



## **O Documentário do Nuevo Cine Latinoamericano: uma tomada de posição perante a realidade<sup>1</sup>**

Alfredo Dias D'ALMEIDA<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP

Vanderlei Henrique MASTROPAULO<sup>3</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### **RESUMO**

Na década de 1960, o documentário latino-americano, sob a influência do neo-realismo italiano, do documentarismo britânico e do cinema direto francês, vai assumir um novo papel, para além dessas influências, tornando-se um espaço para a reflexão sobre a realidade, tanto na forma quanto no conteúdo. Ao conjunto de obras cinematográficas produzidas a partir daí se denominou “Nuevo Cine Latinoamericano”. Expressão que passou a definir maneiras diferentes de se apresentar pelo documentário as singularidades que caracterizam as lutas sociais de cada país. Neste artigo, a partir de uma reconstrução e contextualização histórica, busca-se demonstrar que o que há em comum nessas experiências é o seu vínculo com a realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário (filme); Nuevo Cine Latinoamericano; História do Documentário.

### **Os cinejornais e os rituais de poder**

Na América Latina, a base do desenvolvimento da indústria cinematográfica foram os documentários, na forma de cinejornais, pela atomização e pela falta de continuidade

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Comunicação Visual do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Este artigo tem por base a tese de doutorado e a dissertação de mestrado desenvolvidas, respectivamente, pelos autores no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP).

<sup>2</sup> Doutorando do Programa Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP); pesquisador do grupo “Aruanda – Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção” (ECA/USP); professor da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). E-mail: dalmeida.alfredo@gmail.com.

<sup>3</sup> Mestrando do Programa Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam/USP); pesquisador do grupo “Aruanda – Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção” (ECA/USP). E-mail: vmastropaulo@yahoo.com.br



nos projetos ficcionais levados a cabo na maior parte dos países (o que não implica afirmar que, na não-ficção, tenha havido uma continuidade) até os anos de 1950 (Bernardet, 1979). Já no período do cinema mudo, essa diferenciação fica patente. É na área de cinejornais que os produtores cinematográficos latinoamericanos desenvolverão as experiências mais duradouras, com destaque para países como México, Argentina, Brasil, Colômbia, Guatemala e Venezuela.

Os cinejornais enfocavam, preponderantemente, na expressão de Paranaguá (2003, p.25), o “ritual de poder”, as formas de representação do poder dominante, os esportes e o folclore locais. A imagem funcionava como a ilustração de um discurso pré-elaborado, jornalístico; ou o conteúdo era profundamente marcado por um caráter didático, nacionalista e provinciano ou era um discurso de exaltação das singularidades e das belezas naturais.

De maneira geral, por toda a América Latina, regimes autoritários ou populistas deram o tom aos cinejornais, quando não o produziram, garantindo inclusive a obrigatoriedade de sua exibição, como ocorreu no Brasil de 1932 e na Colômbia, no Peru e na Argentina da década seguinte. O cinejornal também serviu de instrumento de defesa da revolução em alguns países, como meio para defender e divulgar as reformas promovidas, face ao índice de analfabetos na região. Tal qual foi utilizado durante a Revolução Mexicana no início do século XX, quando os realizadores inovaram fazendo uso de uma construção dramaturgica por meio da montagem<sup>4</sup>, o cinejornal será retomado e aprimorado pelos próceres das revoluções bolivianas de 1952 e cubana, de 1959. Da experiência boliviana surgirão cineastas como Jorge Ruiz e Jorge Sanjinés; da cubana, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea.

Em Cuba, a importância dos cinejornais, de caráter militante, pode ser medida pela criação e pela atuação de um setor de cinema no Exército Rebelde, que, ainda em 1959, possibilitaria a criação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Em junho do ano seguinte surgiu o *ICAIC Latinoamericano*, com cinejornais de atualidades, permitindo que os documentaristas da ilha adotassem uma temática mais antropológica e menos social ou política.

A concorrência externa no âmbito da ficção, após a Primeira Guerra Mundial, concentrou-se na distribuição e na exibição, com predomínio norte-americano, ofuscando a presença de empresas européias, intensa antes do conflito. A produção de

---

<sup>4</sup> Ver Paranaguá (2003, p.22-25; 34-38)



cinējournals norte-americanos ganhou força no período de transição do cinema mudo para o sonoro e, depois, a partir do final da Segunda Guerra Mundial.

Contrapondo-se à produção industrial de ficção, no Brasil surgiria uma experiência na área documental, cuja ênfase recairia sobre a utilização didaticopedagógica do cinema, com a criação do INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo – (1936-1966), sob a direção de Edgard Roquette-Pinto (entre 1936 e 1947), e com supervisão de produção de Humberto Mauro, um modelo para países periféricos, que articula uma opção estética e ética (o humanismo) com uma opção de produção que contrasta com o imediatismo e a instrumentalização política dos cinejournals do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo (1937-1945). Esta distância pode ser medida principalmente com base nos filmes dirigidos por Mauro a partir de 1945, quando tem início a série *Brasilianas* (que dura até 1956). Uma experiência, porém, que evita questões sociais prementes.

### **O documentário como arena de debate político**

Nos últimos anos da década de 1950, o documentário vai assumir um novo papel, tornando-se espaço para uma reflexão sobre identidades nacionais, quer seja no âmbito da política quer seja no cultural. Surge um novo estilo de se fazer filmes, de temática notadamente social e coerente com as inovações tecnológicas que surgiam na área cinematográfica: uma câmera leve acoplada a um gravador, permitindo a sincronia de imagem e som.

Como lembra Paranaguá (2003, p.39), essa nova fase será influenciada por experiências distintas, como o documentarismo britânico, liderado por John Grierson e caracterizado pela preocupação com a conscientização social, e o neo-realismo italiano<sup>5</sup>, representado por Cesare Zavattini, que visitam vários países latino-americanos, não apenas para transmitir suas experiências mas também para buscar formas de inserção. A par desses dois cineastas, o movimento cineclubista que floresce no pós-guerra “descobre” a obra de Robert Flaherty e Joris Ivens. Essas influências, porém, não significam mimetismo:

En la modernidad, la reproducción, la copia, la citación, las variaciones, la metamorfosis, son procedimientos típicos de una

---

<sup>5</sup> Fernando Birri, Rudá Andrade, Gabriel García Márquez, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Aléa, entre outros, trazem para a América Latina o modelo neo-realista do Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.



intertextualidad proliferante. En los cineclubes y filmotecas de posguerra, la educación de la mirada asimila distintas experiencias en un proceso diacrónico. El neorrealismo puede reforzar la corriente documental, mientras el documental social británico contamina la renovación del cine de argumento (PARANAGUÁ, p.40).

Embora, também a partir dessa época, tenha-se buscado uma convergência nas cinematografias dos diversos países da região, com o objetivo de constituir-se um movimento cultural único, o que se observa é uma produção documental variada, marcada pelas particularidades e peculiaridades nacionais.

Como ponto comum, pode-se destacar justamente a conotação política e social, que afasta a produção dos cânones do cinema dos “colonizadores” e do “imperialismo hollywoodiano”, a partir de novas propostas estéticas na forma e no conteúdo. Tratava-se, de maneira geral, de um cinema impregnado de preocupações sociais e políticas, iconoclasta e desafiante, na esteira da construção de uma utopia própria, a partir da Revolução Cubana. A idéia básica era a de fazer do cinema uma frente de luta que permitisse articular a luta cultural com o enfrentamento político-social, um instrumento de registro das contradições sociais e políticas, de análise e de desvelamento dessas contradições.

Diferentemente das possibilidades oferecidas pelo cinema de ficção, cuja temática privilegiava o pitoresco, e que estava organizado em gêneros, nos moldes de Hollywood, e como alternativa cinematográfica aos filmes de atualidade, o documentário vai privilegiar o debate e uma tomada de posição dos cineastas perante a realidade, por meio do testemunho social e compromisso político. Era um momento em que a intelectualidade latino-americana se defrontava com questões como colonização *versus* descolonização e alienação *versus* desalienação, na ciência e na política.

Essas questões foram objetos de discussão do crítico brasileiro Paulo Emilio Salles Gomes, em 1960, e vão ser retomadas, em 1965, por Glauber Rocha, com a Estética da Fome (ROCHA, 1979).

Para Salles Gomes ([1960]1979, p.12), o cinema brasileiro, inserido em um quadro de “situação colonial”, era alienado, ou seja, voltado para o estrangeiro<sup>6</sup>. O que apresentava nada mais era que uma duplicação do real, a partir de técnicas e de uma estética alienígena, impregnada pela marca do subdesenvolvimento:

---

<sup>6</sup> Retomamos aqui reflexões desenvolvidas em artigo apresentado na Intercom 2005, por um dos autores (D’ALMEIDA, 2005)



O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é, em nosso país, a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público, e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento [...] e os sintomas da alienação.

Glauber Rocha propõe, como contraponto à imitação do que vem de fora, uma estética violenta, mas simbólica, que exprima a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo. A base de sua argumentação é a necessidade de a América Latina libertar-se sua condição de colônia:

Eis — fundamentalmente — a situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos verbais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência (ROCHA, 1979, p.16).

Por traz da tese-manifesto de Glauber estava também a intenção de se organizar um cinema inserido no processo cultural local, realizando filmes “descolonizados”, engajados de forma crítica na realidade do subdesenvolvimento e que traduzissem as especificidades histórico-sociais de um país do Terceiro Mundo.

Na mesma linha, Fernando Birri (1988, p.17), em manifesto de 1962, explica que tipo de filme é necessário para os “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.

Em outro manifesto, no mesmo ano, Birri ([1962] 2003, grifos do autor) sintetiza o posicionamento político que muitos documentaristas iriam adotar a partir daí em toda a América Latina:

El subdesarrollo es un dato de hecho en Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. De una imagen falsa de esa sociedad, de eso pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental. ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad *es* y no puedo darla de otra manera. (Ésta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). [...] Consecuencia — e motivación — del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de eso subdesarrollo es subcine.

Esse posicionamento vai fundamentar os projetos de não-ficção realizados a partir da década de 1960 na América Latina e que passarão a constituir o conjunto de obras cinematográficas que se denominará “Nuevo Cine Latinoamericano”, expressão que batiza o festival internacional de cinema de Cuba de 1979. É importante salientar a convergência de discursos nos campos do cinema de ficção e o de não-ficção a partir deste momento, nos quais se mantém o diálogo entre as duas formas de expressão, cuja fronteira torna-se cada vez mais difícil de definir, e cujas experiências e resultados estéticos tornam-se pertinentes para ambos.

O campo cinematográfico latino-americano constitui-se, a partir daí, em espaço de debates sobre um projeto político amplo, desdobrado em diversas estratégias e enfoques. Esse projeto discute a realidade no viés da denúncia da “condição colonial”, no da defesa da transformação do social, a partir da “desalienação” do público.

De acordo com o cineasta Humberto Ríos (apud BERTONE, 2003):

empezaron a asomar en las pantallas rostros de seres desconocidos, voces que hablaban de esperanzas rotas [...]. Las realidades políticas influyeron mucho en este proceso. Desde el cine social hasta el cine de agitación pasando por el cine testimonial, el etnográfico, el



antropológico, todos de algún modo intentaron la radiografía de un continente expoliado.

Uma radiografia que se valeu de inovações técnicas na área de cinema e que aportaram na América Latina no início dos anos 1960, facilitando uma forma de abordagem da realidade que já estava em gestação: a interação e a proximidade entrevistador e entrevistados<sup>7</sup>. Com câmeras 16 mm e o gravador Nagra, relativamente leves, surge a possibilidade de gravar o som sincronizado às imagens em externas, introduzindo “un poco de polifonía en discursos hasta entonces perfectamente controlados y unívocos” (PARANAGUÁ, 2003, p.54).

No documentário que surgiu, destaca Avellar (1970, p.22):

Era importante, acima de tudo, a mobilidade que permitia aos cineastas misturar-se à vida dos homens, viajar com eles, retratar fiel e intimamente o problema do homem brasileiro, que até então só chegara à tela numa imagem caricatural e falsa. Misturar-se à vida dos homens e realizar um documentário de uma realidade social da qual o próprio documentarista participa, participa de dentro, em lugar da filmagem fria e à meia distância.

Isso não quer dizer que a voz *over* tenha sido abandonada. Na América Latina, os documentários adotarão formatos híbridos, mantendo tanto a “voz do outro” quanto a do narrador.

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. Nenhum desses pólos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista. (BERNARDET, 2003. p.284).

### **O compromisso com o social**

Alguns trabalhos, anteriores à utilização dos novos equipamentos, podem ser apontados como precursores dessa nova maneira de se fazer documentário. Um deles é *Araya*, da venezuelana Margot Benacerraf, uma obra de transição entre o documentarismo

---

<sup>7</sup> Como lembra Da-Rin (2004. p.165), no caso de Jean Rouch, por exemplo, “foi a necessidade de encontrar os meios mais adequados ao aprofundamento de suas experiências de criação compartilhada que o induziu a pesquisar o domínio da técnica”. Para mais informações sobre a relação entre tecnologia e criação no cinema documentário, ver Rodrigues, 2005.





clássico, que traz, por um lado, um cuidado com a estética e a fotográfica (onde se nota a influência de abordagem dos trabalhos de Robert Flaherty), e, por outro lado, uma renovação temática que se avizinhava, pelo tratamento sensível, ao registro social. Produzido em 1959, o documentário acompanha a vida dos “salineros” de uma antiga mina de sal em uma península no nordeste da Venezuela. Apesar de premiado em Cannes, no mesmo ano, só estrearia em seu país em 1977.

No Brasil, há *Arraial do cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). O primeiro, rodado inteiramente em locações externas, retrata a vida social de uma comunidade de pescadores inteiramente dissolvida pela instalação de uma indústria nas redondezas. *Aruanda* foi filmado no município de Santa Luzia do Sabagi, Paraíba, e aborda a formação do quilombo da Serra do Talhado, no interior do Estado, e a vida rural na comunidade formada a partir de então.

Realizado de modo precário, como precária era a situação do País, na época, *Aruanda* é um exemplo da possibilidade de se fazer cinema no Brasil. Neste filme,

a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade. *Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial falso; nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores; um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmara na mão e uma idéia na cabeça, apenas (BERNARDET, 1978, p.27).

Na Argentina, a temática social no documentário encontra sua gênese na obra cinematográfica de Birri, considerado um dos precursores latino-americanos do documentário social. Depois de uma estada no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, ele retorna a Santa Fé de la Vera Cruz, na Argentina, em 1956, e funda o Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, mais tarde conhecido como Escola de Documentários de Santa Fé (LIMA, 2005).

O trabalho que Birri desenvolve nessa escola representa uma mudança radical no rumo que vinha tomando até então o cinema argentino. De acordo com Claudio Remedi (s.d.), essa mudança se dá em quatro direções. Em primeiro lugar, a escola socializa um conhecimento que estava antes restrito às camadas médias e altas da sociedade, recebendo alunos de todas as idades e condições sociais. Em segundo, aponta para uma mudança de gênero e de temática, pois ninguém havia ainda dirigido o olhar para “los sectores sociales más castigados y expoliados con una mirada crítica e independiente”,





nem havia adotado de forma tão completa as técnicas de pesquisa e registro documental. Depois, modifica os modos de produção:

Porque se adopta en la escuela una metodología horizontal: las decisiones de producción las toma el grupo realizativo debatiendo cada etapa de la construcción del film, aún en la post-producción. Este modo de organización se distancia años luz del cine industrial de compartimientos estancos, donde la superespecialización determina, a fin de cuentas, un control ideológico por parte de los productores representantes de los grandes estudios.

Finalmente, é dado um enfoque novo à distribuição e à exibição. Além de levarem os filmes a novos espaços, como a universidades, associações de bairro, clubes, escolas e praças públicas, os realizadores passaram a promover debates, o que lhes permitia modificar os próprios documentários ou orientar a próxima produção de acordo com as motivações do público.

Entre 1958 e 1960, Birri produz o documentário *Tire Dié*, média-metragem em preto-e-branco, sobre as crianças das favelas que corriam atrás de trens em movimento para pedir esmolas aos passageiros (moedas de dez centavos), no entroncamento das províncias de Buenos Aires, Santa Fé e Rosário<sup>8</sup>. A crueza fotográfica da obra encontra paralelo estético com a de *Aruanda*, em que a precariedade das imagens é um sentido a mais a compor o filme. *Tire Dié* surgiu de um exercício de foto-documentário, realizada entre 1956 e 1958, na qual seus alunos fotografavam a favela; essas fotos seriam analisadas sociologicamente pelos professores da escola. A mesma técnica serviu de base a outros 18 documentários, realizados por diferentes diretores, bem como ao primeiro longa-metragem de Birri, *Los Inundados*, de 1961 (RUFINELLI, 2005).

De acordo com HERZOG e MUNIZ (1966, tradução nossa<sup>9</sup>), com seu trabalho, o cineasta argentino,

na busca de sua autenticidade, queria documentar a realidade do homem latino-americano. Em outras palavras, o seu subdesenvolvimento, as suas causas e suas conseqüências. Por isso, esse registro deveria ser realista e crítico, uma vez que, ao mesmo

---

<sup>8</sup> Ver LIMA, 2005.

<sup>9</sup> [...] risaltava il carattere fondamentale di questo cinema che, nella ricerca di una sua autenticità, vuole documentare la realtà dell'uomo latino-americano. Il altre parole, il suo sotto-sviluppo, le sue cause e conseguenze. Di conseguenza, questa documentazione doveva essere realista e critica, poiché, nello stesso tempo in cui presupponeva una ampia libertà di espressione del cineasta, accentuava la necessità della coscienza della sua responsabilità sociale. Cioè, l'attuazione dell'artista involto in un processo culturale più ampio, ed il suo senso di compromesso con i problemi più urgenti della trasformazione dell'uomo in un mundo sottosviluppato.



tempo em que pressupunha uma ampla liberdade de expressão do cineasta, acentuava a necessidade da consciência da sua responsabilidade social. Isto é, a atuação do artista, envolvida em um processo cultural mais amplo, e o seu compromisso com o problema mais urgente, o da transformação do homem em um mundo subdesenvolvido.

O compromisso com o social será assumido por uma grande parcela de documentaristas latino-americanos. Inspirado nos modelos de Grierson e Birri, no Chile, Sergio Bravo, fundador do Centro de Cine Experimental da Universidad de Chile (1959), produz em 1957 o curta-metragem *Mimbre*, no qual descreve com “dignidad y hermosura”, nas palavras de Paranaguá (2003, p.45), e ao som da voz de Violeta Parra, a tristeza do artesão Alfredo Manzano, em seu ofício de elaborar figuras de vime. Nos anos seguinte, Bravo assume em sua obra um claro posicionamento político, e produz *La marcha del carbón* (Chile, 1963) e *Casamiento de negro* (Chile, 1964). Similar é o percurso de Miguel Littín, que, em 1969, produz *O chacal de Nahueltoro*, baseado em um caso real, ocorrido no interior do Chile: um andarilho alcóolatra é condenado à morte, após, completamente embriagado ter assassinado uma mulher e suas cinco filhas. O “chacal” seria, antes de criminoso, vítima e resultado da negligência social que sofreu desde a infância. Em 1971, Littín é convidado a dirigir a Chile Films, empresa estatal criada pelo presidente Salvador Allende. Já na condição de exilado, dirige em 1975 *Actas de Marusia*, no México, na qual parte de um episódio ocorrido em 1907 no Chile para montar uma alegoria do regime ditatorial imposto por Augusto Pinochet (1973-1990). Sobre a abrupta transição da democracia socialista da Unidad Popular de Allende para a ditadura de Pinochet, *A Batalha do Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán é obra imprescindível. Filmado no calor da hora, o cineasta e sua equipe captam imagens impactantes das ruas de Santiago. Guzmán só conseguiu montar o material de que dispunha no seu exílio em Cuba.

Em Cuba, como salienta Colombres (1982, p.24-25), com Santiago Álvarez à frente, o cinema assume “más un apremio conscientizador que la búsqueda de un nuevo lenguaje estético.” Com finalidade didática, acaba por manifestar profunda relação com o realismo socialista. Mas há exceções, como algumas das produções do próprio Álvarez, como *Now!* (1965), curta-metragem sobre as lutas contra o racismo nos Estados Unidos, realizado a partir da técnica de colagem e com a música servindo de chave rítmica para a montagem e conferir sentido para as imagens – “Now” (proibida nos EUA), interpretada pela cantora norte-americana Lena Horne –; e como a obra de Tomás



Gutiérrez Alea, cujo *Memórias do subdesenvolvimento*, de 1968, é um dos melhores exemplos de pesquisa estética, ao mesclar o enredo ficcional a trechos de documentários e cinejornais, produzidos pelo ICAIC, para contextualizar o dilema do burguês que prefere ficar na ilha para observar ceticamente as transições socialistas, mesmo após ser abandonado por seus pais e pela esposa, descontentes com os rumos do novo regime.

Em 1966, o boliviano Jorge Sanjinés filma *Ukamau*, em que trata das precárias condições de vida da população pobre do interior de seu país (de origem maciçamente indígena). O título de seu filme batizaria seu grupo de produção, que também contava com o roteirista Oscar Soria e o diretor Antonio Eguino. Sanjinés conta a história de um casal de camponeses explorados por um fazendeiro com quem mantém relações comerciais, e que, durante a ausência do marido, violenta e mata a esposa. Tomado pelo ódio, o viúvo não encontra outro caminho que não seja o de vingar o crime com as próprias mãos. Esse tom de denúncia é repetido em *Sangre de Condor (Yawar Mallku)*, de 1969, sobre os efeitos de um programa de esterilização promovido por empresas norte-americanas na Bolívia na população indígena. Em ambos, percebe-se a mútua influência entre um enredo ficcional e um tratamento documental, comum a outras propostas na América Latina.

Muitas destas experiências cinematográficas foram abortadas pelos governos ditatoriais latino-americanos, contrários ao tom de crítica social característica a estas obras. Exemplos como o de Jorge Sanjinés, obrigado a se exilar após concluir *El coraje del pueblo*, de 1971, e o de Fernando Birri, que abandonou a Argentina em 1962, buscando refúgio temporário no Brasil, antes do golpe de 1964, não são exceções.

Um caso singular ocorrido na Argentina é a atuação do grupo Cine Liberación, organizado por Fernando Solanas e Octavio Getino, que, entre 1966 e 1968, produziu o documentário *La Hora de los Hornos*. Com mais de quatro horas de duração e dividido em três partes, o filme constrói o caminho para o fim da condição de dependência econômica da América Latina, por meio das lutas sociais. Com o país estava tomado pelo governo do general Luis Carlos Onganía (1966-1971), suas exhibições eram feitas em circuitos paralelos (muitas vezes clandestinos), como sindicatos e agremiações estudantis. O Cine Liberación promovia debates durante as pausas nas projeções, feitas conforme a necessidade dos participantes. Após o golpe de estado de março de 1976 na Argentina, Solanas e Getino também foram obrigados a partir para o exílio (na França, no Peru e Venezuela, respectivamente).

Raymundo Gleyzer, documentarista do grupo Cine de la Base, cuja produção era ainda mais revolucionária, foi detido em setembro do mesmo ano, após voltar do auto-exílio nos EUA. Apesar do aumento da violência da ditadura argentina, ele optou por voltar ao país, para continuar a prática de seu cinema militante. Após ser mantido em um dos centros clandestinos de detenção e tortura, Gleyzer foi assassinado, e até hoje figura entre os milhares de desaparecidos desse triste período histórico latino-americano.

No documentário colombiano, a fase da militância, “que se subdivide em panfleto, tanto independente como estatal, y el del compromiso”, iniciada na década de 1960, vai perdurar até o início da de 1980 (CAICEDO, 1999, p.87). São exemplos desse período os documentários *Camilo Torres* (1967), de Diego León Giraldo, *Colombia 70* (1970), *Que és la democracia* (1971) e *Los hijos del subdesarrollo* (1975), de Carlos Álvarez, além da obra de Jorge Silva e Marta Rodríguez, como *Chircales* (1966-1972), *Campesinos e Planas: Testimonio de un Etnocidio* (1975).

O ponto de encontro desses documentaristas será nos festivais de cinema, entre os quais o de Viña del Mar (Chile, 1967) e o de Mérida (Venezuela, 1968), que se destaca por apresentar apenas documentários da região. Em Viña de Mar estiveram presentes cineastas de nove países, entre eles, o chileno Miguel Littin, os brasileiros Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, os argentinos Leopoldo Torre Nilsson e Octavio Getino, o cubano Humberto Solás e o boliviano Jorge Sanjinés. Nos 110 filmes apresentados, um ponto em comum: o empenho em “en reconocer sus propias realidades sociales y política” (RUFFINELLI, 1998, p.55). O Festival de Mérida, em 1968, para o documentarismo latinoamericano, foi fundamental. Dele participaram Fernando Solanas, Santiago Alvarez, Octavio Getino, Ugo Ulive, Patricio Guzmán, Mario Handler e Geraldo Sarno, entre outros.

Esses encontros serviam não só para a divulgação dos filmes, que pouco ou nada eram exibidos em seus próprios países, como para a troca de experiências entre eles e cineastas como Joris Ivens, que já havia produzido no Chile e em Cuba, Jean Rouch e Chris Marker, o sociólogo Edgar Morin e o crítico Louis Marcorelles. Para os latino-americanos, representava um momento para, por meio dos filmes, tomarem contato com uma realidade regional diversa e se reconhecerem nos pontos em comum, afirmando um direito a uma cinematografia própria. Também foi possível desenhar um mercado comum para o cinema latino-americano, não concretizado em função do panorama

político que tomou conta do sub-continente a partir de então, e estabelecer acordos de co-produções.

Ao lado do neo-realismo italiano e da produção documental britânica, o cinema direto e o cinema verdade, embora se trate de “evoluciones paralelas o convergentes”, como alerta Paranaguá (2003, p.53), completam as influências na produção do Nuevo Cine Latinoamericano.

A influência do cinema direto, porém, se dá apenas na forma e não no conteúdo. Sérgio Muniz, documentarista brasileiro que participou das produções de Thomaz Farkas na década de 1960, alerta para essa diferença fundamental:

Idealmente o cineasta que faz cinema direto “vê” e “escuta” tudo. Ainda que isso seja um conceito um tanto geral, é realmente um ponto de partida que possibilita constatar que o cinema direto verifica como, na realidade, as pessoas agem, pensam e falam. Mas diferenciando-se dos cineastas que utilizam a técnica do “direto” (frequentemente chamado, ainda que erroneamente, de cinema verdade) nos Estados Unidos, no Canadá e na França, o cineasta brasileiro ao fazer cinema direto não se satisfaz nem concorda em só documentar tal ou qual realidade, dele ser simples espectador ou esperar que dita realidade se explique sozinha. Para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do direto, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que esteio na realidade que seu filme apresenta. Seja qual for o nível em que a realidade for surpreendida. documentada pelo cineasta brasileiro que faz cinema direto, ela será desintegrada, examinada e posteriormente reintegrada pelo autor do filme ou pelo seu público. (MUNIZ, 1967, p.19).

Meize Lucas (2005, p.206), em sua análise sobre a produção de Thomaz Farkas, constata que, nos documentários realizados, não se tratava de flagrar o cotidiano ou o momento da realidade pelo próprio ato da filmagem, “mas sim de dar visibilidade a um cotidiano desconhecido ou deformado (na visão dos cineastas e parte de seus contemporâneos) pelas lentes de filmes que se detinham na superfície da realidade” e de afirmar, “pela montagem, pela narração ou pela música”. Nada mais distante disso do que as técnicas utilizadas tanto pelos documentaristas norte-americanos quanto pelos franceses do cinema direto.

Na verdade, essa postura não será uma das características do modo de produção apenas dos documentários analisados por Lucas, mas de todos os do Nuevo Cine Latinoamericano. A nova atitude diante da realidade vai se fundamentar em dois princípios, para além dos aspectos técnicos de produção: (1) fazer do documentário um instrumento de registro e de análise de problemas humanos e sociais; e (2) assumir,



diante desses problemas e frente à polarização política que se avizinhava, em vez de uma postura descritiva, indireta e neutra, uma postura ativa, direta e participante, colocando-se como alternativa ao discurso dominante.

### Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. 1970: uma odisséia no sertão. **Revista Filme Cultura**, n.16, Rio de Janeiro: INC — Instituto Nacional do Cinema, set./out. 1970. p.21.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (ed. ampl.) São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagem do povo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria crítica**. São Paulo: Liv. Edit. Polis, 1978.

BERTONE, R. **Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista**. Trabalho apresentado no Seminario de Semiótica del Arte Escuela de Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario, febrero de 2003. Disponível em: <<http://www.documentalistas.org.ar>>. Acesso em: 19.07.2004.

BIRRI, Fernando. El manifesto de Santa Fe [1962]. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. p. 456-457.

BIRRI, Fernando. Cine y subdesarrollo. [1962]. In: **Hojas de cine**. Testemonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Univ. Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. p.17-22.

CAICEDO, Juan Diego. Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia: segunda parte. **Kinetoscopio**, n.49, Medellín, 1999, pp. 86-90.

COLOMBRES, Adolfo (comp. y prólogo). **Cine, antropología y colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del sol/CLACSO, 1985.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. O cinema de não-ficção da Argentina e o do Brasil na década de 60: similaridades no olhar. Trabalho apresentado no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Rio de Janeiro: UERJ, set. 2005. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1232-1.pdf>>.



DA-RIN, Sílvio. Autoreflexividade no documentário. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 8. Rio de Janeiro, nov./dez. 1997.

HERZOG, Vladimir; MUNIZ, Sérgio. **Il documentario sociale brasiliano**: sue origini e sue tendenze. XII Colloquio Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico. Firenze, 10-12 febbraio, 1966. Traduzione provvisoria dall'originale portoghese.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. **Fernando Birri: criação e resistência do cinema novo na América Latina**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Prolam – Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, 2005.

LUCAS, Meize R. de L. **Caravana Farkas - itinerários do documentário brasileiro**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

MUNIZ, Sérgio. Cinema direto – anotações. **Mirante das Artes**. n.1, São Paulo, jan./fev. 1967.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003

REMEDI, Claudio. Apuntes para una historia del cine documental Argentino. s.d. In: **DOCA – Documentaristas Argentinos** (Portal). Disponível em:  
<<http://www.docacine.com.ar/HISTORIAARGEN.htm>>. Acesso em: 15.07.2007.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Arte em Revista: anos 60**. Ano 1. n.1, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kayrós. jan./mar. 1979, p.15-17.

RODRIGUES, Cristiano José. **Tecnologia e sentido: um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2005.

RUFFINELLI, Jorge. **Los comienzos de Fernando Birri**. Disponível em <<http://www-sul.stanford.edu/depts/hasrg/latinam/Birri/ruffinelli.html>> Acesso em 28.03.2005.

RUFFINELLI, Jorge. América Latina: notas para un viaje imaginario. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 9. Rio de Janeiro, jan./fev. 1998, p.41-84.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial. [1960]. **Arte em Revista: anos 60**. Ano 1. n.1, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kayrós. jan./mar. 1979, p.11-14.