

Entre a câmera e o fuzil: os manifestos cinematográficos e a formação de redes de sociabilidade intelectual do Nuevo Cine Latinoamericano (1960-1970)

Between the Camera and the Rifle: Film Manifestos and the Formation of Intellectual Sociability Networks in Nuevo Cine Latinoamericano (1960-1970)

Lara Damiane de Oliveira

Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Brasil
laradamiane@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-0022-2397>
<http://lattes.cnpq.br/0475700222131765>

Resumo: Este artigo analisa os manifestos *Uma Estética da Fome*, *Hacia un Tercer Cine* e *Por un Cine Imperfecto* como práticas de sociabilidade intelectual que consolidaram o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) nos anos 1960. Esses textos forjaram uma rede transnacional de cineastas a partir de um diagnóstico comum sobre o cinema hegemônico como ferramenta de dominação neocolonial. A circulação dos manifestos em festivais e revistas político-culturais inseriu o cinema nos grandes debates sobre o papel do intelectual nos processos de transformação da América Latina. Com convergências e polêmicas, as propostas de Glauber Rocha, Octavio Getino, Fernando Solanas e Julio García Espinosa formaram um profícuo debate no campo intelectual, buscando consagrar o cinema como ferramenta de descolonização cultural.

Palavras-chaves: Nuevo Cine Latinoamericano; Manifestos Cinematográficos; Sociabilidade Intelectual; Cinema e Política.

Abstract: This article analyzes the manifestos *The Aesthetics of Hunger*, *Towards a Third Cinema*, and *For an Imperfect Cinema* as practices of intellectual sociability that consolidated the *Nuevo Cine Latinoamericano* (New Latin American Cinema) in the 1960s. These texts forged a transnational network of filmmakers based on a common diagnosis of hegemonic cinema as a tool of neocolonial domination. The circulation of the manifestos in festivals and political-cultural magazines inserted cinema into the major debates of the era regarding the role of the intellectual in Latin America's transformation processes. Through convergences and controversies, the proposals of Glauber Rocha, Octavio Getino, Fernando Solanas, and Julio García Espinosa formed a fruitful debate in the intellectual field, seeking to establish cinema as a tool for cultural decolonization.

Keywords: Nuevo Cine Latinoamericano; Film Manifestos; Intellectual Sociability; Cinema and Politics.

Introdução

Não é novidade que a década de 1960 foi um período de intensa efervescência política e cultural na América Latina. A Revolução Cubana abriu os horizontes de possibilidade e instaurou um sentimento compartilhado de uma iminente transformação no continente:

O bloco temporal sessenta/setenta constitui uma época que se caracterizou pela percepção compartilhada da transformação inevitável e desejada do universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura, percepção sob a qual foram interpretados acontecimentos verdadeiramente inaugurais, como a Revolução Cubana, não apenas para a América Latina, mas para o mundo inteiro (GILMAN, 2012: 33, tradução nossa).

Os intelectuais da América Latina foram convocados a uma missão histórica: assumir um compromisso com a intervenção imediata na política do continente. Nesse cenário, a cultura se tornou um campo de batalha, e o cinema, em consonância com o boom da literatura latino-americana, adquiriu visibilidade internacional no movimento que, ao final da década de 1960, ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano* (VARELA, 2010). Projeto de dimensões continentais, o NCL¹ estava “atrelado a um posicionamento em prol de uma revolução política, que os cineastas procuraram acompanhar e potencializar com suas obras” (DÁVILA, 2013: 147). O termo se popularizou a partir do ano de 1967, em uma tentativa de abarcar a experiência de renovação cinematográfica do continente, marcada por uma “reação [...] contra a estagnação e a baixa qualidade dos produtos de uma indústria cinematográfica precária ou praticamente inexistente. Frente a isto, a nova geração manifestou uma vontade de experimentação e renovação formal, assim como uma maior liberdade na hora de escolher suas histórias, abordar seus roteiros e estruturar a narração” (DÁVILA, 2013: 176).

Enquanto os escritores latino-americanos se viam no dilema entre a pena e o fuzil, os cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano* não hesitaram em comparar a câmera e o próprio cinema com uma arma pronta a ser utilizada na guerrilha. Por mais que seja difícil precisar os

¹ Utilizaremos, neste trabalho, a sigla NCL, empregada de forma recorrente na historiografia e nos estudos de cinema, para tratar do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

contornos narrativos e estéticos do NCL, o certo é que os realizadores forjaram uma rede de sociabilidade², na qual vigorou um campo fértil dentro da intelectualidade latino-americana, entre cineastas que partilhavam um objetivo central: a descolonização cultural da América Latina. Segundo Villaça:

a comunicação existente entre esses cineastas e entre os centros de produção cinematográfica vigentes nas grandes cidades latino-americanas (Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro), seja por meio de festivais de cinema, seja através da circulação de artigos em revistas especializadas, produz um debate bastante rico, no qual idéias e conceitos são difundidos e incorporados à formulação de novas propostas (VILLAÇA, 2002: 491).

A partir da década de 1960, tornou-se cada vez mais comum a publicação de ensaios e assinatura de manifestos, que circulavam em revistas político-culturais, estabelecendo um campo de sociabilidade “bastante profícuo” (VILLAÇA, 2002: 490) que ia além dos espaços reservados ao cinema – como os festivais e encontros de cineastas. Assim como os escritores, os cineastas adentraram no mundo das revistas político-culturais, forjando um lugar para o cineasta dentro da intelectualidade latino-americana e dando ao cinema um lugar mais amplo que as reservadas salas escuras.

Se, como afirma Claudia Gilman, “[...] a revista político-cultural foi, naquele momento, um suporte imprescindível para a constituição do escritor como intelectual, pois permitiu a difusão de sua palavra em uma dimensão pública mais ampla” (GILMAN, 2012: 22), para os cineastas a publicação nas revistas representou um passo além. O texto escrito fazia o pensamento cinematográfico latino-americano chegar onde o próprio filme não conseguia – o manifesto e as revistas estendiam o pensamento cinematográfico para outros suportes. Nesse cenário, a teoria, segundo José Carlos Avellar, funcionou como um “texto vizinho ao roteiro” (AVELLAR, 1995: 7),

² Adotamos aqui o conceito de Gomes e Hansen de sociabilidade intelectual, em que esta é uma “prática constitutiva de grupos de intelectuais, que definem seus objetivos (culturais e políticos) e formas associativas muito variáveis e podendo ser mais ou menos institucionalizadas -, para atuar no interior de uma sociedade mais ampla” (GOMES e HANSEN, 2016: 24). Antes mesmo do boom do *Nuevo Cine Latinoamericano*, na década de 1950, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez, Fernando Birri e outros jovens da América Latina, frequentavam o Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, onde tiveram uma formação em comum e iniciaram as trocas sobre cinema.

uma forma de elaborar e sugerir um modo de fazer cinema, que inseriu os filmes em um projeto coletivo maior.³

Neste trabalho analisaremos os três manifestos: “*A estética da fome*” (1965), de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* (1969), de Octavio Getino e Fernando Solanas e *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio García Espinosa. Enquanto parte do plano de sociabilidade dos intelectuais (SIRINELLI, 2003), os manifestos forjaram uma rede transnacional de diálogos, polêmicas e solidariedade entre os próprios cineastas, consolidando um campo cinematográfico latino-americano com preocupações e vocabulário comuns. Aqui não nos propomos a pretenciosa tarefa de analisar a íntegra dos manifestos, muito menos como eles operam na configuração desta ou daquela característica estética do NCL. Nos interessa entender como os textos de Rocha, Getino, Solanas e Espinosa forjaram um ideal de cineasta-intelectual e deram ao cinema um lugar privilegiado no processo de transformação da América Latina.

As experiências brasileira, cubana e argentina, até o final da década de 1960, se consolidaram como modelos do NCL, tanto pela profícua produção cinematográfica – que com o Cinema Novo, o *Cine Liberación* e o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) ganhavam cada vez mais espaço nos festivais de cinema –, quanto pelo impacto dos manifestos no campo cinematográfico e intelectual do continente. Os cineastas latino-americanos se firmaram no modelo Sartreano de intelectual, estabelecendo um compromisso com “uma luta artística pelo desenvolvimento da ‘cultura nacional’ e, em última instância, da libertação” (DÁVILA, 2018: 107, tradução nossa). Escritos em busca de uma intervenção imediata na política cultural latino-americana, os manifestos demarcaram territórios, aliados e adversários, além de definirem planos de atuação para os cineastas que partilhavam o desejo de profundas transformações no continente.

Os manifestos *Uma estética da fome*, *Hacia un tercer cine* e *Por un cine imperfecto* possuem um grau de parentesco. Consagrados por autores como Avellar (1995), Dávila (2012) e

³ Cabe destacar que proposições acerca de um cinema revolucionário precedem o NCL. Uma das primeiras iniciativas neste sentido foi a cooperativa *Le Cinéma du Peuple*, fundada em 1913, por militantes da esquerda libertária francesa. O grupo mobilizou o cinema como arma revolucionária e pedagógica, com o objetivo de combater as grandes empresas cinematográficas e elevar a intelectualidade do operariado. Durante a guerra civil espanhola, a *Agrupación Cinematográfica Española* (ACE), fundada em 1932, continuou o legado do *Le Cinéma du Peuple*, na defesa de um cinema feito pelo povo e para o povo, culminando na socialização de salas de cinema e na criação de produtoras autogeridas pelos trabalhadores. Ambas experiências firmaram modelos de um cinema militante, organizando a produção, distribuição e exibição sob formas coletivas, como ferramenta de libertação social e econômica. Para mais sobre ver: Mundim (2016) e Martínez Muñoz (2008).

Villaça (2002) como textos centrais para a teoria cinematográfica da América Latina na década de 1960, eles circularam intensamente em festivais de cinema, revistas políticas e especializadas. Mais do que programas estéticos isolados, os textos funcionaram como intervenções em um debate continental, compartilhando um diagnóstico sobre o cinema hegemônico e propondo alternativas para um cinema de libertação. Neste artigo, a partir de uma análise da circulação e de trechos dos manifestos, exploramos as convergências e tensões entre os três textos, para entender como os cineastas se inseriram nos debates mais amplos sobre dependência, cultura de massas e o papel da vanguarda, consolidando o cinema – e os cineastas – como agentes das transformações na América Latina na década de 1960.

Os manifestos: diálogos e demarcações do cineasta-intelectual

Em janeiro de 1965, o Cinema Novo brasileiro foi objeto de estudo durante o congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial* e *Quinta Mostra de Cinema Latinoamericano*, que ocorreu na cidade de Gênova, organizado pelo Instituto Columbianum. O congresso reuniu artistas e intelectuais da América Latina, África e Europa, para discutir os problemas específicos dos países do Terceiro Mundo. Além da participação em peso dos cinemanovistas na mostra de filmes latino-americanos, a programação do congresso reservou uma mesa redonda para tratar do Cinema Novo, da qual participaram Antônio Cândido, Paulo Emílio Sales Gomes, Davi Neves, Arnaldo Carrilho, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Na ocasião, Glauber apresentou em forma de comunicação o manifesto *Uma estética da fome*, com objetivo de situar, segundo o próprio cineasta, o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras (ROCHA, 1981).

No texto, o cineasta baiano traçou contornos dos filmes brasileiros que, na década de 1960, repercutiam com certa força internacionalmente. A fome, para Glauber, demarcava a originalidade e radicalidade estética do Cinema Novo. Era o nervo da existência latino-americana, que estava presente nos filmes cinemanovistas e que demonstrava de forma violenta e revolucionária a existência do continente. Além de teorizar uma postura estética, antes mesmo do termo *Nuevo Cine Latinoamericano* se popularizar, Glauber preconizou a

integração do continente no processo de conformação de uma cinematografia disposta a intervir nos processos econômicos e culturais da América Latina:

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano: além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo (ROCHA, 1981: 32).

No Brasil, o manifesto circulou na *Revista Civilização Brasileira* de número 3. A revista estava ainda no seu primeiro ano, com um projeto editorial que “contemplava um amplo debate sobre a cultura” (CZAJKA, 2010: 95), aglutinando os intelectuais e artistas que faziam oposição à ditadura militar brasileira em um espaço comum. Entre os anos de 1965 e 1968, a revista teve algum êxito com uma tiragem de mais de vinte mil exemplares (RIDENTI, 2007) e dedicou, em quase todas as suas edições, uma seção específica para o cinema. Desde 1950, o cinema já tinha uma reputação consolidada entre a intelectualidade brasileira como uma arte que merecia especial atenção, principalmente pelas publicações dos ensaios de Paulo Emílio Sales Gomes no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Paulo Emílio inaugurou uma postura crítica em relação ao cinema nacional, que até aqueles anos era alienado, subdesenvolvido e colonizado.

O filme *Deus e o diabo na terra do sol* ainda circulava em festivais e salas de cinema quando *Uma estética da fome* começou a repercutir. No manifesto, Glauber demarcou o potencial do cinema nacional, que teria a capacidade de se impor no cenário internacional:

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se pela violência de suas imagens em vinte e dois festivais internacionais (ROCHA, 1981: 31).

Enquanto o mundo voltava os olhos para a produção cinematográfica latino-americana, as proposições de Glauber impactaram o efervescente campo político e cultural no continente. O próprio Che Guevara atribuiu a *Deus e o diabo* uma “importância tão grande para a cultura latino-americana quanto a de Dom Quixote para a cultura espanhola” (RIDENTI, 2010: 81). Acompanhando a repercussão das ideias de Glauber, o ICAIC publicou, ainda em 1965, uma *Revisión Crítica del Cine Brasileiro*, escrita pelo próprio cineasta baiano.

A produtividade de Glauber, no início da década de 1960, pareceu inspirar outros cineastas. Segundo Mariana Villaça, após a repercussão da *Estética da Fome*, “[...] não foram poucos os espaços de discussão que se abriram em congressos e revistas para o debate desse manifesto estético e, por conseguinte, do próprio cinema latino-americano. Além de eventos promovidos na Itália, os I e II Encuentros de Cineastas Latinoamericanos em Viña del Mar, em 1967 e 1968, constituíram importantes fóruns de debate” (VILLAÇA, 2002: 495).

Uma estética da fome não só abriu portas para o pensamento sobre o cinema latino-americano, como também influenciou outros cineastas a pensarem os rumos do cinema no continente a partir de manifestos. Alguns anos depois, foi a vez de Getino e Solanas escreverem um dos manifestos cinematográficos com maiores efeitos políticos nas décadas de 1960 e 1970, *Hacia un tercer cine*. Distribuído pela primeira vez no II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, parte do VI Festival de Viña del Mar em 1968, o manifesto foi publicado em 1969 na edição número 13 da Revista Tricontinental.⁴

No ano de 1966, aconteceu em Havana a Conferência Tricontinental, promovida pelo governo cubano, em uma tentativa de firmar uma aliança entre os países não alinhados. A conferência culminou na criação da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL), que a partir de 1967 publicou a Revista Tricontinental como um meio de agitação e propaganda (MOLINERO, 2022). Os esforços para forjar alianças entre os países do chamado Terceiro Mundo, segundo Gilman, resultaram em uma agenda política e intelectual que “defendia o repúdio a toda potência colonial e postulou um anti-imperialismo que, sem renunciar à ideia de soberania e libertação nacionais, coexistiu com a expectativa de que a revolução mundial foi posta em marcha” (GILMAN, 2012: 49). A Revista Tricontinental foi

⁴ Aqui cabe uma observação: existem duas diferentes versões do manifesto de Getino e Solanas. Após a publicação na Revista Tricontinental, em 1970, os cineastas publicaram uma versão ampliada na revista mexicana *Cine Club*. Aqui, para a análise, trabalhamos com a versão do texto de 1970, que foi a mais difundida em espanhol. Para mais sobre as diferenças das versões ver Dávila (2012).

uma plataforma da agenda da OSPAAAL, circulando em países tanto que a compunham quanto também outros simpáticos à Organização, sendo regularmente publicada em espanhol, inglês e francês.⁵

Um dos aspectos mais discutidos do manifesto, desde o seu lançamento, foi a classificação de um primeiro, segundo e terceiro cinema. A definição de um primeiro cinema delimitou um inimigo dos propósitos do *Cine Liberación*: os filmes da indústria hollywoodiana, que contribuía para a alienação, subdesenvolvimento e colonização do Terceiro Mundo. O segundo cinema, por sua vez, seria o cinema de autor, reformista e possível de ser assimilado pelo sistema. Como alternativa, os autores propõem um terceiro cinema, “que reconhece nessa luta a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística do nosso tempo, a grande possibilidade de construir, a partir de cada povo, uma personalidade libertada: a descolonização da cultura” (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.).

Após a realização do filme *La hora de los hornos*, que estreou no ano de 1968, os diretores Octavio Getino e Fernando Solanas reuniram a experiência de produção e circulação do filme no manifesto, que serviu como uma guia para a produção cinematográfica engajada nos anos seguintes em diversos países do Terceiro Mundo. Com a epígrafe “há que descobrir, há que inventar”, as ideias de Frantz Fanon ocupam um lugar central no manifesto, assim como em *La hora de los hornos*. O que era vivido no continente, era “uma situação histórica nova, um homem novo nascendo através da luta anti-imperialista”, que demandava “uma atitude nova e revolucionária aos cineastas de nossos países e inclusive das metrópoles imperialistas” (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.).⁶ Assim, o cinema como ferramenta para o desenvolvimento de uma cultura nacional, que conseguisse responder às necessidades de libertação do povo, foram pautas colocadas na ordem do dia para os cineastas comprometidos com o processo de descolonização da América Latina.

Apesar do caráter terceiro-mundista do texto de Getino e Solanas, as experiências do NCL é que se constituíram como a referência de um cinema de descolonização. Era necessário levar adiante uma experiência já em andamento:

⁵ Há registros de que a revista também circulou em italiano e árabe, porém de forma esporádica.

⁶ Tradução nossa. O texto foi extraído da página online da RUA – Revista Universitária de Audiovisual, disponível em <<https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine>>.

o cinema latino-americano contribuindo para o processo da libertação continental. Cinema que – óbvio é dizer – tem sua expressão mais alta no conjunto do cinema cubano e em nossos países (não libertados ainda), desde as obras de vanguarda do Cinema Novo brasileiro, e mais recentemente boliviano e chileno, até o documentarismo denúncia e o cinema militante; aportes e experiências que confluem na construção deste terceiro cinema, e que devem ser desenvolvidas através da unidade combatente (obras, fatos e ações) de todos os cineastas militantes latino-americanos (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.).

Este trecho foi adicionado na segunda versão do manifesto, que se tornou a versão mais conhecida em língua espanhola, publicado na revista mexicana *Cine Club*, em 1970. Entre a primeira e a segunda versão houve um esforço maior dos cineastas para integrar as experiências latino-americanas sob a chave do terceiro cinema – empenhado na luta pela libertação do continente.

No mesmo caminho de *Hacia un tercer cine*, em busca de um rompimento com o modo burguês de se produzir filmes, Julio Garcia Espinosa, um dos fundadores do ICAIC, escreveu *Por un cine imperfecto*, em 1969. A cópia mimeografada do texto foi distribuída durante a *Sexta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro*, na Itália, no mês de junho de 1970. Posteriormente o manifesto foi publicado na revista peruana *Hablemos de Cine*, nº 55/56, uma coleção do *Fondo Editorial PUCP* e em outras revistas especializadas como a uruguaia *Cine del Tercer Mundo*, a chilena *Comunicación y cultura* e a *Cine cubano* – órgão do ICAIC.

O ICAIC foi uma instituição ativa no projeto internacionalista do governo cubano, que se esforçou para aglutinar outros cineastas latino-americanos – em especial os argentinos, brasileiros e chilenos – que compartilhavam o propósito de busca por um cinema original, “sintonizado com os problemas da América Latina” (VILLAÇA, 2006: 14). Segundo Villaça, “o ICAIC assumiu gradativamente o papel de ‘sede’ do *nuevo cine latinoamericano*” (VILLAÇA, 2006: 137), com as relações mantidas entre os cineastas, a criação do festival internacional do *Nuevo Cine Latinoamericano* em Havana, a *Fundação do Novo Cinema Latino-americano*, presidida por Gabriel Garcia Marquez, a criação da *Escuela Internacional de Cine y Televisión*, dentre outras iniciativas que fizeram de Cuba um ponto de convergência do pensamento e da produção cinematográfica do continente.

Frente a *Uma Estética da Fome* e *Hacia un tercer cine*, *Por un cine imperfecto* apresenta uma singularidade: não é mais a busca por um cinema que faça a revolução, mas sim o que deve ser o cinema em um país que realizou a revolução. Escrito em um momento onde o cinema cubano passava por uma renovação (NÚÑEZ, 2012), *Por un cine imperfecto* pensa rumos para a cinematografia cubana após a produção de alguns dos clássicos do NCL no país: *Aventuras de Juan Quin Quín* (1967), dirigido pelo próprio Espinosa, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea, *Lucía* (1968), de Humberto Solás e *La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez. No texto, o cinema cubano aparece como a ponta de lança do NCL, ao lado do Brasil:

A maior tentação que se oferece ao cinema cubano nestes momentos – quando alcança seu objetivo de um cinema de qualidade, de um cinema com significação cultural dentro do processo revolucionário – é precisamente a de se converter num cinema perfeito.

O “boom” do cinema latino-americano – com Brasil e Cuba à frente, segundo os aplausos e o aval da intelectualidade europeia – é similar, na atualidade, ao que vinha monopolizando a literatura latino-americana (ESPINOSA, 1970: s.p.).⁷

Na medida que o cinema latino-americano encontrava espaços de legitimação, como os festivais e a crítica internacional, ele recorria, para Espinosa, no perigo de tornar-se um cinema perfeito – o que, em última instância, implicava em deixar de ser um cinema revolucionário. Os cineastas não queriam ficar atrás dos escritores no processo de conversão do artista em intelectual, e, para tal, era necessário um discurso que reafirmasse o impacto do cinema latino-americano internacionalmente e o potencial do cineasta e do filme em contribuir com a revolução.

⁷ Tradução nossa. O texto foi extraído da página online da RUA – Revista Universitária de Audiovisual, disponível em <<https://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto>>.

Tensões e convergências

Em meados do século XX, as visões sobre o cinema entre a intelectualidade tendiam ao pessimismo. Entendido como uma das mais potentes expressões da indústria cultural, o domínio global de Hollywood era interpretado não apenas como um fenômeno de mercado, mas como a mais eficiente ferramenta de dominação ideológica. O cinema era o principal veículo para a exportação do modo de vida burguês e para a colonização das mentes em todo o globo. A crítica à comunicação de massas e ao imperialismo cultural foi a base de uma diferenciação entre um cinema dominante, ao qual era necessário se opor, e o novo cinema, que deveria atuar como agente na libertação da América Latina.

Uma estética da fome, Hacia un tercer cine e Por un cine imperfecto partem do diagnóstico compartilhado de que o cinema hollywoodiano era uma ferramenta da dominação neocolonial. A dependência da América Latina não era apenas econômica, mas também cultural – e os cineastas não hesitaram em aplicar os conceitos de subdesenvolvimento, alienação e dependência ao cinema. Os esquemas de produção, a estética, as formas de distribuição e recepção foram questionadas e repensadas pelos manifestos, que, como uma extensão dos filmes, foram parte da invenção de novas possibilidades para o cinema latino-americano.

Hacia un tercer cine foi o manifesto que mais se dedicou em traçar as diferenças entre um cinema de dominação imperialista e o cinema revolucionário. A diferenciação se constituía, em primeiro lugar, pelo modo de produção e recepção dos filmes. Ao mesmo tempo que os filmes de Hollywood exportavam o *American Way of Life*,⁸ o cinema nacional que tentava se desenvolver pelo meio industrial estava condenado a ser uma cópia subdesenvolvida do produto estrangeiro. Getino e Solanas diagnosticaram os problemas das cinematografias hegemônicas e nacionais: “O cinema hoje dominante em nossos países, construídos sobre infraestruturas e superestruturas dependentes, causas de todo subdesenvolvimento, não pode ser outra coisa senão um cinema dependente e, em consequência, um cinema alienado e subdesenvolvido” (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.).

⁸ Durante a Guerra Fria, os Estados Unidos formou uma rede de estratégias de comunicação com o objetivo de disseminar, de forma massiva, o estilo de vida norte-americano, baseado na liberdade individual e de consumo. Este estilo de vida ficou conhecido como *American Way of life*.

Com efeito, o primeiro cinema – como nomeado pelos cineastas argentinos –, além de promover uma padronização da cultura, levava as massas a absorver a concepção burguesa de existência: “o homem só é admitido como objeto consumidor e passivo; antes que lhe seja reconhecida sua capacidade para construir a história, só lhe é admitido lê-la, contemplá-la, escutá-la, padecê-la” (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.). O cinema de espetáculo era, no manifesto de Getino e Solanas, uma forma de conceber a arte que cerceava as possibilidades de agência humana – o que contrariava a ordem do dia: o projeto de formação de um novo homem capaz de atuar no processo de transformação da América Latina.

Glauber também já havia traçado a diferenciação em *Uma estética da fome*, afirmando que “o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração” (ROCHA, 1981: 32). As ideias de Glauber Rocha, Getino e Solanas coincidiam na denúncia da importação de modelos cinematográficos dos países colonialistas, convergindo para a solução do cinema como ferramenta de descolonização. Ao mesmo tempo, enquanto os argentinos se preocupavam com os esquemas de produção e circulação, sugerindo a produção de filmes de forma coletiva e exibições clandestinas, Glauber adentrou o mundo da preocupação estética – o que demarcou algumas tensões entre os cineastas.

A própria estética, para o brasileiro, demarcava o escopo do cinema revolucionário: “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA, 1981: 31).

Embora Glauber, Getino e Solanas tenham trocado referências, principalmente no reconhecimento das experiências argentina e brasileira como pontas de lança do NCL, as ideias do *Cine Liberación* pouco fizeram efeito no Brasil. Por mais que em *Hacia un tercer cine*, os argentinos tenham se preocupado com a repressão que os “companheiros mais combativos do Cinema Novo” (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.) sofreram após o golpe civil-militar de 1964 no Brasil, os cinemanovistas nunca pretenderam fazer um cinema à margem da indústria e do circuito de exibição comercial. Segundo Arthur Autran:

Os cineastas oriundos do Cinema Novo, [...] a partir de meados dos anos 1960 buscaram conciliar suas propostas estéticas e políticas com formas de produção que

pudessem – pelo menos idealmente – levar à industrialização do cinema brasileiro; ademais, a exibição comercial tradicional em salas de cinema sempre foi o vetor principal visado por eles como meio de circulação dos filmes na sociedade (AUTRAN, 2012: 62).

Se, nas revistas, “a polêmica foi um discurso constituinte” (GILMAN, 2012: 22) dos debates entre os escritores, com os cineastas não poderia ser diferente. Os argentinos e o brasileiro “disputavam uma posição de destaque entre os cineastas revolucionários latino-americanos” (DÁVILA, 2018: 117, tradução nossa). A prioridade das preocupações estéticas de Glauber foram percebidas por Getino e Solanas, que em *Hacia un tercer cine* classificam o Cinema Novo como parte do segundo cinema – um cinema reformista.

Citando algumas vezes o cinema novo, para Getino e Solanas, “Ideias como ‘a beleza é em si revolucionária’, ou ‘todo cinema novo é revolucionário’, são aspirações idealistas que não afetam o estatuto neocolonial” (1969). Para os argentinos todo cinema revolucionário seria um cinema novo, mas o contrário não era uma verdade, uma vez que este poderia acometer a uma

[...] equívoca ambição: a de aspirar a um desenvolvimento de estruturas próprias que competissem com as do primeiro cinema, numa utópica aspiração de dominar a “grande fortaleza”. Esta tentativa reformista, típica manifestação do desenvolvimentismo, expressa na tentativa de desenvolver uma indústria do cinema (independente ou pesada) como maneira de sair do subdesenvolvimento cinematográfico, conduziu importantes camadas do segundo cinema a ficarem mediadas pelos condicionamentos ideológicos e econômicos do próprio sistema (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.).

A Glauber as menções não passaram batido e na *Estética do Sonho*, manifesto escrito no mesmo ano que *Hacia un tercer cine*, o brasileiro define três tipos de arte revolucionária. *La hora de los hornos* e o Cinema Novo pertenceriam a tipos diferentes, sendo o primeiro filme útil ao ativismo e mobilização política. Em um texto de 1971, Glauber trata Solanas como “autor de La Hora de Los Hornos (filme bom e discutível)” (ROCHA, 1981: 215), ignorando o debate sobre autoria coletiva do *Cine Liberación* e declarando: “Não aponto Solanas como exemplo a ser

seguido. O radicalismo tem preço” (ROCHA, 1981: 215).⁹ O brasileiro se inclinava mais para proposições em defesa do cinema de autor e da liberdade estética e, desde *Uma estética da fome*, condenava a “redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo” (ROCHA, 1981: 29).

Durante a década de 1960, Glauber manteve uma relação próxima com Cuba e o ICAIC. A ilha aproximava intelectuais, com o interesse de que eles servissem como embaixadores da causa libertária. O brasileiro, nesse cenário, manteve relações profícuas com Cuba, o que o levou a negociar a realização de projetos cinematográficos com o ICAIC. Entre os anos de 1971 e 1972, Glauber morou em Havana, trabalhando no ICAIC – experiência que foi uma decepção para ambas as partes (VILLAÇA, 2006). Em cartas trocadas com Ernesto Guevara, diretor do instituto, o brasileiro afirmou que não havia se empolgado em participar de projetos de terceiros: “minha ação política nascia da minha visão cinematográfica, e não de uma simples instrumentalização didática do meu trabalho” (ROCHA *apud* VILLAÇA, 2006: 230, tradução nossa).

Glauber, desde o final da década de 1960, reivindicava a autonomia da arte e defendia a linguagem como a verdadeira potência revolucionária, se afastando cada vez mais do pensamento de outros cineastas latino-americanos e tensionando algumas relações. Em *Uma estética da fome*, Glauber levanta a ideia de que “Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo” (ROCHA, 1981: 32), contudo o cineasta não nutriu interesse em se aproximar das práticas de guerrilha, como foi o caso de Getino e Solanas, envolvidos com a via revolucionária do peronismo. Ainda assim, um diagnóstico comum sobre o cinema foi dado em todos os cantos da América Latina.

A renovação cinematográfica se pôs como uma necessidade e, nesse sentido, a experiência cubana tornou Havana um catalisador dos debates sobre o cineasta engajado no continente. O ICAIC foi o primeiro órgão cultural criado após a Revolução Cubana. O instituto, segundo Octavio Getino (1986), em um balanço sobre o cinema latino-americano, instaurou um modelo de produção estatal que se tornou referência para todo o continente. No meio dos intensos debates sobre a adesão ou não ao realismo socialista como modelo oficial da arte no país, Julio Garcia Espinosa escreveu *Por un cine imperfecto*, a partir das reflexões que a

⁹ Desde o início da década de 1960, nos dilemas entre arte e política, Glauber Rocha já havia tido desentendimentos com o Partido Comunista Brasileiro e o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. No Cinema Novo brasileiro, a defesa da liberdade estética e autonomia frente aos usos políticos da arte marcou uma ostensividade nas relações dos cineastas com parte da esquerda brasileira.

realização de *As aventuras de Juan Quinquín* havia provocado no cineasta. Enquanto o realismo soviético era defendido sob a argumentação de que para a educação das massas, os filmes demandavam um nível de didatismo, “os cineastas do ICAIC buscavam uma identidade para o cinema cubano, colocando em pauta a necessidade da originalidade estética atrelada à abordagem de temáticas sociais e políticas autênticas” (VILLAÇA, 2006: 82).

Em *Hacia un tercer cine*, Getino e Solanas já haviam aberto a crítica ao modelo cinematográfico socialista, que caía no risco de ser um cinema de imitação: “os filmes ‘monumentais’ da cinematografia recente de muitos países socialistas são, por sua vez, monumentais exemplos da submissão a todas as proposições impostas pelos modelos hollywoodianos, que, como bem diria Glauber Rocha, deram lugar a um cinema de imitação” (GETINO e SOLANAS, 1970: s.p.).

Espinosa compunha a ala do ICAIC contrária à adesão ao realismo soviético e, embora *Por un cine imperfecto* não negue totalmente o modelo do realismo socialista (VILLAÇA, 2006), ele propõe um nível de originalidade para o cinema cubano e latino-americano. O caminho que Julio Garcia pretendia para um cinema capaz de atuar na libertação do continente passava pela experimentação e a confrontação de outros modelos no nível da linguagem.

A construção do socialismo em Cuba fez com que os cineastas se propusessem a pensar como transformar as estruturas da dependência e do subdesenvolvimento no cinema (ESPINOSA, 1995). A partir desse debate, em *Por un cine imperfecto*, inspirado com a popularização de novas tecnologias que possibilitavam as quebras dos monopólios da indústria cinematográfica, Espinosa defendeu o desapego à qualidade técnica para a realização de uma arte verdadeiramente popular:

Ao cinema imperfeito não interessa mais a qualidade nem a técnica. Tanto faz fazê-lo com uma Mitchell como com uma câmera 8mm. Tanto faz fazê-lo em estúdio como com uma guerrilha no meio da selva. Não lhe interessa mais um gosto determinado e muito menos o “bom gosto”. Da obra de um artista, não lhe interessa mais encontrar a qualidade. A única coisa que lhe interessa de um artista é saber como ele responde à seguinte pergunta: O que faz para saltar a barreira de um interlocutor “culto” e minoritário que até agora condiciona a qualidade de sua obra? (ESPINOSA, 1970: s.p.).

Em contraponto à arte de massa, produzida para uma minoria que reduzia o espectador a consumidor, a arte popular proposta pelo cineasta cubano é uma arte interessada, engajada com a realidade e endereçada aos que lutam. Espinosa preconizou, no manifesto, que a arte desapareceria, na medida em que cada ser humano pudesse dispor de uma câmera – movimento concomitante à superação da propriedade privada dos meios de produção.

O texto de García Espinosa recebeu diversas críticas, sendo entendido por alguns como uma defesa à mediocridade da arte em favor dos usos políticos do cinema. Octavio Getino foi um dos cineastas que saiu em defesa do manifesto de Espinosa, elogiando o texto e “avaliando que o mesmo não foi compreendido na época nem pela esquerda, nem pela direita” (VILLAÇA, 2006: 152-153). Não obstante, *Por un cine imperfecto* possui vários pontos de encontro com *Hacia un tercer cine*, demarcando a proximidade entre os cubanos e argentinos. Vinte anos depois, o próprio Julio Garcia Espinosa esclareceu a escolha de empregar o termo imperfeito:

[...] a primeira e mais elementar significação do termo “imperfeito” era a rejeição mais radical à impotência de fazer cinema. Estimular a fazer cinema com os meios que se tivessem à mão era sua razão de ser mais categórica. Não se tratava de cantar louvores ao miserabilismo. Era combater a ideia de que não se podia fazer cinema se não se dispusesse das tecnologias mais avançadas. Se estas viessem, seriam bem-vindas. Mas não era questão de esperá-las para poder expressar nossas angústias (ESPINOSA, 1995: 148).

A morte de Che Guevara incumbiu aos cineastas do NCL posturas mais radicais, levando a proposição de formas de produção cinematográfica possíveis para os grupos guerrilheiros. Além disso, segundo Villaça:

Os textos expressavam propósitos como o de se criar uma linguagem própria, libertadora, de maneira que esta, mais que um instrumento de denúncia, se convertesse em espaço de crítica e reflexão, mostrasse a face do “verdadeiro” homem latino-americano, atingisse o grande público, se opusesse ao colonialismo e fomentasse a ideia de “Pátria Grande” (VILLAÇA, 2006: 151).

Cuba já havia feito a sua revolução, o que tornava possível, para a arte, “uma resposta autenticamente nova” (ESPINOSA, 1970: s.p.), que não precisasse se subordinar a outros modelos cinematográficos. O necessário, para Espinosa, era coletivizar os meios de produção cinematográficos, uma vez que, enquanto o cinema fosse atividade de alguns poucos privilegiados, seria uma ferramenta de dominação das massas. Essa coletivização era o caminho para o cinema imperfeito, que não se definiria mais pela perfeição técnica herdada das culturas colonizadoras, mas pela participação popular.

No manifesto, Espinosa resgata a ideia de Glauber em *Uma Estética da fome*, de que o cinema latino-americano não tinha que se pretender à perfeição técnica, uma vez que o cinema perfeito é, quase sempre, um cinema reacionário – feito pelos que detém a propriedade privada dos meios de produção. Caberia então aos cineastas buscar a libertação dos meios de produção artística, o que constituiria uma nova poética que

para o cinema será, antes de tudo e sobre tudo, uma poética “interessada”, uma arte “interessada”, um cinema consciente e resolutamente “interessado”, ou seja, um cinema imperfeito. [...]

A divisa deste cinema imperfeito (que não é preciso inventar porque já surgiu) é: “Não nos interessam os problemas dos neuróticos, interessam-nos os problemas dos lúcidos”, como diria Glauber Rocha (ESPINOSA, 1970: s.p.).

Para o cinema imperfeito, os lúcidos são as pessoas conscientes de que é possível mudar o mundo – e é a estes que os filmes devem se endereçar. As ideias de Glauber são referenciadas tanto em *Hacia un tercer cine* quanto em *Por un cine imperfecto*. As referências trocadas entre os três manifestos, a canonização das experiências cubana, brasileira e argentina, além do discurso que legitima o cinema como peça central para o momento histórico de transformações da América Latina, demarcou um espaço de atuação dentro da intelectualidade e das lutas políticas latino-americanas para os cineastas.

Considerações Finais

Uma Estética da Fome, *Hacia un Tercer Cine* e *Por un Cine Imperfecto* foram muito mais do que programas estéticos: os manifestos funcionaram como práticas de sociabilidade que articularam e consolidaram o campo intelectual do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Através da circulação em revistas político-culturais e festivais, esses textos forjaram uma rede transnacional de diálogos, consolidando o cinema como ferramenta importante para o processo de libertação cultural da América Latina. Para tal, foi necessária a demarcação de um inimigo, em um processo de diferenciação do cinema de massas. O cinema hegemônico foi identificado como uma ferramenta de dominação neocolonial, um agente da dependência e da alienação. Ao se diferenciarem desse cinema dominante, os cineastas formularam um projeto cinematográfico para a América Latina, propondo uma pluralidade de alternativas, formas de trabalho e estéticas para os filmes latino-americanos.

A década de 1960 demandava uma intervenção imediata na realidade. Os manifestos circulavam de forma concomitante aos filmes, expandido onde o pensamento cinematográfico podia chegar. Enquanto *Uma estética da fome* foi o pontapé inicial, *Hacia un tercer cine* foi o manifesto que chegou mais longe, uma vez que não se limitou às revistas especializadas. *Por un cine imperfecto* não ficou para trás e teve repercussões políticas no continente, influenciando, por exemplo, o *Manifesto de Los Cineastas de la Unidad Popular*, lançado durante a campanha de Salvador Allende no Chile.

As convergências e polêmicas internas, como a classificação do Cinema Novo como reformista pelos argentinos ou a crítica de Glauber Rocha ao sectarismo político, marcaram espaços de disputas em um profícuo campo artístico que atraía a atenção do mundo inteiro. Através desses debates, o cinema e os cineastas latino-americanos se consolidaram como uma referência para o pensamento das relações entre arte e política, inserindo o realizador como um intelectual no concerto das discussões do continente.

O legado dessa rede de sociabilidade foi a formulação de um pensamento cinematográfico autenticamente latino-americano. As questões sobre a relação entre estética e política, a tensão entre a vanguarda e o popular, e o dilema entre a arte e a revolução, centrais nos manifestos, são pensadas a partir da necessidade de uma intervenção imediata na realidade do continente. Por mais que o dilema tenha sido constituído do corpo teórico que deu sentido aos filmes, na escolha

entre a câmera e o fuzil, os cineastas não viram diferença entre a primeira e a segunda opção – fosse a semelhança dada pelo modo de produção, pelo conteúdo ou pela estética dos filmes.

Fontes

- ROCHA, Glauber (1981[1965]). Uma estética da fome. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, pp. 28-31.
- ESPINOSA, Julio García (1969). Por un cine imperfecto. *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*, [S. l.], s.p. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto>>.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando (1970). Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*, [S. l.], s.p. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine>>.

Referências bibliográficas

- AUTRAN, Arthur (2012). Octavio Getino - Cineasta da integração cinematográfica latino-americana. *Revista GEMInIS*, [S. l.], v. 3, n. 2, pp. 59-68.
- AVELLAR, José Carlos (1995). *A ponte clandestina*. Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Edusp/Editora 34.
- CZAJKA, Rodrigo (2010). A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 35, pp. 95-117, fev.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle (2012). Hacia un tercer cine: del manifesto al palimpsesto. El ojo que piensa. *Revista de cine ibero-americano*, Guadalajara, v. 3, n. 6.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle (2013). O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. *Estudios Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, pp. 173-192, janeiro-junho.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle (2018). Glauber Rocha y Cine Liberación: tenciones y transferencias en el cine revolucionario. In: ABREU, Nuno César; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcio (Orgs.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, pp. 105-124.
- ESPINOSA, Julio García (1995). *La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá: Editorial Voluntad.
- GETINO, Octavio (1986). *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Legasa.
- GILMAN, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil*. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. 2 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia (2016). Apresentação – intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudos. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia (orgs.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 7-37.

- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau (2008). *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Tese (Doutorado em História do Cinema). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- MOLINERO, Alberto García (2022). Imaginarios y representaciones del anti-imperialismo. La OSPAAAL y la integración del sur global (1967-2019). *Antropología Experimental*, Nº 22, Jaén, pp. 79-95.
- MUNDIM, Luiz Felipe Cezar (2016). *O Público Organizado para a Luta: O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914)*. Tese (Doutorado em História). Porto Alegre: UFRGS.
- NÚÑEZ, Fabián (2012). Afinal, o que é “cine imperfecto”? Uma análise das ideias de García Espinosa. *REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1, n. 1, pp. 172-194. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/269>>. Acesso em: 26 de ago. 2025.
- RIDENTI, Marcelo (2007). Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 9, n. 14, pp. 185-195, jan./jun.
- RIDENTI, Marcelo (2010). *O fantasma da revolução brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp.
- ROCHA, Glauber (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- SIRINELLI, Jean-François (2003). Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, pp. 231-269.
- VARELA, Mirta (2010). Intelectuales y medios de comunicación. In: ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Volume 2. Buenos Aires: Katz Editores.
- VILLAÇA, Mariana Martins (2002). América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, pp. 489-510, dez.
- VILLAÇA, Mariana Martins (2006). *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Declaração de Uso de Inteligência Artificial Generativa

A autora declara que nenhuma ferramenta de inteligência artificial generativa foi utilizada em nenhuma fase do desenvolvimento deste manuscrito (concepção, redação, análise de dados ou submissão).