latino-americanos foram marcados por diversas articulações entre os cineastas, em que as tendências políticas ficaram ainda explícitas. No entanto, assim como a *Cinemateca del Tercer Mundo* foi interrompida abruptamente pelo golpe militar uruguaio, a década de 1970 também foi definida pela multiplicação das ditaduras em “efeito dominó”, dificultando cada vez mais a realização de reuniões. Em 1971, ocorre a Mostra de Cinema Político Latino-Americano, na Colômbia, mesmo ano em que foi cancelado o III Encontro de Cineastas Latino-Americanos por divergências políticas entre os militantes da Universidade do Chile que sediaria o evento, o qual acabou sendo transferido para o ano de 1973, quando houve o golpe militar chileno, impedindo sua realização.

Ao mesmo tempo, a movimentação em torno de um cinema terceiro-mundista ultrapassava as fronteiras da América Latina⁹⁶. Em dezembro de 1973, ocorreu o Primeiro Encontro de Cineastas do Terceiro Mundo, na Argélia, onde se cogitou a idéia de criar um Comitê de Cineastas do Terceiro Mundo. Deste encontro, saíram as seguintes resoluções: 1.

⁹⁵ Para visualizar essa rede de interlocução entre cineastas latino-americanos, em especial entre os cineastas dos países estudados, foi elaborada uma cronologia dos encontros, mostras, festivais, espaços de formação e trocas profissionais a partir da criação de uma tabel, disponível em Anexo II. Para este trabalho, agradeço imensamente a contribuição da amiga Adriana Dias.

⁹⁶ Sobre cinema latino-americano e pensamento terceiro-mundista, ver Mestman (2002).

Constituição de um Comitê de Cinema do Terceiro Mundo com sede na Argélia; 2. Criação de um boletim permanente de informação e enlace; 3. Constituição de um catálogo de filmes do Terceiro Mundo; 4. Criação de uma Federação Latino-Americana de Cineastas (FELACI), a exemplo da Federação Panafricana de Cineastas (FEPACI); 5. Promoção do intercâmbio na difusão de filmes do Terceiro Mundo⁹⁷. Em maio de 1974, ocorreu o Segundo Encontro de Cineastas do Terceiro Mundo, em Buenos Aires, que teve a participação dos integrantes do *Grupo Cine de la Base* Raymundo Gleyzer, Jorge Denti e Nerio Barberis, episódio lembrado por Manuel Pérez Paredes⁹⁸, cineasta cubano que participou dos dois encontros (Argélia e Buenos Aires) como representante cubano:

Yo me recuerdo en Argel participando de esta iniciativa de crear un movimiento de cineastas tercermundistas... Y después está el encuentro de mayo en Buenos Aires de cineastas del Tercer Mundo, pero a mí todo eso me queda en el recuerdo como algo de buenas intenciones, de declaraciones, pero yo no logro recordar que eso dejara una unidad y cosas concretas que enseñar. Tal vez sea un problema de mi memoria pero no es fácil. Yo creo que en aquel momento lo que mantenía unido el sentimiento tricontinental era la guerra de Vietnam. Que era lo que ecualizaba la solidaridad internacional por la presión norteamericana y la guerra en Indochina (Manuel Pérez Paredes, 2014).

Apesar de Manuel Pérez falar da falta de uma unidade ou encaminhamentos concretos, os encontros de cineastas do Terceiro Mundo foram espaços de articulação importantes e, possivelmente, de inspiração para a concretização de projetos coletivos e do fortalecimento de um imaginário terceiro-mundista, como refletiu Mestman:

Desde la segunda mitad de los años sesenta, la creación de instancias de encuentro de cineastas políticos latinoamericanos y/o africanos en su propia región, otorgaba un incipiente rasgo distintivo respecto de períodos previos en los que el espacio más común de encuentro -cuando existió- correspondió a Festivales o Muestras europeas. Los términos con que tituló el diario chileno La Unión de Valparaíso (8-3-67) su comentario sobre Viña del Mar 1967, ilustran el ánimo reinante: "Viña desplaza a Europa como punto de Reunión de Cineastas Latinoamericanos". Por su parte, Giannoni sostuvo en Argel que la importancia del encuentro residía en que por primera vez los cineastas del Tercer Mundo se reunían sin la intervención de Occidente. También su idea de "coproducción" (citada en el epígrafe) y el lugar reservado a la distribución dan cuenta del proyecto de constitución de

⁹⁷ In Resoluções dos *Rencontres Internacionales pour un Nouveau Cinema*, 1974, documento consultado na biblioteca da ENERC.

⁹⁸ Manuel Pérez Paredes trabalhou no *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigiu diversos filmes cubanos, dentre eles o clássico *El hombre de Maisinicú* (1973) e, atualmente, é diretor do ICAIC. O cineasta foi entrevistado por esta autora em abril de 2014, na cidade de Havana, Cuba.

nuevos flujos entre los países del Tercer Mundo para incrementar la producción y los porcentajes de programación propia o regional en las pantallas (MESTMAN, 2002, p.16).

1.5 O cinema como política ou a política do cinema

Em junho de 1974, ocorreu na cidade de Montreal outro importante evento para o cinema político mundial intitulado Encontros Internacionais por um Novo Cinema (*Rencontres Internacionales pour un Nouveau Cinema*). No entanto, desta vez incluiu cineastas progressistas de diversas partes do mundo, em que as divergências político-ideológicas tornaram-se ainda mais acirradas com a expressão das diferentes vertentes da esquerda cinematográfica internacional. Abordarei alguns detalhes deste encontro, porque ainda há pouca bibliografia a respeito e, principalmente, pela descoberta recente de filmagens do evento⁹⁹, as quais tive a oportunidade de consultar no papel de espectadora do jogo político-cinematográfico da época. Este documento fílmico possui um valor singular, já que possibilita analisar as convergências e divergências entre os cineastas para além dos documentos escritos, por meio da imersão em seus discursos orais - um panorama acalorado e vívido de seus posicionamentos -. Como enfatizou Mestman (2014, p.10), “*se trata de un material que, estimamos, permitirá revisar aspectos desatendidos o solo parcialmente abordados por la historiografía cinematográfica, aún la especializada*”.

O encontro contou com a participação de algumas figuras centrais do cinema comprometido do período, alguns pertencentes a coletivos cinematográficos e/ou organizações políticas. Dentre os participantes, destacaria André Pâquet, idealizador do encontro (Comitê de Acción Cinematográfica), do Canadá; Jean Patrick Lebel (UNICITÉ/PCF) e Inger Servolin (SLON/ISKRA), da França; Guido Aristarco (Revista Cinema Nuovo) e Lino Micciché (diretor da Mostra de Pésaro), da Itália; Gino Lofredo e Rodolfo Broullon (ambos da Tricontinental Film Center), Bill Susman e Sue Robson (Third World Newsreel), dos Estados Unidos; e enfatizaria os participantes latino-americanos Fernando Solanas (Grupo Cine Liberación), Edgardo Pallero e Humberto Ríos, da Argentina;

⁹⁹ Estas filmagens foram descobertas por Mariano Mestman na Cinemateca de Montreal e resultaram na publicação no número 3 da Revista Rehime (*Cuaderno N°3 Año 3 | Verano 2013/2014 Estados generales del tercer cine. Los documentos de Montreal.1974* Buenos Aires, Prometeo, 2014), com uma compilação de duas horas das filmagens em DVD. Esta autora teve a oportunidade de consultar parte do material bruto, dezessete horas de filmagens, disponíveis somente na biblioteca do Instituto Gino Germani/UBA, em Buenos Aires, e na Cinemateca de Montreal.

Walter Achugar (Cinemateca del Tercer Mundo), do Uruguai; Miguel Littín, do Chile; Julio García Espinosa (ICAIC), de Cuba; e Affonso Beato (Tricontinental Film Center), do Brasil. Alguns dos cineastas, além de pertencerem a organizações cinematográficas, também militavam em organizações partidárias, como Lebel, do Partido Comunista Francês (PCF) e Littín, do Movimento Esquerda Revolucionária (MIR), diferenças que também marcaram as discussões sobre as táticas e estratégias políticas.

O encontro contou com mais de duzentos participantes de aproximadamente vinte e cinco países¹⁰⁰, divididos em conferências¹⁰¹ e nas oficinas “Como mostrar os filmes”, “Participação da base” e “Intervenção social com os filmes”. Todos os espaços foram seguidos de debates, os quais abordaram não apenas pautas relativas ao meio cinematográfico (cinema militante x capitalista/industrial, mercado cinematográfico, financiamento, leis nacionais de cinema, distribuição e exibição), mas também questões políticas relacionadas ao marxismo, ao socialismo real, à União Soviética, perpassando a guerrilha e os golpes militares na América Latina. Alguns destes debates foram permeados de divergências, sendo que um deles foi impulsionado pelos filmes argentinos *La hora de los hornos* (1966-1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, do Grupo Cine Liberación, e *Los traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base. A polêmica girou em torno do peronismo, fator que já era motivo de diferenças entre os dois grupos realizadores, já que o Grupo Cine Liberación¹⁰² pertencia ao Movimento Justicialista (peronista), defensor da “terceira via” nacionalista como alternativa ao capitalismo e ao socialismo, e o Grupo Cine de la Base era vinculado a uma organização revolucionária, marxista-leninista e crítica ao peronismo, o PRT-ERP. No encontro, a divergência que antes concentrava-se na Argentina acabou por tomar uma dimensão internacional. Apesar da ausência dos integrantes do Grupo Cine de la Base, suas posições se fizeram presentes por meio das vozes de outros cineastas.

¹⁰⁰ Sobre a composição do encontro, chama a atenção o alto número de mulheres européias e estadunidenses comparado ao grupo latino-americano, aparentemente sem mulheres representantes. Sobre a organização, houve logo no início uma pequena tensão relacionada à tradução: o cineasta chileno Miguel Littín reclamou da falta de tradução para o espanhol, mesmo com tantos convidados latino-americanos (só havia tradução para o francês e o inglês), o que nos faz pensar sobre a reprodução de uma lógica dominante mesmo num encontro que se propõe a pensar um cinema contra-hegemônico. Por fim, resolveram o problema da tradução de maneira improvisada, com traduções dos próprios cineastas que tinham fluência nas diferentes línguas.

¹⁰¹ Foram as seguintes conferências: Simon Hartog, crítico britânico que falou em nome do projeto de nacionalização da Associação de Cinema, TV e técnicos britânicos e o Sindicato dos Trabalhadores de Cinema; Julio García Espinosa, cineasta cubano, sobre as necessidades reais do espectador e os recursos do cinema de gênero; Guido Aristarco, crítico italiano, em conferência intitulada “Por um retorno a Marx no cinema de hoje”; Jean Patrick Lebel; e Fernando Solanas, do Grupo Cine Liberación.

¹⁰² Sobre o Grupo Cine Liberación, ver Mestman (2001; 2008; 2013).

Fernando Solanas protagonizou a polêmica enquanto conferencista de uma mesa sobre o Grupo Cine Liberación e a teoria do “Tercer Cine”, na qual abordou também a volta do peronismo na Argentina¹⁰³; e em outra mesa, junto aos argentinos Humberto Ríos e Edgardo Pallero, sobre a criação da Frente de Libertação da Cinematografia Nacional, vinculada ao novo governo e defensora de um projeto de lei elaborado junto a Octavio Getino, na época interventor do *Ente de Calificación Cinematográfica*, órgão responsável pela censura fílmica.

Figura 9 – Humberto Ríos, Edgardo Pallero e Fernando Solanas na mesa (imagens extraídas das filmagens consultadas no Instituto de Investigaciones Gino Germani/Universidad de Buenos Aires).

Após sua apresentação, Solanas foi questionado a respeito dos limites do peronismo e sobre a repressão no governo de Isabel Perón e sua relação com a organização de extrema direita Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Pierre Verronneau criticou sua perspectiva nacionalista, enquanto Lino Micciché disse que a ditadura do proletariado é

¹⁰³ Após 18 anos de proscricção do peronismo no país, o presidente peronista Cámpora assume a presidência em 25 de maio de 1973. Santiago Álvarez realizou um filme sobre sua posse, intitulado *El nuevo tango* (1973).

completamente diferente da ditadura do general Perón. O cineasta Nerio Barberis, que integrou o Grupo Cine de la Base, também relembrou este embate, em entrevista à autora¹⁰⁴:

Bueno, ahí se marcó la profunda diferencia política en ese momento con Pino Solanas y Getino sobre la defensa de Isabel Perón y que ellos planteaban la defensa. Hay una gran discusión. No hay que simplificarla. No quiero que lo que yo diga sí esté simplificando. Sí se produce un debate muy grande donde también intervienen los cubanos porque la triple A estaba asesinando y la triple A era dirigida desde el gobierno. Entonces defender ese gobierno era defender el asesinato y el primer experimento de aniquilación de los luchadores populares que terminan los militares después. Pino y Getino los defienden en ese momento y otro sector lo critica profundamente y ahí se produce sí un enfrentamiento político ideológico que se expresa con muchísimo odio. Luego con los años, no con Pino, pero con Getino nos hemos encontrado, hemos charlado, hemos reflexionado sobre aquel lugar. Ellos mediatizaban un poco, ello decía que peor iba a ser lo que pasó después, que fue el golpe, bla, bla, bla. Lo concreto que ahí sí se produce un enfrentamiento grande que divide a los argentinos basicamente y obviamente toman partido sectores de América Latina que ya era claro por la claridad de lo que pasaba en Argentina con la Triple A (Nerio Barberis, 2014).

De fato, a repressão a militantes marxistas já começou no governo de Isabel Perón pela Triple A, que afetou inclusive integrantes do próprio Grupo Cine de la Base. No entanto, apesar das denúncias realizadas durante o Encontro, Solanas se defendeu das acusações anti-peronistas criticando a esquerda radical (e nominalmente o PRT-ERP), classificando-a como idealista e inviável. Como não havia integrantes do Grupo Cine de la Base, o cineasta chileno Miguel Littín, vinculado à organização armada MIR, se manifestou em defesa do PRT-ERP, lembrando da aliança existente entre os grupos guerrilheiros da América Latina. Além disso, denunciou a censura de filmes chilenos pelo governo de Isabel Perón e terminou dizendo que o ERP, o MIR, a Frente de Liberación Nacional de Bolívia e os Tupamaros formavam uma junta de coordenação continental para a luta de libertação na América Latina. Nesse contexto, com os ânimos da mesa e público acirrados, o cubano Julio García Espinosa realizou o papel de conciliador, dizendo que a discussão era muito pouco produtiva e tendia a divisões muito estéreis, encerrando com a seguinte frase: “somos cineastas militantes que queremos apoiar o desenvolvimento da revolução”. Em entrevista a esta autora, o cineasta Humberto Ríos, peronista, que também estava presente na mesa com Solanas e Pallero, relembrou como a polêmica foi “resolvida”:

¹⁰⁴ Nerio Barberis foi entrevistado em setembro de 2014, na Cidade do México, México.

Se hace la reunión del Tercer Mundo en el año 74, en Buenos Aires, que lo organiza Gianoni [Jorge] y en 74, ese mismo año, se hace una reunión en Montreal, en Canadá. (...) Y nos invitan y vamos Solanas, Palero y yo a Canadá en el 74. Llegando allá no estaba Santiago, pero estaba Julio Espinosa y estaba muy caldeado en América Latina, muchas broncas y en una asamblea muy general, grandota, enorme cantidad de gente había cineastas latinoamericanos y canadienses y europeos también. Se debate el apoyo a Cine Liberación y salta Miguel Littín y Walter Achugar de Uruguay denunciando a Perón porque en el 74 sí, a Perón, porque estaba persiguiendo a militantes peronistas y uruguayos. Y salta en ese caso Solanas y Pallero desmintiendo esas historias porque lo que hacía era tener dificultades en Argentina, pero no había golpes, sólo había cárcel para ellos. Y es más, ahí Solanas cuenta la historia de cómo fue a sacar gente de la Ezeiza que estaba casi en prisión, pero la cosa se calentó muchísimo y se insultaron todo el mundo, se pelearon todo el mundo y la única forma de proseguir con esa idea de cine latinoamericano fue Julio García Espinosa que llamó a un cónclave que se iba a hacer a la noche para apaciguar las aguas, esa reunión se hace. (...) Y a esa reunión va justamente la gente que está muy en discordia, Solanas, Pallero, Achugar, Miguel Littín, varios más. Se calma, se llega a la paz. Miguel ya estaba exiliado, estaba en México, sí, estaba viviendo en México y venía acompañado y protegido por el gobierno mexicano porque el gobierno mexicano había sido muy amigo de Salvador Allende y Miguel era un hombre de Salvador Allende. Cuando se hace esa reunión se calma toda la cuestión (Humberto Ríos, 2014).

Figura 10 – Julio García Espinosa no papel de conciliador durante o debate acirrado durante os Encontros de Montreuil, em 1974 (imagem extraída das filmagens consultadas no Instituto Gino Germani /UBA).

Este breve relato de apenas umas das polêmicas - relativa a uma questão específica da América Latina - exemplifica um pouco a abrangência destes debates, que iam muito além

das questões cinematográficas, tornando-se verdadeiros palcos das divergências e tensões da esquerda, fato que também percebe-se no texto de encerramento do encontro, que denuncia o capitalismo e suas potências imperialistas e apóia a luta da classe trabalhadora e dos países em luta por independência, como aponta o seguinte trecho:

Los trabajadores progresistas de cine del Tercer Mundo, Europa e de Norte America, presentes en el encuentro internacional para un nuevo cine, en Montreal, de 2 a 8 de junio de 1974. DENUNCIAM la intervención del Imperialismo y sus aliados en Latinoamérica, África, Asia. DENUNCIAM las agresiones del sionismo contra los pueblos árabes en el Medio Oriente. DENUNCIAM la represión que se cierne sobre los trabajadores del arte y la cultura en Chile y Palestina. ADHIEREN a los pueblos que luchan por su total independencia en África, Asia y Latinoamérica. ADHIEREN a las reivindicaciones de las clases trabajadoras oprimidas por el sistema capitalista e imperialista en Europa, Norteamérica, así como en las dictaduras facistas de España y Grecia.¹⁰⁵

O caráter agitativo do texto traz a tônica desses encontros e o nível de envolvimento dos cineastas com as causas políticas internacionais da esquerda. Além disso, importante refletir sobre o eco dessa reuniões nos festivais posteriores de realizadores da América Latina, como o IV Encontro de cineastas latino-americanos, ocorrido de 05 a 11 de setembro de 1974, em Caracas¹⁰⁶, apenas três meses após o de Montreal. Num contexto político em que o cerco estava se fechando aos militantes de esquerda, devido à avalanche de golpes militares, o encontro transformou-se em ato de repúdio ao golpe no Chile e solidariedade aos perseguidos e presos políticos. Com mais de quarenta cineastas, o encontro teve deliberações de quatro comissões (legislação cinematográfica, produção e co-produção, distribuição, difusão) e a ênfase do discurso estava na produção de um cinema que fosse instrumento da luta anti-imperialista e pela libertação nacional. A declaração final do encontro, ocorrida justamente quando se completou um ano do golpe chileno de 11 de setembro, ressaltou a importância dos cineastas como participantes ativos dos combates por libertação.

Por fim, este encontro teve uma importância especial, pois criou o Comitê de Cineastas Latinoamericanos¹⁰⁷, com sede em Caracas, incumbido das seguintes tarefas: 1.

¹⁰⁵ in Resoluções dos *Rencontres Internacionales pour un Nouveau Cinema*, 1974, documento consultado na biblioteca da ENERC.

¹⁰⁶ Como enfatiza Nuñez (2009, p.448), a escolha da Venezuela se deu pelo fato de ser considerado um “território neutro”, já que era dos poucos países que mantinha relações com Cuba (em dezembro de 1974, a Venezuela volta a ter relações diplomáticas com o país). Assim, isso possibilitaria que a delegação cubana pudesse entrar sem maiores problemas..

¹⁰⁷ Os primeiros integrantes do comitê foram: Miguel Littín (Chile), Edgardo Palero (Argentina), Manuel Pérez (Cuba), Walter Achugar (Uruguai) e Carlos Rebollo (Venezuela).

Garantir a continuidade de reuniões e encontros entre os cineastas; 2. Promover reuniões regionais e seminários de estudos sobre a problemática do cinema latino-americano; 3. Estabelecer solidariedade com as cinematografias nacionais que sofrem perseguição e repressão de regimes ditatoriais; 4. Apoiar as cinematografias dos países com um grau incipiente de desenvolvimento; 5. Denunciar a utilização dos meios de comunicação massiva pelo imperialismo como instrumento de penetração ideológica, deformação cultural e parte de uma política de neo-colonialismo e dominação; 6. Organizar um levantamento do cinema latino-americano com informações sobre produção, distribuição e exibição, existência de equipamentos e serviços técnicos, filmes realizados e em processo de realização; 7. Promover a participação do cinema latino-americano em mostras, festivais, encontros e outras manifestações culturais similares, como instrumento para difundir a realidade continental; 8. Editar e viabilizar um boletim informativo sobre a situação do cinema latino-americano.¹⁰⁸ Um dos cineastas nomeados para esta comissão foi o cubano Manuel Pérez Paredes, que relembrou o clima de turbulência política, em entrevista à autora:

En ese clima que yo participo en el encuentro de Caracas 74, cuando me nombran por Cuba representante y se crea el Comité de Cineastas de América Latina, éramos cinco integrantes en ese comité de cineastas, pero ya había conciliado con un chileno, había el movimiento en aquel momento de cineastas de América Latina más que nada era un encuentro de solidaridad, más que de discusión sobre el cine porque empezaban a salirse los cineastas argentinos de Argentina, los cineastas de Chile, habían tenido que salir de Perú, incluso en ese momento la retaguarda del cine latinoamericano es Cuba. Un número respetable de cineastas latinoamericanos pasan por Cuba en periodos más o menos cortos, más o menos largos o viven y se establecen en Cuba durante años y además Cuba es la retaguarda para las producciones, para terminar películas. Cuba estaba en condiciones de ser esa retaguarda de los cineastas que, o estaban perseguidos, o no tenían recursos para terminar sus películas o producción, sonido... (...) Sí, ahí sí porque teníamos una cantidad de programas comunes, esencialmente de solidaridad y de apoyo ahí es donde Cuba podía ser en aquel momento retaguarda por la cantidad de compañeros de los países del cono sur que pudieran venir aquí, en ocasiones simplemente a vivir y en otras ocasiones a terminar sus trabajos como cineastas. Ahí sí resultados reales concretos y acercamiento cultural (Manuel Pérez Paredes, 2014).

Permeados por este clima que, em abril de 1977, ocorreu o V Encontro de cineastas latino-americanos¹⁰⁹, em Mérida, Venezuela, convocado pelo Comitê de Cineastas Latino-

¹⁰⁸ Resolución de la declaración Fina del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, Caracas, 11 de septiembre de 1974 apud HOJAS DE CINE Volumen 1, 1988, p.547-548. Traduzidos e resumidos pela autora.

¹⁰⁹ Paralelo a este encontro também é organizado o IX Encontro da UCAL.

Americanos (C-CAL) e pela Universidade de los Andes, mesma instituição que organizou a Mostra de Cinema Documentário em 1968. Neste encontro, com participação de 13 países, incluindo a presença dos integrantes do Grupo Cine de la Base Jorge Denti, Nerio Barberis e Álvaro Melián, e também de Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, foram reafirmados os objetivos ideológicos e culturais do *Nuevo Cine Latinoamericano*, com dez anos de existência a partir de sua fundação no encontro de Viña del Mar. Durante o encontro, reforçou-se seu caráter combativo, anti-imperialista e pela “verdadeira independência”, clandestino e semi-clandestino, de cineastas progressistas e revolucionários.

Figura 11 - Fotografia do V Encontro de Cineastas Latino-Americanos (1977) em que aparecem: Enrique Guedez (Venezuela), Zelito Vianna (Brasil), Manuel Perez (Cuba), Sérgio Muniz (Cuba), Edmundo Aray (Venezuela), Margarita Suzan (México), Pedro Chaskel (Chile) e Jorge Giannoni (Argentina) (acervo da Cinemateca de Cuba).

Representantes do México, Panamá, Puerto Rico, Venezuela, Argentina, Chile, Bolívia, Peru, Uruguai leram declarações a respeito de seus países, sendo que uma das pautas em comum foi a denúncia dos golpes militares, que resultou em convocatória à solidariedade internacional aos presos e desaparecidos políticos, com ênfase aos trabalhadores da cultura, como Raymundo Gleyzer e Haroldo Conti, e a denúncia dos assassinatos, como o do cineasta argentino Enrique Juarez. O trecho abaixo, extraído da declaração final do encontro, explicita como o cerco estava se fechando cada vez mais aos cineastas progressistas do continente:

No ha sido, no es, no será fácil en los próximos años la continuidad y el desarrollo de nuestro trabajo en algunos países del continente. Pero ya hoy no solo somos una larga lista de películas documentales, de ficción, noticieros y dibujos animados, de imágenes que testimonian, interpretan y acompañan la lucha de los pueblos latinoamericanos, de obras cinematográficas y millones de metros de celulóide en los que está impresa nuestra historia contemporánea como arma mobilizadora y forjadora de

conciencia. También somos un movimiento de cineastas unidos y comprometidos con esa lucha, y en nuestras filas se ha conocido la persecución, el exílio, la cárcel, la tortura y la muerte. Somos una huella imborrable en la historia de algunos de nuestros pueblos donde transitoriamente se ha hecho imposible continuar trabajando: el desarrollo de una solida conciencia antifacista, antimperialista y latinoamericanista ha hecho posible que desde otros puntos del continente muchos compañeros continúen la resistencia a través de la actividad cinematográfica” (Declaración Final do Encontro, 1977, p.18).

Em 1977, o *Nuevo Cine Latinoamericano* completou uma década desde sua fundação no V Festival de Viña del Mar (1967), constituindo-se como um movimento de cineastas comprometidos com a produção de filmes de denúncia e intervenção social. Ao longo desses dez anos, houve um acúmulo político que propiciou explicitar as convergências e divergências entre seus participantes, unidos por algumas bandeiras em comum, como a construção de um cinema anti-imperialista que fosse instrumento da libertação nacional e da descolonização cultural. Além disso, poderíamos caracterizar alguns pontos recorrentes em muitas das obras, como a presença do povo como protagonista das narrativas, a valorização das culturas nacionais, a denúncia das desigualdades sociais, a defesa das lutas populares e a idéia da câmera como “arma”. Assim, esse “novo cinema” era visto como ferramenta de compreensão e análise da realidade, muitas vezes cumprindo um papel sociológico, em que os filmes se propunham a denunciar e conscientizar, ao mesmo tempo que também eram vistos como instrumentos de intervenção social. A partir da década de 1970, esse discurso “interventivo” tornou-se cada vez mais forte, em que não bastava ser apenas testemunho da realidade, era necessário ser um participante ativo. Além disso, nota-se a recorrência de um discurso épico e heróico, a partir da exaltação de figuras históricas da independência do continente, como Bolívar e Martí, e de líderes revolucionários como Che Guevara, que tornou-se mártir da esquerda, elementos que também reforçam o caráter latino-americanista do movimento. Em termos formais, havia recorrentemente o uso do realismo crítico como estética, muitas vezes de maneira documental, dentro da proposta de desvendar realidades até então invisibilizadas ou distorcidas, amparado pelo discurso de que era necessário mostrar a verdade em contraponto à mentira.

No entanto, se por um lado havia essa unidade pautada em afinidades políticas e temáticas, por outro, havia uma heterogeneidade nas diferentes afiliações partidárias de esquerda, que iam do nacional-popular à luta armada, de cineastas progressistas a revolucionários. De todo modo, o anti-imperialismo era uma bandeira comum e o socialismo parecia ser o horizonte para a maioria destes cineastas, não todos, visto a divergência do

Encontro de Montreal (1974) em torno do Peronismo, movimento que defendia uma “terceira via”. Em termos estéticos, apesar de matrizes comuns, como a documental, existiam particularidades formais próprias de cada cineasta e das singularidades nacionais. O movimento, assim, pode ser analisado pela “unidade na diversidade”, como caracterizado por Marília Franco:

É essa consciência e formação que dá a essa cinematografia sua unidade, expressando-se numa diversidade de formas, temáticas e experimentos. E também se difundindo num mesmo esforço de vencer as barreiras do mercado de entretenimento cinematográfico que já estava consolidado entre as populações da América Latina, habituadas a ver um cinema que era distante de suas realidades cotidianas. (...) A diversidade se faz a partir de que a cinematografia de cada país tem que refletir a cultura nacional e essa é também a absoluta coerência que fundamenta o movimento. (FRANCO, 2008, p.5).

Os encontros ao longo dos anos tornaram-se espaços de demarcação dessas diferenças e afinidades. Dentre as bandeiras políticas recorrentes destacamos a necessidade de fortalecer as cinematografias nacionais contra o monopólio da grande indústria; a criação de meios de comunicação próprios de difusão desta cinematografia, como catálogos, jornais e revistas; a importância de uma entidade que aglutinasse formalmente estes cineastas e que fortalecesse os espaços de produção, promoção, distribuição e exibição desses filmes¹¹⁰. Após 1977, no entanto, com a avalanche de golpes militares, os encontros, para além dos objetivos já citados (articulação, visibilidade, intercâmbio de filmes e organização), transformam-se em espaços de solidariedade e resistência, numa frente de batalha política-estética-ideológica-cultural.

¹¹⁰ Alguns destes objetivos foram concretizados posteriormente, como a criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, Cuba, país que torna-se espécie de “sede” deste novo cinema, não só pelo apoio dado aos cineastas, mas por aglutinar projetos em comum; a criação da sede da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, em 1985, da qual fez parte de sua comissão o cineasta Geraldo Sarno, e a fundação da Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), en San Antonio de los Baños, fundada em 1986.

CAPÍTULO 2

O CAMPO DOCUMENTAL

A especificidade do documentário ou do filme de não-ficção está na abordagem da realidade ou do mundo histórico. Para o estadunidense Bill Nichols, seria um “argumento sobre o mundo histórico”; para a portuguesa Manuela Penafria (1999) “um documento visual e/ou sonoro que constituiria um vestígio, mais concretamente, um registro do então presente que é, agora, passado”; para o brasileiro Fernão Ramos (2008), o que estabelece “asserções ou proposições sobre o mundo histórico”; apenas para citar alguns¹¹¹. As definições são variadas, mas possuem em comum a questão da enunciação sobre a realidade. Para abordá-lo, alguns elementos são recorrentes na narrativa documental, como filmagens de eventos históricos *in loco*, material de arquivo (textual, fotográfico, fílmico, sonoro e iconográfico) e, posteriormente, com o advento do som direto, entrevistas e depoimentos. Ao mesmo tempo, muitos recursos próprios da ficção também são utilizados para a construção da narrativa documental. Notamos, por exemplo, desde seus primórdios, o uso da encenação para fins de reconstituição de fatos, como em *Nanook: o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, e *Night mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, que teve como um dos narradores o cineasta John Grierson, fundador do movimento documentarista britânico e quem cunhou o termo documentário, que definiu como “tratamento criativo da realidade”¹¹². A respeito dos pressupostos de um filme documentário, escreveu:

1) Creemos que de la capacidad que el cinematógrafo tiene de mirar alrededor suyo, de observar y seleccionar los acontecimientos de la vida verdadera, se puede obtener una nueva y vital obra de arte. 2) Creemos que el *actor natural* (o auténtico) y el *scenário natural* (o auténtico), constituyen la guía mejor para interpretar cinematográficamente el mundo moderno. 3) Creemos que el material y los temas *encontrados en el lugar* son más bellos (más reales en sentido filosófico) que todo que nace de la representación. El documental puede profundizar la realidad y obtener de ella resultados que ni la maquinosis de los sets ni la exquisita declamación de los actores *prefabricados* se sueñan (GRIERSON apud BIRRI, 1964, p.22).

¹¹¹ Além destes teóricos do documentário, cabe citar a importância dos trabalhos de BARNOUW (1974) e RENOV (1993; 2004).

¹¹² Essa definição está no célebre texto de Grierson “First principles of documentary” (apud PENAFRIA, 2004, p.2)

A proximidade entre os gêneros provoca ainda mais a linha tênue que os separa, principalmente na última década, vide filmes como *Close-up* (1990), do iraniano Abbas Kiarostami, dos pioneiros em relação à provocação entre os gêneros, e mais recentemente, os brasileiros *Santiago* (João Moreira Salles, 2007, Brasil) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007, Brasil). No entanto, podemos dizer que existe uma característica fundamental que os diferencia: a responsabilidade na abordagem da realidade. Enquanto o documentário é visto como “a verdade dos fatos”, a ficção tem seu referente relativizado por ser “apenas um filme”, já que é feita de atores, figurinos e estúdios, em que a roteirização e a encenação criam um mundo imaginário. Podemos dizer, assim, que existem diferentes graus de compromisso na abordagem do mundo histórico entre esses dois gêneros, em que o documentário tem uma responsabilidade maior em relação à verossimilhança, autenticidade e fidelidade sobre o real. Por outro lado, ao mesmo tempo em que o documentário tem como principal fonte imagética, sonora e informacional a realidade ou o mundo histórico, este também está sujeito à relação do realizador com sua dinâmica e correlação de forças. Assim, podemos dizer que o documentário também é uma construção da realidade e que possui a verdade do que está atrás e na frente da câmera. Aí que entra uma questão fundamental e que permeará este trabalho: o que seria “a verdade” do documentário?

Primeiro pressuposto: a verdade tem ponto de vista e está no jogo da disputa simbólica da História. Dessa perspectiva, todo filme é marcado por uma posição política com determinada representação da realidade histórica. Nesse sentido, Marcos Napolitano reflete sobre os filmes e outras fontes históricas de “natureza não-escrita”:

A tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental, marca as fontes históricas de natureza audiovisual e musical. (...) Nossa perspectiva aponta para um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem frequentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não-escrita: **a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu ‘conteúdo’ narrativo propriamente dito)** (NAPOLITANO, 2006, p. 237, grifo do autor).

Partiremos da perspectiva de que o documentário é uma enunciação sobre a História, em que sua narrativa é resultado de recortes do mundo. Seus referentes serão analisados a partir do ponto de vista de quem os aborda, sempre levando em consideração que a enunciação sobre o mundo histórico encontra-se no terreno da disputa política e ideológica. A

disputa simbólica no campo da produção fílmica também será relacionada com a tecnologia/recursos disponíveis e a técnica/apropriação dos meios de produção fílmicos. Daí, surge o segundo pressuposto deste trabalho: a estética do documentário também é resultado das possibilidades técnicas e tecnológicas, as quais estão relacionadas ao contexto histórico e às condições materiais.

O cinema surge como um registro documental. Em 1895, os irmãos Lumière estréiam uma nova invenção, o cinematógrafo. Na primeira filmagem da história, vemos operários saindo de uma fábrica, pouco mais de cinquenta segundos que ficaram conhecidos como *Saída dos trabalhadores da fábrica Lumière*. Os irmãos filmaram a fábrica da família, a qual produzia chapas fotográficas. Essas imagens foram exibidas na primeira sessão de cinema da história ocorrida no *Grand Café Boulevard des Capucines*, junto com outros registros fílmicos, como a famosa *Chegada de um Comboio à Gare de La Ciotat*, um plano frontal de um trem chegando à estação. Diz a lenda que as poucas dezenas de espectadores presentes na exibição se assustaram tanto com a projeção que se esconderam debaixo das cadeiras da sala. A anedota histórica, no entanto, é plausível. A ilusão da imagem em movimento, provocada pelo fenômeno da persistência retiniana, nunca havia sido experienciado. Natural que tamanha semelhança com a realidade confundisse o espectador em relação ao referente projetado, impacto que vai mudando com a apropriação do fenômeno. Se por um lado o espectador passa a entender que o trem não romperá a quarta parede da sala, por outro, em termos abstratos, podemos falar de uma tela que se rompe como janela aberta para o mundo, já que, a partir da projeção fílmica, o espectador passou a ter a possibilidade de observar “a vida acontecendo” de maneira distanciada, quase como um espelho, dependendo do grau de identificação; ou um *voyeur* e sua luneta de alguma “janela indiscreta”, em casos de realidades distantes. Tudo isso no interior de uma sala escura, em que a quarta parede é iluminada por fotogramas da vida em outro espaço-tempo, em que a potência da projeção pode iludir e confundir o espectador quanto a sua representação.

Voltando às primeiras filmagens projetadas. Cabe observar a coincidência de seus referentes em relação ao momento histórico: fábrica, operários e trem. Esses registros, documentos históricos do final do século XIX, são representações do “espírito da época”. O

capitalismo a pleno vapor tinha na fábrica seu grande ícone. Os trabalhadores, os produtores do capital. O trem, o grande símbolo da modernidade e do “progresso capitalista”. Esses mesmos referentes vão ser explorados em documentários de outros países ao longo do século seguinte. Apenas para citar alguns, *O Homem com uma câmera* (1929), do soviético Dziga Vertov, uma ode às máquinas, à produção industrial e aos trabalhadores, em que o trem aparece como um dos motores da nova sociedade comunista; *Berlim: sinfonia de uma grande cidade* (1927), do alemão Walther Ruttmann, que logo no início já mostra um trem rasgando os trilhos, elemento que é um dos dispositivos narrativos deste filme que inspirou a produção de outras “sinfonias”, como *São Paulo: sinfonia da metrópole* (1929), dos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, que exalta a “paulicéia desvairada”¹¹³ cada vez mais urbana, das fábricas e construções que não param e dos trilhos que formam artérias pela cidade. Em todos esses filmes existe a idéia de progresso relacionado à urbanização e às inovações tecnológicas, em que o trem é como um fio condutor de modernidade.

No entanto, um documentário latino-americano vai trazer, décadas depois, uma outra abordagem. Em 27 de setembro de 1958, estréia no *Boulevard Pellegrini*, em Santa Fé, *Tire Dié* (1958/60), que também tem como dispositivo narrativo o trem que passa cortando uma cidade. Entretanto, neste caso, a perspectiva é dos que nunca entraram em seus vagões, as crianças pobres que moram num dos bairros precários por onde o trem somente passa e tem seus passageiros implorados pelo som infantil de “jogue dez centavos”. Nesse caso, o símbolo da modernidade passa muito rápido, deixando em seu rastro apenas lembranças de um progresso que também produz subdesenvolvimento. O filme realizado por Fernando Birri e seus alunos da Escuela de Santa Fé, chamado de “primeira enquête filmada”, como já abordado, pode ser considerado um divisor de águas na história do documentário latino-americano e do que o diretor chamou de “documentário social”. O endereço da exibição era o da escola fundada por Birri anos antes. Na platéia, quatro mil pessoas¹¹⁴ assistiram ao filme, muitos pela primeira vez em frente a uma tela de cinema. Nos anos seguintes ao lançamento, o cineasta escreveu textos refletindo sobre o papel do documentário em países subdesenvolvidos. Nas palavras do autor:

¹¹³ Livro de Mario de Andrade escrito em 1922, também expressando esse “espírito de época” da cidade de São Paulo.

¹¹⁴ Fernando Birri escreveu: “Estavam os vizinhos do bairro de ‘Tire Dié’ e outros bairros e o Reitor, professores municipais e o Diretor Cultural do Ministério de Relações Exteriores, autoridades militares e artistas, estudantes e o vice-governador de Santa Fé, jornaleros, professores, delegações universitárias de Buenos Aires e de La Plata, críticos cinematográficos, o homem da rua com seus familiares, cine-clubistas e membros dos sindicatos locais: o povo ocupou a Universidade” (BIRRI, 1964, p.53). Tradução da própria autora.

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. Problematicación. 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 (BIRRI, 1964, p.12-13).¹¹⁵

Era preciso mostrar o trem de outra perspectiva, dos olhos dos que enxergavam a modernidade passando sem conseguir apanhá-la. As crianças de *Tire Dié* estavam muito longe das propagandas de progresso de qualquer nacional-desenvolvimentismo. Suas imagens representavam o contra-progresso, a desigualdade social nua e crua de um país subdesenvolvido. Nesse sentido, o documentário social de que fala Fernando Birri tinha a intenção de ser um instrumento impulsionador da consciência social, por meio da denúncia de uma realidade subdesenvolvida e colonizada. A exposição da realidade de maneira crítica vai além do interesse expositivo, como se propunham, por exemplo, os filmes de Flaherty. Mostra-se a realidade, mas com a intenção de desnaturalizá-la, chamando a atenção para suas desigualdades, contradições e injustiças sociais.

Os documentários estudados nesta pesquisa inserem-se num contexto de debates que abordavam os dois pressupostos apresentados no início desse capítulo: o documentário enquanto enunciação sobre a História e as condições materiais-tecnológicas que possibilitavam a expressão do enunciado cinematográfico. Essas reflexões encontram-se nos

¹¹⁵ Este trecho faz parte do “Manifesto de Santa Fé”.

manifestos cinematográficos escritos pelos próprios cineastas, muitos deles discutidos em encontros e festivais entre as décadas de 1960 e 1970¹¹⁶. São documentários latino-americanos que reivindicam um novo projeto cinematográfico para seus países. O novo, nesse caso, era uma mescla de inspirações políticas e estéticas. Mas, como podemos caracterizar esse documentário no *Nuevo Cine Latinoamericano*?

2.1 O documentário social, militante e revolucionário do Nuevo Cine Latinoamericano

A relação íntima entre documentário e política não é nenhuma novidade: o documentário não só retrata a história das idéias e movimentos políticos do século XX, como faz parte desta história¹¹⁷. Desde os primórdios do cinema, a câmera de filmar foi utilizada como meio de exposição das contradições sociais e instrumento de luta de organizações políticas. Neste sentido, há um cruzamento entre a própria história do cinema e a história de grupos militantes que se apropriaram politicamente da câmera de filmar. Entre os exemplos significativos desses encontros entre cinema e política, destacamos as experiências do movimento anarquista francês “Cinema do Povo” do início do século XX; o cinema soviético a partir da década de 1920; Joris Ivens e sua imensa produção documental de caráter social e militante compreendida entre os anos de 1930 e 1988; Chris Marker e os grupos Medvedkine e SLON/ISKRA¹¹⁸, a partir de 1968; e também no final da década de 1960, os grupos cinematográficos integrantes do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

A “Cooperativa Libertária do Cinema do Povo” foi criada em 1913 pelo movimento anarquista e anarco-sindicalista francês como uma das primeira experiências de cinema como meio de contra-informação. Seus filmes eram uma resposta às representações estereotipadas das classes populares no cinema comercial¹¹⁹, reduzindo estas “a indivíduos ridículos ou trágicos”, como o líder sindicalista, por exemplo, sempre apresentado como um bêbado (MARINONE, 2009, p. 45). Por este motivo, o cinema, durante algum tempo, foi visto pelos

¹¹⁶ No Capítulo 3 desenvolvo a análise de alguns destes manifestos.

¹¹⁷ A produção de documentários é um capítulo das lutas ideológicas do século XX: do socialismo na União Soviética, com Dziga Vertov e Alexandre Medvedkine; ao nazismo, na Alemanha, sob o olhar da documentarista oficial do regime, Leni Riefenstahl.

¹¹⁸ Sobre Chris Marker, ver a tese *Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação e a dissertação e Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de 'Le fond de l'air est rouge'*, ambas de Nicolau Bruno de Almeida Leonel (2010; 2015).

¹¹⁹ Grandes produções da *Pathé* e *Gaumont*. Durante o começo do século XX, em *Scènes de la vie telle qu'elle est* (Cenas da vida tal qual ela é), produzidas pela Gaumont, exibiam uma imagem estigmatizada das classes populares (MARINONE, 2009).

anarquistas como algo nocivo, até perceberem que o problema não era o meio, mas o uso que se fazia dele. Não adiantava ter uma visão “ludista”¹²⁰ do cinema, era necessário se apropriar de seus meios de produção para construir uma imagem favorável aos operários. A partir de então, decidiram por produzir seus próprios filmes como uma forma de mostrar o ponto de vista do movimento anarquista.

O cinema soviético também surge como um instrumento de “luta contra o inimigo”, como enfatiza o autor português Vasco Granja (1981, p.16), mas num contexto bem mais favorável, já que possuía amparo do Estado. Após a Revolução de 1917, as principais experiências de produção de documentários na história do Cinema Soviético podem ser atribuídas aos cineastas Alexandre Medvedkine e Dziga Vertov¹²¹. Durante a década de 1930, Medvedkine foi responsável pela experiência que ficou conhecida como “Cine-Trem”: um trem que possuía toda a estrutura para filmar, montar e exibir filmes e percorria o território soviético para retratar a vida dos camponeses e operários. “Daí surgiu a ideia de criar uma fábrica cinematográfica circulante com uma programação insólita e um novo lema: hoje filmamos, amanhã exibimos”¹²² (MEDVEDKINE, 1977, p. 4). O filme *Como vai, camarada mineiro?* foi um dos filmes exibidos nesta experiência, sobre as condições dos trabalhadores nas minas de carvão. Neste mesmo período, Vertov foi responsável pela criação do jornal filmado “Kino-Pravda” ou “Cinema Verdade”, que circulava por meio de trens na União Soviética como suplemento do jornal diário “Pravda”. O marco da produção cinematográfica de Vertov foi o filme *Homem com uma câmera* (1929), pela utilização de elementos inovadores para a época, como a narrativa não-linear, a reflexividade e a metalinguagem. Vertov, documentarista com grande influência do futurismo e do construtivismo russo, criou o conceito de “Cine-Olho” ou “Kino-Glaz”, elevando a câmera e “seu olho” à condição de instrumento privilegiado de captação da realidade. O cineasta possuía “veneração pelas tecnologias da máquina e por experimentações radicais com as formas tradicionais” (NICHOLS, 2005, p. 184), como a montagem descontínua enfatizando o “intervalo de movimentos”, marcada pelo uso de metáforas, choques entre os planos e sobreposições de

¹²⁰ O “ludismo” foi um movimento que surgiu com o advento da Revolução Industrial, que protestava contra a substituição da mão-de-obra humana pelas máquinas. Na época, o uso das máquinas nas fábricas foi relacionado com o desemprego e as péssimas condições de trabalho dos operários, diagnóstico que levou os ludistas a defenderem a destruição das máquinas.

¹²¹ Sobre a produção de filmes de ficção na URSS, não podemos deixar de citar o cineasta Serguei Eisenstein, diretor dos clássicos *O encouraçado Potemkin* (1925), *A greve* (1925) e *Outubro* (1928), com quem o documentarista Dziga Vertov possuía divergências, pelo fato de repudiar a encenação e a linguagem ficcional.

¹²² Tradução da própria autora. Texto original: “De ahí surgió la idea de crear una fábrica cinematográfica rodante con una programación insólita y un nuevo lema: hoy filmamos, mañana exhibimos”.

imagens. No texto “Nós: Variação do Manifesto”, Vertov enfatiza: “necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que Nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado” (VERTOV apud XAVIER, 1983). No manifesto, Vertov enfatiza a importância da câmera e do cinegrafista como mediadores da realidade: “Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo (Ibidem).

Sob inspiração desses cineastas soviéticos, foram criados em 1967 os Grupos Medvedkine e SLON/ISKRA, no interior dos quais se destacava a figura do cineasta Chris Marker. Surgidos em meio às fortes greves operárias nas cidades de Besançon e Sochaux¹²³, os grupos de produção eram integrados pelos operários e os filmes abordavam suas lutas e reivindicações, como *Classe de luta* (1968) e *Sochaux, 11 de junho de 1968* (1968). Tratava-se de uma “estrutura de produção cinematográfica inteiramente livre, criada pelos operários, que vai permitir a realização e distribuição de uma dúzia de filmes feitos por eles mesmos durante seis anos” (LEANDRO, 2010, p.103). Analisando o movimento das mãos - mão que filma, mão que trabalha - num dos filmes de Chris Marker, Anita Leandro descortina o bojo da experiência dos Grupos Medvedkine:

Mesmo quando se trata de obras coletivas ou anônimas, as imagens militantes testemunham sobre o engajamento de quem filma em relação ao seu tempo. O tremor das mãos que a imagem capta e a montagem reforça não é uma questão ideológica nem tampouco um problema puramente estético. Ele remete à gravidade do instante filmado e a uma escolha ética do cinegrafista diante do trágico. É por isso que toda a filmografia dos chamados “Medvedkine”, grupos de cineastas operários que surgem durante as greves de 1968 em Besançon e Sochaux, na França, se apresenta, hoje, como um documento histórico da maior importância sobre a luta pelo controle das mãos no sistema capitalista: de um lado, o trabalho na linha de montagem industrial, que lesa os tendões e amputa os dedos; do outro lado, a produção independente de um cinema feito por operários, que libera o potencial criador de suas mãos atrofiadas (LEANDRO, 2010, p. 102).

Finalmente, o movimento *Nuevo Cine Latinoamericano* surge da integração de diversos cineastas latino-americanos, alguns dos quais já integravam grupos e movimentos cinematográficos nacionais, como o Cinema Novo (Brasil), o Grupo Cine Liberación e o Grupo Cine de la Base (Argentina), o Ukamau (Bolívia) e o Comité de Cineastas de la Unidad Popular (Chile). Além disso, algumas instituições foram fundamentais para sua difusão e fortalecimento, como a Escola de Santa Fé (Argentina), o ICAIC (Cuba) e a Cinemateca del

¹²³ Estas cidades formavam um importante pólo industrial europeu na década de 1960.

Tercer Mundo (Uruguai) (VILLAÇA, 2002). A proposta do *Nuevo Cine Latinoamericano* era a seguinte, segundo Mariana Villaça:

a criação de um novo cinema latino-americano que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto (VILLAÇA, 2002, p.1).

Como já mencionado no Capítulo 1, o movimento foi consolidado no I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, no V Festival de Viña Del Mar, no Chile, em 1967, em que foram tiradas resoluções relacionadas à difusão do cinema e à criação de um Centro Latinoamericano del Nuevo Cine. Sobre esse encontro fundacional, escreveu o cineasta chileno Miguel Littín:

Era inegável, sem dúvida, que a possibilidade real de unificação em um movimento político e estético dava-se ao se confrontar pela primeira vez os filmes numa tela que se estendia em nível continental, mostrando coincidências e vontades políticas de mudança e transformação social, como se, de todos os filmes e diferentes geografias, surgissem um só que expressasse, num único golpe de vista, a história de um homem desconhecido: os pobres da América Latina, mil vezes negados pela história oficial, mil vezes truncados em seu desenvolvimento, segregados e negados em seus direitos democráticos, afastados das possibilidades de liberação e igualdade, essenciais em todo o mundo que começava a abrir os olhos para vislumbrar o século seguinte (LITTÍN, 2006).¹²⁴

Como se vê, não se tratava apenas de retratar e dar visibilidade a povos explorados e ignorados, mas de ser instrumento de sua libertação. O cinema passa a ser pensado a partir de outra perspectiva, em que o enunciador estabelece um compromisso com seu referente. Nesse sentido, cabe refletir sobre essa nova “voz” que começa a aparecer nos filmes latino-americanos, atrás e na frente das câmeras, e sobre as condições técnicas existentes que possibilitam essa interação ou reflexividade. Para realizar esse debate, seria importante uma pequena retomada das inovações tecnológicas que possibilitaram novas formas de enunciação no documentário.

No início da década de 1960, com o surgimento de câmeras mais leves e portáteis, como as Arriflex, e dos gravadores de áudio de som direto, como o suíço Nagra, o

¹²⁴ “O novo cinema latino-americano: a busca da identidade perdida”, texto de Miguel Littín publicado no *site* Carta Maior, no dia 03/07/2006, no seguinte link: www.cartamaior.com.br/templates/ateriaMostrar.cfm?materia_id=11556. Acessado em 13 de maio de 2013.

documentarista passou a ter condições de estabelecer outras formas de interação com os “personagens reais” ou “atores de suas próprias vidas”¹²⁵, por meio de entrevistas filmadas com sincronia entre imagem e som nas ruas, fora dos estúdios. Dessas inovações, já haviam surgido, nos Estados Unidos, o Cinema Direto, cujos realizadores buscavam um registro “objetivo” da realidade, em que o realizador se propunha a ser uma “mosquinha na parede” que intencionava captar a realidade “tal qual ela é” e cujo maior clássico é o filme *Primárias* (Robert Drew, 1960); e o Cinema Verdade ou *Cinema Vérité* (França), cujo filme pioneiro *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960) apresenta seus enunciadores de maneira reflexiva e utiliza a câmera como provocadora e problematizadora da realidade, em que a autenticidade, a dissimulação e a encenação se mesclam de maneira reveladora. Fernão Ramos faz a seguinte reflexão sobre essas mudanças tecnológicas:

Nos núcleos do documentário direto canadense, americano e francês, o Nagra apenas coroa um processo estilístico anterior nessa direção. Processo que, cronologicamente, vem de *Tolby and the Tall Corn* e da inventividade de Leacock em 1954; passa pelo *free cinema* de meados dos anos 1950 (a partir de 1953, com o *Dreamland*, de Lindsay Anderson, mas com a inovação do sincronismo sonoro presente somente em *We are de Lambeth Boys*, 1959, de Karel Reisz); desemboca nas criações televisivas, ainda toscas narrativamente, do *Candid Eye* (partindo de *The Days Before Christmas*, 1958, e adquirindo consistência em *The Back-breaking Leaf*, 1959); define-se na verdadeira inauguração do som sincrônico no estilo direto, dentro do NFB, em *Les raquetteurs*, 1948, de Brault e Groulx; para se afirmar nos dezenove filmes feitos pelo grupo Drew entre 1960-1963; e no novo documentário de Rouch/Ruspoli na França, a partir de 1960. São os parâmetros delineados nesse período inicial que repercutirão no documentário das décadas seguintes, criando novos procedimentos estilísticos que são integrados de corpo pleno à tradição documentária (RAMOS, p.289, 2008).

As experiências do Cinema Verdade e do Cinema Direto inspiraram a construção de uma estética *observativa* e *participativa*¹²⁶ nos documentários do *Nuevo Cine Latinoamericano*, com uma preferência pela lição francesa, como enfatizou Fabián Nuñez¹²⁷ (2009, p.294-295), “tanto pela relevância estético-ideológica atribuída à função interventora do cineasta” quanto pela “aversão ao realismo ingênuo do ‘cinema direto’ anglo-saxão (...)

¹²⁵ Expressão utilizada por Jean-Louis Comolli em aula magna no Itaú Cultural, em 28 de setembro de 2013, durante a “Mostra INA e os Sentidos da Imagem: Produção e Memória”.

¹²⁶ Como definiu NICHOLS (2005).

¹²⁷ Em sua tese, Fabián Nuñez (2009, p.293) também cita a interessante entrevista de Sérgio Muniz publicada na Revista Cine Cubano sobre o “cinema direto brasileiro” (MUNIZ, S. “Cine Directo: anotaciones”. *Cine Cubano*. Havana, n. 45-46. 1967. p. 35-37).

associado ao sentimento anti-americanista”. No entanto, essas mudanças ainda levaram um tempo para de fato serem implementadas no continente. No Brasil, um episódio importante nesse sentido foi o conhecido curso ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, em 1962, com patrocínio da UNESCO e do Ministério das Relações Exteriores, em que abordou a captação de som direto. Neste curso, participaram alguns cineastas do Cinema Novo, como Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, Dib Lufti, Luiz Carlos Saldanha e Gustavo Dahl, além de Vladimir Herzog¹²⁸. No entanto, a implementação dessa nova tecnologia estava sujeita a muitas improvisações, fato descrito por David Neves em *A descoberta da espontaneidade*¹²⁹, motivo acrescido pelo seu custo, que também transformava essa apropriação num detalhe caro, como refletiu Godard, em entrevista a Solanas publicada na revista *Cine del Tercer Mundo*:

“Há que fazer filmes claros e simples que ajudem a clarificar as coisas. E filmes simples também do ponto de vista técnico, porque a técnica é muito cara. Se o sincronismo e a montagem resultam muitos caros quando rodamos, trabalharemos com poucos planos ou com voz em off, e se são inevitáveis, façamo-los, mas tendo sempre em conta que é preciso simplificar” (in CINE DEL TERCER MUNDO 1, Uruguai, seleção, revisão e notas de Molina-Foix para NUESTRO CINE no. 98, Junho de 1970).

Aos trancos e barrancos, com todas as deficiências técnicas e necessidades materiais, a cinematografia latino-americana vai incorporando essa nova tecnologia¹³⁰, que possibilitou mais espontaneidade e interação na relação entre o realizador e o personagem real, não só pela captação de imagens e sons sincrônicos, mas também pela maior agilidade na filmagem, por meio de equipamentos mais leves e portáteis. Como ressaltou Paranaguá,

Las nuevas tecnologías favorecen una liberación de la palabra, descubrimiento inédito que introduce un poco de polifonia en discursos hasta entonces perfectamente controlados y unívocos. (...) Además, las cámaras o grabadoras livianas y la película de alta sensibilidad facilitan los intercambios, aumentan la duración de las tomas, reducen las exigencias de

¹²⁸ Vladimir Herzog produziu como resultado do curso o filme pioneiro *Marimbás* (1963), com depoimentos não-sincrônicos de pescadores de Copacabana (Rio de Janeiro), captados com gravador Nagra.

¹²⁹ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretoBrasil.htm>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

¹³⁰ Apenas para citar alguns exemplos, no Brasil, destacam-se a produção dos filmes captados com som direto *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *O circo* (Arnaldo Jabor, 1965), *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964) e *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), filmes que inclusive foram destaque no V Festival de Viña del Mar de 1967; ao passo que, na Argentina, o primeiro filme de Raymundo Gleyzer *La tierra quema* (1964) ainda apresenta som de depoimentos com dublagem em estúdio, pelas limitações técnicas da produção.

iluminación, extienden el radio de intervención, bajan los costos. (...) ‘Una idea en la cabeza una cámara en la mano’, la consigna de Glauber Rocha, no tiene sentido sin la invención de nuevos instrumentos. La renovación del documental se desarrolla en simbiosis con las búsquedas de lenguaje en el cine de argumento, ambos se retroalimentan (PARANAGUÁ, 2003, p. 54).

Portanto, a estética do documentário não pode ser abstraída da história da tecnologia e das condições técnicas existentes para dar “voz”¹³¹ ao filme. E os filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano* já são frutos dessas transformações, como, por exemplo, no uso de entrevistas e depoimentos e nos longos planos de câmera na mão, os quais dão mais realismo às filmagens. No entanto, como já apontou Fabián Nuñez (2009, p.296), mesmo com o som direto, o documentário latino-americano não deixa de utilizar a narração nos documentários; o que acontece é uma mescla de estilos.

Além disso, podemos dizer que esses aspectos estéticos também possuem teor político: a intenção de suas tomadas era a de retratar a realidade desigual e “dar voz” aos ditos excluídos e às camadas populares, por meio de filmes que também rompessem com a forma do cinema comercial¹³² e representassem a realidade dos países subdesenvolvidos em sua forma e conteúdo - eis o sentido da defesa dos *filmes feios* no manifesto “Estética da Fome” (ROCHA, 1965). Assim, estes documentários também são fruto do desejo destes cineastas por uma nova estética fílmica, uma mistura de influências que vai da produção documental britânica de caráter social liderada por Grierson e do Neorrealismo italiano e as teorias de Zavattini, segundo Paulo Antônio Paranaguá (2003), acrescidas por Alfredo D'almeida (2008, p.81) pelo documentário militante de Joris Ivens e pelo Cinema Verdade de Jean Rouch. Também podemos dizer que nesse novo documentário há uma outra participação do cineasta nessa realidade, que não é mero observador, mas é também participante.

Essa participação do realizador, no entanto, se dá de diferentes formas, impulsionadas tanto pelas inovações tecnológicas - como a sincronia entre imagem e som que possibilita maior interação entre o realizador e o personagem real - quanto pelas intenções do realizador,

¹³¹ Sobre o conceito de “voz do documentário”, Bill Nichols, em “Introdução ao documentário”, faz a seguinte reflexão: “os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate de contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer”(NICHOLS, 2005, p. 73). Ainda, segundo o autor, “a voz da película transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme” (NICHOLS, 2005, p. 76).

¹³² Como escreveu Glauber Rocha, buscar “descolonizar o gosto”, “colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) (ROCHA, 2004).

que vão além das questões técnicas. A experiência de Fernando Birri, por exemplo, amplia a participação dos personagens do filme para os espaços de exibição, ao passo que, no Brasil, ocorre de maneira diferente. O início de uma produção documentária brasileira com viés mais social e político ocorre com o Cinema Novo, nas produções *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960)¹³³ e *Maioria Absoluta* (Leon Hirzsmann, 1964-1966), filmes que tinham como público-alvo majoritariamente a classe média. Já, em Cuba, como citado, destacamos *El Mégano* (Julio Garcia Espinosa, 1959), filme censurado pela ditadura de Batista e que era exibido em círculos militantes e, após a Revolução Cubana, dois documentários produzidos pelo Departamento Cinematográfico da Direção de Cultura do Exército Rebelde, *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, e *La vivienda* (1959), de Julio García Espinosa, que denunciavam realidades que precisavam ser transformadas. Nesse caso, os filmes funcionavam também como instrumentos de sensibilização e agitação, já que era necessário envolver os cubanos no processo de transformação social do país, como, por exemplo, nos trabalhos voluntários a que eram convocados.

Assim, cabe iniciar uma reflexão sobre a importância do *processo* nesse tipo de cinema, que possui princípios diferentes dos consagrados pelo mercado cinematográfico. No cinema comprometido socialmente, o processo é parte fundamental do objetivo a que se propõe o filme, tão importante quanto o produto final.¹³⁴ A idéia é que o referente e o espectador sejam sujeitos ativos da transformação da realidade, participando da concepção, distribuição e exibição do filme, enquanto nos filmes comerciais o mais importante é a mercadoria-filme que será consumida pelos espectadores. Podemos dizer que Birri já plantou uma semente nesse sentido, pensando a exibição dos filmes da Escola de Santa Fé em ambientes alternativos às salas comerciais, em espaços onde os personagens reais da tela também se encontravam à frente dela, participando da exibição. Essa idéia foi mais

¹³³ Segundo Glauber Rocha (2003), “*Aruanda* inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento (...).

¹³⁴ O produto final de qualquer produção nos fala muito sobre seu processo, as condições em que foi produzido, as influências e as intenções do realizador. Assim como ocorre com qualquer obra das artes plásticas, em que as pinceladas são informações sobre seu processo; ou a arquitetura, em que a estrutura da obra também nos conta sobre o processo de construção. Assim, como o produto final também conta sobre o processo e lhe dá valor a partir disso? Thompson refletiu sobre isso: “Processo/material/objeto Vou dar um exemplo e ah! vejo a minha mesa. O fato de ser um objeto ‘nulo ou inerte’ não impede que esse objeto seja uma parte determinante numa relação sujeito - objeto. Não se conhece nenhum pedaço de madeira que se tivesse jamais transformado a si mesmo numa mesa; nem se conhece qualquer marceneiro que tenha feito uma mesa de ar ou de serragem. O marceneiro se apropria da madeira e, ao transformá-la numa mesa, é governado tanto pela habilidade (prática teórica, nascida de uma história, ou ‘experiência’, de fazer mesas, bem como uma história da evolução das ferramentas adequadas) como pelas qualidades (tamanho, grão, amadurecimento) da própria prancha. A madeira impõe suas propriedades e sua ‘lógica’ ao marceneiro, tal como este impõe suas ferramentas, suas habilidades e sua concepção ideal de mesas à madeira” (THOMPSON, 1981, p. 26).

aprofundada e praticada por alguns coletivos de cinema militante surgidos no final da década de 1960, como os Grupos Cine Liberación (Argentina) e Ukamau (Bolívia) e, posteriormente, pelo Grupo Cine de la Base (Argentina).

Assim, podemos dizer que a década de 1950 é marcada pelo desenvolvimento de um documentário crítico, social e popular na América Latina, ao passo que a década de 1960 apresenta um processo de radicalização de alguns realizadores, com a produção de documentários de intervenção política. Na Argentina, em especial, houve uma concentração dessas produções, sendo que a mais emblemática é o clássico *La hora de los hornos* (1966-1968), de Solanas e Getino, do Grupo Cine Liberación, que resultou na elaboração do manifesto *Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*¹³⁵, filme e texto que tiveram profunda repercussão entre cineastas latino-americanos e também europeus, como Godard, provocando o debate sobre o papel do cinema latino-americano neste contexto histórico.

Outra experiência argentina bastante significativa, apesar de efêmera, ocorreu em decorrência das insurreições populares do *Cordobazo*, em 1969, contra o então ditador Carlos Onganía, com o surgimento do grupo Realizadores de Mayo, que produziu o filme *Mayo de 1969: el camino de la liberación* (1969). O filme, que funcionou como uma espécie de ação direta de apoio às lutas do momento, é um apanhado de visões sobre as rebeliões operárias e estudantis a partir de dez curtas-metragens, dirigidos por Nemesio Juárez, Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge Martín/Catú, Pablo Szir e Humberto Ríos. Há uma diversidade estética entre os episódios, mas quase todos se utilizam de fragmentos televisivos, conseguidos com militantes ou simpatizantes da causa que trabalhavam em canais televisivos, numa prática denominada “recuperação” de material (Heredero & Rodicio, 2011, p.811). Nemesio Juárez, em entrevista televisiva¹³⁶, disse que os filmes deveriam superar a mera informação. Segundo ele: “A verdade revolucionária já era revolucionária simplesmente pelo fato de estar ausente da comunicação pública (...) Mas não bastava a verdade revolucionária, era necessário inovar com todos os elementos estéticos para que a mensagem fosse mais profunda, que superasse a mera informação ou a denúncia fria”. Um dos curtas, talvez o mais inusitado e ousado, é uma espécie de paródia de programas

¹³⁵ No Capítulo 3, desenvolvo uma análise desse manifesto.

¹³⁶ O filme foi tema do programa de televisão argentino “Filmoteca” (<http://www.tvpublica.com.ar/programa/filmoteca/>), exibido no Canal 7 da rede pública, com direção e apresentação de Fernando Peña. Nesse episódio, o cineasta Nemesio Juárez foi entrevistado sobre o filme em questão.

didáticos (ou de culinária) que ensina o passo a passo (ou receita) de como produzir um coquetel Molotov. Além destes curtas-metragens sobre o Cordobazo, importante citar o documentário *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), cujo cineasta entrou para a luta armada após as insurreições populares.

No início da década de 1970, Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melián fundaram o Grupo Cine de la Base, com o objetivo de produzir e exhibir filmes militantes. Produziram clandestinamente a ficção *Los traidores* (1973) e passaram a realizar exhibições em espaços alternativos. Um dos filmes exibidos pelo grupo, mas produzido por outros cineastas militantes, foi *Informes y Testimonios - la tortura política en Argentina. 1966-1972* (1973, com direção coletiva de Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina e Silvia Vega), primeiro filme que denunciou a violência e a tortura nos regimes militares argentinos. Em entrevista à autora, Carlos Vallina¹³⁷, um dos realizadores, reflete sobre a importância do filme para denunciar um lado oculto da história.

Nosotros queríamos ver por qué la tortura es un instrumento de coerción y de poder. Por qué, cómo van a destruir a una persona, qué derecho hay? Desde qué lugar, qué ganancia hay qué perversión se esconde. Tenemos que hacerlo ver, pero fundamentalmente nosotros tenemos que entenderlo, tenemos que formalizar aquello que está oculto. En definitiva el valor del cine es poner en circulación aquello que no se ve, es el rasgo de lo invisible. El acto de lo subrepticio, de lo tácito, entonces ahí el cine tiene que aparecer para decir, mirá esto es así, hay maneras diversas de hacerlo y eso es lo que nosotros no teníamos muchas posibilidades de detectar ese momento porque nuestras maneras estaban encajonadas, no por sectarismo nuestro, sino por opresión de la realidad (Carlos Vallina, 2014).

Uma das inspirações desses realizadores argentinos era a Revolução Cubana e sua produção cinematográfica, impulsionada principalmente pela criação do ICAIC. O que denominamos como *documentário revolucionário* tem Cuba como caso emblemático, nos filmes de não-ficção produzidos como instrumento do processo revolucionário. Um dos fatos importantes nesse sentido foi a criação do Noticiero ICAIC Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez, que logo se tornou um dos principais meios de informação do país¹³⁸. Além de escola de muitos realizadores (que, em sua maioria, aprenderam a fazer filmes na prática), o cine-jornal também teve muitas de suas matérias transformadas em documentários. No mais

¹³⁷ O cineasta foi entrevistado por esta autora em fevereiro de 2014, em Buenos Aires, Argentina. Carlos Vallina também é professor universitário e co-autor (junto a Fernando Peña) do livro “El cine quema”, sobre Raymundo Gleyzer.

¹³⁸ O Noticiero será aprofundado nos capítulos 3 e 4.

legítimo *agit-prop*, o tom panfletário não era um problema, era necessário propagandear a revolução. Em um de seus filmes, *Despegue a las 18:00* (1968), Santiago Álvarez apresenta seu filme como “panfletário”, uma clara provocação ou resposta aos que criticavam seu cinema como assumidamente vinculado a uma causa política¹³⁹. Sobre o cinema como um panfleto¹⁴⁰, Lázara Herrera¹⁴¹, viúva de Santiago Álvarez, relembra, em entrevista à autora:

Panfletario, cuando Santiago se hace ya un hombre famoso, la palabra panfletario la empezó a usar ya desde los llamados enemigos, un poco que para tratar de rebajarlo, de restarle importancia a su trabajo y Santiago que se agarraba de cualquier cosa que le dijeran, empezó a firmarse él mismo “Panfletario del noticiero ICAIC”, “Panfletario del cine cubano” y les viró las costilla como decimos aquí en Cuba, o sea el golpe de efecto que querían lograr tratando de disminuir, de desvalorizar su trabajo se convirtió en un bumerang, al contrario (Lázara Herrera, 2014).

Além de Santiago Álvarez, importante ressaltar a produção de outros cineastas cubanos desse período, como a cineasta Sara Gómez, diretora de diversos curtas-metragens, com destaque para *Una isla para Miguel* (1968) e *Año uno* (1972), e do longa de ficção *De cierta manera* (1974), finalizado após sua morte precoce; Nicolás Guillén Landrián, o qual foi acusado de “diversionismo ideológico”¹⁴², com destaque para os filmes *En un barrio viejo* (1963), *Ociel del Toa* (1965) e *Coffea Arábica* (1968); e os consagrados Tomás Gutiérrez Alea (conhecido como Titón) e Julio García Espinosa, dos poucos cubanos que tinham formação cinematográfica antes de 1959, que dedicaram suas carreiras majoritariamente à produção de filmes de ficção.

Sobre a produção de documentários militantes no Brasil, destacamos algumas experiências das décadas de 1960 e 1970, como a do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que deu início à produção do documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, iniciada em 1964, mas só finalizado em 1984,

¹³⁹ No meio cinematográfico, uma das maneiras de desvalorizar ou diminuir o trabalho de cineastas militantes era caracterizar seus diretores como panfletários ou militantes. Como se os filmes que defendiam uma causa fossem filmes menores, comparados aos que não assumiam seu caráter político.

¹⁴⁰ Nicolau Bruno Leonel também refletiu sobre a relação entre o cinema militante e o panfleto. Para o pesquisador, “o parentesco do cinema militante com o panfleto é definitivo. São experiências inúmeras vezes interrompidas no meio do caminho, caracterizadas pelo imprevisto e pelas formas artesanais, organizativamente espontâneas e voluntaristas, comunitárias ou outras vezes realizadas por encomenda de uma linha política específica de alguma organização ou até governo, mas na maior parte das vezes, com maior ou menor grau utópico ou ideológico, são expressão de uma vontade coletiva e de uma utopia que revela embutida uma promessa de uso emancipatório da linguagem cinematográfica” (LEONEL, 2015, p.160).

¹⁴¹ Lázara Herrera foi entrevista em abril de 2014, em Havana, Cuba.

¹⁴² Sobre esse caso específico, cinema cubano e política cultural, ver VILLAÇA (2012).

devido ao golpe militar. O único projeto cinematográfico do CPC finalizado foi *Cinco vezes favela* (1962), composto de cinco curtas de ficção sobre a realidade brasileira (*Um favelado*, Marcos Farias; *Zé da cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman). Cabe destacar também os documentários políticos produzidos no final da década de 1970 sobre as greves sindicais metalúrgicas, como *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1979), *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982), *A Greve* (João Batista de Andrade, 1979) e *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1980). Sobre cinema militante no Brasil, Geraldo Sarno¹⁴³ fez a seguinte reflexão, em entrevista à autora:

Houve um período que até se tentou no, Brasil, fazer um cinema militante. E houve algum cinema militante até que resultava em desastre, prisões e torturas. Se tem até momentos do cinema que tenta se fazer cinema militante, mas são sempre, que eu saiba, projetos individuais, projetos meio suicidas, individuais, um cineasta que se lança a fazer alguma coisa, não tem um suporte social. Então, a nossa distância enquanto documentarista desse cinema militante e muito mais para o cinema-latino americano daqueles anos, marcha para um radicalismo, vai com a direção do radicalismo nessa coisa, entendeu? Isso precisa ser visto (...). O documentarista militante latino-americano já tem a suas convicções antes de fazer o filme, ele vai exercer um discurso com essas convicções.

Além dos países estudados, importante destacar a produção de documentários sociais e militantes em outros países latino-americanos, entre as décadas de 1950 e 1970, como, apenas para citar alguns, Pedro Chaskel, Sergio Bravo e Patricio Guzmán, no Chile; Mario Hander, no Uruguai; Marta Rodriguez, Jorge Silva e Carlos Alvarez, na Colômbia; Margot Benasseraf, na Venezuela; e Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau¹⁴⁴, na Bolívia.

¹⁴³ Geraldo Sarno foi entrevistado em setembro de 2015, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁴⁴ Apesar de serem filmes de ficção, possuem um forte viés documental, já que trabalham com fatos e personagens. O grupo foi o primeiro a produzir filmes nas línguas indígenas Aymara e Quéchua, num país com mais de 90% da população indígena. Diria que esse é um dos retratos mais cruéis do que chamavam de cinema colonizado, falados na língua do colonizador num país majoritariamente de língua indígena. Ukamau significa *Assí es*, frase que remete diretamente à “realidade como ela é”. Sanjinés foi dos cineastas que enfatizou sobre a importância de um cinema combativo, para além de um cinema de efeitos ou de denúncia, um cinema que mostrasse as causas do subdesenvolvimento e fosse ferramenta de intervenção política. Esta pesquisadora teve a oportunidade de entrevistar Jorge Sanjinés na sede do Ukamau, em La Paz, Bolívia, em 2012.

O que une a todos esses cineastas? Em primeiro lugar, o posicionamento frente a uma realidade. Uma câmera que se posiciona de maneira diferente diante do subdesenvolvimento, desnaturalizando-o, desconstruindo-o, questionando-o. Não basta mostrá-lo, devemos nos posicionar criticamente diante dele, do contrário, tornamo-nos cúmplice dele, como escreveu Fernando Birri. Há um comprometimento social destes cineastas de fazer, em primeiro lugar, um cinema social e crítico. Alguns foram além disso, acreditando que não bastava denunciar e mostrar essa realidade com “outros olhos”, era necessário que o cineasta, as câmeras e as telas também intervissem. É o caso do cinema militante.

De maneira geral, quando se fala de cinema militante, pressupõe-se o atrelamento a uma causa, supõe-se “um cinema junto ao povo, necessariamente anti-imperialista, ou um cinema imperfeito, engajado, militante e em oposição ao entretenimento escapista de Hollywood” (STECZ, 2009, p. 196). Somado a isso, a precariedade e a clandestinidade são condições que atravessam parte da história do cinema militante anti-capitalista, como refletiu Nicolau Leonel:

De fato, as experiências militantes têm uma constante em sua história, são em grande maioria experiências relativamente inconstantes, efêmeras, possuem durações breves que refletem sua precariedade originária, suas condições objetivas de produção. São pouco documentadas e muitas vezes censuradas e perseguidas politicamente, muitas vezes realizadas em situações de clandestinidade (LEONEL, 2015, p. 160).

No caso desta pesquisa, me refiro ao cinema militante atrelado a organizações políticas de esquerda. Em geral, ele se dirige ao militante ou a simpatizantes da causa, com a intenção de fortalecer a formação política e a ação¹⁴⁵. Todavia, é preciso ir além para encontrar a especificidade do cinema militante¹⁴⁶. Num esforço de síntese sobre o conceito de cinema militante nas décadas de 1960 e 1970, Mariano Mestman evidencia sua complexidade:

Si consideramos el conjunto de escritos elaborados entre 1968 y 1973, podemos establecer que es hacia 1971 cuando alcanza una cierta sistematización su concepción del cine militante, a partir de las siguientes

¹⁴⁵ É comum que exista um narrador, uma voz militante, que se dirige ao espectador, muitas vezes com a palavra “companheiro”, como em *Mayo de 1969: caminos de la liberación*.

¹⁴⁶ Na obra *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*, Jean-Claude Bernardet dedicou parte de um capítulo ao cinema militante, onde pontua que em 1980, a revista *CinemAction* publica um dossiê de quase quatrocentas páginas sobre cinema militante, cujo título não poderia ser mais elucidativo: *Cinema et politique: de la politique des auteurs au cinéma d'intervention*. Lemos que Godard teria dito, referindo-se ao cinema de autor, que ‘já está em tempo de passar a outra coisa’. E Alexander Kluge teria afirmado que o ‘cinema de autor é insuficiente porque interpõe entre o público e os filmes o amor-próprio do realizador’ (BERNARDET, 1994, p. 155).

"hipótesis": 1. Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc". 2. Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aún siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación (MESTMAN, 2001).

No verbete de Cinema Militante da Enciclopédia de Cinema Iberoamericano, Campodónico, Gonzáles, Bultrángio, Estérez e Mantecón in Heredero & Rodicio (2011, p. 808-809) definem cinema militante como “aquel cine concebido con mayor o menor grado de sujeción a las directrices de un partido, un sindicato o cualquier otra organización política o social y formalizado con ánimo de concienciar políticamente al público”. Os autores levantaram os seguintes indicadores:

1) El cine militante privilegia lo colectivo en menoscabo de lo individual, es decir, no es obra de un autor, por el contrario este queda subsumido, si no recusado como discurso; 2) Está producido al margen del sistema comercial de producción, distribución y exhibición propio de la industria cinematográfica de los países capitalistas; 3) Por lo general está realizado con escasos medios técnicos y, por lo tanto, está rodado en subformatos como el super 8mm, el 16mm o en vídeo, pudiendo incluir materiales preexistentes; por todo lo cual se sustrae a las pretensiones estéticas que la calidad y el buen acabado otorgan al cine comercial; 4) No menosprecia el cortometraje, más bien lo fomenta; 5) Es un cine de combate, de lucha, de oposición y demanda al *statu quo*, que por definición se propone en fin de contrainformación, de intervención y de movilización; 6) Es un cine en su mayoría de izquierda, lo que no quiere negar que puede haberlo de derecha o de otro posicionamiento político no sujeto a estas coordenadas clásicas; 7) Sus hacedores no lo acometen como forma de ganarse la vida sino como práctica de ciudadanía, por lo que sus retribuciones económicas, si las hubiera, acostumbran a ser irisorias, o por lo menos muy inferiores a las que les corresponderían por un trabajo análogo en una producción convencional (Campodónico, Gonzáles, Bultrángio, Estérez e Mantecón in Heredero & Rodicio, 2011, p. 808-809).

Portanto, mais que a ilustração de certos conteúdos políticos ou sua filiação ideológica, é a *prática cinematográfica* avaliada a partir da relação e envolvimento estabelecido com os sujeitos políticos e suas perspectivas de emancipação que aquela prática tanto retrata quanto provoca. Estas novas práticas e valores para o cinema podem ser simbolizadas esteticamente pelas “imagens que tremem” de que fala Chris Marker no filme *O*

fundo do ar é vermelho (1977)¹⁴⁷. Anita Leandro retoma essa imagem para destacar mais uma dimensão do cinema militante: a de narrativa das lutas sociais do ponto de vista de um narrador que é observador e participante, em que “o gesto das mãos que atravessa a história do cinema militante é a sedimentação de experiências de luta acumuladas” (LEANDRO, 2011). Estas imagens possuiriam, então, a característica estética de “participantes” da história filmada.

O “tremor das imagens” talvez seja a melhor síntese para expressar a forma e o conteúdo do cinema militante. Este que se faz na urgência dos acontecimentos, com os recursos disponíveis, um “cinema imperfeito”, com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, “junto ao povo”, um “cinema-ato”. As imagens que tremem representam a consolidação desse cinema, que se faz do contato direto de quem filma com a realidade. Ao longo da história do cinema militante, o tremor das imagens é a representação de uma estética da resistência. A metáfora da “imagem que treme”, utilizada por Anita Leandro para abordar os filmes militantes de Chris Marker e do coletivo SLON/ISKRA, não só traz a urgência de documentar o momento, mas o envolvimento e a participação de quem está atrás da câmera com o referente. Pois bem, a chave de compreensão do cinema militante não está só na compreensão de suas obras, mas no seu processo de produção, distribuição e exibição. É necessário refletirmos sobre todos os atores sociais envolvidos: os de trás da câmera, os da frente da câmera e dos que assistem ao filme na sala de projeção.

Pode-se dizer que parte das idéias políticas do século XX está representada pelo documentário militante. Neste sentido, há um cruzamento entre a própria história do cinema com a história de grupos militantes que se apropriaram da câmera de filmar. Estes documentários trazem à tona representações audiovisuais de determinada época e tornam-se *testemunhas de uma realidade*¹⁴⁸. Ademais, em períodos de exceção, como ditaduras militares, tornam-se importantes fontes de uma história velada. Por exemplo, nas décadas em que diversos países da América Latina viveram sob Estados de terror, principalmente após a década de 1960, em que a repressão política destruiu muitos arquivos considerados subversivos. O que sobreviveu deste registro dos vencidos, difundido a *contrapelo* nos períodos de exceção, e resgatado dos “baús proibidos” com o fim das ditaduras, deve ser encarado como valioso material historiográfico, este que mostra o ponto de vista não-oficial, o da resistência política.

¹⁴⁷ No filme, o diretor faz a seguinte pergunta: “Por que às vezes as imagens começam a tremer?”, se referindo ao envolvimento do cinegrafista com o contexto que filma.

¹⁴⁸ Como já escreveu Marc Ferro sobre o cinema como documento histórico.

Com efeito, o documentário militante poderia unir-se às outras fontes (escritas ou iconográficas) para servir como ferramenta de análise do passado, constituindo-se como um meio de *contra-análise da sociedade* (FERRO, 1976). Estes registros podem garantir a preservação de uma zona da história que permaneceria oculta, inapreensível (Cf. FERRO, 1976), escrita a contrapelo da história oficial da classe dominante, em que “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida” (BENJAMIN, 1987, p. 222-232). No entanto, para este objetivo ser alcançado se impõe ao estudioso do cinema militante considerar o ponto de vista defendido no filme, pois “se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde sua efetiva dimensão de fonte histórica” (MORETTIN, 2003, p. 40). Somente sob esta ressalva poderemos considerar os documentários como *testemunhas de uma realidade social*.

Os filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano* são parte desta História. Seus filmes, foram produzidos, em sua grande maioria, como *contra-análise da sociedade* e muitos destes materiais foram censurados, “exilados” e apagados. Além disso, durante as ditaduras militares, o exílio virou o destino da maioria destes cineastas, como os chilenos Miguel Littín e Patricio Guzmán; os argentinos Fernando Birri, Octavio Getino, Fernando Solanas e todos os integrantes do Grupo Cine de la Base; os uruguaiois Mario Handler e Mario Jacob; o brasileiro Glauber Rocha, apenas para citar alguns casos¹⁴⁹. Alguns cineastas tiveram suas vidas ceifadas, como Raymundo Gleyzer, um dos trinta mil desaparecidos políticos da Argentina; e Vladimir Herzog, jornalista e documentarista assassinado nos porões da ditadura brasileira. Estas histórias de exílios, apagamentos e traumas fazem parte do recorte temporal abordado neste trabalho. No caso específico desta pesquisa, os documentários estudados foram, em sua maioria, abafados da história oficial latino-americana das décadas de 1960 e 1970, já que muitos de seus países encontravam-se imersos em ditaduras militares financiadas pela hegemonia capitalista estadunidense. Seu reconhecimento e difusão são formas de explicitar como a cinematografia também estava inserida na polarização político-ideológica do período, mesmo que muitos filmes de maneira clandestina.

Assim, os filmes desse período também refletem esse contexto político, cada cineasta ao seu modo, resultando numa heterogeneidade de enunciações. Para abordar essas diferentes perspectivas de produção documental no *Nuevo Cine Latinoamericano* foram escolhidos três cineastas que, ao meu ver, representam essa diversidade, alguns deles transitando entre o

¹⁴⁹ Sobre cinema latino-americano e exílio, ver “Imagem e Exílio” (2015), organizada por Yanet Aguilera.

documentário social, o militante e o revolucionário. Na produção de Geraldo Sarno há a predominância de um documentário social e crítico, também presente na fase inicial da obra de Raymundo Gleyzer, que depois passou por uma radicalização em termos de intervenção política, e tornou-se um documentário militante atrelado a uma organização revolucionária, o PRT-ERP; ao passo que Santiago Álvarez já produzia um cinema revolucionário, financiado pelo Estado socialista cubano. Podemos classificar todos esses documentários como políticos, já que assumem um posicionamento, no caso, a favor da classe trabalhadora. O que une esses cineastas é o comprometimento com a realidade, com diferentes níveis de intervenção, sendo que muitos de seus filmes participaram conscientemente da luta política, trazendo a intensidade do momento histórico por meio de uma câmera interativa e performática.

2.2. Santiago Álvarez, Geraldo Sarno e Raymundo Gleyzer: diálogos

O estudo comparativo tem seus perigos e desafios. Nesta pesquisa, optou-se pela seleção de três cineastas de diferentes países com produções que demonstram a heterogeneidade da produção documental no *Nuevo Cine Latinoamericano*. O perigo é também o desafio: estabelecer um paralelo analítico entre produções de cineastas imersos em contextos totalmente diferentes. A América Latina das décadas de 1960 e 1970, período estudado nesta pesquisa, está no olho do furacão da periferia (ou Terceiro Mundo) da Guerra Fria. Enquanto Cuba triunfava a revolução, em 1959, abrindo as portas do socialismo no continente, a esperança dos grupos de esquerda ia sendo minada a cada golpe militar maquinado pelos Estados Unidos/CIA. É o caso do Brasil, que teve o governo nacional-desenvolvimentista de João Goulart interrompido em 1964, e da Argentina, que teve uma sucessão de golpes militares a partir de 1955, com a deposição do governo nacional-desenvolvimentista de Juan Domingo Perón, culminando na mais terrível das ditaduras, com o golpe de 1976. Ao mesmo tempo, essas diferentes realidades nacionais estavam unidas por um trauma em comum: a colonização. A consciência de países falsamente independentes ou neo-colonizados é uma das chaves dessa nova produção documental. Para explicitar a condição neo-colonizada, esses filmes denunciam as realidades subdesenvolvidas de cada país, por meio de estéticas que problematizam suas especificidades nacionais de um viés latino-americanista. Assim, o cinema revolucionário e urgente de Santiago Álvarez, o crítico e social de Geraldo Sarno e o militante e combativo de Raymundo Gleyzer serão vistos a partir da heterogeneidade de cada país e produção, mas vinculados à unidade e princípios do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

2.2.1. O cinema urgente de Santiago Álvarez

No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial.

Santiago Álvarez¹⁵⁰

O cubano **Santiago Álvarez Román**¹⁵¹ (1919-1998) tem no latino-americanismo e no anti-imperialismo uma das marcas de sua produção documental. Não à toa. Nascido em Havana, num período em que Cuba era considerado o “quintal” dos Estados Unidos, estudou medicina por dois anos, mas não terminou o curso e foi tentar a sorte nos *states*. Lá, prestou diversos serviços, de lavador de pratos a mineiro, presenciou a segregação racial e a desigualdade social, convencendo-se de que a maior potência capitalista não era o paraíso que se vendia. Em suas palavras: “foi uma grande lição e experiência de vida. Pude ver o que significava de verdade os EUA para mim, para o povo cubano e para o povo americano. Depois que voltei dos EUA, tornei-me comunista”¹⁵². Essa experiência foi fundamental para tornar-se marxista-leninista.

De volta a Cuba, matriculou-se no curso livre de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Letras e foi um dos fundadores da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, em 10 de março de 1951, junto a outros companheiros das artes, como Alfredo Guevara, Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutierrez Alea, Mirta Aguirre, Leo Brower e José Massip. A sociedade organizava espaços de formação e difusão artística e cultural, por meio de cine-clubes, debates e conferências. Em 1952, começou a ditadura de Fulgência Batista e, com o decorrer dos anos, o Partido Socialista Popular (PSP)¹⁵³, ao qual Santiago Álvarez era filiado, passou a ter uma participação cada vez mais intensa na *Sociedad*. Em 1958, com o recrudescimento da repressão, perseguição e prisões, parte de seus integrantes entraram na clandestinidade ou se exilaram.

¹⁵⁰ In “Arte y Compromiso” (1968), de Santiago Álvarez.

¹⁵¹ Sobre Santiago Álvarez, ver ARAY (1983), LABAKI (1994) e PRIOSTE (2015). Além das publicações, alguns documentários se dedicaram à história do cineasta, como *El camino de Santiago: Periodismo, cine y revolución en Cuba*” (Fernando Krichmar, Argentina, 2013), e dois documentários, em fase de pós-produção, dos diretores Humberto Ríos, produzido pelo INCAA (Argentina), e outro de Silvio Tandler (informações fornecidas pelos próprios diretores à autora).

¹⁵² In: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/santiago.htm>. Acessado em 20 de janeiro de 2016.

¹⁵³ O PSP foi o primeiro partido comunista cubano, fundado em 1925.

Com o triunfo da Revolução em 1959, a *Sociedade Cultural Nuestro Tiempo* passou a ser uma das bases para a concepção de uma nova política cultural. Muitos de seus quadros políticos foram incorporados ao Estado, principalmente para construir o *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*, o ICAIC¹⁵⁴, com o intuito de produzir arte e cinema de conscientização política e propaganda ideológica. Para presidir o Instituto, foi convidado Alfredo Guevara, o qual indicou Santiago Álvarez para dirigir o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, cine-jornal criado em 1960 e um dos principais projetos do Instituto. Santiago Álvarez já havia trabalhado no meio jornalístico, na emissora CMQ-TV e numa revista sindical, no entanto, é na direção do *Noticiero*, aos 40 anos, que começa a trabalhar com cinema. O cineasta Manuel Pérez Paredes, que também trabalhou nos *Noticieros*, relembra o fato, em entrevista à autora:

El noticiero ICAIC surge a mediados del 1960 en Cuba, cuando la revolución tenía 17 meses de existencia. En un clima muy especial de confrontación política muy fuerte en la isla porque para entender el noticiero, y para entender a Santiago hay que meterse en la piel de la época. Cómo surge un creador, que no parecía que iba a ser un creador sino un cuadro político. Es poco un misterio para muchos. Santiago ya tenía 40 años cuando empezó la revolución y llevaba de esos 40 años, 20 años de militante del viejo partido comunista cubano y era un cuadro de la cultura, pero un cuadro como un funcionario de la cultura, un hombre culto, pero que no parecía a los 40 años, no tenía un aval, un currículo, no era Julio García Espinoza, Tomás Gutiérrez Alea, no era José Masíp que venían de ser hombres de la cultura o a escribir o a hacer cine. Santiago era un hombre sensible, culto, pero más para trabajar con los intelectuales que para él mismo ser un creador. Ahora, en esos años, la lucha de clases, que es como un término ya olvidado, ya no se habla de lucha de clases en el mundo de hoy, ya suena a viejo, retórica. Estaba en La Habana y en Cuba al rojo vivo. Y se expresaba en todas las manifestaciones de la vida. Incluyendo los cines. O sea, la gente iba al cine, existía los todavía noticieros antiguos, noticieros, llamémosle capitalistas, noticieros privados que daban noticias de la Cuba de aquel momento, pero con una óptica neutral, no de compromiso y de pronto en un noticiero aparecía Fidel Castro o Ernesto Guevara o Raúl Castro o Camilo Cienfuegos y los revolucionarios en el cine lo hacían patente aplaudiendo la figura de la figura del revolucionario, fundamentalmente a Fidel, pero también era extensivo a otros dirigentes. Terminaba el noticiero y empezaba la película norteamericana, aparecía el león de la *Metro* y la gente aplaudía el león de la *Metro* o aparecía *20th Century Fox* o la *Columbia Pictures* y la gente aplaudía la *Columbia Pictures*, para que tengas una idea de la oscuridad en el cine. Te digo, los aplausos y también podía ser silbidos para que tengas una idea de cómo estaba el país en ese momento. En ese clima, Alfredo Guevara toma la decisión de crear un noticiero que ya responda al punto de vista de la revolución en los cines para que también aplauden o chiflen al noticiero antes, porque los noticieros cuando se implantan los cines, el estado se reserva el derecho de hacer obligatoria su

¹⁵⁴ Sobre o ICAIC, ver VILLAÇA (2012).

exhibición en los cines privados. Estamos hablando de la época en que los cines son privados (Manuel Pérez Paredes, 2014).

Assim, como descrito por Manuel Pérez, o Noticiero ICAIC Latinoamericano¹⁵⁵ foi criado em 1960 com a intenção de servir como meio de contra-informação, agitação e propaganda do processo revolucionário cubano. Foi dirigido desde o início por Santiago Álvarez, que logo se tornou o principal responsável pela produção de cinejornais e documentários de Cuba, papel que desempenhou durante mais de três décadas como “cine-cronista oficial do regime cubano”¹⁵⁶ ou “olho da revolução”¹⁵⁷. Segundo Santiago Álvarez, os *Noticieros ICAIC Latinoamericano* surgem como uma forma de contra-informação aos meios de comunicação contra-revolucionários, como o *El Nacional* e *El Noticiero America*¹⁵⁸.

O primeiro *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi exibido em 06 de junho de 1960, na cidade de Havana, e aborda a viagem do presidente Oswaldo Dorticos para países latino-americanos (“Notas por el décimo aniversario del noticiero ICAIC”, por Leon Henrique in ARAY, p.113, 1983). Esta primeira edição ainda é marcada pelo formato tradicional dos cinejornais da época, com voz over e imagens ilustrativas da narração. Posteriormente, a estética do *Noticiero* foi se transformando, incorporando diversas experimentações imagéticas e sonoras.

O cine-jornal semanal circulava pelo país todo, sendo exibido antes das sessões dos longas-metragens e, muitas vezes, mais esperados que o próprio filme, como já relatou Michael Chanan. As projeções aconteciam em salas de cinema e sessões itinerantes por meio do chamado cine-móvel, o qual inicialmente funcionou num caminhão soviético adaptado, mas em 1970 já eram 106 “unidades móveis”, que incluíam jipes, mulas, barcos e bicicletas (VILLAÇA, p.69, 2012)¹⁵⁹. Além disso, o Noticiero tinha cópias enviadas a outros países, como o Uruguai, que teve sessões dos Noticieros organizadas pelo “Cine Club de Marcha”,

¹⁵⁵ Parte destas reflexões sobre o Noticiero ICAIC Latinoamericano já foram apresentadas no I Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, em 2013, e publicadas no artigo “ICAIC e a memória dos exilados”, no livro *Imagem e Exílio*, organizado por Yanet Aguilera (2015).

¹⁵⁶ Desde que assumiu o ICAIC, passou a ser o documentarista oficial do governo cubano, sendo o documentarista cubano mais premiado até hoje.

¹⁵⁷ LABAKI (1994).

¹⁵⁸ Dossiê FilMOTECA Nacional, 1978, in ARAY, p.229-230, 1983.

¹⁵⁹ O filme *Por primera vez* (1969), documentário em curta-metragem de Octavio Cortázar, aborda o processo de exibição do cine-móvel no meio rural cubano. O filme brasileiro *Memória Cubana* (2010), de Alice de Andrade, também conta parte dessa história.

em Montevideu¹⁶⁰ e a Argentina, como os trazidos por Guido Agnellini de Cuba e exibidos clandestinamente na cidade Santa Fé, entre 1967 e 1969, em sessões para operários metalúrgicos¹⁶¹.

De 1960 a 1991, foram produzidas 1.493 edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, que eram exibidos semanalmente em Cuba. Cada noticiário abordava diferentes temas, desde política nacional e internacional à cobertura de eventos esportivos. Com o tempo, além dos informativos politemáticos, com notícias de 3 minutos, passaram a ser produzidos os monotemáticos de aproximadamente 10 minutos, sobre um único tema, mais aprofundado, sendo que muitos destes viraram documentários. Santiago Álvarez diferenciava os *noticieros* de atualidades dos “noticieros de caráter permanente”, os quais possuíam estruturas de documentários e não perdiam a atualidade¹⁶².

Além da diversidade de fatos abordados, uma marca destes informativos é a experimentação imagética e sonora. Algumas características estéticas presentes nos *Noticieros* são a utilização de “colagens audiovisuais” mesclando diferentes materiais (fotos, manchetes, ilustrações etc.), ênfase na música como guia narrativo¹⁶³ e utilização de intertítulos informativos. Além disso, a montagem se utilizava de metáforas e sobreposição de imagens como recurso discursivo, causando um efeito de contraste imagético e sonoro entre as sequências.

Os primeiros documentários de Santiago Álvarez surgem de temáticas abordadas nos *Noticieros*, como *El Barbaro del ritmo* (1963), sobre o cantor Benny Moré; *Ciclón* (1963), sobre a tragédia causada pelo furacão Flora, e *Now* (1965), sobre a luta contra discriminação racial nos Estados Unidos. Os documentários produzidos no ICAIC, com direção de Santiago Álvarez, possuíam caráter de documentação e informação sobre diversas questões políticas, econômicas e sociais de Cuba, mas também apoiavam causas políticas de outros países, como *El tigre salto y mató... Pero morirá... Morirá* (1973), que denuncia o golpe de estado no Chile

¹⁶⁰ No *Archivo General de la Universidad de la Republica*, em Montevideu, foram consultadas algumas edições do *Semanário Marcha*, onde encontram-se algumas notas de divulgação do cineclube de la Marcha, incluindo documentários de Santiago Álvarez. Atualmente, os semanários encontram-se digitalizados e disponíveis no sítio da Biblioteca Nacional do Uruguai (<http://www.bibna.gub.uy/>).

¹⁶¹ Verbete de Cinema Militante in Heredero, Carlos F., and Emilio Casares Rodicio. *Diccionario Del Cine Iberoamericano: España, Portugal Y America*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011.

¹⁶² Como Cuba possuía quinhentas salas de cinema, mas só tinha condições de fazer ao redor de quarentas cópias dos *Noticieros*, a circulação levava até quatro meses. A opção por um formato de “*noticiero* permanente” era justamente para que as notícias não se tornassem “frias” (Revista Cine Cubano no. 58-59, La Habana, 1969, apud ARAY, p.86, 1983).

¹⁶³ Neste sentido, é preciso destacar a importância do Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC, que desenvolveu muitas trilhas sonoras para os *Noticieros* e para os documentários.

e homenageia o cantor Victor Jara, assassinado pelos agentes da ditadura militar chilena; e *Hanói, Martes 13* (1967), que denuncia os horrores da Guerra do Vietnã; e *El nuevo tango* (1973), sobre a volta do peronismo ao governo argentino, no que ficou conhecido como “primavera camporista”¹⁶⁴. Para a produção de seus documentários, Santiago Álvarez recorria a técnicas e materiais imagéticos diversos, além da utilização de recursos cômicos para abordar temáticas políticas, como, por exemplo, lançando mão de paródias, sátiras e ironias para ridicularizar o “inimigo. A ênfase de seu trabalho se concentrava na montagem criativa e experimental, utilizando variados recursos como intertítulos, seqüências de contrastes e diferentes ritmos nas imagens.

É possível reconhecer, entre outros, o compromisso cinejornalístico revolucionário de Ivens e Karmen, a ênfase na montagem e o recurso a intertítulos de Vertov, a combinação das mais variadas técnicas e materiais imagéticos de Marker, a recusa à narração em off e o experimentalismo sonoro de Peleshian. O estilo Santiago Álvarez combina isso e algo mais” (LABAKI, 1994, p. 11).

Em sua filmografia, somam aproximadamente 600 cinejornais (do total de 1.493 edições do Noticiário ICAIC Latino Americano por ele dirigido), 96 filmes e 3 vídeos, em sua maioria documentários, como os mais conhecidos *Now* e *79 primaveras*, mas também um título de ficção (*Os refugiados na Cova do Morto*) e de animação (*Os Dragões de Ha-Long!*).

Sua filmografia retrata, historia e propaganda os feitos da revolução, atacando seus inimigos (‘o imperialismo norte-americano’ preferencialmente) e saudando os aliados (o ex-bloco socialista europeu, o africano, o asiático e os vizinhos de infortúnio na América Latina) (LABAKI, 1994, p. 7).

A câmera de Santiago Álvarez percorreu mais de 90 países¹⁶⁵, um “*noticiero* latino-americano, crítico e, sobretudo, internacionalista”¹⁶⁶, seus filmes urgentes, como definia, eram “armas de combate” em prol da libertação dos países de “terceiro mundo” e da construção do

¹⁶⁴ Héctor José Campora foi o presidente que assumiu o governo argentino, em 1973, após 18 anos de proscricção do Peronismo. Seu mandato, no entanto, dura pouco tempo, já que no mesmo ano Juan Domingo Perón volta do exílio da Espanha e assume a presidência, interrompido por seu falecimento, em julho de 1974. O Governo é então assumido por sua viúva, Isabel Perón.

¹⁶⁵ Como enfatizou Alonso, o princípio do internacionalismo era constante nas temáticas abordadas. Santiago Álvarez viajou para diversos países para produzir os *Noticieros*. Esteve no Vietnã, Laos, Kampuchea, Moçambique, Etiópia, Angola, Guiné, Congo, Egito, Argélia, Líbia, Iêmen, Equador, Argentina, Chile, Uruguai, Brasil, Peru, Panamá, Nicarágua, México, Costa Rica, Santo Domingo, Granada, E.E.U.U., Canadá, URSS (ARAY, p.302, 1983).

¹⁶⁶ Por Alejandro G. Alonso in ARAY, p. 302, 1983.

socialismo. Assim, um cinema para alcançar as massas, com objetivo de ser revolucionário e comunicativo.¹⁶⁷ Segundo Santiago Álvarez,

arma y combate son palabras que asustan, pero, el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineasta). (...) El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico consustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la Revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan sólo variedades de armas de combate.” (ÁLVAREZ, 1983, p.57).

Santiago Álvarez produziu alguns textos sobre o cinema como instrumento de apoio à revolução, com destaque para “Arte y Compromiso” e “O periodismo cinematográfico”. Também existem muitas entrevistas com o diretor, mas apesar da extensa filmografia produzida ao longo de mais de 30 anos sobre Cuba e diversos outros países, existe pouca bibliografia sobre seu trabalho documental. Em entrevista sobre seu trabalho, enfatizou sua concepção sobre o cinema:

Não creio no cinema pré-concebido. Não creio no cinema para a posteridade. A natureza social do cinema demanda uma maior responsabilidade por parte do cineasta. É urgência do Terceiro Mundo. Essa impaciência criadora do artista produzirá a arte dessa época, a arte da vida de dois terços da população mundial (ÁLVAREZ, 1969 apud LABAKI, 1994).

Sobre os projetos implementados pelo ICAIC, cabe destacar a grande importância de Alfredo Guevara, que foi fundador e presidente do ICAIC, e concebeu o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GESI)*¹⁶⁸, a *Cinmateca de Cuba* e a revista *Cine Cubano*. O ICAIC, além de tudo, possuía um caráter internacionalista, principalmente no apoio a cineastas da América Latina, na abordagem de temas latino-americanos e dos países do bloco socialista, nos Noticieros e documentários, e na promoção de uma rede de diálogo com outros cineastas e grupos cinematográficos da América Latina. Como já enfatizou Mariana Villaça:

¹⁶⁷ “Los documentos de Santiago Álvarez: cine para el pueblo”, por Emiliano Wato, Revista “Extra”, Lima, Outubro de 1970. In ARAY, p.120, 1983.

¹⁶⁸ Sobre o Grupo de Experimentación Sonora (GESI), que tinha como mestre Leo Brower e os músicos Pablo Milanês, Silvio Rodríguez, Eduardo Ramos, Sara Gonzales, Noel Nicola, foi produzido o documentário *Hay un grupo que dice* (Lourdes Prieto, Cuba, 2013).

De fato, essa aproximação, entre o Icaic e a América Latina, nos anos 1960 e 70 – reforçada pela política internacionalista do governo cubano – rendeu não só diálogos e formulação de propostas comuns, como influenciou a política cinematográfica e a consagração de uma determinada visão de ‘cinema político’ no continente. No decorrer desse processo, o Icaic assumiu gradativamente o papel de ‘sede’ do nuevo cine latinoamericano e passou a encampar um discurso que o legitimava como tal (VILLAÇA, 2010, p. 163).

2.2.2 O cinema social de Geraldo Sarno

Eu sou um nordestino de Poções, do sertão da Bahia, então eu tenho que pensar a minha realidade, eu penso o meu entorno (...) e a minha mente, o que sou eu e o que eu sou no meu entorno, no meu entorno incluindo não apenas o entorno físico, geográfico, meu entorno mental, da minha vida, da minha memória, do que sou. Eu penso isso e o Brasil, então tem uma dimensão social? Claro, eu não posso deixar de ter.

Geraldo Sarno¹⁶⁹

O brasileiro **Geraldo Sarno**¹⁷⁰, nascido em 1938, em Poções da Bahia, é de alguma forma fruto do caráter latino-americanista do ICAIC, onde realizou, quase por acaso, sua primeira formação cinematográfica. Na época, já formado em Direito, trabalhava como funcionário público na Justiça do Trabalho, na Bahia. Na graduação, onde inclusive conheceu o também estudante Glauber Rocha, integrou o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), militância que lhe rendeu a indicação para participar das comemorações do aniversário da Revolução Cubana, como único representante estudantil da UNE, mesmo já formado. Era para ficar apenas uma semana, mas instigado pelo processo político, acabou ficando durante o ano de 1963. Com a ajuda de Dias Gomes, conseguiu um estágio no ICAIC, com bolsa de estudos, onde trabalhou por um ano como assistente de câmera do recém criado *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (D’ALMEIDA, 2008, p. 116). Um dos cinegrafistas (ou *camarógrafos*) para quem trabalhou foi Arturo Agramonte (1925-2003), também seu mestre e que, motivado pelo novo discípulo, produziu o manual *Consejos y Orientaciones para el Principiante en Cinematografía* (SARNO, 1995, p.7). Nas palavras do cineasta, em entrevista à autora: “ele escreveu um manual dedicado a mim, que fui o primeiro aluno (..), um manual do camarógrafo que eu tenho até hoje”. Durante esse período no país socialista, Sarno também foi segundo assistente de direção, junto com Pastor Vega, no filme *La decisión*, de José Massip. Sobre a experiência no ICAIC, escreveu:

¹⁶⁹ Trecho de entrevista de Geraldo Sarno concedida à autora.

¹⁷⁰ Sobre Geraldo Sarno, ver D’ALMEIDA (2008); SOBRINHO (2008; 2013) e BOMFIM (2015).

Ao principiante em cinematografia, tornado assistente de câmera com responsabilidades profissionais no *Noticiário*, cabe apenas zelar pelo bom funcionamento do equipamento de câmera durante a filmagem. Mas, se é verdade que essa prática deu-lhe a *percepção* da câmera, colocou para ele a câmera no centro do fazer cinematográfico, também é verdade que logo se dá conta que a câmera não é apenas uma simples engrenagem que filma. Nela vai concentrar-se todo um equipamento intelectual. O olho que olha através do sistema ótico da câmera tem um gosto, uma história acumulada, um comprometimento político, cultural. A câmera sou eu (SARNO, 1995, p.8).

De volta a Bahia, tornou-se integrante ativo do CPC e participou da produção do curta-metragem que introduzia a peça *Mutirão em novo sol* (1963)¹⁷¹, montada por Chico de Assis. A obra de teatro¹⁷² abordava a luta camponesa por reforma agrária e o filme, que também tinha na equipe Orlando Senna e Waldemar Lima, mesclava documentário e ficção. Sobre a peça, Orlando Senna relembra, em depoimento escrito:

Chico apareceu na Bahia com um projeto que avançava ainda mais a ousadia criativa daqueles tempos revolucionários. A ideia era montar a peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita a dez mãos por Augusto Boal, Nelson Xavier, Modesto Carone, Hamilton Trevisan e Benedito Araújo, da turma do Arena. Para Boal, essa peça representa “um momento emblemático do encontro da produção do teatro político com a luta camponesa da década de 1960”.

A parte documental incluía a luta por terra da Ligas Camponesas¹⁷³ do Recôncavo Baiano e a parte ficcional foi encenada por integrantes do CPC e do Teatro de Arena. Geraldo Sarno lembra em entrevista à autora que participou da primeira encenação e transmissão, na “verdade um primeiro ensaio geral cheio de erros”. Além disso, Geraldo Sarno também produziu curtas-metragens com Orlando Senna e Waldemar Lima e chegou a participar do projeto da Universidade Popular de Lina Bo Bardi (D’ALMEIDA, 2008, p. 118).

Em 1964, em decorrência do golpe militar, muda-se para São Paulo, onde passa a participar do grupo de jovens cineastas de Thomaz Farkas, por indicação de Glauber Rocha, e

¹⁷¹ “*Mutirão em novo sol*” foi escrita por Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo, que também integraram o CPC. A peça foi dirigida por Nelson Xavier e o curta produzido por Geraldo Sarno desapareceu com a ditadura militar de 1964.

¹⁷² SENNA (2014) in <http://refletor.ta.tv/ponto-de-vista/orlando-senna-o-dramaturgo-chico-de-assis>. Acessado em 20 de fevereiro de 2016.

¹⁷³ As Ligas Camponesas foram organizações de camponeses no nordeste brasileiro, com o objetivo de lutar pela reforma agrária. O movimento teve seu auge no início da década de 60, mas com o golpe militar de 1964, as principais lideranças políticas foram presas e o movimento deixou de existir.

dirige o curta-metragem *Viramundo* (1965), um dos quatro documentários do projeto “Brasil Verdade”¹⁷⁴. David Neves (1966)¹⁷⁵ faz um relato sobre esse processo:

A primeira idéia de realizar estes documentários surge em abril de 1964 em conversa mantida por Thomaz Farkas com alguns jovens cineastas de São Paulo, Maurice Capovilla, Vladimir Herzog, aos quais se haviam agregado dois argentinos recém-chegados ao Brasil, provenientes da Escola de Cinema Documental da Universidade do Litoral, em Santa Fé: Manuel Horacio Gimenez e Edgardo Pallero.

Desde o primeiro momento a experiência foi encarada com um rigor industrial bastante preciso, isto é, sempre foram levados em conta, equilibradamente, os dois aspectos fundamentais do cinema como indústria: o aspecto artístico (ou criativo) e o aspecto econômico. Partiu-se do dado fundamental que os termos artístico e econômico não são incompatíveis.

A estes conceitos se agregou a necessidade unânime de o grupo realizar um cinema documental que refletisse os aspectos mais urgentes da realidade brasileira em todas as suas manifestações.

(...)

Entre os problemas técnicos que tiveram que ser solucionados podemos mencionar:

- 1) Os laboratórios comerciais existentes na praça não revelam, não trabalham com película de 16mm reversível; no trabalho com o material negativo é evidente que dão preferência ao 35mm, desprezando conseqüentemente o 16mm;
- 2) O material reversível é aconselhado, no caso de, posteriormente ser tentado o *blow up*, quer dizer, a ampliação de 16 a 35mm;
- 3) Os laboratórios não estão equipados com copiadeiras que permitam o trabalho em "banda dupla". Isto é de fundamental importância sobretudo no que respeita a montagem do negativo 16mm;
- 4) As câmeras 16mm necessitariam de um gerador de sinal ou um motor especial que garantisse uma perfeita sincronização com o gravador *Nagra*; teve-se que apelar para a post-sincronização. Usou-se aqui um processo diferente do que o empregado nas experiências em 35mm (já citadas). Num novo estúdio de som do Rio de Janeiro (*Rivaton*) armaram-se em *loops* as tomadas em síncrono. O projetor 16mm estava em *interlock* com um gravador 16mm por sua vez ligado ao *Nagra* cuja velocidade ia sendo regulada na medida do necessário;
- 5) Também houve alguns problemas quanto a obtenção de moviolas 16mm síncronas (NEVES, 1966).

Em 1967, viaja ao nordeste junto do produtor Thomaz Farkas e do cineasta Paulo Rufino, para a produção de registros sobre a cultura nordestina, pelo projeto “Pesquisa e Documentários sobre cultura popular no nordeste”, escrito por Sarno e apoiado pelo Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros

¹⁷⁴ Como já abordado no capítulo 1, além de *Viramundo*, foram produzidos *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), *Os subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1964) e *Nossa escola de futebol* (Manuel Horacio Gimenez, 1964).

¹⁷⁵ *A Descoberta da espontaneidade*, Contracampo 39/40.

(IEB) da Universidade de São Paulo. Em artigo, publicado no primeiro número da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, escreve:

A cooperação entre estudiosos da realidade brasileira, cientistas sociais e documentaristas, com a exercitação continuada do documentário, como promete o Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros, permite programar um cinema de pesquisa, científico e correto enquanto informação sobre a realidade brasileira, e de auto-reconhecimento quando projetado sobre essa mesma realidade social (SARNO, 1966 apud D'ALMEIDA, 2008, p. 117).

Com a falta de verbas do IEB, o projeto foi retomado posteriormente junto aos cineastas Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz e o argentino Edgardo Pallero, convidados por Thomaz Farkas. Foram produzidos 19 documentários abordando cultura popular nordestina, que em 1971 foram lançados comercialmente pela revista Novidades Fotóptica e intitulado “A condição brasileira” (D'ALMEIDA, 2008, p.122). O conjunto total de obras ficou posteriormente conhecido como “Caravana Farkas”, título que foi atribuído por Eduardo Escorel em virtude da Mostra organizada pelo cineasta Sérgio Muniz, em 1997, no Centro Cultural Banco do Brasil. Como explica Gilberto Sobrinho (2013, p.1-2), além dessas duas fases (o “Brasil Verdade”, de 1964 a 1965, e a “A condição brasileira”, de 1967-1971), o projeto ainda teve um terceiro momento (1972-1980)¹⁷⁶, no entanto, sem a participação de Geraldo Sarno. Apesar de este título ter sido realizado a *posteriori*, utilizarei esta nomeação, pelo fato de o projeto já ter sido consagrado e atualmente conhecido desta maneira.

Compreendendo mais de uma década de produção, a Caravana Farkas foi um projeto pioneiro de produção e documentação sobre diversos aspectos relacionados à cultura nordestina brasileira, abrangendo desde o trabalho rural, a religião, a manifestações da cultura popular, como o cordel e o repente, “em que havia liberdade tanto para o uso das técnicas de

¹⁷⁶ Como descreve Gilberto Sobrinho (2013, p.2), essa fase final “reúne 15 documentários, parte deles fruto de parcerias e coproduções, sobre temas diversificados, tais como: os registros e interpretações sobre as mudanças em processos de produção econômica no Recôncavo Baiano (A morte das velas no Recôncavo, 1970 e Feira da banana, 1972-73), de Guido Araújo; filmes sobre artistas (Paraíso Juarez, 1971, e Hermeto campeão, 1981) e novamente o tema do futebol (Todomundo, 1978-80), esses três dirigidos por Thomaz Farkas; uma série sobre instrumentos musicais (A cuíca, 1970, e O berimbau, 1978), sobre a catação e a degustação do café, respectivamente (Cheiro/Gosto, o provador de café, 1976, e Um a um, 1976), experimentação artística sobre cultura popular e religiosidade (De raízes & rezas, entre outros, 1972), os vários modos de ser dos imigrantes italianos em distintos lugares no Brasil (Andiamo In'merica, 1977-78), esses seis últimos dirigidos por Sérgio Muniz; um registro sobre os nascentes trios elétricos de Salvador (Trio elétrico, 1978), direção de Miguel Rio Branco; asserções sobre arquitetura e urbanismo, num projeto desenvolvido na cidade de Campinas (Ensaio, 1975), de Roberto Duarte; e a personalidade e a carreira de Chico Buarque (Certas palavras, 1979), direção de Maurício Beru”.

reportagem tradicionais quanto para as da ficção, contemplando da precisão etnográfica ao imprevisto” (D'ALMEIDA, 2008). Como enfatiza Gilberto Sobrinho (2013. p.1), “são filmes de reconhecida importância para a história do cinema brasileiro e ao abordar seu conjunto compreende-se o papel que essa experiência assumiu no desenvolvimento do documentário brasileiro”. Sob direção de Sarno, foram produzidos os seguintes documentários *Viramundo* (1965), *A cantoria* (1970), *Casa de Farinha* (1969-1970), *Jornal do Sertão* (1970), *O engenho* (1970), *Os imaginários* (1970), *Padre Cícero* (1971), *Região: Cariri* (1970) e *Viva Cariri* (1970). Sobre sua produção cinematográfica, refletiu o documentarista, em entrevista à autora:

Para mim, sempre foi claro de que a minha perspectiva era uma perspectiva de pesquisa, um olhar crítico, de pesquisar, de ver, de compreender, de aprender, uma reflexão sobre, se você quiser, no plano social. Alguém que nunca deixou de pensar no Brasil, a partir de certos pontos de vistas, o Brasil sempre foi meu tema, o povo brasileiro, o Brasil, mas sempre numa perspectiva de investigação, de procurar compreender, de tentar certos temas, de fazer do cinema um instrumento de reflexão, um pensamento, um cinema que pensa, que busca pensar a través de uma linguagem audiovisual, eu sempre fui nessa (Geraldo Sarno, 2015).

Viramundo (1965) é o filme mais conhecido de Sarno, o qual trata da imigração de nordestinos em São Paulo, abordando aspectos da cultura popular e da religiosidade. O curta-metragem já foi objeto de conhecidas análises, dentre elas a de Jean Claude Bernardet, que cunhou o termo *documentário sociológico* para se referir a esta vertente cinematográfica que tinha a intenção não só “de expressar a problemática social, mas ainda contribuir para a transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003, p. 9). A filmografia de Sarno, no entanto, envolve filmes que vão muito além da Caravana Farkas. São mais de vinte filmes, incluindo a direção de 12 documentários e as ficções *Pica-pau Amarelo* (1973) e *Coronel Delmiro Gouveia* (1979). Segundo Glauber Rocha, “os filmes de Geraldo Sarno fundam a consciência documentarística. É um desencontro entre Joris Ivens e Santiago Álvarez. Geraldo Sarno desmonta temas e subtemas em modelares filmes: dali poder-se-ia lançar foguetes aos canais do futuro.”

2.2.3 O cinema combativo de Raymundo Gleyzer

Sou cineasta argentino e faço filmes desde 1963. Todos sobre a situação social e política da América Latina. Tento mostrar que só há um meio de fazer mudanças estruturais em nosso continente: a revolução socialista.

Raymundo Gleyzer¹⁷⁷

O argentino **Raymundo Gleyzer**¹⁷⁸ (1941 - 1976¹⁷⁹) nasceu em Buenos Aires, filho de atores de origem judia, seu nome foi dado em homenagem ao guerrilheiro francês Raymundo Guyot, assassinado por nazistas. Na juventude, integrou a Federación Juvenil Comunista e contribuiu para a revista Juventud, no entanto, logo saiu do PC argentino, que considerava um “bando de burocratas”. Ainda jovem começou a trabalhar com fotografia, cobrindo eventos, como casamentos e festas de aniversário, chegou a cursar um ano de Ciências Econômicas, mas largou pelo curso de cinema na *Escuela Superior de Cine* da *Universidad Nacional de La Plata*. Apesar de a graduação enfocar a produção de filmes de ficção, Raymundo formou-se documentarista. Seu primeiro curta *El ciclo* (1963), uma ficção, foi renegado pelo próprio cineasta. Em 1964, atraído pelas notícias sobre as Ligas Camponesas, viajou ao Brasil e filmou seu primeiro documentário *La Tierra Quema*, sobre a miséria dos camponeses no nordeste brasileiro. Os curtas seguintes possuem um caráter mais etnográfico e/ou sociológico, como *Ocurrido en hualfin* (1966) e *Quilino* (1966), os quais foram fotografados por Humberto Ríos, na época seu professor; e *Pictografías del cerro colorado* (1966) e *Ceramiqueros de tras la sierra* (1966), realizados em co-produção com Jorge Prelorán. Também trabalhou como jornalista televisivo no Canal 7, espaço onde obteve prestígio principalmente após ser o primeiro cinegrafista argentino a filmar uma reportagem nas Ilhas Malvinas¹⁸⁰, trabalho que resultou no documentário *Nuestras islas Malvinas* (1966). Ademais, também ganhava a vida produzindo filmes publicitários¹⁸¹ e durante os anos de 1968 e 1969

¹⁷⁷ Texto extraído do documentário “Raymundo” (Virna Molina e Ernesto Ardito, 2002).

¹⁷⁸ Sobre Raymundo Gleyzer, ver “El cine quema”, de Fernando Peña e Carlos Vallina; *Documentos/Testimonios Cinelibros*, compilação de textos escritos por Raymundo Gleyzer; o recém lançado livro, ainda não consultado pela autora “Companheiro Raymundo”, de Juana Sapire e Cynthia Sabat.

¹⁷⁹ Ano do desaparecimento de Raymundo Gleyzer pela ditadura militar argentina, ocorrido no dia 27 de maio de 1976.

¹⁸⁰ Raymundo Gleyzer conseguiu autorização para entrar na ilha inglesa, onde fez toda a produção da reportagem-documentário *Nuestras islas Malvinas* (1966).

¹⁸¹ Há pouca informação sobre os filmes publicitários produzidos por Raymundo Gleyzer. Apesar de não ser o foco desta pesquisa, foi encontrado um deles no Archivo Gino Germani, intitulado *Santa Teresita: playa, sol... y mucho más* (sem data), dirigido e fotografado por Raymundo Gleyzer; com som de Juana Sapire, sua então companheira; e montagem de Enrique Juárez, também realizador de cinema militante do período. O filme é um

esteve viajando pela Europa com a companheira Juana Sapire, com quem produzia notas televisivas que eram vendidas para canais argentinos. Uma das notas que gerou apreensão foi a produzida em Cuba¹⁸², primeiras imagens de um jornalista argentino na ilha socialista¹⁸³. Relembrou Juana Sapire¹⁸⁴, em entrevista à autora:

A nosotros se nos ocurrió la brillante idea de viajar por Europa y mandar notas para que nos paguen algo, 200 dólares, algo! Porque no teníamos un mango. Cómo vas a estar dos años? Entonces mandamos notas de qué sé yo, buscamos alguna cosa interesante que no se hayan dicho y todas las pasaban felices de la vida, la gente patinando en Salzburgo, cualquier nota. Llegamos a Cuba y se cambió todo porque la nota de Cuba no la mostraban. Entonces nosotros decíamos: - Pero no la van a mostrar nunca? Tardaron muchísimo en mostrar esa nota. Y finalmente la pasaron (Juana Sapire, 2014).

No início da década de 1970, Raymundo já tinha alguns prêmios e já possuía uma cinematografia autoral marcada por filmes de caráter social e político, como o longa-metragem *México: la revolución congelada* (1970), uma crítica ácida ao Partido Revolucionário Institucional (PRI) e à burocratização da revolução mexicana. No entanto, é a partir do ingresso no Partido Revolucionário de los Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), de tendência marxista-leninista, que passa a dedicar-se à produção coletiva de filmes militantes, em consonância com as concepções da organização, críticas ao peronismo.

Em 1971, Raymundo Gleyzer decide participar da Frente de Trabajadores de la Cultura, a FATRAC, um agrupamento criado pelo PRT-ERP para conciliar as esferas da cultura e da política¹⁸⁵. Uma das demandas apresentadas dizia respeito à produção de meios de comunicação para dar visibilidade às idéias e ações do partido. Com este objetivo, Raymundo Gleyzer criou um grupo de trabalho junto aos militantes Álvaro Melián¹⁸⁶, realizador e estudante da CERC (Escola do Instituto Nacional de Cinematografía), e o técnico de som Nerio Barberis. Desta união resultou a produção de dois curtas-metragens, o

institucional do balneário da cidade de Santa Teresita, com imagens das praias, do lazer (como o golf) e da vida noturna, um filme que mostra o turismo da burguesia argentina. Para quem conhece o trabalho posterior de Raymundo Gleyzer, a voz over do institucional poderia muito bem ser interpretada pela chave da ironia.

¹⁸² *Nota sobre Cuba* (Raymundo Gleyzer, 1969).

¹⁸³ Antes de Raymundo Gleyzer, o jornalista da Prensa Latina Jorge Ricardo Masetti já havia realizado uma entrevista com Fidel, em Cuba, que foi gravada em áudio para a Rádio El Mundo.

¹⁸⁴ Juana Sapire foi entrevistada em fevereiro de 2014, por Skype.

¹⁸⁵ Sobre a FATRAC (1968-1972), foi produzido o documentário *Gaivotas Blindadas: historias del PRT-ERP* (2002), da Mascaró Cine Americano.

¹⁸⁶ Álvaro Melián foi entrevistado por esta pesquisadora, em dezembro de 2015, na cidade de Buenos Aires.

Comunicado Número 2 e os *Comunicados Número 5 e 7*, produzidos para difundir ações armadas do ERP. Os títulos e os números dos *comunicados cinematográficos* remetem diretamente aos comunicados escritos pela organização e distribuídos à população. O *Comunicado Número 2: B.N.D.*¹⁸⁷ (1972), aborda a “expropriação”¹⁸⁸ do Banco Nacional de Desenvolvimento da Argentina; e os *Comunicados Números 5 e 7: Swift*¹⁸⁹ (1972) contextualizam o seqüestro do cônsul inglês e gerente do frigorífico Swift de Rosário, reivindicando direitos aos trabalhadores da empresa. Estes curtas-metragens foram exibidos em sessões clandestinas para militantes, como quadros de vanguarda das fábricas ou em sindicatos classistas, com circulação muito restrita na Argentina. No entanto, também foram assistidos na IX Mostra de Pésaro (Itália)¹⁹⁰, cumprindo papel de denunciar a repressão e difundir as ações armadas da organização. Deste primeiro grupo de militantes e cineastas, surge a idéia de formar um coletivo para produzir, projetar e distribuir filmes militantes. Relembrou Nerio Barberis, em entrevista à autora:

El gran debate era el cine llegaba a las pantallas, a las pantallas llegaba la clase media, estaba mediatizado, había que pagar, y los sectores populares, la clase obrera no iban al cine. Cómo hacemos entonces que el cine vaya a esos sectores populares, a las villas, sindicatos, a donde sea. Que correspondiera a la necesidad que teníamos también políticamente y respondiendo en alguna medida a una organización política de transmitir estas ideas. En base a eso se crea el grupo y se convoca a quien tenga ganas de hacer esto y participe globalmente con la propuesta política que llevábamos, no que generábamos grandes debates ideológicos para estar dentro del grupo, si estaban e acuerdo con. (...) Nuestra propuesta era debatir la película porque era un acto político lo que hacíamos y el debate era un mecanismo de consolidar en alguna medida un formato de concientización ideológico y político de nuestra propuesta y la propuesta que llevaba la película (Nerio Barberis, 2014).

Assim surge o Grupo Cine de la Base, espécie de “braço cinematográfico” do PRT-ERP, com o objetivo de utilizar câmeras e telas como armas de contra-informação. Como

¹⁸⁷ Sobre este “Comunicado Número 2: B.N.D.”, foi produzido o docu-ficção “Seré Millones” (2013), de Fernando Krichner e Omar Neri, que convida os dois principais guerrilheiros envolvidos na “operação de expropriação” do Banco Nacional de Desenvolvimento para recontarem e reconstituírem a ação, quarenta anos depois.

¹⁸⁸ Termo utilizado pelos grupos guerrilheiros para se referirem aos “assaltos” realizados em instituições da burguesia, como os bancos.

¹⁸⁹ A partir da exibição deste curta-metragem no Festival de Pésaro, em 1973, Joris Ivens, em conversa com integrantes do Grupo Cine de la Base, sugeriu a produção de um filme sobre a burocracia sindical na Argentina, tema denunciado no “Comunicados 5 e 7: Swift”. Esta sugestão resultou na produção da ficção-documentário “Los traidores” (1974).

¹⁹⁰ PEÑA & VALLINA, 1998, p.5.

ênfatizado no filme-documentário *Raymundo*, de Ernesto Ardito e Vina Molina, em carta escrita pelo documentarista: “está claro para nós que o cinema é uma arma de contra-informação. Não uma arma do tipo militar. Um instrumento de informação para a base. Este é o outro valor do cinema nesta hora de luta. É assim como entendemos que o cinema é uma arma.” Em relação às demandas do PRT-ERP sobre o Grupo Cine de la Base, Juana Sapire ênfatizou que não havia uma linha política determinada pelo Partido em relação às temáticas das produções. No entanto, os filmes defendiam a linha ideológica da organização¹⁹¹.

A primeira produção coletiva do grupo foi a ficção-documentário *Los Traidores* (1973), sobre a burocratização do movimento sindical peronista. A idéia do filme surge de uma sugestão de Joris Ivens, durante o Festival de Pésaro em que foram exibidos os *Comunicados 5 e 7: Swift*. O filme foi produzido na clandestinidade, mas chegou a ter exibições legais, já que foi lançado durante o intervalo democrático aberto com a “primavera camporista”¹⁹². No mesmo período de produção do longa-metragem, lançaram em caráter de urgência o curta *Ni olvido ni perdon* (1972), uma denúncia sobre o “Massacre de Trelew”, ocorrido em 22 de agosto de 1972, quando 16 militantes de diferentes organizações armadas foram assassinados por oficiais do exército argentino.

Como pode-se ver, luta armada e cinematográfica andavam de mãos dadas. Nesse sentido, uma organização importante para o grupo cinematográfico foi a Frente Anti Imperialista por el Socialismo (FAS), formada por partidos revolucionários de esquerda, entre eles o PRT-ERP. Apesar de sua breve existência (1973-1974), em função do recrudescimento da repressão política, teve grande importância para o Cine de la Base, que filmou três dos seus cinco congressos, sendo que um deles resultou num curta-metragem montado por Alberto Fischerman¹⁹³.

Para as produções, o grupo utilizava equipamentos próprios ou dos locais de trabalho, já que os integrantes do “núcleo duro” também eram profissionais de cinema. Nerio Barberis, por exemplo, era operador de som, tinha uma empresa de som com sócios e usava uma câmera Arri3; Raymundo era cinegrafista, vendia matérias televisivas e possuía duas câmeras

¹⁹¹ Como escreveram Peña e Vallina (p.15) “a ausência de linhas culturais definidas dentro da organização o levou a buscar recursos próprios para produzir o cinema que queria”.

¹⁹² Leopoldo Nacht, em entrevista, contou que circula a informação de que o filme foi visto por um público de 35 mil pessoas na clandestinidade.

¹⁹³ As informações relativas às filmagens dos congressos da FAS encontram-se nos depoimentos de Álvaro Melián e Nerio Barberi in PEÑA & VALLINA (2000, p.142-145). Neio Barberis, em entrevista à autora, contou que os documentários da FAS também eram usados para propagandiar a proposta da Frente.

16mm (uma Arri BL e uma Bollier francesa); e Jorge Denti¹⁹⁴, que entrou no grupo em 1974, tinha uma Arri 3 com blindagem para o ruído, um detalhe importante para a captação de som direto, já que as câmeras Arri produziam muito ruído. Para o som, Raymundo e sua companheira Juana Sapire, que também era uma das sonidistas do Grupo, tinham um gravador alemão de marca *Uher*; e Nerio Barberis possuía com seus sócios dois *Nagras* e microfones. Além disso, Nerio Barberis relatou que outros cineastas também contribuíam eventualmente. O Grupo dispunha, assim, de bons equipamentos profissionais para as filmagens.

Concomitantemente às produções, o Grupo organizava projeções e distribuição dos filmes. Apesar da linha crítica ao peronismo, que inclusive foi motivo de tensões com o Grupo Cine Liberación, como já citado, as projeções ocorriam por convite de outras organizações (partidárias, sindicais e estudantis), inclusive peronistas, como o Peronismo de Base, a Juventude Peronista e os Montoneros¹⁹⁵, além do Partido Comunista. A única condição era haver debate após as exhibições. Juana Sapire enfatiza que “a idéia era fazer cinema do povo para o povo. Levar os filmes e criar discussões”¹⁹⁶. Para concretizar esta proposta, existiam quatro grupos de Cinema de Base em Buenos Aires, que chegou a ter um total de quinze integrantes, além de outros espalhados por outras cidades, como La Plata, Rosário, Córdoba, Salta, Tucumán, Chaco, Formosa e Corrientes. Além de Raymundo Gleyzer, Álvaro Melian e Juana Sapire, Nerio Barberis lembrou de outros integrantes, como Leopoldo Nacht (que também foi entrevistado por esta pesquisadora), Pablo Díaz, Laura Imperiale, Gastón Ocampo. No entanto, enfatizou que é impossível listar todos que integraram os grupos de projeção e distribuição, já que eram muitos e em algumas cidades, como também reforçou Jorge Denti:

Entendé una cosa, no todo Cine de la Base tenía y sabía las cosas. Nosotros éramos unas células, entonces había unas que eran del sur, otros eran del norte, mismo en Buenos Aires. Yo no sabía lo que hacían otros y ellos no sabían lo que yo hacía, muy poco, ni Raymundo sabía todo. O sea, había una cierta autonomía y una cierta coordinación, digo, porque tenía que ser así en aquel momento, entendés, porque había ideas diferentes, después se juntaban y hacíamos cosas, pero no todos sabían lo que se estaba haciendo (Jorge Denti, 2014).

¹⁹⁴ Jorge Denti foi entrevistado por esta pesquisadora em outubro de 2014, na Cidade do México e, em Buenos Aires, em setembro de 2015.

¹⁹⁵ Montoneros era a principal organização armada peronista. Um de seus integrantes, o cineasta Jorge Cedrón, diretor de *Operación Masacre* (1972), era próximo do Cine de la Base e amigo de Raymundo Gleyzer.

¹⁹⁶ Trecho extraído do depoimento de Juana Sapire no filme “Raymundo” (2002), de Virna Molina e Ernesto Ardito.

Esses grupos tinham projetores, cópias dos filmes e todas as semanas projetavam filmes, em sessões clandestinas, em razão da violenta repressão da ditadura do general Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973)¹⁹⁷ e, posteriormente, mesmo com o presidente peronista Hector José Campora no governo (a partir de 1973), a repressão aos partidos políticos marxistas continuou, principalmente durante o governo de Isabel Perón, em que a Triple A (Aliança Anti-Comunista Argentina)¹⁹⁸ passou a perseguir e assassinar militantes de esquerda. Por causa do contexto político, os filmes passaram a ser produzidos e exibidos clandestinamente em bairros, escolas, universidades e fábricas.

Cine de la Base nasce como una necesidad de Raymundo, que es un realizador con un objetivo político, y que debe mostrar lo que ha hecho. El problema de la distribución era el mismo que hay ahora. Tenés una película, pero después no se la podés mostrar a nadie. Entonces Raymundo, que ya había sufrido eso con *México, la revolución congelada*, concibió un grupo que distribuyera. Cine de la Base nasce como un grupo cuya función era distribuir los materiales que se producían. Básicamente para que *Los traidores* se pudiera ver. La película estaba hecha, él no tenía ningún interés en que la película se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Peor si la película la ponían en una sala de arte. El quería que la película se viera en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir. Según yo lo recuerdo, él concibió Cine de la Base así. Luego se prioriza la producción, porque el grupo se va sintetizando, se va transformando con la historia del país, que va a una velocidad extraordinaria (PEÑA & VALLINA, 2000, p. 137).

O Grupo não projetava apenas filmes próprios, mas também outras produções, como *Informes y testimonios sobre la tortura*, filmes que Raymundo trazia de viagens, como sobre Ho Chi Minh e Lumumba, além de filmes do circuito comercial, como títulos de Chaplin. Para as projeções, existia apoio financeiro do PRT-ERP, que chegou a financiar a compra de projetores, além de equipamentos próprios dos integrantes, como o projetor de Raymundo Gleyzer, um *Bell Howell* norte-americano. Chegaram a ter 30 projetores disponíveis para as exibições, que tinham boa parte da divulgação no boca a boca. Após as exibições, havia debate, como descreve Leopoldo Nacht:

¹⁹⁷ Apenas para caracterizar o nível de repressão deste período, foi durante a ditadura de Lanusse que ocorreu o “Massacre de Trelew”, em 22 de agosto de 1972, quando 16 militantes presos de diferentes organizações armadas da Argentina foram fuzilados por agentes do Exército. Este fato foi tema do filme “Ni olvido ni perdon” (1972), do Grupo Cine de la Base e também é citado no filme “Los traidores” (1973), também do Grupo Cine de la Base.

¹⁹⁸ A Triple A era uma organização paramilitar da direita que perseguia e assassinava militantes de esquerda.

En las proyecciones yo iba con el proyector, iba solo o alguien me acompañaba, (...) y proyectaba y se armaban discusiones políticas, donde yo, o sea el proyccionista era de Cine de la Base y bajaba la línea política de C de la B y del PRT de la izquierda. (...) Discusión política de por qué la revolución, de qué era el PRT y al principio eran muy abiertas, en la calle o en un lugar X, luego fueron cada vez más circunscritas porque ya eran directamente militantes del PRT, por eso te conté la última que yo fui, que yo proyecté era una casa operativa, una casa operativa era donde se juntaba la gente más cercana del PRT y ahí se armaban discusiones políticas y esa fue la última vez que yo proyecté (Leopoldo Nacht, 2014).

Além disso, alguns filmes foram distribuídos internacionalmente pela estadunidense Tricontinental Film Center, dos produtores Roddy Burton, Gino Lofreddo e Bill Susman¹⁹⁹, que distribuía filmes latino-americanos em Nova Iorque e Califórnia. Jorge Denti também destacou o papel fundamental do produtor uruguaio Walter Achugar para a difusão dos filmes do Grupo Cine de la Base, segundo ele “considerado um de nós”.

Em janeiro de 1974, foi publicado na Revista Nuevo Hombre²⁰⁰ o texto “Cine de base: un arma revolucionária”²⁰¹, assinado pelo Grupo Cine de la Base. O texto é uma convocatória para os interessados em “engrossar as fileiras” do Grupo e utilizar o cinema como “arma de luta”. O texto aponta a organização Frente Anti-Imperialista e pelo Socialismo (FAS) como alternativa de “unidade estratégica das bases, desde a classe operária, o campesinato e setores do povo comprometidos com o processo até o socialismo”. De acordo com o texto, a luta de classes se dá em todos os setores, inclusive na cultura; a arte não é neutra e o artista é um trabalhador intelectual, um trabalhador da cultura que deve colocar este instrumento a serviço da classe operária e do povo. Ao final do texto, o grupo coloca o material filmado à disposição das organizações populares, sindicais e estudantis para fazer projeções nas “bases” e integrar os grupos de cine de base.

“Nuestro compromiso no es con el cine, sino con la Revolución. Nuestro cine será revolucionario en tanto nuestra práctica militante sea de revolucionarios consecuentes” (Grupo Cine de la Base).

¹⁹⁹ Bill Susman era amigo de Raymundo Gleyzer e foi o produtor de *México: la revolución congelada* (1970) e *Los Traidores* (1972)

²⁰⁰ Revista Nuevo Hombre, de 04 de janeiro de 1974.

²⁰¹ Esse texto foi encontrado por esta pesquisadora no Arquivo Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (*CeDInCI*), em Buenos Aires. Posteriormente, encontrou-se um artigo sobre esse mesmo texto na revista Tierra en Trance, disponível em: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/ensayos/documento-cine-de-base-un-arma-revolucionaria.html>. Últimos acesso em 28 de janeiro de 2016.

As principais teses defendidas ao longo do texto são as seguintes: o cinema é uma arma de combate pelo socialismo e a arte deve ser uma expressão da classe trabalhadora que deve ser utilizada como instrumento revolucionário. Neste processo, o proletariado é a única classe autenticamente revolucionária e a tarefa central do artista revolucionário é “inserir-se no seio das massas, estabelecer com elas uma relação dialética, desenvolver os valores do povo, valores que foram castrados e mutilados por toda uma cultura imposta pela força da colonização europeia e a penetração imperialista *yanqui*”. Jorge Denti, Nerio Barberis e Álvaro Melian disseram que o texto foi escrito por Raymundo Gleyzer. Nas palavras de Nerio Barberis:

Por la forma de escribir y por la forma de expresarse, eso lo escribió Raymundo. Pero bueno, estaba firmado por el grupo porque era una expresión del grupo, pero el discurso se lo conozco bien, eso lo hizo Ray, por ahí lo consultó con Álvaro que estaba muy cercano, pero era un poco el estilo de sus declaraciones.

A última produção de Raymundo Gleyzer, em conjunto com o Grupo Cine de la Base foi a produção de *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), sobre a luta dos trabalhadores da fábrica Insud denunciando a intoxicação por chumbo e reivindicando melhores condições de trabalho. Raymundo Gleyzer e o Grupo Cine de la Base também utilizaram alguns recursos cômicos para abordar questões políticas, como o uso de uma animação que satiriza a figura do patrão e explica o conceito de mais-valia em “Me matan si no trabajo y si trabajo me matan” (1974) e uma sequência ficcional de “Los traidores” (1973), um sonho do personagem principal que traz à tona, de maneira burlesca, representações caricaturais de personalidades da política argentina, expondo ao ridículo seus discursos, por meio da sátira e da paródia²⁰².

A filmografia de Raymundo Gleyzer inclui 15 filmes, dos quais os mais conhecidos são *México, la revolución congelada* (1970) e *Los traidores* (1973), sua única ficção. Seus filmes não apenas denunciavam as desigualdades sociais, mas serviam de meio para promover debates sobre a transformação desta realidade junto às classes populares. Com esta intenção, a estética dos filmes de Gleyzer mesclava recursos diversos, unindo conteúdo político e forma criativa (como o uso de ironias e de alegorias²⁰³), enriquecendo a linguagem cinematográfica

²⁰² Sobre o uso da sátira no filme “Los traidores” (1973) foi apresentado um trabalho no último Congreso da AsAECA, ocorrido em Córdoba, em março de 2014.

²⁰³ Como descreveu Ismail Xavier, há “duas dimensões da alegoria: a da narrativa e a da composição visual. No terreno da visualidade, em geral o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem ‘que se faz ver’. No entanto, veremos que o alegórico aqui pode se manifestar através de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de

e o diálogo com o espectador. Para o cineasta, um filme revolucionário era aquele que tinha como requisito mais do que formar público, cumprir um papel na formação da consciência de classe. Ou seja, a forma e o conteúdo do filme eram concebidos de maneira inseparável das condições de exibição e recepção. Dentro desta concepção, pensava-se também o processo de produção, que era coletivo e vinculado a organizações militantes, geralmente produzidos com poucos recursos e de maneira clandestina.

Fernando Peña e Carlos Vallina²⁰⁴ dividem a obra de Raymundo Gleyzer em três períodos. A primeira fase, de 1963 a 1966, com documentários de caráter mais etnológico e com carga de denúncia, em que alguns destes filmes foram feitos junto a Jorge Prelorán. Uma segunda fase, de 1965 a 1971, “a partir de um intenso exercício jornalístico filmando para os noticiários diários do canal 7 de Buenos Aires, ingressa em uma etapa de registro e investigação”, do qual resultou o longa-metragem *México, la revolución congelada* (1971), “marcada pela combinação dessa prática com sua própria formação marxista”. E, por fim, a terceira fase, de 1971 a 1976, vinculado ao Grupo Cine de la Base e PRT-ERP. Nesta fase, Raymundo Gleyzer

realiza filmes que se somam ao cinema clandestino militante argentino, inaugurado três anos antes por Solanas e Getino com *La hora de los hornos*. Mas, assim como Solanas e Getino se manifestaram como o braço cinematográfico de Juan Domingo Perón e em consequência trabalharam em consonância com as organizações justicialistas, Gleyzer se somou ao PRT/ERP. Dado que esta organização nunca alcançou uma verdadeira política cultural, a obra de Gleyzer só se articulou com suas linhas em dois comunicados sobre ações determinadas. Os outros filmes militantes que realizou neste período (dois médias-metragens documentais, um longa-metragem de ficção) foram resultado de iniciativa própria, nas quais o partido somente participou contribuindo na difusão²⁰⁵ (PENA & VALLINA, 2000, p.213).

Em maio de 1976, Raymundo foi seqüestrado por agentes da ditadura militar da Argentina. Descobriu-se, neste mesmo período, que foi preso e torturado na prisão clandestina “El Vesubio”. Seu corpo nunca foi encontrado. Não existe praticamente nenhum texto sobre Raymundo Gleyzer em português, fora algumas citações em pesquisas de mestrado e doutorado. Seus filmes já foram exibidos em festivais de caráter militante, como o FELCO

objetos que cerca a personagem, de modo a constituir uma ordem ‘cósmica’ onde ele se insere” (XAVIER, 1993, p. 14).

²⁰⁴ PEÑA Fernando Martín & VALLINA, Carlos. *El Cine Quemado: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000, p.213-214.

²⁰⁵ Tradução da autora.

(Festival Latinoamericano da Classe Obrera de Cinema e Vídeo), mas são praticamente desconhecidos no Brasil.

Raymundo Gleyzer teve praticamente toda sua obra produzida e exibida na clandestinidade, sendo que parte dela foi vinculada ao grupo armado ERP-PRT, junto ao Grupo Cine de la Base. O uso do cinema como instrumento de organizações guerrilheiras ainda é um assunto a ser aprofundado, mas até o presente momento não foi encontrado nada similar aos “informes cinematográficos” do Grupo Cine de la Base, que serviam para divulgar as ações armadas da ERP. Estes filmes, desaparecidos com a ditadura de 1976, apenas voltaram a circular na Argentina no final da década de 1990.

Geraldo Sarno teve uma atuação política vinculada ao CPC da UNE até o golpe militar de 1964. Antes de virar cineasta, fez estágio no ICAIC, em Havana, onde teve sua primeira formação cinematográfica. O foco de sua obra entre as décadas de 1960 e 1970 é a construção de uma documentação fílmica sobre o nordeste brasileiro, de caráter sociológico e etnográfico, principalmente sobre questões relacionadas ao trabalho, à cultura popular e aos processos migratórios, mas sem vínculo direto com nenhuma organização política.

Por fim, Santiago Álvarez é o cineasta da revolução cubana e seus filmes tinham amparo do Estado, ao contrário de Raymundo Gleyzer e Geraldo Sarno. A obra de Santiago Álvarez é um retrato de Cuba e de diversos países do mundo do ponto de vista de quem vive a construção do socialismo em seu país. Apesar de tudo, o socialismo parecia ser o horizonte de todos estes cineastas, no entanto, parece que os caminhos para se chegar a ele é que demarcavam suas diferenças políticas.

O documentário social, o militante e o revolucionário possuem algumas diferenças relacionadas ao *processo*, fundamental para refletirmos sobre as intenções de cada cineasta estudado. Enquanto o documentário social se propõe a refletir criticamente sobre uma realidade, o militante se propõe a intervir para transformá-la; ao passo que o revolucionário, produzido em contextos singulares de profundas transformações sociais e políticas, busca a consolidação simbólica de um novo sistema político-econômico. Num esforço de síntese, Geraldo Sarno, em entrevista à autora, faz uma comparação entre os seus filmes com o cinema militante argentino e o revolucionário cubano.

O cinema argentino desse momento, como depois, o cinema que vai surgindo em alguns países da América Latina, e não falo nem de Cuba, vão ser cinemas, documentários, que vão ter mais o menos, vão ter uma vinculação direta a um movimento social e político, vão ser instrumentos de luta ou de propaganda ou de agitação ou ideológico, ou de mobilização, que essa no fundo é a tese de Solanas e o que ele faz nos filmes são atos políticos, movem atos políticos e isso ocorre. Argentina é o grande exemplo, me parece, mas ocorre em outros países da América Latina, mas não ocorre no Brasil que eu saiba, pelo menos nesse momento. Não ocorre no Brasil e na verdade (...) sem menor menosprezo por esse tipo de trabalho, eu nunca me propus esse tipo de cinema, eu sempre tendi para um cinema documentário investigativo que não é neutro, que é crítico, que faz análise, faz crítica da situação quando os filmes se voltam para uma questão social, mas nunca tentei uma linguagem e a busca de um discurso, de uma fala que sabe, eu sempre quis aprender. Mesmo quando eu estou afirmando eu estou querendo aprender e a minha afirmação tem uma impressão, não é um discurso, não é uma busca de um convencimento, é uma afirmação. (...) O Santiago é um orador político, o Santiago faz um cinema que busca convencer o espectador, ele faz uma pregação, uma pregação nacional, às vezes comovente, emocional, mas é isso, e isso a gente não encontra muito no cinema documental nacional desse período (Geraldo Sarno, 2015).

A classe trabalhadora é o personagem principal dos três cineastas, que hora aparece como vítima de um sistema político-econômico, hora como herói coletivo que pode transformar sua realidade. No entanto, apesar de se posicionarem ao lado do povo e de sua luta, o discurso sobre seus referentes se dá a partir de um outro lugar de fala, de uma classe média esclarecida. Existia um pioneirismo em mostrar a “voz do outro”, usando o termo de Bernardet, mas ainda assim era uma voz mediada pelo discurso do realizador. Existia a intenção de mostrar o outro lado da história, contrapondo a versão da classe dominante, como na célebre obra “O queijo e os vermes”, de Carlo Ginsburg, que desenterrou um arquivo judicial da inquisição medieval que mostrava a peculiar visão de mundo de Menochio, um moleiro. Nesse caso, é uma voz de exceção, de um vassalo, um contra-discurso em relação aos poderes da Igreja e da Aristocracia da Idade Média. Os arquivos possibilitaram mostrar esse outro lado da história, assim como os filmes de Geraldo, Glauber e Raymundo, que não eram “Menochios”, mas optaram por dar voz aos “Menochios”, tarefa que esbarra no limite da representação que se faz do outro. Julio Garcia Espinosa “Por un cine imperfecto” fala que no mundo ideal não existirão mais artistas e povo, pois todos terão condições de expressar sua arte, algo essencial da vida, todos os “Menochios” serão donos de sua voz. Os cineastas estudados nesta pesquisa tinham uma origem de classe ou um contexto político (no caso, a revolução cubana) que propiciava a produção cinematográfica (acesso aos meios de produção e apropriação da linguagem cinematográfica), todos militaram em organizações políticas de

esquerda na juventude e viam o documentário como uma maneira de “dar voz” ao outro de classe. Seria interessante refletirmos sobre o “dono da voz” nesses documentários, como já refletiu Bernardet e os limites da representação de classes populares a partir da voz do outro.

CAPÍTULO 3

O CAMPO DA PROJEÇÃO

Paradojo brutal, la mayoría de los países latinoamericanos han entregado al saqueo económico y a la influencia cultural del Imperio una de sus mas fundamentales riquezas básicas: el espectador.

Miguel Littín²⁰⁶

La pantalla baña nuestros cuerpos tiesos como estatuas con una espejeante proyección de matéria fotoquímica, una trama de vibraciones materiales, visuales y sonoras, palpables, más corporales que espectrales. Materia y vibraciones separadas del cuerpo del actor y que vuelven al cuerpo del espectador a través de las máquinas.

Jean-Louis Comolli²⁰⁷

O ato da projeção é o momento em que os filmes ganham vida, do contato da tela-público, há o encontro entre referente e espectador. No entanto, projetar um filme pode tornar-se uma tarefa árdua dependendo do realizador, produtor e contexto. Uma das velhas questões do cinema independente ou à margem do *mainstream* diz respeito à projeção. Para driblar o monopólio das distribuidoras internacionais - e a consequente hegemonia do cinema estrangeiro em salas nacionais - e a censura - tanto a oficial, praticada por órgãos estatais, quanto a comercial, realizada por distribuidoras internacionais e seus aliados -, foram fundamentais algumas iniciativas de distribuidoras alternativas e de projetos fora do circuito comercial para a difusão dos filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano* e a projeção do movimento.

Como não é do escopo desta pesquisa realizar um mapeamento de todas as experiências, serão citados alguns casos relacionados diretamente aos objetos de estudo, como o da estadunidense Tricontinental Film Center²⁰⁸, uma das distribuidoras criadas para difundir

²⁰⁶ LITTÍN (1988).

²⁰⁷ COMOLLI (2010, p.27).

²⁰⁸ A Tricontinental Film Center foi uma distribuidora norte-americana que distribuiu muitos filmes políticos da América Latina, dentre eles, os latino-americanos *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1978); *Cantata de Chile* (Humberto Solas, Cuba, 1976); *A Batalha do Chile - Primeira Parte: a insurreição da burguesia* (Patricio Guzmán, Chile, 1975), *La Patagonia rebelde* (Héctor Oliveira, Argentina, 1974); *¡Tupamaros!* (1974); *Los traidores* (Grupo Cine de la Base, Argentina, 1973); *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez Paredes, Cuba, 1973); *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1973); *Alianza para el progreso* (Julio Cesar Ludueña, Argentina, 1971); *Yawar mallku* (Jorge Sanjinés, Bolívia, 1969); *La primera carga al machete*

filmes políticos desse período, que distribuiu muitos filmes latino-americanos, como *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970) e *Los traidores* (Grupo Cine de la Base, 1973); e o da brasileira Difilm, criada em 1965 por alguns diretores e produtores do Cinema Novo, sendo responsável pela distribuição de parte dos filmes brasileiros desse período. Como explica Alexandre Figueirôa:

O Cinema Novo se organizou melhor a partir da criação da Difilm, em 1965. O grupo tinha o costume de trabalhar junto há algum tempo, a fim de enfrentar as difíceis condições de produção. Os diretores sabiam que, apesar da vontade de fazerem filmes para atingir qualquer tipo de público, eles haviam fracassado na maior parte de seus primeiros trabalhos por causa das deficiências técnicas e imprecisões da narrativa. Além disso, os cineastas estavam engajados num caminho intelectual que levava os filmes a apresentarem uma problemática social a qual o espectador médio brasileiro não estava habituado a ver na tela. A isso ainda se acrescentavam problemas de distribuição no mercado brasileiro. Ele era mal organizado e os proprietários das salas estavam sempre amarrados a compromissos com as companhias americanas. A única garantia até aquele momento era fazer pressão sobre os donos de cinemas por meio do Sindicato dos Produtores, para que a lei de reserva de mercado, introduzida em 1963 – obrigando as salas a apresentarem filmes brasileiros pelo menos 56 dias no ano – fosse aplicada. A criação de uma empresa de distribuição permitia os cineastas agirem concretamente sobre o mercado. Sua intenção, portanto, era se tornar dona da indústria cinematográfica brasileira. No entanto, eles sabiam que, para melhorar o nível técnico das produções, seriam necessários grandes investimentos e que não era possível fazer um filme e pagá-lo apenas com o mercado interno (FIGUERÔA, 2012)²⁰⁹.

Além das dificuldades relacionadas ao mercado, impunham-se as vinculadas à intervenção da ditadura militar na indústria cinematográfica, a partir de 1964, quando foi criado o Instituto Nacional de Cinema, órgão do Ministério de Educação e Cultura que, junto com o Serviço de Censura, vinculado ao Departamento Federal de Segurança Pública, praticava a censura dos filmes. Geraldo Sarno, em questionário²¹⁰ respondido para a IV Mostra de Pésaro (Itália), em 1968, denunciou essa situação:

(Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969); *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, Chile, 1969); *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968); *Memórias do subdesenvolvimento* (Tomás Gutierrez Alea, Cuba, 1968); *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutierrez Ales, Cuba, 1966). Fonte: IMDb

²⁰⁹ FIGUERÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a luta por uma estética nacional*. Rede Memória, 10/01/2012. In <http://redememoria.bn.br/2012/01/cinema-novo-a-luta-por-uma-estetica-nacional/>. Acessado em 22 de fevereiro de 2016.

²¹⁰ O documento consultado na Cinemateca Brasileira e transcrito por esta pesquisadora é um questionário datilografado em papel timbrado da IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pésaro, 1-9 agosto de 1968).

A própria eliminação das censuras estaduais e sua centralização em um órgão federal indica claramente o sentido da política governamental. A legislação específica do Instituto Nacional de Cinema permite-lhe intervir praticamente em todos os setores da atividade cinematográfica: produção, distribuição e exibição. Em tese, pode-se afirmar que a criação de órgãos com capacidade de intervir no plano econômico das relações sociais, com a finalidade explícita de amparar e desenvolver a economia nacional foi uma sistemática dos governos populistas que antecederam ao golpe de estado de 1964. Após o golpe, ao contrário, vem se processando uma contínua e crescente atuação no sentido de desnacionalização da economia nacional em benefício de empresas estrangeiras e organizações internacionais. É mais grave a situação da indústria cinematográfica nacional na medida em que o cinema verdadeiramente nacional e independente encontra-se, no Brasil, vinculado a uma perspectiva cultural crítica e emancipada da situação em que se encontra o país (Geraldo Sarno, 1968).

Ainda nesse período, Glauber Rocha (2005, p.170) sintetizou os principais problemas relacionados à distribuição e exibição no país. Em primeiro lugar, citou a falta de uma política protecionista do cinema nacional, que deveria limitar a importação de filmes estrangeiros por meio da cobrança de altas taxas alfandegárias; em segundo, criticou a censura nas mãos da Polícia ao invés do Ministério da Educação e Cultura; e em terceiro, a insuficiência do decreto de obrigatoriedade de exibição do cinema nacional, em que “as melhores, são concedidas aos filmes estrangeiros”. O Brasil, para ele, era o “pasto de Hollywood”, marcada pela grande contradição entre as empresas distribuidoras nacionais, como a Cinedistri de Oswaldo Massini, e as internacionais, como a Herbert Richers, com foco para musicais e comédias (Rocha, 2005, p.173).

A censura do mercado e do Estado eram empecilhos que obrigavam os realizadores a buscarem outras maneiras de viabilizar a difusão de seus filmes. Às vezes as tentativas tornavam-se frustradas, como as experiências fracassadas de Thomaz Farkas em relação à comercialização dos filmes do “Brasil Verdade” para escolas que possuíam projetores 16mm, e o projeto não sucedido, na época, de exibição na televisão (SOBRINHO, 2013, p.101). Segundo Geraldo Sarno, em entrevista, a compilação dos quatro curtas-metragens num único projeto intitulado “Brasil Verdade” foi uma maneira de tentar distribuir os filmes para as salas de cinema, o que também não foi bem sucedido. Como reflete Avellar:

Estes filmes eram feitos para atender a uma necessidade de expressão do realizador e não uma demanda de um mercado então inexistente ou francamente hostil ao cinema brasileiro em geral e ao documentário sobretudo. Basta lembrar que estes dois títulos, además dos outros dezoito que integram a série “A condição brasileira”, jamais chegaram a ter uma efetiva distribuição comercial. As obras, no fundo, circulavam entre os autores (AVELLAR, 2003, p. 193).

Por outro lado, enquanto tornava-se cada vez mais difícil produzir filmes sociais e críticos nos países tomados por ditaduras militares, nos países com governos revolucionários e nacionais-desenvolvimentistas foram criados órgãos para proteger e impulsionar a indústria cinematográfica nacional. Vale a pena destacar a experiência estatal ocorrida no Chile, onde em dezembro de 1971, durante o governo da *Unidad Popular* e de Salvador Allende, as principais distribuidoras estadunidenses ameaçaram sair do mercado chileno alegando desinteresse por motivos econômicos, ocasionando um déficit na distribuição de títulos no país. Como alternativa, criou-se a Distribuidora Nacional, subordinada à estatal *Chile Films*, que realizou acordos para exibir filmes de outros países, principalmente do Bloco Socialista (NUÑEZ, 2009, p.458). No entanto, este foi interrompido pelo golpe militar de 1973. Miguel Littín, cineasta chileno que foi presidente da *Chile Films* durante o governo da *Unidad Popular*, escreveu uma reflexão sobre o que ele chamou de “saque do espectador pelo império”, citação da epígrafe deste capítulo:

Paradojo brutal, la mayoría de los países latinoamericanos han entregado al saqueo económico y a la influencia cultural del Imperio una de sus mas fundamentales riquezas básicas: el espectador. Es pues claro, que esta dominación significa la casi imposibilidad de un desarrollo sistemático del cine en nuestros países al no contar los filmes con las posibilidades de recuperación económica en sus territorios naturales enfrentado al peligro creciente de la pérdida de su objetivo principal la no relación de la obra con el espectador al cual está destinada, fase definitiva en toda operación cultural, sobre todo en un cine que se define como instrumento de liberación, de desvelamiento de nuestra realidad histórica, de exaltación estética de búsqueda y reflexión de nuestra cultura (LITTÍN, 1988, p.41-42).

Outra experiência que merece destaque é a de Cuba, que logo após a Revolução de 1959 criou o já citado ICAIC, órgão responsável pela produção, distribuição e exibição dos filmes cubanos. Além disso, houve um processo de nacionalização das salas de cinema e empresas distribuidoras e, após o bloqueio econômico imposto pelos Estados Unidos em 1961, o país também passou por uma escassez de títulos e começou a exibir filmes do Bloco Socialista. Santiago Álvarez, no mesmo questionário respondido por Geraldo Sarno da IV Mostra de Pésaro, escreveu que as únicas dificuldades para praticar a atividade de direção cinematográfica em Cuba residia nas limitações de estrutura da indústria²¹¹. Como existiam poucas salas de cinema no país, com uma concentração delas em Havana, criou-se o *Cine-Móvil*²¹², como já dito, que estendia a exibição dos filmes aos lugares mais distantes, em telas

²¹¹ Documento consultado na Cinemateca Brasileira.

²¹² Sobre a experiência do cine-móvil, ver SOALHEIRO (2011).

itinerantes que chegavam às cidades a partir de diversos meios de transporte, como caminhões, mulas e bicicletas. Como relembra a pesquisadora da Cinemateca de Cuba, Maria Eulália Douglas²¹³, o projecionista que levava as películas também era responsável por realizar debates com o público após as projeções:

Porque un proyccionista de cine móvil tenía que tener una preparación porque él era el proyccionista, el presentador de la película y el que tenía que responder las preguntas si se formaba un debate tenía que participar y guiar ese debate, ese proyccionista no es solo proyccionista tenía que prepararse, había una escuela, en la escuelita del ICAIC, en la escuelita que estaba donde fuiste a ver a Hilda Ros, ahí se daba clases de historia de cine, de artes en general, de edición, de fotografía, de todo, ahí se daban clases, y los proyccionistas daban clases ahí, se formaban ahí (Maria Eulália Douglas, 2014).

Vislumbra-se, no exemplo do projecionista, a forma como a revolução cubana subvertia a divisão social do trabalho, embaralhando as separações entre os trabalhos manual e intelectual²¹⁴. À função de projeção, a princípio meramente técnico, foi acrescentado a de debatedor, atribuindo um papel educativo ao seu trabalho. Quais as consequências desse embaralhamento para a arte, em especial, para o cinema? Quando o projecionista deixa de ser mero operador da máquina de projeção - sai de trás do projetor - e passa a refletir sobre o filme projetado - indo para a frente da tela -, torna-se mais um personagem integrante do processo criativo de produção do filme, num movimento de desalienação de seu trabalho.

A presença de uma figura que alavancasse o debate após as sessões transformava o processo fílmico, que não terminava no fim da projeção, mas após a troca de impressões sobre a obra exibida. Essa prática era defendida por alguns grupos de cinema militante, como já comentado sobre a prática do grupos argentinos Cine Liberación e Cine de la Base, que também viam a exibição como um espaço de formação política. No caso do Grupo Cine de la Base, praticamente toda sua produção foi exibida na clandestinidade, com exceção de curto período no governo de Héctor Cámpora, em 1973. Assim, devido às limitações impostas pela censura e repressão, as exibições eram realizadas em bairros, escolas, universidades, sindicatos e outras entidades, sempre seguidas de debate após as projeções. No único texto publicado pelo Grupo na revista *Nuevo Hombre*, há uma espécie de convocatória aos interessados em exhibir os filmes do grupo:

²¹³ Maria Eulália Douglas foi entrevistada no dia 06 de maio de 2014, em Havana, Cuba.

²¹⁴ Para estas reflexões, agradeço as contribuições de Flávio Higuchi.

Ponemos a disposición de todas las organizaciones populares –barriales, villeras, sindicales, estudiantiles- todo nuestro material filmado, para su proyección en las bases. Dado que CINE DE LA BASE cuenta con regionales que cubren gran parte de nuestro país, los materiales se canalizarán por intermedio de las mismas. Para establecer la conexión dirigirse a la regional del FRENTE ANTIMPERIALISTA Y POR EL SOCIALISMO (FAS) correspondiente a cada zona. Todos aquellos compañeros que quieran integrarse a las tareas de los grupos de Cine de la Base (en las distintas regionales) o bien organizar nuevas regionales para producción, distribución e intercambio de materiales pueden, igualmente, establecer la relación a través del FAS.²¹⁵

Diz-se que *Los traidores* (1973) foi assistido por 35 mil pessoas em exibições clandestinas²¹⁶, as quais eram sempre seguidas de discussões, como relembra Leopoldo Nacht²¹⁷, um dos integrantes do grupo Cine de la Base que participou exclusivamente das tarefas relacionadas à projeção. Relembra ele que ia sozinho ou com mais algum militante, com um projetor 16mm, exibiam o filme e armavam a discussão.

Discusión política de por qué la revolución, de qué era el PRT y al principio eran muy abiertas, en la calle o en un lugar x. Luego fueron cada vez más circunscritas, porque ya eran directamente militantes del PRT, por eso te conté la última que yo fui, que yo proyecté era una casa operativa, una casa operativa era donde se juntaba la gente más cercana del PRT y ahí se armaban discusiones políticas y esa fue la última vez que yo proyecté, luego cuando desapareció Raymundo fue el desbande total (Leopoldo Nacht, 2014).

Apesar das divergências políticas, o Grupo Cine de la Base foi inspirado diretamente pelo Grupo Cine Liberación, pioneiro na organização de exibições clandestinas e cujo filme mais emblemático nesse sentido é o documentário *La hora de los hornos* (1968), que teve público estimado de 400 mil pessoas na Argentina - em projeções clandestinas -, e de 30 milhões contando as internacionais (Herederó, & Rodicio, 2011, p.810). Esta experiência também influenciou a produção de *Informes y Testimonios*, como lembrou um de seus realizadores, Carlos Vallina, que também refletiu sobre o público nas projeções:

A *Informes y testimonios* venían la Juventud Peronista de muy diversos puntos del país a pedirnos copias y ellos mismos se encargaban y nosotros no le decíamos a ellos “ustedes tienen que discutir esto o aquello”, no, nos

²¹⁵ Revista Nuevo Hombre, 04/01/1974.

²¹⁶ Informação obtida no depoimento de Leopoldo Nacht.

²¹⁷ Leopoldo Nacht foi entrevistado em março de 2014, em Buenos Aires, Argentina.

pedían las copias. Hicimos como 200 copias para el país, se las dábamos y ellos hacían su discusión. La hacían en distintos puntos del país, se llevaban la copia, proyectaban y discutían. En algún momento se calculaba que *La hora de los hornos* la habían visto más que muchos films argentinos exitosos por el modo de distribución. (...) Nosotros agarrábamos la cámara, agarrábamos el proyector y filmábamos o proyectábamos y con los compañeros que nos llamaban y cómo conseguíamos al público, qué público? Eran nuestros compañeros, era el pueblo, filmábamos para el pueblo, y creíamos en el pueblo y el pueblo un sector importante del pueblo nos convocaban y discutíamos, eso que estaba allí, por qué la tortura? Por qué la burocracia sindical? Por qué tal acción armada? (...) El público, para nosotros, a ver si lo puedo traducir así, Cristina, el público como concepto para nosotros no existía, existía el pueblo. No discutíamos sobre público, sino sobre el pueblo, es decir, el público era el pueblo porque no estábamos discutiendo cuánta taquilla iba a ser, o qué coeficiente de ganancia, o cuál era la próxima película que íbamos a hacer con lo que se ganara, o a cuáles festivales iba a ir. Ni había festivales que eran de una circulación en la cual hubiera una recurrencia de premios como hay ahora. *Informes y testimonios* va a varios festivales, va a Berlín, va a Argelia, va a Pésaro en Italia. (...) Para nosotros el público era el pueblo. No diferenciábamos, el pueblo que estaba interesado en la liberación nacional y social, había que darles un cine que se produjera a partir de sus expectativas, necesidades, resistir incluso a sus acomodamientos y participar con la consciencia alta que se estaba desarrollando en los trabajadores y en los sectores medios de que era necesario una etapa de liberación nacional y social (Carlos Vallina, 2014).

A experiência relatada por Carlos Vallina nos faz refletir sobre como fatores políticos e econômicos obrigavam o cinema político argentino à clandestinidade e/ou ao exílio. No país, a projeção ocorria na ilegalidade e, no exterior, nas telas oficiais dos festivais. A Argentina, no entanto, não era caso isolado, como já refletido. A questão da distribuição e exibição era pauta recorrente dos encontros e festivais ocorridos nas décadas de 1960 e 1970. Nas discussões, eram compartilhadas alternativas para romper o cerco da censura e do monopólio cinematográfico e alcançar o grande ou pequeno público. Por exemplo, nos Encontros Internacionais por um Novo Cinema (*Rencontres Internacionales pour un Nouveau Cinema*), ocorrido em Montreal, Canadá, em 1974, esse foi o tema principal da oficina “Como mostrar os filmes”, segundo sintetiza Mariano Mestman:

La cuestión de la difusión al margen del sistema hegemónico o en sus brechas atravesó el conjunto, aunque se expresó fundamentalmente en el primero, ‘Como mostrar los films’, data la variedad de experiencias presentadas. Por un lado, la actividad de la FEPACI – expuesta por Boughedir – sobre el trabajo en conjunto con nuevos estados africanos, sea en la recuperación, estatización de los circuitos comerciales dominados – todavía en varios países – por las compañías norteamericanas y francesas, sea a través de los cine bus dirigidos a las comunidades, o incluso con incipientes experiencias en torno a la televisión, el medio más económico y de mayor alcance potencial. Por otro, iniciativas públicas, independientes o estatales, como expuso Hamelin respecto del Conseil Québécoise por la

Difusion Du Cinéma, también en torno al cine, al vídeo o incluso a programas de recepción crítica de la televisión. En tercer lugar, las variantes entre los grupos y distribuidoras paralelas (algunas también productoras), como la norteamericana Tricontinental Film Center, la francesa MK2, la experiência de distribución latinoamericana de Achugar y Pallero, o la actividad de organismos como el Film Centrum de Estocolmo, entre otras (MESTMAN, 2015, p.3).

Assim, a criação de distribuidoras nas brechas do sistema hegemônico foi uma das soluções encontradas para combater o monopólio, como a Tricontinental Film Center, já citada, que possuía integrantes de diversos países, como o produtor norte-americano Bill Susman e o conhecido diretor de fotografia brasileiro Affonso Beato, que fotografou célebres obras do Cinema Novo e da Caravana Farkas. Ambos estavam no encontro de Montreal e realizaram considerações sobre os problemas relacionados à viabilização de filmes sociais e políticos. Bill Susman citou como exemplos os filmes *México, la revolución congelada* (1970), de Raymundo Gleyzer, e *Los traidores* (1973), do Grupo Cine de la Base, produzidos por ele e distribuídos pela Tricontinental, os quais juntos custaram aproximadamente 100 mil dólares, com retorno financeiro equivalente a metade deste valor. Pelos informes recebidos das exibições ao redor do mundo, disse que ao redor de 30% das exibições não foram pagas, o que representava um problema para o produtor, pelas dificuldades em financiar filmes políticos. Assim, sugeriu a criação de uma rede de organizações e distribuidoras para apoiar estes filmes, que poderia cumprir diversos papéis, como destinar o valor dos ingressos para causas políticas ou o estabelecimento de uma rede de informações para inteirar público, distribuidores e cine-clubes sobre a distribuição e exibição desses filmes. Por fim, descreveu o processo de produção de *Los traidores* como um exemplo. Nas palavras de Susman:

O filme *Los traidores* foi produzido na Argentina por um grupo chamado Cine de la Base. Eles não só produziram o filme no sentido de rodá-lo etc., as mesmas pessoas envolvidas nessa atividade assumiram a distribuição do filme na Argentina. Isso porque fizeram um filme por motivações políticas, acreditavam que o trabalho não estava terminado quando o filme estivesse terminado. Não podiam dizer ‘sou o diretor’ e sair de cena, da mesma forma que uma pessoa que escreve um panfleto político não sente que pode ir embora após escrever, pois o panfleto não tem sentido até que seja distribuído e lido. Assim, as pessoas que produziram o filme assumiram sua distribuição. (...) O que significa realmente isso? Que esses diretores consideram o filme atual como o equivalente do que era no passado um panfleto político, que o filme é uma poderosa arma organizativa. Que o filme pode fazer com que as pessoas se mobilizem e atuem. E se isso é assim, então um diretor não pode ignorar quando a produção terminou: deve fazer parte da distribuição real (SUSMAN in MESTMAN, 2015, p.133-134)²¹⁸.

²¹⁸ Tradução espanhol-português da autora.

Affonso Beato, por sua vez, iniciou sua fala apresentando *Cuando despierta el pueblo* (Andrés Racz, 1973, Chile), filme produzido junto às campanhas de solidariedade à resistência chilena e pelo qual estava responsável pela distribuição na Tricontinental Film Center. Suas colocações refletiram sobre a necessidade de diferenciar os mercados cinematográficos dos países desenvolvidos e dos subdesenvolvidos.

Deveríamos categorizar isso. De que classe de filmes estamos falando? E categorizar também os tipos de distribuição de que falamos, porque creio que desde o ponto de vista dos produtores da América Latina, e creio que em todo o Terceiro Mundo, não entendemos qual é a dificuldade aqui para distribuir um filme. Vocês deveriam imaginar quais são as dificuldades para fazer um filme na América Latina. Nós reunimos o capital, que nunca é uma grande quantidade de dinheiro, entre 10 e 100 mil dólares, para um curta ou longa-metragem. Nós trazemos película dos Estados Unidos e de outras partes do mundo, trazemos câmeras; nós reunimos a equipe, equipes muito especializadas, cinegrafistas, tudo; fazemos tudo isso em âmbitos subdesenvolvidos. Os produtores não entendem porque os distribuidores dos países subdesenvolvidos, alguns distribuidores, não conseguem o que nós fazemos em nossas produções. Esse é um ponto, creio, que deveríamos esclarecer. (...) Porque não sabemos realmente o que é a distribuição alternativa. Deveríamos categorizar o que isso significa, por escrito, distribuir; e também deveríamos criar um mecanismo de comercialização, de informação, sobre esse tipo de cinema. O cinema político, os filmes que não tem nada a ver com o *stablishment* ou que não são propaganda para o *stablishment* dos países desenvolvidos ou subdesenvolvidos (Affonso Beato in MESTMAN, 2015, p.135)²¹⁹.

Figura 12 - Affonso Beato e Julio Garcia Espinosa nos Encontros Internacionais por um Novo Cinema (*Rencontres Internacionales pour un Nouveau Cinema*), Montreal, Canadá, 1974 (imagem extraída das filmagens do Encontro no arquivo do Instituto de Investigaciones Gino Germani/Universidad de Buenos Aires).

²¹⁹ Esta fala também foi vista na filmagem disponível no arquivo do Instituto de Investigaciones Gino Germani/Universidad de Buenos Aires. Affonso Beato fala em portunhol. A tradução foi feita pela própria autora.

Nota-se que o encontro de Montreal também serviu para demarcar as diferentes condições de produção entre os filmes políticos produzidos nos países de Primeiro e Terceiro Mundo, discussão que lembra os debates entre Jean-Luc Godard e Glauber Rocha sobre os caminhos do cinema revolucionário no final dos anos 1960. Um filme que destrua as formas já existentes ou um filme a se construir? Para o cineasta francês, era necessário destruir as formas já existentes, rompendo com a estética hegemônica burguesa. Glauber respondia que no Brasil, antes de tudo, era necessário contribuir para a construção de um cinema de terceiro mundo (ARAÚJO, 2009). Na época, Glauber escreveu: “nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas etc.” (ROCHA, 2004, p.151-152)²²⁰.

Este debate resultou na participação de Glauber Rocha, como ator, no filme *O vento do leste* (1969), de Godard e do Grupo Dziga Vertov²²¹. O trecho em que atua é muito simbólico para retratar as diferentes visões sobre as “urgências” do cinema naquele momento histórico. Na cena em questão, Glauber representando a si mesmo, encontra-se de braços abertos numa encruzilhada, cantando um trecho da canção “Divino Maravilhoso”²²², quando uma moça grávida com uma filmadora 16mm nas costas pára e pergunta: “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?”

“Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. É... pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema [vítima] da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema [vítima]”²²³ da

²²⁰ Em consonância com esse pensamento, o cineasta chileno Miguel Littín também escreveu: “os cineastas de América Latina necessitam é de película virgem, laboratórios, câmeras, equipe e sobretudo o acesso às telas, ao público...” (1988, p.46).

²²¹ O Grupo Dziga Vertov foi criado por cineastas franceses na década de 1960 e 1970, incluindo Godard, com o objetivo de produzir filmes políticos com uma estética revolucionária, rompendo totalmente com a forma do cinema tradicional. Sobre o grupo, explica ALMEIDA (2005, P.9): “antes de tentar enquadrá-los em uma perspectiva mais temporal, que obriga o receptor a tentar entender o objeto de fruição por meio do que ele carrega do seu tempo, estes filmes são experiências singulares sobre as conseqüências ideológicas daquilo que se escolhe como forma. Levam Brecht para além do distanciamento e do estranhamento, dando continuidade à própria lição brechtiana de que o problema da forma é em si o problema da política. E nisso trazem o frescor da liberdade com que foram feitos, no contraste ousado das cores de quem fazia filmes para serem vistos e não para serem lidos, como insiste Gorin ao argumentar contrariamente sobre o proclamado fim da escrita”. O Grupo Dziga Vertov produziu nove filmes neste período, incluindo *O vento do leste*, no qual Glauber atua.

²²² O trecho em questão é: “Atenção! É preciso estar atento e forte. Não temos tempo de temer a morte”, da canção “Divino Maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, na época integrantes do Movimento Tropicalista.

²²³ Colchetes do autor ARAÚJO (2009), quem transcreveu o trecho, com a seguinte justificativa: “Incorporo aqui

repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso... é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar à [palavra inaudível] para a alfabetização das massas no terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha...” (ARAÚJO, 2009).

A fala de Glauber traz à tona algumas características desse nascente cinema de terceiro mundo: o perigoso *versus* o divino e o maravilhoso. O perigo do cinema desconhecido, vítima da repressão e da opressão, um cinema a se construir, esteticamente, politicamente, mas também em suas condições técnicas, de distribuição e exibição. O Brasil neste período estava imerso num regime ditatorial, que censurava estes filmes políticos em formação, obrigando-os à clandestinidade. O divino e maravilhoso pode ser um apelo à criação artística, às novas formas de expressão, por um cinema novo que corria o risco de cair nas garras da censura e da violência do regime militar. Nesse sentido, o verso “não temos tempo de temer a morte” é um apelo à coragem, que reforça a provocação do verso “tudo é perigoso/ tudo é divino e maravilhoso”, ambiguidade que remete ao estado de urgência da arte nesse momento e que leva dialeticamente ao “divino maravilhoso”. O trecho do filme é simbólico para pensar a censura sobre as obras do Terceiro Mundo, expressão eloquente dos embates ideológicos que estavam em jogo nessa encruzilhada histórica entre as décadas de 1960 e 1970. Condição que, atrelada às limitações financeiras, também era demarcador de diferença em relação às produções do Primeiro Mundo.

Como se percebe, existia uma atmosfera que impulsionava o debate, também muito motivado pelos textos dos próprios cineastas apresentados em encontros ou publicados em revistas especializadas, como o Cine Cubano (Cuba), a Revista Cine del Tercer Mundo (Uruguai), Cine al Día (Venezuela), Primer Plano (Chile), Hablemos de Cine (Peru) e Filme Cultura (Brasil). Além das questões relacionadas à projeção, a ideia de um público ativo é recorrente nessas discussões. Para além do campo fílmico, havia a preocupação com o papel político do cinema e de seu contato com a realidade, o qual se concretizaria na relação com o espectador, no espaço de projeção. No caso desta pesquisa, essa relação será discutida a partir do documentário, este que estabelece uma enunciação sobre o mundo histórico.

entre colchetes o termo “vítima”, ausente do monólogo de Glauber mas interpolado duas vezes à sua transcrição por Avellar (2005: 86) para torná-lo menos confuso” (ARAÚJO, 2009).

No manifesto “*Hacia un tercer cine*”, assinado por Fernando Solanas e Octavio Getino (Grupo Cine Liberación), fala-se em cinema-ação, este que provoca o espectador a intervir na realidade projetada, este que é visto como sujeito histórico que pode intervir no processo fílmico, estabelecendo um diálogo direto do projetado com seu extra-fílmico, mesclando referente e espectador, o que Comolli (2010, p.13) chama de *espectador crítico*, “aquele a quem o espetáculo quer fazer desaparecer”, ou que Rancière chama de *espectador emancipado*, que aqui chamaremos de *espectador participante*. O momento da projeção pode propiciar uma experiência reflexiva, já que causa aproximação e distanciamento do mundo histórico: ao mesmo tempo que nos aproximamos de um mundo que pode passar despercebido, nos distanciamos dele por meio da reflexão; com o filme nos deparamos com a imagem e sua falta, com o dito e o não-dito, com seu fora-de-campo.

Filmar, proyectar, es dar apoyo a un gesto de mediación o de intercesión, mediante el cual se conjugan sin duda la imagen y el mundo, pero a partir de su separación, no de su confusión. La intervención del cine altera el mundo, lo sesga, lo traduce, lo hace pasar por una nueva opacidad, lo tiene por insuficiente, incompleto, todavía no apropiado. Filmado, el mundo falta a su lugar; el cine hace entonces las veces de el, lo representa, en los dos sentidos de la palabra (COMOLLI, 2010, p.13).

A palavra representar pode significar tanto o ato de reproduzir uma imagem quanto o de encenar ou atuar, sentidos que já carregam em si uma insuficiência, assim como a representação do mundo pelo cinema, em que as opções narrativas já são fruto de escolhas que deixam lacunas, frestas abertas para serem preenchidas fora do espaço fílmico. O espectador participante é este que, ao estabelecer um outro contato com a representação, também entra em cena e se representa, dando continuidade ao filme em seu fora-de-campo, em um processo que chamaremos de *rompimento da tela*, quando o espectador vira ator. Essa concepção de espectador vai na contra-corrente do cinema-espetáculo de entretenimento, que busca confortar o público e não incomodá-lo, como uma magia que leva à fuga da realidade. O filme interessado no espectador participante se propõe a quebrar esse feitiço, aproximando-o da realidade e de suas faltas, causando desconforto, insatisfação, inconformismo, num movimento de “consciência para si”, de enxergar-se como sujeito de sua própria História. O que precisa acontecer, no entanto, para que o espectador não se torne inerte diante da experiência fílmica? A consciência da incompletude e da insuficiência da representação pode ser uma das chaves de um espectador participante. Para Comolli, o documentário já é

marcado pela impossibilidades de representação, o que o diferencia do espetáculo “que tudo pode criar”.

Digamos que, en el juego del cine, hay conflicto entre la parte del documento y la parte del espectáculo. Al contrario de lo que pasa en la lógica todopoderosa del espectáculo, el gesto documental toma nota de que *no todo es posible* en los filmes, *no todo es filmable*. (...) La libertad de creación que reivindicamos está limitada en principio por la parte del mundo que si niega o escapa a la espectacularización. La práctica documental es una especie de ascesis en la que aceptamos la restricción planteada por la resistencia de los hechos, las cosas, los cuerpos, las situaciones, las mujeres y los hombres que no están a nuestro servicio, a nuestra mano, que no pueden movilizarse ni modularse a capricho: los que entren a nuestros filmes no quedarán esfumados (COMOLLI, 2010, p.126).

As brechas do documentário, causadas pela impossibilidade de tudo representar, podem suscitar seu fora-de-campo, mas também poderíamos falar de um documentário que esconde suas lacunas, dificultando a reflexão sobre a realidade abordada. Para que o espectador se torne participante, seria necessário, então, romper com a forma do cinema espetáculo que ilude e conforta o espectador? Como construir uma relação que gere empatia e reflexão e não apatia e alienação? Roland Barthes, em “A câmara clara” descreve dois elementos presentes na fotografia que chamariam a atenção do espectador: o *studium* e o *punctum*. O autor usa o conceito de *studium* para se referir ao elemento que causa interesse inicial na imagem, que buscamos a partir do que gostamos, um “afeto médio”, “pois é culturalmente (...) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, ações (BARTHES, p. 45-46). Enquanto que o *punctum* causaria um desconforto, o que “vem quebrar (ou encandir) o *studium*. (...) é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, p. 45-46). Poderíamos dizer que o cinema espetáculo possui como elemento principal o *studium*, este que é esperado, previsível e satisfatório em relação ao gosto do espectador; enquanto que o cinema militante teria como elemento diferenciador o *punctum*, este que surpreende o espectador e rompe com a normalidade.

O espectador participante, assim, também se constrói na relação dialética com a forma fílmica, num processo que mescla empatia e estranhamento, euforia e revolta. Enquanto o cinema espetáculo teria a intenção de entreter, o cinema militante teria o objetivo de intervir. A ideia é que o espectador não saia ileso da projeção, que cause identificação, mas também incômodo; que o filme seja como uma flecha que provoque fissuras. Nesse sentido,

as reflexões de Carlos Vallina sobre a exibição de *Informes y Testimonios* podem contribuir para este debate:

No existiría esta diversidad sin aquellos procesos de construcción crítica en el cual el espectador tenía que ser conmovido, tenía que ser seducido para una militancia, tenés que comprometerte con esto que estás viendo. Entonces, por esto es que el público en realidad no es un fantasma tieso, quieto, rígido, sino que lo que es el público es un hecho histórico, el público va a responder como objeto metodológico, como metodología de la comunicación de los realizadores a las expectativas que su época propone. (...) Claro, el público para nosotros no era una cosa inerte, no era una cosa secundaria, era un lugar de construcción crítica, era un lugar en que teníamos que decir miren esto con atención, por favor queremos que se exprese y se manifieste un desorden de vuestra percepción, por eso en *Informes y testimonio* hay una sesión de tortura de diez minutos. Es decir, porque queríamos que estuvieran ante el hecho real, entre comillas, no entre una metáfora o un corte gramatical, sino ante un dato de lo real. Entonces, nos pasaba, nos pasa que a veces asustábamos a algunos espectadores que no resistían eso (Carlos Vallina, 2014).

As cenas de tortura pela primeira vez na tela de cinema argentino mostravam uma opção política, mas também estética, a forma da “violência explícita” tinha um objetivo nesse contexto. Existia intenção direta de chacoalhar o espectador, fazê-lo sair da inércia diante da realidade brutal a que estavam submetidos não só na sala de cinema, mas no país em que viviam. Nesse contexto, representou uma ruptura.

Para pensarmos o cinema militante e o espectador participante, necessário pensar em conteúdos e formas que rompam com *status quo*, afinal, como já disse Mayakovsky, "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Glauber Rocha era um dos cineastas que insistiam na temática. Para ele, era necessário construir uma nova estética, que fosse reflexiva, como ele escreveu “novas formas e não apenas de novos temas, embora estes sejam fundamentais na consolidação de uma cinematografia” (ROCHA, 2005, p.9). Essa era uma das tantas questões debatidas pelos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, muito presente nos textos manifestos que expressavam parte das ideias do movimento.

3.1 Os manifestos do Nuevo Cine Latinoamericano²²⁴

“O sonho é o único direito que não se pode proibir” (Glauber Rocha, 1969, no manifesto “Estética do sonho”)

“Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica (o si prefiere el eufemismo de la OEA: de los países en vías del desarrollo de Latinoamérica)? Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los

²²⁴ Os manifestos citados ao longo da tese podem ser consultados no ANEXO 2.

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, latino-americanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista 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” (Fernando Birri, 1962, “Cine y Subdesarrollo”).

Os dois personagens reais que deram início a esta tese, Glauber Rocha e Fernando Birri, exerceram papel fundamental não apenas pela produção de filmes que marcaram a cinematografia latino-americana, mas porque, além de cineastas, também eram teóricos e críticos que ao expressarem e sistematizarem suas ideias sobre o cinema, elucidavam a perspectiva histórica a partir das quais enxergavam sua produção. Como já apontou NUÑEZ (2009, p.217), os textos “Cine y subdesarrollo” (1962), de Fernando Birri e “Estética da Fome” (1965), de Glauber Rocha, marcam o início de uma articulação de um pensamento cinematográfico latino-americano, já que os textos ultrapassam a fronteira geográfica de seus países e começam a pensar a partir de um ponto de vista do continente, dos países subdesenvolvidos. Referências que foram importantes para essa nova geração e fontes de discussão e documentos de inspiração para o *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Os manifestos não eram apenas síntese teórica desses projetos de cinema, posto que ganham seu sentido numa relação programática com a prática de produção dos filmes. Exemplos representativos desses escritos podem ser encontrados na Argentina (“Manifesto de Santa Fé” e “Cine y Subdesarrollo”, de Fernando Birri; “Cine de base: un arma revolucionária”, do Grupo Cine de la Base, e “Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, de Fernando Solanas e Octavio Getino, junto ao Grupo Cine Liberación); no Brasil (Manifesto Luz e Ação – de 1963 a 1973, escrito por Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr.; “Estética da Fome” e “Estética do Sonho”, de Glauber Rocha); em Cuba (“Arte y compromiso” e “El periodismo cinematográfico”, de Santiago Álvarez; e “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa; e “A dialética do espectador”, de Tomás Gutierrez Alea); na Bolívia (“Teoría y practica de un cine junto al pueblo”, de Jorge Sanjinés); e no Chile (“Manifesto de los Cineastas de la Unidad Popular”). Muitos destes manifestos eram discutidos em encontros e festivais, o caráter panfletário e de conclamação em prol de um cinema “terceiro-mundista” era recorrente.

No entanto, parte-se da hipótese de que não se pode compreender os filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano* como uma simples tradução de seus manifestos. É preciso situar a análise no processo dinâmico que separa manifestos e filmes, permeado tanto por dificuldades conjunturais, técnicas e políticas do período, como por algumas criações fílmicas irredutíveis aos conceitos programáticos dos manifestos. Uma primeira análise sobre estes manifestos foi desenvolvida por José Carlos Avellar, em “A ponte clandestina”. Suas reflexões partem do ponto de vista de quem viveu esta experiência²²⁵ e mescla tom pessoal com reflexões teóricas. O autor defende que uma das características dos filmes, textos e roteiros deste período é a descontinuidade, “instrumento arrancado de dentro do subdesenvolvimento”, em que as palavras parecem imagens, os roteiros teoria, as teorias roteiro” (AVELLAR, 1995, p.9). Sobre a obra de Avellar, Nuñez escreveu:

As teorias de cinema, segundo Avellar, se definem como uma reflexão não sistemática, realizada com urgência, por vários cineastas, simultaneamente e ao longo de todo o subcontinente, por intermédio de um diálogo, muitas vezes, atravessado, i. e., muitos realizadores desconheciam o que o outro estava realizando/pensando, embora as ideias (e, por conseguinte, os filmes e os textos) se assemelhassem. Portanto, o *NCL* é um corpo coerente de ideias que manifesta, de forma fiel, os questionamentos que freiam essa geração. Inclusive a própria forma fragmentária dessa teoria espelha os anseios, as utopias e os confrontos que a caracterizam, e, mais do que isso, os aspectos inerentes à nossa condição sociocultural e, por conseguinte, válido até os dias de hoje. Por conseguinte, o esforço central dessa teoria é dar conta de nossa particularidade, nos termos de Avellar, ‘encontrar um truque eficaz para mostrar o homem invisível da América Latina’” (NUÑEZ, 2009, p.27).

Os manifestos são importantes documentos para situar o pensamento político e cinematográfico dos cineastas do movimento. Há alguns pontos que são recorrentes em diversos deles, como a contraposição real/verdade dos filmes do *Nuevo Cine* e a distorção/mentira difundida pelo cinema hegemônico; a luta contra o imperialismo e pela descolonização cultural; a construção de um cinema a partir das singularidades nacionais; a condição de cinema subdesenvolvido e de Terceiro Mundo. Nesse sentido, uma das grandes influências foi o pensamento de Frantz Fanon, como enfatiza Mariano Mestman:

Esta suerte de matriz político-cultural, articulada con otras de raigambre local o nacional, funciona, entonces, entre las condiciones productivas de muchos films o manifiestos de aquellos años. Es el caso evidente de *La hora*

²²⁵ Avellar, além de crítico de cinema, trabalhou como realizador de cinema entre as décadas de 1960 e 1970, exercendo diversas funções, de diretor de fotografia a montador.

de los hornos (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968); así como del citado *Hacia un Tercer Cine*. En este sentido, la relación Argel-Buenos Aires reconoce un vínculo a través de un imaginario tercermundista “de época” (sesentista). Esto se asocia, además, a la influencia de la experiencia argelina en la nueva izquierda argentina a través de dos mediaciones principales: los escritos de Fanon (en particular su libro *Los condenados de la tierra*, de 1961, en su momento prologado por Sartre), y el film *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo (1966). La repercusión internacional de esta película, vinculada a la obtención del León de Oro en la Bienal de Venecia de 1966, fue notable; la mayoría de los cineastas políticos argentinos la identifican como clave en el período y reconocen su influencia” (MESTMAN, 2002, p.15-16).

Não parece de menor importância a influência de Frantz Fanon no movimento, motivo pelo qual vale aprofundarmos o tema. Para isso, escolhemos dois manifestos que possuem o pensamento fanoniano em sua essência: o argentino “Hacia un tercer cine”, escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino (Grupo Cine Liberación), e o brasileiro “Estética da Fome”, de Glauber Rocha. Ambos abordam a necessidade de descolonização do cinema latino-americano, tocando em questões-chave para o movimento, como limitações técnicas dos países subdesenvolvidos, dificuldades de distribuição e exibição, a construção de uma estética revolucionária, em que a violência imagética é uma de suas matrizes. A ideia é confrontar textos que foram escritos por cineastas dos países estudados, com a intenção de trazer à tona parte do referencial discutido no período, repertório que também pode ajudar a compreender a produção fílmica.

3.1.2 Frantz Fanon e o cinema de descolonização nos manifestos *Estética da Fome* e *Hacia un tercer cine*²²⁶

“Todo espectador é um covarde ou um traidor.”
(FANON, 2005, p. 229)

Frantz Fanon nasceu na Martinica, ex-colônia francesa, tornou-se psiquiatra na França, sob os olhares de alteridade dos franceses (para os quais, ele era visto como “um negro”). Seu primeiro livro é uma dissertação de mestrado rejeitada pela academia francesa e foi publicado sob o título de *Pele negra, máscaras brancas* (1952). No final da década de 1950, foi convidado a trabalhar em hospitais da Argélia, durante a guerra anti-colonial contra a França²²⁷, quando resolveu integrar a Frente de Libertação Nacional (FLN) junto aos

²²⁶ Parte das reflexões deste item foram apresentadas no II Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, ocorrido em 2014, no Memorial da América Latina, São Paulo.

²²⁷ A guerra ocorreu de 1954 a 1962 e a Argélia conquistou a independência.

argelinos. Foi neste período, sofrendo perseguição do Estado francês, que escreveu sua principal obra, *Os condenados da terra*, lançado em 1961²²⁸. O livro escancara as feridas do colonialismo e aponta a violência como única alternativa de libertação do colonizado. Para o autor, “o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. Ele é a violência em estado natural, e só pode se inclinar diante de uma violência maior” (FANON, 2005, p.79).

A violência de que fala Fanon é uma resposta à violência do colonizador, não apenas à repressão policial, mais objetiva, mas também a que massacra a subjetividade do colonizado, desumanizando-o. A atribuição de estigmas ao colonizado é um dos mecanismos de inferiorização, inclusive amparados por “argumentos científicos” que contrapõem o colonizado “selvagem”, “bárbaro” e “primitivo” ao colonizador “racional”, “civilizado” e “universal”. Diante da barbárie da colonização, Fanon defende que a única maneira de emancipação cultural é a transformação radical da sociedade, a partir da qual os sistemas de referências do colonizado serão destruídos e ressignificados. Para Fanon:

(...) a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que existe. Não é unicamente o sucesso da luta que dá, posteriormente, validade e vigor à cultura, não há hibernação da cultura durante o combate. A própria luta, no seu desenrolar, no seu processo interno, desenvolve as diferentes direções da cultura e esboça novas orientações. A luta de libertação não restitui à cultura nacional o seu valor e os seus contornos antigos. Essa luta, que visa uma redistribuição fundamental das relações entre os homens, não pode deixar intatos nem as formas nem os conteúdos culturais desse povo. Depois da luta, não há somente desaparecimento do colonialismo, mas também desaparecimento do colonizado (FANON, 2005, p. 280-281).

Estas ideias exerceram profunda influência sobre esses novos cineastas latino-americanos, que também discutiam a produção de filmes com “novas formas e novos conteúdos”. Atrelado a isso, a perspectiva política de uma revolução socialista iminente nos países latino-americanos, fortalecido após o triunfo da Revolução Cubana (1959), e a atmosfera de articulação entre os cineastas dessa nova geração, estimulava a produção de manifestos que convocavam para a construção de um cinema revolucionário. Dentre estes manifestos, destacarei dois que desenvolvem um diálogo direto com o pensamento de Fanon:

²²⁸ A obra foi escrita em condições muito duras, já que Fanon estava com leucemia e veio a falecer logo após o lançamento do livro, em 1961, aos 36 anos.

“Estética da Fome”²²⁹ (Brasil, 1965), de Glauber Rocha, e “*Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*”²³⁰ (Argentina, 1969), de Octavio Getino e Fernando Solanas.²³¹

3.1.2.1 Por uma estética da fome e da violência

“O homem colonizado se liberta na e pela violência. Essa práxis ilumina o agente, porque lhe indica os meios e o fim” (FANON, 2005, p.104).

O manifesto “Estética da Fome”, de Glauber Rocha, foi apresentado pela primeira vez em janeiro de 1965, em Gênova, Itália, durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, num debate sobre o Cinema Novo, organizado pelo Instituto Columbianum. O lugar de fala neste caso é fundamental: é um texto que se dirige ao público estrangeiro²³², denuncia sutilmente o golpe militar²³³ brasileiro de 1964²³⁴ e afirma as especificidades deste novo cinema brasileiro, caracterizado pela metáfora da fome. A fome, neste caso, não é o tema dos filmes sociais e políticos, mas uma característica inerente à forma desta nova cinematografia, que se produz na “política da fome”, com poucos recursos. Como já apontou Ismail Xavier, a preposição “da” ao invés de “sobre” não é mero detalhe, faz toda a diferença.

Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. (...) A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a estrutura e do qual se extrai a força de expressão (XAVIER, 2007, p. 13).

Podemos atribuir outra semântica à palavra fome: a de vontade, a de avidez, a do

²²⁹ In ROCHA (2004).

²³⁰ In SOLANAS & GETINO (1973).

²³¹ Alguns pesquisadores já analisaram estes manifestos desta perspectiva, como XAVIER (2007); NUÑEZ (2006); MESTMAN (2002); DEL VALLE (2013); e CAMPO (2014). No entanto, ainda carecem pesquisas que aprofundem a presença do pensamento fanoniano na produção cinematográfica do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

²³² Meses depois, foi publicado na Revista Civilização Brasileira, edição número 3, de julho de 1965.

²³³ Essa sutileza pode ser explicada pela perseguição política perpetrada pela ditadura militar, da qual o próprio Glauber Rocha foi vítima. Além de sofrer censura, o cineasta foi preso neste mesmo ano de 1965, após participar de um protesto contra o regime militar. Em 1971, após o recrudescimento do regime pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968, Glauber partiu para o exílio.

²³⁴ A denúncia do golpe está no seguinte trecho do manifesto: “(...) foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo”.

desejo intenso destes cineastas em produzir cinema nas condições existentes. Assim, a condição de faminto aliada à vontade de produzir resulta na produção de uma nova linguagem. Afinal, se “os povos subdesenvolvidos têm um comportamento de pessoas famintas”, como escreveu Fanon (2005, p. 247), sua criação virá imbuída desta condição, já que, nas palavras de Glauber, “o esfomeado fala uma outra linguagem”²³⁵.

A máxima “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” é a nova palavra de ordem deste cinema que se constrói de inovações formais, originalidade estética e que recusa o filme como espetáculo industrial. A nova forma filmica é marcada por “filmes sujos”, resultado das trajetórias cinematográficas “no subdesenvolvimento”, como apontou Paulo Emílio Salles Gomes. Para o autor, “em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela” (GOMES, 1996, p. 85). Para Glauber Rocha, neste contexto de fome, sequela direta do colonialismo²³⁶ e da dependência, a violência das imagens seria a “mais nobre manifestação cultural”. A estética da fome, assim, pede uma estética da violência, idéia que alude diretamente ao pensamento de Fanon, que não é citado nominalmente, mas é claramente uma das principais referências do manifesto²³⁷. Para o psiquiatra martinicano, “o colonizado descobre o real e o transforma no movimento da sua práxis, no exercício da violência, no seu projeto de libertação” (2005, p.75) e sua luta organizada e consciente é a “manifestação mais plenamente cultural que existe” (2005, p. 280).

Tanto Rocha quanto Fanon criticam a relação paternalista da Europa com os países de terceiro mundo. Neste sentido, importante lembrar novamente o primeiro lugar de fala do manifesto “Estética da Fome”, assim como da primeira edição do livro de Fanon, lançado na França com prefácio de Sartre²³⁸. Nas palavras de Fanon (2005, p. 122): “não aceitaremos

²³⁵ ROCHA, Glauber. *Auto-crítica de um condenado da terra*. Texto escrito originalmente em francês e traduzido por Anita Leandro. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_autocritica.html . Acessado em: 10 de abril de 2015.

²³⁶ Não podemos deixar de citar o texto de Paulo Emílio Salles Gomes *Uma situação colonial?* apresentado na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, ocorrida em São Paulo, em novembro de 1960, e posteriormente publicado nas folhas do Suplemento Literário do Estado de S. Paulo. O artigo, que reflete sobre a condição colonial do cinema brasileiro e que posteriormente se transformou no clássico *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, certamente também foi uma referência para o manifesto “Estética da Fome”. Ainda mais porque Glauber Rocha tinha declaradamente em Paulo Emílio uma de suas principais referências, com quem, inclusive trocou inúmeras cartas a partir de 1960. Para mais informações, ver BENTES (1997).

²³⁷ O livro *Os condenados da terra* teve edição mexicana de 1965 e brasileira de 1968. Como o manifesto de Glauber Rocha foi apresentado em janeiro de 1965, Glauber Rocha só pode ter consultado a edição francesa do livro, de 1961. Sobre Glauber e Fanon também ver XAVIER (2007).

²³⁸ O prefácio de Sartre é muito interessante, pois fala do ponto de vista do francês “colonizador”, direcionado

que a ajuda aos países subdesenvolvidos seja um programa de ‘irmãs de caridade’”, defendendo uma justa reparação aos países colonizados, enquanto Glauber critica o paternalismo europeu e o mundo dito “civilizado”, que “não compreende a miséria do latino”. Segundo o manifesto, “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.” O primeiro lugar de fala de ambos latino-americanos é a Europa, com um discurso de violência perante a visão eurocêntrica, discriminatória e paternalista sobre os povos de terceiro mundo.

O apontamento da violência como única alternativa de libertação do colonizado é questão central da obra *Os condenados da terra*. Fanon fala em “violência do colonizado contra o colonizador”, Glauber fala em “violência das imagens” contra um modelo estrangeiro (e colonizador) de cinema. A estética da violência seria a autenticidade deste novo cinema, que se afirma na criação de um novo modelo, combativo, e na recusa a padrões cinematográficos tidos como “universais”. Escreveu Glauber Rocha:

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 (ROCHA, 2004, p.66).

Neste trecho, o autor cita diretamente a luta do povo argelino, mais um elemento que reforça a referência às idéias de Fanon. Para ambos os autores, o colonizado se faz sujeito histórico por meio da violência contra o colonizador, por todos os meios possíveis, seja pela arma de fogo ou pelas imagens.

Mas, como poderíamos caracterizar esta “estética da violência”? Poderíamos dizer que imagens que chocam o espectador é uma forma de violência das imagens? Não me refiro ao choque provocado por imagens que banalizam a violência, de maneira sensacionalista, mas ao choque propiciado pela montagem de imagens que desnaturalizam o *status quo* e sugerem sua

aos próprios franceses. Num dos trechos mais interessantes do texto, repleto de ironias e provocações, Sartre escreve: “você bem sabem que somos exploradores. Você bem sabem que tomamos o ouro e os metais, e depois o petróleo dos ‘novos continentes’ e os trouxemos para as velhas metrópoles. Não sem excelentes resultados: palácios, catedrais, capitais industriais; e quando a crise nos ameaçava, os mercados coloniais estavam ali para amortecê-la e desviá-la. (...) Que tagarelice: liberdade, igualdade, fraternidade, amor, honra, pátria, e o que mais? Isso não nos impedia de ter ao mesmo tempo um discurso racista, negro sujo, judeu sujo, turco sujo. Bons espíritos, liberais e ternos – em resumo, neocolonialistas – se mostravam chocados com essa inconsequência. Erro ou má fé. Nada mais consequente, entre nós, do que um humanismo racista, pois o europeu só pôde fazer-se homem fabricando escravos e monstros” (FANON, 2005, p.43).

ruptura, propondo novas maneiras de interpretar criticamente a realidade. Desta maneira, imagens que abrem possibilidades de reflexão: que incomodam e causam distanciamento, que profanam o sagrado da ordem estabelecida, propondo um novo jogo cinematográfico.²³⁹ A estética da violência, portanto, viria de uma ruptura: romper com a estética hegemônica e criar uma estilística que se “engendra no confronto” e que tem “um quê de agressão inevitável” (XAVIER, 2004, p.22). Os filmes desta nova etapa são marcados por inovações formais e pela afirmação de uma “cultura nacional”, idéia que tem muitas similaridades com Fanon, que defende o seguinte:

A reivindicação de uma cultura nacional passada não reabilita apenas, não justifica apenas uma cultura nacional futura. No plano do equilíbrio psicoafetivo, ela provoca no colonizado uma mutação de importância fundamental. Talvez ainda não se tenha mostrado suficientemente que o colonialismo não se contenta em impor a sua lei ao presente e ao futuro do país dominado. O colonialismo não se satisfaz em prender o povo nas suas redes, em esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e de todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido e o distorce, desfigura, aniquila. Esse empreendimento de desvalorização da história pré-colonização assume hoje a sua significação dialética (FANON, 2005, p.244).

Os filmes de Rocha também nos fazem pensar sobre uma história brasileira desfigurada. Os dois filmes de ficção que antecedem o manifesto “Estética da fome” tratam de questões ligadas à realidade brasileira e até então praticamente apagadas da cinematografia nacional. A vida dura dos pescadores de *Barravento* (1962), sua religiosidade versus alienação; e o latifúndio, a luta pela terra, o cangaço e os movimentos messiânicos Canudos e Caldeirão²⁴⁰ de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964): ambos os filmes são representações da história e da cultura popular brasileira. No entanto, na busca por uma nova estética. Podemos dizer que é em *Deus e o Diabo* que a violência das imagens vem à tona, em sua forma, não apenas no conteúdo.

Esta nova estética pode ser caracterizada pelo uso intenso e “nervoso” da câmera na mão; na descontinuidade da montagem e independência entre imagem e trilha sonora; na estética anti-ilusionista; na representação e na ressignificação de elementos da religiosidade e

²³⁹ Giorgio Agamben fala do jogo como possibilidade de profanação de um sistema sacralizado. Ver AGAMBEN (2007). Na tese “Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação”, Nicolau Bruno Leonel (2005) desenvolve uma interessante reflexão sobre o cinema militante como uma profanação da história, da arte e da cultura cinematográfica.

²⁴⁰ O filme faz referência aos movimentos messiânicos Canudos (1896-1897), ocorrido na Bahia; e Caldeirão (1936-1937), ocorrido no Ceará.

da cultura popular brasileira; em citações diretas e indiretas a fatos históricos nacionais; e no uso de alegorias. O resultado é uma estética de adesão e distanciamento: provoca identificação com as histórias e personagens ao mesmo tempo que quebra o ilusionismo da representação, jogando questões para o público, assim como ocorre no teatro brechtiano. Algumas cenas em que os personagens de *Deus e o Diabo* olham para a câmera são emblemáticas nesse sentido. Numas das sequências finais do filme, Corisco, em plano médio, olha para a objetiva e fala: “homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário, não, satanás! É no rifle, no punhal”. Corisco olha diretamente para o espectador, olho no olho, e propõe a via das armas para mudar o destino. Neste caso, a violência da imagem anti-ilusionista também vem carregada de uma mensagem muito fanoniana: a violência como alternativa para transformar o mundo. Neste sentido, também cabe apontar o contexto que alimentava o imaginário desta poética da violência e da fome, marcado pelas lutas guerrilheiras da América Latina, que também impactavam as idéias de Glauber. Em 1961, o cineasta escreveu uma carta a Alfredo Guevara, saudando a Revolução Cubana, em que diz:

A nossa situação é muito diferente da cubana, pois o nordeste é um vasto território seco (cabem dez Itálias dentro), onde milhões de pessoas morrem de fome. Somente o banditismo (cangaceiros) e o messianismo (canudos e Antonio Conselheiro) foram manifestações de protesto social mas sem doutrina, sem preparação e antes desviados pelo crime, o marginalismo e a barbárie. Agora é que, em Pernambuco, um líder inspirado por Castro, Francisco Julião (estive em Cuba há pouco tempo), está levantando os camponeses em ligas revolucionárias. (ROCHA in BENTES, 1997, p. 152-153).²⁴¹

Neste trecho, Glauber faz um paralelo entre a Revolução Cubana e a luta das Ligas Camponesas, liderada por Francisco Julião, o que demonstra uma expectativa incidental de Glauber de que as Ligas avançassem no sentido da luta armada. O próprio Julião era conhecido pela palavra de ordem “reforma agrária na Lei ou na Marra”. No entanto, a ditadura militar de 1964 aniquilou o movimento camponês e Julião foi preso ainda no primeiro ano do regime. *Deus e o Diabo* também reflete essa história de aniquilamento das revoltas populares: o movimento messiânico é massacrado, assim como o cangaço.

Na sequência final, Antônio das Mortes olha para a câmera e grita: “se entrega, Corisco!” Esta imagem pode ser tanto a subjetiva de Corisco, olhando para Antônio das Mortes, que o mata logo depois, como pode ser também um grito direcionado ao espectador,

²⁴¹ Agradeço ao Nicolau Leonel pela lembrança dessa citação.

que passa a sentir-se na pele de Corisco. Assim, o alvejado pelo rifle torna-se o próprio espectador, que, se nada fizer, acabará morto, como Corisco. Esta cena pode dialogar com a famosa frase de Fanon: “todo espectador é um covarde ou traidor”, que será analisada adiante, e que aponta a necessidade da ação deste que apenas assiste o mundo e não faz nada.

As duas cenas descritas, em que Corisco e Antônio das Mortes olham para a objetiva, estabelecem uma relação dialógica com o espectador, quebrando o ilusionismo e rompendo a quarta parede do cinema. Esta nova estética defendida por Glauber Rocha tinha como um dos pressupostos a destruição dos parâmetros do cinema clássico para a construção de um novo cinema nacional, debate que também teve lugar entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, como já citado. Também podemos inserir Fanon neste debate, que defendia que o esfacelamento das velhas sedimentações culturais em prol da renovação da expressão e do renascimento da imaginação viria do combate pela libertação nacional (FANON, 2005, p.280), pensamento que também inclui a ideia de destruição e construção.

A urgência do terceiro mundo pedia um cinema de resistência, um cinema de (re)criação a partir das condições técnicas existentes. Pode-se dizer que havia uma sintonia intercontinental, talvez um “espírito de época” que contagiava os cineastas insatisfeitos com os modelos hollywoodianos e europeus. Neste sentido, podemos apontar semelhanças deste manifesto com o do cineasta cubano Julio Garcia Espinosa “Por un cine imperfecto”²⁴² (1969), que certamente foi influenciado pelo texto de Glauber, e que defende a produção de um cinema “imperfeito”, este que também se faz a partir das condições técnicas existentes, por meio de uma nova poética, “antes de tudo e sobretudo, uma poética interessada, uma arte interessada, um cinema consciente e conseqüentemente interessado” (ESPINOSA, 2002, p.22). O manifesto aponta um horizonte ideal em que a barreira entre autores e espectadores não exista mais, um futuro em que todos sejam artistas e produtores. Esta questão foi muito discutida por cineastas engajados do período, que viam o espectador como parte fundamental do processo fílmico: não meros consumidores, mas sujeitos políticos e produtores de história. Essa discussão, travada entre cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, teve ressonância principalmente depois da apresentação do manifesto “*Hacia un tercer cine*”, de Octavio Getino e Fernando Solanas, que rendeu acalorados debates sobre o papel do cinema militante.

²⁴² ESPINOSA (2002).

3.1.2.2 Hacia un tercer cine: o espectador como sujeito político

“Hay que descubrir, hay que inventar...”

(FANON, 2005, p. 365)

Em 1968, três anos após o manifesto “Estética da Fome”, é lançado o documentário militante *La hora de los hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino), do Grupo Cine Liberación. Considerado o primeiro filme de intervenção política na história do cinema argentino²⁴³, o ensaio-cinematográfico²⁴⁴ defende o peronismo revolucionário. O filme foi realizado entre 1966 e 1968, período em que a Argentina vivia sob uma ditadura militar²⁴⁵, o que obrigou sua produção e exibição na clandestinidade. Como reflexão deste processo, os dois diretores escreveram o manifesto “*Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*”, que foi distribuído em cópia mimeografada no II Encontro de Cineastas Latino-americanos, durante o VI Festival de Viña del Mar, em 1969, no Chile.

Esse manifesto, com referências diretas a Fanon, teve profunda repercussão entre cineastas latino-americanos e também europeus, como Godard, provocando o debate sobre o papel do cinema militante nesse contexto histórico. Para Solanas e Getino, em consonância com Glauber e Fanon, era necessário um cinema de “destruição e construção”: “destruição da imagem que o neo-colonialismo tem feito de si mesmo e de nós mesmos. Construção de uma realidade palpitante e viva, resgate da verdade nacional em qualquer uma de suas expressões”²⁴⁶ (SOLANAS & GETINO, 1973, p. 128). A ideia de construção de um novo cinema já aparece na epígrafe do manifesto, que cita Fanon: “hay que descubrir, hay que inventar...”²⁴⁷. Essa ideia está muito presente no manifesto, que enfatiza a necessidade da experimentação permanente no cinema revolucionário, este que lança mão da criatividade e

²⁴³ Getino & Velleggia, 2002.

²⁴⁴ O filme é composto de três partes: *Neocolonialismo y violencia*; *Acto para la liberación*, dividido em dois momentos - *Crónica del peronismo* (1945-1955) e *Crónica de la resistencia* (1955-1966); e *Violencia y liberación*. A trilogia é composta de 12 capítulos e duração total de quatro horas. Sobre a análise desta obra cinematográfica a partir da noção de filme-ensaio, ver WOLKOWICZ, 2010.

²⁴⁵ Regime militar com o general Juan Carlos Onganía no poder.

²⁴⁶ Nesta e nas demais citações, quando o texto original estiver em uma língua diferente do português, a tradução é de responsabilidade da autora.

²⁴⁷ Esta frase foi retirada do seguinte trecho da obra de Fanon: “mas, se queremos que a humanidade avance, se queremos levá-la a um nível diferente daquele em que a Europa a manifestou, então é preciso inventar, então é preciso descobrir” (FANON, 2005, p. 365).

da invenção, como forma até de contornar as limitações técnicas.

O manifesto discorre sobre os seguintes pontos: 1. As concepções de cultura num país neo-colonizado; 2. O papel do intelectual e do artista; 3. A definição de três tipos de cinema; 4. Os objetivos do cinema revolucionário (*tercer cine*); 5. A função do espectador; 6. A construção de mecanismos alternativos de produção, exibição e distribuição.

De maneira resumida, o manifesto caracteriza três tipos de cinema: o “primeiro cinema”, o hollywoodiano, “feito para satisfazer as necessidades culturais e econômicas de um único grupo social: o capital financeiro americano” (Ibidem, 1973 p.66); o “segundo”, o cinema de autor, que representa um avanço, por imprimir as marcas artísticas do diretor, mas considerado um cinema psicologizante, que só trata dos “efeitos” e que se mantém preso às estruturas industriais; e o “terceiro”, o cinema militante e revolucionário, “de causas e não de efeitos”, este que intervêm na realidade e “não é simplesmente cinema testemunho, nem cinema comunicação, mas antes de tudo cinema-ação” (Ibidem, 1973, p. 76). O terceiro cinema é visto como uma arma política, uma ferramenta da luta revolucionária, em que “a câmera é uma inesgotável expropriadora de imagens-munições e o projetor é uma arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (Ibidem, 1973, p.78).

O *tercer cine* não teria um fim em si mesmo, mas se constituiria como um meio para um fim que lhe transcende: a luta revolucionária. Interpelado por este fim, o cinema incorporaria uma série de formas: o “cinema de guerrilha”, produzido por cineastas vinculados a organizações revolucionárias com exibições clandestinas (em diferentes espaços, como universidades e sindicatos); o “cinema-ato”, produzido para fins de debate; e o “cinema-ação”, destinado à agitação e mobilização política. Estas formas se mesclam em torno do conceito de terceiro cinema: aquele que reconhece na luta anti-imperialista “a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística de nosso tempo, a grande possibilidade de construir a partir de cada povo uma personalidade liberada: a descolonização da cultura” (Ibidem, 1973, p.60). A definição de terceiro cinema de Solanas e Getino é claramente inspirada na seguinte frase de Fanon, já citada: “a luta organizada e consciente (...) constitui a manifestação mais plenamente cultural que existe”.

Além das definições que o texto desenvolve, uma das questões mais interessantes desse manifesto diz respeito ao espectador²⁴⁸, que é visto como sujeito que interfere na história do filme, fora do campo cinematográfico, a “desenvolver-se no processo histórico de libertação” (Ibidem, 1973, p. 87). Para além de espectadores, sujeitos políticos que agem sobre

²⁴⁸ Fabián Nuñez também já refletiu sobre o espectador enquanto sujeito político e histórico neste manifesto. Ver NUÑEZ (2006).

a realidade. A frase “todo espectador é um covarde ou um traidor”, de Fanon, é emblemática nesse sentido: é uma citação que está presente tanto no filme *La hora de los hornos* quanto no manifesto, e expressa o teor deste cinema anti-espetáculo. A frase é uma citação direta de Fanon, extraída do seguinte trecho de *Os condenados da terra*:

Ninguém pode tirar o corpo fora. Todos serão mortos ou torturados e no quadro da nação independente todos passarão fome e participarão do marasmo. O combate coletivo pressupõe uma responsabilidade coletiva na base e uma responsabilidade colegiada na cúpula. Sim, é necessário comprometer a todos no combate pela salvação comum. Não há mãos limpas. Não há inocentes nem espectadores. Estamos todos sujando as mãos nos pântanos de nosso solo e no vácuo terrível de nosso cérebro. **Todo espectador é um covarde ou um traidor.** Não se deve enfeitiçar o povo, dissolvê-lo na emoção e na confusão. Só países subdesenvolvidos dirigidos por elites revolucionárias surgidas do povo podem hoje permitir o acesso das massas ao palco da história (FANON, 2005, p.229).

O espectador de Fanon é o colonizado argelino, que não pode ficar passivo diante da luta anti-colonialista. No caso do filme e manifesto de Solanas e Getino, a palavra “espectador” ganha uma ambiguidade: pode ser utilizada tanto para denominar o sujeito que apenas observa e não intervém no processo histórico, mas também pode se referir ao público que aceita as condições estabelecidas pelo cinema de espetáculo, este em que o “homem só é admitido como objeto consumidor e passivo, antes que seja reconhecida sua capacidade para construir a história, só se admite lê-la, contemplá-la, escutá-la, padecê-la” (SOLANAS & GETINO, 1973, p. 65). O que o manifesto propõe vai na contra-corrente desse cinema comercial, já que convoca o público a intervir no processo do filme, que funciona como “obra aberta”. Ao fim das projeções, o filme se prolonga por meio de debates, transformando-se em cinema-ato: o público é visto como ator e protagonista do filme, sujeito histórico e político que pode (ou deve) intervir na realidade projetada.

Como já dito anteriormente, o manifesto surge das reflexões em torno de *La hora de los hornos*. É uma teoria que dialoga com a prática de produção e exibição deste filme. O documentário é uma colagem de diferentes materiais de arquivo (como publicidade televisiva; fotografias; ilustrações; e trechos de filmes, como *Tire Dié* (1960), de Birri; *Faena* (1961), de Humberto Ríos; *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzsmann) com depoimentos e filmagens documentais de diferentes modos (reflexivo, expositivo, observacional e interativo²⁴⁹), todos presentes num ensaio cinematográfico-político. O filme causa distanciamento, por meio de

²⁴⁹ Sobre os modos ou tipos de documentário, ver NICHOLS, 2005.

inter-títulos e citações textuais; de falas direcionadas ao espectador; e do recurso à sátira, à paródia e à ironia. No entanto, o filme também possui um forte apelo dramático, levando o espectador a se identificar com o discurso fílmico: por meio da voz *over*, que funciona como guia narrativo, num tom didático-político; da trilha sonora não-diegética; e da fotografia realista. Estas características dão ao filme um papel didático-político, ao contrário dos filmes de Glauber, mais alegóricos e abertos à interpretação. *La hora de los hornos* foi concebido para ser um instrumento de formação política, em defesa do peronismo revolucionário. A divisão em capítulos é proposital, já que estes também funcionam como curtas-metragens temáticos que podem ser discutidos separadamente. Ao final das exhibições, a proposta é que o filme seja debatido com o público, fazendo do filme uma obra aberta. O final da segunda parte é muito explícito nesse sentido, já que se dirige diretamente ao espectador, com a seguinte narração:

O que importa agora são as conclusões que vocês podem extrair como autores reais e protagonistas desta história. As experiências reunidas por nós, as conclusões, têm um valor relativo. Servem na medida que são úteis ao presente e ao futuro da libertação. (...) O filme encerra-se aqui. Está aberto para que vocês o continuem.

O documentário, assim como o manifesto, tem Fanon como uma das principais referências: a narrativa do filme inclui diversas citações textuais da obra *Os condenados da terra*, além de capítulos inteiros baseados no pensamento fanoniano, em especial os da primeira parte (*Neocolonialismo e Violência*), como brevemente analisamos a seguir.

No capítulo 5, *La oligarquia*, a aristocracia argentina é representada de maneira caricatural e grotesca, numa montagem que compara os bois gordos e enfeitados de um leilão de gado à burguesia. O depoimento de uma senhora se gabando por pertencer a uma aristocracia quase europeia remete ao que diz Fanon sobre a burguesia nacional dos países neo-colonizados.

Nos países subdesenvolvidos, vimos que não existia verdadeira burguesia, mas uma espécie de pequena casta ambiciosa, ávida e voraz, dominada pelo espírito do ‘pé de meia’ e que se contenta com os dividendos que lhe garante a antiga potência colonial. Essa burguesia estreita se revela incapaz de grandes ideias, de inventividade. Ela se lembra do que leu nos manuais ocidentais e, imperceptivelmente, transforma-se não mais na réplica da Europa, mas na sua caricatura (FANON, 2005, p.204).

Neste capítulo, a burguesia nacional argentina é caracterizada exatamente assim: como uma “cópia mal feita” da burguesia europeia. Os depoimentos dos representantes da

oligarquia, se gabando de sua origem europeia já funcionam como caricaturas delas mesmas, numa sequência dotada de sarcasmo e ironia.

Os capítulos seguintes discorrem sobre o imperialismo, a violência policial, o racismo, a dependência e a desintegração cultural nos países neo-colonizados. Há uma descrição do “homem subdesenvolvido”, este que tem sua humanidade destituída pelo neo-colonialismo, que o transforma num “selvagem”, como descreveu Fanon. A metáfora mais forte desta desumanização encontra-se em sequência que mostra bois no abate, num frigorífico, em planos longos e violentos de bois pendurados e jorrando sangue.²⁵⁰

O último capítulo, *A opção*, inicia com imagens de um enterro numa comunidade boliviana. Pessoas com roupas tradicionais velam um corpo, imersas numa paisagem de terra, entre flores no caixão e um canto de despedida. Em seguida, entram as célebres imagens de Che Guevara morto, em Valle Grande, Bolívia, cercado por agentes do exército e população local, que circundam seu corpo e comprovam sua morte. Durante toda a sequência, o réquiem do canto boliviano na comunidade tradicional e do silêncio em torno de Che se mesclam com uma voz *over*, que se dirige ao espectador:

Os povos latino-americanos são povos condenados. O neo-colonialismo não permite eleger nem vida, nem morte próprias. Vida e morte estão marcadas pela violência cotidiana. Esta é a nossa guerra de fome, de doenças incuráveis, de velhice prematura... Morrem hoje na América Latina quatro pessoas por minuto, cinco mil e quinhentas por dia, dois milhões por ano. Esta é a nossa guerra, um genocídio que em quinze anos custou duas vezes mais mortes que a I Guerra Mundial. Qual é a única opção que resta ao latino-americano? Escolher a rebelião, com sua própria vida, sua própria morte. Quando se inscreve na luta por libertação, a morte deixa de ser a instância final. Se converte em um ato libertador, uma conquista. O homem que escolhe sua morte está escolhendo também uma vida (...). Na sua rebelião, o latino-americano recupera a sua existência.

Os três minutos finais do filme mostram um único plano: um close de Che Guevara morto. Seus olhos abertos miram o espectador em minutos intermináveis, ao som de uma trilha percussiva que tensiona o espectador. O olhar firme que ainda parece vivo reforça a voz *over*, como um apelo. A foto de Che é como a imagem do passado descrita por Benjamin²⁵¹, que relampeja irreversivelmente, a contrapelo da história.

²⁵⁰ Essa sequência foi extraída do filme *La Faena*, de Humberto Ríos.

²⁵¹ No ensaio “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin desenvolve a ideia de que nenhum documento da cultura está isento de barbárie, tampouco seu processo de transmissão. Nesse processo, uma das tarefas do materialismo histórico seria a de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN 2012, p.245).

3.1.2.3 A violência que desperta o espectador

Os olhos do guerrilheiro Che Guevara morto e os do cangaceiro Corisco antes de sua morte são imagens de ruptura, rompem com a quarta parede do ilusionismo e se dirigem ao espectador, tratando-o como sujeito histórico e político. Ambas as cenas convocam o espectador a pegar em armas como única alternativa de transformação de seus destinos. Che Guevara, Corisco e os espectadores latino-americanos possuem uma história em comum: a violência da colonização em nome do progresso. Benjamin utiliza um quadro de Klee (*Angelus Novus*) como metáfora da história do progresso. Na pintura, um anjo de olhos escancarados e asas abertas, a quem Benjamin chamou de “anjo da história”. Ele olha para um passado de catástrofes e ruínas, empurrado em direção ao futuro pela tempestade do progresso. Fanon encerra *Os condenados da terra* retomando os massacres praticados pela colonização em nome deste suposto progresso. Para o autor, é necessário recomeçar essa história.

Trata-se para o Terceiro Mundo, de recomeçar uma história do homem que leve em conta, ao mesmo tempo, teses algumas vezes prodigiosas, defendidas pela Europa, mas também crimes da Europa, dos quais o mais odioso terá sido, no seio do homem, o dilaceramento patológico de suas funções e a fragmentação de sua unidade; no quadro de uma coletividade, a quebra, a estratificação, as tensões sangrentas alimentadas por classes; enfim, na escala sangrenta da humanidade, os ódios raciais, a escravidão, a exploração e principalmente o genocídio exangue que é a exclusão de um bilhão e meio de homens (2005, 365).

Os manifestos “Estética da fome” e “*Hacia un tercer cine*” também defendem a importância de recontarmos essa história, a partir de um outro olhar, não colonizado. Parafraseando Fanon, poderíamos dizer que a “estética da fome e da violência” seria uma forma de libertação deste novo cinema que desponta na América Latina? Ou que as “imagens violentas” seriam uma resistência às imagens do colonizador? Ou ainda, que o espectador só deixará de ser um covarde ou um traidor quando decidir ser protagonista de sua própria história, fora das telas? As interrogativas fazem parte deste novo cinema, que desponta da indissociabilidade entre arte e política, referente e sujeito político. Este novo cinema surge como a resistência de que fala Fanon (2005, p.87), “para interromper o tempo morto introduzido pelo colonialismo” e despertar o espectador para fazer a História.

3.1.3 Os manifestos dos cineastas estudados

A interrupção do “tempo morto” de que fala Fanon trazia uma necessidade de urgência para o novo cinema, aquele sem “tempo de temer a morte”, como canta Glauber Rocha na encruzilhada (histórica e fílmica) de *Vento do Leste*. Neste trecho do filme há um fora-de-campo da música “Divino Maravilhoso”, o que não é cantado, mas suscitado, principalmente aos que conhecem a canção²⁵². Os versos não cantados reforçam a dialética do “tudo é perigoso e divino maravilhoso”, a urgência contra a repressão, a urgência da luta contra o *status quo*. O “atenção para o refrão” também é uma forma de chamar a atenção do ouvinte para o fora-de-campo da música e ao que ela remete e que não pode ser dito. “Atenção, precisa ter olhos firmes/pra este sol pra esta escuridão/ Atenção para as janelas no alto/atenção ao pisar o asfalto, o mangue/ Atenção para o sangue sobre o chão”. A canção é uma expressão do que não podia ser falado naquele contexto, da pobreza em torno do mangue, da escuridão por trás do sol e do sangue pisado no asfalto. A criação artística estava atrelada à necessidade de romper um cerco, em que era “preciso estar atento e forte”²⁵³. Este sentimento de urgência também estava presente em outros manifestos do *Nuevo Cine Latinoamericano*, como os textos de Santiago Álvarez “Arte y Compromiso” e “El periodismo cinematográfico” e o único produzido por Raymundo Gleyzer e o Grupo Cine de la Base “Cine de base: un arma revolucionária”.

“**Arte y compromiso**” foi publicado em 1968 no jornal El Mundo (Havana) e na revista Tricontinental (Havana)²⁵⁴ e aborda o papel dos intelectuais e artistas do Terceiro Mundo. Aqui também toca-se na questão da violência, provocada pela tensão criadora, pela urgência em se produzir arte engajada. Fala o autor: “em uma realidade convulsiva como a nossa, como a que vive o Terceiro Mundo, o artista deve se auto-violentar, ser levado conscientemente a uma tensão criadora em sua profissão”. Para ele, a angústia, o desespero e a ansiedade são como molas impulsionadoras de um cinema que é também arma de combate.

Sem preconceitos que se produza uma obra artística menor ou inferior, o

²⁵² Como bem lembrou Nicolau Leonel, esta canção também é uma citação de Guimarães Rosa e seu célebre *Grande sertão: veredas*. Transcrevo um trecho: “viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e abaixa... O mais difícil não é um ser bom e proceder honesto, dificultoso mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra.”

²⁵³ Para estas reflexões, agradeço as contribuições de Flávio Higuchi.

²⁵⁴ Edmundo Aray (1983).

cineasta deve abordar a realidade com urgência, com ansiedade. Sem propor-se a ‘rebaixar’ a arte ou fazer pedagogia, o artista tem que comunicar-se e contribuir para o desenvolvimento cultural de seu povo; e sem deixar de assimilar as técnicas modernas de expressão dos países altamente desenvolvidos, não deve deixar-se levar, muito menos, pelas estruturas mentais dos criadores das sociedades de consumo.²⁵⁵

De acordo com o texto, há uma diferença fundamental entre os intelectuais do Primeiro e do Terceiro Mundo, um fosso que impede a compreensão da realidade subdesenvolvida “por quem está fora dela”. Aos que estão imersos nela, cabe produzir com caráter de urgência, a partir de suas particularidades e com a estrutura disponível, pois há questões urgentes a se resolver, como a fome, que não é abstrata, mas literal. “Arma y combate son palabras que asustan, pero el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineasta)”, sem medo de cair na apologia, comprometendo-se com a realidade e também fazendo a crítica dentro da revolução, pois “dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como el dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizadoras”.

No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial.

Já “**El periodismo cinematográfico**” foi publicado em 1978, na Revista Cine Cubano²⁵⁶, constituindo-se como uma defesa do jornalismo cinematográfico, base da produção de Santiago Álvarez, que dirigiu 1.493 Noticieros. Contra a ideia de que seja um gênero menor comparado ao cinema, para ele, os cine-jornais são como crônicas sociais com cada vez menos espaço nas salas de cinema pelo surgimento da televisão, mas também pelo mercado distribuidor.

Entre el cine documental y el periodismo cinematográfico hay pocas diferencias, ellas son el abordar la realidad con un dinamismo en la filmación y en la postfilmación de forma distinta. La toma uno de hechos irrepetibles, la mayoría de las veces no planificada, constituye la principal materia prima y característica fundamental del periodismo cinematográfico. Es lo más importante de este género, de esta categoría.

²⁵⁵ Tradução da autora.

²⁵⁶ Revista Cine Cubano No. 140, 1978, p. 18-19.

Enfatiza que muitos de seus documentários surgiram de cine-jornais, da cobertura de um fato histórico, como os filmes *Ciclón, Now, Cerro Pelado, Viva la Revolución, Historia de una batalla. Muerte al invasor, Crónica de la victoria, Piedra sobre piedra, La estampida, Hasta la victoria siempre, Morir por la patria es vivir, El cielo fue tomado por asalto, El octubre de todos, El tiempo es el viento*, além dos documentários *El tigre saltó y mató pero morirá, morirá...*"; "*Cómo, por qué y para qué se asesina a un general*", que foram produzidos de maneira jornalística: "registro da realidade imediata e tensa", montagem que oferece um conjunto de elementos da realidade chilena antes e durante o golpe militar. "Esta operación intelectual, técnica, artística y política, con una nítida posición ideológica, permite que hoy a través de obras cinematográficas, procesos políticos revolucionarios se puedan analizar de manera compleja y completa."

A la versión deformada y colonizada que el enemigo pretende perpetuar como verdad histórica hay que oponer vigorosamente nuestra obra. En el rescate de la identidad nacional, el periodismo cumple un papel decisivo, llámese periodismo cinematográfico o periodismo escrito. El Noticiero ICAIC Latinoamericano con sus 1500 ediciones, ha hecho suyo este legado y con la óptica de nuestro tiempo, aprovechando todo el avance en el terreno de la técnica y del lenguaje cinematográfico, se convirtió en un eficiente medio de periodismo cinematográfico revolucionario. Podemos afirmar que la revolución cubana tiene en el cine cubano un importante archivo de imágenes, podemos agregar que el cine latinoamericano revolucionario, encontrará en los archivos del ICAIC materiales que le ayudarán a reconstruir para sus pueblos la verdadera historia.

Sobre a relação de Santiago Álvarez com os espectadores das salas de cinema, relembrou Lázara Herrera, viúva do cineasta e diretora do Festival Santiago Álvarez, em Cuba:

Él terminaba el noticiero, al principio colocaban los jueves, y salía y se sentaba en la sala del cine al fondo, no era conocido en aquel momento, no era Santiago Álvarez, era un cubano más que entraba al cine, para ver la reacción del público. No sé si tú has tenido la posibilidad de ir a una sala de cine en Cuba. El público cubano tiene el hábito de comentar en voz alta lo que está viendo si le gusta bien, si no le gusta también. Entonces para Santiago era importantísimo recoger esas impresiones para saber si la gente asimilaba, le gustaba lo que él hacía, si no se aburría, porque él decía que él trabajaba para el público, que él no trabajaba para él. Si el público se aburría había que variar lo que estaba haciendo. Siempre fue muy cuidadoso en estos aspectos. Reacción del público, calidad de lo que se ponía, veracidad de la noticia que estaba dando (Lazara Herrera, 2014).

O texto "**Cine de base: un arma revolucionária**", do Grupo Cine de la Base, foi

publicado na Revista Nuevo Hombre, de 04 de janeiro de 1974. É uma convocatória para os interessados em “engrossar as fileiras” do Grupo Cine de la Base e utilizar o cinema como “arma de luta”. O texto foi escrito no início da chamada Primavera Camporista, quando o presidente peronista assume a presidência e 25 de maio de 1973, após 18 anos de proscrição do peronismo na Argentina²⁵⁷. Apesar de o grupo não ser peronista reconhece essa nova fase como um “avanço na conquista das liberdades democráticas” e das “jornadas de luta unitárias do povo”.

O texto aponta a organização Frente Anti-Imperialista e pelo Socialismo (FAS) como alternativa de “unidade estratégica das bases, desde a classe operária, o campesinato e setores do povo comprometidos com o processo até o socialismo”. De acordo com o texto, a luta de classes se dá em todos os setores, inclusive na cultura. A arte não é neutra e o artista é um trabalhador intelectual, um trabalhador da cultura que deve colocar este instrumento a serviço da classe operária e do povo. Ao final do texto, o grupo coloca o material filmado à disposição das organizações populares, sindicais e estudantis para fazer projeções nas “bases” e integrar os grupos de cine de base.

As principais teses defendidas ao longo do texto são as seguintes: o cinema é uma arma de combate pelo socialismo e a arte deve ser uma expressão da classe trabalhadora que deve ser utilizada como instrumento revolucionário. Neste processo, o proletariado é a única classe autenticamente revolucionária e a tarefa central do artista revolucionário é “inserir-se no seio das massas, estabelecer com elas uma relação dialética, desenvolver os valores do povo, valores que foram castrados e mutilados por toda uma cultura imposta pela força da colonização europeia e a penetração imperialista yanqui”.

3.2 O dito e o não dito, o visto e o não-visto

A partir da análise dos manifestos “Estética da fome”, de Glauber Rocha; “Hacia un tercer cine”, de Fernando Solanas e Octavio Getino; “Arte y compromiso” e “El periodismo cinematográfico”, de Santiago Álvarez; e “Cine de base: un arma revolucionaria”, do Grupo Cine de la Base, podemos elencar algumas características que propiciam uma unidade de ideias entre estes cineastas de diferentes países. Em primeiro lugar, a identidade de país “neo-

²⁵⁷ Sobre a posse do presidente peronista Hector Cámpora, ver o documentário em curta-metragem *El nuevo tango* (1973), de Santiago Álvarez.

colonizado” e subdesenvolvido. Em segundo, a necessidade de lutar contra esta condição, com as “armas” do cinema, que cumpririam o papel de intervir nesta realidade subdesenvolvida. Daí, neste processo, a resistência se dava contra o imperialismo político e econômico, a “colonização cultural” e o monopólio dos filmes hollywoodianos. Em terceiro, uma concepção teleológica da história, almejando a “libertação nacional” da América Latina. As influências de Frantz Fanon são explícitas nos manifestos “Estética da Fome” e “Hacia un tercer cine”, reiterando a necessidade da violência como alternativa para superar a condição de colonizado. Já, o texto de Santiago Álvarez é um apelo ao artista revolucionário, que é convocado a produzir uma arte que combata o subdesenvolvimento, sem medo de instrumentalizá-la, palavras que dialogam com a concepção de cinema panfletário defendido pelo documentarista.

O único manifesto que usa a palavra “socialismo” é o do Grupo Cine de la Base. Neste sentido, cabe apontar algumas diferenças políticas entre estes cineastas, as quais contribuem para entender o discurso de seus textos e filmes. Como já abordado, o Grupo Cine de la Base era vinculado a um partido de tendência marxista, o PRT-ERP, crítico ao peronismo. Este partido estava integrado à organização FAS (Frente Anti-imperialista e pelo Socialismo), que aglutinava grupos de “esquerda classista e revolucionária” e grupos que se denominavam como “peronistas revolucionários e combatentes”. O Grupo Cine Liberación (fundado por Fernando Solanas e Octavio Getino) fazia parte do Movimento Peronista e todas as atividades do grupo estavam vinculadas às organizações de classe peronistas. O filme *Los traidores* (1974), de Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base, explicita estas diferenças, trazendo, no entanto, uma distinção entre os peronistas “classistas” e “os burocratas” e, assim, reconhecia a importância de dialogar e disputar a base operária do movimento peronista, predominante no país. Estes embates estiveram presentes, como já abordado, no Encontro de Montreal, em que Fernando Solanas, Julio Garcia Espinosa e Miguel Littin protagonizaram um debate intenso sobre as correntes políticas latino-americanas, incluindo o Peronismo²⁵⁸.

Portanto, as diferenças entre estes cineastas engajados estava também atrelada às divergências entre os grupos de esquerda do período. De maneira simplista e resumida, podemos elencar três principais grupos, os quais também possuíam diferentes tendências: os que defendiam a luta por democracia sob um viés nacionalista-popular; os que defendiam a tomada do poder pela via revolucionária centralizada pelo Partido Comunista (e pela linha soviética) e os que defendiam a tomada do poder pela via revolucionária por meio da

²⁵⁸ Para mais informações, ver *Cuaderno N°3 Año 3 | Verano 2013/2014 Estados generales del tercer cine. Los documentos de Montreal*. 1974 Buenos Aires, Prometeo, 2014.

guerrilha “foquista” (cubana), que não era vista com bons olhos pela linha soviética. Estas divergências políticas da esquerda são importantes para caracterizar a “unidade na diversidade” do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Os manifestos aqui analisados retomam questões importantes abordadas nesse capítulo. A urgência em produzir e exibir filmes como “armas” levou à criação nas condições existentes e à construção de espaços de exibição e distribuição. A estética respondia ao contexto político por meio da violência das imagens e de sua fome por justiça social. O filme não era visto como produto, mas como instrumento e parte de um processo, em que a violência das imagens também poderia despertar o espectador, também sujeito político. O processo fílmico pedia uma intervenção no extra-fílmico, “rompendo a tela” da projeção e abrindo a janela do campo fílmico.

No filme *The kids Autorace* (1914), de Charles Chaplin, temos uma sequência que serve para refletir sobre os conceitos de campo, contra-campo e fora-de-campo. O personagem principal, Carlitos, representado pelo próprio Chaplin, é um dos tantos anônimos do público de uma corrida de automóveis. Apenas percebemos sua existência quando invade o campo fílmico, até então uma cobertura convencional de uma corrida. A partir desse momento, Chaplin vira um elemento de ruído (ou, por que não, *punctum*?) da sequência. O campo é invadido por alguém que atrapalha a “imagem oficial”, câmera que tenta a todo custo retirá-lo do campo fílmico, até o momento limite em que vemos uma espécie de segurança retirá-lo à força do quadro. Inicialmente, só temos um ponto de vista dessa cena, de uma única câmera, até que entra o contra-campo da cena e vemos a outra câmera, num tripé, que inicialmente filmava Chaplin. A montagem, então, começa a mesclar o campo e o contra-campo, temos dois pontos de vista da sequência, com mais elementos para construirmos uma interpretação.

Fui apresentada a esta sequência numa palestra de Commoli, em 2014, em que o trecho foi utilizado pelo autor para refletir sobre o espectador. Para ele, o “filme teórico nos mostra como não vemos o que está diante de nós”. No caso, Carlitos é, a toda hora, expulso do campo da câmera. Quem quer ver Carlitos? O espectador espera ver a corrida, o esperado e planejado, o que poderíamos chamar de *studium*, mas suas expectativas são interrompidas pela intervenção de Carlitos, que causa um incômodo e faz o espectador ver um campo modificado. O ponto de vista “oficial” é o da câmera que filma e é também filmada pela câmera do contra-campo, que ajuda a desconstruir a enunciação da primeira câmera. Para Comolli, “o espectador fabrica o seu próprio campo”. No entanto, a fabricação deste campo tem relação direta com o que nos é mostrado. No caso, Carlitos também é espectador da

corrida e tem uma fascinação pelo objeto câmera, quer ser visto a qualquer custo, numa relação desesperada para ser visto pelo outro espectador, não o da arquibancada, mas o que se encontra à frente da tela. Carlitos é também a representação do fora-de-campo, o que normalmente não vemos nas “imagens oficiais”, o que o espectador não vê. Neste caso, o fora-de-campo invadiu o quadro, obrigando o espectador a enxergá-lo. Carlitos é a representação dessa brecha que se abre no filme, do extra-oficial, de um anônimo, popular, que quer ser visto.

Podemos dizer que Carlitos é o que os filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano* queriam mostrar, o fora-de-campo das imagens oficiais.

CAPÍTULO 4

O CAMPO REVELADO

O documentário é o momento em que algo se releva, em que cai um certo véu e, nessa relação, eu me exprimo, ou seja, a minha cara está no documentário.

Geraldo Sarno²⁵⁹

Hay que buscar la manera de que las realidades de nuestros pueblos sean expresadas cinematográficamente con la urgencia que nuestros pueblos exigen.

Santiago Álvarez²⁶⁰

Teniendo en cuenta las três categorías: lo que el cineasta dice que quiso hacer, lo que la película es en definitiva, tomada como tal, y lo que la película es e incide en una realidad determinada, yo me quedo con la ultima. Es decir, es la eficacia política la que me importa. (...) A mi me importa la película actuando. En ese contexto yo recupero las películas que trabajan en un nivel donde las organizaciones políticas o los grupos cinematográficos vinculados a organizaciones políticas, las hacen funcionar.

Raymundo Gleyzer²⁶¹

El Cine de la Base halla su destinatario en los que luchan. Y en los problemas de éstos encuentra su temática y en esa temática adquiere su lucidez. En este proceso se integrarán naturalmente compañeros obreros, gente de los barrios y lugares de trabajo que busquen en el cine una forma de expresión de sus necesidades.

Grupo Cine de la Base²⁶²

No cinema, podemos dar uma dupla conotação à palavra revelação, que pode remeter tanto à questão material do processo fílmico quanto à questão simbólica, da enunciação cinematográfica. A primeira revelação se dá quimicamente, em que a película de celulóide, suporte inicial de fixação fotográfica, passa por um banho de substâncias químicas possibilitando a visualização das imagens. A segunda se dá na projeção, quando os fotogramas ganham vida cinematográfica, pelo movimento de 24 quadros por segundo,

²⁵⁹ SARNO apud SOBRINO (2013).

²⁶⁰ Jacob, Mario. *Soy un animal* políticón. Entrevista exclusiva a Santiago Álvarez (1969), in V.V.A.A., 1988

²⁶¹ In PEÑA & VALLINA (2000, p.117).

²⁶² Grupo Cine de la Base (1974).

momento em que o espectador se depara com a realidade do filme. Ambos os procedimentos possuem seu grau de “mágica” aos olhos de quem não conhece os “truques” do laboratório fotográfico e da sala de projeção, procedimentos que, quando mostrados ao espectador, acabam por revelar outra faceta do campo cinematográfico.

Dziga Vertov, em *O homem com uma câmera* (1929) nos oferece uma aula de montagem numa sequência de desconstrução do próprio documentário. Nesta, o campo fílmico mostra, inicialmente, uma charrete em movimento com mulheres que dão risada para a câmera. Ao olharem diretamente para a objetiva e interagirem, anunciam a presença de alguém por detrás da câmera, que logo é revelado no contra-campo: um cinegrafista em cima de outra charrete em movimento, realizando um *travelling* improvisado, imagem que explica os mecanismos da filmagem do primeiro plano. A sequência, então, mostra Svilova, montadora do filme, na mesa de montagem. Ela tem em mãos os fotogramas da charrete, agora em outro estado, fixos, recurso metalinguístico que rompe com a ilusão da imagem em movimento e propicia um tempo de reflexão sobre a construção do filme e de sua realidade. A sequência entrega ao espectador os “truques” da “mágica” cinematográfica, mostrando quem faz a imagem, sua forma de captação e os mecanismos que dão vida fílmica aos fotogramas, por meio de seu movimento contínuo. Estes recursos de reflexividade explicitam a enunciação fílmica e desconstroem o objeto fílmico e sua realidade.

Em *The kids Autorace* (Charles Chaplin, 1914), Carlitos tenta a qualquer custo entrar no campo fílmico, nos revelando a presença de um fora-de-campo que até então não víamos, ou porque não queríamos ou porque simplesmente era impossível vê-lo, mas ele estava ali, às bordas do campo, até invadi-lo sem a permissão do “dono da cena”. Carlitos atua não apenas no sentido de revelar-nos uma parte invisível do campo, mas também na sua desconstrução, quando vemos o contra-campo da cena: o cinegrafista e sua câmera no tripé, esta que filmava o primeiro plano da sequência. Assim como Carlitos, os cineastas estudados nessa pesquisa também buscavam revelar uma realidade oculta em seus filmes, mas por meio de diferentes procedimentos. Nas epígrafes deste capítulo, Geraldo Sarno usa a metáfora da retirada de um véu para falar do documentário, ação que desmascararia duas realidades, a do referente e a do próprio cineasta; Santiago Álvarez enfatiza a urgência do cinema para expressar a realidade de “nossos povos”, enfatizando a necessidade de dar visibilidade a um referente a princípio pouco visível; Raymundo Gleyzer defende o filme como instrumento que incide e “atua” na realidade junto a organizações políticas, sugerindo a câmera como interventora e não meramente observadora; e o Grupo Cine de la Base, coletivo fundado por ele, produz um filme que milita junto à luta dos trabalhadores. Relacionando mais uma vez Carlitos com os

três cineastas, podemos dizer que a revelação do real também passa pela sua desconstrução - da realidade e do próprio filme -, ao destapar o contra-campo invisível, ao tirar o véu do cineasta, ao exhibir temas e personagens até então desconhecidos da tela de cinema; ao expor os mecanismos de conformação da realidade e do filme; ao incidir nessa realidade. O documentário, assim, revela mais que uma realidade, traz à tona um recorte e uma intervenção sobre o mundo.

Assim como a metalinguagem, a explicitação da voz do enunciador é outra maneira de revelar a construção do filme, possibilitando quebrar a ilusão do documentário enquanto discurso de uma verdade inquestionável. Raymundo Gleyzer no filme *Ceramiqueros de tras la sierra* (1966) inclui um diálogo com uma das personagens reais, Alzira, uma ceramista. Uma voz de mulher pergunta por trás da câmera: “- Me diga, Alzira, a senhora acredita que vamos te ajudar com este filme?” Alzira, então, finalizando um vaso de cerâmica, responde: “- Talvez nos ajudaria, mas até agora não nos ajudou em nada.” Neste caso, o cineasta optou por se expor, colocando em xeque o papel do próprio filme e de seus limites perante a transformação de uma realidade. Este recurso reflexivo nos revela um enunciador que se questiona perante sua obra fílmica, deixando questões ao espectador (como, por exemplo: de que serve esse filme para seus protagonistas?). Geraldo Sarno também explicita sua voz nos documentários quando interage com os personagens reais. Em *Viva Cariri* (1970), por exemplo, filme que aborda a região cearense do Vale do Cariri, sua economia e o imaginário social em torno da figura de Padre Cícero (popularmente chamado de “Padim Ciço”), há um diálogo do diretor com uma senhora devota do santo popular. O cineasta insiste em algumas perguntas sobre os supostos milagres do Padre Cícero e a senhora responde brava e impaciente diante da descrença de seu interlocutor. Vemos, nessa cena, uma exposição de Sarno, que demonstra incredulidade perante a fala de sua personagem, revelando um contraste de visão de mundo entre entrevistador e entrevistado. Por sua vez, Santiago Álvarez, utiliza outros recursos para expor sua enunciação, como músicas, intertítulos ou voz over que mostram sua posição política - panfletária, como ele mesmo diz - muitas vezes por meio do recurso da ironia e da paródia, os quais provocam o espectador.

Raymundo, Geraldo e Santiago representam parte da produção documental do *Nuevo Cine Latinoamericano*, movimento que, como já exposto, enfatizava a necessidade da revelação de um realidade até então escondida das telas de cinema. Seus filmes expõem questões relativas aos países subdesenvolvidos, com diferenças relacionadas ao contexto político de cada país. Em todos os filmes, há um confronto com o real, que tem seu *status quo* questionado e desnaturalizado. Podemos dizer que os filmes também representam o que

Comolli (2010, p.12) chamou de “luta das formas”, por meio da busca de uma expressão singular, um novo olhar, sobre as particularidades de casa país. Há diferenças nas condições de produção de cada cineasta, fator que influencia na forma dos filmes e, consequentemente, em seu discurso. Os três denunciam, cada um ao seu modo, um sistema sócio-econômico desigual. Na maioria dos filmes, os protagonistas são pertencentes à classe trabalhadora. No entanto, a abordagem dessas realidades e o processo de produção/exibição são pontos de diferença entre as obras estudadas, o que resulta inevitavelmente no cumprimento de papéis distintos pelos filmes. É sobre essas semelhanças e diferenças que esse capítulo irá se debruçar, a partir da análises de alguns desses filmes.

Como metodologia de análise, os documentários foram vistos a partir de seus discursos, considerando os seguintes pontos: principais questões abordadas; temas presentes e ausentes; recursos estéticos utilizados; caracterização das “vozes” de enunciação (narrador, depoimentos, canções, imagens de arquivo etc.); roteiro; linha política. Por meio desse caminho, buscou-se “descobrir mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambigüidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos” (BERNARDET, 2003, p. 210) com o intuito de organizar uma teia de relações entre as produções e a memória histórica. Além disso, almejou-se também analisar a relação dos cineastas com os sujeitos sociais retratados. Afinal,

para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem (BERNARDET, 2003, p. 9).

Além disso, as obras foram analisadas em consonância com os manifestos cinematográficos que influenciaram estas produções, a trajetória dos cineastas e o contexto histórico. Buscou-se pesquisar a forma como os documentários retratam e constroem uma imagem da realidade latino-americana, a partir dos recursos estéticos e técnicos, procedimento fértil, desde que lembremos, como o faz Jean-Claude Bernardet, que “usamos uma linguagem ao mesmo tempo em que somos usados por ela. Não é possível fazer dela um instrumento neutro, vazio de significações, adquirindo apenas as significações que queremos lhe atribuir” (BERNARDET, 2003, p. 214). Além disso, tentou-se investigar, na medida do possível, sobre o processo de produção e a formas de exibição e distribuição. Foram levantadas as seguintes informações, principalmente por meio de entrevistas e documentos de

arquivo: o nível de profissionalização da equipe, os equipamentos utilizados, a divisão social do trabalho e as dificuldades encontradas no processo de pré-produção, produção e pós-produção. A reflexão final foi permeada pelas seguintes questões: que elementos e procedimentos foram utilizados para retratar a realidade dos respectivos países e da América Latina? Quais os elementos de unidade e dissonância entre esses documentários?

Nessas análises também foram relacionadas imagens e discursos, referentes fílmicos e História. Por meio do recorte do mundo histórico, partiu-se da seguinte pergunta: qual a visão de mundo que estes filmes constroem? Uma primeira concepção é que esses filmes foram pensados como ponto de vista de uma História a *contrapelo*, como a imagem de “resistência em forma de lampejo” do “anjo” descrito por Walter Benjamin, sobre um passado que foge das formas de dominação imposta pelo *status quo*. Assim, como as imagens colocam questões para os discursos e vice-versa? Como esses filmes-documentos abordam a História?

A seleção dos filmes foi baseada em critérios temáticos, que ofereceram maior unidade ao corpus fílmico. Além disso, optou-se por analisar os documentários que abordam os países estudados, já que um dos objetivos foi o de relacionar os documentários com o contexto histórico de cada país. Nesse sentido, o interessante é que, além dos intercâmbios de produção entre cineastas da Argentina, Brasil e Cuba, como já abordado no Capítulo 2, há também uma troca de olhares sobre o país do outro, permitindo analisá-los a partir de outra perspectiva, o da alteridade. Assim, *La tierra quema* (1964), de Raymundo Gleyzer, aborda o sertão do nordeste brasileiro, dialogando diretamente com os filmes de Geraldo Sarno; *El nuevo tango* (1973), de Santiago Álvarez, aborda o início da chamada “Primavera Camporista” com a posse de Héctor Cámpora na Argentina, após 18 anos de proscrição do peronismo no país; os *Noticieros ICAIC Latinoamericano* No. 511 (12 de novembro de 1970) e No. 469, (06 de outubro de 1969), de Santiago Álvarez, denunciam a ditadura militar brasileira²⁶³; e *Nota sobre Cuba* (1969) mostra Raymundo Gleyzer em Havana, primeiro repórter argentino a filmar a ilha socialista. Estes três últimos filmes, apesar de indexados como cine-jornal e reportagem televisiva, também foram analisados a partir dos pressupostos da produção documental, já que são curtas-metragens sobre um único tema e possuem dispositivos narrativos de enunciação sobre o mundo histórico.

Assim, por meio destes critérios, resultamos no levantamento de dois principais grupos temáticos que possibilitasse uma análise comparativa: 1. Mundo do trabalho rural e urbano e 2. Compromisso social e Revolução, com documentários que abordam o discurso

²⁶³ Os materiais fílmicos sobre a ditadura militar brasileira são praticamente desconhecidos no Brasil e foram adquiridos em pesquisa de campo em Cuba.

dos realizadores sobre seu próprio país e sobre o país do outro. A escolha mais difícil foi em relação ao filme de Geraldo Sarno, dada a enorme quantidade de títulos sobre o sertão nordestino que poderiam dialogar com *La tierra quema*, também sobre esta temática. Optou-se, então, por um curta-metragem que retratasse, de alguma forma, a dificuldade de sobrevivência no sertão, mesmo enfoque do curta-metragem de Gleyzer. Inicialmente analisaria *Viramundo*, por abordar a seca e a imigração, assim como *La tierra quema*, no entanto, como o filme já foi exaustivamente analisado, com destaque para as análises de Jean-Claude Bernardet e José Carlos Avellar, optou-se por escolher uma obra menos conhecida de Sarno. Assim, cheguei à *Casa de Farinha*. Seria possível fazer outras possibilidades de “dobradinha” entre Gleyzer e Sarno, principalmente com os filmes da primeira fase de Gleyzer junto com Jorge Prelorán²⁶⁴ e Humberto Ríos, que possuem um caráter mais sociológico, próximo dos documentários de Sarno. Assim, *Vitalino/Lampião* (Geraldo Sarno, 1969) dialoga bastante com o já citado *Ceramiqueros de tras la sierra* (Raymundo Gleyzer, 1966), pelo fato de ambos retratarem trabalhadores que vivem da produção artesanal de cerâmica em regiões rurais do Brasil e da Argentina. No entanto, o fato de termos dois filmes de diferentes países que abordam a mesma realidade - o sertão nordestino brasileiro - me pareceu mais interessante em termos comparativos. Em relação ao filme de Santiago Álvarez, foi escolhido o que engloba as temáticas do trabalho (rural e urbano) e do compromisso social e da Revolução *Despegue a las 18:00* (1969), um dos filmes que, ao ver meu ver, é dos mais emblemáticos para expressar o “espírito de época” da Revolução Cubana em processo. Coincidentemente, este filme dialoga diretamente com *Nota sobre Cuba* (1969), de Gleyzer, produzido inclusive no mesmo ano e abordando questões parecidas. Por fim, também foi escolhido *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer /Grupo Cine de la Base, 1974), mais um filme de Gleyzer, mas com a diferença de ser vinculado a um coletivo cinematográfico, o Grupo Cine de la Base, fundamental para entender a fase militante de produção do cineasta.

Assim, chegamos finalmente ao seguinte corpus fílmico para a análise aprofundada: *Casa de Farinha* (Geraldo Sarno, 1970); *La Tierra Quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *Despegue a las 18:00* (Santiago Álvarez, 1969); e *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer /Grupo Cine de la Base, 1974), que serão analisados neste

²⁶⁴ Sobre os diálogos entre as produções cinematográficas entre Jorge Prelorán e Geraldo Sarno ver D'ALMEIDA. Alfredo Dias. A construção do 'outro' nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2008.

capítulo; e Comunicado ERP Número 2: B.N.D. (1972), de Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melián; *Noticiário ICAIC Latinoamericano* No. 511 (12 de novembro de 1970) e *Noticiário ICAIC Latinoamericano* No. 469, (06 de outubro de 1969), de Santiago Alvarez, que serão analisados no Capítulo 5. Esta análise parte do esforço de estabelecer proximidades e distanciamentos entre os olhares dos documentaristas sobre as décadas de 1960 e 1970, a partir de apontamentos sobre a estética e o conteúdo dos filmes.

4.1 Casa de Farinha (1970), de Geraldo Sarno²⁶⁵

Ficha Técnica: *Casa de Farinha* (1970, 13 minutos) / Brasil/ Colorido/ 16mm/ Direção: Geraldo Sarno/ Fotografia: Affonso Beato e Lauro Escorel. Som direto: Sidney Lopes; Som: De La Riva; Narração: Tite de Lemos; Seleção musical: Ana Carolina; Letreiros: Lenio Braga. Montagem: Eduardo Escorel e Amauri Alves; Produção: Thomaz Farkas (Saruê Filmes); Produção executiva: Edgardo Pallero/ Sérgio Muniz. Documentário.

Uma batida constante ilustra sonoramente os créditos iniciais do filme. De imagem de fundo, gravuras representando trabalhadores rurais e instrumentos de trabalho de uma casa de farinha, como a roda de moer mandioca e o forno de barro. A arte ilustrativa típica dos cordéis é aproveitada como informação imagética, ilustrando o tema do filme por meio de uma linguagem típica da cultura popular nordestina. Difundir esta cultura e sua realidade era um dos objetivos deste documentário, integrante do projeto “A Condição Brasileira”, projeto originalmente apresentado ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, em 1966, mas só finalizado em 1969. No projeto apresentado ao IEB, Geraldo Sarno escreveu:

O documentário não se limitará ao mero registro das manifestações de cultura popular; as danças dramáticas, a literatura oral, a cerâmica, o artesanato em todas suas formas, como expressões de cultura popular nordestina, se dão no quadro delimitado por uma moldura geográfica, econômica e social. Daí, o documentário deve situá-las em áreas geográficas, referi-las a estruturas econômicas, compará-las a comportamentos sociais (SARNO, 2006, p.19).

Assim como os outros filmes do projeto, o documentário *Casa de Farinha* foi gravado em 16mm, com gravador Nagra. A produção executiva de Edgardo Pallero e Sérgio Muniz e fotografia de Affonso Beato e Lauro Escorel chamam a atenção para a participação de cineastas que, posteriormente, se envolveram nos debates em torno do papel social e político

²⁶⁵ Parte das reflexões em torno dos filmes *Casa de Farinha* e *La tierra quema* foram apresentadas na III Jornada Discente PPGMPA-USP (2012), em São Paulo, e publicadas no artigo “Representações documentais do nordeste brasileiro: os olhares de Geraldo Sarno e Raymundo Gleyzer” (2012) da Revista Movimento.

do cinema latino-americano, como o Encontro de Montreal, em 1974, que teve a participação de Edgardo Pallero e Affonso Beato.

Casa de Farinha aborda todo o processo de produção da farinha de mandioca, em Pirajá, Bahia, no ano de 1969: do cultivo da mandioca à venda da farinha em feira livre. O foco é a farinha, o “pão do sertanejo”, como o próprio filme diz e, a partir deste dispositivo narrativo, o filme expõe as dificuldades de se viver no sertão baiano, possibilitando uma reflexão sobre a desigualdade social no campo.

A estrutura do filme mistura imagens de observação do trabalho, com som direto, e utilização de voz *over* em determinados momentos, para descrever o que se vê ou com a intenção de problematizar. Além disso, há um personagem principal, que é o lavrador, que aparece trabalhando e, testemunhando, por depoimentos, a dura realidade no campo. O documentário, assim, é um testemunho do realizador do filme e do lavrador: o primeiro presenciou esta realidade e, o segundo, vive nela. Estas duas vozes documentais possibilitam uma visão, um ponto de vista, sobre este mundo.

A voz de “Casa de Farinha” é constituída por meio de tomadas que interagem pouco com seus personagens reais. A câmera na mão das imagens de observação do trabalho oferece uma espontaneidade nas ações, mas a intervenção do realizador aparece em um único plano, logo no começo do filme, quando o lavrador expõe as dificuldades na comercialização da farinha. Geraldo Sarno pergunta: “e o imposto?” O lavrador, então, relata que o imposto, “paga no chão, direto, todo o tempo, quem vendesse e quem não vendesse era para pagar (...) Aqui não tem conversa, botou tem que pagar.” Neste plano, o filme mostra que existe um interlocutor, que está atrás da câmera mediando a entrevista. Este depoimento já aparece nas imagens iniciais no filme, após a abertura dos créditos. O documentário, assim, logo de início, apresenta seu personagem principal: homem, trabalhador rural, pele queimada pelo sol e dentes sujos, chapéu de palha e roupas surradas. Embaixo da camisa, vê-se um colar azul de “fios de contas”²⁶⁶, trazendo um elemento religioso para o lavrador. Sua fala começa expondo alguns obstáculos para a sobrevivência no campo: a dificuldade de vender farinha e o baixo retorno financeiro.

- Foi três feiras para vender $\frac{3}{4}$ de farinha. E aí fim vendi barato ainda para terminar, porque já tava abusado, eu disse, isso não é vida, não, eu vendi. Hoje quem marca o preço é o comprador, eu já tô mais do que enfezado, pra cima e pra baixo pagando transporte e sem vender a farinha de jeito nenhum.”

²⁶⁶ Os “fios de contas”, “colar de santo”, “cordão de santo” ou “guias” são utilizadas nas religiões afro-descendentes (como umbanda e candomblé) como forma de proteção espiritual.

Após o desabafo do lavrador e a interlocução do cineasta, entram imagens da feira, etapa final do “ciclo da farinha”, a comercialização. Com planos longos e observativos de câmera na mão, voz *over* e trilha sonora tradicional do nordeste, o “coco”²⁶⁷ -, a sequência mostra os comerciantes expondo a farinha em grandes caixotes de madeira e os consumidores entregando suas notas de dinheiro em troca de punhados do produto. A narração explica:

É nas feiras semanais das cidades nordestinas que os produtos agrícolas encontram o seu mercado natural. A farinha de mandioca, alimento básico da população, o pão do sertanejo, aí é comercializada quase sempre pelo pequeno produtor. Após armazenar quantidade necessária à subsistência de sua família, é na feira que ele põe o produto à venda. O preço não apenas depende da qualidade da farinha, mas sobretudo da maior ou menor procura nos períodos de safra e entressafra. Devido à falta de um sistema regulador do processo de comercialização, o pequeno produtor arca com todos os riscos na venda de seus produtos.

Em seguida, imagens do lavrador colhendo mandioca inicia o momento explanativo do filme, em que são mostradas, em detalhes, todas as etapas necessárias, para a produção da mercadoria. Com voz *over* explicativa, som ambiente e câmera na mão, o filme mostra imagens da colheita da mandioca, seu transporte por meio de jegue e a chegada na casa de farinha.

Plantada a maniva, logo após as primeiras chuvas, nos meses quentes que tem início em setembro, a mandioca não será colhida antes de dezoito meses, seu cultivo fácil não exige cuidados especiais e adapta-se a qualquer tipo de terreno. Daí porque tornou-se típica agricultura de subsistência. Herança dos indígenas, que dela conheciam todos os segredos do cultivo e da fabricação da farinha, a mandioca foi imprescindível à colonização do Brasil no século XVI. Bandeirantes e colonos dela se valeram, num período em que era de todo inviável transportar mantimentos da Europa para as novas terras da América. Permanece hoje como alimento básico da dieta do nordestino, que planta, colhe a mandioca e fabrica a farinha, com métodos substancialmente idênticos aos já então empregados.

A voz *over*, pausada, grave e masculina, gravada em estúdio, funciona como a voz *sociológica* de que fala Jean-Claude Bernardet (2003), em que os dados históricos, além de cumprirem papel didático, dão legitimidade acadêmica ao filme. A narração termina com imagens do trabalhador e seu jegue chegando na casa de farinha, um barracão feito de troncos e cobertura de telhas, onde mulheres e crianças entoam cantos de trabalho religiosos, enquanto descascam a mandioca. No filme *Brasileiras: Cantos de Trabalho* (Humberto

²⁶⁷ Cantada por uma dupla de “emboladores de coco” e acompanhamento de pandeiro.

Mauro, 1955), produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), provavelmente o primeiro no país a abordar a temática, define-se canto de trabalho como “música para suavizar e alegrar as tarefas braçais; inspiradas na própria tarefa - existem em todo o Brasil, e nelas se encontram um dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro”. Há um certo tom romântico na definição de Humberto Mauro, também presente na beleza fotográfica do filme, estética que traz uma leveza para as imagens e idealiza o pesado trabalho braçal dos personagens retratados. No caso das mulheres de *Casa de Farinha*, o tom é outro. Há um certo ar melancólico na entoar da canção, até parece um choro de lamentação ou flagelo a Padre Cícero, que é citado na cantiga (“Meu Padim Ciço, ele é condizente com Nossa senhora...”), sintonizado com o trabalho repetitivo de descascar a mandioca. Com a música diegética ao fundo, a voz over continua a explicação do processo de fabricação da farinha:

Raspada a mandioca, ao por o reio na roda, os puxadores dão início à ceva. Presa ao banco, a bola ou o caititu puxada pelo reio tritura a mandioca que cai em forma de massa no coxo de aparar. Da massa ainda no coxo começa já a escorrer a manipueira, substância altamente tóxica. Retirar a manipueira da massa será a etapa básica no processo de fabricação da farinha e da goma. Neste caso, lavando-se a massa, obtêm-se a goma por sua decantação no coxo que apara a lavagem. Retirar a manipueira da massa para se obter a farinha exige a utilização da prensa. Já aceso o fogo e eliminada a manipueira da massa, esta é levada ao coxo de peneirar.

A narração descritiva é literalmente ilustrada por imagens do processo, de maneira redundante. Estas imagens de observação, características do cinema etnográfico, evidenciam questões como divisão do trabalho, os meios de produção e as etapas do processo produtivo: Trituração da mandioca e transformação em massa, extração da manipueira (substância altamente tóxica) da massa (na prensa), peneira (e retirada da crueira), torra da massa fina no forno de barro.

Figura 13 - *Casa de Farinha* (Geraldo Sarno, 1970).

O detalhamento do processo permite perceber que os trabalhadores dominam todo o processo de fabricação da farinha, típico do trabalho artesanal, da manufatura, em que o trabalho ainda não foi fragmentado e alienado. Os instrumentos de trabalho são muito simples e rudimentares, feitos de matéria-prima primária, como madeira e palha, ou instrumentos minimamente processados, como a peneira e o pano de filtragem da manipueira. Nota-se isso graças aos longos planos que evidenciam detalhes do processo que, em alguns momentos, possuem apenas som ambiente, sem narração, o que aumenta as possibilidades de observação.

Em determinado momento, no entanto, há uma ruptura com essa estética etnográfica, quando a montagem mescla o som ambiente com uma trilha não-diegética - uma música instrumental moderna, com percussão e sintetizador - que, sincronizada com os movimentos do trabalho, reforça sua dureza. Para a descrição da etapa final do processo de fabricação, a voz *over* é mesclada com uma trilha de piano, com notas agudas e pausadas, que trazem um suspense e tensão dramática às imagens que retratam a narração, que explica:

Uma vez peneirada, separando-se a manipueira, a massa fina é lançada ao forno para torrar. Neste ponto, encerra-se o processo de aproveitamento da mandioca nas casas de farinha no nordeste. Dela se aproveita a casca e a crueira como ração para animais. E fabrica-se a goma e a farinha. A manipueira que é ácido cianídrico perde-se na falta de qualquer aproveitamento.

A trilha continua, tensa, e o lavrador do início do filme, que apareceu em todo o processo produtivo, volta à cena, “contando a verdade”, problematizando sua condição social e explicitando a vontade de migrar para o Paraná, em busca de um “canto melhor”:

Passei o dia todinho, cheguei aqui de noite, com fome, lascado de fome e nem vendi farinha, nem nada. (...) E digo: sabe de uma coisa? Isso não é vida não. Passo o inverno todinho aqui, de inverno a verão, numa quarta farinha que era pra fazer uma feira, não vende, não tem saída, não tem preço... Vontade de pegar um ônibus e ir para o Paraná ver se acho um canto melhor. Aqui a gente morre de trabalhar e nada faz, não compra nem uma roupa, nem passa bem não passa. Passa mal e tamo lascado. Não vou mentir, vou te falar a verdade. Não gosto que o cabra conte uma coisa sem ser. Conto a verdade. Nem que custe a morte, eu conto a verdade.”

Por fim, o desfecho do documentário traz novos elementos para pensar a estrutura social no campo e a diferença de classe entre os quem detêm os meios de produção e os que trabalham nestes meios. A imagem surpreende, já que capta o dono da casa de farinha chegando no final de um dia para “chechar” o produto de mais um dia de produção, em contraste com os trabalhadores. A voz *over* complementa as imagens, em tom explicativo,

com a mesma trilha sonora:

O processo familiar e de ajuda mútua, quando os lavradores de uma mesma fazenda ou sítio trabalham sem retribuição monetária, a casa de farinha, embora pertença às vezes ao lavrador que plantou e colheu a mandioca, nem sempre está em terras de sua propriedade. Neste caso, o proprietário das terras participará do produto final do dia de trabalho, de conformidade com os acordos de meia, terça ou parceria que tem estabelecido com seu lavrador.

O texto complementa, mas a imagem fala por si só. Há um contraste tremendo que evidencia a distinção social entre os personagens: “lavrador” e “dono da terra”. Os lavradores trabalhando em roupas surradas, chapéu de palha, camisas abertas, alguns descalços ou com sandália, suados e com aparência de cansados; enquanto o dono da terra, com calça e camisa social limpas, sapato e chapéu preto, entra com olhar fiscalizador, demarcando o papel social de cada um na sequência. O filme termina logo após a narração, com plano geral da casa de farinha e o som violento da estaca que bate sem parar, como no início do filme, um roteiro circular que reforça a idéia de um ciclo, de fabricação e exploração sem fim.

Figura 14 – Casa de Farinha (Geraldo Sarno, 1970).

4.2 *La tierra quema* (1964), de Raymundo Gleyzer

Ficha Técnica: *La Tierra Quema* (1964, 12 minutos) / Preto e Branco/ 16 mm/ Espanhol/ Direção: Raymundo Gleyzer/ Fotografia: Rucker Vieira/ Músicas e textos: Victor Pronzato/ Documentário

O plano detalhe de algumas poucas gotas d'água que caem de um jarro de barro traz à tona o drama da seca. Uma música popular regional acompanha a cena, que corta para mãos preparando uma refeição. Na cuia de cabaça, um dos alimentos mais tradicionais e emblemáticos do nordeste brasileiro: a farinha. Estas imagens já antecipam uma das questões

fundamentais do filme: a fome. E a voz *over*, logo em seguida, contextualiza esta realidade, em tom dramático e indignado, com imagens de um casal de lavradores de pés descalços que capinam a terra tão dura quanto a luz do sol:

Brasil: oitenta milhões de habitantes se dividem em um território de 8 milhões e quinhentos mil quilômetros quadrados, mas não muito equitativamente. 80% das terras cultiváveis pertencem a 2% dos brasileiros. Sendo o 2º. país da América com a capital mais moderna do mundo, Brasil tem uma faixa de esquecimento e de morte que se conhece como nordeste, polígono de secas. Aqui, onde a expectativa de vida humana alcança os 27 anos, o latifúndio e a seca obrigam o êxodo dos camponeses. Aqui, onde se espera continuamente uma chuva que não chega. Aqui, onde fecundar a terra [plano detalhe de barriga de mulher grávida] é se entregar a vida. Aqui, onde a esperança de todos é que não chegue a seca. Mas, inexoravelmente chega [imagem de ossada de boi]²⁶⁸.

Neste texto inicial, o filme apresenta seu tema, problematiza-o e mostra seus protagonistas reais: um casal de camponeses que vive na miséria. As contradições são logo colocadas sem rodeios: a concentração de terras, a riqueza de um país gigantesco nas mãos de poucos, a modernidade brasileira em contraste com a miséria do nordeste, “polígono de secas”, como define. O problema não é só a seca na sua dimensão de fenômeno climático, mas na medida em que se enquadra em uma estrutura social e econômica desigual. A família de camponeses, descrita logo em seguida, é a encarnação desta realidade. Um plano geral de uma casa de pau-a-pique e um camponês sentado, vestido em roupas rasgadas e chapéu de couro.

João Amaro, 35 anos. Há seis anos encontrou este rancho abandonado com a mulher e onze filhos, dos quais só sobreviveram quatro. Já suportou várias secas. Essa é a mais dura de todas: seis meses sem chuva.

Ao longo da narração, os planos acompanham João até um chiqueiro vazio. Lá dentro, o único sinal de animal é uma carcaça de cabeça de boi, pendurada numa estaca, uma simbologia da morte. Em seguida, uma pequena sequência de três planos que se chocam: câmera baixa, Juan sob o céu de sol a pino, um cachorro se lambendo, uma carcaça inteira de boi na terra batida. Uma montagem dialética, dotada de contrastes: em poucos segundos, dois planos rápidos que separam a vida frágil e a quase inevitável morte, fazendo o espectador pensar sobre esta transição imagética plena de significados.

A fotografia dura e crua das sequências externas também contrasta com as cenas de interior, dentro da casa escura. Numa dessas, a mãe se encontra com o filho nos braços,

²⁶⁸ Tradução da autora.

quando Juan entra com um vaso de barro nas mãos e, de cabeça baixa, troca algumas poucas palavras com a mulher, que não tem seu nome apresentado:

João: - E agora, muié, o que vamos fazer? Caatinga seca, tudo seco, vamo embora, muié.

Mulher: - Acho que os menino vão trazê água.

Todas as falas do filme são dubladas com forte acento espanhol, recurso narrativo que é utilizado para expor as dificuldades da família por meio de suas “vozes”, que apresentam o êxodo do sertão como única alternativa de sobrevivência perante a “caatinga seca” que mata tudo. Mais dois diálogos reforçam essa situação, quando a filha fala para a mãe: “- O povo se retira, abandona as terras, mãe”, e no anúncio do abandono da terra, pelo pai: “- Vamos, todo mundo de pé para a viagem. Nesta terra não se pode mais viver, não. Vamos, vamos gente, que se tem que viajar muito. Vamo menino, que temos que viajar, que o sol já tá levantando”. A encenação é utilizada, assim, como ferramenta dramática de simulação de situações reais enfrentadas pela família, na qual a dublagem das falas aparece como elemento informacional. No entanto, os diálogos são inverossímeis, principalmente aos espectadores brasileiros, já que o dublador busca reproduzir um jeito sertanejo de falar, mas com forte acento espanhol, podendo resultar jocoso, o que certamente não era intenção do filme.

Nesse caso, a opção estética foi resultado de uma limitação técnica. O documentário foi gravado sem captação de som direto (apesar do advento do gravador “Nagra” neste mesmo período) e optou-se pela posterior sonorização em estúdio (isso percebe-se também pela sonoplastia exagerada em cenas como a da cozinha). Juana Sapire, viúva de Gleyzer, fez a seguinte observação sobre a questão do áudio no filme: “en Brasil no había podido registrar nada para la banda sonora porque no tenia grabador, así que decidió recrearla en el estudio. Se fue a la embajada brasilera y ahí consiguió algo de música y gente que hablara en português, para que le hicieran los diálogos que él recordaba” (apud PEÑA & VALINA, 2000, p. 38).

Os diálogos são reforçados pela *voz over*, com textos explicitando o ponto de vista do diretor e fazendo uma denúncia da miséria no sertão nordestino, mais uma “veia aberta da América Latina”. Quando a família se encontra em êxodo, já num vilarejo, à míngua, com sede e com fome, sentados na sarjeta, a narração entra para contextualizar:

23 milhões em um polígono. Nordeste descalço para a vergonha da América. Gerador de exércitos de retirantes que chegam diariamente a estas feiras onde ninguém compra e vende, porque nada tem para comprar nem para vender, onde cada chapéu (imagens de chapéu da feira) é um camponês morto e cada camponês um catálogo de doenças/enfermidades. Onde a cada 42 segundos, morre uma criatura, é dizer 85 por hora e 2040 por dia. (...) O

caminho aumenta quando a terra queima e este Juan sem terra continuará buscando lugar no mundo para conservar os quatro filhos dos onze que tinha.

Além da voz *over* e das falas dos personagens, o filme se utiliza de outros recursos para reforçar o drama da família: um cão que é uma personificação das emoções da família, personagem que remete à cadela Baleia de *Vidas Secas*²⁶⁹; e a fotografia “dura”, que enfatiza a “terra queimada” do título. No caso do cachorro, sua imagem aparece para enfatizar as sensações dos personagens principais, como fragilidade (quando o chiqueiro aparece vazio e os animais aparecem mortos), sede (quando aparece sedento, de língua pra fora e a família reclama da falta de água) e cansaço (quando a família está acordando para deixar o sertão, logo ao amanhecer). Além do cão como “figura de linguagem”, a fotografia superexposta aumenta a tragédia da seca no nordeste, na luz estourada dos planos que valorizam o céu ensolarado e na contra-luz dos personagens na caatinga. Essa estética é marca do renomado fotógrafo brasileiro Rucker Viera²⁷⁰ – quem fez a fotografia do filme – e ficou conhecido pelo trabalho no documentário *Aruanda*, também marcado pelo contraste da superexposição. Nas palavras de Glauber Rocha (2005, p.146), o fotógrafo é o oposto dos “crepúsculos à Figueroa²⁷¹, dos filtros sofisticados: sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil”.

Por fim, a “alegoria” por meio de objetos é bastante significativa no filme. Esta se encontra na figura da caixa de papelão da Aliança para o Progresso, representando a política assistencialista internacional aos países de “terceiro mundo”; e outro objeto bem representativo é um “quadro” com a imagem de Jesus Cristo, representando a religião. Estes dois objetos são apresentados como representações de ajuda ou esperança, mas, no final das contas, são relacionados à ineficácia destas entidades para transformar a realidade social dos

²⁶⁹ Na obra literária “*Vidas Secas*”, de Graciliano Ramos, também percebemos uma personificação da cadela Baleia, que acompanha uma família de retirantes nordestinos. No final, a personagem tem uma morte trágica, é sacrificada pelo pai de família. O livro também virou o filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

²⁷⁰ Como será que Raymundo Gleyzer conheceu Rucker Viera? Nesse caso, caberia pesquisar mais sobre a participação de Rucker Vieira no documentário, sobre a qual não foram encontradas mais informações além dos créditos do filme. Percebe-se nessa parceria mais um intercâmbio entre cineastas brasileiros e argentinos, rede que poderia ser aprofundada.

²⁷¹ Neste caso, Glauber se refere ao consagrado diretor de fotografia mexicano Gabriel Figueroa e sua elaborada fotografia. Ainda, segundo Glauber, “os nossos fotógrafos – Mario Carneiro, Luiz Carlos Barreto, Waldemar Lima, Fernando Duarte, Rucker Vieira, Hélio Silva, Hans Bantel, José Rocha, não necessitam das geringonças de Chick Fole, Rudolf Icsey ou Tony Rabatony, porque são iluminadores modernos: não usam contra luz, crepúsculos, difusores e outros artifícios falsificadores.” Esse pensamento também expressa o espírito de época do *Nuevo Cine Latinoamericano*, de produzir um filme nas condições técnicas existentes, na “estética da fome”, além de uma defesa de um realismo nu e cru.

personagens. Para aprofundar estas alegorias, irei descrever duas seqüências: a da “família de retirantes” e a seqüência final, no vilarejo.

A seqüência que denominei “família de retirantes” começa com um plano à meia luz e mostra um dos filhos dormindo numa caixa de papelão. Depois se vê que é uma caixa de leite em pó da “Aliança para o Progresso”, na qual não vemos alimentos, mas sim uma criança usando-a como leito, a única utilidade que lhe é dada. Em seguida, os personagens saem da casa de pau-a-pique, com trouxas nas costas, carregando seus pertences, entre eles um quadro de Jesus Cristo. Em outro plano geral, o menino desnudo sai da casa, puxando a caixa de papelão por uma corda, como se fosse um brinquedo, um carrinho. Até então, não se vê o que está escrito nesta caixa. A família sai em êxodo e o menino, atrás de todos, puxa esta caixa onde, então, se lê: “Nonfat Dry Milk” (leite em pó desnatado). Em seguida, a caixa fica presa em um monte de galhos secos e o menino continua puxando a corda sem nada. A ironia perante esta caixa vazia - um vestígio de suas mercadorias -, que nem como brinquedo serve mais, é explicada no próximo plano detalhe, que nos permite ler “*Alianza para el Progreso*”. Não à toa que este símbolo é criticado. A Aliança para o Progresso (Alpro) foi um programa iniciado em 1961 (até 1970) pelo governo dos Estados Unidos, com o então presidente John F. Kennedy (1961-1963), com a intenção de promover a assistência social aos países da América Latina. “No entanto, este programa teve um caráter fortemente polêmico no contexto dos movimentos revolucionários existentes na região” (FLORES, 2012, p. 71), que relacionavam o programa à contenção do avanço do comunismo no continente. A caixa sem suprimentos, estagnada, largada, inútil, pode ser vista como uma alegoria da ineficácia desses programas no combate ao subdesenvolvimento ou até como um fator de manutenção dessa realidade. O menino continuou seu caminho, a caixa ficou no sertão, e a condição daqueles que ali viviam não mudou em nada. A ponta da corda se mantém presa à mão do menino, carregando as incertezas sobre o futuro e a esperança de encontrar um lugar melhor.

Na seqüência final, a família encontra-se sentada ao lado de uma feira, num vilarejo, e o pai começa a suplicar água aos passantes. A mãe tem em mãos um quadro com a imagem de Jesus Cristo, talvez a única coisa que ainda lhe dá esperança, mas logo em seguida, encosta-o na parede junto às trouxas com os pertences da família. Então, o desfecho do filme: o menino desnudo vira a imagem de Jesus Cristo contra a parede, quando entra uma música popular religiosa: “Ai, Jesus de Nazaré... Virgem do Rosário, senhora do mundo, dai-me um copo d’água...” O quadro, alegoria da religião, pode ser interpretado como a fé desta mãe em Jesus Cristo, que em determinado momento também é abandonada, assim como a caixa e a fé nas benesses do império estadunidense. Esta cena “mostra a vontade do diretor em conscientizar

politicamente os camponeses” (FLORES, 2012, p.68), dizendo que a religião não irá transformar a realidade desta família.

Figura 15 - *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964).

Fernando Peña e Carlos Vallina (2000, p.214) escreveram que, em 1963, Raymundo Gleyzer “somou-se intuitivamente ao Cinema Novo e viajou ao Brasil para fazer seu curta *La tierra quema* no mesmo nordeste das ligas camponesas que antes e depois filmaram cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha”. De fato, o primeiro documentário do cineasta Raymundo Gleyzer já é fruto de colaborações e, possivelmente, influências do Cinema Novo. Além disso, foi motivado pela notícia das Ligas Camponesas, movimento com o qual Eduardo Coutinho vinha produzindo um documentário. A primeira parte do projeto foi realizada junto com o cineasta argentino Jorge Giannoni, que abandonou a empreitada no meio, razão pela qual Rucker Vieira fez a fotografia do filme, ampliando a rede colaborativa entre cineastas latino-americanos. No entanto, o final da estadia de Raymundo Gleyzer no Brasil foi marcada pela tensão do golpe militar de 1º. de abril de 1964. Por sorte, conseguiu salvar as latas de película e voltar à Argentina, onde finalizou o filme. A crítica ácida à Aliança para o Progresso estava em total sintonia com o efeito dominó dos golpes de estado no Cone Sul e o papel que estes organismos como a Alpro cumpriam, em que a caixa com o nome da entidade já era como um prenúncio do que estava por vir. Como refletiu Gregorio Selser (1964, p.94-95),

La creación de un puntal político en el campo y el debilitamiento de los movimientos nacionales de las poblaciones urbanas de las repúblicas iberoamericanas es el primer pájaro que piensan matar los iniciadores de la ALPRO, encubriéndose con la falsa preocupación por las necesidades de la población de escasos ingresos y recursos. El otro pájaro es la creación de una base firme para la colaboración de los Estados Unidos con los gobiernos

partindo de su actitud ante las reformas sociales. En tales casos, los Estados Unidos se desinteresan totalmente de la orientación política de este o aquel gobierno, les da igual si se trata de una democracia representativa o de una dictadura. Así, el ALPRO presta a Washington una gran ayuda en momentos de gran descontento en el Continente con motivo del apoyo que los Estados Unidos prestan a las reaccionarias dictaduras militares, y resulta curioso comprobar que desde su vigência, en agosto de 1961, hasta el momento que escribimos estas líneas, o sea en menos de três años, se han producido mas golpes que en toda la década anterior (SELSER, 1964, p.94-95).

La tierra quema foi exibido em universidades, cine-clubes - como o Cine Club Nucleo, que acontecia no Cine Dilecto de Buenos Aires (Peña & Vallina, 2000, p.38) - e premiado em festivais, além de ter sido vendido para canais de televisão da Europa, quando Raymundo Gleyzer e sua companheira Juana Sapire moraram por lá. Ademais, o filme foi distribuído na Europa e nos Estados Unidos por produtores norte-americanos, provavelmente Bill Susman e a Tricontinental Film Center.

Figura 16 – *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1965).

4.3 *Despegue a las 18:00* (1969), de Santiago Álvarez

Ficha Técnica: *Despegue a las 18:00* (1969, 41 minutos)/ Preto e Branco/ 16 mm/ Espanhol/ Roteiro e Direção: Santiago Álvarez / Fotografia: Iván Nápoles, Enrique Cárdenas, Bernabé Muñiz, José Fraga y Blas Sierra/ Trucagem: Jose Martinez, Truffo, Ávila, Pepe Rodriguez, Dellia Quesadia, Adalberto Hernandez / Gravação: Raul Perez Ureta / Carta de Negativos: Rosalina Savetera/ Desenho animado: Engenheiro de som:/ Montagem: Norma Torrado e Idalberto Gálvez/ Som: Jerónimo Labrada y Carlos Fernández/ Música: Leo Brouwer/ Cuba/ Documentário

Despegue a las 18:00 (1969) é, ao meu ver, dos documentários mais emblemáticos de Santiago Álvarez sobre a Revolução Cubana em processo. Assumidamente panfletário, mescla elementos da reportagem televisiva e do *agit-prop*, um *pot-pourri* de colagens de arquivo, filmagens *in loco*, trilhas variadas, resultando em momentos por vezes épicos, por vezes informativos. O início do filme já apresenta uma síntese de si mesmo, ao som de trilha

que apela para a emoção²⁷²: “assistirão a um filme didático, informativo, político e... panfletário! Sobre um povo em revolução! Ansioso...! Desesperado...! Para sair de uma herança angustiante... O subdesenvolvimento! O subdesenvolvimento!²⁷³”. Esse é o tom do filme, que tem sua narrativa estruturada a partir do antagonismo entre a destruição de uma condição, o subdesenvolvimento, e a construção de algo novo, iniciado em 1959, com a Revolução. Em 1967, em entrevista a Susana Lee, Santiago Álvarez fez uma síntese do filme:

Despegue es un filme didáctico sobre un ejercicio de la Defensa Civil aplicado a una movilización hacia la agricultura que se realizó en abril del año pasado en Oriente. El propósito fundamental fue registrar la experiencia... y además, crear una perspectiva y un aliento en el pueblo a pesar de que estamos trabajando como bestias... (ÁLVAREZ in ARAY, 1983, p.34).

O mote do roteiro é o trabalho ou a batalha pela edificação de um novo país e, guiados por esse dispositivo, o filme nos apresenta um panorama dos avanços sociais e econômicos nos dez anos de Revolução. Para expor essas questões, o roteiro lança mão de inter-títulos informativos, muitas vezes com dados²⁷⁴; imagens documentais que mostram trabalhadores e trabalhadoras em diversas atividades laborais no campo e na cidade; além de imagens de arquivo, fotografias, ilustrações, manchetes de jornais, grafismos e animação. Ademais, existe uma diversidade de trilhas sonoras que potencializam dramaticamente as sequências, ao mesmo tempo que também causam estranhamento quando interrompidas abruptamente, sem *fade*. O roteiro pode ser caracterizado como um mosaico de fatos históricos, sem linearidade cronológica, marcado por uma descontinuidade do espaço-tempo e por uma continuidade que se dá entre imagens e discurso textual (intertítulos), que guiam o espectador a partir das temáticas abordadas.

A superação do subdesenvolvimento é questão-chave do filme. Uma pergunta colocada no início do filme é simbólica nesse sentido. O texto, apresentado em telas animadas com grafismos construtivistas, indaga o espectador: “se estivéssemos totalmente bloqueados,

²⁷² A trilha sonora é *Aquarius The lover of life* (The Zodiac - Cosmic Sounds, 1967).

²⁷³ Tradução da autora. Texto original: “*van a ver um film didactico, informativo, político y.... panfletário...! Sobre un pueblo en revolución! Ansioso...! Desesperado...! Por salir de una angustiosa herencia... El sub-desarrollo! El sub-desarrollo!*”

²⁷⁴ Nos créditos iniciais do filme, constam que os dados e cifras são da UNESCO.

o que faríamos? Paralisaríamos a produção? Cruzaríamos os braços?²⁷⁵” O filme é de alguma forma uma resposta a essa questão, afirmando por meio de imagens documentais o desenvolvimento de diversos setores produtivos do país, como cana-de-açúcar, café, charutos, construção civil, extração de sal, plantação submarina, inseminação artificial, além de serviços, como hospitais e distribuição de alimentos. Poderíamos dizer que existe um caráter institucional do filme, mas nada convencional, na medida em que constitui-se como uma poesia de agitação e propaganda.

Além do sentido metafórico de algumas sequências, há certa dose de ironia, como numa das sequências iniciais que joga com a frase “no hay”. Esta mostra uma sucessão de planos (*zoom out*, panorâmicas, *closes* e paralisação de *frames*) de uma fila grande que dá num edifício. Sobre essa sequência, Santiago Álvarez fez a seguinte observação:

Por primera vez el cine cubano refleja las colas. ‘No hay’. A nosotros no nos deben avergonzar las colas ni tenemos por qué temer mostrárselo a los extranjeros. Sabemos que las colas formarán parte de un pasado del cual no reiremos (In ARAY, p.31).

A princípio, não entendemos muito bem o objetivo da fila. Mas, em determinado momento, há um plano de uma senhora pegando um pacote de pão num balcão, que nos indica que é um estabelecimento comercial ou um órgão de distribuição de alimentos²⁷⁶. O plano então paralisa no rosto dessa senhora. Entram inter-títulos com a frase “*No hay*” seguidos de planos da fila, congelamento de *frames*, câmera lenta de mulher na fila fazendo sinal de negativo com o dedo e plano de um casal de idosos discutindo. A trilha de jazz²⁷⁷ é mesclada com sons sincopados que, junto com inter-títulos de “*No hay*” e as imagens de tensão, criam um suspense. O que Cuba não tem?

Então, entra um plano que quebra a unidade espacial-temporal da sequência, a demolição de um monumento sem identificação aparente, mas provavelmente algo relacionado ao imperialismo estadunidense. Essa é uma das cenas que remete à idéia de destruição de uma ordem, pela construção de outra. O suspense da indicação de alguma carência é então quebrado. Entra música erudita, tela preta e letras garrafais com a mesma

²⁷⁵ Tradução da autora. Texto original: “Si estubieramos bloqueados totalmente que haríamos? Se paralizaria la producción, nos cruzaríamos de brazos?”

²⁷⁶ Após a Revolução, todos passaram a ter direito a uma cota de alimentos, que é controlada por meio de uma caderneta (que chamam de “libreta”), que possui os itens básicos da alimentação.

²⁷⁷ Música instrumental não identificada. Provavelmente foi composta especialmente pelo filme, pelo músico Leo Brouwer, como consta nos créditos.

frase (“NO HAY”). Em seguida, a quebra do suspense, quase um anti-clímax de quem esperava uma lista de carências materiais na ilha socialista. “Não tem analfabetismo, não tem prostituição, não tem indigentes, não tem despejos, não tem jogos nem loterias, não tem poliomelites, não tem malária”²⁷⁸. Os inter-títulos são intercalados por imagens de uma figura mítica (talvez vietnamita?), seguidos pelo seguinte texto: “no capitalismo, as doenças, a fome, os medicamentos, são artigos de negócio”.²⁷⁹ A continuidade do texto se dá com imagens da selva e sons de tiros²⁸⁰, uma metáfora da luta contra a mercantilização da vida? O texto, então, tem continuidade, ao som da mesma música erudita, em telas brancas, grafismo com iconografia construtivista e fonte preta.

Em mais de 56 anos de República se fabricou
Em mais de 56 anos de República se fabricou
Um só hospital rural com 10 camas
Um só hospital rural com 10 camas

Em 10 anos de Revolução
Em 10 anos de Revolução
Existem 48 hospital com 1.288 camas
Antes de 1959 havia mais de 600.000 desempregados em Cuba
Sem contar o tempo morto da safra que durava de abril a dezembro
Agora, necessita-se mecanizar tudo por não haver braços suficientes.
11 vezes (letras garrafais)
O orçamento de Cuba para a saúde de Cuba em 1958 era de 20 milhões
Em 1968 é de 220 milhões
11 vezes mais²⁸¹.

A montagem desta sequência possui duas estratégias retóricas. Uma delas é recorrente em documentários convencionais, que lança mão da redundância entre informações e filmagens que comprovam e/ou ilustram o texto. O trecho que aborda a mecanização do campo e mostra imagens de trabalhadores colhendo cana-de-açúcar com tratores e colheitadeira mecânica é um exemplo. A outra estratégia discursiva baseia-se no choque entre texto, imagem e som, no contraste entre a justaposição de planos fílmicos e textuais, com a

²⁷⁸ Tradução da autora. Texto original: “*No hay analfabetismo, no hay prostitución, no hay desempleo, no hay indigentes, no hay desalojos ni desahucios, no hay juegos ni loterias, no hay poliomelites, no hay paludismo.*”

²⁷⁹ Tradução da autora. Texto original: “*en el capitalismo, las enfermedades, el hambre, las medicinas, son artículos que son negocios.*”

²⁸⁰ Podem ser imagens de arquivo do Movimento 26 de julho, na *Sierra Maestra*.

²⁸¹ Tradução da autora. Texto original: “*En más de 56 años de Republica se fabrico/ En más de 56 años de Republica se fabrico/ Un solo hospital rural con 10 camas/ Un solo hospital rural con 10 camas/ En 10 años de Revolución/ En 10 años de Revolución/ Existen 48 hospitales con 1.288 camas/ Antes de 1959 havia mas de 600.000 desocupados en Cuba/ Sin contar el tiempo muerto de la zafra que duraba de abril a diciembre. Ahora, se necesita mecanizarlo todo por no haber suficientes brazos/ 11 veces mas/ El presupuesto de Cuba para la salud de Cuba en 1958 era de 20 millones/ En 1968 es de 220 millones/ 11 veces mas.*”

intenção de provocar o espectador a refletir. Por exemplo, nos textos que falam de hospitais, não inseriram imagens de hospitais, mas sim imagens da guerrilha. A opção, nesse caso, foi por uma montagem que intenciona produzir conflito e tirar o espectador de sua zona de conforto, como na montagem intelectual defendida e teorizada por Eisenstein. Como explica Ismail Xavier, sobre Eisenstein:

Nas suas notas para filmar *O capital*, ele é explícito na defesa da necessidade de provocar o espectador através da produção de combinações ‘estranhas’, no que ele chama de ‘cotidiano alógico’ ou ‘interpretação não-cotidiana de um detalhe’. É necessário provocar a desanodetização dos elementos extraídos do espaço cotidiano, para deixar claro que há um outro princípio regulando a sequência de imagens e há uma outra leitura possível e mais correta, para além do nível puramente anedótico. Por exemplo, a estratégia de repetições do mesmo fenômeno, bastante freqüente em sua montagem, é vista por ele como instrumento retórico para desenvolver a situação em conceito, para superar a primeira fase de leitura e propor o salto para uma nova qualidade, a do pensamento abstrato. Tal abstração se produz como síntese elaborada a partir dos elementos imediatamente dados; a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto (XAVIER, 2012, p.133).

A repetição de frases (como “em 5 anos de República se fabricou” e “em 10 anos de revolução”) cumpre um papel retórico que, intercaladas com imagens da guerrilha, reforçam o significado da luta armada e da Revolução para a efetivação das conquistas citadas no texto. A metáfora da “guerrilha permanente” é utilizada ao longo do filme para se referir a outros âmbitos, que não o bélico. Para abordar esses outros espaços de “batalha”, a narrativa do filme é dividida em sequências temáticas sobre os avanços de setores produtivos do país. A estética entre planos de redundância e planos que se chocam continua até o fim do documentário.

O título só é apresentado após dez minutos de introdução do filme, com uma sequência frenética ao som da canção “*Áries, the fire fighter*” (The Zodiac, 1967) que intercala planos muito rápidos de aviões com telas mostrando números em letras garrafais de 0 a 18, em que as imagens tem início com o ponto de vista do piloto, com a “pista em movimento”, e termina com a colagem de muitos planos gerais de diferentes aviões levantando vôo. A sequência traz um clima de urgência com *frames* muitos rápidos da palavra *Despegue*, até completar o título *Despegue a las 18:00* (Decolagem às seis da tarde).

A partir de então tem início algumas sequências temáticas apresentando avanços decorrentes da Revolução. Assim, há uma série delas sobre produção agrícola, enfocando

especialmente a cana-de-açúcar e o café. Em uma delas, uma câmera observacional e detalhista mostra *closes* que exploram detalhes de um homem conduzindo uma charrete, enquanto informações textuais citam o apoio da defesa civil à agricultura como uma “idéia táctica”. São mostradas, então, muitas charretes em fila, conduzidas por trabalhadores, acompanhadas do texto: “um país totalmente bloqueado tem que fazer uso de todos seus meios de transporte”.²⁸² Daí, imagens de charretes, caminhões e bicicletas. As imagens das bicicletas chama a atenção, pois são vietnamitas pedalando com seus tradicionais chapéus, num meio de transporte que também era muito usado no Vietnã. A princípio, essa imagem parece deslocada da narrativa que até então falava de Cuba. No entanto, os planos seguintes estabelecem a relação entre os dois países. São citações sutis, como uma placa onde se lê: “*Bayamo-Hué/ Fuerza de Pueblo! Fuerza invencible!*” assinada por um C.D.R. (*Consejo de Defensa de la Revolución*)²⁸³. Bayamo é uma cidade cubana e Hué foi capital do Vietnã até 1945 e das cidades que mais sofreu com a guerra contra os Estados Unidos (1955-1975). Vê-se aqui uma cumplicidade entre os dois países, unidos pela luta anti-imperialista, contra a ofensiva dos Estados Unidos. Importante lembrar que na época de produção do filme, o Vietnã ainda estava em guerra, o que reforça a pequena citação-homenagem no filme, aparentemente descontextualizada. Além disso, os vietnamitas viraram símbolos de como driblar limitações tecnológicas²⁸⁴ e sua evocação é uma maneira de fortalecer o processo revolucionário cubano, cheio de bloqueios, carências e improvisações. Também cabe registrar que Santiago Álvarez foi 17 vezes ao país para cobrir a guerra e produziu alguns *Noticieros* e documentários sobre a temática. Assim que, além da afinidade política, possuía um arquivo

²⁸² Tradução da autora. Texto original: “*Um país totalmente bloqueado tiene que hacer uso de todos sus medios de transporte*”.

²⁸³ Os Conselhos de Defesa da Revolução (CDR) foram criados logo após a Revolução com o objetivo de defender o país contra os contra-revolucionários. Existem CDRs espalhados por todo o país. No início, tinham um caráter militar, atualmente tem mais um caráter político e cultural.

²⁸⁴ A vitória do povo vietnamita virou um exemplo de resistência para as organizações revolucionárias dos países de Terceiro Mundo e para muitos países socialistas, como Cuba. Apenas à título de ilustração, Jorge Denti (Grupo Cine de la Base/ PRT-ERP) contou, em entrevista, como se inspiravam nos vietnamitas e na “guerra popular”: “los vietnamitas hacían electricidad con los ríos, entonces, al tener generadores pequeños, pero no eléctricos, sino que lo hacías a través de la fuerza de los ríos, podían tener electricidad y esa electricidad te permitía, cuando los bombardeaban, que ahí en África los portugueses y la OTAN bombardeaban mucho en la tarde, te tiraban napalm, te tiraban bombas, te metralaban, te quedabas herida y no tenías electricidad, te morías. No había forma de que hubiera hospitales de campaña en los frentes de guerra. Entonces, cómo tener una buena agua? Había unos manuales vietnamitas que yo me había leído todos, porque realmente tuve hepatitis y me leí en la casa que estuve en Italia, había toda la literatura y me leí todo lo de Vietnam. Entonces, cuando fui a África yo ya sabía, y sabía muchas cosas por curiosidad. Entonces para mí, el ejemplo de la lucha de un pueblo era la de Vietnam y si nosotros queríamos triunfar en la revolución en América Latina, teníamos que conocer, no imitar, sino conocer cómo los vietnamitas, extraordinariamente se fortalecieron en una guerra popular y prolongada en la cual, desde que están, ser autosuficiente en todo. Y eso es lo que debes conocer, y tiene que conocer los métodos” (Jorge Denti, 2014).

gigantesco de imagens do país.

Outro elemento instigante, além das imagens vietnamitas, é a frase que nomeia o filme, a princípio uma incógnita. A sequência que explica o título começa com som de alarme de ambulância, anunciando uma “situação de alerta”. Um texto-ponteiro de relógio informa: “Às 18h00 de 30 de março”. A montagem, a partir de então, vai ficando cada vez mais dinâmica, com planos rápidos do campo, caminhões, camponeses, uma câmera nervosa e frenética, em consonância com a trilha sonora - o rock “*Jumping Jack Flash*” (Wynder K. Frog, 1968) -, e inter-títulos que vão situando o espectador: “Província de Oriente²⁸⁵; tempo de duração: 30 de março a 01 de maio; principal objetivo da mobilização: a cana, para a safra dos 10 milhões”; “mobilização que teve uma organização militar”, ênfase dada pelos inter-títulos e por imagens de trabalhadores enfileirados como soldados. A sequência aborda a famosa campanha cubana pela produção dos 10 milhões de toneladas de cana-de-açúcar. O ano de 1969, inclusive, ficou batizado de “anos dos dez milhões”.²⁸⁶

Figura 17 - *Despegue a las 18:00* (Santiago Alvarez, 1969).

Há, então, uma montagem dinâmica para retratar um esforço nacional pela construção do país: imagens de trabalhadores em obra, máquinas, engrenagens, operárias em linha de produção fabril. Há uma mudança espacial, do ambiente rural para o urbano. O inter-título “por esquadras, pelotões, companhias e batalhões”²⁸⁷ mais uma vez traz terminologias

²⁸⁵ Em determinado momento, cita-se a vitória da *Batalla de Girón*, como ficou conhecida a invasão de Cuba por paramilitares cubanos anti-castristas, com apoio da CIA, que foram derrotados pelos cubanos. O fato também é conhecido como Invasão da Baía dos Porcos e ocorreu em abril de 1961, na Província Oriente.

²⁸⁶ Esta campanha mobilizou uma grande quantidade de pessoas para trabalhar no corte de cana. No entanto, a campanha fracassou, já que não alcançou a meta planejada (a produção foi de aproximadamente oito milhões de toneladas de açúcar).

²⁸⁷ Texto original: “por escuadras, pelotones, compañías y batallones”.

próprias do meio militar para se referir ao trabalho. Imagens de camponeses com arados em mãos, planos aéreos do campo, caminhões e tratores. Daí começa o que chamarei de uma sequência síntese do filme: uma ode aos trabalhadores do campo e da cidade, unidos por uma mesma causa: a construção do país socialista. São planos rápidos que intercalam trabalhadores eufóricos correndo em direção a um avião na pista, camponeses correndo em direção à plantação de cana com suas *machetes* (facões), soldados subindo em canhões, multidões correndo na cidade, guerrilheiros treinando na selva, trem de carga passando a todo vapor (de novo o símbolo da modernidade num país subdesenvolvido), aviões, charretes, cortadores de cana, canhões lançando mísseis enquanto a colheitadeira mecânica lança cana para todos os lados e, enquanto trabalhadores cortam cana, som de tiros que enfatiza a campanha como mais uma batalha. Uma trilha épica mesclada ao som das máquinas e de tiros, uma câmera enérgica, movimentos rápidos, *zooms out* e *zooms in*, uma ode às máquinas. A sequência de quase dois minutos (17:33-19:13) de intensidade dramática e forte apelo emocional começa com o inter-título “desenvolvimento da operação” e termina com a frase “em uma guerra, a vanguarda sem retaguarda organizada perde a guerra²⁸⁸”.

Figura 18 – *Despue a las 18:00* (Santiago Álvarez, 1969).

Uma nova sequência enfatiza essa questão, são imagens de homens marchando e o inter-título: “Tarefa importante dos C.D.R. na retaguarda: a debulha do café. Trabalharam 40.000 pessoas diárias como voluntárias”.²⁸⁹ Diversos planos de trabalhadores fazendo a separação dos grãos de café, em diferentes espaços, externos e internos. Em alguns planos, o trabalho nas grandes bancadas ocorre ao som de salsa cubana, que parece diegética, pelas

²⁸⁸ Texto original: “en una guerra, la vanguardia sin retaguardia organizada si pierda la guerra”.

²⁸⁹ Tradução da autora. Texto original: “Tarea importante de los C.D.R.s en la retaguardia: la trilla del café: trabajaron 40.000 peronas diárias como voluntárias”.

imagens de uma orquestra. Ouve-se uma voz: “y para amenizar este trabajo aqui tenemos la orquesta brisa tropical en un som nocturno...”. Lê-se uma faixa atrás dos músicos: “A retaguarda à ofensiva revolucionária. Avante a debulha do café!”²⁹⁰. Muitas senhoras separando grãos, algumas com bobes na cabeça, o que reforça o clima informal, fora do expediente convencional. São imagens noturnas, reforçando uma disposição dos voluntários para contribuir com a campanha²⁹¹.

O filme ainda apresenta outras sequências sobre avanços no país. No setor da medicina, apresenta o atendimento médico num posto de saúde no meio rural; no meio agrário, os avanços relacionados à inseminação artificial, atividade que passou a ser realizada após a revolução²⁹²; a pesca submarina; o trabalho nas salinas de Guantánamo; e, por fim, o desenvolvimento de técnicas de irrigação, tema caro aos países que sofrem com a seca, “sede da terra e fome do homem”²⁹³, como diz a manchete. Recorre-se à iconografia da terra quebrada, gado muito magro, baldes vazios, vemos uma flor em meio ao solo esturricada como um símbolo de resistência. De acordo com o filme, “em 56 anos de república foram construídos reservatórios para armazenar 28,8 milhões de m³ de água. Somente 6 represas em toda a ilha. Em 10 anos de revolução, foram construídos reservatórios para armazenar 744 m³ de água.”²⁹⁴ Novamente recorre-se a dados para comparar Cuba antes e depois da revolução, com imagens das represas comprovando as informações. As expressões “consciência hidráulica” e “domínio dos rios” expressam a batalha do desenvolvimento tecnológico para dominar a natureza, nem sempre controlável, como no caso citado do furacão Flora, de 1963, que devastou parte do país²⁹⁵.

O filme mostra desde as tecnologias mais simples, como arados manuais, facões de corte de cana e pás para remover sal nas salinas, a maquinários que possibilitam que o trabalho seja menos extenuante. No entanto, o próprio filme aponta a insuficiência dos meios

²⁹⁰ Texto original: “la retaguarda a la ofensiva revolucionaria. Avante la trilla del café!”

²⁹¹ Che Guevara era um dos grandes defensores do trabalho voluntário em Cuba, tema abordado no livro de *O pensamento de Che Guevara*, de Michael Lowy. A título de curiosidade, quando Raymundo Gleyzer e Juana Sapire foram para Cuba, participaram do corte de cana-de-açúcar como voluntários.

²⁹² Na sequência sobre inseminação artificial, uma animação de um espermatozóide fecundando um óvulo ilustra o seguinte intertítulo: “antes da rebelião não se praticava a inseminação artificial. Em 1968, 4.000 inseminadores.”

²⁹³ Texto original: “Sed de la tierra y hambre del hombre”.

²⁹⁴ Texto original: “En 56 anos de republica se construyeron embalses para almacenar 28,8 millones m³ de agua. Solo 6 represas en toda la isla”. “En 10 anos de revolución se han construido embalses para almacenar 744 millones de m³ de agua”.

²⁹⁵ Sobre o furacão Flora, Santiago Álvarez produziu o documentário *Ciclón* (1963), uma documentário poético sobre a tragédia que assolou o país.

de produção. Uma das sequências finais, apresentada como “nossas contradições”, ouvimos a voz de Fidel, em *off*, fazendo um discurso justificando as condições de trabalho e o sacrifício em prol da construção da revolução.

Cuando no hay un hombre en este país que tenga que cortar cana, cuando no hay un hombre que tenga que estar con un arado (...), cuando no hay un hombre que tenga que estar con una guataca, entonces la revolución habrá realizado una de sus obras mas humanas en que habrá alejado el trabajo de condición de trabajo de bestia a condiciones de trabajo verdaderamente humanas. Y es por eso y es para eso que en esto ano hemos tenido que trabajar astenuadamente. Y es para eso que hemos tenido que trabajar como bestia, y como bestias porque en muchos de los frentes de trabajo todavía no tenemos las máquinas que necesitamos y los medios que necesitamos. Hemos tenido que ganar una batalla contra el tiempo, hemos tenido que recuperar en uños pocos anos un atraso de siglos, el esfuerzo que un país explotado y subdesarrolado tenia que realizar, esfuerzo que no pueden realizar hoy nuestros hermanos de la America Latina allí submetidos al dominio del monopolios yanquis, submetidos al dominio de los latifundistas, submetidos al dominio de los explotadores, cuyos intereses impedin, con un proceso de producción esclavista, el desarrollo de los recursos humanos y de los recursos naturales de un pueblo²⁹⁶.

O final do discurso é ilustrado por fotografias de pobreza em diferentes países latino-americanos (Chile, Bolívia, Brasil, Guatemala) e em Cuba no ano de 1957, uma comparação entre o país pré-Revolução e os outros países subdesenvolvidos. É o momento em que o filme expõe seu caráter latino-americanista, muito presente no discurso dos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*. A canção “*Dientes de Tiburon*” (1969) de Silvio Rodriguez, com sua voz e violão, encerra a sequência:

*Cuatro mil en un minuto,
cinco millones por día,
dos mil millones por año,
diez mil millones en cinco,
por cada mil que se van
en la tierra queda un muerto
a mil dólares por muerto
cuatro veces por minuto está la vida.*

*Nunca han salido baratos
los dientes de tiburón,
quizás esto sea una causa,
quizás sea una razón.*

Volta uma última sequência reforçando a batalha econômica, com imagens noturnas de corte de árvores e destaque para a “Brigada Che Guevara”, definida como “uma brigada

²⁹⁶ Transcrição da própria autora.

que avanza”, “sem dar um passo atrás”, “contra um inimigo implacável”: “marabu, maleza y malas hierbas y además”. O inimigo implacável aqui são as ervas daninhas que prejudicam a agricultura, ao mesmo tempo que também podem ser uma metáfora para se referir ao imperialismo norte-americano. Em outro plano, Raul Castro conta uma anedota da guerrilha do Movimento 26 de julho na *Sierra Maestra*, história que reforça o heroísmo dos combatentes da revolução.

Recuerdo aquel final de 1956 ignorando la suerte del resto de los companeros de la expedicion del granma, al frente de los restos de mi peloton seguia hacia la sierra maestra y al cabo de unos 15 o 20 días dias, no recuerdo exactamente, me encontré a Fidel. Allí estaba con dos companeros, con dos compañeros más, en total eran tres hombres con dos fuziles. Al encontrarnos me preguntó: - Cuantos fuziles trae? Yo respondi: - Cinco. Dice: - Ahora sí ganamos la guerra con estos siete fuziles!

A filmagem de arquivo mostra *closes* de rostos desfocados, começando com o de Raul Castro e terminando com o de Fidel Castro. O discurso reitera uma imagem mítica da revolução e tem uma mensagem esperançosa, no caso, para o tema principal do documentário, a batalha econômica. Corte. Tela branca.

A sequência final tem início com a trilha já utilizada anteriormente “Áries”²⁹⁷ e retoma as telas com os números de 18 a 0, em ritmo frenético. Chama a atenção ilustrações de livros de história, com imagens de Nicolau Copérnico²⁹⁸ e Galileu Galilei²⁹⁹, os quais revolucionaram as teorias científicas dos séculos XVI e XVII. Esta montagem final acompanha a trilha sonora, intercalados pelos números em ordem decrescente, planos muito rápidos de colheitadeira mecânica cortando cana, navio de guerra lançando míssil, trabalhadores em construção civil, trecho de desenho animado, imagens de células, trabalhadoras de braços dados pulando e cantando, cabana de palha pegando fogo. A última imagem é do corte de cana a todo vapor, remetendo ao título do filme e à campanha dos 10 milhões.

Estas imagens também funcionam como um resumo dos temas abordados no documentário. Além disso, o final retoma imagens de seu início, fechando o roteiro circular. Reaparecem as imagens do corpo humano e suas veias pulsando vida, assim como a cabana novamente sendo destruída, desta vez queimada. A contraposição entre pulsação (ou

²⁹⁷ “Áries, the fire fighter” (The Zodiac, 1967).

²⁹⁸ Criador da teoria do heliocentrismo.

²⁹⁹ Galileu é considerado o “pai da ciência moderna”, por revolucionar a pesquisa científica do século XVII.

construção) da vida e destruição de uma condição é um antagonismo que marca a narrativa do documentário, em que a cabana parece simbolizar o subdesenvolvimento que precisa ser destruído e as veias pulsando, o esforço de trabalhadores e trabalhadoras em prol de uma causa: a construção do país em contraposição ao atraso, que precisa ser destruído.

O documentário é um panfleto assumido e tem um caráter épico e didático, em que destrói-se um monumento pela construção de outro, anti-capitalista, por meio da metáfora da “batalha permanente” em todas as instâncias, da saúde à economia. A resistência dos vietnamitas é uma referência, citada sutilmente, mas seguramente compreendida pelo público principal do filme. Existem muitas informações que não são explicadas para um público geral, ficam subentendidas, como a citação de fatos históricos. Assim, é um filme que faz mais sentido para referendar um processo diante de seus protagonistas, o povo cubano.

Predominam ao longo do filme as filmagens observacionais dos diversos setores produtivos. O filme recorre a algumas iconografias, a da guerra, do trabalho e da seca. A da guerra é a mais recorrente, nas imagens de soldados, tanques, arma e bombas, assim como nas terminologias (guerra, batalha, batalhão, pelotão, retaguarda, fileiras e inimigo). Os símbolos militares são atrelados à disciplina e à mobilização pela construção do país. Há uma infinidade de trilhas sonoras ao longo do filme, muitas vezes interrompidas de maneira abrupta, causando um efeito de estranhamento. Há uma estética moderna nos inter-títulos, um grafismo com influência estética do construtivismo russo. Estes aparecem nos momentos de informações textuais, como os dados e cifras da UNESCO, o que poderia oferecer um caráter sociológico ao documentário, mas acaba cumprindo um papel mais propagandístico. A informação aqui serve para referendar e legitimar a revolução, contrapondo-a à condição pré-revolucionária do país. Para isso, é lançada mão de estatísticas, que comprovam os avanços. As imagens são provas do empenho do povo cubano em construir a revolução, mistura de sacrifício e trabalho, e os dados são provas numéricas desses avanços. Uma ode à tecnologia e às máquinas, ao herói coletivo³⁰⁰ (trabalhadores e trabalhadoras) e aos heróis individuais (líderes da Revolução Raul e Fidel Castro). Um filme de agitação e propaganda da revolução, em homenagem e comemoração dos seus dez anos.

³⁰⁰ Sobre a figura do herói na obra de Santiago Álvarez, ver a tese de doutorado “O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária”, de Marcelo Vieira Prioste (2015), na qual analisa a filmografia do documentarista cubano a partir dos conceitos de “herói coletivo”, “herói mártir” e “herói romanesco”.

4.4 *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), de Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base³⁰¹

Ficha Técnica: *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974, 20 minutos) / Argentina/ Preto e Branco/ 16 mm/ Espanhol/ Direção: Raymundo Gleyzer/ Fotografia: Grupo Cine de la Base/ Documentário

O documentário *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) foi o último dirigido por Raymundo Gleyzer antes de seu desaparecimento pela ditadura militar argentina. O filme foi produzido em conjunto com o Grupo Cine de la Base para apoiar a luta dos operários metalúrgicos da fábrica INSUD³⁰², constituindo-se como um grito de protesto: muitos trabalhadores estavam enfermos - intoxicados com chumbo proveniente da produção industrial -, e dois haviam morrido de saturnismo³⁰³, fato que impulsionou a greve dos operários retratada no filme.

O curta-metragem de 20 minutos vai se construindo por meio de diferentes vozes: do narrador, dos personagens reais, das imagens de arquivo, das trilhas sonoras e de uma animação. O recurso da voz *over* é utilizado no filme para fins de contextualização e esclarecimento de informações; a voz dos personagens aparece por meio de debates entre os próprios operários e em falas inflamadas das passeatas; em alguns momentos, utiliza-se o recurso da voz *off*, cobertas por imagens de arquivo, como fotografias, matérias de jornal e imagens de cobertura da greve e das manifestações. As três canções, em tom de humor, produzidas especialmente para o filme, possuem caráter informativo e poético, com letras que explicitam as condições dos trabalhadores e suas reivindicações. Ainda, há uma última voz colocada na forma de uma animação de caráter didático, que explica os conceitos de concentração dos meios de produção e da mais-valia, por meio da caricatura do “burguês” e do “operário”.

Uma câmera na mão prevalece ao longo do filme, com imagens que retratam e participam da realidade. As tomadas vão se constituindo por meio desta mediação ativa, em que a câmera se envolve com a voz dos personagens, intervindo por meio de movimentos bruscos que anuncia sua presença. Por outro lado, em outros momentos parece invisível, estabelecendo tamanha intimidade que os personagens nem olham para a objetiva. Assim,

³⁰¹ Estas reflexões são parte de diferentes análises já apresentadas em encontros acadêmicos (XVI Encontro SOCINE; III Seminário Nacional Literatura e Cinema de Resistência; e V Seminário Internacional Políticas de la Memória), onde analisei o filme *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* sob distintos enfoques.

³⁰² A fábrica localizava-se no município de La Matanza, no estado de Buenos Aires.

³⁰³ O saturnismo é uma doença causada pela intoxicação do sangue por chumbo.

percebe-se a presença dos dois tipos de câmera: a “observativa”, registrando manifestações políticas e momentos da greve; e a “participativa”, quando a câmera provoca o debate e manifestação de depoimentos sobre a situação dos trabalhadores. Os depoimentos são captados de forma a trazer espontaneidade ou autenticidade, já que não existe uma abordagem direta do realizador, por meio de perguntas, por exemplo.

O início do filme já mostra uma câmera interativa, que vai entrando no meio de uma reunião de operários, enquanto uma voz over de cunho didático, contextualiza a pauta da discussão:

“Com luta, estes operários doentes da empresa monopolista INSUD, conseguiram um pequeno-grande triunfo, depois de mais de três meses de conflito e no mesmo dia em que os operários se mobilizaram no congresso, a empresa decidiu pagar a dívida de seis quinzenas e reconhecer a existência de saturnismo: intoxicação de chumbo no sangue, tantas vezes negada pela mesma patronal assassina. O saturnismo é uma enfermidade grave que vai matando lentamente. De 81 operários analisados, 79 estavam intoxicados com chumbo no sangue. Dois morreram recentemente. O saturnismo é impotência sexual, dor de cabeça insuportável, dor nos ossos, enjôos, formigamento nos pés, acidez estomacal, muito sono, debilidade geral. A roupa também está contaminada e nas casas se intoxicam também as mulheres e os filhos.”³⁰⁴

As falas dos operários, com som sincrônico, atestam a voz over, com depoimentos sobre adoecimentos e mortes que vinham sendo diagnosticadas como problemas no coração e, provavelmente, foram decorrência da intoxicação. “- *Se le destapó la olla*” (algo como: “- A panela de pressão explodiu” ou, de maneira mais literal, “- Ele foi descoberto”), diz um trabalhador sobre o patrão, no sentido de que a verdadeira causa das doenças e falecimentos foi desmascarada, expressão que dá gancho para a próxima sequência, com imagens de trabalhadores paralisados em torno da preparação de uma “*olla popular*” (refeição popular). Alguns planos mostram faixas com reivindicações, barracões de madeira, um fogareiro no chão onde cozinham o que parece ser uma polenta e trabalhadores comendo numa grande mesa. Uma canção de agitação, cantada por uma voz rouca masculina em tom bem-humorado, acompanhada por um piano de teclas bem marcadas, entoa:

E viva, e viva, a refeição popular! E nunca, e nunca, temos que afrouxar! E carne, e osso, e óleo, na frigideira! Um pouco de água e polenta de armazém! Nem grana, nem dinheiro, quinzena sem cobrar! Para isso que fazemos a refeição popular! O bairro, a gente, não trazem de comer! E viva, e viva, a refeição popular! E as caras de alguns não podem se assustar! Os

³⁰⁴ Tradução da própria autora.

canas, milicos, que vão se cagar! E viva, e viva, a refeição popular! Nem vivos, nem mortos, temos que afrouxar! E viva, e viva, a refeição popular! E nunca, e nunca, temos que afrouxar!³⁰⁵

O último refrão termina com um pequeno coro masculino, reforçando o caráter coletivo da luta. As rimas fáceis e o ritmo bem pautado da música facilitam sua memorização e ampliam seu caráter agitativo. Algumas gírias em lunfardo³⁰⁶ (como “*morfar*” = de comer e “*jeta*” = se assustar)³⁰⁷ e a citação de ingredientes bem típicos da culinária argentina (carne e polenta) reforçam a identidade nacional; os ingredientes também podem remeter à expressão trabalhadores “de carne e osso”. O deboche com os militares é uma forma de gerar riso contra o opressor. O fim da canção reafirma a importância da continuidade da luta, a qual, “nem vivos, nem mortos” tem que afrouxar, trecho que é ilustrado por uma colagem de manchetes de jornal, filmagem de trabalhadores pintando uma faixa em homenagem às vítimas e uma foto que mostra pichações da FAS (Frente Anti-Imperialista por el Socialismo).

Uma nova sequência de planos com câmera na mão mostra o mesmo operário do início do filme – pelo jeito, uma liderança – em reunião com trabalhadores na mesa de almoço. Ele se dirige a outra pessoa da mesa, mas sua fala parece ser uma declaração para a câmera:

- “Caia quem caia, vamos seguir adiante, porque esse problema não é um problema de INSUD e nada mais, este é um problema do país e ao ser um problema do país, este é um problema de todos os trabalhadores e se é um problema dos trabalhadores, nós somos os únicos que podem salvar o país. Então, para perder, nós não temos nada, mas para ganhar, temos bastante. (...) Não tem melhor e maior força que a do povo trabalhador. Por isso, as bandeiras de nossos companheiros que caíram como o de Pablito Bougart, nós vamos levantar e seguir adiante.

Durante esta sequência, foi inserido um plano rápido de Raymundo Gleyzer comendo, uma forma de mostrar o envolvimento do realizador com a causa. A fala do operário também aborda as mortes, por intoxicação no trabalho e por assassinato (risco que ele próprio corre por ter sido ameaçado), afirmação que explica o título do filme, que também ganhou uma

³⁰⁵ Transcrição e tradução da própria autora. Letra original: “Y viva, y viva, la olla popular! Y nunca, y nunca tenemos que aflojar! Y viva, y viva, la olla popular! Y nunca, y nunca, tenemos que aflojar! Y carne y hueso y aceite en la sartén! Un poco de agua y polenta de almazén! Ni guita ni un mango, quincena sin cobrar! Pá eso que hacemos la olla popular! El barrio y la gente, nos traen de morfar! Y viva, y viva, la olla popular! Las jetas de algunos no pueden se asustar! Los canas, milicos, que vayan a cagar! Y viva, y viva, la olla popular! Ni vivos ni muertos, tenemos que aflojar! Y viva, y viva, la olla popular! Y nunca, y nunca tenemos que aflojar!”

³⁰⁶ Gírias provenientes das classes populares de imigrantes italianos.

³⁰⁷ Para a tradução destas palavras, agradeço a colaboração do amigo argentino Fernando Lak.

trilha sonora, provavelmente inspirada na canção “*Me matan si no trabajo*” (1973), do músico uruguaio Daniel Viglietti e Nicolás Guillén. A canção acompanha os letreiros do filme, todos pichados em paredes, seguidos de outras pichações nos arredores da fábrica apoiando a luta dos operários, como “solidariedade aos trabalhadores de INSUD” e “lutemos unidos contra a patronal assassina”.

Figura 19 - *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Grupo Cine de la Base, 1974).

A canção, irônica e sarcástica, na mesma voz rouca masculina acompanhada de um piano, é uma denúncia das más condições de trabalho dos operários, que não possuem opção, nem entre a vida e a morte: se trabalham, morrem intoxicados, e se não trabalham, morrem de “fome, chumbo ou bala”, como mostram os versos abaixo:

Me matam se não trabalho e se trabalho me matam; isso é ter má sorte (“mala pata”), de qualquer forma me matam (...).

O saturnismo destrói a mente, apodrece por dentro, os faz impotentes e nada se inteira, nem a presidente (...).

Me matam se não trabalho e se trabalho me matam. De fome, de chumbo ou de bala, de alguma forma me matam (...).

Ao invés de ocultar-los que estão bem podres, por que não tiram radiografia? Será necessário reivindicar à polícia, ao médico, à tropa e à infantaria.

Me matam se não trabalho e se trabalho me matam. Isso é ter má sorte, se não luto me matam.³⁰⁸

Alguns recursos são utilizados como estatuto de prova dos efeitos tóxicos do chumbo,

³⁰⁸ Tradução da autora.

como depoimentos de trabalhadores doentes, tomadas das mediações da fábrica sem um único animal, deserto como “um cemitério”. Nas palavras de um trabalhador: “- Você aqui pode andar duas, três quadras. Não vai encontrar um único cachorro, nem gato, nenhum animal. Porque a fábrica está matando os animais. Aqui um animal não dura 48 horas, morrem todos.” O elemento da morte é trazido em outra seqüência, quando denunciam o assassinato do deputado e advogado popular Rodolfo Ortega Peña, que inclusive estava defendendo a causa dos operários. Ele é filmado pela última vez em passeata até o congresso, quando dá um informe aos trabalhadores sobre o comprometimento dos deputados em assumir o problema da “insalubridade absoluta da fábrica INSUD”, a qual, enfatiza, é “das empresas mais fortes e monopolistas do Grupo *Rothschild*”. Nas filmagens, presentes no filme, encerra sua fala dizendo: “- Uma vez mais queremos lembrar a luta não se faz no congresso, mas sim pelos próprios trabalhadores. Só o povo salvará o povo. Não devemos esquecer isso.” A sequência termina com uma salva de palmas e a palavra de ordem “mobilização até a solução!” e uma colagem de fotografias do advogado, com uma narração *in memoriam*:

Ortega Peña, deputado do povo e advogado de presos políticos, apoiou sempre os operários em conflito, buscou continuamente a unidade da esquerda combativa e dos setores revolucionários do peronismo, foi assassinado primeiro de agosto de 1974 pela sinistra organização paramilitar Las Trés A, pagas e armadas por este governo pró patronal e pró-imperialista. Este filme é nossa homenagem. Companheiro Ortega Peña, Presente. Hasta la victoria, siempre³⁰⁹,

A narração aproveita para denunciar a vinculação da Triple A com o governo de Isabel Perón, afirmação que demarca a posição anti-peronista dos realizadores; e a saudação, ao final da homenagem, reforça o caráter militante do documentário.

Além das denúncias, o filme insere seqüências da luta dos trabalhadores, como a passeata até o congresso, quando a greve completou 22 dias, última vez em que Ortega Peña foi filmado. Na mobilização, os trabalhadores aparecem cantando músicas de protesto e palavras de ordem. Uma delas entoia: “Vai acabar! Vai acabar! A prepotência patronal!”. A narrativa, assim, vai além das denúncias, enfatizando as conquistas trazidas pela luta e a importância da resistência. Nesse sentido, o filme também possui um caráter didático-político, por mostrar os instrumentos de protesto utilizados pelos operários, como a greve, passeatas

³⁰⁹ Citação da famosa frase de Che Guevara que se tornou célebre após Fidel Castro ler sua “carta de despedida de Che a Fidel”, na fundação do Partido Comunista Cubano, em 1965, onde ao final escreveu “Hasta la victoria siempre. Patria o Muerte!”

em frente ao congresso, auto-gestão dos operários e debates entre os trabalhadores. Ademais da intensidade dessas imagens *in loco*, uma voz over e uma animação também cumprem este papel didático, explicando a mais-valia:

Os operários de INSUD obtêm seu primeiro triunfo, a patronal do senhor Rothschild, barão do estanho boliviano³¹⁰, que juntou sua fortuna com o suor e o sangue de várias gerações de sul-americanos, foi parcialmente derrotada. (...) O capitalismo só pode obter suas ganâncias explorando os trabalhadores, roubando-lhes parte das utilidades que lhes corresponde. Os operários, apesar de serem os verdadeiros produtores da riqueza, não são os donos das máquinas. Os capitalistas, sim. Deixemos que explique como as conseguiram.

Após essa narração, entra uma animação em preto e branco, uma sátira que mostra um burguês - bem caricatural - falando em espanhol com sotaque gringo. Ao decorrer de sua fala, a animação mostra máquinas, operários e matéria-prima. Só quem fala é o patrão, o dono da fábrica de chapéus, que explica como construiu sua riqueza:

- Minha família tinha terras, vendi as terras e comprei uma máquina. Contratei um operário, comprei a matéria-prima (aparece um bezerro) e fabricamos um, dois, três chapéus. Dei um chapéu a operários e os outros dois foram para mim. Para que queria dois chapéus? Vendi um chapéu e comprei outra máquina e outro operário, que fizeram dois, quatro, seis chapéus. Dei um para cada operário e os outros quatro para mim. Vendo outro chapéu e comprei outra máquina. Todos contentes e ninguém protesta.

Existe um tom sarcástico na explicação do burguês, ao mesmo tempo que ele é retratado de forma ridícula, de maneira risível. O final irônico pode ser uma provocação aos trabalhadores explorados que não se mobilizam. Este trecho estabelece uma ruptura na estrutura narrativa do filme, causando distanciamento entre o espectador e o filme. A animação também reforça a fala de um dos operários durante a passeata (aliás, o mesmo do início do filme):

- Nós estamos doentes, praticamente não podemos trabalhar, somos homens inúteis. A única coisa que interessa aos patrões e à empresa é ficar mais rico e mais rico às custas de nossas vidas. Nossas vidas vamos dar, sim, para reclamar o que temos que reclamar, fazendo justiça. (...) E a justiça como vamos fazer? Mobilizando!”

³¹⁰ A citação “do barão do estanho boliviano” lembra o livro “As veias abertas da América Latina”, de Eduardo Galeano (1999), clássico sobre a exploração das colônias latino-americanas. Um dos capítulos aborda a história de exploração dos minérios na Bolívia, especialmente na cidade de Potosí, que teve grande parte de seu estanho e prata roubados pelo império espanhol.

Figura 20 - *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Grupo Cine de la Base, 1974).

O final do documentário retoma diálogo entre trabalhadores defendendo a auto-gestão, pensamento que estava em sintonia com as ocupações de fábrica ocorridas na Argentina no final da década de 1960, inclusive retratadas no célebre documentário *La hora de los hornos* (1968). Uma trilha sonora final reforça seu caráter de agitação e propaganda, encerrando o filme de maneira esperançosa, com imagens de passeatas e mobilizações. Diz a letra: “Há um só caminho até a libertação, unir o povo todo contra a exploração. Faremos todos juntos a revolução social. (...) Vamos arrebentar! Vamos arrebentar!” O último plano é de um carro queimando na rua (uma barricada), um chamado explícito para a ação política.

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan possui todas as características de um cinema militante ou de um cinema-ação: além de ser uma documento de memória da luta dos operários, é um instrumento de mobilização. O filme assume a voz militante, é utilizado como uma “arma de luta”, vinculado a organizações políticas (sindicato dos operários e partido político), retrata a realidade e apresenta a luta como caminho para alcançar vitórias para a classe trabalhadora. Além disso, possui elementos de experimentação que oferecem um caráter dinâmico, na trilha sonora, na animação e na diversidade de vozes.

No entanto, o filme merece uma pesquisa mais aprofundada, pelo fato de possuir duas versões montadas³¹¹: uma em espanhol e outra em italiano. A versão argentina, em espanhol, está incompleta comparada à versão italiana. Os trechos ausentes na versão em espanhol são justamente os que abordam o envolvimento do ERP-PRT na luta dos trabalhadores da fábrica INSUD e esclarecem como se deu a negociação para que a luta dos trabalhadores fosse

³¹¹ Estas versões do mesmo filme *Me matan si no trabajan y si trabajo me matan* foram exibidas no programa argentino de televisão “Filmoteca”o canal TV Pública, e apresentadas pelo pesquisador Fernando Peña, também autor do livro “El cine quema”, sobre Raymundo Gleyzer.

vitoriosa. Nas duas versões há imagens com siglas de organizações de esquerda, como a FAS, em apoio à greve. No entanto, a referência à ERP aparece apenas em uma das versões, com dublagem em italiano. Em dois trechos, inexistentes na versão que circula na Argentina, há uma citação do seqüestro do diretor da fábrica INSUD, Enrique Mendelson, ação organizada pelo ERP. Nas cenas, trabalhadores relembram a falta de pagamento e as ameaças deste diretor, enfatizando o apoio ao seqüestro. A falta destes trechos na versão em espanhol, que se mantém incompleta, deixa uma lacuna na história desta greve. O fato de ser justamente as cenas que relatam a ação armada do ERP e o papel que esta ação cumpriu na greve, deixa questões no ar. O cineasta Nerio Barberis, em entrevista, não lembrava desse fato, mas levantou uma hipótese para a existência de duas versões do filme:

Voy a especular, una decisión política en lo que hace a la legalidad de la distribución de “Me matan si no trabajo” en la base o sea, posiblemente hayamos decidido sacar la mención del secuestro para que el trabajo sindical no se contamine con el trabajo armado, aunque sí evidentemente había una interacción en algunos casos. (...) Ahí había un asesinato por intoxicación, plomo en la sangre que era brutal y la patronal no quería negociar. Entonces, un comando de la ERP secuestra al gerente y negocia. Entonces, la patronal reconoce, la patronal reincorpora, la patronal hace correcciones y liberan. Había a veces una cierta articulación. Por qué razón en la versión italiana está la referencia al secuestro y por qué yo no participé, no sé. Por qué en una se dejó o no. Si la línea en un momento fue: no mezclamos para el trabajo sindical, para el trabajo de base, para el trabajo legal, no mezclamos los materiales que estén relacionados con el accionar armado. Porque había que construir porque si no se te venía la represión encima, porque ya había pasado a la ilegalidad el partido. Después empezó el accionar armado, se pasó a la clandestinidad, pero el trabajo legal, sindical, cultural seguía existiendo y si lo vinculabas, te reprimían y nosotros queríamos estirar lo máximo que se pueda esas instancias legales que todavía el sistema nos permitían. Debe tener que ver con estas dos versiones (Nerio Barberis, 2014).

Poderíamos dizer, então, segundo a hipótese de Nerio Barberis, que a existência de uma versão argentina que não cita o envolvimento da ação armada na greve foi uma forma de não vincular diretamente a luta sindical com a luta armada, protegendo assim os trabalhadores em relação à repressão, além de possibilitar um alcance maior do filme com diferentes setores políticos e um maior diálogo com a bases, majoritariamente peronistas. Nesse sentido, cabe desenvolver uma discussão sobre o papel do cinema militante de acordo com o público. Enquanto na Argentina, o filme deveria cumprir um papel de formação política mais amplo, buscando driblar a repressão, não necessariamente com a intenção de cooptar militantes para a organização, no exterior, com a versão em italiano, que cita a ERP e que foi exibida no

Festival de Pésaro, existia outra intenção: a de denunciar internacionalmente a situação política na Argentina e difundir as ações armadas da organização guerrilheira.

Assim, o filme também deve ser analisado a partir de seu caráter educativo perante as bases. Nesse sentido, a questão do humor é fundamental, elemento presente em todo o roteiro e em outras obras de Raymundo Gleyzer e do Grupo Cine de la Base. O cineasta disse uma vez: *Yo creo que la falta de humor es una gran carência del cine político latinoamericano. Todavía se está por descubrir el humor y es un campo muy grande para desarrollar*³¹². Em *Me matan...* aparecem recursos da ironia, da sátira e da caricatura que ridicularizam a figura do patrão e dos militares tornando-os risíveis, rompendo com qualquer idealização social que se pode fazer deles³¹³ e possibilitando que não sejam vistos como infalíveis. A sátira, neste sentido, cumpre um papel didático-político: atribui um valor degenerado ao adversário e estimula o “riso de coesão” dos espectadores, no caso, a base operária, principal público-alvo do filme. Além da ridicularização de representantes do poder, o filme também utiliza canções bem-humoradas, uma forma de diminuir a tensão do tema abordado e trazer adesão do espectador. Além disso, a encenação cômica do absurdo das relações de poder tem o potencial de estimular o riso subversivo, transgressor, o riso de contestação. O escárnio e a sátira da classe dominante explicita seu ridículo e causa o desprezo e o “riso de crítica política” da classe trabalhadora. O “riso partidário” “caçoa do adversário político e social” (MINOIS, 2003, p. 471)³¹⁴, zomba da burguesia e do exército e estimula o riso de “coesão social”, estabelecendo solidariedade e identidade de classe, em que o humor que perturba - e seu riso perturbador - pode levar à ação.

Também cabe fazer alguns apontamentos relacionados ao processo de produção do filme. Nerio Barberis, quem fez a captação e mixagem sonora, fez alguns esclarecimentos relacionados ao som, em entrevista. Segundo ele, a voz do gringo dono da fábrica é do próprio Raymundo Gleyzer, assim como o coro que finaliza a primeira trilha sonora (“y viva la olla popular”). Além disso, a montagem foi feita de maneira clandestina, em estúdios improvisados, como descreve o operador de som:

³¹² Depoimento de Raymundo Gleyzer citado em PEÑA & VALLINA (2000, p. 239).

³¹³ “A caricatura é a destruição dos ídolos pelo riso, sua redução ao estado de patifes” (MINOIS, 2003, p.469).

³¹⁴ O riso irônico do século XIX adquire ares de contestação social. Dos rostos pretensiosos desenhados por Daumier em *Tribulat Bonhommet*, devorado cru por Villiers de L’Isle-Adam, passando por *Bouvard et Pécuchet*, o burguês é o prato preferido do espírito satírico, que tende a se identificar com a juventude, com a generosidade e com o idealismo” (MINOIS, 2003, p.538).

Yo hice todo el sonido en *Me matan si no trabajo*, el proceso artesanal para otro tipo de cuento, pero transferíamos de la grabadora nagra a magnético perforado adentro de una cámara Arri BL con el sistema de grabación magnético que había en esa época porque no podíamos usar un estudio para hacer eso. Y luego que se editó reproducíamos de adentro de la cámara para grabar a un nagra y yo pegaba los pedazos en cinta lisa y mezclábamos en la casa de Raymundo con grabadoras a mano, teniendo los carretes, o sea nosotros lo bautizamos ‘a la vietnamita’, que era decir, con lo que tenemos, tenemos que terminarlo y *Me matan* en ese aspecto es una película que se hace con solidaridad importante. Una moviola horizontal Prevo, creo que era hermosa, en una productora prestada clandestinamente por el dueño, que en nada tenía que ver con nosotros, pero nos ayudaba y nos prestaba. Esas cosas que pasaban en lo que podíamos. Y luego, otras cosas en forma totalmente artesanal porque no podíamos ir a un estudio profesional (Nerio Barberis, 2014).

Outra questão diz respeito à relação dos temas abordados nos filmes do Grupo Cine de la Base com as pautas políticas do PRT-ERP. Em consulta aos arquivos do PRT-ERP, nota-se que a luta dos trabalhadores da INSUD foi muito noticiada pelos jornais da organização³¹⁵. Assim, apesar de não existir uma interferência direta do partido na produção dos filmes do Grupo, como alguns integrantes enfatizaram, este acabava seguindo sua linha política, não só em termos ideológicos, mas também por meio da difusão das lutas priorizadas pelo partido.

Por fim, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* é um documento histórico sobre as lutas operárias na Argentina e acaba se tornando uma espécie de “espelho” dos trabalhadores, possibilitando a reconstituição de suas histórias e da própria identidade de classe. As imagens tornam-se vestígios de um passado censurado e o documentário político produzido na clandestinidade se transforma em importante fonte histórica: é a visibilidade e o registro de uma história velada.

4.5 Uma troca de olhares entre Gleyzer, Sarno e Álvarez

Os filmes analisados possibilitam estabelecer pontos de convergência e divergência entre os olhares de Raymundo, Geraldo e Santiago. Em primeiro lugar, todos nos revelam algo a respeito de si e do outro, o referente. No caso de *La tierra quema*, existe um olhar sobre outro país; em *Casa de farinha*, existe um olhar sobre o outro de classe; em *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, um olhar sobre a luta de operários; e em *Despegue a las 18:00*, um olhar sobre a revolução. Em todos os filmes, há momentos em que o enunciador é

³¹⁵ O jornal “El combatiente” foi consultada por este pesquisadora no acervo do Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI).

explicitado, ou por meio de uma pergunta ao personagem à frente da objetiva ou por meio de uma voz *over* que se posiciona politicamente. Os protagonistas de todos os filmes são integrantes da classe trabalhadora em processo de luta contra um *status quo*, no caso de *Me matan...*; pela sobrevivência nele, no caso dos sertanejos de *La tierra quema* e *Casa de farinha*; ou pela manutenção de um processo revolucionário, no caso de *Despegue a las 18:00*. Todos os filmes podem ser analisados a partir da chave da luta contra a morte (ou pela vida), sendo que a temática do trabalho está presente em todos, no campo ou na cidade, mesclando vozes de trabalhadores rurais e urbanos; e o compromisso social e a revolução.

Podemos fazer uma relação direta entre *La tierra quema* e *Casa de Farinha*, pelo fato de ambos fazerem uma denúncia das condições de vida destes trabalhadores, a partir de diferentes abordagens: enquanto Gleyzer expõe a miséria de uma família sertaneja a partir de uma contextualização da desigualdade brasileira, Sarno mostra trabalhadores tentando ganhar a vida a partir da rede de relações que envolve a produção da farinha, desde o mercado até o dono dos meios de produção. Em *La Tierra quema*, o enfoque é a miséria dos camponeses, aprofundada pela seca que devasta as plantações, levando inevitavelmente à emigração. No filme de Sarno, o dispositivo narrativo é o processo de produção da farinha, desde o plantio da mandioca até a venda do produto final nas feiras livres, mostrando uma relação de exploração.

Para estabelecer uma relação entre os dois documentários analisados faz-se necessário, primeiramente, contextualizar historicamente o período de produção destes filmes: Brasil, década de 60, pós-golpe militar de 1964, portanto, regime de exceção. Assim, muitos temas não poderiam ser abordados diretamente, pois a censura política limitava a liberdade dos cineastas. Por isso, importante fazer a leitura crítica a partir deste ponto de partida. Raymundo Gleyzer estava filmando no sertão nordestino quando ocorreu o golpe. Já, Geraldo Sarno estava em plena ditadura militar de 1969, momento de recrudescimento da repressão política e da censura.

Mostrar a voz dos camponeses do sertão nordestino da década de 1960 constituía-se como um ato político. Além do caráter sociológico, etnográfico e documental, as imagens se convertiam em denúncia da realidade miserável dos lavradores, num período de repressão das Ligas Camponesas pela ditadura militar. A abordagem do sertão no cinema fazia parte de uma intenção: dar visibilidade a esta região brasileira esquecida e às suas contradições sociais e econômicas. A dificuldade de sobrevivência do sertanejo estava atrelada não apenas à seca, mas à desigual distribuição de terras e meios de produção. Ambos os filmes, de formas diferentes, acabam se transformando em veículos de informação desta realidade. *La Tierra Quema* faz uma denúncia política aberta, com forte posicionamento do diretor por meio da

voz *over militante* e utilização de alegorias criticando a religião e programas assistencialistas internacionais. *Casa de Farinha*, por sua vez, faz uma exposição crítica sobre o conteúdo abordado, com o uso de depoimentos e de uma voz *over etnográfica e sociológica*, evidenciando as diferenças de classe entre os que detêm a propriedade rural/meios de produção e os que só possuem sua força de trabalho.

Ambos os filmes representam o sertão nordestino da década de 60 e as dificuldades de sobrevivência dos trabalhadores rurais no campo. No entanto, enquanto Raymundo Gleyzer lança mão de dados de contextualização da desigualdade social no Brasil, logo no início do filme, Sarno parte da micro-realidade do trabalhador no sertão para abordar o macro: concentração dos meios de produção, desigualdade entre as condições sociais dos trabalhadores e do dono da terra. Nos dois documentários, a migração aparece como uma alternativa de mudança de vida, um desejo dos trabalhadores, uma esperança de um futuro melhor. Da mesma forma, as simbologias de esperança estão representadas alegoricamente nos dois filmes por meio da religião: ou por meio de cantos religiosos ou de objetos. No entanto, a esperança se materializa no êxodo para outras regiões.

A estética dos dois filmes se utiliza de alguns recursos em comum, como voz *over* e imagens observacionais, escolhas relacionadas às condições técnicas e opções criativas dos diretores: enquanto Sarno utilizou som direto nas filmagens, possibilitando a realização de entrevistas e captação de som ambiente, Gleyzer não possuía equipamento de som, optando, então, por encenações com falas dubladas. Sarno utilizou linguagens artísticas do sertão, trazendo o universo nordestino para a forma do filme, por meio das gravuras nos créditos e das músicas populares, como o “coco”. A voz *over* é utilizada nos dois documentários para contextualizar a temática e explicar as imagens, mas Gleyzer expõe informações de caráter mais estrutural da realidade brasileira, já Sarno foca a narração no ciclo produtivo que gira em torno da casa de farinha. As imagens de observação também estão presentes nos dois filmes, documentando o dia-a-dia do lavrador, com som diegético e extra-diegético em *Casa de Farinha* e somente extra-diegético em *La Tierra Quema*. O gravador Nagra, no caso de Sarno, possibilitou uma trilha incidental e a realização de entrevistas, “dando voz” a seu personagem. Já as vozes dos personagens de Gleyzer são “dadas” por meio da dublagem em estúdio e das lembranças que o diretor tinha das falas da família sertaneja, o que oferece um realismo pouco realista aos ouvidos dos brasileiros, até pelo forte acento espanhol nas dublagens.

As vozes dos filmes têm a intenção de mostrar o ponto de vista dos camponeses, pela

visão de mundo dos documentaristas, “donos da voz”³¹⁶ do filme. Assim, esta visão de mundo também é expressa pelos lavradores, a “voz do outro”³¹⁷, do outro de classe, como Bernardet definiu³¹⁸. No entanto, a explicação deste mundo é feita pela voz *over* dos locutores, como já analisou Bernardet sobre a voz no documentário sociológico³¹⁹:

O que informa o espectador sobre o 'real' é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada – pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente. Estabelece-se, então, uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso elas não tem acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo (BERNARDET, 2003, p. 17).

Casa de Farinha e *La Tierra Quema* são representações do sertão nordestino que mesclam a “voz do dono” e a “voz do outro”, num esforço próprio dos documentários “sociológicos” deste período, buscando “dar voz” às classes populares, mesmo que ainda de maneira limitada. No final das contas, estas construções imagéticas e sonoras têm a intenção de refletir e incomodar o espectador de alguma forma. O objetivo não é apenas saciar a curiosidade sobre a cultura regional nordestina e sobre o sertanejo, mas mostrar as injustiças sociais de um Brasil onde a “farinha seca de cada dia” é o alimento principal de parte desta população. As vozes dos filmes objetivam mostrar a verdade de uma classe social que a outra parte do Brasil não conhece. E, neste momento histórico e político, contar a verdade poderia custar a própria vida. Mas, como o próprio lavrador de “Casa de Farinha” enfatizou: “Nem que custe a morte, eu conto a verdade.”

A verdade acima da morte. Talvez esta frase do sertanejo seja emblemática para pensar estes filmes, que se arriscam para contar uma verdade oculta, a miséria que ninguém

³¹⁶ Aqui tomo a liberdade de fazer um trocadilho com o conceito de “voz do dono”, de Jean Claude Bernardet, esta voz *over*, que informa o espectador sobre o que se vê no filme, uma voz de locutor. Segundo o autor, “uma voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica” (BERNARDET, 2003, p.16).

³¹⁷ Esta “voz do outro” está presente principalmente no filme “Casa de Farinha”, por meio dos depoimentos do lavrador, que expõe por meio de suas próprias palavras a realidade em que vive.

³¹⁸ Para Bernardet, “a questão do outro gera obrigatoriamente a de um mundo policêntrico ou de um mundo que não tem mais centro.” (BERNARDET, 2003, p. 213).

³¹⁹ Como o próprio autor escreveu: “no contexto sociocultural do início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade, desponta um gênero cinematográfico que chamarei de 'modelo sociológico'” (BERNARDET, 2003, P. 11).

quer ver, a exploração e o intoxicação que são cozinhadas em banho maria até a hora em que a panela decide explodir, como retrata *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, em que o risco de morte iminente só deixa uma alternativa aos operários: lutar. Neste caso, no entanto, a causa não é a seca, a fome e a miséria, mas as condições de trabalho dos operários da INSUD e a violência paramilitar. A começar pelo título do filme, que apresenta a morte como algo inevitável no contexto dos trabalhadores: ou morre-se intoxicado por chumbo (e saturnismo) na fábrica ou nas mãos da repressão da Triple A, como ocorreu com o advogado Ortega Peña. Assim como nos filmes que abordam o sertão, há uma denúncia da realidade dos trabalhadores retratados, mas o filme ultrapassa esse caráter mostrando seus protagonistas engajados contra a exploração a que são submetidos, não são retratados apenas como vítimas, mas sujeitos políticos lutando por sua emancipação. Nos filmes sobre o sertão, até se apontam as causas da miséria dos camponeses, como a concentração fundiária, personalizadas em *Casa de Farinha* no contraste entre o dono da terra e o lavrador, no entanto, a única alternativa apresentada é o êxodo rural. O célebre *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno é uma espécie de continuidade narrativa destes filmes, que começa com a chegada do trem de imigrantes nordestinos na cidade de São Paulo. No entanto, o próprio filme mostra que esse trem não é necessariamente sinônimo de modernidade e prosperidade econômica, já que nem todos conseguem “se dar bem” e acabam retornando para sua cidade de origem, reiniciando um ciclo.

No caso de *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* aponta-se como alternativa a luta contra o sistema político-econômico - o capitalismo - e seus mecanismos de exploração, didaticamente explicado na animação que mostra os operários, produtores da riqueza, e o capitalista, dono dos meios de produção. Enquanto que em *Casa de Farinha* e em *La tierra quema* vemos trabalhadores desanimados, o que pode levar a uma interpretação fatalista de sua história, em *Me matan...* vemos trabalhadores mobilizados pela construção de novos rumos para sua história. Nesse sentido, *Me matan...* e *Despegue a las 18:00* têm em comum o caráter mobilizatório em prol de uma causa comum, são filmes que chamam para a ação. No entanto, enquanto *Me matan...* enfatiza a destruição de um sistema de exploração na Argentina, *Despegue a las 18:00* convoca para a construção do socialismo em Cuba.

Os filmes de Santiago Álvarez e Raymundo Gleyzer têm um caráter militante assumido, inclusive na ousadia da experimentação de novas formas, que se utilizavam da linguagem documental à publicitária. Via-se o filme de maneira táctica, como instrumento de uma causa e sua produção era vista com caráter de urgência. A voz *over* de Gleyzer e Álvarez se dirige ao espectador, há uma intenção de disputar as consciências, cativar “corações e

mentes” para fortalecer o processo revolucionário. Há uma visão teleológica nesses filmes, ao contrário dos filmes que abordam o sertão, que são mais fatalistas, menos esperançosos.

Nesse sentido, cabe fazer uma discussão sobre as diferentes vozes presentes. Como já analisado, *Casa de Farinha* possui uma voz sociológica – que também se utiliza de recursos descritivos da etnografia –, em que há o distanciamento típico da voz *over* “acadêmica”, que dificilmente tem sua verdade questionada. O final do filme, no entanto, traz um incômodo em relação à realidade que foi detalhadamente descrita, já que aparece um personagem novo – o dono da terra – que insere o elemento da injustiça social à narrativa, até então não abordada, propiciando uma visão crítica. Por outro lado, *La tierra quema* apresenta o problema da concentração fundiária logo no início, posicionando o espectador a respeito do lugar de fala do narrador, uma visão crítica a esse sistema, em que a voz *over* faz um panorama sociológico – com dados sobre concentração fundiária e sobre expectativa de vida do sertanejo – de maneira mais poética que científica. Os indícios de uma voz mais crítica e militante na filmografia de Gleyzer já estão presentes em *La tierra quema*, os quais se tornam explícitos em *Me matan...*, em que há a presença de uma voz que caracterizarei de *voz militante*, a que se posiciona diante dos fatos apresentados, interage com o referente e o espectador e interfere na realidade histórica abordada no filme. A *voz militante* é a voz do cineasta que se propõe a ir além do papel de cineasta, que também é sujeito político. Em *Me matan...* percebemos a presença dessa voz na narração que se posiciona explicitamente a favor da causa dos operários, indignando-se junto com eles e chamando para a ação. Em *Despegue a las 18:00* também percebemos a presença dessa voz, mas que, por ser uma voz de agitação dentro da revolução, chamarei de *voz revolucionária*, esta que cumpre o papel de convocar o espectador para a construção da revolução em processo, se utilizando de artifícios da agitação e propaganda.

A partir destas vozes, todos os filmes abordam o “povo” ou a classe trabalhadora, retratada ora como vítima do sistema ora como herói coletivo, trazendo características de um cinema popular “das origens” a estas obras. Como analisou Raymond Williams, no período inicial do cinema, o melodrama era estruturado a partir de heróis ou heroínas pobres que eram vitimados por ricos e poderosos, os vilões. “Podemos dizer, embora com frequência de modo precipitado, que o melodrama era radical, e que os heróis, heroínas e vítimas pobres de muitos filmes da primeira fase do cinema estabeleceram uma base popular radical” (WILLIAMS, 2011, p.114). No entanto, com o desenvolvimento capitalista do “popular”, a fórmula da vítima é reproduzida, mas com outros vilões, como “chefes e organizadores socialistas e sindicalistas” (Cf., 2011, p.115). Assim como nos primórdios de um “cinema popular”, os

filmes analisados apontam os capitalistas e os patrões como inimigos da classe trabalhadora. Mas, há uma questão nesse sentido, o popular continua sendo abordado pela voz do outro, do cineasta que realiza seu retrato de classe, que continua sendo o “dono da voz”, o que “dá” voz aos silenciados, já que os meios de produção fílmica não estão compartilhados com os trabalhadores retratados. Nesse sentido, podemos dizer que há uma relação de poder ao “dar a voz ao outro”, em que o realizador possui uma autoridade narrativa. Assim, se por um lado, há uma opção de classe por meio da representação dos interesses das classes populares, por outro, o lugar de fala não é de uma *voz popular*, no sentido de sua origem de classe. A representação do popular, assim, se restringe ao espaço da tela, ao referente, já que fora dela, no processo de produção fílmica, está sujeita às opções do diretor e sua voz. Raymundo Gleyzer até chegou a planejar um projeto de socialização dos meios de produção cinematográficos com operários -assim como fez Chris Marker no Grupo Mednedkine -, mas não chegou a concretizar. Além de tudo, uma questão interessante de se notar é que os filmes são o ponto de vista de homens e seus personagens são majoritariamente masculinos, em que os protagonistas são homens e as mulheres, coadjuvantes do processo.

A fotografia dos filmes valoriza o realismo das tomadas e a intensidade dos momentos captados. No caso de *La tierra quema*, a luz estourada, marca de Rucker Vieira, aumenta a tensão dramática da *mise en scene*. Em *Casa de farinha*, há uma fotografia observacional, detalhista e explicativa, que explora a diversidade de planos. *Me matan...* tem tomadas que exploram a intensidade das mobilizações e as falas dos trabalhadores, por meio de uma câmera participativa que também intervém nos acontecimentos. *Despegue a las 18:00* possui tomadas mais observativas, por vezes épicas. Podemos dizer que os filmes trazem elementos de uma iconografia do sertão (*La tierra quema* e *Casa de farinha*), da luta (*Me matan...*) e da revolução (*Despegue a las 18:00*), por meio de elementos que se repetem quando essas temáticas são abordadas, como a terra quebrada do sertão; as faixas e bandeiras no caso da luta; e as metáforas da batalha permanente no caso da revolução. Ao mesmo tempo que existe um caráter didático em todos os filmes, há também elementos de distanciamento, que podem cumprir um papel reflexivo. Assim, diria que as iconografias “clássicas” do sertão, da luta e da revolução representam o *studium* dos filmes, e os elementos inesperados, que causam distanciamento e incômodo, como a animação e a trilha dissonante, representam o *punctum* das obras.

Também poderíamos dizer que há uma libertação no ato de trazer esses filmes à tona, pois tiram do esquecimento povos reprimidos e submissos, revelando uma memória, tanto no sentido de denunciar uma realidade trágica - sua condição de exploração - quanto no de

valorizar seu protagonismo na transformação de sua realidade, num diálogo entre o trágico e o solene, entre a miséria e a luta por transformação social, entre a denúncia da exploração e a defesa revolução, filmes que contribuem para a revelação-construção de um outro imaginário social e de uma outra História. Como o anjo de Benjamin, que enxerga aterrorizado um passado de catástrofes e ruínas que o empurram para um futuro de progresso que mata. Nesses filmes, “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida” (BENJAMIN, 1987, p. 222-232), que denuncia este progresso capitalista, do dono da terra, do dono da fábrica e do imperialismo norte-americano. As vozes que se posicionam, com seus diferentes níveis e contradições, mostram que estes filmes têm um lado político no terreno da luta de classes, o do camponês e do operário.

CAPÍTULO 5

O CAMPO VELADO

No sólo desaparecieron personas asesinadas, sino que además desaparecieron películas, desaparecieron libros, desaparecieron cartas, cosas escritas...

Dolly Pussi

Tú sabes que desaparecen las personas y sabemos por qué desaparecen las personas. Pero también desaparecen las películas. Y también sé por qué desaparecen las películas, porque el enemigo que desaparece las personas también hace desaparecer las películas.

Jorge Denti

O verbo velar é usado no campo fotográfico para se referir à película que é “queimada” pela luz. Um filme velado tem suas imagens destruídas e, conseqüentemente, a perpetuação de sua memória interrompida. Também podemos atribuir outros sentidos ao verbo, como o ato de velar o corpo de um falecido. Nos dois casos, a palavra remete à morte, de alguém ou de uma imagem. No caso do filme, a ironia é que a mesma luz que revela seu referente, fixando a imagem na película, também pode ocultá-lo, pelo velamento do negativo. Assim como ocorre com a luz do projetor na sala de cinema, que pode revelar ou ocultar realidades, dependendo dos referentes que a película em movimento nos apresenta. A luz, imprescindível para a construção e projeção da imagem fílmica não pode, entretanto, ser vista apenas como mais um fator técnico. Ela revela ou vela realidades de acordo com as intenções e/condições de determinada época, sendo fruto da construção dialética da história e de seu movimento impulsionado pela luta de classes. Diria, assim, que a disputa simbólica do cinema está inserida nesse jogo de luzes e sombras da História, fator determinante no processo de produção e perpetuação dos documentos fílmicos. Como escreveu Walter Benjamin (2012, p.245):

Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.

Essas palavras de Walter Benjamin nos ajudam a refletir sobre a produção e a transmissão dos filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que teve muitos de seus documentos produzidos “a contrapelo da história” e que, justamente por isso, sofreram ações de velamento por meio de proibição, desaparecimento e destruição. Como já abordado no capítulo 3, as censuras estatal e mercadológica foram fatores de ocultamento de determinados filmes das telas de cinema, o que impulsionou a criação de meios alternativos de distribuição e exibição. No entanto, com a avalanche de golpes militares a partir da década de 1960, a repressão militar passou a caminhar junto com a censura para impedir a difusão desses materiais, transformando a produção fílmica em caso de polícia. Desde então, todos os filmes que fossem na contra-corrente da História oficial passaram a ser apreendidos, sendo que muitos destes foram destruídos, junto com a vida de muitos cineastas, prevalecendo a política da direita, “de um modelo de avanço econômico excludente das maiorias – a clássica modernização conservadora” (XAVIER, 2001, p.23), que apagou parte dos sonhos desta geração de militantes e cineastas.

Este capítulo aborda as tentativas de velamento de parte da história do *Nuevo Cine Latinoamericano*, movimento que foi se fragmentando pelas inúmeras formas de barbárie promovidas pelas ditaduras militares. Nos países estudados nessa pesquisa, a política sistemática de velamento da História destruiu memórias e vidas do cinema, ocasionando, na Argentina, o desaparecimento dos cineastas Raymundo Gleyzer, Henrique José Juárez, Alberto Imas, Julio Cesar Carboni, Elena Kristal, além dos assassinatos de Ana Maria del Carmen Granado e Alicia Rosália Pais³²⁰; e, no Brasil, o assassinato do jornalista e cineasta Vladimir Herzog, que foi forjado como “suicídio”, farsa que posteriormente foi desmascarada. Além dos cineastas, muitos filmes foram destruídos e desaparecidos, inclusive acervos inteiros, como o da *Cinemateca del Tercer Mundo* (Uruguai). No entanto, como esse amplo levantamento não é do escopo desta pesquisa, serão abordados somente os casos referentes aos cineastas estudados.

Após o golpe de 1976, na Argentina, e do desaparecimento de Raymundo Gleyzer, os integrantes do Grupo Cine de la Base foram obrigados a exilar-se para preservar suas vidas. Juana Sapire foi para Nova Iorque, cidade onde mora até os dias de hoje, para onde conseguiu levar as latas de películas de Raymundo Gleyzer, salvando assim parte de seus filmes. Sobre os filmes do Grupo Cine de la Base, Jorge Denti comentou sobre um acervo, guardado num galpão, com filmes do grupo e de outros cineastas, mas que nunca mais teve notícias após o

³²⁰ Informações do Sindicato de la Industria Cinematografía Argentina (SICA).

golpe. Por outro lado, há filmes que ficaram desaparecidos por anos, mas que foram encontrados, como *Los traidores* (1973), que foi encontrado somente na década de 1990 e teve seus fragmentos montados pelo pesquisador Fernando Peña, em 1997; e o *Comunicado ERP: B.N.D.*, descoberto nos arquivos do Festival de Pésaro, mas com dublagem em italiano, única versão existente que será analisada adiante. No entanto, ainda há materiais desaparecidos, como as filmagens dos congressos da Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) dos anos de 1973 e 1974, além de uma vinheta de abertura de um cine-jornal sindical, projeto do Grupo Cine de la Base que não foi levado adiante e que consistia na produção de comunicados fílmicos sobre as lutas sindicais. Nerio Barberis, em entrevista a esta autora, explica um pouco sobre o projeto e relembra a animação produzida para a vinheta desaparecida:

(...) para que la gente viera cómo otras experiencias podían ser experiencias de triunfo en la lucha por recuperar los sindicatos en manos de la burocracia sindical. Llegamos a hacer la animación que era muy divertida, que era un émulo de una de esas distribuidoras americanas que es el gong. (...) El gong era la cara de Rucci, que era un burócrata sindical de esa época, entonces un obrero golpeaba en el gong y el gong se hacía pedazos, sonaba “Gongggg” y ese era el logo que teníamos para empezar. Se hizo, también se perdió. Pero bueno, yo recuerdo haberlo visto, por lo menos una primera versión. No sé si sí hicieron algunos materiales para empezar el noticiero sindical (Nerio Barberis, 2014).

Este projeto de *noticiero* sindical pode ser relacionado diretamente ao filme *Los traidores* (1973), uma “ficção-documental”³²¹ que mescla melodrama e filme policial, com elementos documentais e neo-realistas. É a primeira e única ficção, além do primeiro longa-metragem do Grupo Cine de la Base e foi produzido e exibido na clandestinidade com a intenção de denunciar a burocracia sindical à classe operária. O resultado é uma crítica ácida a um setor do sindicalismo peronista que se corrompeu por meio de uma política de conciliação de classes, permeada de práticas corruptas e alianças obscuras. Para o grupo, este projeto surge como uma oportunidade de contrapor a retórica populista e peronista do filme *Las horas de los hornos* por meio de um filme que apontasse a construção de uma prática revolucionária anti-capitalista. Em seu depoimento, Nerio Barberis fala da vinheta com a cara de Rucci num “gong”. Em *Los traidores*, Rucci é uma das inspirações para o protagonista Barrera, um presidente de sindicato “pelego” que é uma alegoria de diversos dirigentes sindicais do

³²¹ Como o próprio Raymundo Gleyzer definiu em PEÑA & VALINA (2000, p.92).

período, como o citado José Ignacio Rucci³²² e Augusto Timóteo Vandor³²³, ambos da Unión Obrera Metalúrgica (UOM) e da Conferderación General de los Trabajadores (CGT); “pessoas que vem de uma prática contestatória da resistência peronista, conquistam os sindicatos e se transformam em um bando de ‘matones’ que ocupam os sindicatos e negociam com o poder.”³²⁴

Motivo de polêmicas, tanto entre peronistas quanto entre cineastas europeus, o filme foi criticado por reproduzir um “modelo clássico do cinema burguês”, durante o Festival de Pésaro, onde foi lançado.³²⁵ A escolha pela narrativa ficcional clássica, neste sentido, se deu, primeiro, pela dificuldade em produzir um documentário sem a possibilidade de registrar os fatos a serem denunciados, ainda mais na clandestinidade; em segundo, pela eficácia de um formato cinematográfico popular já disseminado. A intenção principal era “conquistar a identificação dos espectador antes de distanciá-lo com formalismos (...) e a insistência quase obsessiva em definir como espaço geográfico uma Buenos Aires cotidiana, não pitoresca e de verossimilhança inquestionável.”³²⁶ No entanto, mesmo com todos os elementos ficcionais e melodramáticos, pode-se considerar *Los Traidores* como um documento histórico singular sobre o movimento sindical peronista entre os anos de 1955 a 1973. Para sua realização, foi feita pesquisa, por meio de entrevistas com historiadores, sindicalistas da Confederación General de los Trabajadores (CGT) e empresários que contaram como negociavam com a burocracia sindical. Além disso, o uso de imagens documentais reforça a veracidade da narrativa, que mescla os tempos do presente e do passado, por meio de *flash backs* ou *racconds* dos personagens, que relembram momentos de suas vidas, que são relacionados a

³²² José Ignacio Rucci foi um dirigente sindical peronista e secretário geral da CGT, assassinado em 26 de setembro de 1973. A autoria de seu assassinato já foi dada à organização guerrilheira Montoneros, na época com a política de “justiçamento” de militantes. No entanto, até hoje não existe clareza sobre a autoria de seu assassinato.

³²³ Augusto Timóteo Vandor foi dirigente da Unión Obrera Metalúrgica (UOM) e da Confederación General de los Trabajadores (CGT). Em 07 de fevereiro de 1971, foi assassinado pela organização guerrilheira Ejército Nacional Revolucionário, posteriormente denominada Descamisados, grupo que depois integrou a organização Montoneros. O assassinato fez parte de uma série de “justiçamentos” de militantes assassinados pelas organizações armadas.

³²⁴ Depoimento de Álvaro Melian. In PEÑA & VALLINA (2000, p. 97).

³²⁵ Segundo um dos integrantes do Grupo Cine de la Base, em entrevista à revista venezuelana Cine al Día, de setembro de 1974, as críticas se referiam principalmente à utilização de uma narrativa do tipo tradicional, de um modelo do cinema clássico burguês, que o filme não estabelecia uma ruptura no plano formal, apesar de a ideologia do filme ser diferente da ideologia convencional. In Cinemateca Uruguay (org.), 1985, p. 113.

³²⁶ PEÑA & VALINA (2000, p.217).

fatos históricos, como o golpe contra Perón, em 1955; o Cordobazo, em 1969; o Viborazo, em 1972; e o Massacre de Trelew, em 1972³²⁷.

Além destes filmes, importante destacar a produção de outro longa-metragem que pouco se fala e também é tido como desaparecido, o intitulado *Bandidos como Jesús* (1975), uma co-produção com o Cine de la Base e dirigido pelos italianos Cristina Luque e Piero Tortani, finalizado na Itália e exibido nos festivais de Pésaro, além de outros países, como Venezuela³²⁸. O filme aborda a Teologia da Libertação na América Latina e foi construído a partir de depoimentos de padres progressistas - incluindo o confessor da ex-presidente Eva Perón (também conhecida como Evita) -, que foram realizados por Raymundo Gleyzer, na câmera, e Jorge Denti, como entrevistador, que relembra o fato em entrevista a esta autora:

Te cuento de una película que es muy importante, Cine de la Base hizo una película que no se sabe mucho, que graba con un grupo de dos italianos, uno argentino y un italiano, Cristina Luque y Piero Tortani en el 74 para el 75. Yo trabajo en eso, y se llama *Bandidos como Jesús* y es la historia del movimiento de los curas en América Latina, un poco a partir de Frei Beto y todo esto, y una figura clave que era Angelelli, en Argentina, que fue asesinado por la Triple A. Entonces nosotros logramos todavía vincular a todo esto. (...) Toca un sector de la iglesia de América Latina que estuvo comprometido con los cambios, que de cierta forma acompañó a los cambios, que hubo, que fue la intención en el campo revolucionario. Y de esa película no hay una copia. Pero me interesaba mucho porque ahora con el papa que hay argentino y el papa latinoamericano que hay ahora, esa película tendría una vigencia, ver esa película hubiera ayudado a entender cierto movimiento que hubo en la iglesia de un pensamiento nuevo, de un cambio nuevo y medir la figura de Jorge Bergoglio³²⁹, hoy el Papa. (...) Y tiene los testimonios de estos padres y estos curas extraordinarios como el confesor de Evita. El confesor de Evita le hicimos una entrevista. Te voy a contar. Yo le hago la entrevista, quién crees que era el cámara? Raymundo Gleyzer, Raymundo era así. Raymundo me decía “Déjame hacerle unas preguntas”. “Pero tú, disciplínate, nosotros dos no”. Él quería hacer todo siempre, no soportaba quedarse en la cámara solamente y más con una persona así. Este era un personaje muy famoso y que si lo agarrases en diez horas tendrías tema para preguntarle de todo porque imagínate confesor de Evita casi que sabía toda la historia, era un personaje extraordinario lleno de historias que quedaban... (Jorge Denti, 2014).

³²⁷ Como já abordado, o período em que o Grupo Cine de la Base atua na Argentina é caracterizado por ditaduras militares intercaladas por democracias limitadas, com proscrição ao peronismo e perseguição aos militantes comunistas. Após o golpe militar contra Perón, em 1955, foram 18 anos de ditaduras intercaladas por eleições limitadas (sem participação dos peronistas). Com as insurreições populares (como o Cordobazo e o Viborazo) em crescimento entre 1969 e 1972, o governo ditatorial resolveu buscar uma saída eleitoral com participação peronista (mas proibindo o Perón, exilado desde 1955, de participar). É então eleito o peronista Héctor Cámpora, em 1973, que teve a posse tematizada no curta-metragem de Santiago Álvarez *El nuevo tango* (1973).

³²⁸ Informações de Jorge Denti, em entrevista à autora.

³²⁹ Jorge Bergoglio é o nome do atual Papa Francisco.

Até este depoimento de Jorge Denti, não havia ouvido falar deste filme, muito pouco citado nos estudos cinematográficos sobre o Grupo Cine de la Base e cuja (in)existência demarca um vestígio fílmico na história da Teologia da Libertação na América Latina, que inspirou muitos movimentos sociais e populares no início da década de 1980. A participação de Raymundo Gleyzer na fotografia também suscita questões sobre sua cinematografia, em especial as co-produções internacionais, além de que, esta pequena anedota sobre sua insistência em transcender o papel de cinegrafista mostra bastante de sua personalidade impaciente e interventiva, característica destes filmes “urgentes” de que falava Santiago Álvarez. Não foram encontradas mais informações sobre *Bandidos como Jesus*, mas seu título polêmico e o fato de abordar uma vertente progressista do catolicismo certamente não foram vistos com bons olhos pelo setor conservador da Igreja católica. Assim, não é de se espantar seu desaparecimento, ainda mais na década em que as ditaduras militares, com amplo apoio deste setor conservador da igreja, tomavam conta de parte da América Latina.

No Brasil, os casos de desaparecimento e censura de filmes³³⁰ começam com o golpe militar de 1964. Nesse sentido, há alguns casos emblemáticos de filmes censurados e interrompidos com a ditadura, como o documentário de Eduardo Coutinho sobre João Pedro Teixeira - líder das Ligas Camponesas assassinado em 1962 -, que teve as filmagens interrompidas em 1964 e parte da equipe presa. O filme foi finalizado na década de 1980, transformando-se no célebre *Cabra marcado para morrer* (1984). Um dos integrantes desta equipe foi o cineasta Vladimir Carvalho, que em 1971 sofreu outro ataque da censura, com a apreensão de seu filme *O país de São Saruê* (1971), em pleno Festival de Brasília, que ficou detido até 1979. Em relação aos filmes de Geraldo Sarno, há um material desaparecido, como já citado, o curta-metragem que introduzia a peça *Mutirão em novo sol* (1963) do CPC/UNE da Bahia, que foi destruído pela repressão. Além deste, *Casa Grande & Senzala* (1974) também foi censurado e, num primeiro momento, teve sua exibição proibida (BOMFIM, 2015, p.65). O restante de sua obra, no entanto, não sofreu censura direta durante a ditadura, apesar de o cineasta ter sido procurado pela repressão militar na Bahia, motivo pelo qual mudou-se para São Paulo. Nas palavras do próprio Sarno:

Em São Paulo não tinha importância nenhuma um grupo fazendo cinema documentário, não tinha nem visibilidade nenhuma. Claro que (...) a situação política já estava engrossando, eu não podia ficar na Bahia porque tinha

³³⁰ Sobre censura fílmica no período da ditadura militar brasileira, ver o site <http://www.memoriacinebr.com.br>, projeto da pesquisadora Leonor Souza Pinto, que aborda casos de censura a 444 filmes brasileiros, por meio de levantamento de depoimentos e documentos.

voltado de Cuba, estavam me procurando, eu tinha tido uma militância universitária estudantil, então tínhamos problemas (...).

Assim, se por um lado os filmes documentários “sem visibilidade” não incomodavam a censura, o que nos faz pensar sobre o baixo alcance e impacto desses filmes, por outro, a vinculação de filmes a organizações políticas - como as Ligas Camponesas -, mesmo sem visibilidade, era motivo de prisão. Como o próprio Sarno enfatizou, nesse momento, o motivo de sua perseguição não eram os filmes, mas seu envolvimento com o movimento estudantil e o fato de ter realizado estágio em Cuba. No entanto, com o recrudescimento da repressão nos países latino-americanos, o exílio virou o destino de muitos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, como o brasileiro Glauber Rocha; os chilenos Miguel Littín e Patricio Guzmán; os argentinos Fernando Birri, Octavio Getino, Fernando Solanas e os principais integrantes do Grupo Cine de la Base, como Jorge Denti, Nerio Barberis, Álvaro Melián e Juana Sapire; os uruguaios Mario Handler e Mario Jacob; apenas para citar alguns casos. Além disso, assim como os cineastas, muitos filmes também foram “exilados” e assim sobreviveram, como parte da obra de Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Câncer*, *História do Brasil* e *Claro*), retirada do Brasil pelo diretor para que não fosse destruída³³¹. Um dos lugares de refúgio dos cineastas de esquerda, incluindo Glauber Rocha, foi o ICAIC, em Cuba, dentro de uma política de solidariedade aos cineastas engajados do Terceiro Mundo. O apoio do ICAIC³³² a cineastas se deu por meio do oferecimento de sua estrutura cinematográfica a realizadores latino-americanos exilados, o que possibilitou tanto a finalização de obras interrompidas nos países de origem quanto a proteção e o arquivamento de filmes. Como apontou Mariana Villaça (2010, p.182), diversos cineastas passaram pelo ICAIC na década de 1970, como Patricio Guzmán, Miguel Littín, Sergio Castilla, Pedro Chaskel, Nelson Villagra, Alberto Durant, Frederico García, dentro outros. Apenas para citar dois exemplos emblemáticos, a trilogia documental *A batalha do Chile* (1975, 1977, 1979), do chileno Patricio Guzmán, teve parte de sua montagem realizada no Instituto³³³; e o filme *Câncer* (1972), de Glauber Rocha,

³³¹ No filme *Rocha que voa*, de Eryk Rocha, Glauber Rocha exclamou: “porque eu tive que tirar do Brasil, porque foi ameaçada de ser destruída, queimada!”.

³³² Parte destas reflexões sobre o ICAIC já foram apresentadas no I Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, em 2013, e publicadas no artigo “ICAIC e a memória dos exilados”, no livro *Imagem e Exílio*, organizado por Yanet Aguilera (2015).

³³³ Para maiores informações sobre o processo de produção de *A batalha do Chile*, ver entrevista com Patricio Guzmán publicada na *Revista Movimento* (edição n. 02, dezembro de 2012), realizada por esta autora e outros entrevistadores. Disponível em: <http://www.revistamovimento.net/>.

também foi finalizado na mesma instituição no período em que o cineasta morou no país, como já citado no Capítulo 1. Além disso, o apoio do ICAIC aos militantes de esquerda também se deu por meio da produção de *Noticieros* que denunciavam as ditaduras latino-americanas, alguns dos quais serão analisados adiante. No entanto, se por um lado Cuba era vista como um porto seguro de cineastas de esquerda, por outro, também tinha seus filmes proibidos nos países alinhados aos Estados Unidos, impondo uma forma clandestina de circulação, como ocorreu, por exemplo, na Argentina, com a exibição de filmes de Santiago Álvarez.

A clandestinidade, assim, passou a ser regra para a exibição de filmes que fossem na contracorrente do imposto pelos regimes militares que, além de censurarem, perpetraram uma política de silenciamento/invisibilidade das vozes/imagens de diversos cineastas. Portanto, passados os anos de chumbo, os filmes que não foram desaparecidos e/ou destruídos, representam importantes fontes de análise histórica do ponto de vista dos que resistiram. Por outro lado, os filmes velados só nos deixam vestígios para serem investigados, uma história do cinema sem imagens em movimento. Jean-Louis Comolli (2014), em palestra, disse que o “cinema salva o que vai desaparecer”, trazendo imagens do passado que também nos olham e nos inquietam. Podemos dizer, assim, que esse cinema sobrevivente salva uma parte da história que quase desapareceu? Como esse cinema nos olha e nos inquieta? O que nos dizem essas imagens do passado censuradas que foram salvas e que ao mesmo tempo salvam uma história? Para aprofundar o significado desses arquivos que sobreviveram, nada melhor do que ir direto à fonte. Para isso, foram analisados as seguintes produções: um curta-metragem de Raymundo Gleyzer, o *Comunicado ERP Número 2: B.N.D.*, que ficou desaparecido por um tempo e encontrado nos arquivos do Festival de Pésaro; e dois *Noticieros* de Santiago Álvarez denunciando a ditadura militar brasileira, produzidos no auge do regime, logo após o decreto do AI-5 e que dificilmente foram exibidos no Brasil. Algumas questões permearão essa análise: o que esses filmes representam para contar essa outra história não contada pela história oficial? Como se situam no âmbito da luta de classes da produção simbólica? Qual a ideia de América Latina que esses filmes constroem?

5.1 Noticieros ICAIC Latinoamericano No. 469 (1969) e 511 (1970)

Dos diversos temas abordados pelos *Noticieros*, algo que chama a atenção é a cobertura de pautas políticas internacionais sobre dezenas de países, como os *Noticieros* sobre os golpes militares em países latino-americanos. O *Noticiero* 587, por exemplo, de 21 de

dezembro de 1972, mostra discurso de Fidel em apoio ao governo de Salvador Allende³³⁴, então presidente chileno; e, anos depois, o *Noticiero* 675, de 19 de setembro de 1974, intitulado “Primeiro ano de Fascismo no Chile”, denuncia o golpe militar de Augusto Pinochet. Outro interessante nesse sentido é o *Noticiero* 466, de 1º de setembro de 1969, que aborda a I Série Mundial de Beisebol Amador, ocorrida na cidade de Santo Domingo, capital da República Dominicana, em que a final do campeonato Cuba versus Estados Unidos transforma-se em metáfora dos embates políticos do período, em que a disputa das consciências bradavam socialismo versus capitalismo. Com esse espírito, o *Noticiero* também é utilizado para relembrar e repudiar a invasão militar da República Dominicana pelos Estados Unidos, ocorrida em 1965. Sobre o Brasil, especificamente, foram encontradas duas edições com esse enfoque: o *Noticiero* 469, de 06 de outubro de 1969, e o *Noticiero* 511, de 12 de novembro de 1970, os quais abordam a ditadura militar brasileira³³⁵. Ambos têm como foco a libertação dos ex-presos políticos brasileiros trocados pelo então embaixador norte-americano, Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969. No entanto, enquanto a edição 469 mostra Fidel Castro recebendo os exilados em Havana, a edição 511, realizado *in memoriam* a Carlos Marighela, mostra depoimentos dos ex-presos políticos denunciando as atrocidades do regime militar. Estes dois documentos fílmicos, praticamente desconhecidos no Brasil, constituem-se importantes arquivos de contra-informação aos meios de comunicação “oficiais” do regime militar brasileiro, uma fonte cinematográfica que se junta às outras fontes historiográficas (escritas ou iconográficas) para servir como ferramenta de “contra-análise da sociedade” (FERRO, 1976). Além disso, rememorar estes documentos torna-se uma ação de reconhecimento da existência de outro lado da história.

5.1.1. *Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 469 (1969)*

Ficha Técnica: *Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 469: Los sucesos de junio del 68 en Sao Paulo. Fidel recibe a los brasileños canjeados por Embajador norteamericano secuestrado* (06/10/1969 8 minutos) / Preto e Branco/ Espanhol/ Direção: Santiago Álvarez

Um close numa perna de boneca ao som de fanfarra marcial dá início ao *Noticiero*. Um novo plano, mais aberto, possibilita ver que as pernas fazem parte de um objeto de

³³⁴ Este *Noticiero* é dedicado à visita de Salvador Allende a Cuba e mostra um grande ato político em que Fidel Castro pede à população cubana que doe parte de sua cota de açúcar para apoiar o processo revolucionário no Chile. Esse discurso é intercalado com falas de apoio da população cubana ao Chile e com falas de Salvador Allende nesse mesmo ato, agradecendo a recepção e o apoio político de Cuba.

³³⁵ *Noticiero* 675, de 19 de setembro de 1974, intitulado “Primeiro ano de Fascismo no Chile”³³⁵, que denuncia o golpe militar de Augusto Pinochet.

vitrine, uma caixa registradora com pernas e braços de boneca, “sentada” numa poltrona do mostruário da *Pan American*. A sequência é filmada do lado de fora da loja, à frente do vidro que também reflete imagens de pessoas passando na rua. São planos de alguns segundos, mas suficientes para chamar a atenção, primeiro pela caixa registradora com pernas e braços, que remete a um bebê, uma espécie de humanização da caixa registradora ou mercantilização da vida; segundo pela rápida citação da principal empresa aérea estadunidense do período³³⁶. Os reflexos das pessoas caminhando de maneira apressada é o que tem de mais humano na cena. Um corte seco dá início a uma *voz over*, com imagens de militares num palanque, o que pode ajudar a explicar a introdução: “Brasil vive hoje a ante-sala da revolução. De Garrastazu Médici a Albuquerque de Lima ou qualquer outro gorila substituto de Costa e Silva, não tem saída à atual situação de Brasil comparada a de Cuba em 1958”³³⁷. A narração compara a ditadura militar brasileira com a cubana de Fulgencio Batista (1952-1958), com filmagem que mostra a posse da junta militar que assumiu o governo da ditadura militar brasileira quando o general Costa e Silva estava doente. No palanque, vemos os ministros do Exército (Aurélio de Lira Tavares), da Marinha (Augusto Rademaker) e da Aeronáutica (Márcio de Sousa e Melo), talvez este último explique o início do Noticiário e o vínculo político e econômico da ditadura com os Estados Unidos da *Pan American*. Ao som da mesma trilha de fanfarra, entra plano de soldados marchando num desfile - provavelmente da mesma cerimônia de posse -, que é cortado por filmagens de outra solenidade: um velório que passa na rua, com um caixão cheio de coroas de flores e pessoas abanando lenços brancos, à frente de uma fachada de cinema, que anuncia o filme *À queima roupa*. Corte seco. Plano geral do mesmo palanque de posse da junta militar. Corte seco. Close de adolescente ensanguentado. Corte seco. Imagem de manchete de jornal explica: “Estudante morto, convulsão no Rio”. O estudante é o secundarista Edson Luís de Lima Souto, assassinado com tiro no peito pelo comandante da tropa da Polícia Militar Aloísio Raposo, que reprimia manifestação de estudantes contra o aumento do preço da refeição no Restaurante Calabouço, em 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro. O próximo plano mostra fanfarra de soldados marchando e tocando tambores, momento em que a trilha torna-se diegética, na cerimônia de posse que novamente mostra a junta de generais batendo continência.

³³⁶ Vale também lembrar que logo após o golpe de estado de 1964, uma das principais empresas aéreas do Brasil a Panair, foi fechada por imposição da ditadura. Assim, esta imagem de uma empresa aérea estadunidense também pode remeter a este episódio.

³³⁷ Tradução da própria autora. Texto original: *Brasil vive hoy la antesala de la revolución. De Garrastazu Médici a Alburquerque de Lima o cualquier otro gorila sustituto de Costa e Silva no tiene salida la actual situación de Brasil comparada a de Cuba en 1958.*

Duas questões interessantes sobre essa sequência dizem respeito à voz over e à descontinuidade temporal e espacial das imagens históricas. A narração tem características do “modelo sociológico” de que fala Bernardet, uma “voz do saber”, em geral por meio de uma narração masculina, grave, firme e gravada em estúdio. No entanto, neste caso, há uma diferença importante, que caracteriza o que denominei de *voz militante*, esta que se posiciona ideologicamente, por meio, por exemplo, de jargões do meio militante, como a utilização da palavra “gorila” para se referir pejorativamente aos militares. Sobre a descontinuidade entre os fatos históricos, há um paralelismo entre fatos políticos ocorridos em diferentes períodos e lugares - a posse da junta militar em 31 de agosto de 1969, em Brasília, e o assassinato de Edson Luís em 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro. No entanto, isso não compromete a unidade histórica da sequência, que se utiliza das imagens do assassinato para explicar o recrudescimento da repressão durante o ano de 1968, cujo grande marco é o AI-5, de 13 de dezembro deste mesmo ano, decretado por Costa e Silva, que é substituído pelos generais mostrados na cerimônia de posse. O contraste destes fatos é potencializado pela montagem que contrapõe a pompa da cerimônia de posse dos novos militares ao luto do velório de uma das vítimas do regime, a partir de uma única trilha, que cumpre duplo papel simbólico: o de fanfarra marcial e o de requiem. Na imagem do cortejo fúnebre, chama a atenção a fachada anunciando o filme *À queima roupa*, que não é uma mera coincidência. No dia seguinte ao assassinato de Edson Luís de Lima Souto, os cinemas da Cinelândia colocaram os seguintes títulos em cartaz como ato de repúdio: *A noite dos generais*, *Coração de luto* e *À queima roupa*, título que faz alusão direta à forma como o estudante Edson Luís foi assassinado.

Figura 21 – Noticiário ICAIC Latinoamericano No. 469 (Santiago Alvarez, 1969).

Após essa introdução, tem início um conjunto de sequências com imagens que se chocam ao som de “canções de protesto proibidas pelos militares brasileiros”, como a própria

voz over enfatiza³³⁸. Manchetes de jornal anunciam as respostas da população ao assassinato do secundarista³³⁹, fotografias de ações militares (soldados com metralhadoras em punho, quartel general, tanques de guerra e cavalarias) mostram a ofensiva militar da ditadura, em contraste com imagens que mostram a resistência ao regime (missa na igreja da Candelária em homenagem a Edson Luís; passeatas com faixas de denúncia - “abaixo a ditadura”, “yankees mataram um brasileiro” e “luto” -; fotos do atentado ao quartel general de São Paulo; e comícios de militantes nas ruas, entre eles o líder universitário Vladimir Palmeira). As fotografias são animadas com diversos movimentos, *zoom in*, *zoom out*, panorâmicas, potencializando o dinamismo da montagem. São tocadas as seguintes canções: “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, considerado hino de luta contra a ditadura brasileira; “É proibido proibir”, de Caetano Veloso; e “Queremos Guerra”, de Gilberto Gil. Essa primeira parte do *Noticiário* é uma espécie de contextualização histórica em que se denuncia a ditadura militar brasileira, a partir de dois dispositivos narrativos: a posse da junta militar e o assassinato do secundarista Edson Luís.

A segunda parte do *Noticiário* aborda uma das ações armadas que mais teve repercussão durante a ditadura brasileira: o sequestro do embaixador estadunidense pelos grupos MR-8 e Ação Libertadora Nacional (ALN), ocorrido dias depois da posse da junta militar. Em tom celebrativo, a voz over anuncia: “o sensacional seqüestro do embaixador *yankee* no Brasil foi um golpe contundente para o imperialismo e seus lacaios, que tiveram que colocar em liberdade 15 revolucionários presos. Aqui vemos sua chegada ao México, muitos deles ainda vestidos com a roupa da prisão”³⁴⁰. Então, aparecem imagens dos expresos políticos descendo do avião Hércules 56, da Força Aérea Brasileira, no aeroporto do México, ao som de uma trilha dissonante – com percussão e teclas agudas de piano - e uma câmera na mão - em meio à multidão e tumulto da imprensa – as quais transmitem a tensão da operação (na época, tinham medo que o avião fosse atacado por militares que não concordassem com a libertação dos presos). Tem início então, nova sequência, ao som da canção “Queremos guerra”, na voz do músico Gilberto Gil, e imagens dos 13 militantes que

³³⁸ Nas palavras palavras do narrador: “por primera vez escuchamos en Cuba estas canciones protesta prohibidas por los militares brasileños”.

³³⁹ São as seguintes manchetes: “Uma grande multidão no sepultamento” e “Violento conflito entre polícia e estudantes em Brasília: Edson sepultado”.

³⁴⁰ Tradução da própria autora. Texto original: “El sensacional secuestro del embajador yankee en Brasil fue un golpe contundente para el imperialismo y sus lacaios, que tubieron que poner en libertad a 15 revolucionarios presos. Aqui los vemos en su llegada a México, muchos de ellos vestidos aún con las ropas de la prisión.”

foram para Cuba³⁴¹, descendo de avião no aeroporto de Havana. A trilha quebra a tensão da sequência anterior, num tom mais agitado, assim como a câmera na mão mais íntima, que faz imagens dos brasileiros cumprimentando oficiais cubanos, em plano médio. Há então uma sucessão de planos no interior de uma sala do aeroporto José Martí, em que “Fidel lhes dá as boas-vindas a Cuba”, como anuncia a *voz over*, que mostram alguns closes dos militantes e planos médios da reunião, único momento com som direto, mas com muitos ruídos que dificultam escutar a conversa, apenas frases soltas como “nós não somos hóspedes, somos camaradas” de algum dos guerrilheiros.

Figura 22 – Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 469 (Santiago Álvarez, 1969).

A sequência termina, então, com plano de Vladimir Palmeira e corta para duas fotos de arquivo em que ele é o referente: a primeira, uma espécie de comício relâmpago na rua, e a segunda, um close de seu rosto seguido de close-up de sua boca gritando. Ao som da mesma trilha, outras imagens da resistência, como a passeata dos cem mil ocorrida em junho de 1968, militantes com megafone em mãos, bandeiras queimando e pixações com foco para a palavra

³⁴¹ Dos 15 militantes libertados, 13 foram para Cuba, e aparecem nas imagens do aeroporto: José Dirceu de Oliveira, José Ibrahin, Maria Augusta Carneiro Ribeiro, Vladimir Palmeira, Gregório Bezerra, Luís Travassos, Rolando Frati, Onofre Pinto, Argonauta Pacheco, Ivens Marchetti, Ricardo Zarattini, João Leonardo Rocha e Mario Zanonato. Além destes, foram libertados Ricardo Vilas Boas e Flavio Tavares.

“liberdade”. A última imagem do filme retoma a boca gritando³⁴² de Vladimir Palmeira, reforçando o símbolo do grito como resistência. O Noticiero termina com o logo e a frase “el año del esfuerzo decisivo” - campanha nacional pelo aumento da produção da safra de cana-de-açúcar -, ao som do verso “Queremos guerra”.

De maneira resumida, o roteiro do *Noticiero* 469 é estruturado por meio da colagem de imagens de arquivo junto a duas vozes principais: a voz over e a trilha sonora. A voz over que denominei, neste caso, de *voz militante*, contextualiza o espectador a respeito de informações históricas. A trilha sonora - da diegética fanfarra às canções proibidas pela ditadura - denunciam o recrudescimento da repressão militar ao mesmo tempo que enfatizam a resistência ao regime. Apesar da presença da *voz militante* como uma das condutoras da narrativa, a trilha sonora é preponderante. Também percebemos ao longo do roteiro o uso de recursos da montagem intelectual, por meio de choque de imagens, analogias e jogos de linguagem. Por fim, o Noticiero acaba sendo uma ode à ação armada que libertou os guerrilheiros brasileiros e uma homenagem aos que tombaram lutando, como o estudante Edson Luís.

5.1.2 *Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 511 (1970)*

Ficha Técnica: *Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 511: Carlos Marighella* in memoriam (12/11/70; 9 minutos) / Cuba / Preto e Branco / Direção: Santiago Álvarez / Realização: Manuel Pérez

O primeiro plano do *Noticiero 511*³⁴³ é a manchete “Cai lutando nas ruas de São Paulo o dirigente revolucionário brasileiro Carlos Marighella”³⁴⁴, anunciando o assassinato do líder guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional (ALN) por agentes da ditadura militar, no dia 04 de novembro de 1969. Na época, chegou a ser declarado “inimigo número um” pela cúpula da repressão e seu rosto estava estampado em cartazes espalhados pela cidade de São Paulo com a inscrição “terrorista procurado” (REZENDE, 2010, p.120). Na mesma sequência, após a

³⁴² Mesmo recurso utilizado para encerrar o curta-metragem *Now* (1965), de Santiago Alvarez, sobre a luta contra a discriminação racial nos Estados Unidos e por igualdade nos direitos civis, que também termina com um close da boca de uma mulher negra gritando. Além deste exemplo, também podemos citar o grito como símbolo de resistência na canção “Menino” (1976), de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, em homenagem a Edson Luís, que termina com o verso “Quem grita vive contigo”. O final da música é um grito cantado na voz do cantor Milton Nascimento.

³⁴³ Parte dessas reflexões sobre o *Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 511* foram publicadas no artigo “ICAIC e a memória dos exilados”, no livro *Imagem e Exílio*, organizado por Yanet Aguilera (2015).

³⁴⁴ Tradução da própria autora. Texto original, provavelmente do jornal cubano Granma: “*Cae luchando en las calles de São Paulo el dirigente revolucionário brasileño Carlos Marighella*”.

manchete, imagens do local do crime³⁴⁵, da capa do livro *Pour la libération du Brésil*³⁴⁶, do próprio Marighella, seguida de uma foto sua, introduzem o espectador sobre o tema do *Noticiário*. Na voz *over* que acompanha as imagens, uma declaração do líder guerrilheiro feita à revista francesa *Front*³⁴⁷:

A revolução não é um problema de uma ou algumas pessoas, é uma questão do povo e de sua vanguarda. A parte que me tocou foi iniciá-la. A maior parte dos militantes do movimento revolucionário tem menos de 25 anos de idade, aos melhores deles caberá assumir a direção, (...) e um deles empunhará meu fuzil.

Este trecho inicial é uma espécie de apresentação da personagem real que, em seguida, entrará em cena. Numa tela preta de alguns segundos, a voz *over* nos informa sobre a jovem militante que dará seu depoimento: “Maria Augusta Carneiro, dirigente estudantil brasileira, relata parte das torturas a que foi submetida pela ditadura fascista que governa em sua pátria”. Ela foi uma das 15 libertadas em troca do embaixador dos Estados Unidos e era militante da organização MR-8. Na condição de exilada em Cuba, dá seu depoimento ao *Noticiário*, descrevendo as torturas brutais que sofreu na prisão. Após corte seco, um plano médio entra em cena. Na imagem, três ex-presos políticos sentados numa sala bem iluminada: João Leonardo Rocha, militante guerrilheiro da ALN³⁴⁸; Ivens Marchetti, militante guerrilheiro do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8); e Maria Augusta, ao centro, que faz o relato das torturas (dublado em espanhol) que sofreu no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), nas mãos do oficial Ramiro. Descreve em detalhes a humilhação e o horror dos golpes e dos instrumentos da tortura a que foi submetida desnuda. Enquanto fala, o plano vai se aproximando em *zoom in* destacando seu rosto abatido, o que acentua a dor do depoimento. A dura sequência é finalizada com um corte seco, seguida da vinheta do *Noticiário*.

³⁴⁵ As filmagem de arquivo - ao que tudo indica da TV Tupi - mostra aglomerado de pessoas, incluindo policiais, em volta do carro onde Marighella foi assassinado.

³⁴⁶ MARIGHELLA, Carlos. *Pour la libération du Brésil*. Paris: collectif d'éditeurs, 1970.

³⁴⁷ “Le Brésil sera un nouveau Vietnam.” Entrevista de Carlos Marighella a Conrad Detrez. *Front*. Volume 3, novembro de 1969: 1-8. In Rezende, 2010, p. 120.

³⁴⁸ Quando voltou ao Brasil, clandestinamente, passou a integrar outra organização guerrilheira, dissidente da ALN, a MOLIPO (Movimento de Libertação Popular). Em 1975, foi assassinado por agentes da ditadura militar.

Figura 23 – Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 511 (1970).

Em seguida, há uma apresentação histórica e geográfica do Brasil: país colonizado pelos portugueses, com maior extensão e número de habitantes da América Latina, vasta rede hidrográfica, com rico potencial hidroelétrico. As imagens que acompanham a voz *over* são: o desenho de mapa brasileiro com dados geográficos³⁴⁹ e imagens que retratam a desigualdade social do país. A modernidade dos prédios e avenidas da megalópole São Paulo contrasta com a precariedade e pobreza das favelas e a voz “sociológica”, com dados e estatísticas, explica as causas deste contraste social, situando o Brasil dentro de uma realidade comum aos países da América Latina.

Como nas demais nações latino-americanas e apesar do maior desenvolvimento industrial, vive as consequências de uma economia que esteve condicionada primeiramente aos interesses da metrópole colonial, e atualmente aos do imperialismo norte-americano. O desenvolvimento deformado dá lugar ao aparecimento de cidades como São Paulo, que contrastam brutalmente com o resto da nação. (...). 81% das empresas de São Paulo são norte-americanas.”³⁵⁰

A contextualização histórica continua, cita o ex-presidente Jânio Quadros, “que foi obrigado a renunciar sete meses após sua posse”, e João Goulart, então vice-presidente que “só conseguiu substituir a presidência graças à mobilização popular”. E, seguida, a voz *over* explica que, “no entanto, a radicalização assustou os setores da burguesia nacional” e os “interesses norte-americanos promoveram o golpe militar gorila de abril de 1964”. Especificamente neste trecho, também podemos falar da existência de uma voz *militante*, que se posiciona ideologicamente e se refere ao inimigo político de maneira pejorativa por meio da palavra “gorila”. A narração é acompanhada por imagens dos ex-presidentes em momentos

³⁴⁹ Os dados são os seguintes: 8.513.844 Km² / 5º país do mundo; 92 milhões de habitantes/ 8º país do mundo.

³⁵⁰ Tradução da autora.

solenes, intercaladas por imagens de soldados do exército em diversas situações - enfileirados, em marcha, com armas em punho, “mirando” com binóculo -, uma espécie de anúncio do que estava por vir. No final, imagem de palanque com militares, confirmam o golpe de Estado.

Um novo corte seco, seguido de voz *over militante* e alguns segundos de tela preta, momento em que se apresenta um novo personagem: “José Ibrahim, dirigente sindical, relata parte das torturas a que foi submetido pela ditadura fascista brasileira”. Ibrahim também foi um dos quinze presos políticos libertados em troca do embaixador norte-americano. Em plano médio, dá seu depoimento (dublado em espanhol), citando os bárbaros métodos de tortura de que foi vítima – socos, choques elétricos “pau de arara”, “cavalinho” – e o nome de um dos torturadores: Antônio Nascimento Pivatto³⁵¹, capitão comandante da Polícia do Exército de São Paulo. No meio do depoimento, há um movimento de *zoom out*, que permite ver outra pessoa ao seu lado, com olhar distante e apático. É João Leonardo Rocha, que também estava ao lado de Maria Carneiro. O plano, então, termina com um *zoom in* no rosto de Ibrahim, seguido de corte seco.

Uma tela branca dá início a uma nova sequência, com o intertítulo “Carlos Marighella”. Volta a voz *over* com imagens de arquivo sobre a participação de Marighella na Conferência da OLAS (Organização Latino-Americana de Solidariedade), em Havana, em 1967. A narração enfatiza a declaração do líder guerrilheiro quando volta ao Brasil – “o essencial é a ação, a ação faz a vanguarda” – e relata seu pronunciamento, agora em 1968, sobre a linha política adotada pela ALN³⁵², em consonância com a declaração geral da OLAS, ou seja, a linha “foquista”, que defendia a criação de focos revolucionários no campo para fazer a revolução, como aconteceu em Cuba.

Entra, então, a sequência mais experimental do *Noticiero*: uma colagem de imagens contrastantes, em consonância com uma trilha sonora instrumental que marca as transições temáticas e atribui significados. O tema é o recrudescimento da repressão política no Brasil³⁵³, em paralelo com a radicalização das organizações guerrilheiras. Por meio da justaposição de planos que se chocam, uma montagem intelectual dá vida ao conceito defendido neste

³⁵¹ O roteiro do *Noticiero* faz questão de incluir o nome dos torturadores nos dois depoimentos, mostrando que os considerados “vencedores” da ditadura são, na verdade, torturadores, e seus nomes devem ficar registrados como prova histórica.

³⁵² Os documentos escritos por Carlos Marighella “Cartas de Havana” (1967) e “Mensagem de Cuba”, que também aparecem no *Noticiero*, são registros desta linha política adotada pela ALN.

³⁵³ Em 13 de dezembro de 1968, é decretado o Ato Institucional nº.5 (AI-5) no Brasil, fortalecendo a “linha dura” do governo militar. O decreto suspendia várias garantias constitucionais e dava poderes extraordinários ao presidente-ditador. A partir de então, houve o recrudescimento da repressão política às pessoas, grupos e organizações que fizessem oposição à ditadura.

informativo: a necessidade da luta armada em prol da libertação nacional. A trilha sonora tem função narrativa nesta sequência, transmitindo sentidos que não são literais. Por isso, as transformações na trilha ao longo deste trecho merecem uma atenção especial³⁵⁴. A sequência tem início com uma tela composta de quatro fotografias do exército. Esta composição traz a tônica da montagem cinematográfica que virá em seguida, composta de choques e contrastes. Na parte superior, duas fotografias retratam oficiais em diferentes momentos: numa das fotografias, um oficial toca trompete, no que parece ser uma celebração cívico-militar; na outra, um plano médio de quatro oficiais enfileirados e com rosto apreensivo. As outras duas fotos na parte inferior da tela retratam oficiais ao lado de prédios e carros destruídos, com a seguinte legenda: “Atentado ao quartel de São Paulo – junho de 1968”³⁵⁵.

É nesta tela que tem início uma trilha sonora com percussão de tambores e pratos, com ritmo do tipo militar, acelerado, que acompanha os próximos planos curtos, com transições em corte seco. O ritmo percussivo potencializa a tensão já transmitida pelo referente das fotografias trucadas com movimento e pelas filmagens de oficiais reprimindo, revistando e detendo pessoas nas ruas. Estas imagens são intercaladas por manchetes de jornal (em espanhol)³⁵⁶ durante toda a sequência, como um guia narrativo que relata os acontecimentos históricos do período. Com esta trilha e neste ritmo, as manchetes sobre o aumento das prisões políticas são: “Ao redor de 70 pessoas são presas no Brasil acusadas de revolucionárias”; “Centenas de pessoas são detidas no Brasil e encarceradas na ilha das Flores”. Uma última foto encerra esta sequência, mostrando uma pessoa amarrada pelos braços e pernas num instrumento de tortura, cercada por militares. É a primeira imagem que faz referência à tortura. Então, entra a seguinte manchete de jornal: “Grupo armado assalta hospital brasileiro.”³⁵⁷

³⁵⁴ Para a análise da função da trilha sonora neste *Noticiero*, agradeço imensamente as considerações da professora Eliane Coster, durante o I Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (2013), onde apresentei uma primeira análise deste *Noticiero*.

³⁵⁵ Esta manchete refere-se ao atentado ao quartel general do II Exército, em São Paulo, ocorrido em 26 de junho de 1968, pela organização guerrilheira Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

³⁵⁶ Provavelmente manchetes do jornal cubano *Granma*.

³⁵⁷ Esta manchete refere-se ao assalto ao Hospital Militar do Cambuci, em São Paulo, em junho de 1968, pela ALN, quando a organização realizou o que denominava de expropriação de armas.

Figura 24 – Noticiário ICAIC Latinoamericano No. 511 (1970).

A partir desta manchete, há uma mudança na trilha sonora: o ritmo do tipo militar, num toque acelerado e improvisado de bateria, vai sendo transfigurado, ficando apenas a batida do tambor mais demarcado, como uma marcha, ao qual é acrescentado um novo instrumento de percussão, ao que tudo indica uma clave, que vai transformando a música num ritmo afro-americano. Neste momento, há uma virada no cenário político apresentado: esta manchete do assalto ao hospital militar indica que existe resistência à repressão. Ao som da nova trilha, mais imagens de repressão policial e de uma pessoa ensanguentada e estirada na rua (que pode estar ferida ou morta) e, em seguida, filmagens de uma grande manifestação³⁵⁸ denunciando a violência militar: a resposta das massas. Lêem-se as seguintes faixas em planos médios e gerais da multidão: “Mais um crime da ditadura”; “Luto”; “Fora com militares”; “Yankees mataram um brasileiro”; “Olho por olho”. Então, são lançadas novas manchetes intercaladas por imagens de violência militar: “Onda repressiva no Brasil: 300 presos em uma semana”; “Tomam a emissora de rádio em São Paulo e tornam público comunicado de Marighella”³⁵⁹; “Mini-manual do guerrilheiro urbano, por Carlos Marighella”³⁶⁰. Neste momento, aparece o conteúdo da “carta circular aos homens das classes dominantes”³⁶¹, de Marighella, e há uma nova transformação na trilha sonora. O ritmo afro-americano incorporou um chocalho e, neste momento, se transforma num samba, com a inserção de uma nova batida

³⁵⁸ É possível que sejam imagens da Passeata dos Cem Mil, ocorrida em 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro, contra a ditadura militar.

³⁵⁹ Este fato faz referência à ação da ALN, em 15 de agosto de 1969, quando seus guerrilheiros tomaram a Rádio Nacional e leram carta-manifesto de Marighella.

³⁶⁰ Esta manchete refere-se ao livro “Mini-manual do guerrilheiro urbano”, que Carlos Marighella escreveu em 1969.

³⁶¹ A “carta circular aos homens das classes dominantes” foi um dos textos escritos e gravados em áudio por Marighella. Em 1969, o líder guerrilheiro criou um projeto de rádio clandestina de combate à ditadura militar intitulado “Rádio Libertadora”. Para maiores informações, ver “Rádio Libertadora, a palavra de Carlos Marighella”, livro de Eliomar de Lima que relata essa experiência, além de disponibilizar um CD com os áudios gravados por Marighella para a Rádio Libertadora.

de tambor. Numa tela branca, frases de um trecho da referida carta vão sendo inseridas, ao som contagiante da trilha sonora:

Senhor: tomamos a iniciativa de dirigir a seguinte carta, com o objetivo de assinalar, para seu conhecimento, que a guerra revolucionária já começou no país e que os gastos e implicações desta guerra inevitavelmente serão ‘cobrados’ por nós às classes dominantes do país.

A trilha termina com uma batida de tambor, em sincronia com o fim do texto. Tem início, então, uma nova batida de tambor, que começa em ritmo de marcha, vai se transformando novamente, até terminar em samba, que embala as cenas finais do *Noticiero*, com manchetes, intertítulos e voz *over*: “Grupo armado assalta agência bancária no Brasil”, seguida do seguinte intertítulo, com efeito de aproximação, numa tela branca: “Se acabou a lenda do ouro de Moscou, de Pequim ou de Havana.”. A trilha continua intensa, ritmando as últimas manchetes: “Mil e oitocentas pessoas são presas no Brasil desde domingo”, seguida de fotografias de militares montados em cavalaria; “Sequestrado o embaixador dos Estados Unidos no Brasil em pleno centro do Rio de Janeiro”; “O regime brasileiro anuncia a libertação de 15 revolucionários presos”. Esta é última manchete, seguida de narração em voz *over militante*, em tom de conclamação:

Os grupos revolucionários podem unir-se ou atuar separadamente, manter ou não vínculos entre si. O essencial é a ação. Esta que despertará a energia revolucionária do nosso povo, a que determinará a formação de um caudal de lutas que ninguém poderá deter. Isso é o que vai unir realmente os revolucionários.

Por fim, o *Noticiero* termina com a seguinte frase: “a guerra revolucionária que estamos desencadeando é uma guerra longa, que exige a participação de todos”. Um logotipo animado encerra o cinejornal, seguido do *slogan* “Ano dos 10 milhões”, que remete à campanha pela produção de 10 milhões de toneladas de açúcar, meta político-econômica estabelecida pelo governo para o ano de 1970, como já abordado no Capítulo 4. Este encerramento do *Noticiero* reforça seu caráter de mobilização, convocando o espectador à ação, recurso recorrente nos filmes militantes.

A edição 511 do *Noticiero*, de 12 de novembro de 1970, é um documento cinematográfico singular deste período, pois é dos poucos materiais fílmicos que declaram apoio à guerrilha como forma de resistência à ditadura militar brasileira. O *Noticiero* denuncia as atrocidades da ditadura militar brasileira, por meio de depoimentos dos ex-presos políticos brasileiros exilados em Cuba, cujas vozes amordaçadas vieram à tona em telas estrangeiras.

Como o *Noticiero* tinha circulação restrita na América Latina, o público-alvo principal acabava sendo a própria população cubana e servia para reforçar que os Estados Unidos não eram inimigos só de Cuba, mas de toda a América Latina. Além disso, a homenagem a Carlos Marighella reforça a linha foquista como alternativa revolucionária. Sobre a escolha do tema, explica o realizador Manuel Pérez Paredes³⁶²:

En diciembre, creo que fue diciembre del 70, yo tengo que hacer, está Santiago fuera, no sé qué estaba haciendo, yo estaba en el noticiero por unas semanas y no había pasado nada en Cuba y en el mundo atractivo, con fuerza cinematográfica, y de pronto venía el primer año de la muerte de Carlos Marighella, y yo decidí, vamos a hacer un noticiero dedicado a Marighella. (...) Y le rendimos homenaje a Marighella, busqué en el archivo de fotos, de material fílmico del año anterior porque lo asesinaron. Yo había leído sobre Marighella y Marighella era una figura que me resultaba atractivo porque Marighella hace una radicalización política en una edad en la que lo normal es no radicalizarse porque era un hombre de más de 50 años, entonces el atractivo de Marighella, a mí me despertaba, no sólo a mí, me despertaba una curiosidad y admiración porque Marighella es un hombre de formación clásica latinoamericano, que como parte de la situación de Brasil con el golpe que tumba a Goulart, la aparición de la dictadura en Brasil y de lo que se desata con la revolución cubana y con Fidel y con el Che, la Tricontinental, de pronto Marighella comienza a ser disidente de la ortodoxia del PC brasileño que además estaba envuelto en la clásica disputa de la época entre los PC pro soviéticos y los PC pro China y Marighella viene a Cuba a la OLAS, la reunión de la OLAS en agosto del 67 (Manuel Pérez Paredes, 2014).

Para defender a tese apresentada pelo *Noticiero*, o roteiro é composto das seguintes vozes que desenvolvem a argumentação da narrativa: a voz do narrador (voz over), que apresenta informações de contextualização histórica, geográfica e política e, em alguns momentos, lê declarações do próprio Marighella, o que propicia uma mescla de “voz sociológica” e o que chamamos de *voz militante*; a voz do próprio Marighella, por meio da leitura de seus textos e da apresentação de suas ideias; a voz dos militantes Maria Augusta Carneiro, dirigente estudantil brasileira, e José Ibrahim, dirigente sindical, os quais relatam as bárbaras torturas a que foram submetidos por agentes da ditadura; além das vozes presentes na trilha sonora e nas manchetes de jornal.

A trilha sonora é fundamental para causar um efeito de adesão do espectador à narrativa e ao discurso defendido, além de transmitir sentidos que não são literais, em que transformações musicais merecem uma atenção especial. Assim, mesclam-se percussão de ritmo militar e samba - um dos ritmos escolhidos para representar o Brasil, possuindo caráter

³⁶² Informação concedida pelo próprio realizador Manuel Pérez Paredes. Como Santiago Álvarez viajava muito, era comum que os *Noticieros* fossem realizados por outros cineastas da equipe.

informativo e de atribuição de sentidos, para além do carácter catártico ou emotivo -. A montagem rítmica, pautada pelo tambor, embala a narrativa das imagens, guiada pelo texto das manchetes de jornal. Ademais, a tensão do aumento da repressão, junto com a radicalização das organizações guerrilheiras, é intensificada pelo samba. Importante analisar a mudança do ritmo sonoro: de música militar para um samba, justo no momento em que aparecem imagens das ações guerrilheiras e da grande marcha contra a ditadura militar. Sendo um filme de homenagem a Carlos Marighella, *in memoriam*, me arrisco com a hipótese de que a escolha do samba não foi somente por ser um ritmo representativo do país. Marighella escreveu um texto intitulado “Quem samba fica, quem não samba vai embora”³⁶³, em dezembro de 1968, uma carta voltada aos militantes revolucionários. O samba, no caso, é o *leitmotiv* da resistência à ditadura militar e da luta pela revolução, e a música militar é a representação da repressão. Esta composição musical acentua os contrastes ao longo da narrativa, dos planos que se chocam, entre repressão e resistência, e comunicam um conteúdo ideológico ao espectador. Portanto, o efeito de contradição desta montagem intelectual, ao mesmo tempo em que contagia pela trilha, propiciando adesão à narrativa e ao discurso, causa repulsa e revolta às imagens de violência militar, que podem causar uma identificação do espectador com as ações guerrilheiras apresentadas nas manchetes.

Além de tudo, existem outros recursos que são sutis na transmissão de significados, como os cortes secos em todas as transições, que acentuam a dureza do conteúdo de violência; as telas brancas, que causam rupturas e estranhamento; e as telas pretas com duração de alguns segundos junto com voz over, uma espécie de “luto” antes dos depoimentos de tortura, oferecendo um carácter polissêmico, para além de intervalo entre as transições dos planos. Estes trechos de quebra da narrativa interrompem a imersão fílmica e podem ser recursos de distanciamento para estimular pausas de reflexão.³⁶⁴

O roteiro que junta estas vozes começa no tempo presente, com o anúncio da morte de Marighella; e termina no passado, com a vitoriosa ação armada da Ação Libertadora

³⁶³ Em trecho desta carta, Marighella escreve: “o fundamental na organização são os grupos e a atuação de baixo para cima. Uma coordenação ativa e revolucionária leva a ação para diante. Os grupos devem unir-se de baixo para cima, a partir da ação. Podem ser feitas ações em conjunto. Todos os grupos nossos ou não nossos devem ser chamados para a ação conjunta, para ICR, seja para o que for contanto que acabe a ditadura e o imperialismo. De todo modo, o problema é quem samba fica, quem não samba vai embora.” Carta dirigida aos revolucionários de São Paulo, em dezembro de 1968. In: NÓVOA, Cristiane & NÓVOA, Jorge (1999).

³⁶⁴ Sobre o filme como instrumento de reflexão, Santiago Álvarez escreveu: “Creo que el cine que uno aspire a hacer es aquel cine que no sea solo para ser visto y oído sino para ser pensado. Hasta ahora el cine puede entretener y educar, puede ser un espectáculo en sí mismo, pero creo que al propio tiempo debe servir para hacer pensar a la gente” (*El cayman barbudo*, março de 1969. In ARAY, p.70, 1983).

Nacional, liderada por Marighella: o seqüestro do embaixador norte-americano que possibilitou a libertação dos 15 presos políticos, alguns dos quais são vozes do filme. Pode-se dizer que o final do *Noticiero* estabelece a conexão histórica entre todas as vozes: os exilados políticos que depõem sobre a tortura foram resgatados pela ação guerrilheira liderada pelo personagem principal no *Noticiero*, o qual é assassinado pela ditadura denunciada na narrativa. A presença de dois tempos, um cronológico, composto pela retrospectiva histórica de 1961, com Jânio Quadros, até 1969, com o sequestro do embaixador; e um outro tempo em ordem cronológica inversa, composto pelo início trágico e o final vitorioso, traz a ideia de uma história que pode ser construída, que não está “dada”, mas pode ser transformada por seus sujeitos históricos. Assim, por meio da justaposição de planos que se chocam, uma montagem intelectual dá vida ao conceito defendido neste informativo: a necessidade da luta armada em prol da libertação nacional.

5.1.3 A forma e o conteúdo dos *Noticieros 469 e 511*

As edições 469 e 511 dos *Noticieros ICAIC Latinoamericano* podem ser considerados arquivos singulares, pois representam o ponto de vista de época sobre a ditadura brasileira contra a versão oficial do Estado. Além de tudo, a singularidade desses *Noticieros* não está somente na importância histórica, mas também na estética experimental, diferente dos cine-jornais que podemos chamar de “convencionais”, caracterizados por uma voz over e imagens que ilustram as narrações, muitas vezes de maneira redundante. Neste caso, algumas características estéticas marcantes na montagem são a utilização de colagens audiovisuais, mesclando diferentes materiais imagéticos e sonoros, como fotografias, imagens televisivas, manchetes de jornal, utilização de intertítulos informativos e a música como guia narrativo, além de metáforas e sobreposição de imagens como recurso discursivo, causando um efeito dialético a partir do choque e contraste imagético e sonoro entre as sequências. Outro recurso fundamental em toda a obra de Santiago Álvarez é a trilha sonora, que além de funcionar como guia narrativo, tornando-se mais uma voz do filme, também é utilizada como elemento de contextualização dos países abordados. Assim, como exemplo, podemos citar, além dos próprios *Noticieros* analisados, que apresentam canções da música popular brasileira; o uso do tango em *El nuevo tango* (1973), em que a palavra “tango” também é metáfora política da situação política argentina; ou ainda os diversos filmes sobre o Vietnã, como *79 primaveras* (1969) e *Abril del Vietnam en el año del gato* (1975), em que a música também representa a

cultura vietnamita. Portanto, a trilha sonora, além de cumprir função dramática, desempenha papel informativo e ideológico, funcionando como mais uma voz e/ou guia narrativo do filme.

No caso dos *Noticieros* 469 e 511, há uma mistura de duas principais vozes: a musical e a que denominei de *militante*, sendo que esta última também cumpre um papel educativo e, de certa forma, possui características do “modelo sociológico” definido por Jean-Claude Bernardet, uma “voz do saber”, que apresenta uma tese por meio de dados estatísticos e elementos teóricos, narrada por uma voz masculina, grave e gravada em estúdio. No entanto, no caso da voz militante, há uma diferença fundamental: a presença de uma visão ideológica assumida, que se utiliza, por exemplo, de palavras pejorativas para se referir ao inimigo político - como “gorila” – e de uma entonação que muda de tom, quando exalta, por exemplo, ações revolucionárias.

Além das questões estéticas e ideológicas, uma das características marcantes dos filmes de Santiago Álvarez é a utilização de materiais de arquivo diversos. No caso destes *Noticieros*, chama a atenção a presença de fotografias e filmagens realizadas no Brasil, o que instiga a investigar mais, pois Cuba não tinha relações diplomáticas com o Brasil, o que dificultava o acesso oficial a estes materiais. Em entrevista com Lázara Herrera, viúva de Santiago Álvarez, obtive a informação de que, neste período, existiam profissionais de diferentes países que enviavam imagens de arquivo para o ICAIC de maneira colaborativa e/ou clandestina. De acordo com seu depoimento:

En el caso de Brasil, Santiago recibía colaboración de amistades de allá (...). En el caso de Estados Unidos los recibía clandestinamente de la televisión norteamericana, un amigo se lo mandaba a través de México. Porque además Santiago pidió varias veces ir a filmar a los Estados Unidos y nunca le respondían. No es que no autorizaban los yanquis, es que no le respondían. Y él se buscó sus medios, sus amistades que le traían imágenes de la televisión yanqui (Lázara Herrera, 2014).

Além da criação de uma rede de colaboração internacional de envio de imagens, foram criadas maneiras criativas e clandestinas de obtenção de imagens dos Estados Unidos. Raul Pérez Ureta - que foi cinegrafista de Santiago Álvarez - revelou que uma dessas fontes era a existência de um satélite localizado perto da praia da Guantánamo e que possibilitava receber sinal dos principais canais de televisão estadunidenses, todos oficialmente bloqueados em Cuba. Para registrarem estas imagens, filmavam a própria tela da televisão, diariamente, na parte da noite, adquirindo imagens dos principais telejornais norte-americanos. Nas palavras do cinegrafista, em entrevista a esta autora:

Aquí hubo, en el año 57, la instalación de unas parábolas inmensas, yo no sé si están todavía porque hace tiempo que no camino por allá, pero cuando iba a la playa de Guantánamo, antes de llegar a la playa de Guantánamo, una playa famosa de Cuba de muchos años, eran casi del tamaño de esta casa que transmitía una señal de Miami a La Habana. Eran varios canales que transmitían a Miami y Miami lo transmitía a La Habana. Pero por allí también salía comunicaciones de radio de la Western Union y ese fue el único negocio norteamericano que nunca se nacionalizó, según mis conocimientos, habría que certificártelo, pero recuerdo. Entonces ahí teníamos un televisor que recibía en blanco y negro esa señal de los Estados Unidos. Entonces nosotros íbamos todas las tardes a las siete de la noche, a ver desde las siete hasta las ocho y media, los cuatro o cinco noticieros más importantes que transmitían los Estados Unidos, y nosotros con una cámara Mitchell Mc, la más antigua de las cámaras Mitchell, poníamos la veleta en 144 grados y eliminábamos el barrido, las rayas blancas, sólo quedaban en el bajo del cuadro y así filmábamos, cosa que después muchas cosas de esas, se reemitían también, había un intercambio. Vietnam nos mandaba noticias de sus reporteros de guerra y nosotros les mandábamos noticias de lo que se oía y se decía en Latinoamérica y lo que decía la gente. E inclusive en esa etapa de la guerra, en el Fox se creó uno de los edificios más altos que tiene Cuba, en el último piso había una emisora que se llamaba la voz de Vietnam que transmitía desde Cuba para el centro y sur de los Estados Unidos, inclusive hay gente que trabajaba allí (Raul Pérez Ureta, 2014).

Essa rede colaborativa que envolvia diversos países, como o citado Vietnam, também resultou no envio de imagens cubanas a outros países. Apenas a título de curiosidade, há sequências dos *Noticiero* 469 e 511 que foram utilizadas como imagens de arquivo em alguns filmes, como nos documentários do cineasta francês Chris Marker³⁶⁵ *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969), *On vous parle du Brésil: Carlos Mariguella* (1970) e em *O fundo do ar é vermelho* (1977); e no documentário brasileiro *Hércules 56* (2006), de Sílvio Da-Rin, que relata o sequestro do embaixador norte-americano. Além disso, interessante notar que muitos depoimentos dos ex-presos políticos não presentes no *Noticiero* estão presentes no filme de Chris Marker sobre tortura no Brasil, o que confirma que imagens brutas do ICAIC foram consultadas e utilizadas pelo cineasta francês. A presença destes arquivos em outros filmes reforçam sua importância: são dos poucos ou únicos registros audiovisuais desse fato político. Isso nos leva a pensar sobre a importância de desenvolver um inventário de imagens proibidas na época da ditadura militar brasileira e que podem encontrar-se espalhadas pelo mundo.

Por fim, o caráter denunciativo dos *Noticieros* 469 e 511, visibilizando temas proibidos pelo regime militar, como as músicas censuradas, os depoimentos de tortura dos militantes exilados, além da homenagem a Carlos Marighella, serviram para construir uma narrativa “a contrapelo” da história oficial brasileira do período. Se por um lado foram

³⁶⁵ Para esta observação, agradeço a indicação do filme pelo pesquisador Nicolau Leonel.

proibidos e clandestinos em alguns países, em outros, foram fontes autorizadas e instrumentos de denúncia internacional das ditaduras do cone sul. Assim, podemos dizer que estes cine-jornais funcionaram e ainda funcionam como ferramenta de combate à tentativa de ocultamento da história não-oficial e mostram que a preservação da memória histórica também está no campo das disputas simbólicas.

5.2 Os *Comunicados ERP* (Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melián)

Os *Comunicados ERP*³⁶⁶ foram curtas produzidos para difundir ações armadas do ERP-PRT, em 1972, e seus títulos remetem diretamente aos números dos comunicados distribuídos pela organização. São conhecidos dois deles, os *Comunicado Número 2: B.N.D.*³⁶⁷ e os *Comunicados Número 5 e 7: Swift*, descobertos nos arquivos do Festival de Pésaro. O *Comunicado Número 2: B.N.D.* (1972) aborda a “expropriação”³⁶⁸ do Banco Nacional de Desenvolvimento da Argentina; e os *Comunicados Números 5 e 7: Swift* (1972) contextualizam o seqüestro do cônsul inglês e gerente do frigorífico Swift de Rosário, reivindicando direitos aos trabalhadores da empresa. Como já citado no Capítulo 2, os curtas foram produzidos por um grupo de trabalho ligado à Frente de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) integrado por Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melian, experiência esta que pode ser considerada como um germe do Grupo Cine de la Base, que se forma logo depois. Álvaro Meliam, que participou da produção dos Comunicados 5 y 7, junto com Raymundo Gleyzer, conta um pouco da produção dos Comunicados ERP:

Ah los comunicados! Bueno, los comunicados son el primer caso concreto porque los comunicados vienen de un pedido oficial del partido, hicimos el primero que fue el de Silvestre, que fue una acción de propaganda política que tuvo bastante suceso y sobre todo porque en las negociaciones, las exigencias del partido son muchas, es decir, la empresa tenía que cumplir con un montón de cuestiones que tenían que ver con el salario, con las vacaciones, qué se yo. Vamos a ver qué le ponemos, entonces comenzamos a escribir y resulta que era como una página completa de exigencias, pero los cumplieron. Y bueno, la película se dio en condiciones de total clandestinidad, no estuvo en la difusión de masas, porque es una película que funcionó en algunos circuitos, en algunas universidades donde había garantía

³⁶⁶ Sobre os Comunicados ERP, ver F. M. Peña y C. Vallina: El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972), Arte y política. Mercados y violencia, en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica.

³⁶⁷ O Comunicado Impreso Número 2 foi publicado em Estrella Roja N.12, de Marco/Abril de 1972). Não foram encontrados os Comunicados Números 5 e 7. In: DE SANTIS, 1988.

³⁶⁸ Termo utilizado pelos grupos guerrilheiros para se referirem aos “assaltos” realizados em instituições da burguesia, como os bancos.

de que no iba a pasar nada etc. y nada más y la segunda como había un compañero que trabajó en esa operación, que había estado con nosotros en el grupo, el grupo de Cine de la Base, había sido responsable del partido y que sabía de nuestra existencia y todo lo demás entonces nos plantearon hacerla si estábamos en condiciones, no había problemas, teníamos equipos y bueno, nos pusimos de acuerdo con ellos sobre cómo íbamos a hacer seguimiento que fuera veraz y realista, pero cuidando un poco la seguridad porque el problema que hay es que cuando hay una operación de ese tipo tienes toda la policía en la casa y así filmamos la segunda que fue la del Banco de Desarrollo, que tuvo mucha difusión (Álvaro Melián, 2015).

Os *Comunicados* foram exibidos em sessões clandestinas para militantes, como quadros de vanguarda das fábricas ou em sindicatos classistas, com circulação muito restrita na Argentina, e também foram exibidos na IX Mostra de Pésaro (Itália)³⁶⁹. Ambos denunciam a repressão da ditadura do general Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973) e apontam a “guerra revolucionária” como necessária para “libertar o povo”. O roteiro de ambos possui como fio condutor uma voz over, que faz uma breve contextualização política do país e da condição dos trabalhadores, coberta com imagens de arquivo, como filmagens, fotografias e manchetes de jornal, além de entrevistas. Para realizar uma análise mais aprofundada, foi escolhido o *Comunicado ERP Número 2: B.N.D.* (1972).

5.2.1 *Comunicado ERP Número 2: B.N.D* (1972)

Ficha técnica: *Comunicado Número 2 del ERP: Sobre la acción del Banco Nacional de Desarrollo* (1972, 8 minutos) / 16mm/ Preto e Branco/ Direção e Produção: Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melián/ Documentário.

Uma panorâmica de câmera na mão dá início ao filme, num movimento que mostra duas imagens pintadas numa parede, a de um guerrilheiro empunhando uma metralhadora e a sigla do Exército Revolucionário do Povo (ERP) dentro de uma estrela, símbolo da organização. Começa uma voz over, que logo chama a atenção, pois é uma dublagem em italiano que cobre a voz original em espanhol, a qual se ouve ao fundo, fato que se explica por ser esta a única versão do curta-metragem, encontrado nos arquivos do Festival de Pésaro e posteriormente legendado em espanhol e distribuído na Argentina.

³⁶⁹ PEÑA & VALLINA (1998, p.5).

Figura 26 - *Comunicado Número 2: B.N.D.* (Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melián, 1972).

A voz *over militante* já apresenta de início seu lugar de fala ao espectador: “O Exército Revolucionário do Povo informa: Comunicado Número 2 sobre a Ação do Banco Nacional de Desenvolvimento”. Uma tomada em plano sequência adentra lentamente a rua onde ocorreu a ação do grupo armado, explicada pela narração:

Na noite de 29 de janeiro de 1972, o comando Luis Pujals e Segundo Gómez tomaram o Banco Nacional de Desenvolvimento, ex-Banco Industrial, para expropriar, em benefício da guerra popular 450 milhões de pesos e todas as armas da guarda de segurança. No coração da ditadura, a uma distância de apenas 100 metros da Casa Rosada e 50 do Serviço de Inteligência do Estado, em uma zona vigiada por numerosos guardas permanentes e constantes patrulhas da Polícia, foi ocupado o edifício por sete horas, foi desligado o alarme, foram derrubadas cerca de 70 barras grossas e duas portas blindadas até chegar à caixa forte, que foi completamente esvaziada a partir de um buraco de 70 centímetros de largura e um metro de comprimento.

Após o plano que caminha pela rua de prédios, mostra-se a Casa Rosada e uma sequência de imagens com detalhes da operação: um mapa dos quarteirões envolvendo a ação, manchetes de jornal (“Assalto: dizem ter roubado 450 milhões” e “Assaltam o Banco de Desenvolvimento”) e filmagens de mãos manipulando documentos (fotos e papéis). A voz over continua: “Esta expropriação foi possível graças a colaboração de dois membros da guarda de segurança interna do banco que, da clandestinidade, se dirigem ao povo”. Angel Abus e Oscarl Angel Serrano³⁷⁰ encontram-se numa sala em que se vê a faixa com o dizer “vencer ou morrer” e metralhadoras ao fundo.

³⁷⁰ A título de curiosidade, estes dois militantes foram convidados, quarenta anos depois, a reconstituir a ação de expropriação do banco para no docu-ficção “Seré Millones” (2013), de Fernando Krichner e Omar Neri, em que estes transformam-se em personagens reais, além de diretores de cena dos atores que os representam.

- Sou Angel Abus e faço parte do Exército Revolucionário do Povo.

- Sou Oscar Angel Serrano e também faço parte do Exército Revolucionário do Povo. Fomos nós que demos a possibilidade a nossos companheiros do ERP de entrar no banco até esse tesouro inviolável onde conservam seu dinheiro, esse dinheiro que cotidianamente roubam do povo e de seus esforços. Esta é uma parte mínima e confirma o que desde muito tempo sustentamos: só a guerra revolucionária do povo libertará a nós explorados destes exploradores.

A sequência foi filmada por Raymundo Gleyzer, como relembra Álvaro Melian: “*Raymundo fue a la casa donde estaban los dos colaboradores de la acción y ahí se hizo una pequeña entrevista y después trabajamos con lo que teníamos de material*”. Após os depoimentos, em plano médio de câmera na mão, entram imagens do exército armado, ruas tomadas por barricadas e repressão, com voz over militante:

A guerra revolucionária empreendida pela vanguarda e apoiada pelo povo é invencível. Abus e Serrano tomaram as bandeiras do ERP, apesar de serem membros da guarda de segurança. Isto preocupa o inimigo, que trata de distorcer os fatos fazendo os militantes parecerem delinquentes comuns.

O Comunicado, então, mostra novamente os protagonistas da ação armada e uma voz que se ouve no fora-de-campo, provavelmente de Raymundo Gleyzer, em tom irônico: “- Dizem que você, Abus, é um delinquente”. Abus, então, responde:

- Não. É totalmente falso, jamais fui um delinquente, como escreveu a imprensa burguesa. O que passa é que a mentalidade desse sistema capitalista, os valores morais não contam. Em primeiro lugar, se pensa nas coisas materiais em si, ou se deixa de lado seu valor moral, se esquece das pessoas com moral como San Martín, Guevara, Pujals, Mestre, que deram a vida por um ideal.

Sua fala começa com um plano médio da sala, que enquadra a faixa “vencer ou morrer” e aos poucos, vai se aproximando, em *zoom in*, do entrevistado. Corte seco. Um novo plano *plongée*, mostra Abus segurando um microfone para que Serrano, então, continue seu depoimento.

- A idéia nos ocorreu vendo o sofrimento de todos os argentinos, nossos irmãos. A medida que avançava a exploração e a ditadura, recrudescia a repressão com torturas e vexames, sufocando o menor protesto do povo. A medida que víamos, em nosso trabalho, os grandes roubos, víamos estes grandes personagens, presidentes dos bancos, que tomavam para suas empresas privadas créditos da ordem dos 200, 500, 800 milhões de pesos, alterando as porcentagens dos estatutos do banco e tirando o aumento sobre nossos salários, um aumento concedido três meses antes, um aumento mínimo, só para viver com um pouco de dignidade humana. Assim, vimos reprimir nas ruas manifestações da Sitrac Sitram, que eram a voz de toda

Córdoba prostrada. Vimos matar estudantes em Mar del Plata, desaparecer pessoas como Pujals, seqüestramos advogados, deixar mão livre ao funcionário do turno, conceder aposentadorias a funcionários que imediatamente eram assumidos novamente pelo Banco Central. Tudo isso se fazia cada vez mais explosivo. Nossas mulheres não tinham o suficiente para dar a nossos filhos. Eu tenho dois filhos e ele um. E assim nos convencemos profundamente que tínhamos que dar nossa mínima contribuição, visto que estamos num momento chave da economia capitalista. Desse modo, nos vinculamos com uma organização próxima de nossas ideias para inverter ali todos nossos esforços para que isto saísse certo, saísse bem.

A sequência ora mostra os entrevistados e detalhes da sala onde se encontram, ora cortam para imagens de arquivo com os depoimentos em *off*. Nas tomadas do ambiente, vemos uma bancada com metralhadoras e paredes cobertas de faixas do ERP, imagens de mártires (San Martín e Che Guevara) e a pixação “pela unidade das organizações armadas”. Nas imagens de arquivo, filmagens de pessoas sendo detidas pelo exército, fotografia do militante assassinado Pujas, que inclusive dá nome a um dos comandos anunciados no início do filme. Em determinada tomada da sala, vemos um novo personagem, coberto por um capuz pintado com a estrela do ERP, o qual também dá seu depoimento:

- Eu sou outro militante do Exército Revolucionário do Povo. Por razões de segurança, falo encapuzado. Com este tipo de ações, o ERP quer demonstrar a todos os setores populares que a tarefa da guerra está ao alcance de todos os homens e as mulheres que querem justiça, sem especialistas, nem super-homens. Os que decidem em nosso grupo são pessoas como Abus, Serrano, de carne e osso, que tem consciência e vontade para enfrentar ativamente os exploradores e se propõem a construir uma Argentina nova e socialista, baixo a direção dos operários. A miopia do inimigo acreditou no funcionamento do banco pela presença de especialistas estrangeiros e materiais ultra-modernos. No entanto, a caixa forte foi aberta por um operário metalúrgico com um simples maçarico de acetileno. Eles apreciam mais a técnica que o homem. Nós fazemos o contrário. Isso demonstra que qualquer medida de segurança da burguesia fracassa frente ao engenho e à criatividade popular.

Um outro plano mostra os dois protagonistas ao lado da bancada com metralhadoras, que são empunhadas pelos dois enquanto Serrano se dirige ao espectador, em tom convocatório: “Estas armas que antes serviam à repressão passarão aos novos combatentes. Sem medo companheiros, lutemos pela libertação nacional. A vencer ou morrer pela Argentina.” Corte seco. Tem início a sequência final, uma montagem que contrapõe repressão militar e resistência – filmagens em que as imagens “tremem” de soldados armados, manifestantes atirando pedras, tocando fogo em carros e construindo” barricadas -, encerrando com símbolos da luta armada - a bancada de armas, fotografia de Che Chevara,

bandeira do ERP e a pixação “Por la unidad de las organizaciones armadas”, imagens conduzidas pela voz militante, que se dirige diretamente aos seus conterrâneos:

Argentinos, não há força capaz de derrotar a vontade popular. Não temos que nos acovardar diante da dispersão das forças repressivas, militares e policiais. Diante da guerra popular, não há repressão que valha. O inimigo se rodeia de policiais, guardas e soldados, mas se esquecem que a maior parte deles vem do povo. Inevitavelmente deixarão o exército e a polícia dos exploradores e passarão a militar no exército do povo. As armas e o dinheiro recuperados servirão para desenvolver a guerra popular. Terminamos com a frase escrita nas paredes do banco: “armas e dinheiro para uma Argentina socialista”.

As imagens que encerram o *Comunicado ERP Número 2* reforçam seu lugar de fala - clandestino e revolucionário -, mesma opção dos protagonistas da ação e do filme, os quais exilaram-se em Cuba logo após a operação. Neste caso, há uma continuidade da ação armada no campo fílmico, que cumpre a função de difundi-la e propagandear-la pela voz de seus protagonistas, Abus e Serrano, e das vozes da organização, a do narrador e a do militante encapuzado, que não são identificadas por questões de segurança. Podemos dizer que estes depoimentos, na época, possuíam a tensão da clandestinidade e a intensidade do ineditismo; ao passo que as imagens de arquivo funcionavam para confirmar os fatos históricos narrados pela voz militante, como estatutos de prova. Atualmente, o curta-metragem é um documento histórico sobre esta ação armada realizada pelo ERP. Na época, o filme funcionou como uma extensão cinematográfica da ação armada.

Assim, a realização do curta ocorreu dentro das limitações de sua condição clandestina e, por isso, foi filmado com os equipamentos dos próprios militantes e montado com apoio de colaboradores, como relembra Álvaro Melian:

(...) el problema del revelado, de la copia, empezar a montar, es decir, todos los pasos subsiguientes eran terriblemente complicados porque no había nada. Una moviola de 16 mm que funcionara y que estuviera accesible era imposible, por ahí había un amigo que la tenía comercialmente, te prestaba, te decía "Bueno, vente el domingo en la mañana" y trabajabas 24 horas, pero no pasaba de eso, no había el aparataje que hay ahora, entonces había que arreglársela con lo que se podía (Álvaro Melián, 2014).

Assim, todo o processo fílmico estava imerso em condições não-oficiais de produção, em que não havia distinção entre os papéis de militante e de cineasta, em que o filme acabava integrando a operação guerrilheira, no sentido de registrá-la, difundi-la e consolidando-a na forma de um documento audiovisual, prova histórica de sua existência.

Figura 27 - *Comunicado Número 2: B.N.D.* (Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melián, 1972).

Nesse sentido, cabe contar algumas curiosidades relacionadas a esta ação armada, que reforçam a relação orgânica entre a produção de alguns filmes militantes e os grupos armados. Segundo relato do pesquisador e cineasta Carlos Vallina, o filme *Informes y testimonios* (1972), primeiro a abordar a tortura na Argentina, foi produzido com verba da expropriação do Banco Nacional de Desenvolvimento. Nas palavras dele: “una parte de ese dinero lo pone para producir eso, nuestras formas de producción no eran muy santas”. Neste caso, há um ciclo de auto-financiamento que possibilitou a produção desses filmes, em que a própria guerrilha financiava “filmes guerilheiros”. Além disso, uma informação obtida em entrevista reforça o nível de envolvimento de Raymundo Gleyzer para além da produção fílmica. Segundo o ex-militante do PRT Eduardo Menajovsky³⁷¹, que participou da operação, um dos carros utilizados na ação era do próprio Raymundo Gleyzer, que inclusive se ofereceu para dirigi-lo, mas não foi autorizado pela organização, que preferia “separar as funções entre o grupo cinematográfico e o grupo armado”. Quem acabou dirigindo esse carro foi Eduardo Menajovsky, como ele próprio relata:

Me acuerdo que una vez la preparación de la operación del Banco de Desarrollo que a nosotros nos encomienda, tuvimos una participación de apoyo y el equipo nuestro tenía que abrir el terreno en la introducción de la camioneta que llevaba los equipos del gas y todo el equipo técnico donde iban los compañeros especialistas, entonces la exigencia que nos hacía era que "consíganos un coche legal", y nosotros no teníamos un equipo, éramos dos o tres compañeros y conversando con Raymundo, Raymundo me ofrece su auto, en esa época él sabía que era una operación, yo le expliqué las características, no sabía las características de la operación porque no se sabía, pero sabía que era una operación que podía tener consecuencias y que

³⁷¹ Eduardo Menajovsky militou no PRT-ERP no início da década de 1970, foi do grupo armado, até ser preso em 1972. Ele foi entrevistado por esta autora em dezembro de 2015, em Buenos Aires, Argentina.

le expliqué por un problema de honestidad, "esto es así", y que él me dijo "Contá, llevate mi auto" incluso él lo quería manejar, evidentemente tenía que haberlo manejado él porque para que lo maneje yo, él se tenía que destabicar, es decir, yo conocía quién era, pero de todos modos, no conocía hasta ese momento, su nombre y tuvimos que ir a una seccional de policía y hacer un permiso de manejo a mi nombre para que yo pudiera manejar el auto, porque yo planteé que lo maneje él, y los compañeros que estaban dirigiendo la operación me dijeron no, no querían incorporar a más gente y efectivamente se hizo la operación, después a la noche fui y le devolví el auto, rompimos el control, etc., siempre me quedó la actitud de él, en estos dos aspectos, lo que contaba antes y esto marcan el nivel de compromiso con que él asumía esta militancia, el compromiso de construcción de este espacio (Eduardo Menajovsky, 2015).

5.3 Sobre os cortes do campo

Assim como os *Comunicados ERP*, todos os filmes do Grupo Cine de la Base abordam, direta ou indiretamente, o tema da luta armada. A ficção *Los traidores* aponta a formação de grupos armados como alternativa política; o documentário *Ni olvido ni perdon* denuncia a prisão e o assassinato de militantes de organizações armadas pela ditadura de Lanusse; e *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* é um caso que merece uma pesquisa mais aprofundada, pelo fato de possuir duas versões montadas, em que apenas uma delas cita a participação do ERP-PRT nas negociações da greve. No entanto, a produção do Grupo não durou muito tempo. A onda repressiva aos grupos de esquerda culminou no golpe militar de março de 1976³⁷². Em 27 de maio desse mesmo ano, Raymundo Gleyzer é seqüestrado e preso por agentes do Exército e, desde então, está desaparecido. Após seu seqüestro, o Grupo Cine de la Base se fragmenta e, como já dito, seus principais integrantes são obrigados a exilar-se. Alguns filmes do grupo desapareceram após o golpe e só voltaram a circular no país na década de 1990. O retorno desses filmes ao país de origem representa a volta de uma história apagada. No passado, foram utilizados como instrumentos da luta revolucionária. O fato de terem sobrevivido transforma esses materiais em documentos históricos valiosos desse período, pois é a voz dos que foram censurados e calados. Além disso, esse arquivo do passado que reaparece no presente vem carregado de outra simbologia: deixa de ser clandestino para reivindicar sua versão dos fatos.

Ao longo desta tese, abordamos os filmes da perspectiva da disputa simbólica num campo marcado por relações de poder. Assim, Geraldo Sarno, Raymundo Gleyzer e Santiago Álvarez, cada um de acordo com suas concepções ideológicas, possuem uma produção marcada pelo engajamento social. Os três sofreram cortes em algum momento de sua história

³⁷² Este golpe deu início à ditadura mais sangrenta da história argentina, que durou até 1983.

cinematográfica, em que filmes foram censurados, exilados ou destruídos. Além das questões políticas, importante apontar os fatores econômicos relacionados à preservação, já que muitos filmes se deterioraram por falta de verba, de prioridade ou, por que não, negligência do Estado em relação à sua própria memória. Por isso, a simples presença desses filmes já é a marca de sua resistência, ao passo que a ausência dos que foram velados representa a perda de uma parte da História. Bernardet reflete sobre as imagens resgatadas do passado como um “reerguimento da história soterrada”:

As imagens, catadas no acervo das imagens cinematográficas do passado, têm uma função legitimadora, dão chancela de autenticidade ao modelo escolhido. Toda uma mitologia cerca as imagens cinematográficas como documento, reflexo, expressão etc. do real, ainda mais no caso brasileiro, que poucas imagens sobreviveram à destruição do acervo cinematográfico e em que se julga que não conhecemos a história, que a história é surrupiada pela educação, propaganda e ideologia oficiais. O simples resgate de imagens-documento do passado parece ser o próprio reerguimento da história soterrada, que falaria por si só. As imagens, de fato, falam muito pouco, ou melhor, a potencialidade de fala que elas têm é enorme, mas sempre tão dispersa e tão ambígua, que elas nunca apresentariam o discurso da história, caso não fossem rigorosamente domadas e enquadradas por uma série de mecanismos (seleção, montagem, música, locução) que as levassem a dizer o que se quer que digam (BERNARDET, 2003, p. 248).

O documentário social, o militante e o revolucionário de Geraldo Sarno, Raymundo Gleyzer e Santiago Álvarez são documentos que ficaram para contar alguns discursos da História. Seus filmes trazem o trágico e o solene da luta de classes: assim como abordam a exploração do trabalho, os assassinatos e os apagamentos de um sistema político e econômico, também falam de ideais revolucionários, das lutas e conquistas. Em todos os filmes, há um caráter teleológico, talvez uma chave para compreender esse campo velado.

Geraldo Sarno não teve quase nenhum problema com a censura cinematográfica, talvez pelo fato de seus filmes expressarem problemáticas sociais a partir de um viés sociológico e crítico, mas não militante, em que questões como luta de classes, por exemplo, ficam nas entrelinhas, ao contrário de Raymundo Gleyzer e Santiago Álvarez, que explicitam uma voz militante nos documentários. No caso de Sarno, o que podemos ver são expressões de resistência do sertanejo em outros âmbitos, como o da cultura popular. O documentário *Vitalino/ Lampião* (1969), por exemplo, aborda o trabalho do ceramista Vitalino que tem, entre suas principais peças, a figura de Lampião. Nesse sentido, poderíamos pensar Lampião como uma referência da resistência armada no sertão? Na voz over “sociológica” do filme, o narrador se refere a essas peças como “o mito trágico de toda a violência do nordeste

tradicional”, relacionando o cangaço a uma herança violenta, que poderíamos atribuir também ao coronelismo e à concentração fundiária. No entanto, não se fala diretamente sobre as ligas camponesas e a reforma agrária, o que vemos é a abordagem desses temas de maneira indireta. Em *Casa de Farinha* (1969), por exemplo, há uma explicitação da desigualdade de classe entre o dono da terra, que ganha em cima da produção do lavrador, o qual só tem sua força de trabalho para vender, mas a denúncia é feita por meio de um discurso sociológico, não militante. Já, em *Viva Cariri* (1969) há uma cena inusitada por parte de um coronel da fazenda, que chama um de seus empregados por meio de um tiro de espingarda, numa demonstração explícita de poder para a câmera. Neste mesmo filme, aborda-se a questão da religião por meio da figura de Padre Cícero, figura que transitava entre os terrenos da religião e da política - foi o primeiro prefeito de Juazeiro -, chegou a ser excomungado pela Igreja e, no final, acabou sendo santificado pelo povo. É uma figura muito representativa do paternalismo presente na política brasileira, do “pai dos pobres” relacionado à fé religiosa. Todos esses filmes foram produzidos no auge da ditadura militar e, apesar de não denunciarem diretamente a repressão, o que pode ser interpretado como um campo velado, possuem elementos que dizem, mesmo que nas entrelinhas, sobre a política brasileira. Para abordar o viés político e sociológico de seus filmes, Geraldo Sarno refletiu a partir de seu clássico *Viramundo* (1965), em entrevista a esta autora:

Agora, evidentemente que para o Pallero, para Dolly, pro cinema latino-americano do Brasil, o *Viramundo*, por exemplo, era um filme político, ele aparecia como filme político, que era um filme que tomava posição política, tomava o filme uma posição política, mas não era um discurso político em cima da política do país, era uma análise da rede, do trançado social da classe operária, era uma análise da classe operária, não tinha uma pregação anti-ditadura, não tinha uma pregação pró revolução, não tinha um movimento popular, não era nada disso, era uma reflexão sobre a formação da classe operária, de origem rural na capital do capitalismo brasileiro que era São Paulo, como é que essa classe operária se organizava a partir de uma visão muito recente de sociólogos, muito jovens que nem tinham publicado seus livros, mas que já tinham uma pesquisa e uma análise feita daquela classe operária que apontava para algumas coisas que não refletiam exatamente a consciência política dos partidos de esquerda, sobretudo do Partido Comunista que tinha uma outra postura, que achava que a classe operária ia fazer um pacto com a burguesia para confrontar o imperialismo. (...) E aquela pesquisa demonstrava que não era bem aquilo, essa classe também era toda fragmentada, era tudo isso, a gente não tem imagens de coisas no Brasil, mas a realidade é diferente, era uma classe fragmentada, tinha questões internas, e essa pesquisa mostrava isso e talvez explicasse talvez o golpe, por que houve o golpe, por que a classe operária não reagiu, aquela visão que tinham da classe operária é uma visão correta do que era a classe operária naquele momento? (Geraldo Sarno, 2015).

Uma das questões abordadas em *Viramundo* é a religião, tema que aparece em outros filmes de Geraldo Sarno produzidos durante a ditadura militar, fato que atribui um caráter teleológico a esses filmes, por meio da voz de seus personagens, não do diretor. O cineasta, ao contrário, costuma se apresentar nestes filmes como um cético - como na cena já descrita em que o diretor questiona os milagres do Padre Cícero -. No entanto, seus filmes abordam a religião para além de seu caráter alienante, de ópio do povo - leitura que faz a maior parte da esquerda do período -. Em *Viramundo*, por exemplo, podemos atribuir um caráter de resistência ao candomblé, se enxergarmos, por exemplo, as redes de coletividade que se criam a partir de seus rituais. Mas, se levarmos em consideração o contexto político e econômico, de repressão e carestia, também podemos interpretar a fé religiosa de seus personagens como uma busca por salvação ou libertação espiritual.

Por outro lado, nos filmes de Santiago Álvarez, o caráter teleológico encontra-se na libertação política, por meio da luta anti-imperialista e da construção do socialismo. Em seus filmes, há um forte caráter latino-americanista, principalmente no sentido de apoiar os grupos guerrilheiros do continente, como a Ação Libertadora Nacional (ALN), homenageada nos *Noticieros* Números 469 e 511. Nesse sentido, sua produção aborda muitos eventos históricos que possibilitam compreender a correlação de forças na América Latina, ao mesmo tempo em que aproveitam esses fatos históricos para construir uma narrativa pró-Cuba. Assim, nos *Noticieros* sobre a ditadura brasileira, de 1969 e 1970, citam a participação de Marighela na OLAS e apontam a guerrilha como alternativa de libertação nacional; em *El nuevo tango* (1973), sobre a posse de Cámpora que marca a volta do peronismo na Argentina, aproveita-se a cobertura do evento de massa para explicitar o apoio dos argentinos a Cuba - por meio de bandeiras no meio da multidão -, além da reaproximação entre os dois países, mostrada pela participação do presidente cubano Dórticos no evento político; ou mesmo um *Noticiero* de 1968, sobre a luta contra a discriminação racial nos Estados Unidos, em que a voz over militante critica o pacifismo de Martin Luther King, que “preconizava a luta não violenta e foi assassinado”, apontando a urgência de “lutar contra dois males: o capitalismo e o racismo”, e justificando, assim, a necessidade da luta armada. O caráter militante dos filmes de Santiago Álvarez também está presente na forma de produção, construída a partir de uma rede de solidariedade entre colaboradores de diversos países, que forneciam materiais de arquivo e organizavam exhibições dos filmes. No entanto, a ousadia não era suficiente para driblar o bloqueio e a censura de filmes cubanos em muitos países, resultando na produção de mais um campo velado.

Por fim, a filmografia velada de Raymundo Gleyzer está relacionada ao período de produção junto ao PRT-ERP, em que a guerrilha não é só tema dos documentários, mas também sua forma de fazê-los. Produzidos e exibidos clandestinamente, alguns desses filmes proibidos também foram destruídos e desaparecidos. Como já citado, as três filmagens realizadas nos congressos da FAS, entre 1973 e 1974, estão desaparecidas até hoje; o *Comunicado Número 2: B.N.D.* (1972) só existe numa única versão dublada em italiano. *Los traidores* foi produzido na clandestinidade, devido à repressão da ditadura do general Lanusse e foi planejado para ser exibido e discutido junto a trabalhadores e militantes. Com a queda da ditadura, as primeiras exposições puderam ser realizadas sem problemas, a partir da chamada “Primavera Camporista”, em 1973, no entanto, a partir de 1974, o filme volta à clandestinidade, em função da repressão aos partidos marxistas e do surgimento da Triple A. A versão argentina de *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* possui duas versões diferentes: uma em espanhol e outra em italiano, sendo que a versão argentina, em espanhol, está incompleta comparada à versão italiana. Todos esses materiais documentais são o ponto de vista de quem apoiava a luta armada do período, tão pouco documentada na época.

5.4 Os documentos e os monumentos

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.

Jacques Le Goff³⁷³

Em visitas a alguns monumentos que homenageiam desaparecidos políticos na Argentina e no Uruguai, me deparei com o uso da sombra e da fragmentação como conceito para abordar o desaparecimento. Em Montevideu, o *Monumento a los desaparecidos* está no bosque do Cerro, bairro conhecido pela resistência operária. A obra é constituída de dois muros de vidro com os nomes gravados dos militantes sequestrados, formando um corredor no meio de rochas escavadas. Dependendo do horário do dia, os nomes são projetados nesse corredor, aparecendo e desaparecendo de acordo com a luminosidade. Podemos dizer que a sombra é uma boa metáfora para pensar o desaparecimento: ela não é palpável, mas pode ser

³⁷³LE GOFF (1996. p. 538).

visualizada em determinados momentos do dia, como se fosse a memória dos sobreviventes, dos depoimentos, documentos, fotografias e filmes que de tempos em tempos vem à tona, explicitando a presença de uma ausência. Em Buenos Aires, o *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado* encontra-se no *Parque de la Memoria*, margeado pelo Rio da Prata, onde foram lançados a maioria dos militantes assassinados pelo golpe militar de 1976, nos chamados “vôos da morte”. A localização oferece mais uma simbologia ao lugar: é como se o rio fosse o cemitério dos desaparecidos. O grande monumento é constituído de muros cinzas com placas que remetem a lápides de um cemitério vertical. São trinta mil placas, algumas ainda em branco, com os nomes, data de nascimento e desaparecimento e, no caso das mulheres, se estavam grávidas (uma infinidade delas). O nome de Raymundo Gleyzer está em uma delas. Nesse mesmo Memorial, há uma instalação intitulada “30.000”, construída a partir de 25 estacas brancas de quatro metros de altura e que juntas formam a imagem de um desaparecido político, o jornalista Luis Guagnini, pai do autor da obra. A obra também pode ser vista a partir da idéia de fragmentação, não só pela composição a partir de partes que formam um todo, mas também pela dificuldade gerada para enxergar a imagem inteira, só vista de determinados ângulos. Uma forma de expressar o dilaceramento dos corpos, mentes e sonhos dessa geração?

Figura 27 – Instalação “30.000” de Nicolás Guagnini (Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina).

Neste mesmo parque, tive a oportunidade de ver a exposição fotográfica “Condor”, do português João Pina, fotógrafo que percorreu todos os países do Cone Sul por onde os golpes de Estado e a Operação Condor botaram suas mãos. Suas fotos falam da ditaduras por meio

das imagens de militantes sobreviventes e familiares de desaparecidos, dos locais de extermínio e seus vestígios, como a foto de um dos aviões que foi usado para os “vôos da morte” na Argentina, encontrando “um sentido epitáfio para as pessoas cuja vida lhes foi roubada em segredo, cujos corpos foram feitos desaparecer e, por vezes, cuja própria existência foi deixada em dúvida”, como escreveu John Lee Anderson no prefácio do livro do fotógrafo. Neste mesmo livro, um dos juízes responsáveis pelos julgamentos dos crimes da ditadura, Baltasar Garzón, escreveu:

O sonho da grande pátria latino-americana, alimentado por Bolívar, San Martín, Belgrano e Guemes, teve o seu reverso na chamada Operação Condor, uma operação diabólica de alguns serviços secretos, coordenada pela CIA e pelas ditaduras militares latino-americanas e destinada a aniquilar os movimentos de esquerda na região, através da detenção, da eliminação e do desaparecimento de dirigentes políticos, sindicais ou sociais de países como a Argentina, o Chile, o Paraguai, o Uruguai, a Bolívia, o Brasil, entre outros (GARZÓN in PINA, 2014).

A maioria dos crimes da Operação Condor não foi investigada, quase ninguém foi julgado e condenado. O único país que está punindo militares responsáveis por estes crimes é a Argentina, onde tive a oportunidade de acompanhar um desses julgamentos, em 2012, sobre os crimes cometidos no presídio *El Vesubio*, onde Raymundo Gleyzer foi visto pela última vez. Durante o julgamento, o advogados das vítimas defendiam que os militares fossem julgados por genocídio, termo que só é utilizado para extermínios contra grupos étnicos-raciais e religiosos, e não políticos, como foi o caso da ditadura argentina, que coordenou 600 centros clandestinos de detenção e onde se exterminaram mais de 30 mil pessoas por sua opção político-ideológica. Um desses centros clandestinos foi a Escola de Mecânica da Armada (ESMA), onde hoje funciona o Centro Cultural Haroldo Conti, um complexo voltado à memória da ditadura militar³⁷⁴. Numa de suas salas de exposição, há uma instalação intitulada “Autores Ideológicos” que mostra um Ford *Falcon*, carro que era utilizado para fins de sequestro pelos agentes da repressão e que virou símbolo do terrorismo de Estado. Na obra, o carro está inteiro desmontado, mas sua estrutura foi mantida com as peças separadas, possibilitando que vejamos lacunas, quebras e rompimentos. Uma alusão à fragmentação das vidas promovida pelo regime militar?

³⁷⁴ Assim como fizeram com o antigo DOPS na cidade de São Paulo, transformado no Memorial da Resistência.

Figura 28 – Instalação “Autores Ideológicos”, dos artistas Javier Bernasconi, Omar Estela, Marcelo Montanari, Marcela Oliva, Luciano Parodi y Margarita Rocha (Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina).

Neste mesmo centro cultural há também um monumento que mais uma vez se utiliza da sombra como metáfora para expressar o desaparecimento. São placas de acrílico que tem um texto escrito por meio de perfurações, a “Carta abierta de un escritor a la junta militar”, redigida pelo jornalista Rodolfo Walsh³⁷⁵ denunciando os crimes de Estado, em 1977, mesmo ano em que também foi desaparecido pela ditadura. O monumento não é propriamente feito para conseguirmos ler a carta com tranquilidade, já que dependendo da luz do dia, as palavras desaparecem, ao mesmo tempo que também são projetadas no chão. A dificuldade que sentimos ao ler pode ser uma forma de expressar a invisibilidade que esses textos de denúncia sofreram na ditadura, ao passo que a sombra novamente pode ser uma forma de trazer uma lembrança do desaparecido, por meio de sua projeção no chão, que logo desaparece. Esse documento transformado em monumento poderia ser a forma mais radical do que Le Goff chama de documento-monumento. Para o historiador, a História - forma científica da memória coletiva - é resultado de uma escolha efetuada em função das relações de poder, imortalizada por duas principais formas: “os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador” (LE GOFF, 1996, p.535). Para o autor,

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. (...) É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1996, p.538).

³⁷⁵ Rodolfo Walsh também militou nas organizações guerrilheiras FAP e Montoneros.

Em princípio, para Le Goff, o documento, testemunho essencialmente escrito, possuía mais legitimidade, por ser relacionado à “neutralidade”, o que o consolidou, inclusive, como prova jurídica ao longo dos tempos. Já, o monumento era visto como um material historiográfico de valor contestável, sendo caracterizado pelo “poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” (LE GOFF, p.536, 1996) por meio de testemunhos, em sua maioria não escritos. Para o autor, a objetividade do documento “parece opor-se à intencionalidade do monumento” (LE GOFF, p.536, 1996). A diferença entre esses dois materiais, poderia ser caracterizada, assim, pela dicotomia entre o testemunho “parcial” e o “imparcial”. No entanto, ainda no mesmo texto Le Goff desconstrói essa falsa dicotomia, afirmando que todo documento é monumento, pois todo documento é fruto de escolhas e intenções de quem o elabora, sendo assim um ponto de vista parcial da história, fabricado segundo as co-relações de força e de poder. Poderíamos dizer, assim, que as fontes históricas teriam um “caráter representacional”, como reflete o historiador Marcos Napolitano:

ao contrário da tradição metódica e positivista, que acreditava na neutralidade e na transparência das fontes escritas, desde que ‘verdadeiras’, estabelecidas sua autoria e datação, a Nova História e seus herdeiros apontam para o caráter representacional das fontes, mesmo as tradicionais fontes escritas, que são documentos e monumentos carregados de intencionalidade e parcialidade” (NAPOLITANO, 206, p. 240).

Assim, em qualquer sociedade, os documentos e os monumentos são construídos de acordo com as relações de poder e possuem valor de testemunho, em que ambos são instâncias da história coletiva intencionais e parciais. A carta escrita por Rodolfo Walsh tinha uma intencionalidade política, a de denunciar o terrorismo de Estado e, justamente por se posicionar contra este poder instituído, o escritor foi desaparecido. No entanto, o documento ficou como fonte histórica e, recentemente, transformado em monumento, maneira de imortalizar sua memória. Essa instalação que une documento e monumento pode ser uma maneira de refletir sobre o conceito de Le Goff, uma concretização da indissociabilidade entre essas duas fontes históricas, ambas provas e vestígios de vidas e pensamentos, ambas maneiras de perpetuar imagens e ideias.

Os monumentos construídos em homenagem aos militantes desaparecidos também podem ser formas simbólicas de velar seus corpos ausentes. Acredito não ser à toa que o Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado, no Parque da Memória, lembre um cemitério vertical, em que as placas remetem a lápides simbólicas, dando concretude às lacunas causadas pelos desaparecimentos. Assim como esses monumentos, há outras obras

que resgatam a memória de desaparecidos políticos, como o ensaio “Ausências” do fotógrafo argentino Gustavo Germano. O projeto consiste em reconstituições de fotografias de militantes políticos, para as quais o autor convidou as mesmas pessoas que saíram em fotografias junto a eles para a reprodução daquela foto. Aquele militante, sem imagem, se faz presente por meio de sua ausência. O projeto consiste em colocar as fotografias de antes e depois do desaparecimento lado a lado, o que possibilita perceber a presença de uma falta na fotografia atual. A partir desse ensaio, pensei como seria a fotografia de Raymundo Gleyzer após seu desaparecimento. Em uma de suas imagens mais difundidas, está ele e sua filmadora 16mm. Caso fosse feita uma reconstituição, sem sua presença, restaria apenas o equipamento em cima do tripé, talvez a melhor imagem para retratar a ausência ou o desaparecimento de um cineasta.

Figura 29 – Raymundo Gleyzer e sua filmadora 16mm (fotografia de Jorge Prelorán durante as filmagens de *Ocurrido en Hualfin*).

O olho mecânico da filmadora não enxerga sozinho a realidade, sem o olho humano está fadado à obsolescência. A ausência dos olhos de Raymundo por trás dessa filmadora cortou uma visão sobre a história. Com seu desaparecimento, esta tecnologia passou a cumprir outro papel, servindo a outros interesses. Se foi apreendida pelo Estado, virou instrumento da repressão. Assim, poderíamos dizer que a tecnologia possui a ideologia de quem a manuseia? No caso da filmadora, seria a ideologia de quem olha por trás de sua lente?

Raymundo Gleyzer teve sua visão velada, mas salvaram-se parte de seus filmes, fontes de um lado da história ainda obscuro, documentos da resistência. Assim como os filmes de Santiago Álvarez e Geraldo Sarno, que também atravessaram o tempo, possibilitando que o

espectador atual entre em contato com imagens e vozes do passado que continuam ecoando nas lutas do presente, nos lembrando que a história é uma construção permanente e que, assim como nós olhamos para o passado, este também nos olha e nos questiona. Poderíamos dizer que o passado está eternamente em movimento? Para Benjamin,

A luta de classes que um historiador educado por Marx jamais perde de vista é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Apesar disso, estas últimas não podem ser representadas na luta de classes como despejos atribuídos ao vencedor. Elas vivem nessa luta sob a forma de confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e atuam retroativamente até os tempos mais remotos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, anseia por dirigir-se para o sol que se levanta no *céu da história*. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas (BENJAMIN, 2012, p.243).

Como analisado, a história do Nuevo Cine Latinoamericano é a história de seus velamentos, fragmentos, desaparecimentos e assassinatos, mas também é a história de suas revelações, movimento e resistência. Seus filmes articulam discursos e imaginários sobre seu período histórico, nos mostrando um passado que continua reverberando no presente, nos mirando e nos inquietando. São documentos inconformados e críticos, que questionam a vitória dos dominadores, demarcando um lugar na história dos resistentes. Uma versão dos fatos que sobrevive em forma de palavras e fotogramas, em que “o texto morto e inerte de sua evidência não é de modo algum ‘inaudível’; tem uma clamorosa vitalidade própria; vozes clamam do passado, afirmando seus significados próprios ...” (Thompson, 1981, p. 27). No entanto, se “o passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 243), o presente precisa projetá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

El espíritu de Raymundo está en todas las películas que hago yo y que hacen los otros compañeros y compañeras. Pero no están firmadas por Cine de la Base. Realmente Cine de la Base cuando entramos a Nicaragua, después del triunfo, como que Raymundo nos acompañó y estaba muy orgullosamente adentro de nosotros. Sobre todo de Nerio y mío. Y después los diez años que trabajamos también ligados a Nicaragua y a Centroamérica estuvo y ahí está, ahí anda por la Nicaragua. Los hondureños, los guatemaltecos existe Raymundo Gleyzer y existe en los pueblos de América Latina y en los cineastas de América Latina. Entonces no es una cosa que pertenece a nosotros, es una cosa que pertenece a todo, no sólo a América Latina, al Tercer Mundo y al mundo.

Jorge Denti

Após o seqüestro de Raymundo Gleyzer em 27 de maio de 1976, o Grupo Cine de la Base foi obrigado a exilar-se. Nerio Barberis e Jorge Denti foram para o Peru, onde ainda produziram coletivamente *Las AAA son las tres armas* (1977), denunciando a Triple A e a ditadura militar argentina. Em 1978, ainda há um filme assinado pelo Grupo Cine de la Base intitulado *Persistir es vencer* (1978), uma montagem que mescla imagens de arquivo e um depoimento de Luis Mattini, então líder do ERP-PRT, denunciando as ditaduras militares do Cone Sul e convocando para a resistência. Em 1979, Jorge Denti e Nerio Barberis tiveram a oportunidade de filmar o triunfo da Revolução Sandinista na Nicarágua, acompanhados dos sonhos de Raymundo Gleyzer, cuja memória continua reverberando no presente, tempo em que as utopias continuam vivas, pelo menos aos que não decretaram seu fim.

Passados quase 50 anos da data de fundação do movimento *Nuevo Cine Latinoamericano*, as imagens continuam tremendo. Nas mãos, não vemos mais câmeras Super-8, 16mm ou 35mm, mas câmeras digitais, celulares e *tablets* cada vez mais numerosos, que transformam eventos e manifestações em vídeos pulverizados nas redes sociais. Podemos dizer que houve uma popularização do acesso às tecnologias de produção audiovisual, mas os meios de distribuição e exibição, mesmo com a *world wide web*, continuam concentrados em conglomerados de comunicação. É a face contemporânea do capitalismo atual, caracterizado pelos grandes cartéis, trustes e *holdings*, que internacionalizou o monopólio e a exploração do trabalho. Não vivemos mais sob uma ditadura militar, mas volta e meia ela bate em nossa porta, seu espectro nos perturba. Continuamos sentindo no corpo a sua herança, nos assassinatos de dirigentes de movimentos sociais, na repressão militar violenta de manifestações populares, nas prisões arbitrárias de militantes e da população pobre. A fome e

o analfabetismo diminuíram consideravelmente comparado àqueles tempos, mas parte do povo ainda continua trabalhando hoje para comer amanhã. A conjuntura política é outra, mas o capitalismo é o mesmo. Andando pela cidade de São Paulo, continuo vendo mãos pequenas que pedem “dez centavos”, como em *Tire Dié*; trabalhadores em jornadas de 12 horas diárias, em que a terceirização é o formato moderno da exploração; camponeses intoxicados por agrotóxicos, pelo mesmo “veneno que está em nossas mesas”³⁷⁶; e operários de indústrias que continuam com a vida e a saúde em risco, como em *Matan si no trabajo y si trabajo me matan*. O cineasta Jorge Denti, que mora na Cidade do México, refletiu como o tema deste filme não é algo que ficou no passado:

En México, en este momento, hay un problema grave con la contaminación de las aguas que tienen las fábricas, como la tienen las fábricas en Argentina y sin duda en Brasil debe ser lo mismo. Y creo que muy poco cine que se produce sobre los conflictos que tienen los trabajadores, creo que el cine latinoamericano tendría que haber profundizado un poco más en todos estos años, que ya son casi cuarenta desde que se hizo *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Jorge Denti, 2014).

Frente a este contexto, talvez Jorge Denti tenha razão sobre a necessidade de mais filmes que denunciem e interfiram nesta realidade, mas não podemos deixar de citar as experiências atuais de produção de filmes políticos e militantes, como os grupos argentinos *Contraimagen*, *Grupo de Boedo Films*, *Coletivo Kino Nuestra Lucha*, *Mascaró Cine* e, no Brasil, a Brigada de Audiovisual do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)³⁷⁷; além de outros coletivos de vídeo espalhados pela América Latina, muitos inspirados nas experiências das décadas de 1960 e 1970. A questão é que sua difusão se dá, em grande parte, pela Internet e em festivais e mostras, fora dos grandes circuitos oficiais de exibição, em que não mudou muita coisa em relação à falta de telas das décadas abordadas nesta tese. Muitos realizadores continuam inspirados pela máxima “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” de Glauber, que tornou-se a palavra de ordem desse cinema construído “na política da fome”, marcado por inovações formais, originalidade estética e pela recusa do filme como espetáculo. A forma fílmica marcada por “filmes sujos”, resultado da condição subdesenvolvida tão refletida por Paulo Emilio Salles Gomes e tão cara ao cinema latino-americano continua existindo nos dias de hoje. A urgência dos países latino-americanos

³⁷⁶ Citação do documentário *O veneno está na mesa* (Silvio Tendler, 2014), que denuncia o uso excessivo de agrotóxico pelo agronegócio, que contamina trabalhadores e consumidores.

³⁷⁷ Sobre as experiências de alguns destes coletivos, ver VILLELA, 2011.

continua pedindo um cinema de resistência, um cinema de (re)criação a partir das condições técnicas existentes.

Pode-se dizer que nos anos de 1960 e 1970 havia uma espécie de sintonia intercontinental, talvez um “espírito de época” que contagiava os cineastas insatisfeitos com os modelos hegemônicos. Podemos apontar, por exemplo, semelhanças entre os manifestos “Estética da Fome” (1965) de Glauber Rocha e “*Por un cine imperfecto*” (1969), do cineasta cubano Julio Garcia Espinosa, que certamente foi influenciado pelo texto de Glauber, e que defende a produção de um cinema “imperfeito”, este que também se faz a partir das condições técnicas existentes, por meio de uma nova poética, “antes de tudo e sobretudo, uma poética interessada, uma arte interessada, um cinema consciente e consequentemente interessado” (ESPINOSA, 2002, p.22). O manifesto de Espinosa aponta um horizonte ideal em que a barreira entre autores e espectadores não exista mais, um futuro em que todos sejam artistas e produtores, em que todo espectador seja também sujeito político e produtor da História. Este continua sendo um horizonte ideal.

Se por um lado, estes documentos-monumentos do *Nuevo Cine Latinoamericano* constituem-se como *testemunhas da realidade* de tempos utópicos, mas também sombrios, por outro, também representam a participação de sujeitos políticos lutando contra o “tempo morto” do subdesenvolvimento. Por isso, as obras de Geraldo Sarno, Raymundo Gleyzer e Santiago Álvarez não são apenas “coisas do passado”, continuam nos tocando, nos provocando e nos incomodando para refletir sobre a sociedade atual. Como disse uma vez Comolli “as imagens do passado estão nos olhando sempre.... o dito no passado continua existindo para nós no presente...”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino**. Buenos Aires: Librería, 2007.
- AGUILERA, Yanet (org.). **Imagem e Exílio**. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.
- ALEA, Tomás Gutierrez. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984.
- ALMEIDA, Jane. **O amigo de Glauber (e Godard)**. Catálogo da Mostra “Grupo Dziga Vertov”, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- ÁLVAREZ, Santiago. **Arte y Compromiso**. In: ARAY, Edmundo Aray. **Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo**. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, Papirus, 1993.
- _____. **A estética do filme**. Campinas, Papirus, 1995.
- AUTRAN, Arthur. **O cinema novo e o documentário**. Curso de História do Documentário Brasileiro. 2006. Disponível em: <http://www.telabrasilis.org.br/chdb_autran.html>
- ARAÚJO, Mateus. **Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro**. 2009. Disponível em: <<http://guaciara.com/2009/03/29/godard-glauber-e-o-vento-do-leste-alegoria-de-um-desencontro-por-mateus-araujo/>>
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: editora 34/ Edusp, 1995.
- _____. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- _____. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artemídia/Rocco, 2007.
- _____. **Geraldo Sarno**. In: *PARANAGUA*, P.A. (Org.) **Cine Documental em America Latina**. Madri: Cátedra, 2003.
- _____. **Glauber Rocha**. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 2002.
- AVELLAR, José Carlos et al. **Antologia del cine latinoamericano**. Valladolid: Andres Martín, 1991.
- ARAY, Edmundo Aray. **Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo**. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Armed, 2009.
- BARNOUW, Eric. **Documentary: A History of the Non-Fiction Film**. London: Oxford, 1974.
- BARSAM, Richard Meran. **Nonfiction Film: A Critical History**. New York: Dutton, 1973.

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAZIN, André. **O que é o Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- _____. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. **Brasil em tempo de cinema**. 3ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude et al. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude et al. **Anos 70: cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BESKOW, Cristina. **O ICAIC e a memória dos exilados**. In: AGUILERA, Yanet (org.). *Imagem e Exílio*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.
- BIRRI, Fernando. **La escuela documental de Santa Fe**. Santa Fé: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1964.
- _____. **El alquimista poético-político – por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)**. Madri: Cátedra, 1996.
- _____. **Soñar con los ojos abiertos**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BURTON, Julianne. **The Social Documentary in Latin America**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1990.
- _____. **Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente**. Trad. Gustavo García; José Felipe Coria. México: Diana, 1991.
- _____. **Repensando os anos 50**. In: *Neorrealismo na América Latina*, Rio de Janeiro, Revista *Cinemais*, n. 34, abril/junho, 2003.
- BUSTOS, Gabriela. **Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1991): actualidades cubanas e internacionais**. Revista Documental: para re-pensar el cine de hoy. Asociación de Documentalistas Argentinos: Buenos Aires, 2011.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

- CAMPO, Javier. **Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política.** Buenos Aires: Imago Mundi, 2013 *Campo, Javier. Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política.* Buenos Aires: Imago Mundi, 2013
- CAPRILES, Oswaldo. **Mérida: realidad, forma y comunicación. Testimonio de la realidad y compromiso ideológico.** In: Cine al día. Caracas, n.6, diciembre 1968.
- CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. **Como Escrever a História do Novo Mundo: histórias, epistemologias e Identidades no Mundo Atlântico do Século XVIII.** São Paulo: Edusp, 2012.
- CARNOVALE, Vera. **Los combatientes: historia del PRT-ERP.** Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2011.
- CASTILLO, Luciano. **Los airados años 60.** In: LUSNICH, ANA LAURA; SOBERÓN TORCHIA, EDGARDO. Fabián Bielsky. *Los cines de América Latina y el Caribe.* Lugar: La Habana; Año: 2012.
- CARNOVALE, Vera. **Los combatientes: historia del PRT-ERP.** 1a ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- CHANAN, Michael. **The Politics of Documentary.** London: British Film Institute, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência.** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COLOMBRES, Adolfo (org.). **Cine, Antropología y Colonialismo.** Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1985.
- COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- _____. **Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972.** Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Cuaderno N°3 Año 3 | Verano 2013/2014 Estados generales del tercer cine. **Los documentos de Montreal.1974** Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- DAICICH, Osvaldo. **Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano.** La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição de transformação do documentário.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DÁVILA, Ignacio del Valle. **Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental.** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DE SANTIS, Daniel. **El PRT:ERP y el peronismo.** Lanús Oeste: Nuestra América, 2015.
- DE SANTIS, Daniel. **A vencer o morir: PRT-ERP Documentos.** Buenos Aires: A formar filas, Editora Guevarista, 1988.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo: **Notas sobre el movimiento estudiantil-popular de 1968 en el cine mexicano.** In: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, n.10, julio de 1999.
- DÍAZ, Mayra Álvarez. **El Noticiero ICAIC y sus voces.** La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2012.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP, 1994.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- _____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.
- FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995.
- FIGUERÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a luta por uma estética nacional**. Rede Memória, 2012. Disponível em <<http://redememoria.bn.br/2012/01/cinema-novo-a-luta-por-uma-estetica-nacional>>. Acessado em 22 de fevereiro de 2016.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 8, p. 50-53, ago. 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/778/589>>. Acesso em: 29 de fevereiro de 2016.
- FLORES, Silvana. **El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: Regionalismo e integración cinematográfica**. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.
- _____. **Del sertão a la ciudad utópica en três filmes**. Mexico: La Colmena 74, abril-junio 2012.
- _____. **Los congresos y festivales como estrategia para la integración del cine latinoamericano**. Buenos Aires: *Actas Asaeca* 2009.
- FRANCIA, Aldo. **Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar**. Santiago: Artecien/Cesoc, 1990.
- FRANCO, Marília. **Vivências em torno do Nuevo Cine Latinoamericano**. In: Reflexões sobre Cinema Latino Americano. Curitiba: FAP Faculdade de Artes Do Paraná, 2008.
- FRIAS, Isaac León. **El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica**. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2014.
- _____. **Los años de la comocion**. México DF: Universidad Autónoma de México, 1979.
- GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. Montevideo: Ediciones del Chanchito, 1999.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e popular na cultura brasileira - Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. **Por un cine imperfecto**. Caracas: Rocinante, 1973.
- GARCÍA BORRERO, J.A. **La edad de la herejía**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.
- GARCÍA, María Orell. **Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano**. Chile: Ediciones Universidad de Valparaíso, 2006.

- GETINO, Octavio. **Cine argentino: entre lo posible y lo deseable**. 2 ed. Buenos Aires: Ciccus/Incaa, 2005.
- GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. **El cine de las historias de la revolución: aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)**. Buenos Aires: Altamira, 2002.
- GLEYZER, Raymundo. **Documentos/Testimonios Cinelibros**. Uruguay: Cinemateca Uruguaya (comp.), 1985.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2.^a edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 2 v1 e v2.
- _____. **Vigo, Vulgo Almereyda**. São Paulo: Cosacnaify; Edições SESC-SP, 2009.
- _____. Humberto Mauro. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONZÁLEZ, Jorge Luis Sánchez. **Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental**. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.
- GUEVARA, Alfredo; ROCHA, Glauber. **Un sueño compartido**. Luis Ernesto Flores (Org); Trad. Honel Binelfa, Dominica Diez. Madri: Iberautor/ Fincl, 2002.
- Guevara, Alfredo; GARCÉS, Raúl. **Los años de la ira: Viña del Mar 1967**. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.
- GUEVARA, Alfredo; ZAVATTINI, Cesare. **Ese diamantino corazón de la verdad**. Camilo Pérez Casal (Org)., Trad. Mayerín Bello et al. Madri: Iberautor/Fincl, 2002.
- GUEVARA, Ernesto "*Che*". **Passagens da guerra revolucionária: Congo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Criar dois, três.... muitos Vietnam : mensagem aos povos do mundo através da Tricontinental**. In: Revista Tricontinental, órgão del Secretariado Ejecutivo de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), Havana, Cuba, el 16 de abril de 1967,
- GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- GRUPO CINE DE LA BASE. *Cine de Base: un arma revolucionaria*. Revista *Nuevo Hombre*. 4/01/1974. In: Revista *Tierra en Trance*. <http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/ensayos/documento-cine-de-base-un-arma-revolucionaria.html>. Último acceso em 28 de janeiro de 2016.
- Grupo Rev(b)elando Imágenes (comp.). **Santiago Álvarez: reflexiones, testimonios, relâmpagos en un instante de peligro**. Buenos Aires: Cuadernos de Cine Latinoamericano, 2008.
- HENEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- HOJAS DE CINE. **Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano**. Volumen 1: Centro y Sudamérica. Mexico: Secretaria de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

- HOJAS DE CINE. **Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano**. Volumen 2: México. Mexico: Secretaria de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- HEREDERO, Carlos F., and Emilio Casares Rodicio. **Diccionario Del Cine Iberoamericano: España, Portugal Y America**. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011.
- HOLSTEIN, J., & Gubrium, J. (Eds.). **Inside interviewing: New lenses, new concerns**. Thousand Oaks: Sage, 2003.
- KRAKAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LABAKI, Almir. **O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez**. São Paulo: Iluminuras. 1994.
- LEANDRO, Anita. **O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante**. Revista Devires, Belo Horizonte, V.7, N.2, p.98-117, dez. 2010.
- LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Estampa, 1975.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- LIMA, Mônica Cristina Araujo. **Cinema e transformação social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962)**. Revista História, Franca , v. 25, n. 2, p. 162-178, 2006 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200008&lng=en&nrm=iso>. acessado em 6/10/2015.
- LITTIN, Miguel. El cine latinoamericano y su público. In: **El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy: Memórias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano**. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1988.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Pesquisa em Comunicação: Formulação de um modelo metodológico**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- LÖWY, Michael (Org). **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. Trad. Cláudia Schilling; Luís Carlos Borges. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”**. São Paulo, Boitempo, 2005
- LUSNICH, ANA LAURA; SOBERÓN TORCHIA, EDGARDO. Fabián Bielensky. *Los cines de América Latina y el Caribe*. Lugar: La Habana; Año: 2012.
- LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (editores). **Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)**. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (editores). **Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)**. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- MAMBER, Steven. **Cinema Verite in America.: Studies in Uncontrolled Documentary**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1974.

- MARANGHELLO, César. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.
- MARINONE, Isabelle. **Cinema e anarquia: uma história obscura do cinema na França (1895-1935)**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- MARRONE, Irene; MOYANO WALKER, Mercedes (Org). **Disrupción social y boom documental cinematográfico: Argentina en los años sesenta y noventa**. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- MATOS, Yanet Aguilera Viruez Franklin de. **O peso da história no cinema**. Anais XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH). 2013.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MEDVEDKINE, Alexandre. **294 días sobre ruedas: el cine como propaganda política**. Mexico: Siglo XXI Editores, 1977.
- MELEIRO, Alessandra; ALMEIDA, P. S. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- MESTMAN, Mariano. **La exhibición del cine militante - Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)**. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.
- _____. **Postales del cine militante eb el mundo**. Kilometro 111, en Revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, número 2. Buenos Aires. Septiembre de 2001.
- _____. **Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los traidores (1973). A 40 años de *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base**. Artigo originalmente publicado em 2008 em: Nuevo Mundo Mundos Nuevos, París, 2008.
- _____. Italian Neorealism to New Latin American Cinema. In: GIOVACCHINI, Saverio; SKLAR, Robert. **Global Neorealism: : the transnational history of a film style**. Jackson: University Press of Mississippi. 2014.
- _____. Disputas visuales en torno a la protesta obrera. De *La hora de los hornos* (1968) a *Los traidores* (1973). In: Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda, no. 4, 2014.
- _____. Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina. In: Mariano Mestman y Mirta Varela (coordinadores) **Masas, pueblo, multitud en cine y televisión**, 1ed, Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- _____. **Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. Dossier: A 40 años de La hora de los hornos**. In: Sociedad, n.27, Publicación de la Facultad de Ciencias Sociales / UBA y Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2008.
- _____. **Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)**. Publicado originalmente em *New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, Volume 1, Number 1, London, 2001; p.40-53. Reproduzido em: YOEL, Gerardo (comp.). *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas-UBA, 2002.
- _____. **La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)**. In: Luis Fernández Colorado (ed.), *Cuadernos de la*

Academia núm. 9 (Actas del VIII Congreso de la AEHC), Madrid, Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001; pp. 443-463.

MESTMAN, Mariano & VALERA, Mirta (org.). **Masas, pueblo, multitud en cine y televisión**. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

MESTMAN, Mariano & ORTEGA, Maria Luisa. **Cruce de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica. Historia de los medios en América Latina (Anais)**. Lugar: Buenos Aires; Año: 2011;

MESTMAN, Mariano & ORTEGA, Maria Luisa. Grierson and Latin America. Legacies, Dialogues and Encounters. In: Deane Williams and Zoë Druick (editors), **The Grierson Effect: The Worldwide Influence of John Grierson on the Development and Deployment of Educational and Documentary Cinema**. London, British Film Institute, 2013.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MISKULIN, Silvia César. **Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975)**. São Paulo: Alameda, 2009.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: *Histórica, Questões e Debates* Curitiba, História/UFPR, n.20/38, jan/jun 2003.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos y KORNIS, Mônica Almeida. (orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MOURÃO, Maria Doura. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: *Fontes Históricas*, Editora Contexto, 2006.

NEVES, David. **A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil)**. disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm>

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

_____. **Representing Reality: issues and concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

ORELL GARCÍA, Marcia. **Las fuentes del nuevo cine latinoamericano**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). **Cine documental en América Latina**. Madrid, Cátedra, 2003.

_____. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

- _____. **A invenção do cinema brasileiro. Modernismo em três tempos.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial y Editora PUC-Rio, 2014.
- PEÑA Fernando Martin e VALLINA, Carlos. **El Cine Quema: Raymundo Gleyzer.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- F. M. Peña y C. Vallina. **El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972)** In: Razón y Revolución n.4, 1998. Disponível em <<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Pena.pdf>>.
- PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia.** Lisboa: Edições Cosmos, 1999
- _____. **O documentarismo do cinema.** In: Ícone, v.1, n.7, Julho de 2004, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil, pp.61-72.
- PEREIRA, Miguel. **O Columbianum e o cinema brasileiro.** In: Revista Alceu, v.8, n.15, p.127-142, jul/dez 2007.
- PRIOSTE, Marcelo Vieira. **Rocha que voa: o documentário como memória e representação do nuevo cine latinoamericano.** Anais 1º. Encontro Estadual SOCINE. 2011.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva.** São Paulo, CERU/ FFLCH, 1983, 2º ed. Petrópolis, Vozes, 1997.
- Rabinowitz, Paula. **They Must Be Represented: The Politics of Documentary.** London, New York: Verso, 1994.
- RENOV, Michael. ed. **Theorizing Documentary.** New York: Routledge, 1993.
- _____. **The Subject of Documentary.** Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac, 2008.
- RAMOS, Fernão. (Org). **História do cinema brasileiro.** 2 ed. São Paulo: Art, 1990.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Senac, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV.** São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Revolução no cinema novo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **Cartas ao mundo.** Ivana Bentes (Org). São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- ROSENSTONE, Robert. **El pasado en imágenes.** Barcelona: editora Ariel, 1997.
- SADOUL, Georges. **Novo cinema, cinema novo.** In: Cadernos de Cinema, L. Marcorelles, F. Lara, M. Martin, P. Billard. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

- SANJINÉS, Jorge; GRUPO UKAMAU. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. 2 ed. México: Siglo XXI, 1980.
- SARNO, Geraldo. **Cadernos do sertão**. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, NAU, 2006.
- _____. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: CIEC/RioFilme/Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem Pagou a Conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2008
- SCHWARTZ, Vanessa R. & CHARNEY, Leo (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Trad. Oscar Zambrano. Buenos Aires: Legasa, s. d.
- SELSER, Gregorio. **Alianza para el progreso: la mal nacida**. Buenos Aires: Iguazú, 1964.
- SOLANAS & GETINO. **Cine, cultura e descolonización**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1973.
- SOLANAS, Fernando. **La mirada: reflexiones sobre cine y cultura**. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.
- STECZ, Solange Straube. **Movimentos cinematográficos na América Latina**. FAP, Curitiba. v. 4, n. 2, p. 196-2006, jul/dez. 2009.
- SILVERMAN, David. **Interpretação de Dados Qualitativos**. Porto Alegre, ARTMED, 2009.
- SOBRINHO, Gilberto A. **A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e conceitos dos filmes**. In: Estudos de Cinema - IX Socine. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. **Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos**. In: ALCEU – v.13, n.26. p.86-103 – jan./jun 2013.
- STECZ, Solange Straube. **Movimentos cinematográficos na América Latina**. FAP, Curitiba. v. 4, n. 2, p. 196-2006, jul/dez. 2009.
- SENNA, Orlando. **O dramaturgo Chico de Assis**. 7/11/2014. Disponível em: <<http://refletor.tal.tv/ponto-de-vista/orlando-senna-o-dramaturgo-chico-de-assis>>. Acessado em 20 de fevereiro de 2016.
- STRAUSS, Anselm & CORBIN, Juliet. **Pesquisa qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada**. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- SUÁREZ, Manuel. **Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino**. Buenos Aires: La Carabla Perdida, 1993
- TAL, Tzvi. **Pantallas y revolución: una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo**. Buenos Aires: Lumière/Universidade de Tel Aviv, 2005.
- _____. **Cine y revolución en la Suiza de América: la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo**. Cinemais. Rio de Janeiro, no 36, p. 142-180, out.-dez., 2003.
- THIOLLENT, Michel. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo, Ed. Polis, 1987.

- THOMPSON, Paulo. **A voz do passado - História Oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. José Carlos Avellar (Org). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VV. AA. **Por un cine latinoamericano: Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile**. *Caracas, septiembre de 1974*. Caracas: Rocinante, 1974.
- _____. **Por un cine latinoamericano – Volumen II: V Encuentro de cineastas latinoamericanos – Mérida, 1977**. Caracas: Rocinante, 1978.
- VIÁ, S. C. **Metodologia da pesquisa em comunicação**. São Paulo: ECA/USP, 1971.
- VILLAÇA, Mariana Martins. **Os Acontecimentos de 1968 e seu Impacto na Produção e Circulação do Nuevo Cine latino – Americano**. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC - 2008.
- _____. **Cinema Cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.
- _____. **“América Nuestra” — Glauber Rocha e o cinema cubano**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, no 44, pp. 489-510, 2002.
- VELLEGIA, S. (2009): **La máquina de la mirada**. Altamira, Buenos Aires: Altamira, 2009.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- _____. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

TESES E DISSERTAÇÕES

- BOMFIM, Felipe. **Os documentários de Geraldo Sarno (1974-1987): sertão, poesia e religiosidade**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Departamento de Multimeios e Comunicação, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2015.
- CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2007.

- CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. **América em Transe: Cinema e Revolução na América Latina (1965-1972)**. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2011.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **A construção do 'outro' nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2008.
- DOPPENSCHMITT, Elen Cristina Souza Koch Vaz. **Por uma política da voz no cinema: estratégias para a emancipação do espectador em “Memórias do subdesenvolvimento, de Tomás Gutiérrez Alea**. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2010
- GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **O dragão e o leão – Elementos da estética Brechtiana na obra de Glauber Rocha**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2008.
- _____. **Um momento crítico de tomada de consciência latino-americana: o cinema moderno da América Latina e as letras**. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.
- LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. **Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de 'Le fond de l'air est rouge'**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. **Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação**. Tese de Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.
- NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?: o cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2009.
- PRIOSTE, Marcelo Vieira. **O cinema documentário de Santiago Álvarez na construção de uma épica revolucionária**. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.
- RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2007.
- RIQUELME, Diego Ivan Caroca. **O Cinema Documentário na Integração Latino-Americana: O ABC do início**. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2011.
- RODRIGUES, Nico. **O cinema estético-ideológico da Unidad Popular no contexto do Nuevo Cine Latinoamericano**. Dissertação de mestrado. 2009.
- SOUZA, Aline Cristina Carvalho. **O novo cinema militante e sua prática social de resistência na América Latina**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFF, 2011.
- SOALHEIRO, Itamara Silveira. **Cine sobre ruedas: expressões da cultura política comunista nos discursos cinematográficos e na organização do Cine-Móvil cubano (1961-1971)**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG. 2011.
- VILLAÇA, Mariana. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2006.
- VILLELA, Bruno Braga Rangel. **O cineasta solitário e o coletivo solidário: lutas e emancipações do trabalhador no documentário social argentino e brasileiro**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2013.

FILMOGRAFIA DOS CINEASTAS (décadas de 1960 e 1970)

Geraldo Sarno: Viramundo (1965), Casa de Farinha (1969-1970), A cantoria (1970), Jornal do Sertão (1970), O engenho (1970), Os imaginários (1970), Padre Cícero (1971), Região: Cariri (1970), Viva Cariri (1970), Herança do Nordeste (1972), O picapau amarelo (1973), Semana de arte moderna (1974), Segunda-feira (1974), Iaô (1976), Espaço Sagrado (1976), Coronel Delmiro Gouveia (1978), Casa-Grande e Senzala (1978).

Raymundo Gleyzer: La tierra quema (1964), Pictografías del Cerro Colorado (1966), Ocurrido en Hualfin (1966), Ceramiqueros de Traslasierra (1966), Nuestras Islas Malvinas (1966), Mataque (1967), Cuba (1970), México, la revolución congelada (1970), Comunicado Número 2: B.N.D. (1972); Comunicados Números 5 y 7: Swift (1972); Ni olvido ni perdón (1972), Los Traidores (1973), Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (1974).

Santiago Álvarez: Escalada del chantaje golpeado em la selva (1967), La guerra olvidada (1967), Hanoi, 13 martes (1967), Hasta la victoria, siempre (1967), La hora de los hornos (1968), Amarrando el cordon (1968), L.B.J. (1968), Despegue a las 18:00 (1969), 79 primaveras (1969), Once por cento (1970), Piedra sobre piedra (1970), El sueño del pongo (1970), Yanapanakuna (1970), Quemamos tradiciones (1971), Como, por que y para que se asesina un general (1971), La estampida (1971), El pajarito del faro (1971), De America soy hijo... Y a ella me debo (1972), Y el cielo fue romado por asalto (1973), El tigre salto y mato... Pero morirá... Morirá (1973), 60 minutos com el primer mundial del boxeo amateur (1974), Rescate (1974), Los cuatro puentes (1974), Abril del Vietnam el el año del gato (1975), El primer delegado (1975), El sol no se puede tapar com un dedo (1976), El tiempo es el viento (1976), Luanda ya no es de San Pablo (1976), Morir por la patria es vivir (1976), Maputo: Meridiano nuevo (1976), Los dragones del Ha-Long (1976), Mi hermano Fidel (1977), El octubre de todos (1977), ...Y la noche se hizo arcoiris sobre ela problema fronterizo em Kampuchea y Vietnam (1978).

ARQUIVOS CONSULTADOS

Argentina

Arquivo do Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina – CEDINCI (Buenos Aires)

Arquivo do Instituto de Investigaciones Gino Germani da Universidade de Buenos Aires UBA (Buenos Aires)

Biblioteca da Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica – ENERC (Buenos Aires)

Museo del Cine (Buenos Aires)

Brasil

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes – ECA (Universidade de São Paulo)
Cinemateca Brasileira (São Paulo)

Biblioteca do Memorial da América Latina (São Paulo)

Cuba

Cinemateca Cubana (Havana)

Biblioteca do Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográficos – ICAIC (Havana)

Arquivo filmico do ICAIC (Havana)

Uruguai

Cinemateca Uruguaia (Montevidéu)

Archivo General de la Universidad de la República (Montevidéu)

ANEXO 1

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

Casa de Farinha (1970, 13 minutos) / Brasil/ Colorido/ 16 mm/ Direção: Geraldo Sarno/ Fotografia: Affonso Beato e Lauro Escorel. Som direto: Sidney Lopes; Som: De La Riva; Narração: Tite de Lemos; Seleção musical: Ana Carolina; Letreiros: Lenio Braga. Montagem: Eduardo Escorel e Amauri Alves; Produção: Thomaz Farkas (Saruê Filmes); Produção executiva: Edgardo Pallero/ Sérgio Muniz. Documentário.

La Tierra Quema (1965, 12 minutos) / Preto e Branco/ 16 mm/ Espanhol/ Direção: Raymundo Gleyzer/ Fotografia: Rucker Vieira/ Músicas e textos: Victor Pronzato/ Documentário

Despegue a las 18:00 (1969, 41 minutos)/ Preto e Branco/ 16 mm/ Espanhol/ Roteiro e Direção: Santiago Álvarez / Fotografia: Iván Nápoles, Enrique Cárdenas, Bernabé Muñiz, José Fraga y Blas Sierra/ Trucagem: Jose Martinez, Truffo, Ávila, Pepe Rodriguez, Dellia Quesadia, Adalberto Hernandez / Gravação: Raul Perez Ureta / Carta de Negativos: Rosalina Savetera/ Desenho animado: Engenheiro de som:/ Montagem: Norma Torrado e Idalberto Gálvez/ Som: Jerónimo Labrada y Carlos Fernández/ Música: Leo Brouwer/ Cuba/ Documentário

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (1974, 20 minutos) / Argentina/ Preto e Branco/ 16mm Espanhol/ Direção: Raymundo Gleyzer/ Fotografia: Grupo Cine de la Base/ Documentário

Comunicado Número 2 del ERP: Sobre la acción del Banco Nacional de Desarrollo (1972, 8 minutos) / 16mm/ Preto e Branco/ Direção e Produção: Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis e Álvaro Melián/ Documentário.

Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 469: Los sucesos de junio del 68 en Sao Paulo. Fidel recibe a los brasileños canjeados por Embajador norteamericano secuestrado (6/10/69 8 minutos) / Preto e Branco/ Espanhol/ Direção: Santiago Álvarez

Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 511: Carlos Marighella in memoriam (12/11/70; 9 minutos) / Cuba /Preto e Branco/ Direção: Santiago Álvarez / Realização: Manuel Pérez

ANEXO 2

MANIFESTOS

2.1 ESTÉTICA DA FOME (1965), GLAUBER ROCHA

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações 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 sintoma trágico, mas apenas como 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 o 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 tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina 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 ainda por muito tempo 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 posse 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, 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 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 de um titânico e autodevastador esforço 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 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 a 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 tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais 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 carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, 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 filme. 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 (*Porta 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 entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. 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 technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: 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 de 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 ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons 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 e 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 o francês perceber 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 de 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 seu mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A.* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

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 colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, 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 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 Filosofia: *não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.*

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes da sua existência.

Fontes:

http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html. Último acesso em: 05 de janeiro de 2016.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

2.2 ARTE Y COMPROMISO (1968), SANTIAGO ÁLVAREZ

Relación del cineasta del Tercer Mundo con su realidad

Un hombre o un niño que se muera de hambre o de enfermedad en nuestros días no puede ser espectáculo que nos haga esperar a que mañana o pasado mañana el hambre y la enfermedad desaparezcan por gravitación. En este caso inercia es complicidad; conformismo es incidencia con el crimen.

De ahí que la angustia, la desesperación, la ansiedad, sean resortes inherentes a toda motivación de cualquier cineasta del Tercer Mundo. Los temores a que la inmediatez, la urgencia, la dinámica de un proceso como el nuestro y del mundo en general lastren, lastimen las posibilidades de creación del artista, temores estos aún bastante extendidos, no dejan de ser en alguna forma prejuicios contra la posibilidad de crear obras de arte que puedan ser consideradas como armas de combate.

En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado concientemente a una tensión creadora en su profesión.

Sin preconceptos ni prejuicios a que se produzca una obra artística menor o inferior, el cineasta debe abordar la realidad con premura, con ansiedad. Sin plantearse “rebajar” el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo.

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas

técnicas no es aconsejable (y no solo en cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el subdesarrollo y las particularidades de cada país. Un artista no puede ni debe olvidar esto al expresarse.

La libertad es necesaria a toda actividad intelectual, pero el ejercicio de la libertad está en la relación directa con el desarrollo de una sociedad.

El subdesarrollo, subproducto imperialista, ahoga la libertad del ser humano. El prejuicio, a su vez, es subproducto del subdesarrollo; el prejuicio prolifera en la ignorancia.

El prejuicio es inmoral, porque los prejuicios agreden injustamente al ser humano. Por las mismas razones, inmorales son el conformismo, la pasividad, la burbuja intelectual.

Arma y combate son palabras que asustan, pero el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso.. y actuar (como cineasta). Así se le pierde el miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo, en las que muchas veces el creador se enajena. Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la realidad y el arte que han salido mal paradas por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico sustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan sólo variedades de armas de combate. No se puede por tanto unilateralizar el arma de combate. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como el dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizantes.

No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaliza social del cinc demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial. En el Tercer Mundo no hay grandes zonas de élites intelectuales ni niveles intermedios que faciliten la comunicación del creador con el pueblo. Hay que tener en cuenta la realidad en que se trabaja. La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella se es intelectual a medias. Para nosotros, no obstante, Chaplin es una meta, porque su obra llena de ingenio y audacia conmovió tanto al analfabeto como al más culto, al proletario como al campesino.

El Mundo, 1968 (tomado de la revista Tricontinental, La Habana, Cuba).

Fontes:

HOJAS DE CINE. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano.

Volumen 1: Centro y Sudamérica. Mexico: Secretaria de Educación Pública /

Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/versionfondo.aspx?cod=2445>

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). Cine documental en América Latina.

Madrid, Cátedra, 2003.

2.3 EL PERIODISMO CINEMATOGRAFICO (1978), SANTIAGO ÁLVAREZ

Consideraciones preliminares. Cuestiones de principio. Diferencias con otros géneros de cine y de periodismo.

El periodismo cinematográfico no es un género menor, ni un subgénero. Desjerarquizarlo, mezclarlo y no tener en cuenta su independencia de otros géneros cinematográficos significa un error de apreciación del contenido y de la forma. Por tanto, debe afirmarse que el periodismo cinematográfico es una categoría propia e independiente del cine.

En los encuentros especializados, coloquios, semanas de cine, seminarios, etc., hemos visto con frecuencia manejar los criterios del cine documental como un género acompañante o producto adicional de relleno del verdadero programa, es decir, de la película de largo metraje de ficción, con actores.

Emprender una discusión a partir de la comparación de los géneros y de los lenguajes, de una u otra forma de abordar la realidad no es productivo.

Entre el cine documental y el periodismo cinematográfico hay pocas diferencias, entre ellas está la de abordar la realidad con un dinamismo en la filmación y en la posfilmación de forma distinta.

La toma uno de hechos irrepetibles, la mayoría de las veces no planificada, constituye la principal materia prima y característica fundamental del periodismo cinematográfico. Es lo más importante y significativo de este género, de esta categoría.

El avance de la ciencia y la técnica determinan siempre un nuevo lenguaje, porque la ciencia y la técnica posibilitan que las imágenes lleguen con más rapidez a los espectadores y este avance ha condicionado una evolución en la apreciación de la información y de la noticia.

Los noticieros cinematográficos de otros países han sido y siguen siendo en su inmensa mayoría crónicas sociales, aunque unas veces banales y otras no, no dejan de ser crónicas sociales. Los espacios que ocupan en las pantallas del mundo estos noticieros son cada vez más reducidos y ello se explica no sólo por la irrupción de la televisión, sino por el sistema arbitrario y prejuiciado de los mecanismos de exhibidores y distribuidores, permeados de falsos conceptos comerciales que contradicen la realidad y la experiencia cubana, demostrativa de que el público no sólo ve el noticiero cinematográfico, sino que lo espera con independencia de la película que se exhibe. Es más, sabemos que se producen reclamos por el público ante la falta de exhibición del noticiero en el programa del día.

El periodismo cinematográfico, al acercarse a la realidad como noticia, enriquece el lenguaje del cine documental. Porque el cine documental actual no existe sin una cuota elevada de periodismo. El empleo de las estructuras de montaje permite que la noticia originalmente filmada se reelabore, se analice y se ubique en el contexto que la produce otorgándole mayor enlace y una permanencia casi ilimitada. Hay ya ejemplos cinematográficos que son el producto de una interrelación de ambos géneros y donde la influencia recíproca ha dado obras cuya permanencia y eficacia son incuestionables.

Muchos de nuestros documentales han tenido su génesis en el registro de una noticia, de un

acontecimiento, de un hecho histórico. Los genes de Ciclón, de Now; de Cerro Pelado, de Viva la república, Historia de una batalla, de Muerte al invasor, de Crónica de la victoria, La estampida, Hasta la victoria siempre, Morir por la patria es vivir, Piedra sobre piedra, Y el cielo fue tomado por asalto, El octubre de todos, El tiempo es el viento, etc., son ejemplos concretos de cómo el periodismo ha influido de una manera creadora en el género documental.

De igual manera los filmes sobre Chile, por ejemplo, se hicieron a partir de una material prima netamente periodística: el registro de la realidad inmediata y tensa, convulsa, del acontecer de cada día, constituyó para los cineastas un imprescindible elemento para el trabajo posterior, lo que permitió ofrecer una visión “de primera mano de los hechos”. La unión de estos acontecimientos en el montaje ofreció entonces el conjunto de la realidad de Chile antes y durante el golpe fascista. Esta operación intelectual, técnica, artística y política con una nítida posición ideológica permiten que hoy, a través de obras cinematográficas, procesos políticos revolucionarios se puedan analizar de manera compleja y completa. Sin embargo, hay obras que aun registrando episodios históricos diarios, montados y elaborados cinematográficamente, no esclarecen con diafanidad y precisión los hechos que narran enturbiando la realidad histórica. Tal es el caso de La hora de los hornos, de Solana y Getino.

La eficacia artística y política de una obra cinematográfica reside fundamentalmente en la clara posición ideológica con que han sido realizadas, porque en definitiva la forma se hace hermosa cuando se basa en un contenido hermoso y no se es artista revolucionario si se produce divorcio entre contenido y forma.

Me parece oportuno recordar que ya en el siglo pasado, nuestro héroe nacional José Martí señaló: “Tanto tiene el periodista de soldado...” porque en definitiva somos los periodistas, cineastas o no, los encargados de ofrecer al mundo de hoy, donde se debaten problemas fundamentales de vida o muerte, de liberación nacional o de imperialismo, una información de esta lucha. Y nuestro trabajo será cada vez más importante y cada vez más decisivo si asumimos como un combate, como soldados, nuestra función y nuestra labor.

A los que nos ha tocado realizar el trabajo cinematográfico en esta parte del mundo, en esta América nuestra, nos ha tocado también el privilegio de vivir en un mundo en transformación y la función del cine periodístico es registrar todos y cada uno de los acontecimientos de esta época, de ahí que también hayamos estado en Asia y en África.

Porque como también dijo Martí, “Patria es humanidad”. Hay en América Latina más de 200 millones de analfabetos, llegar e informar de sus problemas no puede ser tarea para mañana, es tarea de hoy, y el cine, poderoso medio de comunicación, capaz de borrar barreras idiomáticas, limitaciones culturales y educacionales, tiene que cumplir ese papel.

En este contexto de explosión tecnológica, de satélites que para bien o para mal llenan nuestros cielos, una buena imagen vale por mil palabras, y es que la universalidad lograda a través del cine ha permitido y permite cada vez más una amplificación de la comunicación y contribuye de manera particular a crear una memoria visual en el espectador.

A la versión deformada y colonizada que el enemigo pretende perpetuar como verdad histórica hay que oponer vigorosamente nuestra obra. En el rescate de la identidad nacional, el periodismo cumple un papel decisivo, llámese periodismo cinematográfico o escrito.

Por eso bien ha afirmado Alejo Carpentier que para buscar la crónica de nuestra historia hay que revisar la prensa escrita, porque son los periodistas de esta disciplina los que han registrado día a día todo el acontecer de un pueblo, por eso somos nosotros los que en la esfera del cine tenemos que recurrir una y mil veces a las imágenes que desde las primeras décadas de este siglo han plasmado la historia. Rescatar para el presente y para el futuro las verdades de la historia y contribuir con ello a esa, tan necesaria, memoria visual de nuestros espectadores, es y será una tarea de los periodistas cinematográficos.

Ya en el fragor de los días luminosos de octubre los cineastas soviéticos descubrieron esta verdad y ellos le dieron al arte cinematográfico naciente la impronta de arte revolucionario, de instrumento al servicio de una gran causa como era la primera revolución socialista del mundo. Ellos nos han dejado esta imperecedera lección: “La producción de nuevas películas impregnadas de ideas comunistas que reflejan la realidad soviética, tiene que empezar por la crónica” (Lenin, 1922).

Crónica es la palabra con que se define en ruso a la filmación documental y de noticias. Dziga Vertov y su cine-ojo, recorriendo todo el país con un equipo de filmación, imprimiendo para la posteridad aquel nuevo mundo que se avizoraba, hizo válido este llamado de Lenin que constituye el antecedente más legítimo de lo que cincuenta años después, en la circunstancia de realizarse en el continente americano la primera revolución socialista, ha realizado el cine cubano.

El Noticiero ICAIC Latinoamericano, que pronto acumulará 1 000 ediciones, ha hecho suyo aquel legado y con la óptica de nuestro tiempo, aprovechando todo el avance en el terreno de la técnica y del lenguaje cinematográfico, se ha convertido en un eficiente medio de periodismo cinematográfico revolucionario. Podemos afirmar que la revolución cubana tiene en el cine cubano un importante archivo de imágenes, podemos decir que el cine latinoamericano revolucionario encontrará en los archivos del ICAIC materiales que lo ayuden a reconstruir para sus pueblos la verdadera historia.

Algunos críticos especializados han estado señalando que el cine cubano en su corta vida ha dedicado quizás demasiadas obras de su producción a los problemas históricos. Para nosotros, los cineastas cubanos, abordar la historia, contarla en su justa medida, interpretarla, no solamente es una operación cinematográfica, ha sido, es y seguirá siendo una necesidad ideológica, cultural y política. Renunciar a esta línea de trabajo es renunciar al combate, es renunciar a las armas y a las herramientas de trabajo que tenemos hoy en medio de una confrontación ideológica insoslayable.

El Noticiero ICAIC latinoamericano continuador y renovador del cine-ojo y el cineverdad de Dziga Vertov La vigencia del cine de octubre en el terreno específico de la creación artística no es una afirmación de compromiso. Las innovaciones del montaje, la contraposición, la visión documental, improvisada y espontánea, la posibilidad de expresar los más grandes procesos históricos por asociación de imágenes, fueron hallazgos que determinaron, en gran medida, el desarrollo del lenguaje cinematográfico en ese momento y descubrieron nuevos horizontes para el futuro. Estos aportes que han dejado sus huellas o han marcado estilos y formas de narración cinematográficos, pueden ser considerados como contribuciones al arsenal lingüístico del cine que el tiempo ha ido decantando, colocando en su justo lugar.

Son deudas que todo cineasta —revolucionario o no— ha contraído a nivel de lenguaje con los pioneros del cine soviético.

El triunfo de la revolución cubana y la radicalización política e ideológica en el continente americano, la atmósfera cada vez más creciente de lucha en los países africanos y asiáticos, serán síntesis y expresión de un lenguaje antimperialista en el que se mantienen vivas las enseñanzas más permanentes con las que el cine de octubre ha nutrido al cine revolucionario mundial.

El camino recorrido por los cineastas dedicados específicamente al trabajo del documental o del noticiero, ha ido orientándose cada vez más hacia las acciones políticas.

No es que el cine sea una extensión de las acciones revolucionarias, es que el cine es y debe ser una acción revolucionaria en sí misma. El panorama contemporáneo está dominado por las grandes transnacionales de la industria cultural. Grandes recursos financieros se dedican al sostenimiento de agencias de noticias, periódicos, cadenas de televisión y cadenas de publicidad que se entrecruzan con las transnacionales económicas. Detrás de los medios de comunicación masiva siempre hay un consorcio o una gran compañía que financia la “objetividad informativa”. En todas partes están para dar una imagen saludable del sistema apoyándose en el mito de la libertad de prensa.

Pecaríamos de ilusos y subestimariamos al enemigo si no comprendiéramos a cabalidad que en el mundo de hoy son los medios masivos de comunicación los que mayoritariamente conforman las mentes de los hombres, determinan sus acciones y posiciones. Pero también pecaríamos de ilusos y subestimariamos nuestras fuerzas si no reconociéramos que nuestro combate ha tenido también victorias.

El sistema imperialista mundial no es un haz monolítico, además frente a él se alza el campo socialista y las fuerzas revolucionarias y progresistas.

Aprovechar las fisuras y contradicciones que se producen en el campo enemigo para producir obras críticas y de denuncia, apropiarse de las imágenes que registran los acontecimientos que son propiedad de las agencias enemigas, constituyen también objetivos del cine revolucionario.

Es el periodismo cinematográfico revolucionario el encargado de devolver y restituir su verdadero sentido a las imágenes que circulan por todo el mundo. La humanidad ha conocido muy recientemente de la masacre de Cassinga, en el sur de la República de Angola; centenares de mujeres y niños refugiados de Namibia fueron asesinados por las tropas fascistas sudafricanas. Ninguna agencia de noticias capitalista internacional condenó este hecho, ninguna de estas agencias denunció el hecho como parte de la escalada agresiva de los sudafricanos contra Angola y los guerrilleros del SWAPO. Los espacios de los noticieros fílmicos y de la prensa escrita, en cambio, desplegaron y despliegan grandes campañas para cuestionar y condenar la ayuda solidaria de Cuba a los revolucionarios africanos.

La manipulación tendenciosa de los medios de información que llevan a cabo día a día los capitalistas por todas las vías exige una clara respuesta. El cine no es sólo cuestión de estilos o fórmulas expresivas, es también un problema ideológico. Sin una consecuente toma de posición frente a estos problemas no habrá jamás una obra cinematográfica verdaderamente revolucionaria y puesta al servicio de las causas más progresistas de la humanidad. Jamás un periodista o cineasta despojado de militancia revolucionaria podrá reflejar y transmitir la barbarie y el genocidio que en muchas latitudes comete nuestro enemigo principal, el

imperialismo norteamericano y sus aliados.

Robustecer la capacidad de acción, dirigir los esfuerzos a los puntos centrales de nuestra lucha en tanto trabajadores de la ideología se convierten en los objetivos tácticos y estratégicos que deben presidir nuestro trabajo.

La información tiene un carácter ideológico y ella en los tiempos actuales se ha convertido en un arma. En la tarea de contrainformación que realizan los cineastas revolucionarios hay que destacar de manera singular la obra de los latinoamericanos que, dentro y fuera de sus países, luchan por afirmar la cultura nacional convirtiendo al cine en un arma al servicio de la liberación nacional.

Realizada en las difíciles circunstancias de países dominados, ocupados y dependientes, estas obras serán vistas hoy y mañana como una muestra de cultura militante, que, unas veces aprovechando toda la tecnología contemporánea y otra de forma casi rudimentaria, han salvado para la posteridad la imagen del presente.

Es preciso recordar en estos momentos el aliento creador que las obras de cineastas como Román Karmén han dado al periodismo cinematográfico revolucionario. Las imágenes de la derrota de las tropas colonialistas francesas en Diem Bien Phu recogidas por él son parte inseparable del gran recuento fílmico que se ha hecho y se hará sobre este episodio. El internacionalismo de este cineasta, presente a lo largo de todo su trabajo, se ha hecho palpable en sus obras, como la Guerra Civil Española, en la que participó junto a Joris Ivens, otro de los grandes internacionalistas del cine. Los cubanos no olvidaremos jamás la presencia de Karmén en Cuba en los días de la agresión de Girón.

Esta actitud es demostrativa de que el cine revolucionario está íntimamente ligado al internacionalismo militante.

Las vigorosas denuncias de los documentales de los cineastas alemanes Heynowski y Scheumann, recogiendo a riesgo de sus vidas el racismo y el mercenarismo en los países africanos, serán siempre referencias obligadas a la hora de hablar de esos temas.

Este Festival Internacional de Cine Joven, primero que se realiza en Cuba, se hace en los momentos donde la lucha ideológica ha alcanzado un nivel alto.

Hace apenas tres días, en ocasión del xxv aniversario del asalto al cuartel Moncada, Fidel alertaba al mundo sobre los grandes peligros que se cernían sobre el pueblo vietnamita.

Si buscáramos un ejemplo que simbolizara la vocación internacionalista del cine cubano, ese ejemplo sería Vietnam. Nuestro noticiero semanal y muchos documentales recogieron no sólo los momentos más dramáticos de la guerra de agresión que los norteamericanos desataron contra ese pueblo. Equipos de cineastas cubanos acompañaron a los vietnamitas en sus campañas; digamos que el cine cubano siempre ha estado presente en su lucha.

Este festival debe pronunciarse de manera enérgica frente a los peligros que el Pueblo vietnamita corre.

A los cineastas revolucionarios les corresponde el papel de desenmascarar toda esa campaña diversionista y tergiversadora contra Vietnam. Ustedes, casi todos cineastas independientes —

que desarrollaron su quehacer fuera de las industrias vendidas y controladas por nuestros enemigos—, tendrán que hacer un esfuerzo adicional en su ya difícil tarea.

Tenemos una hermosa deuda que saldar con los revolucionarios vietnamitas, ellos lucharon durante décadas por ser libres, defendieron su patria y su cultura y dieron con ello un ejemplo aleccionador al mundo derrotando al más poderoso complejo militar industrial de todos los tiempos.

Centenares de camarógrafos vietnamitas murieron como soldados militantes frente a la agresión imperialista norteamericana. Nuevos soldados del cine vietnamita —y cubanos si fuera necesario— hemos estado presentes para informar al mundo, en imágenes y sonidos, la amenazante agresión que los nuevos socios de la OTAN y del imperialismo llevan a cabo en estos días, con diferentes tipos de cínicas provocaciones, en las fronteras de Vietnam.

Nadie ignora quiénes están detrás del ejército de Kampuchea que diariamente asesina mujeres y niños e incendian casas y escuelas con el mismo estilo y crueldad que lo hacían escasamente tres años atrás los soldados del imperialismo yanqui.

Aunque a muchos la llamada revolución cultural China confundió ideológicamente, al pasar el tiempo aquella revolución no fue ni revolución ni cultural, siendo tan sólo el síntoma humillante de descomposición y deterioro de ambiciosos de poder que se turnaban cada vez con nuevas falsas consignas enmascaradas de ideología pseudo revolucionaria.

Ahora que el antifaz ha caído, el verdadero rostro de su traición y de su chovinismo hegemónico ha aparecido en alianza incondicional con los imperialistas de todas las latitudes y con los más corrompidos gobiernos de todos los continentes. “La fuerza no está en la mentira ni en la demagogia, sino en la sinceridad, la verdad y la conciencia”, ha dicho Fidel. La sinceridad, la verdad y la conciencia nos asisten, por ello no estará lejano el día en que camarógrafos chinos registrarán las imágenes verdaderas de su pueblo, que lanzará por la borda a los mandarines traidores que ahora se abrazan a Mobutu y a Pinochet, y al militarismo más agresivo y prepotente que ha comenzado a desatar una nueva guerra fría.

Denunciar las masacres recientes de Cassinga, de Soweto, de Rhodesia, de Bolivia, de Guatemala, de Nicaragua, de Vietnam, son objetivos inaplazables del cine joven. Y un festival como este, enmarcado en este trascendental evento de juventud y lucha, no espera de ustedes otra cosa que una actitud militante y comprometida.

¡La lucha continúa! ¡La victoria es cierta! ¡Patria o muerte! ¡Venceremos!

Festival de Cine Joven, La Habana, 1978.

Fontes:

HOJAS DE CINE. **Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano.**

Volumen 1: Centro y Sudamérica. Mexico: Secretaria de Educación Pública /

Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/versionfondo.aspx?cod=2445>

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). **Cine documental en América Latina.**

Madrid, Cátedra, 2003.

2.4 CINE DE BASE: UN ARMA REVOLUCIONÁRIA (1974), GRUPO CINE DE LA BASE

La clase obrera y el pueblo a través de sus distintas expresiones de lucha, desarrolladas durante los últimos años, han hecho fracasar el intento del imperialismo y la burguesía de perpetuar a la dictadura en el poder.

Protagonizando heroicas jornadas de luchas UNITARIAS, el pueblo ha ido madurando su organización para las luchas y el combate. A partir del 25 de mayo se abre un proceso de características particulares, que significa un avance en la conquista de las libertades democráticas reclamadas por el pueblo.

Los sucesos de Ezeiza revelaron bien pronto, que el repliegue de la derecha era transitorio. Que no vacilarían en recurrir a cualquier medida a finde recuperar la zona del poder necesario para continuar con su política antipopular que significa en la práctica acallar al pueblo para seguir adelante con su política de superexplotación. La ausencia de medidas reales de corte antiimperialista, el triste papel jugado frente a los asilados del fascismo chileno, el desesperado intento de desmovilizar al pueblo reprimiendo a sus organizaciones, etc. etc., nos replantea la URGENTE necesidad de integrarnos a un instrumento político UNITARIO y COMBATIVO con todos aquellos sectores del campo popular que estén comprometidos con el proceso hacia el socialismo.

El FRENTE ANTIMPERIALISTA Y POR EL SOCIALISMO (FAS) ha asumido ese compromiso. El FAS contiene la propuesta política de coincidencia de las dos vertientes históricas que se han dado los sectores populares en los últimos años de lucha. Vertientes que se reconocen en el Peronismo Revolucionario y Combatiente y la Izquierda Clasista y Revolucionaria. El FAS es la alternativa de unidad estratégica desde LAS BASES, desde la clase obrera, desde el campesinado y sectores del pueblo comprometidos con el proceso hacia el socialismo.

La dirección obrera en el Frente es la única auténtica garantía de desarrollar sin medias tintas la lucha de clases. Esa lucha de clases que se da en todos los sectores, incluso en el de la cultura.

En una sociedad en que la lucha de clases se define y se agudiza, el arte necesariamente será la expresión de cada una de esas clases en lucha. **No hay arte neutral, el arte no está por encima de las clases sociales.**

Cuando el “artista” trata de mantenerse neutral apela a los valores “universales”. Pero estos valores: amor, igualdad, libertad; problemas psicológicos o metafísicos del hombre; se ven reflejados en hombres concretos y los hombres concretos tienen una específica ubicación social.

“La cultura nacional de la burguesía es un hecho. El nacionalismo burgués es militante; embruteciendo, idiotizando, dividiendo a los obreros para ponerlos a remolque de la burguesía. Este es el signo de la sociedad contemporánea. Nos hacen falta intelectuales que sean capaces de comprender y asimilar la política de la clase obrera de este país y que estén dispuestos a realizarla concienzudamente”. LENIN

El artista es un trabajador intelectual, forma parte del pueblo y necesariamente debe optar: o coloca su instrumento de trabajo al servicio de la clase obrera y el pueblo, impulsando sus luchas y el desarrollo de un proceso revolucionario; o se coloca abiertamente del lado de las clases dominantes, sirviendo como transmisor y reproductor de la ideología burguesa.

El arte es siempre utilitario. Las clases dominantes siempre lo utilizaron como medio para imponer sus valores morales, éticos, filosóficos.

El artista revolucionario debe utilizar ese mismo medio para desarrollar, desde las bases, una escala de valores, una visión del mundo que corresponda a la ideología del proletariado, única clase social auténticamente revolucionaria. La tarea central del artista revolucionario es insertarse para su trabajo en el seno de las masas, establecer con ellas una relación dialéctica, un dar y recibir; desarrollar los valores del pueblo, valores que han sido castrados y mutilados por toda una cultura impuesta por la fuerza desde la colonización europea y la penetración imperialista yanqui.

Existen ejemplos concretos y palpitantes de la utilización que hace la burguesía del supuesto “cine popular” para reproducir su ideología.

A través de los medios de comunicación de masas que tiene en su poder, lanza bajo la forma de “entretenimiento” un opio que embrutece, que distrae de los problemas reales, cotidianos. Cuando no hace abiertamente una apología del orden burgués reprimiendo y tergiversando toda expresión cultural surgida realmente del pueblo.

De esta manera:

- Pretende ignorar o encubrir la lucha de clases
- Resta importancia a los conflictos sociales y los convierte en conflictos existenciales del individuo
- Muestra al mundo como algo estático (que siempre fue y seguirá siendo igual). “La desigualdad entre los hombres es inevitable”

Para oponerse eficazmente a la penetración ideológica de la burguesía convocamos a desarrollar grupos de cine clasista y militante: los GRUPOS DE CINE DE LA BASE. Por un cine hecho desde el punto de vista del proletariado, que sirva como arma de combate para impulsar sus luchas, su toma de conciencia como clase. Cine de base que se inscriba en la perspectiva de la lucha revolucionaria y ataque frontalmente a su enemigo, la clase explotadora.

El Cine de la Base halla su destinatario en los que luchan. Y en los problemas de éstos encuentra su temática y en esa temática adquiere su lucidez. En este proceso se integrarán naturalmente compañeros obreros, gente de los barrios y lugares de trabajo que busquen en el cine una forma de expresión de sus necesidades.

Los trabajadores de la cultura que se acerquen a nosotros deben saber que la tarea es tan dura como necesaria; especialmente ahora frente al avance del engendro fascista; resucitado hoy por las clases dominantes para intentar conseguir lo que en 18 años de dictadura militar no consiguieron: quebrar a las organizaciones populares.

Nuestra propuesta es propagandizar en las bases, a través del cine, la historieta, la foto-novela, y por todos los medios gráficos y audiovisuales, las ideas del socialismo y el programa del FRENTE ANTIMPERIALISTA Y POR EL SOCIALISMO (FAS).

Nuestro compromiso no es con el cine, sino con la Revolución. Nuestro cine será revolucionario en tanto nuestra práctica militante sea de revolucionarios consecuentes.

LAS PELICULAS DEL CINE DE BASE

Ponemos a disposición de todas las organizaciones populares —barriales, villeras, sindicales, estudiantiles— todo nuestro material filmado, para su proyección en las bases. Dado que CINE DE LA BASE cuenta con regionales que cubren gran parte de nuestro país, los materiales se canalizarán por intermedio de las mismas. Para establecer la conexión dirigirse a la regional del FRENTE ANTIMPERIALISTA Y POR EL SOCIALISMO (FAS) correspondiente a cada zona. Todos aquellos compañeros que quieran integrarse a las tareas de los grupos de Cine de la Base (en las distintas regionales) o bien organizar nuevas regionales para producción, distribución e intercambio de materiales pueden, igualmente, establecer la relación a través del FAS

Fonte:

Revista Nuevo Hombre, el 4/01/1974

Fuentes:

GRUPO CINE DE LA BASE. *Cine de Base: un arma revolucionaria*. Revista Nuevo Hombre. 4/01/1974. In: Revista Tierra en Trance.

<http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/ensayos/documento-cine-de-base-un-arma-revolucionaria.html>. Último acceso em 28 de janeiro de 2016.

Fotografia do manifesto publicado na Revista Nuevo Hombre, 1974 (acervo do CEDINCI, Buenos Aires).

2.5 Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo (1969)*, Grupo Cine Liberación (escrito por Octavio Getino y Fernando E. Solanas)

....hay que descubrir, hay que inventar
Franz 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? Los 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 se manejaba la burguesía. No se planteaban otros modelos de producción, distribución y exhibición que no fuesen los proporcionados por el cine americano porque 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 los 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 aquellos interrogantes no podían haber sido planteados. Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaba también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas. El interrogante de si un cine militante era posible antes de la revolución comenzó a ser sustituido en grupos aún reducidos por el si era o no necesario para contribuir a 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 filmes 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 filmes de los Estados Generales del Cine Francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses, continuidad y profundización de la obra de un Jons 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 político-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: primera, 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 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 un 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 podrán alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentalización de los medios científicos y artísticos, conjuntamente a los político-militantes, 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 aquél alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego.

II. Dependencia y colonización cultural

La lucha anticolonialista 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 sólo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de 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.”(1) 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 co-nocimientos no fiscalizables.” (2) 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 escila 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 ejercitadas en “el juego de los grandes términos, con un universalismo implacable, minucioso y jibarizado”, (3) 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.” (4)

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, filmes, etc., unen su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de enseñanza neocolonial abierto en el primario y completando 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.” (5) 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 de 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, (6) 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 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.” (7) 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, la mejoración 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’.” (8) 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 alineado 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 aquél, 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 éste es tal que incluso los filmes “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 raquítics 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 escarbadiantes. 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 dominar la “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 aquéllas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de “un funcionario malo” por “uno progresista”, los embates contra las leyes de 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 podrían ser viables en situaciones con regímenes en posibilidad de aflojar o conceder. Pero ése 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 Ésa 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.” (9) 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 combatirlas? ¿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 profunda, objetivamente subversiva. 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 alineado 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”. (10) 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 reemplazándola “por una contradicción que era copia de la contradicción mundial”. (11)

Esta desvinculación de las capas intelectuales y los artistas de los procesos nacionales de liberación, que ayuda entre eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a nivel de masas allí donde resultan posibles. 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 filmes 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 Liben 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 OSPAAL colaborando en la realización y difusión de filmes 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 arre-batar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente.

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, encubren 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, re-negando 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 aquél más resiste se lo coloca en el lugar de las bestias. Ahí están en Africa 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 y 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 éstas, 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 controladas o monopolizadas por el sistema. Las experiencias dejadas en Francia a propósito de los acontecimientos de mayo son bastante explícitos 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, constituyen 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 filme 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. Recibir 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 presuntamente 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 filme para combatir el analfabetismo es en la sociedad neocolonizada un filme 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 filme 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 éste 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 inequiparables. La pretensión, al no hallar vías de resolución conduce a un sentimiento de inferioridad y de frustración. Pero éstas 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 ésta es la continuidad de su lucha cotidiana. La hora de los hornos ilustra cómo un filme 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 filmes, 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-municaciones, 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.” (12) 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 filme 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 procesamiento 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 Ésa es la base del prestigio y promoción en la que la burguesía lo ha formado. El lema de “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.” (13) 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 estructura 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 neo-colonial, etc., han sido elementos objetivos para que hasta ahora las organizaciones del pueblo no hayan prestado al cine la atención que éste 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 filmes útiles para la liberación ha 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 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 del esclarecimiento de los medios audiovisuales supera 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 emanan 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 aquél, 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, etcétera.

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 filme 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 filmes 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. (14) 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. (15) 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 a una exhibición debe abonar un importe que no debe ser inferior al que abona cuando va a un cine del sistema. Pagar, subvencionar, equi-par y sostener este cine son responsabilidades políticas para los militantes y las organizaciones revolucionarias, un filme puede hacerse, pero si su difusión no permite recuperar los costos, resultará difícil o imposible que un segundo filme 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, pero sin embargo son 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 filme

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 OSPAAL 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 aquéllas, 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 filmes 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 filmes. 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 filmes 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 filmes, 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 filmes 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 filme 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 filmes, 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 a 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 filme 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 filme intenta de algún modo testimoniar y profundizar. El filme 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 filme el locutor, los reportajes, las didascalías o el narrador que conduce la proyección-acto). “Y la tercera etapa, la del conocimiento. El papel activo del conocimiento sensible al racional, sino lo que es todavía más importante, en el salto del conocimiento racional a la práctica revolucionaria... Ésta es en su conjunto la teoría materialista dialéctica de la unidad del saber y la acción” (16) (en la proyección del filme-acto, la participación de los compañeros, las proposiciones de acciones que surjan, las acciones mismas que se desarrollen a posteriori). Por otra parte cada proyección de un filme-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 aquélla se haga y donde la posibilidad de introducirle variantes, agregados, modificaciones, no tienen límites. La proyección de un filme-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 aquél 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 cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, 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 no-vela, 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 éstos 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 cuantitativo 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 éste 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

* Tomado de Cine Club, año 1, núm. 1, México, octubre de 1970.

- (1) La hora de los hornos ("Neocolonialismo y violencia").
- (2) 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) Allanamientos 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.
- (16) Mao Tse-Tung, Acerca de la práctica.

Fonte:

HOJAS DE CINE. **Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano.**

Volumen 1: Centro y Sudamérica. México: Secretaria de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/versionfondo.aspx?cod=2445>

2.6 POR UN CINE IMPERFECTO (1969), JULIO GARCÍA ESPINOSA

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El boom del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea— es similar en la actualidad al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está, entre las reglas del juego artístico, la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo —a nivel de la cultura artística— a un reconocimiento mundial? ¿Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es solo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del videotape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, silos aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social, la posibilidad de que todos puedan hacer cine, sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad “desinteresada” del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo. De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad “desinteresada” y los que pretenden justificarlo como una actividad “interesada”. Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen

factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empeñan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajeramente. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es que por lo que es, si es que se puede hablar de definiciones cerradas no ya para el arte sino para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos dé una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etc., y al mismo tiempo no basta esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? ¿Es decir que el arte no es “ilustración” de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpressable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpressables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad “desinteresada”, que podamos decir que el arte no es propiamente un “trabajo”, que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como “trabajador”, como “intelectual”, como “profesional”, como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos —mediadores— que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de “mis críticos”? ¿Por qué Siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano?

¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando —si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aun explícitos en determinadas circunstancias— en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué, al mismo tiempo, plantea estas limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entienden) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos? El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de

cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función “desinteresada” del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les dé la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su “pureza” o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta comprensión, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual no deja de ser también un objetivo “interesado”.

¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad “desinteresada”? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla. No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que “en el futuro ya no habrá pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas, practiquen la pintura” (Marx).

No puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la sicología, contribuya a “depurar” el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invadirlos artísticamente) ¿no hizo posible una mayor “depuración” en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónico tanto análisis “artístico” sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos filmes llenos de charlatanerías y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropa por la calle. La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. ¿Pero qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase

de un proceso “deselitario”. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? ¿El gusto definido por la “alta cultura”, una vez sobrepasado por ella misma, no pasa al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus” intelectuales, como la burguesía tuvo los “suyos”. ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir in aeternum la “calidad artística” de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de una cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad.

Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular. El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte de masas, es pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación.

La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser el gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se

desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionario, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para “democratizar” el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbell, en la tapa de un latón de basura, en los “muñequitos”? ¿Se pretende hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? ¿Y el valor de la obra como valor irreproducible? ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un filme? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte “elitario” en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? ¿No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? ¿Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir cii realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita ningún valor secundario, es decir, que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro sea que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo “ismo” y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre.

Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres “cultos”. Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación.

Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica “elitaria” en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias, fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte.

Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte.

Porque es la revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque esta presencia de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro continente. Cada parte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales.

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular? Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Los alumnos de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como parte espiritual de la sociedad y a la científica como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se deben también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como —para hablar inclusive en terminus estrictamente artísticos— el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios economistas, agrónomos, etc? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no

debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética “interesada”, un arte “interesado”, un cine conciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto. Un arte “desinteresado”, como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: “No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos”, como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene porque hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los normales sino en los anormales, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno —relacionada, sin duda, con la tradición cristiana— que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo no sólo los niños, también los mayores, nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente.

El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un “público”. Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más “público” para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho “público”. ¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos los puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferencialmente a la inteligencia, a la emoción o la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no.

No si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí si la denuncia sirve como

información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar el imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que luchan los “pasos perdidos” de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia. El cine imperfecto entendamos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine que “ilustra bellamente” las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcista no tiene nada que ver con los que luchan.) Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia; sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista — sin valorizarlo— de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto.

El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción, o ambos. Puede utilizar un género u otro, o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para “después” vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aun en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares.

Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un

gusto determinado y mucho menos el “buen gusto” de la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responder a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como una nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibémoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.
La Habana, diciembre 7 de 1969.

Fonte:

Fonte: HOJAS DE CINE. **Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano.** Volumen 1: Centro y Sudamérica. Mexico: Secretaria de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/versionfondo.aspx?cod=2445>

2.7 CINE Y SUBDESARROLLO (1962), 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 fervorice; 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 incomprensión— se han aplicado siempre los esquemas

interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquellos.

¿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 extracinematográficos, 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, premios 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. Problematicación. 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.

Fonte:

HOJAS DE CINE. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano.

Volumen 1: Centro y Sudamérica. Mexico: Secretaria de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/versionfondo.aspx?cod=2445>

ANEXO 3 - TABELA

CRONOLOGIA DAS INTERLOCUÇÕES ENTRE OS CINEASTAS

Entre as décadas de 1950 e 1970, ocorreram encontros, mostras, festivais, espaços de formação e produções que possibilitaram a criação de redes de diálogos entre cineastas da América Latina e que foram fundamentais para a constituição do documentário no *Nuevo Cine Latinoamericano*. Para visualizar as interlocuções entre documentaristas da Argentina, Brasil e Cuba, resolvi iniciar a construção de uma tabela³⁷⁸, que contempla interações diretas e indiretas entre os documentaristas estudados, além de experiências desses documentaristas nos países abordados na pesquisa.

TEMA	ANOS	ACONTECIMENTO	FATOS
FORMAÇÃO	1950-1953	Cursos na Itália	Fernando Birri (Argentina), Julio Garcia Espinosa e Tomás Gutierrez Alea (Cuba) e Rudá de Andrade (Brasil) estudaram no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma.
FORMAÇÃO	1956	Fundação da Escuela de Santa Fé	Fernando Birri funda o Instituto de Cinematografia de la Universidad del Litoral (ou Escuela de Santa Fé), primeira escola latino-americana de documentário.
ENCONTRO /MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1958	I Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del SODRE	I Congreso Latino-Americano de Cineastas Independientes e I Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del SODRE (Serviço Oficial de Difusão Radioelétrica), em Montevideu, Uruguai, primeiro festival especializado em cinema documentário, que contou com a presença de 23 delegados de seis países (Argentina -14, Brasil -1, Chile -1, Bolívia -1, Peru -1 e Uruguai -5).
ENCONTRO /MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1960	Primeira Rassegna del Cine Latino-Americano	Primeira Rassegna del Cine Latino-Americano, organizado pelo Instituto Columbianum, em Santa Margherita Ligure (Itália).

³⁷⁸ Para a elaboração da tabela e do mapa, agradeço imensamente a contribuição da amiga Adriana Dias.

ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1961	VI Bienal de São Paulo	VI Bienal de São Paulo
			- Foram exibidos documentários seminais do Cinema Novo, como Arraial do Cabo (Paulo Cesar Saraceni, 1959) e Aruanda (Linduarte Noronha, 1959).
			- Jean Claude Bernardet organizou uma homenagem ao documentário brasileiro.
			- “Esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da semana de arte moderna, em 1922.” (Glauber Rocha, 2005, p. 130).
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1962	“Declaração do cinema latino-americano independente”	Cineastas de diversos países assinaram um documento intitulado “Declaração do cinema latino-americano independente” após a Terceira Rassegna del Cine Latino-Americano, organizado pelo Instituto Columbianum, em Sestri Levante (Itália). Glauber Rocha foi um dos cineastas que assinou o documento.
FORMAÇÃO	1962	Curso Arne Suckdorff (Brasil)	Curso Arne Suckdorff sobre as novas formas de captação de imagem e som (Brasil).
			Neste curso participaram os cineastas Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Luiz Carlos Saldanha, Gustavo Dahl e Vladimir Herzog, que produziu o filme Marimbás.
INTERAÇÕES	1963	Viagem de cineastas argentinos ao Brasil	Fernando Birri, Manuel Horacio Gimenez, Edgardo Pallero e Dolly Pussi vão ao Brasil a convite de Rudá de Andrade (a quem Birri conheceu em Roma) e do grupo da Cinemateca Brasileira (entre eles, Paulo Emílio Salles Gomes), os quais irão integrar o projeto “Brasil Verdade”. Edgardo Pallero foi produtor dos documentários do “Brasil Verdade” e “A condição brasileira” (posteriormente Caravana Farkas), Dolly Pussi fez fotografia still de alguns deles e Manuel Horacio Giménez dirigiu Nossa escola de samba (1968).

INTERAÇÕES	1963	Estágio de Geraldo Sarno no ICAIC	Geraldo Sarno vai a Cuba realizar estágio no ICAIC, sua primeira experiência cinematográfica. Lá fica um ano e trabalha como assistente de fotografia nos Noticieros ICAIC Latinoamericano.
INTERAÇÕES	1963	Estágio de Vladimir Herzog e Maurice Capovilla na Escuela de Santa Fé	Estágio de Vladimir Herzog e Maurice Capovilla na Escuela de Santa Fé.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1964	Muestra Internacional del Cine Libre de Porreta Terme	Muestra Internacional del Cine Libre de Porreta Terme onde pela primeira vez Fernando Birri expôs suas idéias sobre subdesenvolvimento e cinema latino-americano em um encontro internacional, com o texto.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1964	Exibição de curtas do Projeto Brasil Verdade	Exibição dos curtas do projeto “Brasil Verdade”
			Viramundo (Geraldo Sarno), Memórias do cangaço (Paulo Gil Soares, 1964), Os subterrâneos do futebol (Maurice Capovilla, 1964) e Nossa escola de futebol (Manuel Horacio Gimenez, 1964).
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1965	Glauber Rocha “Estética da Fome”	V Rassegna del Cine Latino-Americano e Congreso Terzo Mondo e Comunità Mondiale, organizado pelo Instituto Columbianum, em Gênova (Itália). Foi para este encontro que Glauber Rocha escreveu o célebre “Estética da Fome”, manifesto que será uma das grandes referências para pensar um cinema “subdesenvolvido” e “descolonizador”.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1965	Festival de Pésaro	Criação da Mostra del Nuovo Cine Latinoamericano no Festival de Pésaro, em que foram exibidos muitos filmes censurados pelas ditaduras do Cone-Sul, como <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i> (1969), de Glauber Rocha; e <i>La hora de los hornos</i> (1968), de Fernando Solanas e Octavio Gettino, que teve sua primeira exibição pública na Mostra de Pésaro (1968).

ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1967	I Encontro de Cineastas Latino- Americanos no V Festival de Viña del Mar	I Encontro de Cineastas Latino- Americanos no V Festival de Viña del Mar
			- No encontro de Viña del Mar estavam presentes Geraldo Sarno, Edgardo Pallero, Dolly Pussi, Alfredo Guevara.
			- Dos cineastas estudados, foram exibidos: Viramundo, de Geraldo Sarno (premiado)/ Greda, de Raymundo Gleyzer, e Now, de Santiago Alvarez (premiado).
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1967	Festival del Marcha	Exibição de Now (Santiago Alvarez, 1965) e Deus e o Diabo na Terra do sol (Glauber Rocha, 1964), no Festival del Marcha, em Montevidéu, Uruguai.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1968	Encontro de Documentaristas Latino-Americanos em Mérida	Encontro de Documentaristas Latino- Americanos em Mérida (Venezuela).
			- Sanjinés defende a importância de filmes de combate, que superassem a denúncia.
			- Exibição dos filmes Viramundo, de Geraldo Sarno; Ceramiqueros de tras de la sierra (1966), de Raymundo Gleyzer; e Now (1965), Cerro pelado (1966), Hasta la victoria siempre (1967) e Golpeando en la selva (1967), de Santiago Alvarez.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1969	II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano	II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Viña del Mar, junto com o II Encontro de Cineastas Latino-Americanos.
			- Santiago Álvarez é nomeado presidente da mesa diretiva do encontro e Edgardo Pallero secretário geral.
			- Geraldo Sarno e o crítico brasileiro José Carlos Avellar estiveram presentes nesse encontro.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1969	Fundação da Cinemateca del Tercer Mundo	Fundação da Cinemateca del Tercer Mundo, em Montevidéu, Uruguai
			Estiveram presentes os cineastas Joris Ivens, Fernando Solanas e Geraldo Sarno.
INTERAÇÕES	1969	Raymundo Gleyzer em Cuba	Raymundo Gleyzer em Cuba
			Raymundo Gleyzer vai a Havana filmar reportagem televisiva para o Canal 7.

INTERAÇÕES	1970	México: la revolución congelada	Estréia do filme México: la revolución congelada (1970) na Cinemateca del Tercer Mundo, em Montevideu.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1973	Primeiro Encontro de Cineastas do Terceiro Mundo (Argélia)	Primeiro Encontro de Cineastas do Terceiro Mundo, na Argélia
			- Manuel Pérez Paredes e Jorge Denti estiveram presentes.
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1974	Rencontres Internacionales pour un Nouveau Cinema (Montreal, Canadá)	Encontros Internacionais por um Novo Cinema (Rencontres Internacionales pour un Nouveau Cinema), em Montreal, Canadá.
			- Presentes da America Latina: Fernando Solanas (Grupo Cine Liberación), Edgardo Pallero e Humberto Ríos, da Argentina; Walter Achugar (Cinemateca del Tercer Mundo), do Uruguai; Miguel Littin, do Chile; Julio Garcia Espinosa (ICAIC), de Cuba; e Afonso Beato (Tricontinental Film Center), do Brasil. Referente ao objeto específico desta pesquisa, cabe ressaltar uma das polêmicas, relacionada ao peronismo na Argentina. Dois filmes foram disparadores deste debate: La hora de los hornos (1966-1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino (Cine Liberación), e Los traidores (1973), de Raymundo Gleyzer (Grupo Cine de la Base).
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1974	IV Encontro de cineastas latino-americanos	IV Encontro de cineastas latino-americanos, em Caracas
			- Criação do o Comitê de Cineastas Latinoamericanos, com sede em Caracas, composto pelos seguintes integrantes: Miguel Littin (Chile), Edgardo Pallero (Argentina), Manuel Pérez (Cuba), Walter Achugar (Uruguai) e Carlos Rebolledo (Venezuela).

ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1977	V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos	V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, em Mérida, Venezuela
			- Estiverem presentes os integrantes do Grupo Cine de la Base: Nerio Barberis, Jorge Denti, Álvaro Melián e Geraldo Sarno (Brasil)
ENCONTRO/ MOSTRA/ FESTIVAL DE CINEMA	1979	Criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano	Criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, Cuba.
INTERAÇÕES	1985	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano	Criação da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, em 1985, em Havana, Cuba
			- Geraldo Sarno integrou a comissão da fundação.
FORMAÇÃO	1986	Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV	Fundação da Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), en San Antonio de los Baños, Cuba.