

***O Nuevo Cine Latino-americano
e a filmografia sobre os Regimes Civil-militares***

Ricardo Antonio Souza Mendes*¹

Resumo

Em finais da década de 1950 observa-se o aparecimento do Nuevo Cine Latinoamericano. Este apresentava como proposta a produção de filmes engajados a partir de uma nova estética, através dos quais os cineastas pudessem intervir diretamente na realidade e colaborar para sua transformação. Na trajetória dos diversos envolvidos no movimento, o V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos e o Primeiro Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano ocorrido em 1979, em Havana, apresentaram-se como marcos na rediscussão dos caminhos e das opções do Nuevo Cine.

O Nuevo Cine: origens e características

Em fins da década de 1950 e princípios dos anos 1960 observa-se a emergência, na América Latina, de uma corrente cinematográfica que buscava pensar e trabalhar o cinema de forma diferenciada, que retratasse a realidade, os problemas dos países do chamado “terceiro mundo”. O contexto de seu aparecimento caracteriza-se pela existência de um intenso debate político em torno de alternativas de desenvolvimento que minorassem as diferenças sociais, colaborassem para a ampliação do bem-estar social e para um incremento de participação político-popular. Os adeptos desta corrente na América Latina compuseram um movimento intitulado por alguns por *Nuevo Cine Latinoamericano*. Vários foram os diretores que manifestaram-se através desta perspectiva cinematográfica do Nuevo Cine: Octávio Getino, Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littin, Helvio Soto, Raul Ruiz, Jorge Sanjinés, Tomas Gutierrez Alea, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Rui Guerra, Walter Lima Junior, Cacá Diegues, Roberto Farias e outros. Marino data a origem desta corrente teórica e cinematográfica nos anos 50, quando Birri, Nelson Pereira e Tomás Gutiérrez Alea viram a necessidade de um novo cinema em benefício dos marginalizados.²

Segundo Avellar:

“O conceito do terceiro cinema passa pela brevíssima teoria de Birri, pela estética da fome de Glauber, e por tudo mais que pensamos ao partir em busca de uma dramaturgia cinematográfica que nos represente tal como somos; o que pensamos em

seguida – o cine imperfecto, o cine junto al pueblo, a estética do sonho, a dialética do espectador, a imagem poética – vem do debate em torno de um diferente modo de uso do cinema, pela projeção que, ação subversiva, estimula a pensar com os olhos”.³

Em comum, estes cineastas pensavam o cinema como instrumento para se discutir os problemas que caracterizavam boa parte do continente naquele momento, apresentando como eixo central a temática político-social. Solanas e Getino, em princípios dos anos 1970, apresentam uma das definições sobre o que seria o cinema político:

“Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento complemento o apoyatura de una determinada politica y de las organizaciones que la llevan a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contra informar, desarrollar niveles de consciencia, agitar, formar cuadros etc”.⁴

O cinema deveria caracterizar-se, portanto, como um instrumento de militância política, uma forma de produzir filmes de maneira engajada. A grande totalidade dos cineastas do *Nuevo Cine* assinalavam, ainda, que a particularidade da realidade latino-americana geraria a necessidade de novas linguagens. Neste sentido, não somente o conteúdo do que veiculavam mas também a própria estética de seus filmes deveria apresentar-se distinta. Glauber pensava que uma nova linguagem era criada por uma nova realidade. A necessidade de uma narrativa e de uma estética cinematográfica distintas se fazia urgente porque a estética e narrativa vigentes, de caráter e traços hollywoodianos, era burguesa e assinalava uma perspectiva hegemônica, imperialista e opressora, que valorizava o belo e o perfeito encarado a partir de uma concepção europeizante ou norte-americana.

Maquiagem e iluminação, utilizados para realçar e padronizar o belo, não deveriam estar presentes. A ausência desta beleza seria o retrato de uma América Latina que se buscava distante de Hollywood. Fernando Birri afirmava que deveria se procurar “um desaliño provocado” com o qual concordava Nelson Pereira dos Santos.⁵ Sinalizando para as características do cinema na década de 1950, Avellar indica que a perspectiva não era a de representar o mundo, mas sim de rerepresentá-lo.

Dentre os diferentes movimentos cinematográficos que são indicados como influenciadores do *Nuevo Cine* os mais recorrentemente citados são a Teoria do Autor e o neo-realismo italiano.⁶ A influência do autorismo apresentava-se importante posto que esta corrente teórica assinalava o destaque do cineasta enquanto agente que interfere diretamente no registro “da realidade” através da sua subjetividade. Contudo, pretendiam ir além do puro

autorismo na medida em que entendiam que o cineasta deveria representar não somente a subjetividade individual mas também a da própria nação em seu conjunto. Segundo Sanjinés, a formação de uma produção coletiva era resultado de uma perspectiva na qual o que estivesse espelhado no filme fosse resultado da voz da nação e, desta forma, também teria que ser uma produção coletiva.⁷ Esta proposta esteve mais presente em países como Argentina (Grupo Cine Liberación, Grupo Cine de la Base)⁸, Chile (Cine Club de Viña Del Mar), e Bolívia (Grupo Ukamau). No Brasil os cinemanovistas não articularam-se em grupos, pois “no intentaban definir posiciones estéticas comunes y políticas unificadas, ni crearon formas orgánicas de participación en el conflicto social”.⁹

Do neo-realismo italiano os cineastas do *Nuevo Cine*, extrairam as técnicas de documentário e a utilização de equipamentos leves que propiciassem as filmagens externas. A opção deveria ser por um único plano como elemento que tirava de foco a montagem, posto que esta “pensa, representa o mundo, e por isso, nos anos 1950, quando o que se queria era ver a vida como ela é, a montagem era tida como uma manipulação”.¹⁰ Ao retratar a realidade, asseveravam, o estilo documental desmontaria a mesma porque mostraria que não é aquilo que gostaríamos que fosse e que, por isso mesmo, deveria ser transformada. Encarava-se a câmera como uma arma de transformação desta realidade¹¹. Se no Neo-realismo o lema central era retratar a “realidade como ela é” o *Nuevo Cine* asseverava “a realidade tal como deve ser”.¹² Colaborou com isto as inovações tecnológicas do período bem como a idéia de desvelar a realidade para evitar a repetição da manipulação fascista.

O filme deveria ser tal qual a realidade: imperfeito, feio, errado. Deveria ainda caracterizar-se por ser mais preocupado com o conteúdo do que com a forma. A opção pelo realismo, segundo Nelson Pereira dos Santos, foi porque este estilo ao mesmo tempo possibilitava retratar e discutir a realidade. A estrutura narrativa que mais se adequava a estas opções era a documental, que aparecia neste contexto como diametralmente oposta à estrutura narrativa de longa-metragem e mais adequada às possibilidades que se apresentavam para a elaboração de suas propostas: uma estrutura clandestina.

O *Nuevo Cine* não era revolucionário apenas por ser contra a estética hollywoodiana mas também por considerar que a elaboração desta linguagem e desta estética era fruto de uma realidade altamente distinta. Outro aspecto importante de ser assinalado é que não foi somente a existência de um contexto sócio-político que acabou por colaborar para o questionamento da hegemonia hollywoodiana, mas também “las propias experiencias del cine nacional”, sufocado pela ampliação das produções norte-americanas.¹³ Sobre estes aspectos assinala Tal:

“Rasgos comunes identificaban a los cineastas políticos que actuaron desde el fin del populismo y durante el auge de la movilización popular en Brasil y Argentina. Todos eran miembros de una joven generación decepcionada del cine comercial hecho en las industrias locales que no lograron consolidarse, pálidos reflejos de los grandes estudios de Hollywood, cuyo sistema estaba ya en crisis desde los cincuenta.”¹⁴

Catani e Oroz, analisando aspectos da trajetória do cinema latino-americano, indicam que a propagação do american way of life pelo mundo contribuiu para que o cinema norte-americano tivesse sucesso de caráter mundial e deu a Hollywood a proeminência sobre as indústrias cinematográficas de outros países. No que refere-se à América Latina, por exemplo, apesar da existência de uma indústria cinematográfica de significância nesses países até os anos 1950, diversos fatores colaboraram com o seu ocaso. Dentre estes citam: a assinatura do GATT (Acordo Geral de Tarifas e Comércio), o controle nas mãos de estrangeiros das distribuidoras de filmes, as mudanças de valores que marcaram o processo de consolidação da urbanização e industrialização na América Latina e o advento da televisão.¹⁵ Turner apresenta ainda um outro fator a colaborar com essa hegemonia das produções estadunidenses. Para a autora, a hegemonia de Hollywood também foi resultado de comportar os Estados Unidos o maior mercado consumidor de películas de longa-metragem. Desta forma, além de colaborar para que esses fossem feitos cada vez mais para os norte-americanos e retratando a forma de pensar nessa nação, fez com que fosse um “dos poucos países onde os filmes domésticos podem recuperar seus custos sem contar com as vendas internacionais” .¹⁶

Transformações

Em grande medida, esta perspectiva cinematográfica foi interdita ao longo dos regimes civil-militares das décadas de 1960 e 1970.¹⁷ Ainda ao longo da fase final destes governos, contudo, observa-se a elaboração de uma série de filmes que retomaram a temática político-social, agora tendo como foco central os regimes que se encerravam no Cone Sul. Entendo que o desenvolvimento desta cinematografia guarda uma grande relação com os participantes do *Nuevo Cine Latinoamericano* das décadas de 1960/1970. Alguns dos diretores/roteiristas que participaram desta corrente cinematográfica ou que por este movimento foram diretamente influenciados – tais como Miguel Littin, Fernando Solanas, Roberto Farias, Bruno Barreto e Luiz Puenzo -, foram/são responsáveis por películas que caracterizam tentativas de substituição da memória oficial propagada ao longo destes regimes

através do enquadramento e propagação, sob uma perspectiva filmográfica, da memória dos movimentos populares que buscaram resistir aos anos de autoritarismo. Contudo, alguns autores enfatizam mais as rupturas do que a continuidade entre estes dois momentos.

Villaça assinala que em fins de 1970 a proposta do *Nuevo Cine* “pulverizou-se” em projetos específicos (Villaça, 2002: 14). Velegas e Getino, parecem concordar apenas em parte. Analisando as propostas do *Nuevo Cine*, asseveram:

“Estos objetivos fundacionales no desaparecerán por completo con el debilitamiento de la producción del Nuevo Cine hacia fines de los 70 (...) sino que, habiéndose fragmentado em cuanto movimiento, sus aspectos fundamentales serán retomados por algunas de las mejores obras de una nueva generación de cineastas y por numerosos videastas latinoamericanos”.¹⁸

Longe de querer avaliar esta fragmentação de projetos (que entendo que existiam mesmo antes, embora com muitos elementos comuns) considero a afirmativa de Villaça extremamente produtiva para se discutir os caminhos do *Nuevo Cine*. Para a autora, as mudanças operadas foram resultado tanto de um novo contexto político quanto de novas perspectivas.

Muñoz e Marcos, analisando o cinema de transição chileno a partir da seleção de uma amostragem de películas, que boa parte da produção chilena do período foi resultado de uma intensa colaboração governamental, cerca de 25%, e que esses filmes caracterizam-se pela ausência de um discurso popular. Desta forma:

“el cine sigue amordazado, sin decir mucho de lo que sucede e importa en nuestra transición política. Así, las referencias a lugares, fechas y hechos concretos, en otras palabras, nuestra memoria reciente, se difumina en el cine.”¹⁹

Tzvi Tal, abordando a filmografia sobre os regimes civil-militares, considera, por outro lado, que boa parte dessa caracteriza-se pela reconstrução da memória popular elaborada a partir do cinema. Mas, apesar de terem sido dirigidos por alguns dos participantes diretos do *Nuevo Cine* Latinoamericano estas teriam sido reelaboradas de forma menos dicotomizada. Os motivos, seja para a “censura” indireta imposta a esses filmes (Muñoz e Marcus) seja quanto à reconstrução de uma memória menos dicotomizada (Tzvi Tal), seriam a instrumentalização do cinema pelos novos governos democráticos que se estabeleceram nas décadas posteriores aos regimes civil-militares.²⁰

Assim como Muñoz e Marcus, Tzvi considera a relação entre produtoras e distribuidoras vinculadas a multinacionais como o elo principal para se entender tanto a instrumentalização quanto as modificações operadas nesses diretores. Isto porque, segundo esse autor, a relação fundamental a ser feita para um melhor entendimento das mensagens de uma película não é com o autor, posto que a análise autoral colaboraria para uma perspectiva burguesa desfocada do elemento comum que estas películas apresentam.²¹

Neste sentido, estas perspectivas encaminham-se na mesma direção de Nicolás Guilhot. Esse, por sua vez, não analisa diretamente a construção de memórias nem mesmo a cinematografia sobre os regimes do cone sul. Sua abordagem assinala a existência de uma indústria fundada em programas internacionais de ajuda à promoção dos direitos humanos e de transição para a democracia, particularmente na América Latina, e que colaboram para a difusão de um “mesmo discurso obrigatório” fundado numa perspectiva minimalista de democracia que visa a perpetuação das classes dirigentes no poder.²² Tzvi, ao atribuir a responsabilidade pelas mudanças operadas na cinematografia àquela instrumentalização por parte dos governos recém-eleitos democraticamente a partir do processo de transição, encaminha-se na mesma perspectiva de Guilhot, assinalando por sua vez que a construção do discurso único se utiliza também do cinema para se afirmar.

Contudo, observando-se os manifestos realizados em encontro de cineastas latino-americanos ocorridos entre 1977 e 1981, já pode ser percebido uma fase de transformações nas propostas cinematográficas dos cineastas do *Nuevo cine*. Getino e Velegas indicam que as propostas revisionistas estiverem presentes já no V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, ocorrido em 1977, onde

“las propuestas de los cineastas latinoamericanos reunidos em Mérida abrían también el abanico de las posibilidades del cine para la conquista de espacios industriales y de comercialización pública, sin reducir por ello la importancia del cine de intervención política y militante, allí donde este pudiera cumplir alguna función mobilizadora”.²³

Avellar, por sua vez, dá uma ênfase no desenvolvimento do Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, ocorrido em 1979, onde foi assinalado que para “de novo plantar raíces torna-se necessária uma reflexão sobre a experiência vivida no passado recente”.²⁴ Para o Autor, neste momento desmistificou-se uma série de certezas do Nuevo Cine. Fernando Birri assinala que a camera sozinha não alterava a realidade. O mesmo diretor indica ainda a

necessidade de resgate da poesia no Nuevo Cine, diferentemente do apego excessivo à noção de retratar a realidade tal qual ela se apresenta.

Se nas décadas de 1950 e 1960, cinema de ficção e cinema documentário se apresentavam como projetos antagônicos para os cineastas do *Nuevo Cine* - onde se “era obrigado a elegir entre ellas, como si la primera tradujera sólo una inquietud comercial y vergonzante, y la segunda el llamado compromiso con la realidad” - em finais dos anos 1970, a narrativa documental e a ficcional não mais são encaradas como dicotômicas, mas como complementares²⁵. Em 1983, em conferência na UNAM, Getino assinala isso e ainda que era fundamental para “lograr una imagen más total de lo real, dada a través de lo que vemos, pero también de lo que imaginamos”. Complementa indicando que isoladamente estas instâncias pareciam

“hoy insuficientes en la medida que la verdad de un hecho, de una situación o de un acontecimiento, es deci, de cualquier momento de la realidad, no está dado sólo por lo que aparece ante nuestros ojos, o lo que es lo mismo por lo que se vê, sino por lo que pensamos, comprendemos, imaginamos y sentimos, y también por lo que nuestra fantasia pude elaborar em torno a esa realidad”.²⁶

Narrativa, tipo de realização, formato dos filmes ou mesmo a economicidade da produção apresentavam-se questionáveis. O abandono de uma “estética revolucionária” teria ocorrido por diversos fatores. As novas possibilidades técnicas, que se colocavam mais uma vez com as inovações tecnológicas deveriam, dessa forma, ser incorporadas.

Teria ocorrido uma certa aceitação da globalização do modelo hollywoodiano? Getino afirma mais uma opção estratégica, um certo reconhecimento dos limites que se impunham do que uma rendição. Afirma o diretor que nos momentos de profunda opressão observa-se uma tendencia à evasão da realidade, de forma a torná-la menos violenta. Neste sentido, para proceder a uma descolonização cultural seria fundamental atender a “las circunstancias de los espacios receptores, a sus demandas de largo plazo”.²⁷ Tornava-se necessário melhorar a qualidade da mensagem, revisar a dramaturgia bem como a estratégia econômica. Como a idéia de cinema se confunde com o cinema norte-americano caberia utilizar-se deste instrumental para superá-lo e questioná-lo. No final dos 70 este era o quadro e, se ao mesmo tempo tornava-se necessário insistir na descolonização cultural, também o era atender “a las circunstancias de los espacios receptores, a sus demandas de largo plazo”, bem como às conjunturas nas quais, entendiam, seria infrutífera outra alternativa.

No mesmo período, observa-se o desenvolvimento de um revisionismo político por parte das esquerdas. Analisando a construção de memórias sobre o regime civil-militar no Brasil Marcelo Ridente e Daniel Aarão atentam para o fato de que parcelas significativas das esquerdas atribuíam a responsabilidade da opção pela luta armada no final dos anos 1970 à ausência de alternativas provocada pelo fechamento do regime. Ou seja, num momento em que a democracia ainda não estava estabelecida, mas no qual o compromisso com o término das ditaduras apontava eminentemente para esta direção. Tornava-se necessário reafirmar os compromissos com a democracia deixando de lado as opções autoritárias de parcelas dessas esquerdas.²⁸ O revisionismo operou de forma tão profunda que colaborou até mesmo para uma re-elaboração do passado. Nessas memórias, as “esquerdas foram vitimizadas”.²⁹ Sorgentini observa o mesmo para o caso chileno, assinalando que a experiência limite vivida pelo terrorismo de Estado e a radicalização das posições nos anos 1970, acabou por retirar subjetivização política de parcelas dos opositores do regime e privilegiar, a estes, o espaço da memória verdadeira, vitimizando-os. Em ambos os casos, no chileno e no brasileiro, buscavam-se novas perspectivas de luta que contassem efetivamente com apoio popular.

Neste sentido, o revisionismo observado dentre os cineastas do *Nuevo Cine* acompanha o desenvolvido em amplos setores da sociedade. Se por um lado aqueles que optaram pela luta armada repensavam sua trajetória de forma a vinculá-la com setores mais expressivos da sociedade, de outro os cineastas do *Nuevo Cine* também o faziam. A própria cronologia do desses revisionismos já assinalam, por si só, que o processo antecede mesmo ao estabelecimento dos novos governos democráticos. Entendo, portanto, que as transformações operadas em ambos os casos dizem respeito muito mais a uma percepção da ausência de bases amplas aos seus projetos do que simplesmente a uma instrumentalização pelos governos democráticos que sucederam as ditaduras das décadas de 1960 e 1970, o que pode ter ocorrido posteriormente.

Considerações finais

O reaparecimento do cinema político-social através de uma temática relacionada aos regimes civil-militares na filmografia - tímido na década de 1970 e que acabou por ampliar-se mais ao longo dos anos 1980, 1990 e 2000 -, pode ser entendido como indício de um contexto onde a discussão sobre o período autoritário vêm à tona com força significativa. Mas ao mesmo tempo, pode ser caracterizado também pela disputa em torno da memória e identidade nacionais vinculados a este período histórico, aspectos que são alvo do confronto entre os

diversos segmentos, comunidades, grupos, e classes sociais componentes das sociedades afetadas pelo autoritarismo no Cone Sul. Isto porque a filmografia cinematográfica exerce

“um papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (...) O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional”.³⁰

Por último, gostaria de assinalar que entendo que uma das chaves para compreendermos melhor os fatores que colaboraram para as mudanças operadas na cinematografia do *Nuevo Cine Latinoamericano* está nos diversos manifestos e artigos elaborados antes mesmo da transição democrática. Como assinala Tzvi Tal:

“El Cinema Novo fue parte de una renovación cultural y estética continental, que en lo cinematográfico contaba, entre tantos otros, con los cubanos Santiago Alvarez, Julio Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, el boliviano Jorge Sanjinés, los chilenos Manuel Littin y Raúl Ruiz y Fernando Birri em Argentina. El compromiso de los cineastas con el cambio social era expresado en artículos y manifestos, que constituyen de por si un campo de investigación.”³¹

Bibliografia:

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. São Paulo, EDUSP, 1995.

CATANI, Afrânio Mendes & OROZ, Silvia. “Industria cinematográfica na América latina: um paradigma de Modernidade- anos 30-40-50”. **In:** QUEIROZ, Tereza Aline & BESSONE, Tânia Maria Tavares (orgs.). *América latina: imagens, imaginação e imaginário*. Expressão e cultura/EDUSP, 1997.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folk. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

GETINO, Octavio & VELEGGIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución – aproximación a las teorías y prácticas del cine político em América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002.

GUILHOT, Nicolas. “Os profissionais da democracia em ação”. **In:** WACQUANT, Loic (orgs.) *Repensar os Estados Unidos – Por uma sociologia do Superpoder*. São Paulo, Papirus, 2003.

KRIGER, Clara & PORTELA, Alejandra. *Cine latinoamericano I – diccionario de realizadores*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997.

MARINO, Alfredo. *Cine Argentino y Latinoamericano – una mirada crítica*. Buenos Aires, Nobuko, 2004.

MUÑOZ, Claudio Salinas & MARCUS, Hans Stange “De Caluga o Menta a Taxi para Tres: La Representación del Sujeto Popular en el Cine de Transición Chileno de los Noventa”. **In:** *Revista F@ro – Revista Teórica del Departamento de Ciências de la comunicación y de la información - Universidad de Playa Ancha*. Valparaíso, 2006. ISSN: 07 18-2023. Disponível em <http://www.upa.cl/revistafaro/salinas.htm>

POLLAK, Michel. “Memória e Identidade Social”. **In:** *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212.

_____. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. **In:** *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15

REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, EDUSC, 2004.

SORGENTINI, Hernán. “Reflexión sobre la memoria y autoreflexión de la historia”. **In** *Revista Brasileira de História*, vol. 43, nº 25 [on line] Disponível na Word Wide Web <http://www.scielo.br/scielo.php/script_sci_serial/lng_pt/pid_0102-0188/nrm_iso>.

STAM, Robert. *Introdução á teoria do cinema*. São Paulo, Papirus, 2003.

TAL, Tzvi. *Imaginando Dictaduras – Memória Histórica y narrativa en películas del Cono Sur*. Mimeografado, 2005.

_____. *Pantallas y revolución – una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere, Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2005.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo, Summus Editorial, 1997.

VILLAÇA, Mariana Martin. “‘América Nuestra’ – Glauber Rocha e o cinema cubana.” *Revista Brasileira de História*, vol 22, nº 44, São Paulo, 2002, ISSN 0102-0188.

¹ Pós-Doutorando/Faperj – PPGH/UERJ. Departamento de História, IFCH.

² MARINO, Alfredo. *Cine Argentino y Latinoamericano – una mirada crítica*. Buenos Aires, Nobuko, 2004, p 63.

³ AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. São Paulo, EDUSP, 1995, p. 158.

⁴ Citado em MARINO, op. cit., p. 73.

⁵ AVELLAR, op. cit., p. 22.

⁶ Sobre as diversas influências recebidas pelo *Nuevo Cine* ver: TAL, Tzvi. *Pantallas y revolución – una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere, Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2005, pp 76 e seguintes; STAM, Robert. *Introdução á teoria do cinema*. São Paulo, Papirus, 2003, PP. 113 a 115; GETINO & VELLEGGAS, op. cit., p. 19; e também, MARINO, op. cit., pp. 63-68.

⁷ MARINO, op. cit., p. 76.

⁸ Sobre as características destes dois grupos de cineastas ver o recente livro de TAL, Tzvi. *Pantallas y Revolución...*, op. cit.

⁹ Idem, p. 48.

¹⁰ AVELLAR, op. cit., p. 33.

¹¹ Fernando Birri com suas que houve “un período em el cual hablábamos de que la cámara era una metralleta, que la cámara era una ametralladora. Esto correspondia a la proyección de nuestros sentimientos revolucionários, a nuestra suscripción de um proceso...”. Citado em AVELLAR, op. cit., p.63.

¹² GETINO, Octavio & VELEGGIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución – aproximación a las teorías y prácticas del cine político em América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002, p. 19.

¹³ Idem, p. 36.

¹⁴ TAL, Tzvi. *Pantallas y...*, op. cit., p. 76.

¹⁵ CATANI, Afrânio Mendes & OROZ, Silvia. “Industria cinematográfica na América latina: um paradigma de Modernidade- anos 30-40-50”. In: QUEIROZ, Tereza Aline & BESSONE, Tânia Maria Tavares (orgs.). *América latina: imagens, imaginação e imaginário*. Expressão e cultura/EDUSP, 1997, pp. 309-10.

¹⁶ TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo, Summus Editorial, 1997, P. 18.

¹⁷ TAL, op. cit., p. 19.

¹⁸ Getino & Velegas, op. cit., p. 42.

¹⁹ Os filmes analisados foram: Caluga o Menta, de Gonzalo Justiniano (1990); Johnny Cien Pesos, de Graef-Marino (1993); Historias de Fútbol, de Andrés Wood (1997); Taxi para Tres, de Lübbert (2001) y Machuca, también de Wood (2004). Sobre as análises referentes a esses filmes ver: MUÑOZ, Claudio Salinas & MARCUS, Hans Stange “De Caluga o Menta a Taxi para Tres: La Representación del Sujeto Popular en el Cine de Transición Chileno de los Noventa”. In: *Revista F@ro – Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la comunicación y de la información - Universidad de Playa Ancha*. Valparaíso, 2006. ISSN: 07 18-2023. Disponível em <http://www.upa.cl/revistafaro/salinas.htm>

²⁰ TAL, Tzvi. *Alegorias de memória y olvido en películas de iniciación: “Machuca” y “Kamchatka”*. Paper, 2005.

²¹ Idem.

²² GUILHOT, Nicolas. “Os profissionais da democracia em ação”. In: WACQUANT, Loic (orgs.) *Repensar os Estados Unidos – Por uma sociologia do Superpoder*. São Paulo, Papirus, 2003, pp. 235-6.

²³ GETINO & VELLEGGAS, op. cit., p. 110.

²⁴ AVELLAR, op. cit., p. 62.

²⁵ Idem, p. 131.

²⁶ Idem, p. 132.

²⁷ Idem, p. 15.

²⁸ RIDENTI, Marcelo. “Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores”. In: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, EDUSC, 2004, p. 58.

²⁹ REIS, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”. In: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (orgs.), op. cit., p. 50.

³⁰ POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio”. **In:** *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 12.

³¹ TAL, *Pantallas y...*, op. cit., p. 46.