

## MOVIMENTOS CINEMATOGRAFICOS NA AMÉRICA LATINA

Solange Straube Stecz<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo traça um rápido painel dos principais movimentos cinematográficos que, influenciados pelo pensamento de esquerda, se espalharam pela América Latina nos anos 60/70. O estudo indica que um novo cinema para uma nova sociedade era a palavra de ordem nos anos 60/70 na América Latina. Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça documentavam a vida da pessoa latino-americana, produziam um cinema junto ao povo, necessariamente anti-imperialista ou um cinema imperfeito, engajado, militante e em oposição ao entretenimento escapista de Hollywood.

**PALAVRAS CHAVE:** cinema, América Latina, processos criativos.

## CINEMATOGRAPHIC MOVEMENTS IN LATIN AMERICA

**ABSTRACT:** *This article reviews the main cinematographic movements that were influenced by a leftist thought, and spread throughout Latin America in the 1960s and 1970s. This study indicates that a new cinema for a new society was the major belief in Latin America at that time. Just a camera in one hand and an idea in mind were enough to capture the Latin American way of living and also to produce movies close to the common people, which was a necessarily anti-imperialist movie-making or an imperfect cinema, politically engaged and socially active, as opposed to daydreaming Hollywood entertainment.*

**KEYWORDS:** *cinema; Latin America; creative processes.*

*¿qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?*

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida. Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. (*Cine y subdesarrollo Fernando Birri, 1962*)

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social; Professora de Cinema do Curso de Jornalismo da Universidade Positivo e do Curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná. Coordenadora do Grupo de Estudos de Cinema Latino Americano Nuestra América e do Curso de Cinema e Vídeo da FAP/PR/CINETV/PR

Arte e política caminhavam juntas nos movimentos nacionais da América Latina nos anos 60/70, período marcado por movimentos revolucionários e anticolonialistas que se disseminaram por todo continente com base em um projeto de construção política, econômica e cultural que, negava os modelos impostos pelos europeus e norte-americanos incorporando a valorização das culturas nacionais e a integração dos países latino-americanos. Os ideais de José Martí, expresso no ensaio de 1891 “Nuestra América” se tornam referência para movimentos libertários e influenciam as mais diversas áreas do pensamento, entre elas as artes, das quais destacamos o cinema.

A universidade européia haverá de ceder à universidade americana. A história da América, dos incas para cá, será ensinada pormenorizadamente, ainda que não se ensine a dos arcontes da Grécia. A nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa. Nos é mais necessária (...) Enxerte-se em nossas repúblicas o mundo; mas o tronco terá que ser o de nossas repúblicas. E cale-se o pedante vencido; pois não há pátria na qual o homem possa ter mais orgulho do que em nossas dolorosas repúblicas americanas<sup>2</sup>.

A proposta deste artigo é traçar um rápido painel dos principais movimentos cinematográficos que, influenciados pelo pensamento de esquerda, se espalharam pela América Latina nos anos 60/70.<sup>3</sup>

A cultura cinematográfica, a partir dos anos 50, teve um papel significativo no processo<sup>4</sup>, e cineastas de todo o continente buscaram formas de expressão, que, passando por uma nova estética, incorporassem a história, a luta e as manifestações culturais do povo latino-americano.

Um novo cinema para uma nova sociedade era a palavra de ordem. Com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça conforme Glauber Rocha; documentando qualquer aspecto da vida do homem latino-americano, de acordo com Fernando Solanas e Octávio Gettino; com

---

<sup>2</sup> Nuestra América – ensaio publicado em 30 de Janeiro de 1891, por José Martí no jornal mexicano, El Partido Liberal.

<sup>3</sup> Primeiro objeto de estudo do Grupo de Estudos de Cinema Latino-Americano - Nuestra Amérika, do curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná O Grupo de Estudos de Cinema Latino Americano – Nuestra Amérika foi criado em 21/02/2008 e reúne alunos do Curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná/ CINETV/PR, visando à reflexão teórica sobre o cinema latino-americano, através de leituras, debates e seminários.

<sup>4</sup> Para Juliane Burton (CINEMAIS 34 abril/junho/2003) os anos 50 inauguraram uma era dominada pela imagem, e sua correta compreensão em relação à cultura cinematográfica exige que se compreenda, antes de tudo, o processo de transformação do cinema de mercadoria a arte, de passatempo popular ao registro de preocupações intelectuais, e, ainda, potencialmente, em um instrumento para mudar o mundo.

um cinema junto ao povo, necessariamente anti-imperialista, produzido na Bolívia de Jorge Sanjines; ou um cinema imperfeito, conforme apontava o cubano Julio Garcia Espinosa. Imperfeito no sentido de um cinema engajado, militante, oposto ao entretenimento escapista do cinema de Hollywood.

O Centro Experimental de Cinematografia de Roma pode ser considerado um ponto de conexão desses jovens brasileiros, argentinos, cubanos, chilenos, bolivianos e de outras nacionalidades, que transformariam as cinematografias nacionais e o neo-realismo italiano em uma de suas maiores influências. Surgido na Itália no final dos anos 40, o neo-realismo<sup>5</sup> pode ser entendido como um dos primeiros cinemas nacionais a propor um modelo que aproxima o autor da realidade e coloca na tela o povo e a paisagem como protagonistas. Propõe um olhar reflexivo sobre a realidade para além de paradigmas e aparatos técnicos impostos pela indústria cinematográfica. O movimento, deflagrado com *Roma Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini (1945), descobre o homem e a paisagem italiana, registrando questões que afetam a Europa: guerra, luta de Resistência antifascista, a reforma agrária, a crise do mercado de trabalho, o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher. Na América Latina, o movimento influenciou jovens cineastas, que nele perceberam uma alternativa para a concretização de projetos que ultrapassavam as fronteiras do cinema entretenimento.

Os cineclubes, em especial no Brasil, Argentina e Cuba, foram responsáveis pelo debate sobre a necessidade de defesa das cinematografias regionais e seu embate com a produção norte-americana, sendo um espaço privilegiado de formação de críticos e diretores. Exibições e debates giravam em torno de inovações temáticas e estéticas das produções nacionais e do papel do cinema como elemento de elevação do senso crítico do público. LISBOA (2007).

Na Argentina, desde os anos 30, jovens intelectuais se reuniam em cineclubes onde discutiam a formação de uma identidade nacional cosmopolita. Em Cuba, nos anos 1950, aconteciam projeções de filmes europeus, principalmente italianos e franceses. Essas

---

<sup>5</sup> “O neo-realismo teve um impacto sensível nas primeiras experiências renovadoras tanto no Brasil (*Rio, 40 graus*, Nelson Pereira dos Santos, 1955; *O grande momento*, Roberto Santos, 1958), quanto na Argentina (*Tiri dié*, 1958; *Los inundados*, 1962, ambos de Fernando Birri). O neo-realismo foi uma das escolas sobre as quais se apoiou o cinema da revolução cubana: *Cuba baila* (Julio Garcia Espinosa, 1960) teve roteiro de Cesare Zavattini. O movimento italiano teve igualmente seus ecos na Venezuela (*La escalinata*, César Henrique, 1949; *Araya*, Margot Benacerraf, 1958) Uruguai (*Un vintén p'al judas*, Ugo Ulive, 1959), Chile (*Largo viaje*, Patricio Kaulen, 1966; *Morir un poco*, Alvaro Covacevic, 1966)” (Paranaguá, 1985 –p.68).

projeções eram movimentadas pelos debates entre jovens cinéfilos que se tornariam críticos e cineastas, como Tomas Gutierrez Alea, Alfredo Guevara e Julio Garcia Espinosa.<sup>6</sup>

No Brasil, havia vários cineclubes: o Chaplin Clube (Anos 20/30), o Clube de Cinema de São Paulo (anos 40), fundado por Francisco Almeida Salles, semente da Cinemateca Brasileira, o Cine Clube da Bahia (anos 50), criado por Walter da Silveira. Espalhados pelo país, de norte a sul, esses cineclubes tiveram suas entidades congregadas em 1961 com a criação do Conselho Nacional de Cineclubes. A Igreja Católica teve papel importante ao enviar, em 1952, uma missão da OCIC – Organização Católica Internacional de Cinema – para estimular a formação de cineclubes católicos, através de cursos e seminários.

## DISCUSSÃO POLÍTICA

O colonialismo e o subdesenvolvimento eram temas que alimentavam a discussão política nos espaços alternativos de exibição. Na Argentina, o Cine de La Base e o Cine Liberación tinham objetivos políticos bem marcados. Para Raymundo Gleyzer, fundador do Cine de La Base, o problema era chegar à base e a base não ia ao cinema, mas somente a classe média. “Él quería que la película se proyectara en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir. (PEÑA Y VALLINA, 2000 p.137). As mesmas questões estavam na pauta do Cine Liberación, encabeçado por Fernando Solanas e Octávio Gettino, principalmente a partir de 1968, com as exibições de “La hora de los hornos”. As exibições do Cine Liberación estavam vinculadas a um trabalho político, a uma militância de esquerda que beirava uma operação militar destinada a mobilizar e conscientizar.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). (LISBOA, 2007)

<sup>7</sup> A esse respeito, Humberto Ríos, docente e cineasta que esteve vinculado ao Cine Liberación, relata que los procedimientos de exhibición eram quase operações militares. Alguém levava o equipamento, outro o material a ser exibido, outro marcava data e local e outro ainda reunia o público. A exibição do material estava destinada a conscientizar e mobilizar e a tornar as exibições instâncias de reflexão e construção das memórias de lutas dos movimentos sociais (PUENTE e RUSSO, 2005).

Sua proposta de levar arte e cultura às massas remetia à experiência soviética agitprop<sup>8</sup>, que no cinema era representada por filmes, que integravam campanhas políticas ou sociais, exibidos em sessões itinerantes.

Entre 1918 e 1921 foram produzidos cerca de sessenta agitki, difundidos fundamentalmente em trens e barcos de propaganda como Os trens Lenin (1918) ou o barco Estrela vermelha Medvedkine, (1919). Entre 1930 y 1934, o cineasta soviético Alexander Medvedkine, junto com trinta montadores, técnicos e atores, resgataram e ressuscitaram o Agit-prop ao converter um trem em uma unidades móvel de filmagem, montagem, projeção e debate popular. O trem partiu de Moscou em janeiro de 1932 e atravessou o país durante quase trezentos dias, produzindo e exibindo mais de cinquenta filmes sobre os exitos e desafios da construção do socialismo, mostrando os filmes quase ao mesmo tempo em que eram feitos para a população filmada. (camponeses, operários, ferroviários, etc.). (PUENTE Y RUSSO)

As práticas dos cineastas argentinos nos anos 60/70, em particular dos integrantes do Cine Liberación e do Cine de la Base, eram assemelhadas ao *Agit-prop de Alexander Medvedkine* e ao cinema político de Dziga Vertov, e estavam inseridas no cinema militante, que passaria à história como “terceiro cinema”.

*En 1969 un documento interno elaborado por el Grupo Cine Liberación daba cuenta de la forma en que se tenía que exhibir la película “La Hora de los Hornos” en función de que, inscripta en el llamado “tercer cine” o “cine militante”, cumplía una misión política. La difusión del film se hacía fuera del circuito de cines comerciales; por un lado oponiéndose a la bien aceptada maquinaria cinematográfica norteamericana y, por otro, debido a las persecuciones, censuras y prohibiciones de las cuales eran objeto. Es interesante ver cómo en ese informe se promueve el Acto, o sea una propuesta en la cual el film o su exhibición no es el objetivo final, sino una herramienta para el debate y la reflexión crítica, tanto es así que se sugiere la intervención de grupos musicales que amenicen las reuniones sin faltar la posibilidad del mate o el vino. (STRACCIA,2007, p.1)*

No Brasil, desenhava-se ao final dos anos 50 um cenário de transformações políticas e culturais com a chegada ao poder de João Goulart, um dirigente popular, próximo da esquerda e herdeiro da tradição populista de Getúlio Vargas. Para seu governo, Goulart propunha reformas políticas, alterações na legislação trabalhista, reforma agrária. A utopia de um país

---

<sup>8</sup> AGITPROP- Palavra formada pela abreviatura de *agitação e propaganda*, geralmente aplicada à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917. Concretamente, o Partido Comunista Soviético criou em 1920 um Departamento de Agitação e Propaganda, que era parte do Secretariado do Comitê Central, que tinha por missão usar a arte como uma arma revolucionária. O termo também é aplicável ao tipo de teatro didático a que essa campanha recorreu. Pelas suas pretensões populistas, o drama *agitprop* era visto como uma vacina contra o drama burguês. A partir da década de 60, todo o teatro que tende a sobrepor a ideologia à sua representação estética acaba por ser conotado com a doutrina *agitprop*. (CEIA,2008)

progressista estava em curso. Artistas e intelectuais viam a arte como elemento de mobilização e conscientização política na trilha das transformações sociais. O cinema era pensado como ferramenta para uma revolução desejada, utópica, necessária. Cinema e política se articulavam contra o inimigo do norte, que dominava o mercado com o cinema de Hollywood, alternando propostas estéticas com conscientização popular.<sup>9</sup>

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, fundado em 1962, foi espaço de reunião de estudantes, intelectuais e artistas em torno da idéia de uma cultura nacional, popular e democrática, propondo a democratização das artes, a opção pela arte popular revolucionária e pelo trabalho voltado diretamente ao povo. Oduvaldo Vianna Filho (teatro), Leon Hirszman (cinema) e Carlos Estevam Martins (sociologia) integravam a primeira diretoria, que tinha como meta “devolver ao povo a consciência de si mesmo”. Os CPCs levavam espetáculos às fábricas, favelas, sindicatos, associações e produziam shows, peças de teatro, como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *A Vez da Recusa*, de Carlos Estevam e filmes como *Cinco Vezes Favela*, coordenado por Leon Hirszman, autor do episódio *Pedreira de São Diego*.

A UNE volante, projeto que visava disseminar nos estados o movimento de cultura popular desenvolvido pelo CPC, inspiraria um dos importantes filmes do cinema brasileiro: *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho<sup>10</sup>. Planejado inicialmente como um filme de ficção, pretendia reconstituir a história das lutas pela terra no Nordeste.

---

<sup>9</sup> Recuerdo que (el director brasileño) Glauber Rocha decía que el mejor cine político, -y yo agrego también militante-, es el cine de Hollywood. Veamos qué ocurre hoy con los jóvenes admiradores del cine de Hollywood: les transformó las costumbres, la vestimenta, la lectura, la mirada, la comida... (...) pregúntense: cuántos impactos, veinticuatro imágenes por segundo, por diez segundos, por un minuto, por una hora, por un día, por un año o por cincuenta, tenemos en la cabeza. Cuántos impactos en la conciencia, contra los cuáles no hemos tenido ningún armamento de defensa. Hagan la cuenta, van a ver: son miles de millones de impactos. Y eso es política. Y eso es cine militante. Creo en hacer un cine militante desde el otro lado, desde el lado de la contra información, desde el lado de la contra conciencia. (PUENTE e RUSSO, 2005)

<sup>10</sup> Eduardo Coutinho inicia sua carreira cinematográfica na ficção, dirigindo e roteirizando longas em parcerias com Leon Hirszman, Eduardo Scorel, Bruno Barreto e Zelito Viana. Às filmagens desses longa-metragens integram-se vários projetos do CPC da UNE, que possibilitaram a Coutinho os primeiros passos no caminho de documentarista. Esse período iniciou-se com a gerência de produção no episódio *Pedreira de São Diego*, de *Cinco Vezes Favela*, dirigido por Leon Hirszman. Abandona a equipe para dirigir no projeto UNE-Volante, em que documentava as várias cidades por onde passava o grupo (que jamais foi montado). Nessa época, conhece (em Sapé, Paraíba) Elisabeth Teixeira, viúva do líder de ligas camponesas João Pedro Teixeira, assassinado em uma manifestação. Escolhido pelo CPC da UNE para dirigir o próximo longa após *Cinco Vezes Favela*, Coutinho propõe a realização de um longa em ficção sobre a vida de João Pedro Teixeira (após a recusa de João Cabral de Melo Neto de transformar em filme os poemas *O Rio e Morte e Vida Severina*) dando início ao projeto de *Cabra Marcado para Morrer*, ainda na versão ficção. O elenco seria composto pelos próprios camponeses que foram protagonistas do protesto, e a equipe contava com nomes como Vladimir Carvalho, Fernando Duarte, Marcos Farias e Cecil Thiré. As filmagens foram bruscamente interrompidas pelos militares, que acreditavam ser um filme produzido por cineastas comunistas cubanos. Pesquisa de Cláudia para o Site ARUANDA. In: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho.htm> Acesso em 15/10/2008

Ao mesmo tempo, na Bahia e no Rio de Janeiro, iniciava-se um movimento cinematográfico que traria para as telas um país pulsante e desconhecido. Em 1962, Glauber Rocha, jovem baiano que desde os treze anos participava como crítico de cinema, do programa “Cinema em Close-Up”, na Rádio Sociedade da Bahia, lançava seu primeiro longa-metragem *Barravento*<sup>11</sup>. O filme discutia alienação religiosa, misticismo e escravidão, trazendo a realidade incômoda e provocativa para as telas. Glauber Rocha começava a construir uma nova estética, propondo uma reflexão sobre a construção da nacionalidade. “No Brasil, o Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas a pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!”<sup>12</sup>

### CINEMAS NOVOS/CINEMAS REVOLUCIONÁRIOS.

A busca da nova expressão estética está relacionada ao próprio conceito de arte revolucionária. No manifesto *A estética do sonho*, de 1971, Glauber Rocha destacava a necessidade de o artista conceituar com precisão arte revolucionária, apontando como exemplo *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas: “típico panfleto de informações, agitação e polêmica, utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos.”<sup>13</sup>

Além da arte politizada, as referências dos novos cinemas latino-americanos passaram também pelas teorias de montagem soviética e pelo realismo socialista, pelo documentarismo inglês e pela *nouvelle vague* francesa. Apesar das diferenças culturais e políticas, há um ponto

---

<sup>11</sup> “BARRAVENTO É EXIBIDO NO FESTIVAL DE VENEZA DE 2003 Sábado, 6 de setembro de 2003. Qual o mistério desse filme em preto-e-branco, de mais de 40 anos, cujo diretor morreu há mais de 20, que consegue, no meio de um festival monstruoso como o de Veneza, atrair mais de mil pessoas à maior sala do festival? O segredo se desvela nos créditos de apresentação quando aparece o nome de Glauber Rocha e é aplaudido em cena aberta. A mística continua intacta e Glauber, no exterior, ainda é sinônimo de cinema de vanguarda. Seu primeiro longa, *Barravento*, de 1961, em cópia apenas passável, foi exibido para um platéia muito interessada, que aplaudiu no final. O filme encerrou a Semana da Crítica de Veneza e mereceu comentário do crítico Anton Giulio Mancino, no boletim *Film Daily*: “Ver *Barravento*, hoje, não significa olhar para o passado, mas para o futuro... É já exemplo maduro de um estilo que transcende os limites entre documentário e ficção, narração e análise etnográfica, fabulação e manifesto político.” LUIZ ZANIN ORICCHIO Enviado especial do Jornal “O Estado de S.Paulo” ao Festival de Veneza. In: Tempo Glauber. [WWW.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br). Acesso em 18/11/2008.

<sup>12</sup> KORNIS, Mônica Almeida. *A cultura engajada*.

In: [http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jgoulart/htm/6na\\_presidencia\\_republica/](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jgoulart/htm/6na_presidencia_republica/) Acesso em 20/10/2008.

<sup>13</sup> Apresentado na Columbia University, New York em janeiro de 1971 e incluído no livro *Revolução do Cinema Novo*.

comum entre as cinematografias latinas: o discurso coletivo contra o subdesenvolvimento, a opressão e a dependência.

O manifesto de Solanas e Getino, conhecido como *Hacia um tercer cine*, apontava para um cinema anti-imperialista e revolucionário, que buscasse resgatar as expressões das culturas nacionais, um cinema realizado coletivamente e com poucos recursos, lançando mão de modelos vanguardistas de expressão dentro de contextos mais artesanais do que industriais.

*En oposición al tercer cine encontramos el primer y el segundo cine. El primer cine son todas las producciones de Hollywood, para las cuales el ser humano no es más que un mero consumidor de ideas, no un creador de ellas. El segundo cine es el llamado "cine independiente" o "de autor", que según el director francés Jean-Luc Godard está atrapado dentro de una fortaleza, la formada por la narrativa y los modos de distribución que provienen de Hollywood. El Tercer Cine, sin embargo, es un cine de liberación, nace explícitamente con el propósito de combatir el sistema. Pero si se quiere combatir el sistema imperante, no se puede utilizar su misma narrativa. (SEBASTIAN,2007, p.1)*

Na Bolívia, Jorge Sanjines fundou, em 1966, o Grupo Ukamau, com Antonio Eguino, Oscar Soria, Ricardo Rada e Hugo Roncal. Fizeram *Ukamau*, primeiro filme falado em aimara e, em seguida, *Yawar Mallku*, falado em quechua. O grupo buscava um cinema popular e revolucionário que fosse ferramenta de luta política, tendo como tema de seus filmes a miséria e a pobreza. Era o primeiro passo na busca de um cinema de identidade nacional e de um "cine junto al pueblo". O cinema proposto pelo Grupo era essencialmente anti imperialista: "um cine considerado como revolucionário que sea ajeno a la lucha antiimperialista es una contradicción" (SANJINÉS,1987, p.56) e devia buscar a qualidade técnica como meio e não como objetivo, propondo uma relação dialética entre beleza e propósitos.

*La carência de uma forma creativa,coherente reduce su eficacia,aniquila la dinámica ideológica de contenido y solo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que solo poden surgir por vias de expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad. (SANJINÉS,1987, p.56)*

Do altiplano boliviano estava surgindo um novo cinema, de conteúdo transformador e que formulava novas linhas estéticas e conceituais para o cinema no continente. Exibido no Festival de Cannes, de 1967, *Ukamau* impressionou pela fotografia e pelo tratamento do tema: o confronto entre a cultura branca e a indígena. A beleza da paisagem, a integração do homem com a natureza abrem o filme e isso só é rompido com a chegada da cultura do branco.

Produzido por um organismo estatal, o Instituto Cinematográfico Boliviano, o filme foi exibido simultaneamente em várias cidades da Bolívia. Ao conhecer seu conteúdo, as autoridades expulsaram o Grupo do Instituto Cinematográfico Boliviano e fecharam o órgão, não sem antes destruir as cópias existentes do filme. No entanto, mais de trezentas mil pessoas já haviam visto *Ukamau*. Os negativos de *Ukamau* quase foram queimados pelo laboratório argentino onde estavam, pois, com a extinção do Instituto Cinematográfico, o governo da Bolívia se recusou a pagar uma dívida que estava pendente (SANJINES, 1987 p.19).

*Por um cine imperfecto*, manifesto do cubano Julio García Espinosa, viria propor um novo conceito de qualidade, a partir da premissa de que o cinema perfeito técnica e artisticamente é quase sempre um cinema reacionário, que quase sempre chega ao público impondo valores culturais disfarçados na comédia e no melodrama. Referindo-se ao cinema industrial norte-americano, Espinosa critica o star system e a dominação cultural sobre o público. O documento, escrito em dezembro de 1969, foi publicado pela primeira vez em *Hablemos de Cine* nº55/56 em Lima, Peru em 1970. Nele, Espinosa afirma que:

*(...) Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética «interesada», un arte «interesado», un cine consciente y resueltamente «interesado», es decir, un cine imperfecto...  
... El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. ..*

*(...) El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que «ilustra bellamente» las ideas o conceptos que ya poseemos...*

*(...) El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar...  
(ESPINOSA,1970, p.10)*

O cinema imperfeito vai buscar no real, nos grandes temas sociais sua inspiração. Vai também usar o cinema como instrumento de reflexão e de mudança social. Para Espinosa, qualquer cinema popular pode ser cinema de arte:

*Lo cierto es que a mí me interesa descubrir los grandes temas, por muy filosóficos que éstos sean, en la vida de los personajes populares. Partiendo del criterio que, en lo que respecta a la narración, transgredir, sin vulnerar las reglas del juego, no es suficiente. Ni en la vida ni en el arte. Siempre he tratado de desdramatizar*

*más que de conmovier, de expresar más que de impresionar, de dialogar más que de sermonear.* (ESPINOSA,2007,p.7)

Conhecer os diretores, correntes, movimentos, experiências que marcaram os anos 60/70 é refletir sobre as diversas faces da formação do novo cinema latino-americano, plural e diverso em suas escolhas políticas e artísticas, e perceber que seu estudo possibilita a construção de novas pontes de dimensões geográficas e temporais, que continuarão contribuindo para a formação dos muitos olhares, ainda colonizados.

## REFERÊNCIAS

AVELLAR, Jose Carlos. A ponte clandestina. São Paulo: Edusp, 1995.

CEIA, Carlos. *E- dicionário de termos literários* - Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>. Acesso em 22/10/2008.

ESPINOSA, Júlio Garcia. Por um cine imperfecto. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=446>. Acesso em 06/09/2008

ESPINOSA, Júlio Garcia. Las señales del Cine Imperfecto - Disponível em <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/las-senales-del-cine-imperfecto-julio-garcia-espinoza/> Acesso em 05/0-9/2008

FABRIS, Mariarosario. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

F.RAMOS E L.F.MIRANDA Enciclopédia do Cinema Brasileiro - Verbete Cineclube Editora Senac, S.Paulo, 2000

GETINO, Octavio e VELLEGGIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002

GOMES, Paulo Emílio Sales. Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUSMÃO, Milene Silveira - O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. Comunicação ao IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008 Faculdade de Comunicação/UFBA. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14469.pdf>. Acesso em 26/10/2008

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena ET alli. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

KORNIS, Mônica Almeida. Verbete, Centro Popular de Cultura. In: [http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jgoulart/hm/6na\\_presidencia\\_republica/Centro\\_Popular\\_de\\_Cultura.asp](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jgoulart/hm/6na_presidencia_republica/Centro_Popular_de_Cultura.asp) Acesso em 20/10/2008.

MARTÍ, José. Obras Completas. *Nuestra América*. Editorial de Ciências Sociales, La Habana, 1975.

PEÑA Fernando Martin e VALLINA, Carlos *El Cine Quema*: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

PUENTE, Maximiliano Ignácio e RUSSO, Pablo Mariano. Cine militante argentino contemporâneo. Disponível em <http://www.rebellion.org/noticias/2005/9/19936.pdf>. Acesso em 30/11/2006.

\_\_\_\_\_. *La exhibición como instancia de reflexión y construcción de las memorias de las luchas de los movimientos sociales*. Disponível em: [http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes\\_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/). Acesso em 30/10/2008.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org). *Cine Documental en América Latina*. Madri: Cátedra, 2003.

PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na America Latina, longe de Deus e perto de Hollywood*. São Paulo: L&PM, 1985.

REVISTA CINEMAIS 34. Rio de Janeiro, Altiplano, abril/junho/2003.

REVISTA MIRADAS. *Fernando Solanas: hacia el tercer cine*. Disponível em: <http://www.eictv.co.cu/miradas>. Acesso em: 26/08/2008.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac & Naif, 2004.

\_\_\_\_\_. *Estética da Fome*. Disponível em: <http://www.tempglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>. Acesso 22/02/2008

SANJÍNES, Jorge. La experiência boliviana. In: *Teoria y practica de un cine junto al pueblo*. Buenos Aires: Siglo Vintiuno, 1987.

\_\_\_\_\_. Teoria y práctica Del cine revolucionário. In: *Teoria y practica de un cine junto al pueblo*. Buenos Aires, Siglo Vintiuno, 1987.

SEBASTIAN, Nuria Rita Cine documental: arma política. In: *Revista Iguazu*. Disponível em <http://revistaiguazu.wordpress.com/2007/03/11/cine-documental-arma-politica/>. Acesso em 01/09/2008

STRACCIA, Jairo. Una estética de la carencia - entrevista con Alfredo Marino, especialista en cine . In: *Segundo Enfoque – Periodismo por vocación*. Disponível em: [http://www.segundoenfoque.com.ar/estetica\\_carencia.htm](http://www.segundoenfoque.com.ar/estetica_carencia.htm). Acesso em: 06/09/2008

**SITES**

<http://www.tempoglauber.com.br/>

<http://wwwmnemocine.com.br/>