

## Terceiro-mundismo e construção de redes cinematográficas: de Hacia un Tercer Cine aos encontros de Argel (1969-1973)

*Third-worldism and the building of cinematographic networks: from Hacia un Tercer Cine to the Algiers meetings (1969-1973)*

**Ivan Araújo Lima**

Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná, Brasil  
 ivanaraujolima26@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0004-5999-4588>  
<http://lattes.cnpq.br/4472104986852347>

**Resumo:** Neste artigo, apresento um pouco do contexto que levou a produção do manifesto *Hacia un Tercer Cine*, bem como analiso a maneira pela qual os debates gerados a partir do mesmo contribuíram para a construção de um imaginário tricontinentalista ao longo da Guerra Fria. A construção desta rede se relaciona com o surgimento do Movimento dos Países Não-Alinhados, cujas posturas defendidas alimentam, junto com manifestos como *Hacia un Tercer Cine*, expressões do mencionado terceiro-mundismo cinematográfico, entre as quais a realização do Encontro de Cineastas de Argel, em 1973, ocorrido quase em paralelo com IV Conferência do Movimento Não-Alinhado, que foi sediado na mesma cidade. Tendo como base os conceitos de Terceiro Cinema e cultura nacional, o movimento reivindicou a descolonização cultural em suas nações.

**Palavras-chave:** Tricontinentalismo; Terceiro-Mundismo; Guerra Fria; Terceiro Cinema.

**Abstract:** In this article, I present the context that led to the production of the manifesto *Hacia un Tercer Cine*, as well as analyze the way in which the debates generated by it contributed to the building of a tricontinentalist imaginary throughout the Cold War. The construction of this network is related to the emergence of the Non-Aligned Movement, whose positions, along with manifestos such as *Hacia un Tercer Cine*, feed expressions of the aforementioned cinematic third-worldism, among which is the holding of the Algiers Filmmakers' Meeting in 1973, which took place almost in parallel with the IV Conference of the Non-Aligned Movement, which was held in the same city. Based on the concepts of Third Cinema and national culture, the movement will demand cultural decolonization in its nations.

**Keywords:** Tricontinentalism; Third-Worldism; Cold War; Third Cinema.

## Introdução

Em *A Ponte Clandestina*, José Carlos Avellar analisa uma série de manifestos cinematográficos publicados dentro do contexto latino-americano ao longo da década de 1960. O autor entende que estas teorias cinematográficas foram textos vizinhos aos roteiros dos filmes, posto que possibilitaram “sonhar formas que ainda não existem além de pensar experiências vividas” (AVELLAR, 1995: 7). O que tinham em comum é que foram produzidas por diferentes autores em diferentes países da região, e que – encontrando soluções diversas – identificavam como problema a existência de uma “situação colonial” no cinema latino-americano, que replicava a condição de dependência econômica e política em relação às grandes potências.

Se essa era sua experiência vivida, a forma ainda inexistente era a linguagem própria para o cinema latino-americano. De um modo geral, as propostas coincidiram para a valorização da cultura popular nacional em detrimento de fórmulas importadas notadamente do cinema estadunidense, o que possibilitaria, ao passo, fornecer uma contribuição para uma almejada “libertação política” dentro dos termos utilizados por movimentos de esquerda do período. Tais teorias assentaram bases para a formação do chamado Novo Cinema Latino-americano, que, de acordo com Villaça, designava uma produção cinematográfica “comprometida com a proposta de conscientização política e com uma linha estética bastante marcada por ideias que foram sistematizadas em ensaios teóricos”, como os apontados por Avellar, bem como por escritos de figuras como Che Guevara e Franz Fanon (VILLAÇA, 2010: 167).

Dentre muitos escritos deste tipo produzidos na América Latina, podemos mencionar os manifestos *Cine y Subdesarrollo* (1962) de autoria do argentino Fernando Birri, *Eztetyka da Fome* (1965), de autoria do cineasta brasileiro Glauber Rocha, ou *Por un Cine Imperfecto* (1969) do cubano Julio Garcia Espinosa. De acordo com del Valle Dávila, a contribuição de maior impacto foi o manifesto *Hacia un Tercer Cine – apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, publicado em 1969 pelos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, integrantes do coletivo Cine Liberación (DÁVILA, 2021: 2). Se a afirmação de que este escrito em particular foi o mais relevante entre tantos publicados pode soar controversa, é correto afirmar que o texto foi considerado por acadêmicos e profissionais do cinema um marco

teórico para as produções fílmicas politicamente engajadas da década de 1970, sobretudo aquelas realizadas nos chamados países de Terceiro Mundo.

*Hacia un Tercer Cine* foi o resultado da experiência adquirida por Getino e Solanas na produção, distribuição e recepção do documentário *La Hora de los Hornos* (1968), produzido no contexto da ditadura militar que governou o país entre 1966 e 1973. O filme foi lançado no Festival de Pesaro (Itália), onde não apenas venceu o principal prêmio do evento, como passou também a uma categoria de referência que, de certa forma, marca um ponto de virada no Novo Cinema Latino-americano, iniciando uma época na qual se valorizará o chamado “cinema de intervenção política” (BEZ, 2012: 2). Neste momento, os documentários ganham protagonismo no cinema do subcontinente, de acordo com Avellar, porque tornam-se um instrumento de libertação capaz de gerar um contato negado com a realidade que posteriormente inspirou a própria ficção (AVELLAR, 1995: 130).

Publicado um ano depois do filme, já em circulação pela Europa e alguns lugares da América Latina, o manifesto se colocará contra o cinema dominante e a favor de uma perspectiva política tricontinental, de união entre a América Latina, a África e a Ásia contra as potências imperialista dominantes (TABOADA, 2011: 46). Essa perspectiva se revela de fundamental compreensão para seu impacto e legado, posto que sua publicação, como apresentarei adiante, se dará exatamente no contexto da tentativa de formação de um bloco geopolítico liderado por Cuba, cuja proposta estava exatamente na ação conjunta de países desses três continentes. Sendo assim, essa abordagem se revela como um importante elemento teórico para a realização de filmes influenciados por *La Hora de los Hornos* e também pelo manifesto *Hacia un Tercer Cine*.

Ideias apresentadas em *Hacia un Tercer Cine*, como a de *cine-guerrilla*, espécie de “modo de produção cinematográfico” que combinava ação política coletiva direta com métodos de produção fílmica, colocada como modelo nos escritos; *cine-acto*, que funcionaria como uma proposta alternativa de exibição de filmes em diferentes contextos, colocando-os como parte integrante de uma intervenção política coletiva; e, principalmente, a divisão da produção fílmica entre *primeiro*, *segundo* e *terceiro* cinemas geraram amplos debates entre cineastas e críticos, bem como tensões com grupos que compartilhavam de propostas parecidas, o que ajuda a expressar a relevância teórica da peça<sup>1</sup>. Em particular, a categorização de *terceiro cinema* serviu para caracterizar um momento específico da cinematografia latino-americana e africana, tendo

<sup>1</sup> Para o detalhamento das mesmas verificar DÁVILA, 2020.

também influência sobre autores asiáticos, europeus e norte-americanos de diferentes tendências de esquerda, em um período no qual a discussão acerca das lutas de libertação do Terceiro Mundo estava na ordem do dia das forças revolucionárias do mundo inteiro<sup>2</sup>.

*Hacia un Tercer Cine*, bem como a difusão do filme *La Hora de los Hornos*, emergem como fundamentais para a construção daquilo que Mestman classifica por *terceiro-mundismo cinematográfico*. Para o autor argentino, trata-se da formação de um movimento coordenado com repercussões em América Latina, África, América do Norte e Europa, cuja identidade se construía a partir de uma oposição estética à cinematografia hegemônica, com temáticas que convocavam para a libertação nacional (MESTMAN, 2006: 75-76). Neste contexto, identificam-se propostas cinematográficas que se juntavam com movimentos geopolíticos, na intenção de construir uma utopia que permitia juntar países recém-independentes com outros que se viam como neocolonizados, a partir da criação de uma matriz-político cultural (MESTMAN, 2016: 88).

Entendo que o conceito proposto por Mestman pode ainda ser bastante aprofundado a partir da investigação mais detalhada dos fatores que levaram à grande repercussão proposta por *Hacia un Tercer Cine*, bem como a aproximação de cineastas do mundo inteiro que se juntaram em festivais e encontros para debater questões presentes no escrito, ou mesmo formuladas a partir dele. É precisamente o caráter utópico da proposta que mais interessa a este trabalho, bem como suas relações com a construção de um imaginário tricontinentalista que buscava criar, dentro das reconhecidas diferenças político-culturais entre países de América Latina, Ásia e África, uma unidade que propusesse, ao longo da chamada Guerra Fria, caminhos próprios para os países que se encontravam em situação de colonização ou sofriam com o chamado neocolonialismo<sup>3</sup>. Afinal, como colocado no início do manifesto, o que importava para Getino e Solanas era encontrar um caminho dentro da “contradição entre dois blocos pretensamente únicos” (GETINO; SOLANAS, 1969: 1), comandados por Estados Unidos da América e União Soviética, que disputavam ao fim dos anos 1960 uma hegemonia global.

Para analisar esta dimensão utópica apontada em *Hacia un Tercer Cine*, é fundamental não interpretar o documento enquanto uma proposta teórica rígida que aponta caminhos

<sup>2</sup> É o caso de cineastas como o indiano Mrinal Sen o canadense Andre Paquet ou os franceses do coletivo *CinemAction*. Para compreender melhor esta influência ver: MAJUMDER, 2020; BUCHSBAUM; MESTMAN, 2022; VARELA; MESTMAN, 2014.

<sup>3</sup> Esta proposta está fortemente influenciada pelo pensamento de Che Guevara, para quem o imperialismo estadunidense poderia ser derrotado a partir da confluência de movimentos heterogêneos de libertação nacional, que ao liberarem seus países da influência de grandes potências estariam contribuindo para o emergir do internacionalismo plural. Para detalhes desta ideia ver: CHE GUEVARA, 1967.

supostamente necessários para produção, distribuição e exibição de filmes, ou para a categorização do cinema que é adequado ao Terceiro Mundo e o que seria apenas “imitação” de Hollywood ou proposta estética autoral. O objetivo é o de encarar os efeitos políticos esparsos, mas notáveis, do manifesto enquanto uma espécie de escrito que, para muitos, é fundador do chamado Terceiro Cinema, principalmente o produzido na década de 1970. Seu impacto está bastante relacionado ao veículo pelo qual foi divulgado, a revista cubana *Tricontinental*, publicada pela OSPAAL (Organização de Solidariedade para África, Ásia e América Latina), que teve grande circulação entre países socialistas, não-alinhados e movimentos de esquerda entre as décadas de 1960 e 1990. Adiante, analisarei a importância da fundação desta organização para a criação da dimensão utópica composta pelo terceiro-mundismo cinematográfico, por hora coloco que sem a existência desse periódico o escrito dificilmente teria atingido tamanha repercussão.

A circulação de *Hacia un Tercer Cine* foi fundamental para a gestação do terceiro-mundismo cinematográfico, que pode ser melhor compreendido como a construção de uma rede de produtores e críticos de cinema que buscaram, através do intercâmbio em tais eventos, a viabilização de suas pautas políticas em comum. Patrícia Moreno analisa esta rede em escala regional, apontando a influência de teorias cinematográficas para a construção de identidade do chamado Novo Cinema Latino-americano. A conexão constatada aprofundava-se em encontros, eventos e festivais de cinema, que permitiam fluxo de comunicação de ideias entre membros do grupo, fosse através de suas pautas em comum, fosse através de eventuais discordâncias (MORENO, 2010: 77). A autora aponta que, dentro desta rede, formou-se uma matriz capaz de constituir vocabulário próprio, enriquecendo debates e produção de obras que apresentavam a preocupação de desenvolver uma sociedade com novos valores a partir da estética, tendo por objetivo uma “conscientização do espectador”, fazendo-o romper com a alienação representada pelas narrativas padronizadas de Hollywood (MORENO, 2010: 79-83).

Como resultados desta rede construída, existiu a produção de filmes que ressaltaram os problemas em comum da América Latina, estabelecendo, assim, uma proposta conjunta que visava destacar o engajamento político do cinema, pesem as diferenças metodológicas e temáticas existentes distintas escolas cinematográficas nacionais do continente (MORENO, 2010: 85). Em minha compreensão, é possível estender a proposta de Moreno para além do chamado Novo Cinema Latino-americano, aplicando a noção de redes de sociabilidade

cinematográficas ao projeto político tricontinental, pelo qual advogaram diversos cineastas da época que participaram ativamente da construção deste imaginário utópico e alternativo à polarização geopolítica existente naquele período.

Se, como aprofundarei adiante, a obra de Fanon foi uma base teórica fundamental para a formação desta rede global de cineastas comprometidos com as pautas de libertação terceiro-mundista, é importante resgatar a noção de De Oto, ressaltando que o autor martinicano, ao desenhar uma geografia da colonialidade, ajudou a construir uma “comunidade moral” cujos temas da colonização e das independências nacionais serão os principais, tais quais o neocolonialismo. Dentro dessa comunidade moral, pautam-se, sobretudo, a alteração política, estética e cultural dos povos colonizados e neocolonizados (DE OTO, 2009: 19-21). Minha hipótese é exatamente a de que *Hacia un Tercer Cine*, enquanto resultado do projeto político tricontinental, contribuiu para o desenvolvimento de redes de sociabilidade verificadas em encontros internacionais de cinema que permitiram o desenvolvimento dessa comunidade moral no campo artístico e cinematográfico. Assim sendo, cabe agora retomar as origens do manifesto e aprofundar-se em alguns de seus conceitos para, por fim, ver como puderam impactar na construção global desta rede.

## ***Terceiro-mundismo: do Movimento Não-Alinhado ao Tricontinentalismo***

Logo no início do texto, o manifesto *Hacia un Tercer Cine* traz uma exaltação a Revolução Cubana, a luta dos vietnamitas contra os Estados Unidos da América e o emergir de um movimento de libertação mundial “cujo motor se assenta nos países do terceiro mundo” (GETINO; SOLANAS, 1969: 1). Adiante, se colocará a noção de que a luta anti-imperialista representava o eixo principal da revolução mundial, sendo o chamado Terceiro Cinema, advogado pelos autores, o que reconhece a missão de construir em cada povo a descolonização cultural (GETINO; SOLANAS, 1969: 3).

Dentro dessa lógica, é importante constatar que os países de Terceiro Mundo jamais formaram um bloco homogêneo, sendo este conceito em si de complicada definição, gerando ao passo diversos obstáculos para a construção de eventuais alianças e estratégias em conjunto, fosse no campo político, fosse no campo cultural. Uma das maneiras de compreender o florescer das redes de sociabilidade frequentadas por autores do cinema terceiro-mundista ao longo dos anos 1970 é apresentando uma definição do conceito de Terceiro Mundo, que no caso será realizada a partir da análise da formação de um bloco de países e movimentos políticos que se consideravam parte de uma proposta conjunta, que atingiu alta repercussão geopolítica, ao passo que alimentava redefinições no campo da cultura e ações conjuntas na área do cinema.

Arturo Escobar afirma que a noção de Terceiro Mundo surgiu após o final da Segunda Guerra Mundial, quando se tornou clara a disputa por influência cultural, liderança e desenvolvimento industrial promovida por Estados Unidos e União Soviética sobre as diferentes regiões do globo, notadamente aquelas onde novas nações surgiam, na África e na Ásia, ou outros onde os países não atingiam a média global de índices, como o PIB Per Capita, e a industrialização, como é o caso dos latino-americanos (ESCOBAR, 2007: 69). Dentro destes parâmetros, normalmente entendeu-se por Primeiro Mundo um bloco capitaneado pelos Estados Unidos, que incluía também a Europa Ocidental e o Japão; por Segundo Mundo, a URSS e países europeus socialistas e por Terceiro Mundo, as demais nações em conjunto. Sendo assim, o desenvolvimento da ideia de Terceiro Mundo deriva da produção de sujeitos “desenvolvidos” e sujeitos “subdesenvolvidos”, que supostamente necessitavam de uma estratégia para o avanço econômico de seus países (ESCOBAR, 2007: 29-30). O cenário justificou uma disputa pelo controle dessas áreas, que, dentro da lógica de uma Guerra Fria entre grandes potências, deveriam escolher a adesão a um dos dois principais blocos de influência da geopolítica mundial para superar sua condição de “atraso”, o que fez com que guerras e instabilidade política fossem problemas comuns nesses países.

Em uma outra dimensão, a ideia de terceiro-mundismo será ressignificada para justificar a aliança estratégica de nações e movimentos políticos que, em conjunto, buscavam um caminho autônomo dentro do sistema mundial de países. Pereira e Medeiros apontam que, de fato, “a história do sistema mundial implica na existência de regiões centrais e periféricas” (PEREIRA; MEDEIROS, 2015: 119) e que, no pós-Segunda Guerra, países asiáticos, no calor de suas lutas de libertação nacional, assumiram protagonismo no processo de formação de um bloco

terceiro-mundista, que atendia pelo nome de Movimento não-alinhado (PEREIRA; MEDEIROS, 2015: 123). O primeiro grande evento da formação desse bloco foi a Conferência de Bandung, realizada em 1955 na Indonésia, da qual participaram 23 países da Ásia e 6 da África. No evento, pautaram-se temas como superação do subdesenvolvimento, anticolonialismo, antirracismo, autodeterminação e independência de países ainda colonizados (PEREIRA; MEDEIROS, 2015: 214).

Quatro anos mais tarde, o advento da Revolução Cubana ajudou a dar ao movimento uma nova dimensão. Na visão de Zolov, esse episódio quebrou o mito da harmonia Pan-Americana, promovida pelos Estados Unidos da América, e foi fundamental para aproximações políticas entre América Latina, Ásia e África (ZOLOV, 2016: 4). O caráter anti-imperialista, sobretudo anti-estadunidense, da Revolução Cubana gerou, em um primeiro momento, isolamento regional, o que fez com que Fidel Castro, líder político cubano, se aproximasse politicamente de países africanos e asiáticos. Essas negociações culminaram na destacada presença cubana na I Conferência do Movimento Não-Alinhado, que ocorreu em 1961 e, além de Cuba, contou com 13 países africanos e 9 asiáticos, Chipre e Iugoslávia (PÉREZ, 2019: 44).

O país caribenho permaneceu como o único latino-americano a integrar oficialmente o bloco dos não-alinhados ao longo da década de 1960, mas sua participação nesse grupo não pode ser diminuída. Apesar de ter aderido oficialmente ao socialismo, Cuba não se integrou ao Pacto de Varsóvia e manteve uma política externa independente da pautada pelas principais potências socialistas. Esta postura serviu para construir pontes entre governos nacionalistas e grupos guerrilheiros latino-americanos com governos asiáticos e africanos. Entre os resultados concretos desta política, estará a condenação do neocolonialismo na América Latina, apresentado nos resultados da II Conferência do Movimento Não-Alinhado, sediada em Cairo, no ano de 1964 (PÉREZ, 2019: 45-46).

Essa aproximação, somada ao mencionado contexto favorável às lutas de libertação nacional, inspirou o governo cubano a promover um evento político em La Habana no início de 1966, a Conferência Tricontinental. Se a Conferência dos Países Não-Alinhados tinha como uma de suas características a heterogeneidade política dos governos presentes, a Tricontinental destacou-se pelo seu caráter de “solidariedade revolucionária” e a ênfase em posições como o anti-imperialismo, o anticolonialíssimo e o anti-neocolonialismo, bem como a denúncia de problemas sociais e a defesa das lutas de libertação pelo mundo (PEREIRA; MEDEIROS, 2015:

129). Tratou-se de um evento engajado nos pressupostos do que, naquele momento, era uma “nova esquerda” sem alinhamentos automáticos a Moscou ou a Pequim<sup>4</sup>. A presença de movimentos nacionais de libertação e grupos guerrilheiros de todas as partes do mundo engrossou os quadros do evento, que, de acordo com Zolov, tornou-se o maior dos encontros anticoloniais realizados até então, reunindo 700 delegados do mundo inteiro. O autor ressalta o grandioso impacto global da ocasião, apontando como exemplo um informe do senado dos EUA que a descrevia como “o evento mais poderoso de forças pró-comunistas e anti-EUA da história do hemisfério ocidental” (ZOLOV, 2016: 9).

A ideia inicial de criar uma internacional guerrilheira permanente, reunindo quadros das mais diversas correntes marxistas, socialistas e nacionalistas de esquerda não vigorou, mas o impacto de longo prazo do evento se fez sentir. Seu principal legado foi a fundação da OSPAAAL (Organização de Solidariedade para Ásia, África e América Latina), cujas operações iniciaram-se no ano seguinte ao encontro e duraram até 2019. Se a lógica de atuação da OSPAAAL, nos termos de Molinero, foi a de atuar enquanto plataforma única de intercâmbio e solidariedade global entre as chamadas “nações do Sul”, o órgão de publicação editado por esta entidade, a Revista Tricontinental, servia como meio de agitação e contrapropaganda contra os interesses do imperialismo estadunidense (MOLINERO, 2022: 80-88).

A Revista Tricontinental – que, como anteriormente colocado, apresentou em sua edição de número 13 o manifesto *Hacia un Tercer Cine* - apontava como seus objetivos no editorial da primeira publicação expor “como vive, o que quer, como pensa e como atua este homem do Terceiro Mundo” (GENEROSO, 2020: 454). No conteúdo da revista, encontravam-se artigos de economia, diferentes formas de cultura, política e análises de conjuntura sobre países latino-americanos, africanos e asiáticos, além da defesa enfática das diversas lutas de libertação nacional. Generoso entende a função principal da revista em termos parecidos com os quais Moreno descreve o circuito construído por cineastas latino-americanos ao longo dos anos 1960 e 1970, como expressão do surgimento de duas redes transnacionais, uma que engloba líderes, partidos e movimentos políticos e outra que engloba intelectuais engajados em um projeto cultural (GENEROSO, 2020: 466).

---

<sup>4</sup> Em 1960 ocorreu a chamada ruptura Sino-Soviética, a partir da qual União Soviética e China passaram a disputar a hegemonia de modelos do socialismo existente, bem como influência sobre países terceiro-mundistas.

Esse órgão de publicação expressa aquilo que considero por construção de uma comunidade moral que visava alimentar o imaginário utópico terceiro mundista, com ênfase no enfoque cultural. Se *Hacia un Tercer Cine* foi um manifesto tão bem difundido, isso não se deve apenas à reputação da Revista Tricontinental enquanto meio de publicações do interesse das causas terceiro-mundistas, mas também pelo fato do periódico ser publicado em diferentes idiomas, como espanhol, inglês, francês e em alguns casos árabe, circulando entre países e movimentos que compunham ou simpatizavam com a causa da OSPAAAL. Apenas a título de exemplo, Molinero aponta que a primeira edição de Tricontinental teve tiragem de 50 mil exemplares, sendo 25 mil destes em espanhol, 15 mil em inglês e 10 mil em francês (MOLINERO, 2022: 88).

Nos anos seguintes aos da sua publicação original, o manifesto foi republicado por revistas, notadamente latino-americanas e europeias, frequentemente com algumas alterações que pudessem alterar alguns de seus principais pontos em nome da *práxis* (GUNERATNE, 2003: 18). Ao passo, a constituição do campo terceiro-mundista no cenário político global impulsionou iniciativas análogas e inspirou a forma como as redes de cineastas que contribuíram para o projeto organizavam-se. Villaça aponta o caso exemplar de Cuba, que, através do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), apoiou produções que promovessem o ideário tricontinentinentalista, abrigou cineastas exilados e funcionou como uma espécie de base para os cineastas do chamado Novo Cinema Latino-americano (VILLAÇA, 2010: 197).

Villaça afirma ainda que não resta dúvida de que houve uma “confluência oportuna, em termos políticos e materiais, entre os projetos cubanos de política externa e política cultural dos anos 1970”. De grande impacto sobre o terceiro-mundismo cinematográfico, as principais consequências de tais políticas foram, a “formulação de propostas comuns e a “consagração de determinada visão de cinema político” (VILLAÇA, 2010: 165). Cabe, portanto, entender a fundo alguns destes pressupostos, sobretudo aqueles que apareceram em encontros internacionais como basilares para as discussões políticas e culturais que se aproximavam da mesma ideologicamente ao longo do período.

## ***Terceiro Cinema e Cultura Nacional em Hacia un Tercer Cine***

É interessante observar como os circuitos cinematográficos e engajados do Terceiro Mundo seguiram o movimento geopolítico das nações não-alinhadas. Como proporei, foram cenários que de certa forma se retroalimentaram. Eventos como a IV Conferência dos Países Não-Alinhados, realizado em Argel no ano de 1973, sugerem que existiu um caminho de mão dupla, no qual teorizações culturais, como a proposta por *Hacia un Tercer Cine*, trouxeram impacto em encontros geopolíticos governamentais. Notadamente a denúncia do impacto cultural do colonialismo e do neocolonialismo nas nações de Terceiro Mundo e a ideia de nacionalismo cultural, conceito este desenvolvido na obra de Fanon, se tornaram demandas oficiais de países africanos, asiáticos e latino-americanos. Sendo o escrito de *Cine Liberación* importante para pautar este tema, trago agora uma breve análise dos conceitos ali apontados que, em meu ver, se relacionam com as pautas mencionadas.

Nas primeiras páginas de *Hacia un Tercer Cine*, os autores localizam arte e cinema como parte de uma disputa mundial condicionada pelas batalhas imperialistas e anti-imperialistas e também pela luta de classes (GETINO; SOLANAS, 1969: 2). A partir disso, surge a oposição anunciada frente à cultura dominante global, promovida por meios de comunicação de massa, que operava como um bem de consumo despolitizante e alienante (GETINO; SOLANAS, 1969: 5). Ao ver de Getino e Solanas, esse fenômeno contribuiu para diluir as fronteiras nacionais existentes no cinema a partir do estabelecimento de uma grande hegemonia estadunidense em quase todo mundo. Como efeito, escolas cinematográficas locais deram lugar a uma mera reprodução da linguagem hollywoodiana, que, além de padronizar a cultura, levou a adoção de comportamentos culturais imperialistas, estadunidenses e burgueses pelo mundo (GETINO; SOLANAS, 1969: 6).

Tal constatação é a base para a categorização de *Primeiro, Segundo e Terceiro* cinemas, que se tornou a de maior repercussão entre as propostas no documento. Se é verdade que Primeiro, Segundo e Terceiro cinemas não representam propriamente o cinema produzido no Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos, a situação geopolítica global, bem como os posicionamentos engajados dos autores, além da defesa desta última categoria pelos mesmos, evidenciam que se tratava de uma metáfora com a teoria dos três mundos, que naquele momento era uma importante ferramenta de compreensão dos alinhamentos políticos e governamentais.

A definição de Primeiro Cinema é de simples compreensão. Tratava-se em primeiro lugar dos filmes comerciais feitos nos Estados Unidos e, junto com eles, suas propostas estéticas – consideradas pelos autores como vazias –, sua estrutura de análises críticas, os festivais que o consagravam e até mesmo o modo de produção, distribuição e exibição dessas obras. A categoria, porém, não se limitava a isso, incluindo também o cinema produzido no restante dos países, que tentava replicar as formas, o conteúdo e os objetivos gerais deste cinema, não apenas estando presente nos países de Terceiro Mundo, como contribuindo para a alienação e precarização do mesmo. Desse modo, os autores consideravam que existia uma tendência à imitação do Primeiro Cinema, o que gerava inevitável frustração nos países terceiro-mundistas, materialmente e culturalmente incapazes de reproduzir estas formas de maneira “perfeita”, o que revelava também, por parte das indústrias nacionais, o “medo de abrir caminhos novos” (GETINO; SOLANAS, 1969: 12).

Sinteticamente, podemos considerar que o Primeiro Cinema é apontado como “inimigo principal” de *Cine Liberación*, aquilo a que o Terceiro Cinema deveria se opor. Entre esses, porém, existia o Segundo Cinema, categoria esta que não teve uma definição clara e inclusive foi ressignificada em versões posteriores do manifesto. Se o Primeiro Cinema emergia como aquele interessado em reproduzir valores e manter a estrutura desejada pelas nações de Primeiro Mundo, o Segundo tinha relação menos óbvia com o chamado “segundo mundo”. Em linhas gerais, considera-se por Segundo Cinema o chamado de “cinema de autor”, definido como “um evidente progresso, tanto como liberdade do autor, para se expressar de maneira não padronizada, quanto como tentativa de abertura de uma descolonização cultural” (GETINO; SOLANAS, 1969: 7).

A proposta desse tipo de cinema era, porém, definida como organizada dentro dos termos da estrutura vigente, sendo assim colocada como “reformista” pelos autores. Isso porque o Segundo Cinema seria “assimilável pelo sistema” e propunha a criação de canais paralelos de distribuição e exibição, como cineclubes, salas de cinema alternativas ou mesmo empresas independentes de produção que, ao tentar concorrer com aquelas ligadas ao chamado Primeiro Cinema, tendiam a tornar-se somente um nicho sistemicamente tolerado e facilmente descartável em caso de tensionamento no cenário político de um país que passasse a promover a censura dessas formas (GETINO; SOLANAS, 1969: 2).

Getino e Solanas concluem, portanto, que o Segundo Cinema descolonizante tenderia naturalmente a saltar para o Terceiro Cinema, forma esta que seria inassimilável e indigerível pelo sistema mercadológico vigente, fosse pela crueza dos temas retratados, fosse por suas inovações de ordem estética “totalmente” incompatíveis com os padrões promovidos por Hollywood. Tratava-se, sobretudo, de uma revelação direta da verdade acerca da realidade dos povos de Terceiro Mundo, que seria negada e ocultada pela grande indústria por um lado e, por outro, seguiria sendo explorada de maneira limitada pelo cinema de autor e suas propostas consideradas como excessivamente esteticistas. Sendo assim, Terceiro Cinema era a forma fílmica ideal para a realidade desses países, bem como dos militantes que pretendiam descolonizar-se do Primeiro Mundo. A definição mais precisa de Terceiro Cinema aparece no fim do manifesto. Era aquilo que opunha

*(...) ao cinema industrial, um cinema artesanal, ao cinema de indivíduos, um cinema de massas, ao cinema de autor, um cinema de grupos operativos, ao cinema de desinformação neocolonial, um cinema de informação, ao cinema de evasão um cinema de resgate da verdade, a um cinema passivo um cinema de agressão (GETINO; SOLANAS, 1969: 18-19).*

Além das noções de Primeiro, Segundo e Terceiro cinemas, *Hacia un Tercer Cine* aponta para a defesa do desenvolvimento de uma cultura nacional como parte fundamental dos pressupostos apresentados no documento. Tratava-se, essencialmente, de praticar a descolonização cultural, propondo a apresentação de formas e expressões locais como pilar inicial de combate ao Primeiro Cinema. Os autores colocam a burguesia de países neocolonizados como cúmplices do projeto imperialista reproduzido no cinema e nas comunicações de massa, defendendo em contrapartida “qualquer forma de expressão ou de comunicação que trate de mostrar a realidade nacional” (GETINO; SOLANAS, 1969: 5). A libertação nacional requeria aos autores uma produção genuinamente nacional, que não deve ser confundida com produções feitas nos limites geográficos de um país e sim produção que prepare para a luta revolucionária, valorizando o popular (GETINO; SOLANAS, 1969: 6).

A influência de Franz Fanon sobre o manifesto se percebe logo em sua epígrafe, que apresenta a frase “há que descobrir, há que inventar”, de autoria do teórico martinicano. Adiante fala-se em encarar obras cinematográficas como “feitos originais no processo de libertação” que poderão “dissolver a estética na vida social”, concluindo que, “como diria Fanon, haverá de ser possível a descolonização, é dizer, a cultura, o cinema, a beleza, ao menos, o que mais nos importa, nossa cultura, nosso cinema e nosso sentido de beleza” (GETINO; SOLANAS, 1969: 6).

Fanon, cuja obra influenciou tanto artistas, quanto líderes políticos do movimento terceiro-mundista, dedicou-se a definir o que entendia por cultura nacional e sua importância nos processos de descolonização mental dos seres humanos. Mencionando as conclusões obtidas a partir de contatos entre militantes negros dos Estados Unidos e dos movimentos africanos independentistas, afirmou ter compreendido o problema da cultura como antes de tudo um problema nacional, que não se separa de lutas de libertação nacional (FANON, 1968: 180). De fato, o autor não afasta as duas questões, apresentando a luta pela cultura nacional como uma luta pela libertação nacional na qual a cultura se torna possível (FANON, 1968: 194).

Em sua obra *Os Condenados da Terra*, a cultura nacional aparece definida como “o conjunto de esforços feitos por um povo no plano do pensamento para descrever, justificar e cantar a ação através do qual o povo se constituiu e se manteve” (FANON, 1968: 194). Em seu entender, nos países subdesenvolvidos, “a cultura nacional deveria situar-se no centro da luta de libertação” tendo em vista que o “desaparecimento da realidade nacional e agonia da cultura nacional mantém relações de dependência recíproca” (FANON, 1968: 194-196). Nesse plano, afirma o autor, o importante não é construir uma nação no sentido governamental do termo, mas apresentar soluções para as relações sociais e o futuro da humanidade (FANON, 1968: 194-195). A discussão não era estranha aos debates teóricos sobre cinema latino-americano. Estes pressupostos seguiriam sendo relevantes ao longo da década de 1970 e encontraram expressões não apenas em encontros do universo cinematográfico, como também em eventos geopolíticos.

### ***Argel 1973: a Conferência do Movimento Não-Alinhado e o Encontro de Cineastas do Terceiro Mundo***

Ao longo dos anos 1960, tanto a obra de Fanon difundiu-se pelo mundo, quanto o Movimento dos Países Não-Alinhados ganhou relevância, passando a incluir demandas da libertação latino-americana ligadas ao conceito de neocolonialismo. O avanço dos valores desta

comunidade moral, que construiu redes de sociabilidade gerando uma proposta política e cinematográfica terceiro-mundista encontra um de seus maiores ecos na IV Conferência do Movimento Não-Alinhado, realizada em Argel (Argélia), no mês de setembro de 1973.

A Conferência de Argel foi o segundo grande encontro do bloco não-alinhado após a realização da Conferência Tricontinental de La Habana. Foi um evento estatal no qual estiveram líderes de 86 países e 14 movimentos de libertação nacional, correspondendo naquele momento a dois terços de todos os estado-nação existentes. Em análise realizada dois anos após o encontro, Herbert constatou que o evento serviu para reafirmar a força do bloco terceiro-mundista, que, em suas resoluções, insistiu na ideia de um mundo dividido em três zonas (HERBERT, 1975: 77). Na avaliação do autor, Argel “resgatou a dignidade dos povos que, durante quatro séculos, não tiveram direito a dizer uma palavra sobre a história da humanidade”, além de propor a “recuperação de uma dimensão civilizatória” para o movimento, através de propostas culturais (HERBERT, 1975: 81), exatamente o ponto que mais interessa a este trabalho.

O relatório final dessa conferência ressalta que o documento era assinado por governos que representavam a maioria da população mundial, pontuando que liberdade, bem-estar e paz não poderiam seguir sendo privilégio de uma minoria (4TH SUMMIT, 1973: 5). A ação coordenada dos participantes é considerada como fundamental, tendo em vista que, mesmo que as tensões entre EUA e URSS estivessem se arrefecendo, “o fato de povos se manterem em confrontação direta com o colonialismo, racismo, apartheid, dominação e ocupação estrangeira, imperialismo e sionismo se mantém como uma realidade incontestável de nossa era” (4TH SUMMIT, 1973: 8). Enfatizou-se também a importância dos movimentos nacionais libertação, através da afirmação de que “na Ásia, África e América Latina, mais e mais países estão demonstrando seu desejo de emancipação” e que segue tentando “enfrentar a força imposta pela tutela neocolonial e o monopólio imperialista” (4TH SUMMIT, 1973: 10). Assim sendo, a conferência objetivava incentivar “os países não-alinhados a intensificar a ação concreta entre eles em todos os campos” (4TH SUMMIT, 1973: 23), com o objetivo final de “construir um novo sistema econômico mundial” que tenha como base o interesse comum de todas as nações (4TH SUMMIT, 1973: 90).

Interessante é perceber que entre denúncias à situação política na África do Sul, reforço de posições favoráveis à autonomia da Palestina, análise da conjuntura nas colônias portuguesas

da África ou mesmo a luta pela soberania marítima das nações, encontrava-se uma defesa ativa da soberania cultural em termos fanonianos, também reproduzidos por Getino e Solanas. Dentro das resoluções políticas iniciais, o ponto 18 falava que os países africanos, asiáticos e latino-americanos deveriam procurar estabelecer “independência genuína através da eliminação de monopólios estrangeiros”, visto que seus povos “desejam a salvaguarda de sua própria personalidade, reviver e enriquecer sua herança cultural, promover em todos os campos sua autenticidade, que foi seriamente alienada pelo colonialismo” (4TH SUMMIT, 1973: 13).

O tema ganha profundidade quando discutidas as resoluções econômicas propostas pelos presentes. O ponto 14 das mesmas versa diretamente sobre o tema, sendo intitulado como *Preservação e Desenvolvimento da Cultura Nacional*. O documento afirma que “é reconhecido que o imperialismo não está apenas confinado aos campos político e econômico” e que tinha grandes implicações nos “campos culturais e sociais, assim impondo uma dominação ideológica estrangeira aos povos do mundo em desenvolvimento”. Dessa maneira, fundamental para atingir a série de objetivos apresentados na reunião seria considerar que “a alienação cultural e a civilização importada imposta pelo imperialismo e o colonialismo deve ser enfrentada” (4TH SUMMIT, 1973: 73), ao passo em que as redes estabelecidas entre países não-alinhados se estabelecessem, visando a concretização de sua autonomia.

O tom existente no relatório do evento mostrava uma aproximação dos países terceiro-mundistas ao longo dos anos 1970, o que seria respaldado em episódios políticos ocorridos nos anos seguintes, como a Crise do Petróleo de outubro de 1973, as independências das antigas colônias portuguesas ou mesmo o lançamento da Teoria dos Três Mundos de Mao Tsé-Tung em 1974. Para os objetivos deste trabalho, mais interessa uma consequência praticamente imediata. Ainda no calor dos debates de Argel, no mês de dezembro de 1973, cineastas africanos, latino-americanos, asiáticos e europeus se reuniram na mesma cidade para debater como poderiam contribuir para esse movimento a partir de sua produção artística, emulando a proposta de Cine Liberación de “criar uma internacional do cinema guerrilheiro” nos moldes propostos pela OSPAL (GETINO; SOLANAS, 1969: 16).

Cabe recordar que o peso simbólico da Argélia para o movimento terceiro-mundista era significativo. A independência do país foi conquistada mediante uma cruenta guerra contra a França entre meados dos 1950 e inícios dos 1960, tornando-se importante modelo tanto para as independências dos países africanos, quanto para outras lutas de libertação nacional pelo

mundo. Entre os combatentes independentistas estava Franz Fanon, para quem o conflito foi altamente relevante em sua formação política. A Frente de Libertação Nacional da Argélia, que seguia no governo no ano de 1973, colocava-se como uma das articuladoras do Movimento dos Não-Alinhados, não coincidentemente recebendo a conferência desses países naquele ano.

No campo do cinema não era diferente. Mestman afirma que, além de Cuba, Argélia e Senegal emergiram naquele momento como motores de um novo cinema terceiro-mundista, em grande medida patrocinados pelos seus governos nacionais (MESTMAN, 2016: 77). Se o evento que reuniu lideranças políticas do mundo inteiro aconteceu em Argel no mês de setembro de 1973, três meses depois, em dezembro, a cidade recebeu o Encontro de Cineastas do Terceiro Mundo. Se percebe, a partir das resoluções aprovadas ao fim do evento, que as temáticas ali debatidas coincidiam com temas tratados meses antes por chefes de Estado. De fato, ao analisar encontros como os de Argel, que tiveram outros paralelos no ano seguinte em Buenos Aires e Montreal, Mestman afirma que nos eventos, “cada participante parecia apresentar ao mesmo tempo um papel na produção cinematográfica e na geopolítica internacional” (VARELA; MESTMAN, 2014: 12).

Retomando pressupostos colocados em *Hacia un Tercer Cine*, encontra-se a noção de que o intercâmbio de experiência é uma importante arma para a luta revolucionária no cinema, posto que “nenhuma forma internacional de luta poderá ser executada com êxito” sem o conhecimento das “experiências de outros povos, se não se rompe a balcanização que a nível mundial, continental e nacional tenta manter o imperialismo” (GETINO; SOLANAS, 1969: 11). Precisamente foram essas as metas plantadas no Encontro dos Cineastas do Terceiro Mundo em Argel. As resoluções do encontro foram assinadas por 14 cineastas - 5 latino-americanos e 9 africanos - de 8 países diferentes<sup>5</sup>. Se destaca a presença de um cineasta da Suécia e outro da Itália, além de uma da Guiné-Bissau, na condição de signatários observadores. O documento se inicia com uma análise de conjuntura da política global em termos análogos aos que foram debatidos na capital argelina meses antes. Por um lado, admitia-se que o Terceiro Mundo “era composto por países com derivado grau de desenvolvimento”; por outro, se ressaltava que a

---

<sup>5</sup> Assinaram o documento os seguintes cineastas: Fernando Birri (Argentina), Humberto Rios (Bolívia), Manuel Pérez (Cuba), Jorge Silva (Colômbia), Jorge Cedron (Argentina), Moussa Diakite (Guiné), Flora Gomes (Guiné-Bissau), Mohamed Abdelwahad (Marrocos), El Hachimi Cherif (Argélia), Lamine Merbah (Argélia), Mache Khaled (Argélia), Fettar Sid Ali (Argélia), Bensalah Mohamed (Argélia) e Meziani Abdelhakim (Argélia). Apareciam ainda na condição de observadores Jan Lindquist (Suécia), Josephine (Guiné-Bissau) e Salvatore Piscicelli (Itália).

importância de uma frente composta por estes países era necessária, dados os seus problemas em comum, de modo geral resultantes do imperialismo (BIRRI; SEMBENE, 2014: 276).

Considerando que essas nações todas compartilhavam de um “subdesenvolvimento”, o mesmo era compreendido como “fenômeno econômico com consequências políticas e culturais”, cujos resultados eram “dominação neocolonialista e as influências e pressões sobre diferentes países” (BIRRI; SEMBENE, 2014: 276). Derivada dessa análise, constatava-se que a cultura das nações terceiro-mundistas passava por um problema de mão dupla, que poderia ser definido como “deculturação” por um lado e “aculturação” por outro. A primeira consistia no esvaziamento da cultura local e na inferiorização da história de um povo, levando assim à segunda, obra do imperialismo de domínio político sobre um povo (BIRRI; SEMBENE, 2014: 276).

Assim como ocorria em escritos de Fanon, de Getino e Solanas ou mesmo da Conferência dos Não-Alinhados, a questão da cultura nacional aparece como uma das chaves para a execução dos objetivos propostos pelos cineastas presentes. O desenvolvimento da mesma em cada país africano, asiático e latino-americano era tido como de um “efeito duplo nacional e social” por um lado, contribuindo para a constituição descolonizada de diversos países, por outro alimentando movimentos de trabalhadores no mundo desenvolvido (BIRRI; SEMBENE, 2014: 277). A conclusão também era a de que a libertação nacional contribuía para uma cultura global, cenário no qual “os filmes cumprem papel de desalienação global, desde que os produtores assumam uma postura dialética de análise sócio-histórica sobre a colonização” dentro de termos semelhantes aos apresentados por *Hacia un Tercer Cine* (BIRRI; SEMBENE, 2014: 279).

A missão de propor cultura no Terceiro Mundo a partir de produções fílmicas encontrava-se nas páginas dessas resoluções como grandemente afetada pelo monopólio de empresas e governos promotores daquilo que Getino e Solanas entendiam por Primeiro Cinema. A constatação de que “as telas dos países subdesenvolvidos estão repletas de filmes estrangeiros de baixa qualidade” (BIRRI; SEMBENE, 2014: 281-282) tinha como solução proposta uma ação em escala global que envolvia “combate aos monopólios que promovem uma cultura reacionária” no Terceiro Mundo e “controle popular sobre as indústrias e distribuição de filmes” no Primeiro (BIRRI; SEMBENE, 2014: 279).

Outra questão que no manifesto aparece como de extrema relevância diz respeito a participação de governos nacionais e a realização de coproduções fílmicas entre diferentes

países. A mesma é colocada como fundamental dentro do projeto, desde que ocorresse enquanto forma de promoção da libertação nacional, tal qual os casos de Cuba e Argélia. Nesse sentido, os cineastas deveriam evitar coproduções com países ou produtoras imperialistas, visto que dessa maneira acabariam por reproduzir algo nos termos do chamado Primeiro Cinema. O ideal é que coproduções ocorressem entre países do Terceiro Mundo, sendo incentivada também a parceria com distribuidoras defensoras dessa causa no Primeiro Mundo. O objetivo das obras, afinal, era representar a solidariedade anti-imperialista e para esta missão os cineastas não deveriam medir esforços (BIRRI; SEMBENE, 2014: 281-283).

A ideia principal era a de que o evento funcionasse como um ponto de partida. O grande objetivo era o da criação de uma organização permanente para cineastas do Terceiro Mundo, cuja meta seria divulgação, distribuição e, em alguns casos, produção de obras. A digressão geopolítica apresentada nas páginas anteriores simplifica o entendimento das razões pelas quais se propôs que a sede desta pretensa organização estivesse localizada em Cuba, cujo governo, além dos de Argélia, Guiné, Alto Volta (Burkina Faso), Mali, Uganda e Síria, estaria disposto a cooperar com os principais objetivos dos cineastas (BIRRI; SEMBENE, 2014: 283).

O documento traz poucas propostas estéticas, enfocando-se mais nos objetivos políticos e, principalmente, na amplificação de contatos. O que pode ser interpretado em termos parecidos com os de Mignolo em sua definição da Filosofia da Liberação enquanto projeto econômico e epistemológico. O autor ressalta que um dos problemas da chamada Geopolítica do Conhecimento é o de que não existem conexões entre Buenos Aires, Rabat ou Calcutá, mas cada uma destas cidades possui conexões com Nova Iorque, Londres ou Paris (MIGNOLO, 2001: 21). A reivindicação de estabelecer contatos entre produtores de cinema do Terceiro Mundo era de fácil compreensão e desejada pelos defensores do terceiro-mundismo cinematográfico; no entanto, sua execução foi complicada pelas limitações econômicas que resultaram dos ditames do imperialismo.

## *Considerações Finais*

Em *Hacia un Tercer Cine*, Getino e Solanas propuseram ao mesmo tempo um cinema de *construção* - que resgatasse a verdade ocultada dos povos do Terceiro Mundo - e *destruição* da imagem feita pelo neocolonialismo de si e dos demais povos do mundo. Se esse projeto, nos termos dos autores, só se faria pleno com a tomada de poder, sua principal serventia era a preparação para a mesma. Para Fanon, a descolonização era a desordem absoluta, o que de Oto entende como uma mão dupla de ambivalência e incerteza. A ambivalência diz respeito à ideia de que um projeto de renovação da cultura nacional não se torne um novo projeto colonial. A incerteza reside na proposta de manter o futuro aberto para a criação de forças sociais e culturais libertadas (DE OTO, 2009: 40).

Entendo que *Hacia un Tercer Cine* contribuiu para a formação de uma comunidade moral que buscava desordenar o mundo imperialista através de suas definições de descolonização cultural, que se tornaram relevantes a partir da circulação, feita dentro de uma rede politicamente engajada, de artistas que formulou uma série de propostas teóricas buscando concretizar seus objetivos. Essa rede em grande medida foi inspirada e mesmo viabilizada por iniciativas internacionais, como as promovidas pelo Movimento dos Países Não-Alinhados. A circulação de escritos como o de Getino e Solanas ajudou a contribuir para a solidificação de uma ideia de cultura nacional descolonizante dentro de termos parecidos com os defendidos por governos socialistas do Terceiro Mundo no cenário internacional, ajudando a construir uma rede de trocas que promovia o chamado terceiro-mundismo cinematográfico.

Muitos foram os desdobramentos desse projeto. As limitações financeiras dos artistas envolvidos replicaram em escala menor a de seus países de origem, ou das causas pelas quais advogavam. Os dois encontros de Argel revelam que a conexão do movimento político-estatal e do cinematográfico não era abstrato e sim parte de uma *práxis* que movimentava as duas redes mencionadas. Existiram outros manifestos que contribuíram para costurar essa rede, bem como outros eventos geopolíticos ou outros encontros de cineastas. As peças desse quebra-cabeças estão espalhadas pelos quatro cantos do mundo, levando-se em conta as próprias propostas apresentadas pelo cineasta. Juntá-las e reconstruí-las é uma forma de contribuição para a descolonização do conhecimento, tendo em conta que os problemas fundamentais apresentados em *Hacia un Tercer Cine* ou nas duas conferências realizadas em Argel seguem sendo atuais.

## Fontes

- 4TH SUMMIT CONFERENCE OF HEADS OF STATE OR GOVERNMENT OF THE NON-ALIGNED MOVMENT (1973). *Political and Economic Declaration of the Fourth Conference of Non-Aligned Countries*. Disponível em [http://cns.miis.edu/nam/documents/Official\\_Document/4th\\_Summit\\_FD\\_Algiers\\_Declaration\\_1973\\_Whole.pdf](http://cns.miis.edu/nam/documents/Official_Document/4th_Summit_FD_Algiers_Declaration_1973_Whole.pdf). Acesso em: 5 set. 2024.
- BIRRI, Fernando; SEMBENE, Ousmane (e col.) (2014). *Resolutions of The Third World Filmmakers Meeting (Algeria, 1973)*. In: *Film manifestos and global cinema cultures – A Critical Anthology*. MACKENZIE, Scott (org). Los Angeles: University of California Press, p. 275-283, p. 276.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando (1969). *Hacia um Terceer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de um cine de liberación en el tercer mundo*. Disponível em: <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>. Acesso em: 5 set. 2024.
- GETINO, Ocatvio (1982). *A diez años de Hacia um Terceer Cine*. Cidade do México: Editora UNAM.

## Referências Bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos (1995). *A ponte clandestina – Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp.

- BEZ, Artur Sinaque (2012). *A periferia de nosotros. O debate sobre o documentarismo na América Latina – uma análise do filme La Hora de Los Hornos (1968)* (Dissertação de Mestrado). Assis: UNESP.
- BUCHSBAUM, Jonathan; MESTMAN, Mariano (2022). Un documento olvidado sobre el impacto del Tercer Cine argentino. In: *Imagofia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N25, pp. 343-389. Acervo pessoal.
- CARDOSO, Maurício (2007). *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)* (Tese de Doutorado). São Paulo: USP.
- CHE GUEVARA, Ernesto (1967). Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental. Disponível em: [https://www.marxists.org/espanol/guevara/04\\_67.htm](https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm). Acesso em: 25 out. 2024.
- DÁVILA, Ignacio del Valle (2021). Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Ocatvio Getino. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online]. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/85848> Acesso em: 5 set. 2024.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle (2020). Glauber Rocha y Cine Liberación: tensiones y transferências em el cine revolucionario. In: ABREU, Nuno César, SUPPIA, Alfredo, FREIRE, Marcius (org.). *Golpe de Vista – Cinema e Ditadura Militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, pp. 105-124.
- DE OTO, Alejandro (2009). Introducción – Teorías flertes, Frantz Fanon y la descolonización como política. In: MIGNOLO, Walter (org.). *La teoría política en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, pp. 19-49.
- ESCOBAR, Arturo (2007). *La invención del Tercer Mundo – Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2007.
- FANON, Frantz (1968). *Os Condenados da Terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- GENEROSO, Lidia Maria de A (2020). A Revista Tricontinental e a construção do Terceiro Mundo: conceito, itinerâncias e sensibilidades. In: *Esboços, histórias em contextos globais*, Florianópolis, v. 27, n. 46, pp. 425-471.
- GUNERATNE, Anthony R (2003). Introduction: rethinking Third Cinema. In: GUNERATNE, Anthony R.; DISSANAYAKE, Wimal (org.). *Rethinking Third Cinema*. Londres: Routledge, pp. 1-28.
- HERBERT, Jean Loup (1975). La conferencia de Argel, 1973. In: *Estudios de Asia y Africa*, Vol. 10, No. 1 (27) (1975), *Cidade do México: el Colegio de Mexico*, pp. 75-81.
- MAJUMDER, Auritro (2020). *Insurgent Imaginations – World Literature and the Periphery*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 83-117;
- MESTMAN, Mariano (2006). Argel, Buenos Aires Montreal: El Comité Cine del Tercer Mundo (1973/1974). In: *Secuencias – Revista de Historia Del Cine*, N° 43-44, Buenos Aires, 1º y 2º semestre, pp. 73-93.

- MORENO, Patricia Ferreira (2010). Partes do mesmo: o cinema de autor na América Latina ou o Terceiro Cinema latino-americano. *Antropología Experimental: Cadernos de Pesquisa Cdhis*, Uberlândia, v. 23, n. 1, pp. 73-94. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/7664>. Acesso em: 25 out. 2024
- MIGNOLO, Walter (org) (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- MOLINERO, Alberto García (2022). Imaginarios y representaciones del anti-imperialismo. La OSPAL y la integración del sur global (1967-2019). In: *Antropología Experimental*, Nº 22, Jaén, 2022, pp. 79-95. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8394596>. Acesso em: 25 out. 2024.
- PEREIRA, Analúcia D.; MEDEIROS, Klei (2015). A emergência da periferia no sistema mundial: da Conferência de Bandung à Conferência de Buenos Aires (1955-1978). In: *Austral: Revista Brasileira de Estratégia e Relações Internacionais*, v.4, n.7, pp. 119-138, jun. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/austral/article/download/56965/35246/242558>. Acesso em: 25 out. 2024.
- PÉREZ, Dariana Hernández (2019). Cuba y las relaciones entre América Latina y el tercer mundo durante la guerra fría: del Movimiento de Países no Alineados a la Conferencia Tricontinental de La Habana (1961-1966). In: *Revista Política Internacional*, Havana No 3, Julio-septiembre de 2019, pp. 38-48.
- RAZLOGOVA, Elena (2022). Paulin Soumanou Vieyra, the Soviet Union, and Cold War – Circuits for African Cinema, 1958-1978. In: *Black Camera*, Volume 13, Number 2, Indiana, Spring 2022, pp. 451-473. Disponível em: [http://elenarazlogova.org/wp-content/uploads/Razlogova\\_Paulin-Soumanou-Vieyra-the-Soviet-Union-and-Cold\\_2022.pdf](http://elenarazlogova.org/wp-content/uploads/Razlogova_Paulin-Soumanou-Vieyra-the-Soviet-Union-and-Cold_2022.pdf). Acesso em: 25 out. 2024.
- TABOADA, Javier de (2011). Tercer Cine: Tres Manifiestos. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, Nº 73. Lima-Boston, 1er semestre de 2011, pp. 37-60. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41407228>. Acesso em: 25 out. 2024.
- VARELA, Mirta; MESTMAN, Mariano (org.) (2014). Estados Generales del Tercer Cine. In: *Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, vol 3, abo 3, verano, 2013-2014. Acervo pessoal.
- VILLAÇA, Mariana (2010). *Cinema Cubano – Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.
- ZOLOV, Eric (2016). La Tricontinental y el mensaje del Che Guevara. Encruzijadas de una nueva izquierda. In: *Palimpsesto*, vol. VI, Nº 9, Universidad de Santiago de Chile, pp.1-13. Disponível em:



<https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2837>. Acesso em: 25 out.

