

O SANTO GUERREIRO DO SUL CONTRA O DRAGÃO DA MALDADE DO NORTE: O CINEMA LATINO-AMERICANO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GLAUBER ROCHA (1960- 1975)

THE LATIN AMERICAN CINEMA FROM GLAUBER ROCHA'S PERSPECTIVE

Carolina Severo¹

Resumo: O presente trabalho aborda a conceituação de cinema latino-americano produzida por Glauber Rocha, cineasta brasileiro que se tornou o maior representante do *Cinema Novo*. Ao longo dos anos 1960, por meio de contatos realizados entre cineastas latino-americanos em festivais de cinema internacionais, houve a organização de um movimento intitulado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Este, visando a combater as obras fílmicas da indústria Hollywoodiana, produziu filmes com um forte engajamento político, trazendo temáticas voltadas aos problemas comuns da América Latina, como a exploração colonial, o neocolonialismo, o subdesenvolvimento e a alienação do povo. Glauber Rocha, além de ter sido o representante brasileiro inserido nesse movimento, foi responsável por uma grande produção teórica sobre o cinema brasileiro e latino-americano, tendo desenvolvido conceitos a respeito de ambos. Desta maneira, busca-se investigar o que cineasta compreendia como um cinema latino-americano, verificar as suas estratégias para o combate contra o cinema norte-americano e identificar a maneira como associou o *Cinema Novo* com aquele outro movimento.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Cinema Latino-Americano; Nuevo Cine Latinoamericano.

Abstract: The present work deals with the concept of Latin American cinema produced by Glauber Rocha, a Brazilian filmmaker who became the major representative of Cinema Novo. Through out the 1960s, through contacts made between Latin American filmmakers at international film festivals, a movement called *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) was organized. This movement, aiming to combat the Hollywood's movies, produced films with a strong political commitment, bringing themes focused on common problems in Latin America, such as colonial exploitation, neocolonialism, underdevelopment and alienation of the people. Glauber Rocha, in addition to being the Brazilian representative included in this movement, was responsible for a great theoretical production on Brazilian and Latin American cinema, having developed concepts about both. In this way, we seek to investigate what the filmmaker understood as a Latin American cinema, to verify his strategies for combating North American cinema and to identify the way he associated Cinema Novo with the NCL.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista CAPES. E-mail: carolinaasty@gmail.com.

Keywords: Glauber Rocha; Latin American Cinema; Nuevo Cine Latinoamericano.

Introdução

O presente trabalho aborda a conceituação de cinema latino-americano produzida por Glauber Rocha, cineasta brasileiro que se tornou o maior representante do *Cinema Novo*. Este último foi um movimento cinematográfico que revolucionou o cinema nacional, tanto no que se refere à estética, por negar a fórmula hollywoodiana² e buscar desenvolver uma nova linguagem cinematográfica, como no que diz respeito ao conteúdo, já que visava a retratar a realidade brasileira, atentando para os problemas político-sociais do país. Todavia, o *Cinema Novo* desenvolveu-se em um momento em que outros países da América Latina experienciavam transformações específicas em seus próprios cenários cinematográficos. Em meio a esse contexto, locais de sociabilidade, como os Festivais de Cinema Latino-Americano, realizados em Viña del Mar (1967; 1969), Mérida (1968; 1977) e Caracas (1974), o Festival de Cinema Latino-Americano de Pesaro e o Primeiro Encontro de Cineastas Latino-Americanos (1967) favoreceram o contato entre cineastas e, dessa maneira, a organização de um movimento cinematográfico, que veio a ser denominado como *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*.

Tal movimento visava à produção de filmes com um forte engajamento político, trazendo temáticas voltadas aos problemas comuns da América Latina, como a exploração colonial, o neocolonialismo, o subdesenvolvimento e a alienação do povo. Os seus principais componentes foram os cubanos Tomás Gutierrez Alea e Julio García, o boliviano Jorge Sanjinés e os argentinos Fernando Solanas e Octávio Getino e, no caso brasileiro, Glauber

²Tendo em vista a década de 1970, Guy Hennebelle afirma que a concepção de cinema dominante do período foi originada em Hollywood, cujo desenvolvimento está diretamente relacionado com a construção do império estadunidense. As obras produzidas pela indústria hollywoodiana eram realizadas tendo em vista um efeito naturalista, que, de acordo com Ismail Xavier, era construído a partir da “reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico” e da “interpretação de atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimento e reações ‘naturais’”. O principal objetivo seria, então, “parecer real”. O autor destaca três elementos utilizados para a produção deste naturalismo: a decupagem clássica; a interpretação dos atores e da construção de cenários em estúdios seguindo os princípios naturalistas; e a preferência por histórias de fácil compreensão do público, pertencentes a gêneros narrativos consolidados e populares. E, por meio do esforço de esconder os meios de produção desta realidade criada pelas imagens, os espectadores caem na ilusão de estarem em contato direto com o que estão assistindo, como se estivessem diante de um “dispositivo transparente”. Assim, considerando Xavier, foi tendo como base este princípio naturalista, e partindo da produção industrial dividida em gêneros, que Hollywood foi responsável pela criação de diversos universos ficcionais. E é justamente a respeito deste universo fictício para qual Hennebelle volta a sua crítica, atentando-se para como o conjunto de obras hollywoodianas contribuíram para a exportação da noção padronizada da vida norte-americana, servindo como principal aparelho da superestrutura ideológica construída pela classe dominante americana. Cf. HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978, p.36-38; XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p.41-42.

Rocha. De acordo com Patricia Ferreira Moreno Christofolletti³, esses cineastas buscavam combater o cinema hegemônico, isto é, a indústria hollywoodiana, a partir da construção de uma nova estética e provocar na plateia uma tomada de consciência revolucionária sobre a necessidade da libertação da dependência colonial, tanto no sentido político, como no econômico e cultural. Porém, como Villaça⁴ atenta, os cineastas, associados aos cinemas nacionais de seus países, apresentavam particularidades e diferenças entre si, isto é, o *NCL* foi um movimento heterogêneo.

A respeito do título deste artigo, este faz referência a uma correspondência escrita por Glauber Rocha e endereçada a Juliet Berto, atriz francesa com quem o cineasta teve uma relação amorosa. Na carta, Glauber Rocha demonstra um novo posicionamento frente aos Estados Unidos, mostrando-se crente na possibilidade do desenvolvimento de uma “nova vanguarda histórica” no país, mas ainda posicionando-se como um cineasta latino-americano e afirmando: “na mitologia, eu sou o Santo Guerreiro do Sul contra o Dragão da Maldade do Norte”⁵. Fica clara a citação à sua obra *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, lançado comercialmente em 1969. Atenta-se para como, apesar de ter mudado a sua posição em relação ao país, ainda mantém a sua identidade latino-americana, colocando-a em oposição à América do Norte.

Em relação à justificativa deste trabalho, tem-se em vista a relevância do *NCL*. O movimento, formando uma ação de resistência contra o cinema norte-americano, buscou desenvolver uma linguagem cinematográfica específica da América Latina, considerando as especificidades de cada país, mas salientando os problemas em comum. Além disso, deve-se enfatizar que o *NCL* foi responsável pela construção de uma filmografia marcada pela crítica e pela resistência aos regimes militares em que os cineastas citados estavam vivendo. Em segundo lugar, Glauber Rocha se destaca por ter sido responsável por uma grande produção teórica sobre o cinema brasileiro e latino-americano, tendo desenvolvido conceitos a respeito de ambos. Pode-se apontar o cinema épico-didático, que seria aquele que, por meio da conscientização do público, provocaria o estímulo revolucionário no espectador.

³CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. **América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense (UFF), 2011.

⁴VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo (USP), 2006.

⁵BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.560.

Em referência à sua atuação como cineasta, conforme Ismail Xavier⁶ destaca, Glauber Rocha construiu um estilo próprio marcado pela inserção de tensões sociais e pela condensação do movimento da sociedade em alegorias que representavam experiências históricas específicas, oferecendo ao público, assim, “a imagem-síntese da crise vivida pelas suas personagens, com suas oscilações entre desencantos e esperanças”⁷. O autor salienta ainda que, além dessa percepção totalizante, as obras do cineasta baiano têm em comum a presença de relações de poder retratadas a partir de atos de dominação e resistência. Além disso, como Ivana Bentes⁸ pontua, Glauber Rocha, por meio dos manifestos *Eztetyka da Fome* (1965) e *Eztetyka do Sonho* (1971), “vai da fome ao delírio do faminto, do realismo ao surrealismo, fazendo da brutalidade e do onírico a base de um novo pensamento”⁹, defendendo um cinema marcado pela desestabilização e pelo transe. É neste sentido que se pode afirmar que o cineasta foi responsável por uma produção, tanto cinematográfica como teórica, original e diretamente relacionada com a conjuntura político-social na qual estava inserido. O cinema foi utilizado por ele como uma arma política contra a repressão presente na América Latina e contra as amarras coloniais. Deste modo, como Peter W. Schulze e Peter B. Schumann¹⁰ observam, a atuação de Glauber Rocha ultrapassou o cinema brasileiro e seguiu para o continente latino-americano, expandindo-se, posteriormente, para o Terceiro Mundo.

Desta maneira, busca-se investigar o que Glauber Rocha compreendia como um cinema latino-americano, verificar as suas estratégias para o combate contra o cinema norte-americano e identificar a maneira como associou o *Cinema Novo* com o *NCL*. Para tanto, utiliza-se como fonte documental artigos, ensaios e manifestos escritos pelo cineasta, como também entrevistas concedidas por ele, localizados no livro *Revolução do Cinema Novo*¹¹, e as correspondências do próprio diretor, presentes na obra *Cartas ao mundo*¹², organizada por

⁶XAVIER, Ismail. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político. In: Peter B. Schumann; Peter W. Schulze. (Org.). **Glauber Rocha e as culturas da América Latina**. 1ed. Frankfurt am Main: TFM Biblioteca Luso Brasileira, 2011. p.17.

⁷Ibidem, p.15.

⁸BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: Fundación Santillana. (Org.). **Ressonâncias do Brasil**. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002.

⁹Ibidem, p.2.

¹⁰SCHULZE, Peter W.; SCHUMANN, Peter B. Glauber Rocha: ultrapassando as fronteiras do cinema brasileiro. In: Peter B. Schumann; Peter W. Schulze. (Org.). **Glauber Rocha e as culturas da América Latina**. 1ed. Frankfurt am Main: TFM Biblioteca Luso Brasileira, 2011, p.7-14.

¹¹Trata-se da segunda edição, datada de 2004, com coordenação editorial de Ismail Xavier e Augusto Massi e pesquisa de Eduardo Morettin e Maria Helena Arrigucci, tendo sido a primeira edição publicada em 1981 pela editora Alhambra.

¹²Organizado por Ivana Bentes, o livro reúne 265 cartas do cineasta com a família, amigos e demais cineastas, sendo uma fonte riquíssima para compreender certos aspectos da produção de seus filmes e da própria rede de sociabilidade do *Cinema Novo*.

Ivana Bentes. O recorte cronológico se estende de 1960 até 1975. Aponta-se que o ano de 1960 corresponde à primeira carta que Glauber Rocha enviou a Alfredo Guevara, então presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), já descrevendo como um novo cinema latino deveria ser: “autêntico, revolucionário e independente”¹³. Acerca de 1975, é o ano da publicação de uma entrevista ao impresso *Filmcrítica*, que aborda a criação de um cinema revolucionário no Terceiro Mundo, sobre o qual se acredita ser um documento significativo para encerrar a temporalidade deste estudo. Dito isso, o estudo é dividido em duas partes: a primeira dedica-se a um breve panorama histórico sobre o NCL, e a segunda apresenta a análise da documentação.

O desenvolvimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*

Surgido a partir do intercâmbio de experiências e de expectativas em torno dos projetos revolucionários em voga, o *NCL* foi organizado por cineastas latino-americanos que objetivavam o combate contra o cinema hegemônico, isto é, a indústria Hollywoodiana. Esta última seria responsável pela difusão de obras digestivas, que perpetuavam o colonialismo no território da América Latina, colaborando, assim, para a manutenção da naturalização das relações de poder entre colonizador e colonizado, como também para imposição do *american way of life*¹⁴. De acordo com Ignacio Del Valle Dávila¹⁵, tal movimento cinematográfico, tendo em vista as especificidades nacionais do cinema de cada nação envolvida e utilizando-as como a expressão da diversidade latino-americana, buscou desenvolver um projeto de descolonização cultural ao nível continental, partindo dos problemas em comum entre os países. E, como Renato Lopes Pessanha¹⁶ enfatiza, a proposta do *NCL* visava à tomada de consciência do público sobre a dominação colonial tardia e à construção de um espaço de representação direcionado aos povos que estavam à margem dos discursos hegemônicos.

¹³ BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997. p.132.

¹⁴De acordo com Maria Helena Meira Carvalho, o *american way of life*, “o jeito norte-americano de se viver”, trata de um conceito desenvolvido por volta da década de 1920 que, indicando a singularidade dos Estados Unidos, baseia-se em um conjunto de valores associados, de maneira geral, ao progresso, à modernidade, ao capitalismo, ao consumismo, e à defesa da liberdade e da democracia. Desta maneira, conforme a autora afirma, compreende uma cultura urbana de massas, marcada pelo consumo e pelo conforto. Cf. CARVALHO, Maria Helena Meira. **Right man com bossa: as representações do Brasil e do American way of life nas propagandas comerciais em revistas brasileiras de variedades (1937-1947)**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.p.13.

¹⁵DÁVILLA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.26, n.51, p.173-192, jan.-jun. de 2013.

¹⁶PESSANHA, Renato Lopes. **As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.p.69.

Após o final da Segunda Guerra Mundial, desenvolveu-se na Itália uma corrente cinematográfica que influenciou a construção de uma nova maneira de fazer e de pensar cinema. O *neo-realismo italiano* foi responsável por provar a possibilidade de se produzir um filme com baixo custo, fora dos grandes estúdios e a partir de um enredo diretamente associado aos problemas político-sociais do país. De maneira resumida, Marc Vernet¹⁷ descreve o *neo-realismo italiano* como “um cinema sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra”. Como Mariarosaria Fabris afirma, a intenção era construir, por meio de uma estética crua e direta, um cinema que apresentasse, de forma crítica, a realidade italiana do pós-guerra, com a câmera “não sugerindo, não dissecando, só registrando”¹⁸. Segundo Robert Stam¹⁹, a Itália transformou-se, naquele período, em um grande centro de produção cinematográfica e teórica a respeito de cinema. O *Centro Sperimentaledi Cinematografia*, localizado em Roma, atraiu estudantes latino-americanos, entre os quais se destacam Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa. E, no que diz respeito à difusão e à discussão da cultura cinematográfica na América Latina, como Fabían Rodrigo Magioli Núñez²⁰ observa, os cineclubes, principalmente na Argentina, no Brasil e no Uruguai, tiveram um importante papel, tendo exercido influência na formação tanto de cineastas, como também de críticos e teóricos.

Na segunda metade da década de 1950, três filmes, tendo o *neo-realismo italiano* como forte referência, serviram de grande inspiração para a renovação cinematográfica em seus territórios. Acerca dessa questão, Núñez²¹ pontua o longa-metragem brasileiro *Rio, 40 graus*²², o média-metragem argentino *Tire diê*²³ e o curta-metragem cubano *El mégano*²⁴ como obras constituidoras da tríade que deu o pontapé inicial para o desenvolvimento do *NCL*. Deste modo, de acordo com Pessanha²⁵, enquanto no Brasil o *Cinema Novo* se

¹⁷VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques (org.). **A estética do filme**. 8ªed. Campinas: Papyrus, 1995.p.136.

¹⁸FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p.205.

¹⁹STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.p.92.

²⁰NÚÑEZ, Fabían Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?**O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009, p.53.

²¹Ibidem, p.20.

²²**Rio, 40 graus** (1955), Nelson Pereira dos Santos, Brasil.

²³**Tire diê** (1960), Fernando Birri, Argentina.

²⁴**El mégano** (1955), Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba.

²⁵PESSANHA, Renato Lopes. **As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.p.52.

desenvolvia desde o final dos anos 1950, outros movimentos se organizavam no restante da América Latina. Na Argentina havia se formado o *Cine Liberación* e o *Grupo Santa Fé*. O grupo boliviano *Ukamu* voltava as suas obras para a questão indígena, tendo como principal representante Jorge Sanjines. Já o movimento chileno *Comité de Cineastas de la Unidad Popular* reunia profissionais de diferentes alas políticas. E, como o autor salienta, a *Cinemateca del Tercer Mundo* havia sido fundada, no Uruguai, em 1969, tendo constituído um acervo bastante relevante a respeito das produções cinematográficas sul-americanas, apesar de ter encerrado as suas atividades em 1973. Essa cinemateca também foi responsável pela edição de dois números do impresso *Cine del Tercer Mundo*, o primeiro em 1969 e o segundo em 1970. Em relação à Cuba, Alexandre Guilhão²⁶ atenta para como, em decorrência da Revolução Cubana, desencadeada em 1959, o cinema passou a ser o grande norteador das políticas culturais do país. Cuba teve, então, o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica* (ICAIC), fundado também em 1959, como o gerenciador das políticas referentes à área cinematográfica.

Acerca da diferenciação do movimento frente ao restante das produções que constituíam, também, um cinema latino-americano, Dávila²⁷ aponta que foi a noção de “novidade”, concedida na nomenclatura pelos próprios cineastas, que forneceu ao NCL a sua particularidade. De acordo com o autor, a ideia de “novo” estava vinculada não só à questão geracional, mas principalmente à ideológica, pois, estando diretamente associada aos pressupostos colocados por Frantz Fanon, relacionava-se “ao ideal de ruptura e de construção revolucionários, ou seja, à noção de que a libertação dos países latino-americanos construiria uma sociedade nova, na qual surgiria um ‘homem novo’”²⁸. É por meio dessa concepção, então, que se defendia a construção de um cinema novo.

Os festivais estrangeiros de cinema exerceram relevante papel como espaços de sociabilidade para os cineastas latino-americanos trocaram contatos e realizarem um intercâmbio de experiências profissionais e de expectativas sobre os projetos revolucionários que estavam sendo discutidos em seus países. Dávila²⁹ dá destaque especial ao Festival de Cinema Latino-Americano, ocorrido em 1967 em Viña del Mar, cidade localizada no Chile, onde o nome do *NCL* se popularizou. O mesmo festival teve outras quatro edições: a segunda,

²⁶GUILHÃO, Alexandre Moroso. **A revolução em tela cheia: os conflitos sociais e políticos em Cuba na década de 1960 através do cinema de Tomás Gutierrez Alea**. Dissertação (Mestrado em História) - PUCRS. Porto Alegre, 2018.p.23.

²⁷DÁVILLA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.26, n.51, p.173-192, jan.-jun. de 2013, p.175.

²⁸Ibidem, p.179.

²⁹Ibidem, p.185.

em 1968, em Mérida, Espanha; a terceira, em 1969, novamente em Viña del Mar; em 1974, em Caracas, Venezuela; e o último evento foi em 1977, mais uma vez em Mérida. Além disso, Pessanha³⁰ atenta para como os festivais sistematizaram os pressupostos estéticos e políticos do movimento. O autor também aponta a importância do ICAIC, que assumiu um protagonismo no desenvolvimento do *NCL*. Recebendo cineastas latino-americanos, serviu de local de encontros e debates. E a atuação de revistas especializadas em cinema, editadas na América Latina, colaboraram para o desenvolvimento e a difusão das ideias defendidas pelo movimento. Segundo Nuñez³¹, as com maior tempo de publicação foram a cubana *Cine Cubano*, a peruana *Hablemos de Cine* e a venezuelana *Cine al Día*.

Entre a produção teórica elaborada a respeito do *NCL*, escrita pelos participantes do movimento durante o desenvolvimento deste, devem-se destacar três manifestos que apresentam os seus principais pressupostos. O primeiro, realizado dois anos antes do movimento ser nomeado em Viña del Mar, tem como foco o *Cinema Novo*, mas o insere dentro do contexto latino-americano. Conforme será analisado na terceira parte deste artigo, trata-se de *Eztetyka da Fome*, escrita por Glauber Rocha e pronunciada por este, em 1965, em Gênova, na *V Resenha de Cinema Latino-Americano*. Já em 1969, os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino lançaram *Hacia un tercer cine*. Segundo Stam³², o manifesto apresenta a existência de três cinemas. O primeiro seria referente ao modelo hollywoodiano. O segundo seria composto pelos “filmes de arte” e pelo “cinema de autor”. Solanas e Getino lançam mão da noção de terceiro cinema para indicar o cinema revolucionário, sendo este voltado à descolonização da cultura. E o cubano Julio García Espinosa, através do manifesto *Por um cine imperfecto*, publicado também em 1969, criticaria o cinema artístico e tecnicamente “perfeito”. Definindo este cinema como reacionário, Espinosa defende produções despreocupadas com questões técnicas e estéticas, realizadas por profissionais que deveriam considerar a sua condição de cineastas como, acima de tudo, revolucionária.

Todavia, o movimento do *NCL* foi perdendo força ao longo da segunda metade dos anos 1970, o que pode ser compreendido pela instauração de ditaduras militares no Brasil (1964-1985), na Bolívia (1964-1972), na Argentina (1966-1973), no Uruguai (1973-1985) e no Chile (1973-1990). Esses regimes ditatoriais foram marcados não só pela prática frequente

³⁰PESSANHA, Renato Lopes. **As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.p.62.

³¹NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?**O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009, p.52.

³²STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.p.116.

da censura às produções culturais, entre as quais se destacam as obras cinematográficas, como também pela repressão política e pela violação dos direitos humanos, principalmente no que se refere ao uso sistemático da tortura. Além disso, como Dávila³³ aponta, apesar de, em 1979, ter-se conquistado a fundação do Festival do *NCL*, situado em Havana, que adquiriu uma periodicidade anual, ocorreu um desgaste do conceito de *nuevo cine latinoamericano*, fenômeno que se tornou ainda mais observável a partir de 1980, com o declínio de cineastas e críticos que defendiam o projeto. Conforme o autor afirma, a reivindicação dos ideais do *NCL* passou a se concentrar geograficamente em Cuba.

Em meio a cartas, entrevistas, artigos e manifestos: Glauber Rocha entre um cinema latino-americano e um cinema terceiro-mundista

Investigando as cartas presentes na obra de Bentes³⁴, foram localizadas 26 que apresentam conteúdo referente à América Latina e ao cinema latino-americano, das quais treze são endereçadas para Alfredo Guevara, com quem Glauber Rocha se correspondia desde 1960; três encaminhadas por Guevara; duas para Claude-Antoine, francês responsável pela distribuição dos filmes cinemanovistas na Europa, na América do Norte e na África; duas para Fabiano Canosa, brasileiro situado em Nova York e o responsável pela promoção de películas do *Cinema Novo* nesta cidade, tendo sido nomeado pelo *New York Magazine*, conforme Carlos Diegues³⁵ afirma, como um *walking film archive*; duas para Carlos Diegues, componente do *Cinema Novo* e amigo íntimo de Glauber Rocha; uma para Gustavo Dahl; uma para Jean-Claude Bernardet; uma para Raquel Gerber; e uma de Salvador Allende, o qual agradece o apoio de Glauber, que, apesar de não conter nenhuma menção à cinema, indica a influência e o reconhecimento do cineasta no território latino-americano.

Foi possível observar que, a partir de 1973, as correspondências com Guevara cessaram, o que Bentes³⁶ justifica pelo desentendimento entre os dois, principalmente no que diz respeito à produção de *História do Brasil*³⁷, documentário em longa-metragem realizado

³³DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.26, n.51, p.173-192, jan.-jun. de 2013, p.187.

³⁴BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

³⁵DIEGUES, Carlos Diegues. **Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

³⁶BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.p.50.

³⁷**História do Brasil** (1973), Glauber Rocha, Itália. Documentário realizado a partir da montagem de quarenta e sete filmes brasileiros, localizados no acervo do ICAIC. Cf. CARDOSO, Maurício. Glauber Rocha: exílio, cinema e História do Brasil. In: CAPELATO, Maria Helena... [et al]. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.p.149-170.

com produção do ICAIC. Porém, como Mariana Martins Villaça³⁸ indica, em função de discordâncias acerca da estética da obra, Guevara retirou o nome do Instituto dos créditos finais, e o filme foi finalizado apenas em 1974, em Roma.

A primeira carta entre os dois, datada de dezembro de 1960 e escrita pelo próprio cineasta brasileiro, é bastante interessante. Nela, demonstra o seu entusiasmo tanto pela Revolução, quanto ao movimento cinematográfico em Cuba. Contudo, destaca-se a sua sugestão de realizarem um intercâmbio de películas: enviando uma reportagem a respeito de *Barravento*³⁹, sugere a exibição do filme em Havana em troca da distribuição, no Brasil, de *Historias de la Revolución*⁴⁰. O curioso é que Glauber revela que *Barravento*⁴¹ ainda estava em fase de montagem apenas em carta posterior a esta. A obra foi lançada somente em 1962. De maneira direta, ainda solicita os últimos números da *Revista del Cine Cubano*⁴², a qual Glauber afirma ser o verdadeiro plano para um novo cinema latino-americano, descrevendo este último como autêntico, revolucionário e independente. O ponto que mais chama a atenção é que a carta já revela que, ainda no início dos anos 1960, Glauber Rocha já estava refletindo a respeito da renovação do cinema latino-americano, chegando a uma definição que inclui características que irão ser mais exploradas em outros escritos e que estão relacionadas tanto à questão estética quanto à técnica.

No geral, as cartas entre Glauber Rocha e Alfredo Guevara apresentam uma constância de certos assuntos, entre os quais destacam-se: o intercâmbio de filmes entre os cinemanovistas e o ICAIC; pedidos das novas edições da *Revista del Cine Cubano*; trocas de informação sobre cineastas e filmes de ambos os países; notícias sobre a conjuntura política brasileira; informes sobre os festivais internacionais por parte de Glauber, dos quais comenta a respeito do Festival em Viña del Mar e do Festival Latino-Americano de Pesaro; Glauber Rocha se referindo ao cinema cubano como o líder do movimento cinematográfico latino-americano, tendo o ICAIC como uma “usina de vanguarda” capaz de contestar o modelo de

³⁸ VILLAÇA, Mariana Martins. "América nuestra": Glauber Rocha e o cinema cubano. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.22, n.44, p.489-510, 2002, p.502.

³⁹ **Barravento** (1962), Glauber Rocha, Brasil. Primeiro longa-metragem de ficção dirigido por Glauber Rocha, tem como enredo a volta de um homem, Firmino, à aldeia de pescadores na qual nasceu, onde se mantêm tradições ligadas ao candomblé.

⁴⁰ **Historias de la revolución** (1960), Tomás Gutiérrez Alea, Cuba.

⁴¹ **Barravento** (1962), Glauber Rocha, Brasil.

⁴² De acordo com Fabián Rodrigo Magioli Núñez, a revista é criada em 1960 como o periódico oficial do ICAIC, concentrando o discurso oficial do Instituto. Porém, o autor destaca como, a partir de 1967, o impresso tornou-se o principal meio de informação sobre o NCL, apresentando, inclusive, artigos e reportagens escritos por cineastas latino-americanos ou oriundos de outras revistas, tanto latino-americanas como européias. Cf. NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?** O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009, p.60.

Hollywood; descrições dos próximos projetos do cineasta brasileiro; e solicitações de co-produção com o ICAC, das quais deve-se salientar *America nuestra*, película nunca realizada por Glauber Rocha.

Em relação às demais cartas, também podem ser apontadas certas questões em comum, como: a defesa da realização de um cinema revolucionário terceiro mundista; a realização deste cinema por meio de uma nova linguagem; notícias das viagens que realizou pela América Latina durante o seu exílio⁴³; descrições dos projetos que desejava realizar no território latino-americano, como *America nuestra* e o inacabado *Estrela do sol*, o qual estava sendo gravado no Chile em 1971; e a menção a *Terra em transe*⁴⁴ como o seu filme sobre a revolução na América Latina. Contudo, um ponto que se torna presente em grande maioria das correspondências é o *Cinema Novo* como exemplo de um movimento revolucionário latino-americano, e que, em suas palavras, foi o “criador do cinema político contemporâneo”⁴⁵. Essa questão aparece claramente no artigo *America Nuestra 69*, em que define o movimento cinemanovista como o primeiro a sair do Terceiro Mundo, podendo ser considerado mais agressivo do que o próprio cinema cubano.

Em relação a *Revolução do Cinema Novo*, selecionaram-se dez textos, dos quais iniciaremos com *Eztetyka da Fome*, no qual o cineasta já relaciona o *Cinema Novo* com o contexto da América Latina. Pronunciada por este, em 1965, em Gênova, na *V Resenha de Cinema Latino-Americano*, a *Eztetyka da Fome* trata, conforme Maria do Socorro Carvalho⁴⁶ aponta, da justificativa tanto política como estética dos filmes oriundos do que foi considerado, posteriormente, como a primeira fase do *Cinema Novo*. No texto, Glauber Rocha afirma a permanência da América Latina como colônia, indicando que, além da mudança dos colonizadores, estes aprimoraram o processo de colonização, já que a possibilidade de libertação estaria atrelada a uma nova dependência, sendo esta política e econômica. É dentro desse contexto que destaca a fome latina como o nervo da sociedade sul-americana. Para o cineasta, “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se

⁴³ Como Maurício Cardoso aborda, em meio ao contexto marcada pela perseguição e pressão política do regime militar, Glauber Rocha viajou, em 1971, para Nova York, iniciando o seu exílio, que chegaria ao fim em 1976. Morou em Havana entre 1971 e 1973, ano em que mudou-se para Roma e para Paris. Cf. CARDOSO, Maurício. Glauber Rocha: exílio, cinema e História do Brasil. In: CAPELATO, Maria Helena... [et al]. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p.149-170.

⁴⁴ **Terra em transe** (1967), Glauber Rocha, Brasil.

⁴⁵ BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.p.412.

⁴⁶ CARVALHO, Maria do Socorro. Uma estética da fome: o cinema novo da tela ao texto. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X, 2012, Porto Alegre. **Materialidade e Virtualidade no processo de criação: X Congresso Internacional da APCG**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012. p. 902-908.

qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”⁴⁷. Fazendo referência clara à obra *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon⁴⁸, defende uma estética da fome, afirmando ser esta revolucionária, pois apenas por meio da violência o colonizador compreenderia, pelo horror, a força da cultura que explora. Em julho de 1965, foi publicado na *Revista Civilização Brasileira*. O manifesto também se relaciona com a colocação de Paulo Emílio Sales Gomes⁴⁹ de que, no que tange ao cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, senão um estado. É neste sentido que o subdesenvolvimento, tanto nos filmes cinemanovistas quanto nos do NCL, não é negado, mas, sim, assumido esteticamente.

Mas é em *Teoria e prática do cinema latino-americano* 67 que Glauber Rocha⁵⁰ desenvolve com maior profundidade os principais pontos relacionados à sua ideia de um cinema latino-americano. Primeiramente, aborda o surgimento da noção de um cinema latino, e justamente em um momento em que julga que a consciência latino-americana passa a se difundir entre diversos países. Essa consciência seria a compreensão de que todas as nações situadas na América Latina sofrem com a exploração norte-americana, principal fator para a manutenção do subdesenvolvimento e do problema que Rocha⁵¹ aponta como comum entre os países: a miséria. É partindo desta questão que a realização de um cinema latino é defendida e descrita como “um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário”⁵², ultrapassando qualquer fronteira e explorando os problemas comuns.

Ainda em relação ao texto mencionado acima, Glauber Rocha⁵³ aborda as questões referentes à prática deste cinema latino-americano. O que se destaca é como o autor cria toda uma organização para que produções dentro dessa lógica de cooperação latino-americana realmente sejam possíveis. Por conseguinte, atenta para a tríade produção, distribuição e exibição – sobrea qual João Guilherme Barone Reis e Silva⁵⁴ define como a formadora do núcleo central do espaço audiovisual⁵⁵. Mas o cineasta baiano destaca principalmente a

⁴⁷ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.66.

⁴⁸FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

⁴⁹GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996, p.85.

⁵⁰ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.83.

⁵¹Ibidem.

⁵²Ibidem.

⁵³Ibidem.

⁵⁴BARONE, João Guilherme Reis e Silva. **Comunicação e Indústria Audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

⁵⁵ De maneira geral, e utilizando como referência João Guilherme Barone Reis e Silva, a tríade é composta pelos setores de produção, responsável pela criação e elaboração do produto, sendo dependente da mediação do distribuidor para que o filme chegue aos cinemas; de distribuição, que opera a circulação comercial do filme e faz a mediação entre a produção e a exibição do filme; e de exibição, que legitima o consumo final do filme, pois realiza a mediação entre produto e público, ampliando a visibilidade do produto. Cf. BARONE, João Guilherme

necessidade se fundarem distribuidoras próprias, já que a dominação norte-americana se estende por todo o mercado cinematográfico mundial, ocupando, também, a maior parte dos negócios de distribuição. Rocha⁵⁶ ilustra esta problemática pontuando os casos dos cinemas mexicano – apontando a distribuidora *PelMex* –, argentino e brasileiro. Acerca do cinema brasileiro, disserta a respeito da iniciativa do *Cinema Novo* em fundar a *Difilm*⁵⁷, distribuidora voltada às obras do movimento e demais películas independentes. De acordo com o autor, a ação dos cinemanovistas teria influenciado o surgimento de outras distribuidoras de caráter latino-americano, citando apenas os nomes de dois produtores, o uruguaio Walter Achugar e o argentino Edgardo Pallero, ambos componentes do *NCL*.

Para Glauber Rocha⁵⁸, o papel extremamente importante da distribuição se baseia na estratégia de criar um novo mercado voltado aos filmes latinos. O objetivo seria a construção de um espaço em que obras esteticamente opostas à fórmula hollywoodiana pudessem circular sem dificuldades, fazendo com que mais destas películas estivessem em cartaz, apresentando-se em maior número e tornando-se mais acessíveis. Assim, tal iniciativa colaboraria para a criação de um novo tipo de público. Para o cineasta, esta estratégia é uma maneira de revolucionar o mercado tradicional. Lançando mão da ideia de “fronts cinematográficos”, o autor deixa claro que compreende a atuação no meio cinematográfico, a partir de uma economia e de uma técnica subdesenvolvida, como uma ação política. Neste contexto, o cinema latino deve envolver cultura, economia e política igualmente revolucionárias. Este é outro ponto essencial em seu discurso, pois a economia sempre está inclusa. Em *Transe na América Latina* 69, afirma que “o cinema é produto do dinheiro” e “uma atividade industrial sob qualquer regime, capitalista ou socialista”⁵⁹. E em relação aos filmes latinos, defende o que denominou como uma escola épica-didática, responsável por produções baratas, radicais, polêmicas e antinaturalistas.

Em *A revolução é uma eztetyka* 67⁶⁰ e *Revolução cinematográfica* 67⁶¹, Glauber Rocha não faz nenhuma menção ao cinema latino-americano ou à América Latina; apenas utiliza termos como “intelectuais do mundo subdesenvolvido” e “cineastas independentes”. Contudo, seria ingênuo considerar que estaria excluindo o território latino-americano do seu discurso.

Reis e Silva. **Comunicação e Indústria Audiovisual:** cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

⁵⁶ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.83.

⁵⁷ Foi criada em 1965 por Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha, Zelito Viana, Paulo Cezar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Marcos Farias, Roberto Farias e Rivanides Farias.

⁵⁸ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.85-86.

⁵⁹Ibidem, p.174.

⁶⁰Ibidem, p.99.

⁶¹Ibidem, p.101.

No primeiro artigo, aborda de maneira generalizada o papel do intelectual do mundo subdesenvolvido, para o qual a única opção de atuação seria a cultura revolucionária. Tal cultura é definida a partir de duas formas: a didática – relacionada à conscientização das massas e das classes médias alienadas – ea épica, associada ao estímulo revolucionário. Aplica essas noções, assim, para a formulação da ideia de um cinema épico-didático. Já no segundo, toma o cinema revolucionário e a luta dos cineastas independentes contra o cinema norte-americano como uma realidade internacional, descrevendo um plano de organização para este confronto.

Para Rocha⁶², o primeiro objetivo deve ser conquistar o poder da produção e da distribuição em todos os países e argumenta que, para isso ocorrer, deve haver a organização nacional de grupos de produção e distribuição, tendo a ação efetiva de denúncia econômica e desmistificação estética do cinema norte-americano. Tais grupos nacionais deveriam, então, se organizar internacionalmente para facilitar a co-produção e a distribuição. Defende que o maior número possível de produções independentes, com distribuição controlada pelos cineastas-produtores⁶³, invadam as grandes salas, pois o cinema norte-americano deve ser batido em seu próprio terreno. E, desta maneira, “o cinema independente passará de fato cultural a fato político e estará bem preparado para enfrentar todo tipo de agressão e de sabotagem do cinema americano”⁶⁴.

Em entrevista a Federico de Cárdenas e a René Capriles, publicada sob o título *Transe na América Latina 69*, Rocha⁶⁵ critica a existência de uma alienação em relação ao processo cinematográfico situado na América Latina. O cineasta afirma que apesar de haver intenções revolucionárias, as obras seguem uma estética ligada à cultura colonial. Tal questão é retomada novamente em entrevista à *Cahiers du Cinéma 69*, em que enfatiza que a teoria e a prática cinematográficas devem estar unidas e que o próprio plano de produção também deve ser revolucionado. Indica que há exceções, mas não as cita. É bastante interessante que Glauber não faça referências ao *NCL* ou aos seus integrantes, principalmente no que diz respeito a Cuba e aos cineastas cubanos, como Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, pois mantinha contato com Alfredo Guevara e dizia ser Cuba a líder do movimento

⁶²ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁶³ Para Glauber Rocha, o cineasta de um país subdesenvolvido deve atuar, também, como produtor distribuidor, publicitário e em demais funções. Neste sentido, acredita ser necessário revolucionar o conceito de autor cinematográfico. Cf. ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.103.

⁶⁴Ibidem, p.103.

⁶⁵Ibidem, p.170.

cinematográfico latino-americano. Elogia apenas o argentino Leopoldo Torre Nilsson e o seu filme *Martín Fierro*⁶⁶, mas somente quando os entrevistadores perguntaram a respeito.

Acaba, ao longo da entrevista, colocando *Terra em transe*⁶⁷, como também o próprio *Cinema Novo* como pioneiros em relação ao restante da América Latina. Da mesma maneira, enfatiza como seria significativo para a América Latina a formação de técnicos competentes, afirmando que, neste caso, o Brasil já estaria com bons profissionais. Faz referência, então, a nomes como Affonso Beato, Dib Lutfi, Mário Carneiro, Fernando Duarte e Luiz Carlos Barreto na fotografia; Eduardo Scorel, Gustavo Dahl e Nelson Pereira dos Santos na montagem; e, na cenografia, aponta Luiz Carlos Ripper. Apesar de não mencionar, todas essas figuras, com exceção de Gustavo Dahl e Luiz Carlos Ripper, teriam atuado em seus filmes. Arelada a essa questão do Brasil como exemplo, coloca que, justamente, o que o *Cinema Novo* desejava provar, principalmente para a América Latina, é que seria possível criar um cinema em um país subdesenvolvido. Merece ser destacada ainda a sua ênfase para a necessidade do cinema latino-americano se desenvolver, mas realizando filmes de consumo para que ocorra a conquista de público e, desta forma, possa haver a competição direta contra o cinema norte-americano.

Entre os projetos de Glauber Rocha relacionados estritamente a um cinema latino-americano, pode-se indicar *Terra em transe*⁶⁸ e *America Nuestra*. Acerca do primeiro, o próprio cineasta, em carta a Alfredo Guevara⁶⁹, refere-se ao filme como uma parábola sobre a crise ideológica na América Latina, além de explorar o processo que levou ao golpe civil-militar brasileiro de 1964. Já o segundo nunca foi realizado, mas serviu de referência para a produção de *Terra em transe*⁷⁰. Em *America Nuestra 69*, Rocha⁷¹ descreve esse projeto, indicando as suas propostas para uma estética revolucionária e citando as suas influências cinematográficas. Afirma que estaria enfrentando o medo característico do complexo de inferioridade latino-americano frente à cultura colonial.

Um caso interessante, ainda, é a *Entrevista Portuguesa 74*, em que Glauber claramente desvia da pergunta do impresso *Cinéfilo* a respeito de quais teriam sido as suas experiências a partir dos contatos com as demais cinematografias latino-americanas. Após o entrevistador trazer a questão pela segunda vez, o cineasta não responde trazendo as suas experiências. A resposta de Glauber Rocha é, na verdade, uma breve observação sobre as estruturas

⁶⁶ **Martín Fierro** (1968), Leopoldo Torre Nilsson, Argentina.

⁶⁷ **Terra em transe** (1967), Glauber Rocha, Brasil.

⁶⁸ **Terra em transe** (1967), Glauber Rocha, Brasil.

⁶⁹ ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.272.

⁷⁰ **Terra em transe** (1967), Glauber Rocha, Brasil.

⁷¹ ROCHA, Glauber. Op. Cit., p.161.

cinematográficas da América Latina, entre as quais destaca dois países que instituíram um projeto de nacionalização do cinema: México e Cuba. A respeito do primeiro, cita a fundação do Banco Nacional Cinematográfico, em 1942, e da Pelmex. E sobre o segundo, ressalta o ICAIC, um espaço que, para Glauber, torna-se aberto a outros cineastas latinos, fazendo referências a casos como o de Miguel Littín, com *A terra prometida*⁷², e o de Jorge Sanjinés, com *A nação escondida*⁷³, que realizaram a montagem de suas obras no Instituto. Além disso, mencionou rapidamente o grupo *Tercer Cine*, lançando os nomes de Solanas e Octavio Getino.

Em resposta a uma das questões feitas em *Filmcrítica 75*, entrevista concedida a Judita Hribar, Glauber Rocha desenvolve um breve histórico a respeito do cinema revolucionário. O cineasta indica a Revolução Cubana como o momento do despertar do Terceiro Mundo. Contudo, aponta o Brasil como o mais complexo e mais rico entre os demais países terceiro-mundistas, sendo o responsável pela produção de uma cultura mais desenvolvida. Ao falar sobre as experiências cinematográficas que considera interessantes, cita nomes europeus como Godard e Straub, o *Cinema Novo* e “outras cinematografias do Terceiro Mundo”. Glauber Rocha coloca o movimento cinemanovista como superior, afirmando que este teria mais consciência teórica sobre o que ele próprio considera como o principal problema do cinema naquele período: a defesa de um cinema revolucionário, mas a continuidade de um discurso idealista de esquerda. E, com o intuito de diferenciar o *Cinema Novo* dos outros cinemas latino-americanos, enfatiza que o movimento brasileiro compreende o cinema como um meio de materialização e não como um fetiche. Além disso, é interessante que, quando solicitado a falar sobre outros cineastas, indica apenas nomes europeus (Jean-Marie Straub, Jean-Luc Godard, Miklós Jancsó, Bernardo Bertolucci e Gianni Amico). A sua referência a diretores do Terceiro Mundo é feita de maneira generalizada: “e alguns terceiro-mundistas”. Destaca-se, então, a ausência de menções tanto aos cinemas latino-americanos em sua especificidade, como ao nome dos cineastas terceiro-mundistas sobre os quais Glauber Rocha estaria se referindo.

Se, ao longo dos anos 1960, Glauber Rocha defendia o desenvolvimento de um cinema latino-americano por meio da organização entre os cineastas independentes do território da América Latina, a partir do final dessa década, e ainda com maior força nos anos

⁷² **La tierra prometida** (1974), Miguel Littin, Chile.

⁷³ Segundo Eduardo Morettin e Maria Helena Arrigucci, responsáveis pela pesquisa para a edição de *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha estaria, provavelmente, se referindo a *El enemigo principal* (1974). Sanjinés possui uma obra com título parecido ao que Glauber faz referência, *La nación clandestina*, mas foi lançada apenas em 1989.

1970, passa a pregar por um cinema tricontinental, do qual resultaram os filmes *Cabezas cortadas*⁷⁴ e *Der Leone havesept cabeças*⁷⁵. De acordo com Maurício Cardoso⁷⁶, o cinema tricontinental deve ser compreendido como um projeto de Glauber Rocha posto em prática durante a sua experiência no exterior, principalmente ao longo do seu exílio, e elaborado, portanto, entre 1967 e 1975. Para o autor, incorporando análise política, renovação estética e luta pela libertação dos países do Terceiro Mundo, o cinema tricontinental representa a perspectiva internacional de Glauber Rocha. Ainda em 1967, no manifesto intitulado *Tricontinental 67*, publicado na revista *Positif*, o cinema tricontinental é descrito como “o cinema político, o cinema contra, é um cinema de guerrilha; em suas origens é brutal e impreciso, romântico e suicida, mas se fará épico/didático”⁷⁷. Em carta à Guevara, datada de 1971, Glauber faz referência a este manifesto, afirmando inspiração na Tricontinental de Che Guevara. Portanto, pode-se perceber que a formulação desse cinema tricontinental se deu simultaneamente à participação de Glauber Rocha no *NCL*, jamais excluindo a América Latina, mas apenas incluindo o restante do Terceiro Mundo.

Todavia, mesmo nesses dois momentos, o cinema é visto como um meio capaz de transformação revolucionária. Este ponto pode ser associado com a noção de cinema como agente histórico, conforme formulada por Marc Ferro⁷⁸. Para o autor, o cinema apresenta a capacidade de intervir na história, seja a partir de ações do Estado ou de autoridades políticas, seja como um contrapoder por meio da atuação de cineastas que buscam a realização cinematográfica como uma maneira de “defenderem as suas próprias ideias, manifestando uma independência diante das correntes ideológicas dominantes”⁷⁹, comprovando, assim, a autonomia do cinema. As colocações de Glauber Rocha se encaixam no segundo caso, compreendendo a produção fílmica como uma arma de combate contra a dominação norte-americana no território latino-americano e no Terceiro Mundo. Porém, o historiador também atenta para como o cinema envolve relações de poder, conflitos e lutas de influência. Tal questão pode ser utilizada para partir para uma análise sobre as redes de sociabilidade do *NCL*, tendo o intuito de verificar qual lugar o cineasta brasileiro ocupava, já que, por meio dos

⁷⁴**Cabezas cortadas** (1970), Glauber Rocha, Brasil, Espanha. Com direção e roteiro de Glauber Rocha, é um longa-metragem de ficção realizado em coprodução com a Espanha. A película tem como enredo os delírios de Dias II, ex-ditador latino-americano que governou o país de Eldorado, mas agora vive exilado em um castelo.

⁷⁵**Der Leone havesept cabeças** (1970), Glauber Rocha, Itália, França. Com direção e roteiro de Glauber Rocha, é um longa-metragem de ficção realizado em coprodução com a Itália e a França, tendo sido filmado no Congo (ex-colônia francesa). Por meio de alegorias, a obra explora a história da colonização europeia na África.

⁷⁶CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução** (1969-1975). São Paulo: LiberArts, 2017.

⁷⁷ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.104.

⁷⁸FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁷⁹Ibidem, p.17.

documentos aqui analisados, demonstra uma certa distância do movimento enquanto integrante.

Considerações parciais

Primeiramente, no que tange à ideia de um cinema latino-americano fundamentada por Glauber Rocha, pode-se afirmar que esta acompanhou o amadurecimento e as mudanças de pensamento do cineasta em consonância com as transformações ocorridas na conjuntura político-social latino-americana ao longo das décadas de 1960 e 1970. Ao observar a sua troca de correspondências com Alfredo Guevara, do início dos anos 1960, e o seu artigo *Teoria e prática do cinema latino-americano 67*, pode-se notar a clara definição de um novo cinema latino americano. Para Glauber Rocha, esse cinema estaria situado em meio ao combate contra a dominação norte-americana dentro da América Latina. Nessa luta, os filmes são considerados como armas. Desta forma, os cineastas latinos deveriam partir de uma estética inovadora e apresentar enredos que abordassem as realidades político-sociais nacionais, focando, também, nos problemas comuns entre as nações latinas. A realização cinematográfica é compreendida, então, como uma arte totalmente politizada e utilizada como um meio de oposição aos sistemas de opressão.

Desta maneira, lançando mão do seu conceito de um cinema épico-didático, Glauber Rocha defende que o cinema latino-americano deveria causar nos espectadores a tomada de consciência diante da necessidade de um processo revolucionário. A sua estratégia para o embate contra o domínio norte-americano baseia-se em duas etapas: a primeira refere-se à iniciativa dos cineastas independentes de diferentes países organizarem, nacionalmente, produtoras e distribuidoras voltadas apenas a obras independentes. Já a segunda teria como objetivo a organização internacional dessas produtoras e distribuidoras para que, assim, pudesse ocorrer a ocupação do mercado cinematográfico. Por conseguinte, destaca a importância da distribuição como um meio para alcançar a expansão do mercado para novos tipos de filmes, o que ocasionaria, a longo prazo, o desenvolvimento de um novo público, além de permitir a expansão da circulação das películas.

No entanto, a defesa por um cinema latino-americano expandiu-se para um cinema do Terceiro Mundo e para a elaboração do projeto de um cinema tricontinental. Em relação à maneira como coloca o *Cinema Novo* diante do cinema latino-americano, é bastante explícita a forma como o situa como pioneiro ou mais consciente em relação aos demais movimentos do território. Nota-se uma certa desconsideração acerca do contexto que marca o *NCL*,

composto, conforme Pessanha⁸⁰ afirma, pela atuação de cineastas extremamente relevantes, como os cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa; pelos casos argentinos do *Cine Liberación* o *Grupo Santa Fé*; pelo grupo boliviano *Ukamu*; pelo movimento chileno *Comitê de Cineastas de la Unidad Popular*; pela *Cinemateca del Tercer Mundo*⁸¹.

Além disso, em nenhum momento Glauber Rocha cita o *NCL*, o que é curioso, já que tal nomenclatura popularizou-se a partir de 1967. As colocações do cineasta brasileiro sobre o cinema latino-americano, o cinema terceiro-mundista e o cinema tricontinental ignoram a atuação desse movimento, sendo que ele mesmo é considerado um componente. A respeito desta questão, aponta-se a necessidade de se investigarem as redes de sociabilidade de Glauber Rocha com os componentes do *NCL*, visando a compreender de que maneira se relacionava com o movimento. Ademais, enfatiza-se para como esta pesquisa pode ser melhor aprofundada a partir de uma contextualização mais atenta à conjuntura política da América Latina durante o período delimitado, como também à própria trajetória profissional de Glauber Rocha.

Referências

Fontes

- BENTES, Ivana (org.). **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.63-67.
- _____. Teoria e prática do cinema latino-americano 67. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.83-87.
- _____. A revolução é uma eztetyka 67. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.99-100.
- _____. Revolução cinematográfica 67. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.100-103.
- _____. Tricontinental 67. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.104-109.
- _____. América nuestra 69. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.161-169.

⁸⁰PESSANHA, Renato Lopes. **As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.

⁸¹ Fundada, no Uruguai, em 1969, tornou-se um acervo bastante relevante a respeito das produções cinematográficas sul-americanas, apesar de ter encerrado as suas atividades em 1973. Também foi responsável pela edição de dois números do impresso *Cine del Tercer Mundo*, o primeiro em 1969 e o segundo em 1970. Cf. VILLAÇA, Mariana Martins. História e memória no documentário *Cinemateca del Tercer Mundo*, de Lucia Jacob. In: AGUILERA, Yanet; CAMPOS, Marina da Costa. (Org.). **Imagem, memória e resistência**. São Paulo: Discurso Editorial, 2016.p. 444-458.

_____. O transe da América Latina 69. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.170-192.

_____. Cahiers duCinéma 69. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.193-221.

_____. Entrevista portuguesa 74. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.261-272.

_____. Filmcrítica 75. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.296-303.

Teses, artigos, livros e filmes

Barravento (1962), Glauber Rocha, Brasil.

BARONE, João Guilherme Reis e Silva. **Comunicação e Indústria Audiovisual**: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: Fundación Santillana. (Org.). **Ressonâncias do Brasil**. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002.

Cabezas cortadas (1970), Glauber Rocha, Brasil, Espanha.

CARDOSO, Maurício. Glauber Rocha: exílio, cinema e História do Brasil. In: CAPELATO, Maria Helena... [et al]. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p.149-170.

_____. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1975). São Paulo: LiberArts, 2017.

CARVALHO, Maria do Socorro. Uma estética da fome: o cinema novo da tela ao texto. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 2012, Porto Alegre. Materialidade e Virtualidade no processo de criação - **X Congresso Internacional da APCG**. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2012. v. X 2012. p. 902-908.

CARVALHO, Maria Helena Meira. **Rightman com bossa**: as representações do Brasil e do American wayoflife nas propagandas comerciais em revistas brasileiras de variedades (1937-1947). Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. **América em transe**: cinema e revolução na América Latina (1965-1972). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense (UFF), 2011.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.26, n.51, p.173-192, jan.-jun. de 2013.

Der Leone havesept cabeças (1970), Glauber Rocha, Itália, França.

DIEGUES, Carlos. **Vida de cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

El enemigo principal (1974), Jorge Sanjinés, Bolívia.

El mégano (1955), Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, 191-219.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

GUILHÃO, Alexandre Moroso. **A revolução em tela cheia: os conflitos sociais e políticos em Cuba na década de 1960 através do cinema de Tomás Gutierrez Alea**. Dissertação (Mestrado em História) - PUCRS. Porto Alegre, 2018.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

Historias de la revolución (1960), Tomás Gutiérrez Alea, Cuba.

História do Brasil (1973), Glauber Rocha, Itália.

La nación clandestina (1989), Jorge Sanjinés, Bolívia.

La tierra prometida (1974), Miguel Littin, Chile.

Martin Fierro(1968), Leopoldo Torre Nilsson, Argentina.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), Glauber Rocha, Brasil.

PESSANHA, Renato Lopes. **As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.

Rio, 40 graus (1955), Nelson Pereira dos Santos, Brasil.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHULZE, Peter W.; SCHUMANN, Peter B. Glauber Rocha: ultrapassando as fronteiras do cinema brasileiro. In: Peter B. Schumann; Peter W. Schulze. (Org.). **Glauber Rocha e as culturas da América Latina**. 1ed. Frankfurt amMain: TFM Biblioteca Luso Brasileira, 2011, p.7-14.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

Terra em transe (1967), Glauber Rocha, Brasil.

Tire diê (1960), Fernando Birri, Argentina.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques (org.). **A estética do filme**. 8ªed. Campinas: Papyrus, 1995. p.89-155.

VILLAÇA, Mariana Martins. "América nuestra": Glauber Rocha e o cinema cubano. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.22, n.44, p.489-510, 2002.

_____. História e memória no documentário Cinemateca delTercer Mundo, de Lucia Jacob. In: AGUILERA, Yanet; CAMPOS, Marina da Costa. (Org.). **Imagem, memória e resistência**. São Paulo: Discurso Editorial, 2016, p. 444-458.

_____. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo (USP), 2006.

XAVIER, Ismail. A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político. In: Peter B. Schumann; Peter W. Schulze. (Org.). **Glauber Rocha e as culturas da América Latina**. 1ed. Frankfurt amMain: TFM Biblioteca Luso Brasileira, 2011, p. 15-26.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.