

Lentes do presente: uma discussão sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano*

Lens of the present: a discussion about the Nuevo Cine Latinoamericano

Patrícia Ferreira Moreno

CES/JF

patriciafmoreno@uol.com.br

Resumo: Esta pesquisa objetiva analisar como se deu a construção de uma forma particular de engajamento político no chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, entendendo-o como fruto da relação de um dado grupo que se fortaleceu por meio da construção de uma rede de sociabilidades. Trata-se de compreender as questões vistas como fundamentais para a consolidação do *Nuevo Cine*, bem como compreender suas estratégias de construção de um *projeto de memória* para o cinema latino americano.

Palavras chave: cinema latino americano, rede de sociabilidades, engajamento, memória

Abstract: This research aims to analyze how was the construction of a particular form of political engagement in Nuevo Cine Latinoamericano, understood as the result of the relationship of a given group is strengthened by building a network of sociability. It is to understand the issues seen as critical to the consolidation of Nuevo Cine, as well as understand their strategies for building a project memory for Latin American cinema.

cinema. Keywords: Latin American cinema, a network of sociability, engagement, memory

As primeiras obras cinematográficas do *Novo Cinema Latino Americano* ou *Nuevo Cine*, em espanhol, surgiram a partir de um contexto de “combate ao cinema comercial”, por volta dos anos 1960 e, por isso, apresentavam como uma das pautas comuns a de construir uma nova estética para combater a linguagem cinematográfica que se tornara hegemônica. A investigação sobre o NCL ganha contornos históricos interessantes ao percebermos em seus discursos uma tentativa de criar uma unidade entre a teoria e a práxis cinematográfica. Alguns cineastas passaram a ter a preocupação em apresentar, aliada à sua obra fílmica, uma teoria que explicasse seu cinema e conscientizasse seu público. Esse conjunto de escritos e filmes, produzidos principalmente no decorrer da década de 1960 e início de 70, indicou-nos a existência de um rico intercâmbio cultural entre eles, capaz de criar uma troca de influências e de articular algumas propostas políticas e estéticas comuns.

É neste contexto que se consolida o *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC) que nasce como a proposta de se tornar um espaço de construção da memória revolucionária, influenciando e subsidiando a criação de redes plurais de

sociabilidade. Espaço de construção da memória revolucionária, este instituto foi o centro a partir do qual se consolidou a rede de sociabilidade dos cineastas estudados neste trabalho. Ponto de partida e refluxo das ideologias expressas em cada filme, cada manifesto, o ICAIC fomentou a luta desses cineastas latino-americanos na construção de uma cinematografia autoral e antiimperialista. Seguindo de formas diferenciadas a agenda do engajamento político, cineastas argentinos, chilenos, cubanos e brasileiros, tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, compartilharam um desafio comum: 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 cenário.

O conjunto dessas obras cinematográficas, seus escritos, principalmente seus manifestos, indicam a existência de uma rede de sociabilidades cujo espaço de materialização foi o ICAIC. Diante desse universo tornam-se infindáveis as possibilidades de se estudar este grupo, constituído em torno do instituto de cinema cubano. Podemos analisa-lo por meio de seus integrantes, por meio dos filmes, por meio das relações de seu staff, das brigas hierárquicas e das buscas por posições no campo de influências, mas privilegiou-se neste trabalho o entendimento de como tais cineastas construíram uma dada rede de trocas efetivas e simbólicas que acabou por marcar de maneira indelével a participação de todos estes atores na história do cinema latino americano.

Não é por acaso que o Nuevo Cine, observado sob as “lentes do presente”, aparece quase sempre como uma referência obrigatória nos estudos, festivais e mostras de cinema latino americano. A construção de uma perspectiva revolucionária, contestatória, engajada, possibilitou a esses latino-americanos estabelecer uma pauta de contrapontos frente ao poderio econômico-cultural hegemônico (leia norte-americano) de maneira a sustentar um tipo específico de fazer e mostrar os feitos de uma América-Latina que começava a se conhecer como alternativa viável, sobretudo ideológica e culturalmente.¹ Em torno desse tema

¹ Para nos aprofundarmos nesta ideia um interessante exercício é a leitura do segundo capítulo do livro de Borrero: *Todas las películas del ICAIC del A a la Z*. BORRERO, Juan Antonio García. Cine Cubano De los sessenta: mito y realidad. Libros del Ultramar, Festival de cine ibero-americano de Huelva Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid, 2007, p.162.

central, o da revolução, os cineastas gravitaram e buscaram, dentro da pluralidade de referências estéticas, receitas possíveis para a representação da América Latina. Dessa forma, a cinematografia latino-americana dos anos 1960 (seus autores, manifestos, discussões e inflexões) se constituiu no ápice de uma trajetória de buscas de identidade calcada na projeção de um futuro menos subserviente ao chamado mundo imperialista. Instrumento de emancipação cultural obteve relativa adesão que durante pouco mais de uma década formatou o tipo de cinema que, posteriormente, os países latino americanos tomaram como tradição.

Tendo em vista as especificidades desse tipo de produção cinematográfica, optamos por fazer uma análise que parta das afirmações do próprio autor. Nossa intenção é verificar como os autores aplicaram suas teorias em seus filmes ou detectar o inverso: como, através de suas teorias – elaboradas à posteriori – os autores tentaram explicar seus filmes e seus posicionamentos ideológicos. Essa postura aponta para o fato de que estes cineastas operaram selecionando memórias que entendiam como relevantes para a perpetuação de seus discursos. Não é despropositado eles terem buscado perenizar tais memórias a partir de uma rede de comunicações e de sociabilidade². Atuariam, portanto, como guardiões dessa memória, exemplificando a dialética entre a lembrança/esquecimento, presente na história de um movimento cinematográfico latino-americano, concebido e veiculado muito mais pelas teorias de seus autores do que pela adesão do público aos filmes. Isto porque construíram em conjunto uma narrativa comum difundida por meio de uma rede de sociabilidades, selecionando e enquadrando o que devia segundo sua ótica, ser lembrado e esquecido, atuando permanentemente com a memória.

A constituição da identidade de um grupo passa pela escolha de um espaço onde serão sedimentadas as experiências cotidianas. Surgida a partir de uma rede de relações de sociabilidades, este grupo de cineastas atingiu esse status com o estreitamento dos laços de identidade. A condição de rede se fortalece a partir da coesão do grupo que está depositada sobre o fluxo constante de comunicação entre seus membros. No momento em que o fluxo

² A expressão “rede de sociabilidade” é utilizada pelas Ciências Sociais enquanto instrumento de análise que permite a reconstrução dos processos interativos dos indivíduos e suas afiliações a grupos, a partir das conexões interpessoais construídas cotidianamente. Portanto, nos valeremos da literatura das Ciências Sociais como base para a apreensão do conceito de *sociabilidade*. Ver: BARNES, J.A Redes Sociais e processo político. In: A antropologia das sociedades contemporâneas. Organização e introdução de Bela Feldman-Bianco. São Paulo, Global, 1987, pp. 159-192; VELHO, Gilberto. Subjetividade e sociedade, uma experiência de geração. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986; FONTES, Bruno S. Maior & STELZIG, Sabina. *Sobre trajetórias de sociabilidade*. (http://revista_redes.rediris.es/webredes/novedades/breno_sabina.pdf); e, principalmente, SIMMEL, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHOS, E. (org.). Simmel. São Paulo: Ática, 1996.

diminui ou acaba, tem fim a rede de sociabilidades, ficando apenas o *continuum* da rememoração de suas ações³. Nasce, portanto, uma identificação distinta, constituída em *um projeto de memória*. A construção desta rede, sua manutenção, seus estatutos de sociabilidade e suas reivindicações se transformam, a partir de seu desaparecimento, em um espaço de reconstituição e manutenção da importância que teve enquanto agente de transformação social. De maneira pontual, a associação jamais é determinada por conteúdos específicos, mas sim, ligada ao prazer da satisfação de compartilhar desejos e lutas, estar junto e fazer parte de uma coletividade (VELHO, 1994, p. 54). Por isso, redes de sociabilidade podem ser evocadas por meio de uma memória compartilhada, ou uma memória coletiva deste grupo.

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

O desenho desta rede propiciará percebermos trajetórias biográficas particularizadas decorrentes das experiências por eles vivenciadas. O que significa dizer que, se de um lado podemos encontrar determinantes na estrutura social, outros elementos de importância igualmente significativa podem ser encontrados nas ações desses cineastas. Ou como afirma o cientista social britânico, Joseph Galaskiewicz: “a análise de redes une as perspectivas micro e macro porque permite ao pesquisador focar sua atenção tanto na ação individual quanto no comportamento inserido em um contexto estrutural mais amplo”.⁴ Nesse sentido, estes e outros conceitos extraídos da literatura sobre redes sociais, ou de sociabilidades, nos são bastante úteis para a compreensão das relações existentes entre estes cineastas latino-americanos.

Em oposição a um tipo hegemônico de fazer cinema criaram novas perspectivas,

³ Verificamos essa prática ao registrarmos a freqüente organização, até os dias atuais, de Festivais e encontros em que continuam a debater as questões caras ao chamado NCLA, com ativa participação dos integrantes remanescentes do movimento e sempre exibindo os filmes que se consolidaram como “marcos fundadores”, como *La hora de los Hornos* (de Fernando Solanas e Octavio Getino), *Tire dié* (de Fernando Birri), *Terra em Transe* (de Glauber Rocha), *Memórias do Subdesenvolvimento* (de Tomás Gutierrez Alea), dentre outros. No Brasil, acontece anualmente o Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo, no Memorial da América Latina. Além de premiar diretores e produções contemporâneas, as edições prestam homenagem a um “diretor ilustre que, pelo conjunto de sua obra, representa o melhor da produção do continente”.

⁴ Apud Fontes e Stelzig.

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

Dito isso, a opção de se estudar este tipo específico de cinema, o moderno e autoral, como um *projeto de memória*, bem como um lugar de fermentação intelectual, de relação afetiva, e ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, foi a chave para perceber as temáticas que conferiam sentido ao que se via nos filmes (campo de disputa e de construções que se pretendiam perenes; produtora e estimuladora de visões de mundo plurais e de memórias coletivas).

A *geração* de cineastas que propôs a realização de um cinema revolucionário, *contra-hegemônico*, pode ser identificada pela mesma visão de mundo e por um *projeto* comum. Segundo Gilberto Velho, toda noção de *projeto* está obrigatoriamente ligada à idéia de indivíduo-sujeito, isso ocorre porque a consciência de uma individualidade é que permite a formulação de projetos. Os projetos são expostos através de conceitos, palavras e categorias que pressupõem a existência do *Outro*.

Mas, sobretudo, o *projeto* é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*. (VELHO, 1994, p. 103)

Dessa forma, os projetos individuais articulam-se possibilitando a criação de identidades. A *identidade* é constituída a partir da relação que se estabelece entre o projeto dos indivíduos-sujeitos com a sociedade (VELHO, 1994, p. 104). Investigaremos a constituição de uma identidade (de uma rede de sociabilidades) entre os dois cineastas partindo do princípio de que ambos pertenceram a uma mesma *geração*. Dessa forma, associaremos nesse estudo a idéia de identidade à idéia de geração.

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

utilizaremos essa noção em um sentido cultural, como uma forma de mapear um grupo que declarou “o sentimento de pertencer a uma faixa etária com forte identidade diferencial” (SIRINELLI, 1996, p. 133).

Leitura em metonímia: o ICAIC como um espaço de sociabilidade

Analisaremos neste item uma seleção das temáticas que compuseram o ideário do ICAIC, entendendo-o como um foco gerador de trocas simbólicas e relações sociais dos cineastas do *Nuevo Cine*. Em um contexto propício para a manutenção desses elementos NCL saiu da década de 1960 com uma dupla necessidade exposta: se, por um lado esforçava-se para ser aceito e reconhecido no âmbito das liberdades de expressão, carregando consigo o epíteto de *locus* natural de atuação contestatória, por outro encontrava espaço num cenário propício à luta contra o imperialismo e o avanço das esquerdas. Este contexto possibilitou a atuação da cinematografia consciente de suas identidades, de maneira bem mais incisiva.

No final de 1961 a revista *Cine Cubano* publicou uma relação de cinco princípios que deveriam ser seguidos pelos entusiastas da “nova fórmula de se pensar e fazer cinema”. Com o sugestivo título: “*Ninguém pode se dizer latino se não segue os seguintes preceitos*”, a lista resume os elementos que fizeram do movimento cubano uma causa contestatória, sinalizando as obrigações do universo cinematográfico, frente às propostas da Revolução. O particular nisso tudo, é que a revista postulava que a cinematografia poderia com sua força de aglutinação e fácil inteligência atingir as massas, e, delas partiria a perenidade da Revolução, a permanência da identidade nacional diante dos estrangeirismos e, sobretudo, a manutenção de uma rede de trocas, aqui chamada de *rede de sociabilidades* entre cineastas dos mais distintos países latino americanos. Seria o que a revista chamou de “metonímia libertária”, ou seja: tomava-se as partes (cubanos) para se entender o todo: América Latina e suas necessidades em meados dos anos sessenta. Abaixo, os itens:

1. Ter perfeito conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos e porquês, a fim de saber refutar as inverdades lançadas em circulação pelos adversários;
2. Usar o distintivo do antiimperialismo;
3. Ler o mundo com a lente da igualdade
4. Sacrificar prazeres, obrigações, interesses particulares e comodidades, quando escalados

para qualquer serviço em favor da Revolução

5. Ler e discutir as propostas que Cine Cubano sinalizar e agir como tradutor para aqueles os que não possuem esta habilidade

De acordo com a ideia veiculada durante meses na revista, a leitura, discussão e incorporação dos temas contidos na Revolução se tornariam o mote financiado pela doutrinação. Assim, os cinco elementos acima descritos conferiram à militância um papel fundamental na consolidação do cenário de contestação anti-imperialista.

A rigor, a construção do argumento que sustenta este trabalho obstina-se em detectar as peculiaridades que fizeram deste instituto um centro de difusão e espaço de sociabilidade de um grupo seleto de cineastas que privilegiou um modelo coletivo de construção de suas rubricas, resultante, em grande medida, dos limites impostos pelo momento histórico em questão. Outro dado relevante é que a manutenção desta memória libertária/contestatória também fez parte das pretensões de muitos destes produtores da ideia de Revolução. Aliás, muitos dos cineastas vinculados ao instituto, a exemplo de Alea manifestaram seu apreço pela necessidade de massificar a ideologia libertária por meio de seus filmes, construindo assim, uma maneira de tentar impor sua “presença no campo de forças”.

De maneira similar torna-se possível afirmar que esses cineastas engajados possuíam uma consciência clara de que participavam de uma classe heterogênea, em um momento *sui generis*. Tinham eles certamente clareza sobre esta condição. Por isso, outros elementos devem ser aduzidos a este contexto de análise sobre o ICAIC de modo que nosso conhecimento sobre o instituto possa ser ampliada, visando uma percepção mais abrangente deste *ethos* revolucionário/libertário latino-americano.

Em consonância com a opinião de seus idealizadores, o cinema engajado latino-americano deveria ser compreendido e analisado de maneira diferente das cinematografias, ditas, centrais. Logo, o elemento chave para o entendimento dessa proposição é a ideia de identidade nacional. Este olhar distinto fugia da interpretação universalista, segundo o qual todas as cinematografias eram idênticas, independentemente da sua origem. O elemento nacional vai ao mesmo tempo aproximar as filmografias latino-americanas, inicialmente as diferenciando da europeia e norte-americana, e em segundo plano construindo uma amarra de solidariedade que unia, aproximava, interligava os cineastas em questão.

Um terceiro elemento que corrobora a ideia do ICAIC como foco de sociabilidade diz

respeito aos cinco pressupostos elencados no princípio deste item. O fato de se tomar a análise do universo cubano e estendê-lo aos demais países formadores dessa ideologia anti-imperialista é bastante significativo, mostrando a ascendência que a Revolução teve nos demais países latino-americanos. O fato de todos os países terem o conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos e porquês, a fim de saber refutar as inverdades lançadas em circulação pelos adversários; ou ainda, a utilização do distintivo do anti-imperialismo, como mote de aproximação, se coadunava com a necessidade desses cineastas mostrarem em seus filmes um mundo subordinado à lente da igualdade. Portanto, todos esses elementos se tornariam o mote financiado pela militância como um papel fundamental na consolidação do cenário de contestação anti-imperialista.

Os cineastas arrolados neste bojo sempre partiram do pressuposto de que o cinema tinha uma missão, e a missão passava inevitavelmente pela consciência das massas. As trocas, réplicas e trélicas desses cineastas, seja nos escritos das revistas especializadas, seja nos manifestos, ou, sobretudo nos roteiros de seus filmes apontam para a realidade de uma sistemática coordenação nas falas e tons. Por isso, insistimos na análise de que o Instituto de Cinema se consolidou como um espaço de trocas e reapropriações das necessidades político-culturais latino-americanos ao longo das décadas 1960/70.

Como exemplos da materialização do ICAIC como fomentador dessa rede de sociabilidades, alguns artigos publicados na revista *Cine Cubano* sinalizam com clareza tal expediente. Destes podemos destacar: “*Viña del mar e el nuevo cine latino-americano*”; “*Resumo de las resoluciones del I Encuentro de cineastas latino-americanos*” (*Cine Cubano*, nº 42,43 de 1967); “*Revolucion e la revolcuion del nuevo cine latino-americano*”, de Fernando Birri, (*Cine Cubano*, nº 49, 1968). Também da mesma revista, destacamos o texto de Cris Maker, “*Declaraciones del cine latino-americano em Pesaro*”; “*Cine en el Tercero Mundo*”, texto de Hugo Alfaro, (*Cine Cubano*, nº 59, 1969). De Mario Jacob, “*Cine para los latino-americanos*” (*Cine Cubano*, 60, 1970); Entrevista com Miguel Lettin: “*Nuevo Cine, nuevas realizaciones, nuevo filmes*” e de Otavio Cortazar, “*Viña del mar, pequena mesa redonda com estuientes del cine latino-americano*”, ambos em (*Cine Cubano*, nº 63-65, 1971).

Nessa dinâmica da representação como elemento das configurações simbólicas desse grupo, o que se define é a maneira com a qual este grupo se expressou e foi identificado. No caso específico desses manifestos e artigos produzidos por este grupo, estes necessariamente

espelham o discurso identitário desses cineastas, pois a relação existente entre os mesmos (agentes sociais críticos e transformadores) e os que se destacaram por sua ação engajada e suas obras fílmicas, os colocam numa posição de destaque, justamente devido às “suas experiências comuns”. É a partir dessa percepção de *experiência comum* que trabalhamos a dialética que faz deste grupo um exemplo de superação com relação ao cinema anteriormente produzido na América Latina. O diálogo dessa problemática está em como esses cineastas estão teorizando sua prática cinematográfica. Trata-se, portanto de uma experiência de transformação do imaginário deste grupo, evocada por uma alegoria que pode ser usada como facilitador da interpretação do real.

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

Para compreendermos a dinâmica de construção do *Nuevo Cine* como um movimento cinematográfico que edificou uma rede de sociabilidades cujo espaço de materialização foi o ICAIC, tomamos como ponto de partida a análise de três manifestos - “A estética da Fome”, de Glauber Rocha (1965), “Hacia el tercer Cine” (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino e “Por um cine imperfecto” (1969), de Julio Garcia Espinosa. Esses manifestos tornaram-se importantes por serem considerados como “marcos fundadores” do movimento e, em função disso, foram publicados várias vezes em toda a América Latina e Europa e, em conjunto, podem ser tomados como uma gênese das teorias de cinema na América Latina.

Percebemos um forte ponto comum entre eles: a tentativa de se criar uma estética que se mostrasse coerente com a situação econômica dos países latino americanos. A construção textual desses manifestos aponta para a criação de uma estética diferenciada, que demarcasse uma ruptura com a linguagem cinematográfica convencional. Os cineastas discursaram sobre a necessidade de se realizar um cinema de “escassez”, que apresentasse as marcas do subdesenvolvimento, tendo como pano de fundo o princípio da militância política em busca da Revolução. Nesses documentos a Revolução não aparece como fenômeno isolado, mas como ação em bloco para realizar a libertação da América Latina.

Glauber Rocha inaugurou, em 1965, uma “seqüência” de manifestos com “A Estética da Fome”, apresentado em Gênova na *V Mostra de Cinema Latino Americano*. Neste manifesto, a tematização da fome apresenta uma discussão metafórica sobre as condições precárias de se fazer cinema em um país subdesenvolvido. As condições de escassez eram

vivenciadas por esses cineastas principalmente devido aos baixos orçamentos, falta de incentivos para a indústria cinematográfica nacional e a injusta competição com o cinema estrangeiro hegemônico, leia-se: EUA. Percebemos a partir deste manifesto a criação de uma estética de combate e militância, construída justamente a partir dessa situação de precariedade. Com relação à fome, Glauber Rocha afirma:

A fome latina não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 2004, p. 64)

Verificamos neste excerto uma forma de explicar a construção estética e de justificar as abordagens escolhidas nos filmes, já que essas produções optaram por mostrar personagens que, mesmo sendo representativos da maioria da população, jamais tinham sido mostrados nas telas dos cinemas, porque, de acordo com Rocha: “o latino-americano é subdesenvolvido, é índio, mestiço, é selvagem, está doente, daí ter que partir do zero”.⁵ A miscigenação do povo latino é colocada em evidência, Glauber utiliza-se aqui do diferencial étnico em relação ao mundo europeu para mostrar a força revolucionária de um povo miserável, “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência” (ROCHA, 2004, p. 66). A violência a que Glauber se refere é a violência das imagens de um cinema que prega a “Estética da fome” e cujo foco é o combate ao imperialismo. Trata-se, porém, do que se chamava de imperialismo cultural, e a melhor forma de combater esse imperialismo era, para os autores do *NCLA*, a criação e veiculação de imagens com uma estética própria, que fizesse uso da violência simbólica, ou seja, apresentasse nos filmes a realidade crua, distante das fantasias de vidas perfeitas próprias dos filmes de Hollywood. Essa forma de violência tornou-se uma temática recorrente em outros manifestos dos cineastas do *Nuevo Cine*, bem como a prática de mostrar no filme o povo latino americano, até então alijado das imagens produzidas pelo cinema hegemônico. Jorge Sanjines, cineasta boliviano, autor de importantes textos sobre a teoria e a prática do cinema latino americano, aborda a questão da violência das imagens na sua comunicação em Meridá: “Creo que ahora debemos entrar a uma etapa mucho más agresiva, ya no defensiva,

⁵ Entrevista a Federico de Cárdena e René Capriles, intitulada O transe da América Latina. Idem. P. 184. Mais uma vez verificamos a necessidade do artista de vanguarda de reafirmar o dado inaugural do movimento do qual constrói permanentemente e é parte.

sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de la tragedia latinoamericana”⁶. Mais adiante aborda a importância de fazer cinema para a população indígena que “tiene otro modo de pensar y de captar. Hay que investigar los engranajes de esse pensamiento, que es diferente ao pensamiento occidental”.⁷ Sanjinés tornou-se um nome de destaque no NCLA ao propor e realizar filmes cujos atores eram camponeses, operários e índios, que haviam realmente vivenciado a situação retratada no filme.⁸

Nessa mesma perspectiva, a de criar um cinema cuja estética fosse coerente com a precária situação econômica da América Latina e que prezasse pela conscientização política, Julio Garcia Espinosa⁹ escreveu *Por un cine imperfecto*, em dezembro de 1969¹⁰. O cineasta/autor sofreu muitas críticas ao elaborar assertivas como as de que “Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica” e “Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’” (ESPINOSA, 1996). Verificamos, porém, que esse manifesto parece propor uma síntese sobre a “estética da fome” que caracterizou o NCLA. Chamamos de síntese, pois, no contexto em que essas teorias foram formuladas, houve uma espécie de consenso sobre a associação do subdesenvolvimento econômico com a precariedade técnica. Para Paulo Emílio Salles Gomes, importante crítico de cinema nos anos de 1960 e 70, a produção cinematográfica se configurava de acordo com sua gênese: “Em cinema o subdesenvolvimento não é etapa, um estágio, mas um estado: os

⁶ *Testimonio em Mérida*, comunicação realizada na I Muestra del Cine documental latinoamericano de Mérida, Venezuela, de 21 a 30 de setembro de 1968 na Universidad de los Andes. Publicada em Cine del Tercer Mundo, nº 1, Montevideo, outubro de 1969. Apud: AVELLAR, J. C. Op. Cit. 220. É importante mencionar que o texto de Sanjinés está atrelado à exibição de seu filme *Ukamau*, de 1966, que trata da temática indígena na Bolívia. Sanjinés fundou, juntamente com Oscar Soria, o grupo Ukamau, que se tornou um importante núcleo da cinematografia revolucionária na Bolívia.

⁷ Apud AVELLAR (1995, p. 220)

⁸ A proposta era realizar o “cinema-verdade” e cineastas anteriores a Sanjines, como Dziga Vertov e Eisenstein já haviam criado esse método, que influenciou as escolhas estéticas de Sanjinés. É comum nesses filmes a utilização do “plano seqüência”, para que não haja interrupção no trabalho dos personagens, que muitas vezes não estão atuando, mas sim rememorando fatos ocorridos com eles. No Brasil uma experiência semelhante foi realizada no filme “Cabra marcado para morrer” de Eduardo Coutinho, rodado inicialmente em 1964 e finalizado somente em 1984.

⁹ Julio Garcia Espinosa, um ícone do cinema cubano, escreveu vários artigos importantes para compreensão do projeto do NCLA. Seu livro *La Doble Moral del Cine*, é uma importante referência, pois apresenta alguns artigos que buscam explicar e analisar as posturas próprias da época em que foi “fundado” o *Nuevo Cine*. Destacamos o texto *Por un Cine Imperfecto*: veinticinco años después, nele autor elabora reflexões sobre os motivos que levaram os autores do novo cinema latino-americano a criarem teorias. Além disso, ele faz um balanço geral da trajetória do Nuevo Cine Latinoamericano - chamando a atenção para o significado da Revolução Cubana para o movimento - relembra seus objetivos, suas principais propostas e estratégias.

¹⁰ O Manifesto foi primeiramente distribuído em cópias mimeografadas e, em seguida, divulgado na VI Mostra internacional do Novo Cinema em Pesaro (Itália, junho de 1970). Foi publicado na época em várias revistas especializadas como *Hablemos de Cine* n. 55/56 (Lima, set/dez de 1970), *Cine del Tercer Mundo* n. 02 (Montevideo, novembro de 1970), na revista *Cine Cubano* n. 66/67 (janeiro/março de 1971) e, posteriormente, fez parte de várias publicações. Ver AVELLAR (1995, p. 209).

filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela” (GOMES, 1980, p. 85) Essas análises explicitavam os mecanismos de defesa que contribuem para a construção identitária entre cineastas-autores que pretendiam fazer filmes engajados, estética e politicamente, mas sem poder contar com grandes financiamentos, incentivos e técnica apurada. Aqui a falta de recursos técnicos não é falha, é uma particularidade valorizada na operação cinematográfica e a linguagem desses filmes deveria ser formulada exatamente a partir daí.

Outro manifesto importante para compreendermos a construção do projeto do *NCLA*, bem como suas identidades é “*Hacia el tercer Cine: Apuntes e experiencias para el desarrollo de um cine de ‘liberación em el tercer mundo’*” (1969), escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino. Os dois cineastas argentinos criaram o grupo *Cine Liberación* e, em paralelo ao referido texto, divulgaram o filme “*La hora de los Hornos*”, uma película que aborda quase que didaticamente o tema da libertação da América Latina, do Neocolonialismo e da Revolução. Em artigo escrito também em 1968, publicado na revista *Cine Cubano*, os dois autores explicariam a idéia central do manifesto como sendo a defesa de um cinema de luta “por La liberación nacional y social argentina, entendiendo ésta com algo inseparable de la liberación latinoamericana”.¹¹

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

Solanas e Getino construíram seu discurso em torno da libertação cultural e colocaram o Tercer Cine como principal veículo dessa luta. Percebemos uma confluência entre as idéias presentes no manifesto de Solanas e Getino às de Glauber Rocha, à medida que convergem na questão da dependência e do imperialismo cultural. Os argentinos mencionam que a cultura

¹¹ Apud AVELLAR, (1995, p. 115)

imposta no neocolonialismo “Sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el povo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla”. Glauber, em *Estética da Fome* afirma:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto, e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome (ROCHA, 2004, p. 4)

Percebemos que nos três manifestos há a proposta de libertar o povo das amarras coloniais que impedem uma visão crítica sobre a situação desses países. O intelectual, autor dos filmes revolucionários, numa atitude própria do artista de vanguarda (como conceituou Subirats), toma para si a missão de conscientizar seu público através de uma estética construída na escassez e que exponha a realidade do subdesenvolvimento, “não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência” (SUBIRATS, 1996, p. 56). Para ambos, expor a miséria, de forma agressiva, nas telas é discutir o tema da colonização, da exploração dos países subdesenvolvidos. Essa convergência de propostas, entretanto, são herdeiras de seu contexto histórico: a luta pela descolonização da África, que deu início às discussões sobre a questão do colonialismo e neocolonialismo. Verificamos, mais precisamente, a menção, de forma direta e/ou indireta, ao pensamento de Franz Fanon que, segundo José Carlos Avellar, “é um dos principais pontos de partida das reflexões que levaram à idéia de um cinema de descolonização” (AVELLAR, 1995, p. 117).¹² Ao compararmos os textos percebemos o porquê dessa afirmação. Em *Os condenados da terra* Fanon afirma: “o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior”.¹³ Glauber parece propor a transferência dessa “violência maior” para o plano metafórico, a estética da fome serve como uma arma revolucionária para combater a dominação. O embate colonizador x colonizado é transportado para uma discussão estética sobre a hegemonia cinematográfica norte-americana e a resistência deveria ser através das imagens de impacto sobre a realidade dos países

¹² Fanon, médico psiquiatra na Argélia, testemunhou a brutalidade das lutas pela independência. Seu livro “Os condenados da terra”, prefaciado por Sartre, é uma referência para a compreensão das relações entre colonizado e colonizador.

¹³ Apud AVELLAR, (1995, p. 120)

subdesenvolvidos.

As referências de Fanon utilizadas por Solanas e Getino são bem mais diretas. Nas exposições de *La Hora de Los Hornos*, era colocada a frase de Fanon “todo o espectador é um covarde ou traidor”, percebemos nesse ato uma incitação explícita ao envolvimento do espectador com a causa da libertação. Já no manifesto utilizaram como epígrafe outra frase do mesmo autor: “*hay que descubrir, hay que inventar*”. Tais menções reiteram a ideia de que tratava-se de inventar um cinema com uma proposta estética autônoma e que tivesse como foco principal o engajamento político.

Considerações finais: as lentes do passado reverberaram o presente

Ao analisarmos os textos escritos por esses autores tornou-se possível detectar desejos comuns em suas tentativas de definição dos objetivos do novo cinema latino americano. Dentre tais anseios podemos dizer que o que se concretizou foi o de criar um discurso próprio, libertador, de maneira que este, além de instrumento conscientizador, fosse também uma “voz” ecoante que promovesse espaços de crítica e reflexão. Atingindo ou não o grande público esses cineastas reabilitaram a ideia de América Latina como "Pátria Grande", como costumava se referir Fernando Birri, e, com seus *projetos de memória*, conseguiram se consolidar como referências fundamentais e também fundadoras da cinematografia latino americana. Consideramos que este conjunto de cineastas, por se constituírem como um movimento, não se prendeu somente à arte cinematográfica para expressarem seu pensamento, mas produziu também um considerável material escrito, além de diversas declarações, capazes de revelar muito de seu projeto transformador.

A opção por um cinema engajado abriu um *campo de possibilidades* favorável para aqueles cineastas que discutiam sobre cinema e queriam mudar as formas de produção cinematográfica na América Latina, mas, até então, não dispunham de ferramentas ou interlocução para levar a cabo tal projeto. Então, unidos em torno de um projeto de transformação, os cineastas deste grupo iniciaram suas produções marcadas pelas características de denúncia e conscientização.

Consolidou-se, assim, na esfera da produção cultural, uma *geração* responsável por um movimento cinematográfico que construiu seu projeto com originalidade, ao romper com as formas de produção predominantes, e, principalmente, por ter a convicção de estar

realizando filmes “descolonizados”, “conscientes da realidade do subdesenvolvimento”. Para que se consolidasse o *projeto* destes cineastas, foi preciso mostrar ao público, à crítica e aos produtores do cinema estrangeiro a alteração que pretendiam causar. As propostas contidas em seu projeto transformador corroboravam as características presentes no cinema moderno, consolidando um “cinema obra de arte engajada”, inovador ao permitir a expressão de um estilo próprio aos latino-americanos.

A correlação existente entre o discurso cinematográfico latino-americano e suas bandeiras políticas informou as teorias que deram suporte conceitual à pesquisa. Nossa principal análise recaiu sobre a relação da teoria com a práxis dos autores do *Nuevo Cine* como uma construção de discurso pautado pela *identidade*. Demonstramos como se construiu esse discurso cinematográfico entendido como de vanguarda dentro das particularidades do que se convencionou chamar *cinema moderno*. Por isso, a criação do ICAIC como um lugar de construção da memória revolucionária foi o mote para que nossa abordagem focasse a política cultural do estado cubano pós-revolucionário. Avaliamos também o cenário em que ocorreu este projeto de revolução dos novos cinemas na América Latina, bem como suas recepções e ecos, tendo em vista o fato de que, como vimos, pensaram continuamente na construção de um *Projeto de Memória*. Projeto esse que vive hoje sua consolidação, pois notadamente é utilizado como referência cinematográfica para as produções latino americanas atuais. Assim, percebemos como esse discurso comum foi preponderante na criação de uma identidade. Por isso, buscou-se, ao analisar partes desta trajetória, chamar a atenção para o fato de que, com ou sem lentes de aumento, a cinematografia latino-americana merece ser mais bem conhecida.

Referências

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

BARNES, J.A. *Redes Sociais e processo político*. In: *A antropologia das sociedades contemporâneas*. Organização e introdução de Bela Feldman-Bianco. São Paulo, Global, 1987, pp. 159-192;

BORRERO, Juan Antonio García. *Todas las películas del ICAIC del A a la Z*. Cine Cubano De los sessenta: mito y realidade. Libros del Ultramar, Festival de cine ibero-americano de

- Huelva Ocho y Medio, Libros de Cine. Madrid, 2007.
- ESPINOSA, J. G. Por un cine imperfecto. In: La Doble Moral del Cine. Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión; Madrid: Ollero & Ramos, 1996.
- FONTES, Bruno S. Maior & STELZIG, Sabina. *Sobre trajetórias de sociabilidade*. (http://revista redes.rediris.es/webredes/novedades/breno_sabina.pdf)
- GOMES, P. E. Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Embrafilme; Paz e Terra, 1980.
- NUÑEZ, Fábio Rodrigo Magioli. O que é *Nuevo Cine* Latino-Americano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese de doutorado. UFF, 2008.
- ROCHA, G. A Revolução do Cinema novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SIMMEL, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHOS, E. (org.). Simmel. São Paulo: Ática, 1996
- SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, M & AMADO, J. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- SOLANAS & GETINO La cultura nacional, el cine y La Hora de los Hornos. Cine Cubano, n. 56/57, Havana, março de 1969.
- SUBIRATS, Eduardo. Dialética da vanguarda. In: Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo: Nobel, 1996.
- VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfoses. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VELHO, Gilberto. Subjetividade e sociedade, uma experiência de geração. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- VILLAÇA, Mariana. O Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica – ICAIC e a política cultural em Cuba (1959-1991). São Paulo: Alameda, 2010.