

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes**

Diego Ivan Caroca Riquelme

**O Cinema Documentário na Integração
Latino-Americana: O ABC do início**

**Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Multimeios do
Instituto de Artes da Unicamp para
obtenção do título de Doutor em
Multimeios.**

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

**Este exemplar corresponde à versão
final da tese defendida pelo aluno, e
orientada pelo Prof. Dr. Fernão Vitor
Pessoa de Almeida Ramos**

Assinatura do Orientador

Campinas, 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R487c Riquelme, Diego Ivan Caroca.
O cinema documentário na Americana Latina: o ABC do início. / Diego Ivan Caroca Riquelme. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Cinema e historia. 2. Politica. 3. America Latina no cinema.
I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa de Almeida. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em ingles: “The cinematographic Documentary and Latin American; the abc.”

Palavras-chave em inglês (Keywords)

History and moving-pictures

Cinematografhic.

Political Latin Americam

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora:

Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Afrânio Mendes Catani.

Marília da Silva Franco.

Nuno César Pereira de Abreu.

Antonio Fernando da Conceição Passos.

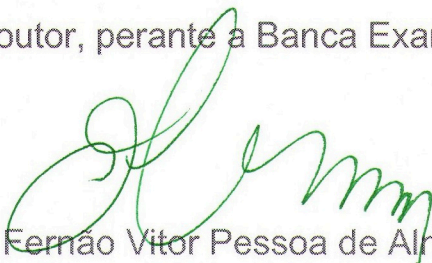
Data da defesa: 24-05-2011

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

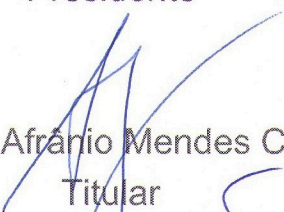


Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

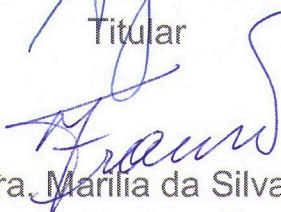
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Diego Ivan Caroca Riquelme - RA 871265 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



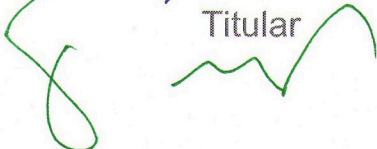
Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente



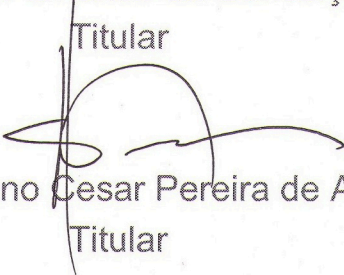
Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani
Titular



Profa. Dra. Marília da Silva Franco
Titular



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular

Dedico este trabalho a
meu pai,
minhas filhas e a
Monica de Oliveira

Profa.
Mary Enice Ramalho de Mendonça
In memoriam



Durante o período no qual realizei meu doutorado, muitas mudanças ocorreram em minha vida, tanto no campo profissional quanto no pessoal. Perdas e conquistas, sonhos e realizações, me encaminharam para uma nova etapa. No entanto, todo futuro é sustentado por um passado. Assim, compartilho desse trabalho e de seus resultados com as pessoas que me apoiaram ao longo desse transcurso e cuja lembrança estará sempre presente.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Fernão V. de Almeida Pessoa, cuja ajuda e diálogos tornaram possível a execução desse trabalho.

Ao Prof. Nuno Cesar Abreu, pela sua colaboração, amizade, comentários e interesse pelo tema.

Ao Prof. Fernando Antonio Passos, pela sua colaboração, ajuda e interesse pelo tema.

Aos Professores integrantes da banca por sua disponibilidade e compreensão.

Aos meus amigos, Alfonso Bravo Pem (Jean), Armando Fernandes Neto, Alessandro Poeta, Célia Harumi, José Irani Dias Neto, Marina Muller, Marcelo Beso, adaGeisa Rodrigues, Luciane Gardesani, Patrícia Lauretti, e Enrique Moyano.

Aos colegas da RTV-Unicamp: Américo Garcia, Narcilene (Naná) Elizabeth (Betinha), João Ricardo Luiz (Boi) e Gustavo Figueira (Guga).

E a todos que, de alguma forma, auxiliaram na minha formação intelectual, profissional e afetiva, ensinando-me sob todos os aspectos e conduzindo-me pela imponderabilidade da vida...

...uma pessoa tímida que sempre gostou de ver filmes e ler histórias.

Resumo

A historiografia da sociedade da América Latina dá um especial destaque às coincidências das políticas de movimentos sociais e culturais através do cinema, entre as décadas dos anos 1960/70, em que surgem novas formas de realização, produção e afirmação conjunta. O foco desta pesquisa é a reunião de procedimentos retóricos e ideológicos através de entrevistas e leituras realizadas de autores precursores dos principais manifestos desta cinematografia da América do Sul e Central. Isto para circunscrever as características singulares do que será o Novo Cinema Latino-Americano - NCLA. Aplica-se uma leitura de análise reflexiva a partir do conceito de “Cinema Moderno”, visando não apenas compreender, mas comparar os momentos deste artistas em vida, lançando um olhar menos exultório sobre os autores (como tradicionalmente se faz), e sim tentando reiterar uma memória consagrada e mantida por seus próprios protagonistas.

Palavras-chave: Cinema, NCLA, História, Política, América Latina.

Abstract

The historiography about Latin America's societies gave a special attention to the intertwined relations between political movements and cultural in the 1960's and 1970's. One of those points of entanglement is the cinematographic experiences made by the latin-american cinema of those decades, especially the Nuevo Cine Latino-Americano (NCLA).

The main objective of this research is to analyse the rhetorical and ideological procedures used in the realization of this filmography through the reading of the principal manifests related to that Latin-America's particular branch of cinema. Having the same purpose in sight, the interviews of the NCLA's principal exponents will also be consulted.

To understand this production, it will be conducted a reflexive analysis from the concept of "Modern Cinema" to not only compare the lives of these cinema-makers, but - differently from the encomiastic approach that has traditionally been done - to restate a consecrated memory that still is maintained by its own protagonists.

Keywords: Cinema, NCLA, History, Politics, Latin America.

Há muito tempo, num antigo país da África, 16 príncipes negros trabalhavam junto numa missão da mais alta importância para seu povo, povo que chamamos de IORUBÁ. Seu ofício era colecionar histórias. O tradicional povo IORUBÁ acreditava que tudo na vida se repete. Assim, o que acontece e acontecera na vida de alguém já aconteceu muito antes à outra pessoa.

Reginaldo Pranti (*Os príncipes do destino*)

“Continuo fechado com minhas posições de um cinema terceiro-mundista. Um cinema independente do ponto-de-vista econômico e artístico, que não deixe a criatividade estética desaparecer em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político”.

Glauber Rocha

Sumário

Resumo	IX
Abstract	XI
Parte I - Breve panorama do documentário no relacionamento político-social da história	
Introdução	3
O princípio do início	7
O início da utopia	14
Breve panorama do documentário no relacionamento político-social da história	17
Parte II - O cinema documentário na evolução do resgate da identidade da América Latina.	
Introdução	23
1. Argentina: A renovação do cinema como gênero documental	24
1.2. Breve resgate dos princípios “teóricos” do Cinema Argentino: a partir dos Anos 60	26
2. Brasil: A tomada de consciência do Cinema Novo	31
2.1. O cinema documentário na teoria do novo	33
3. Bolívia: o cinema do povo indígena	36
3.1. A teoria junto ao povo	39
3.2. A Terceira Via	40
4. Chile: a transformação cinematográfica (1960)	40
4.1. A nova onda do cinema político no Chile	44
4.2. Os Festivais de Viña del Mar (1967-1969)	45
4.3. O cinema no exílio	46
5. Cuba: o cenário político	49
5.1 NossoTempo	51
6. O Cinema do Uruguai	53
6.1 O país do silêncio e exílio	55
Em retrospectiva: a Incipiente Integração Solidária da Cinematografia Latino-Americana e O Cinema de Integração (NCLA)	56
Parte III - Biografias Entrevistas	
Observação	61
1. Argentina	
1.1 Fernando Birri - Biografia	63
1.1.1 Filmografia	68

1.1.2 Entrevista	69
1.2 Fernando E. Solanas - Biografia	89
1.2.1 filmografia	96
1.2.2 Entrevista	97
1.3 Octavio Getino	103
1.3.1 Filmografia	106
1.3.2 Entrevista	107
2. Bolívia	
2.1 Jorge Sanjinés - Biografia	123
2.1.1 Filmografia	127
2.1.2 Entrevista	128
3. Brasil	
3.1 Nelson Pereira dos Santos - Biografia	145
3.1.1 Filmografia	149
3.1.2 Entrevista	150
3.2 Sergio Muniz	157
3.2.1 Filmografia	159
3.2.2 Entrevista	160
4. Chile	
4.1 Miguel Littin - Biografia	185
4.1.1 Filmografia	192
4.1.2 Entrevista	193
4.2 Patricio Guzman - Biografia	203
4.2.1 Filmografia	213
4.2.2 Entrevista	214
4.3 Pedro Chaskel Benko - Biografia	221
4.3.1 Filmografia	224
4.3.2 Entrevista	226
5. Cuba	
5.1 Santiago Alvarez - Biografia	237
5.1.1 Filmografia	242
5.1.2 Entrevista	243
6. Uruguai	
6.1 Mario Handler- Biografia	247
6.1.1 Filmografia	253
6.1.2 Entrevista	254
Parte IV	
Considerações	267
Os Primeiros textos Fílmicos	270
Breve resenha do Comitê de Cineastas da America Latina (CCAL)	274

Principais Manifestos do Novo Cinema Latino-Americano - NCLA - (1969)	276
I. Manifesto por un Cine Imperfecto	276
II. Hacia un Tercer Cine	286
III. Manifesto Teoria y Practica de un cine junto al Pueblo	308
IV. Estética da Fome Estética do Sonho	313
V. Manifesto de los Cineastas de la Unidad Popular	317

Discursos

Ato de Inauguração do XIII Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano	320
---	-----

Declarações

I. Declaração do Cinema Latinoamericano Independente	322
II. Declaração do I Encontro de Documenaristas Latinoamericano do Séc XXI	323

Resoluções

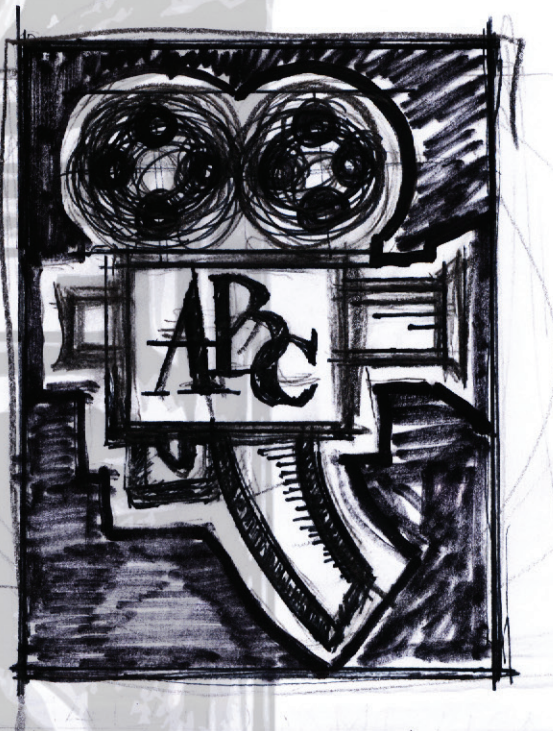
I. Resoluções aprovadas no Primeiro Encontro de Cineastas Latino Americano	331
II. Declaração final: IV Encontro de Cineastas Latinoamericano	335
III. Resolução do Comitê de Cineastas Latinoamericano (1974)	338
IV. Declaração Final do V Encontro de Cineastas latinoamericanos (1977)	339

Congressos e Fóruns

IV Congresso de La Unión de Cinematecas de America Latina: Declaração Cultural Nacional y Descolonización Cultural	342
I Fórum Mundial do Audiovisual - (2006)	343

Bibliografia	347
Referências Fontes	354
Jornais Revistas	360
Websites	361

Parte I



**Breve panoram do
documentário no
relacionamento
político-social
da história**

Introdução

Como é sabido, durante os anos 40 e 50 a indústria cultural do cinema se amplia notoriamente junto à cultura burguesa e acaba por articular, nos anos 60, a aceitação de críticos e autores de filmes como porta-vozes dos grandes monopólios da cultura norte-americana. Para os autores, estudiosos e interessados em uma estética própria e uma identidade regional na criação do cinema, este fato, no fundo, apenas corroborava com os planos de industrializar a cultura (já existentes em várias frentes políticas ao redor do mundo). Assim surgiu a ideia básica de começar a questionar o que deveria ser o cinema para a América Latina e para o “Terceiro Mundo”.

É fundamental, para entender o passado e o presente da América do Sul e da América Latina (e até para se poder visualizar o futuro), empreender um esforço paciente de pesquisa histórica. A princípio, os fatos históricos da década de 60 que têm desdobramentos na década de 70, tanto nas áreas culturais quanto políticas, podem ser entendidos também pelo viés do cinema documentário. Isso porque, dentro de um contexto mundial, pesquisar a literatura cinematográfica e filmográfica da América Latina é entender tais mudanças nos comportamentos sociais dos países mais envolvidos - os quais foram responsáveis por criar uma cultura fílmica e documental autoral de características singulares que, ao final, passou a escrever com detalhes mais profundos a sua própria história.

Uma análise social ajuda a esclarecer a avaliação, ainda que básica, dos diversos campos de interesse no presente trabalho, posto que, aqui, há um entrelaçamento do cinema com a política, a economia e a cultura em contextos sociais semelhantes. Para começar a entender a identidade histórica do documentário latino-americano, pode-se afirmar, então, que a América do Sul e a América Latina constituíam, para a América do Norte (entenda-se, os EUA), a principal zona geográfica de interesse estratégico. É o que revela o estudo de Luiz Alberto Moniz Bandeira:

Os Estados Unidos detém 28% do PIB mundial; são responsáveis por 31% do estoque total de investimentos diretos estrangeiros; participam com 13% do comércio internacional; realizam 60% das despesas com armas; controlam 40 % do total de ogivas nucleares; geram talvez 40% de toda a produção de audiovisuais e de “ideologias”; consomem 23% da energia mundial e geram 25% das emissões anuais de CO₂; 31 das 100 maiores mega empresas multinacionais são americanas, e finalmente os Estados Unidos são proprietários de mais de 50% dos satélites civis e militares que circundam a terra.¹

Quer dizer que os EUA sempre compreenderam a importância estratégica desta região - considerada, no fundo, como área de sua influência exclusiva. De um lado, afirmavam que outra potência não teria o direito de intervir ali (nem poderiam sequer ousar intervir) sob pena de reação; e, de outro, procuravam, com persistência, remover a presença europeia na região, através de uma política exterior

¹ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Formula para o caos. A derrubada de Salvador Allende. 1970 - 1973*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008. Pág. 18

cujo objetivo era demonstrar a superioridade do modelo americano de livre iniciativa. (BANDEIRA, 2008, p. 23)

De forma velada vai se consumando o plano de democracia liberal e individualismo norte-americano como a solução mais eficiente para superar o subdesenvolvimento latino-americano. Paradoxalmente, o firme apoio a ditaduras civil-militares de direita, altamente repressoras e violentas, como instrumento de eliminação de movimentos de esquerda e de seus dirigentes, armados ou não, na América do Sul e Central - como revelaram os documentos da “Operação Condor” (BANDEIRA, 2008, p. 582) - fomentava a luta pelo modelo socialista, proletário, estatizante e solidário que Cuba representava (como se observará na história particular de cada país e de seus autores de documentários).

Quanto ao contato inicial mais particular, sabe-se que os países latino-americanos começaram a receber o cinema no fim do século XIX:

Na América Latina começou-se a filmar cedo: os primeiros filmes foram realizados no México, entre agosto de 1896 e janeiro de 1897, por Gabriel Veyre e C. J. Bernard, emissários dos irmãos Lumière. A disputa pela determinação do que seria o primeiro registro cinematográfico sem intervenção francesa parece, até agora, ter sido ganha pela Venezuela, pois Guillermo e Manuel Duran filmaram, em Maracaibo, cenas da extração do petróleo, as quais foram exibidas em janeiro de 1897.²

No entanto, para melhor visualizar o desenvolvimento do cinema latino-americano, e visto nosso interesse em aprofundar os estudos durante os anos 60, convém tomar o pensamento de Fernando Birri e “resumir” o enredo histórico da formação do que viria a ser conhecido como “Novo Cinema Latino-Americano” (ou NCLA). Diz o autor de sua experiência pessoal:

Começou porque eu justamente queria aprender a fazer cinema na Argentina, ali pela metade dos anos 50 e não havia onde fazê-lo. (...) a Argentina tinha vários estúdios importantes. Ali estavam Argentina Sonofilm, San Miguel, Lumiton, estúdios que faziam parte da indústria tradicional da Argentina. Naquele momento eu me dei conta, refletindo um pouco depois sobre isso, que em geral todas as coisas que terão um destino nascem de uma carência.³

Também a situação política e econômica marca, pela sua clara indefinição, os anos de progresso cinematográfico da América do Sul, cuja carência artística (no entender de Birri) equivale também à procura de identidade nacional. Compreende-se, então, porque o cinema latino-americano se constrói influenciado tanto pela produção espanhola como pela francesa e italiana - não podendo ser negada ainda a forte presença dos Estados Unidos, cuja indústria cultural cinematográfica, durante a década de 50, teve uma notória influência e controle das “telas” através das distribuições, exibições e produções hollywoodianas.

2 PARANAGUÁ, Paulo Antonio. (Ed.) Cine Documental em America Latina. Madrid: Ediciones Catedra, 2003.

3 BIRRI, Fernando. Entrevista com o cineasta (julho de 2006). Ver “Parte III - Argentina”.

A crescente politização das esferas culturais na América Latina do pós-guerra atinge seu ponto alto no final dos anos 60 e princípio dos anos 70. Este fato, em grande parte, deveu-se ao corajoso e progressivo engajamento de seus artistas e intelectuais que tomavam consciência do quão profundamente a história e a política influenciam a criatividade.

Durante as décadas de 1960 e 1970 desenvolve-se uma forte simpatia pela luta de classe revolucionária na América Latina. A reivindicação da cultura determina parte fundamental da educação, bem como da informação, ao divulgar o processo político em defesa das mudanças esperadas - e que pareciam estar por acontecer, visto o ano de 1968 marcado pelo “maio” francês e pela Primavera de Praga (na então Tchecoslováquia). Robert Stam identifica que o Maio de 68, embora tenha sido mais “espetacular”, apenas dava sequência a acontecimentos ocorridos em outros lugares do mundo: “Todos participaram de uma revolta global contra o capitalismo, o imperialismo e o colonialismo, e também contra as formas autoritárias de comunismo.” (STAM, 2003. p. 154)

As manifestações e protestos político-sociais, em geral, contribuíram para aprofundar o interesse da crítica especializada e do público universitário estrangeiro pelas obras e ações dos realizadores identificados ao projeto do Novo Cinema Latino-Americano. Baseado na realidade dos fatos, o cinema militante denunciava diretamente os rearranjos da exploração social - ela mesma sofrida pelos autores que representariam a cultura audiovisual. Com o advento dos regimes ditatoriais de exceção nos países da América do Sul, muitos cineastas foram constrangidos a partir para o exílio, porém sem deixar de produzir filmes, uma vez que os realizadores continuaram sustentando suas ideias e proclamando seus manifestos.

Nesse sentido, o presente trabalho também aborda a riqueza do material do período em forma de depoimentos, entrevistas e relatos de experiências inéditos, além de discussão sobre a produção dos cineastas latino-americanos. O propósito, aqui, é de revelar o registro de um material novo conduzido sempre pela pergunta direta. Uma vez que inclui as experiências particulares de vivência passada e atual, a pesquisa prima pela espontaneidade das respostas como meio de explorar também resultados de um estudo mais condizente com o tema do documentário.

A metodologia que utilizamos foi a de constituir uma cronologia de pesquisa pautada a partir de uma (re)coleção de dados da década de 1960, que marca uma época de sonhos e lutas que se transformaria, no futuro, nas amarguras humanas das ditaduras militares. As fontes consultadas (Bibliotecas, Cinematecas, arquivos históricos, entre outros) e a pesquisa de filmes documentários irão confirmar a tese dos “momentos” (datas, personagens e testemunhos) da retomada do cinema como gênero documentarista e nacional.

A confirmação de dados, o mapeamento e cruzamento de fatos históricos da memória, mais as fontes escritas, a leitura de textos essenciais e o contato pessoal (direta ou indiretamente) com os autores, então, cria um acúmulo de informação sob as quais é possível refletir o cinema latinoamericano como parte dos anais históricos.

Se, por vezes, o documentário se destaca como universal em registros clássicos (como, por exemplo, em “La Hora de los Hornos” e “A Batalha do Chile”), este cinema nasce efetivamente com o dom de persuadir os espectadores transportando-os para dimensões da cultura nacional e latino-americana. Por nosso lado, o contato pessoal com estes autores realizado no estudo (ou mesmo através de e-mails)

enriqueça a pesquisa no sentido de ressaltar a sensibilidade, o talento e a humildade dos diretores que, com criatividade artística, se dispuseram a corroborar mudanças sociais e políticas em cada país.

As entrevistas ainda apontam as abolições de leis, o fomento de distribuição, as criações de coproduções, tudo narrado e comentado pelos que registraram e participaram das crônicas do Novo Cinema Latino-Americano. Isto é, todos que passaram a ser os interlocutores num passado-presente, testemunhos oculares dos antigos teatros até as salas de cinema de cada cidade e país. Esta é uma maneira de resgatar o espírito de Fernando Birri, Octavio Getino, Fernando Solanas, Jorge Sanjines, Miguel Littin, Nelson Pereira dos Santos, Patricio Guzman, Santiago Alvarez, Jorge Perugorria, Sergio Muniz, Silvio Tendler, Orlando Senna, Pedro Chaskel, e tantos outros.

Assim sendo, o itinerário deste trabalho cresce de forma substancial e socialmente inserida na história política dos cinemas nacionais. O relato em forma de oralidade representa a fonte direta da experiência e da memória. Isto dá ao trabalho a riqueza e sensibilidade próprias do zeitgeist do período, afirmando os esforços alcançados pelo primeiro intento de desenvolvimento integrativo da América Latina. Este Novo Cinema qualificado de político ou panfletário está estreitamente ligado à história e vida dos povos, sendo entendido em relação com o contexto histórico de cada país, da mesma maneira que se entende a relação com os movimentos cinematográficos que são parte das experiências ao redor do mundo - como o documentário inglês, o expressionismo alemão, o neorealismo italiano, o cinema soviético do período clássico, o cinema de autor francês, o chamado cinema independente e etc.

A procura por uma nova expressão de criação estética, relacionada ao próprio conceito da arte, revolucionaria exponencialmente as ideias destes artistas, somando-se a isso os manifestos como arte a serviço dos povos. Apesar das diferenças culturais e políticas, o ponto em comum entre as cinematografias latinoamericanas é o discurso coletivo contra o subdesenvolvimento e o colonialismo da dependência.

É preciso lembrar que, antes mesmo dos seus momentos de apogeu, o Novo Cinema Latino-Americano foi algo mais que a simples somatória de cinematografias nacionais reunidas pelo idioma. As histórias comuns e a semelhança de caracteres nacionais se converteram no respaldo audiovisual de uma época em constante mudança, cuja identidade estava calcada na busca de uma vida menos retrógrada e passiva, e por isso as coincidências das visões artísticas e políticas, marcadas pela utopia da modernidade e pela liberdade de expressão e ação.

O que fez desta ideia de criação do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade. A integração cultural latino-americana começou a tomar corpo, ao final, justamente pelas experiências que vieram a ser comentadas e discutidas nos primeiros encontros entre os realizadores deste cinema - os quais também vieram a se conhecer e a conhecer seus trabalhos quase que a partir destes mesmos encontros.

O primeiro encontro de cineastas latino-americanos, idealizado por Aldo Francia e realizado em Viña del Mar, Chile, em 1967, foi extremamente importante porque, num momento também inicial, articulou as experiências e a atitude pioneira de diretores tão talentosos. Isto fica claro também nas palavras de Néstor Garcia Canclini:

A defesa da reivindicação da cultura que determina parte fundamental da educação e informação passa a ser parte principal para divulgar o

processo político. No entendimento e mudanças que estariam por acontecer, uma numerosa corrente de artistas que trabalhavam nesse sentido restabeleceu a estrutura cultural da América Latina. A cultura da imagem é a ferramenta pela qual artistas e escritores das diversas áreas artísticas manifestam suas ideias e falam para o povo. ⁴

Desta maneira, a obra dos autores principais do NCLA passa a se desenvolver também fora do padrão marginal e se integra aos processos de luta social e cultural mais ampla, cuja sólida política de combate, à altura de sua expressão, revela uma envergadura que se sustenta até os dias de hoje.

A necessidade de aprofundar os conhecimentos da linguagem e dos recursos expressivos desta obra documentarista, atualíssima, conjuga o método inicial de integração latino-americana na vertente tanto teórica quanto prática, numa síntese pertinente de formação e condução do trabalho dos novos cineastas da América Latina dentro do panorama cinematográfico mundial.

O Princípio do Início

Vem de um passado muito remoto a tendência de uma história servir de inspiração temática para outras formas de representação, desde a lendária (a exemplo das epopeias de Homero) e a dramática (as tragédias de Ésquilo ou Aristófanes) até a propriamente literária, além da plástica, entre outras (CANCLINI, 1984, p. 15). Após a Revolução Francesa e a difusão do Romantismo, tem-se uma maior sedimentação do formato histórico nas artes em geral e, com o advento do cinema, há uma enorme popularização - leia-se: transformação em meio de comunicação de massa - que permite a esta tendência uma diversificação muito mais abrangente.

Cabe esclarecer de início que um número muito elevado de filmes produzidos mundialmente possui um referente histórico, sendo também o ponto de partida destacado, aqui, no viés do cinema documentário latino-americano, como ficou dito: a agitação pré-revolucionária dos anos 60 na América Latina. Significa que o trabalho procura abordar a produção cinematográfica que reflete a realidade do período, porém sob a ótica do autor, antes de tudo, enquanto pessoa que se envolve socialmente com o que expressa em película. Não recorrer à análise direta das obras fílmicas - a despeito de sua vital importância para estudos localizados na fronteira entre Cinema (como gênero documentário) e História (gênero político-social) -, neste sentido, equivale a uma tentativa de visualizar o campo de atuação teórica e prática sobre o qual o diretor se debruça definitivamente, e cujo “produto” final será conhecido como filme ou documentário.

Neste contexto histórico, equivale dizer que os autores latino-americanos conceberam a atividade cinematográfica, em grupos ou individualmente, como frente de luta ao imperialismo norte-americano mas, o que pode ser mais importante ainda, também como fonte de (re)educação da consciência e da sensibilidade de si mesmos, bem como de seu povo e de toda uma geração.

⁴ CANCLINI, Néstor García. A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

De um lado, recorriam a representações de realidades sociais mais explícitas (ou seja, o oposto do que fazia, por exemplo, o cinema de massa hollywoodiano), enquanto, de outro, os experimentalismos nada teóricos - entendidos como práticos, pois trabalhavam com pessoas e material que tinham em mãos - pareciam até anular o conceito de “produto” final a ser assistido, posto que as propostas ao expectador eram outras. Longe de apenas entreter o público, este cinema, em tudo e desde o princípio, convergia para uma formação que vinha a favor de mudanças sociais e de uma “descolonização cultural” dos países em questão, notadamente abundantes de cultura e tradição próprias (sobretudo popular e indígena). Como bem aponta Mônica Cristina Araujo Lima:

As manifestações artísticas passam a ter um papel significativo na defesa da autonomia nacional e na conscientização das populações quanto à estratégia do “colonizador”. E o cinema, uma arte com potencial de alcançar as massas, torna-se um dos principais meios de expressão escolhidas pelos artistas de esquerda. É bom lembrar que a televisão ainda não tinha alcançado a importância, que assumiria posteriormente, entre os meios de comunicação de massa.⁵

Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (Brasil), Fernando Birri, Fernando Solanas e Octavio Getino (Argentina), Miguel Littin e Aldo Francia (Chile), Jorge Sanjinés e Jorge Ruiz (Bolívia), Mario Handler (Uruguai), Mauricio Walerstein e Román Chalbaud (Venezuela), Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e Santiago Álvarez Román (Cuba), entre tantos outros, seriam cineastas políticos que desenvolveram suas práticas de acordo com circunstâncias e condições estabelecidas pela história e cultura nacional em cada país, sempre renunciando a possíveis contradições entre arte e sociedade.

Não por acaso, documentários, filmes e manifestos compareciam lado a lado com festivais, mostras e congressos, também como formas de discussão de políticas governamentais - locais ou mundiais -, sendo a América Latina um dos continentes em que o cinema, através do NCLA, se engajava social e politicamente de maneira permanente (e isso, sem abdicar da preocupação estética). As tentativas de “descolonização cultural” se identificavam, na década de 1960, com a produção de vários cineastas que viriam a ter importância decisiva no NCLA. O posicionamento destes diretores, antes de tudo, pode ser entendido através de seus manifestos que passam a constituir parte intrínseca de um movimento artístico. Dentro de grandes conotações de ativismo político para a transformação de uma sociedade melhor, e enquanto filmam suas produções, os principais cineastas lançam suas diretrizes, tais como os manifestos “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación e el Tercer Mundo”, do grupo Cine Liberación (liderados por Fernando Solanas e Octavio Getino, na Argentina) e “Uma Estética da Fome” (de Glauber Rocha, no Brasil), ou o ensaio/manifesto “Por um cinema imperfeito” (de Julio Garcia-Espinosa, de Cuba), e mesmo propostas como “O Cinema Junto ao Povo” (do Grupo Ukamau, na Bolívia).

5 LIMA, Mônica Cristina Araujo. Cinema e Revolução na Argentina: Grupo Cine Liberación (1966-1971). Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC - Vitória, 2008, p. 14.

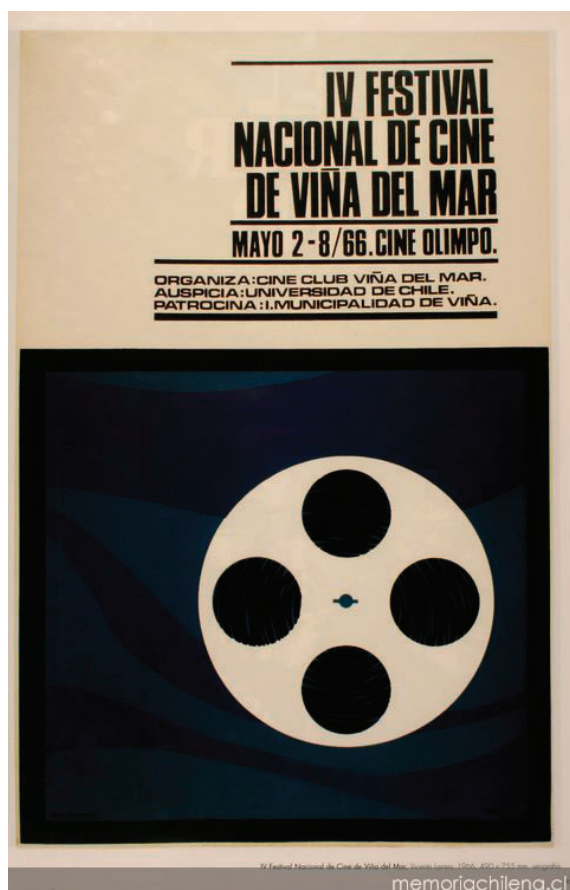


Fig. 1 > Cartaz do IV Festival Nacional de Cinema; Primeiro Encontro de cineastas Chilenos (1966).

Todas estas frentes de “ação” cinematográficas pretendiam expandir as práticas locais de realização, pessoal ou grupal. Havia, no entanto, um desafio maior, em última instância, comum a todos os autores da América Latina. Segundo Mariana Martins Villaça, este era

a criação de um novo cinema latino-americano, que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto. ⁶

Este cinema viria de encontro ao zeitgeist de novas vozes artísticas do período, representando um verbo novo e único - porque a expressão deste novo cinema exigia e já apresentava uma estética singular de traços regionais. Como afirmou Miguel Littin,

6 VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano”. In: Rev. Bras. Hist. [online]. Vol. 22, nº 44, S.P. 2002. Acesso em 20/08/2010.

(...) se expressaba em uma fulgurante literatura, em uma música que rescatava en la memoria popular los acordes de la canción liberada; en um nuevo cine que encontraba en la confrontación social las imágenes y el sonido que lo liberaban de antiguas ataduras estéticas subordinaciones tecnológicas, empujado a nacer por la fuerza creciente de una historia que exigía ser narrada com urgencia.⁷

A base comum destes cineastas estaria em suas próprias origens, as quais trabalhavam, principalmente no discurso cinematográfico, com referências estéticas do realismo social. Além das teorias de arte mais gerais, e essencialmente politizadas, as principais seriam o neorealismo italiano, a montagem soviética, o documentário inglês e a nova onda francesa.

Na prática, esta influência estética está diretamente relacionada com a questão política mundial, uma vez que, se analisados de perto, não havia diferenças profundas entre os conflitos sociais que estavam acontecendo em toda a América Latina (desde os carvoeiros no Chile até os mineiros na Bolívia) e outros continentes menos envolvidos do período (a exemplo da África e Ásia).

É fato que, no caso da América Latina, as tradições culturais encontravam pontos comuns que iam além da língua espanhola oficial em todos os países (obviamente, com exceção do Brasil). Além das políticas locais, que sofriam etapas semelhantes, os meios de comunicações, até então precários, e as perseguições políticas dificultavam os contatos entre os países, contribuindo para o cotidiano conturbado, a repressão ideológica e a escassez de fundos.

Segundo Livia Fusco Rodrigues, a revolução cubana - liderada por Che Guevara e Fidel Castro, na segunda metade da década de 50 - representava a semente mais segura do socialismo, revelando a esperança em forma de igualdade entre os países que formavam a América Latina. A influência do “sucesso revolucionário” de Cuba trazia a vontade da troca de experiências cinematográficas, alcançadas por esses jovens cineastas políticos latino-americanos, posto que alimentava também as tentativas de alianças artísticas. Estas começam a tomar forma e vão crescendo nos festivais de cinema independentes, como meio de também se acercar de um espaço propício ao desenvolvimento comum.

Algumas trajetórias isoladas pontuam e exemplificam o surgimento de um novo panorama cinematográfico no continente latino, como no Uruguai, onde o cinema ganhava cada vez mais espaço desde a década de 40, quando se desenvolveu no país uma estrutura equivalente às indústrias cinematográficas de grande porte, com instalações técnicas apropriadas (como viria a ocorrer com a Argentina e o Brasil na década de 50).

Durante esses anos, foram realizadas inúmeras coproduções entre Uruguai e Argentina, para quais se instalaram, neste primeiro país, laboratórios de revelação de película. Com este exemplo, é possível divisar a importância de um trabalho em conjunto. Ainda de acordo com Rodrigues (2009):

(...) enquanto a produção na Argentina peronista se encontrava diretamente vinculada ao Estado, o Uruguai passou a ser uma alternativa próxima e neutra, na qual os custos eram mais baixos e não havia controle

7 Ver “Discurso Inaugural de Miguel Littin, Viña del Mar, 1967”. In: FRANCIA, Aldo. Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. Chile: CESOC, 1990. Pag. 21.

político sobre a produção.⁸

O resultado mais visível, em relação à expansão do cinema na América Latina, seria o surgimento de novos cineclubes e cinematecas. No caso pioneiro do Uruguai:

(...) a Universidade da República contribuiu criando o Instituto de Cine Científico (ICUR), o que não só estimulou o consumo e contato com o cinema, como aumentou a qualidade dos filmes. Nesse contexto foram criados: o Festival de Cine Internacional Documental e Experimental Del SODRE (Serviço Oficial de Difusão Radioelétrica), desde 1954; e o Primeiro Congresso de Cineastas Latino-americanos Independentes, organizado em 1958 pela mesma instituição.⁹

O importante é atentar para o fato de que, nestes dois encontros, participaram nomes que viriam a se destacar como principais integrantes do movimento do Novo Cinema Latino-Americano, como o diretor de cinema argentino Fernando Birri (pela Escuela Documental de Santa Fé) na Argentina, e o diretor brasileiro Nelson Pereira dos Santos, um dos percussores do Cinema Novo no Brasil. De um terreno neutro, a princípio, a capital uruguaia - Montevideu - vem a se tornar, ao mesmo tempo, espaço promissor para que ocorresse uma das primeiras reuniões informais dos cineastas latino-americanos em seu próprio continente, encontros que antes só se davam em festivais estrangeiros, como por exemplo em Cannes, Veneza ou Pesaro, na Europa (RODRIGUES, 2009).

Depois do Uruguai, vale lembrar que o Chile, através do Cine Club de Viña del Mar, dirigido pelo diretor Aldo Francia, foi responsável pelo festival que reuniu filmes e cineastas inovadores e da mesma estirpe. Neste país, em especial, efetua-se a presença da delegação cubana, devido a acordos pela OEA (Organização dos Estados Americanos) - uma vez que o governo chileno, como todos os governos da América Latina (com exceção do México), havia cortado relações diplomáticas com Havana. É assim que o cinema documentário e experimental latino-americano mobiliza e reúne, através de encontros e debates, um cinema próprio, real e original.

Um grande diferencial é que, eles próprios, atores principais, escritores, autores e realizadores participavam do processo de mudanças sintomáticas frente aos acontecimentos pelos quais a América Latina estava atravessando - também enquanto cidadãos no seu dia-a-dia. Dito isto, a tentativa de se estabelecer uma determinada compreensão dos acontecimentos e da experiência cinematográfica, portanto, nos leva a fazer uma análise do desenvolvimento e da forma que se constrói o filme documentário, enfocando particularmente os aspectos históricos e o resgate da cultura regional; isto é, tratando o gênero documentário como fonte de documentação e meio de representação.

O cinema documentário é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos

8 Ver "O envelhecimento precoce do Novo Cinema Latino-Americano". Livia Fusco Rodrigues. Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação em Crítica de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Orientação de Profa. Edilamar Galvão. São Paulo, 2009.

9 RODRIGUES, 2009, Pág 34.

condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento.

No entanto, para fazer uso cientificamente de uma forma afirmativa de comunicação, requer-se cautela e cuidados especiais. A forma como o filme reflete a sociedade não é, em hipótese alguma, direta, e jamais se apresenta de maneira organizada (i.e, em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente. Isso vai de encontro com o estudo aqui proposto: ao privilegiarmos os documentos escritos e a bibliografia existente acerca do tema, pretendemos colocar em destaque uma das inúmeras questões de interesse comum para uma geração de cineastas que fez da atividade de reflexão, essencialmente, parte orgânica de seu fazer artístico.

Na maior parte destes cineastas, embora a capacidade (e generosidade, pode-se dizer) de explorar o gênero documental e os seus recursos expressivos através da pesquisa sobre a problemática social já estivesse presente há muito tempo, a obra enquanto documentário se consolida a partir dos anos 60, no desenvolvimento das correntes estéticas, narrativas e temáticas originadas nas discussões das ideias advindas das escolas da Europa.

Para efeito de análise retomaremos as teorias e métodos de trabalho desenvolvidos pelos documentaristas e autores do cinema latino-americano. Sabendo que autores e entrevistados, por meio da sua importância, conduziram o objetivo de recriar o cinema pelo olhar do que pode ser realidade ainda hoje, para o espectador (e também para o leitor) este cinema evoca uma memória complexa. Isto porque contém um imaginário que pode ser constatado na base da formação cultural compartilhada por gerações de argentinos, brasileiros, chilenos, cubanos, etc. Uma vez que viveram em consonância com suas várias influências, diversas manifestações e proclamações de independência cultural se mesclam com manifestos e ideias nacionalistas transformadas em bandeiras de lutas, bem como de produção mais atualizada e criação de novas formas de expressão, especificamente a do cinema.

Dessa forma, pode-se afirmar que o “filme histórico”, como detentor de um discurso sobre o passado, coincide com a “História” (entendida como oficial) no que concerne à sua condição discursiva. Não é absurdo considerar que o cineasta, portanto, ao realizar um filme de gênero histórico, assume a posição de historiador, ainda que não carregue consigo o rigor metodológico do trabalho historiográfico.

O grande público, hoje em dia, tem um acesso maior ao que chamamos de “História” através das mídias visuais do que pela via da leitura e do ensino nas escolas secundárias, por exemplo. Essa é uma verdade incontestável no mundo contemporâneo, no qual, de mais a mais, a imagem domina as esferas do cotidiano urbano, individual ou mesmo em grupos. Esse fato, em grande medida, se deve à existência e à popularização dos filmes “históricos”.

No entanto, tais filmes encontram uma grande reação negativa por parte de um público mais “culto” - incluindo uma boa parcela dos historiadores - que enxerga nessas produções apenas um meio de vulgarização desta História, o que não constitui, em sua totalidade, uma crítica verdadeira. É possível se posicionar contra essa postura sem nenhum temor, pois o historiador não deve menosprezar e muito menos ficar à margem desse processo de difusão do saber histórico através do cinema, visto que, no entender deste trabalho, atualmente também a televisão e as diversas mídias podem ser aproveitadas em seu enorme potencial (que pode ser documental ou didático, se aplicado ao ensino da História) a fim de contribuir para o desenvolvimento de uma leitura cinematográfica da história, por exemplo, por um viés

eficiente e formador de conhecimento científico e consciência histórica.

Mônica Almeida Kornis sustenta que somente a análise do documento respeitado enquanto fonte primária permite à memória coletiva recuperar sua própria história, permitindo ao historiador usá-lo cientificamente, ou seja, com pleno conhecimento de causa. Se tomarmos a ideia de que o documento escrito retrata uma história, por conseguinte, o filme registraria a realidade. Vale lembrar que, já no início da década de 1920, surgiram indícios de que alguns historiadores passavam a reconhecer o cinema como fonte de conhecimento histórico.¹⁰

Na valorização de Boleslaw Matuszewski (apud KORNIS, 1992), o filme era sempre visto como registro da realidade. Mesmo que não entrando em detalhes, no momento, a respeito do debate da pesquisadora, percebe-se que a discussão propriamente metodológica em relação a “cinema-história” passa a existir, então, mediante o ponto central da natureza da imagem como cinema.

Tal relação pode se fortalecer, também, ao se concordar com o reconhecimento do valor do documentário que prevalece na discussão dos cineastas e teóricos da década de 60. Kornis, citando Marc Ferro (em seu artigo “O filme, uma contra-análise da sociedade?”), reafirma a expectativa histórica no documentário, visto “o esforço de Ferro para demonstrar que o filme constitui um documento para a análise das sociedades, muito embora não faça parte do “universo mental do historiador”.¹¹

Com os avanços tecnológicos e científicos alcançados desde o fim do milênio, em especial no domínio da comunicação, modificaram-se bastante os tipos de relações sociais empreendidas pela humanidade como um todo. Desta nova era se esboça, com contornos ainda indefinidos, o cientista social enquanto realizador, o qual não pode se distanciar das ideologias de comunicação, sob o risco de se encontrar inteiramente fora da realidade do processo histórico em curso. Nesse sentido, assiste-se ao surgimento de uma necessidade histórica imperativa para as ciências que estudam o homem e as suas relações: sua modernização por meio da integração com os novos recursos da comunicação e, neste caso em particular, com o cinema.

Isso posto, o presente trabalho procura, através de artigos, livros, manifestos e escritos especializados no documentário abordar o cinema também no contexto histórico geral, entendido pelos olhares que, comprometidos com a realidade, farão parte da elaboração das análises e questionamentos que conduzem o tempo passado e presente. Atualizando as experiências de conteúdo no tempo, certamente é possível resgatar parte da história dos anais da cultura do cinema latino-americano. Pois este material presta-se a esclarecer questões sobre o contexto histórico da época, assim como pode oferecer subsídios para projetos futuros. No fundo, também é impossível pensar no nosso passado histórico sem admitir a imagem cinematográfica como parte integral dos diversos pontos de vista bibliográfico, sejam eles anteriores ou contemporâneos.

10 KORNIS, Almeida Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol. 5, nº 10, 1992.

11 KORNIS, 1992. Um exemplo clássico, como aponta Bill Nichols, é Nanook, o esquimó (1922), filme de Robert Flaherty que refere o início de um reconhecimento histórico do cinema. Como diz o crítico (sobre a obra): “O documentário representa o mundo histórico ao moldar seu registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou ponto de vista diferente”. In: NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. São Paulo: Papirus, 2001 (pág. 210).

O Início da Utopia

É fato que, tendo como tema central o conteúdo político-social, diversos cineastas buscam receitas possíveis para a representação da América Latina, dentro da pluralidade de referências estéticas. Além dos próprios filmes, existe ainda uma vasta informação escrita que permite detectar anseios comuns em suas tentativas de definição dos objetivos do NCLA. O esforço por responder à violenta realidade do continente, que se desnudava perante suas lentes, não se detém quando os realizadores são pressionados pelos acontecimentos políticos ou pela escassez de recursos. Ao contrário, este cinema (que é chamado num primeiro momento de cinema “político-militante”) se constitui de um engajamento explícito, uma lógica de mensagem-interlocutor ininterrupta.

Na presente proposta de análise, a expressão “cinema político-social” é a que melhor se encaixa, uma vez que são pesquisadas as obras de denúncias sociais e de tomadas claras de posição, seja do próprio autor, seja pela encomenda - isto é, as intenções puramente didáticas, ou ainda de denúncias que, em um determinado aspecto social, passam a ser antipolíticas por excelência.

Pode-se dizer, então, que a trajetória da busca de um cinema próprio para a América do Sul e Central ganhou seu primeiro impulso no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, na Itália, frequentado nos anos 50 por jovens como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri e outros cineastas latino-americanos, os quais compartilharam uma formação comum, cujos frutos se veriam especialmente nas décadas de 60 e 70.



Fig. 2 > Sala do Cine Club Artes; Primeiro encontro de Cineastas Latinoamericanos - (1966).

Dentre as referências presentes nessa formação, destacavam-se: o neorealismo italiano, o cinema épico de Sergei Eisenstein e, em boa medida, o neossurrealismo de Luis Buñuel, a nouvelle vague francesa e o free-cinema inglês. As tendências estéticas presentes na produção europeia, aliadas à busca de afirmação da “latinoamericanidade” - em termos políticos e culturais - resultaram numa eclética combinação que constituiu a fôrma para a matéria-prima do que viria a ser o NCLA.

Este cinema nasce como oportunidade de pôr em prática na América Latina uma proposta de trabalho de produção, métodos de realização e experimentação de conhecimentos com recursos adquiridos através das experiências dos diversos autores que retornam depois da referida estada em Roma, a partir do ano de 1955 (sobretudo Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea e Paul Leduc).

Para o espectador comum, em sua maioria alheio à história do cinema dos anos 60 (como também ao cinema da América Latina), surge durante esta década diversos artistas que passam a tomar uma posição de resistência inovadora e integrativa do significado de realização e coprodução audiovisual. Nas palavras de Canclini:

A partir da década dos anos 60 e começo dos 70 desenvolve-se na América do Sul uma integração solidária de encontros e discussões sobre as diversas temáticas da cultura e da sociedade que estava se constituindo na política mundial. Surge assim, o primeiro encontro de cineastas latino americanos que se realizou em Viña del Mar, no Chile (1967), e logo em Medellín, na Colômbia (1968). A partir de então, constituem-se pontos de referência para uma nova forma de enfocar o cinema adotando uma moral social mais de acordo com os tempos, esquecendo o cinema de entretenimento alienante e começando a produzir um cinema de compromisso com a realidade latino-americana.¹²

Aldo Francia, médico e cineasta chileno, foi o responsável por organizar o primeiro encontro e festival de cinema em Viña del Mar, supondo que só existiam manifestações dispersas, isto é, casos isolados do cinema social representados, por exemplo, pelos já existentes Cinema Novo Brasileiro, Escola Argentina de Santa Fé, e pelo incipiente cinema revolucionário de Cuba. Francia confessa que, na ocasião, “desgraciadamente, ignorábamos quienes eran los cineastas del cine joven y el costo real de un evento de esta envergadura”.¹³ Tal encontro acabou por reunir os principais realizadores de filmes de diversos países latino-americanos, dando início ao que logo seria conhecido como “Nuevo Cine Latinoamericano”.

Se o problema do custo na realização de festivais já se fazia superar pela própria iniciativa dos autores (espécie de bandeira de luta, já por si mesma), por seu lado a produção fílmica também se beneficiava artisticamente através das superações tecnológicas pioneiras.

Percebe-se que, para os autores do NCLA, o “novo” já era entrevisto não através de uma câmera ultramoderna, por exemplo, mas, antes de tudo, pela própria consciência de “vida” nova - mudanças e transformações passíveis a cada geração, a cada momento da história - e da ética que todo cineasta e

¹² CANCLINI, 1984, p. 32.

¹³ FRANCIA, Aldo. Nuevo Cine latinoamericano em Viña del Mar. Chile: CESOC, 1990. Pág. 117.

indivíduo traz em si. Dentro da contingência da novidade, a ética parece ser a única característica capaz de definir a tão ansiada forma “nova”, i.e., original.

Entendendo que um filme novo nasce apenas de dentro para fora como um todo, a característica considerada novidade surge, neste sentido e principalmente, em meio a manifestações artísticas ou populares como, por exemplo, na Universidade no Chile (chamado de “Cine Nuevo y Experimental”), no “Cine Independiente” no México, no “Cine Nuevo” no Uruguai (com sua “Cinemateca de Tercer Mundo”), no “Cine Documental” colombiano, no cinema de Margot Benacerraf na Venezuela. Todos esses coletivos e autores trabalham a questão da cultura nacional visando a perspectiva de abertura democrática. Este condicionamento envolve a questão econômica juntamente com a política, o que fez dos autores (e suas ideias e ações apresentadas também através de textos) um fenômeno de importância internacional devido ao seu alto nível de compromisso. A afirmação de Bill Nichols sobre o documentário social se aplica nesta realidade fílmica latino-americana:

Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. [...] A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. ¹⁴

Dentro dessa nova dimensão, na qual o Cinema Documentário ganhou nova nomenclatura (e horizontes) - Cinema Verdade, Cinema Direto -, a montagem acabou também por se modificar. Esta se tornou mais fluida ao privilegiar o tempo do nascimento de pensamentos e ações; tornou-se menos expressiva e mais interna, ao respeitar a conjugação das movimentações de câmera diante de improvisos e imprevistos - sem, contudo, perder a noção de síntese, objetividade, ritmo, experimentação e criação artística.

Neste processo, se estabelecem as similaridades e as correspondências frente ao parentesco existente do formato e dos manifestos do “Cinema Urgente” de Santiago Alvarez (Cuba), “Fotodocumentários” de Fernando Birri (Argentina), o “Cinema Popular” de Nelson Pereira dos Santos (Brasil), “Cinema Novo” de Glauber Rocha, “Tercer Cine” de Fernando Solanas ou “Cine Imperfecto” de Julio Garcia Espinoza (Cuba). A cultura da imagem seria a ferramenta através da qual artistas e escritores manifestam suas ideias e falam para o povo, propondo conteúdos reais e criando por meio da denúncia.

Não por acaso, surge também uma literatura - em forma de manifestos, artigos, cartas, etc. - para representar os conteúdos filmados em palavras. Como aponta Avellar:

Propósitos como o de se criar uma linguagem própria, libertadora, de denúncia e que se convertesse em espaço de crítica e reflexão; mostrar a face do “verdadeiro” homem latino-americano; atingir o grande público; fomentar a ideia de América Latina como “Pátria Grande” (como costumava se referir Fernando Birri), são metas frequentemente identificáveis nesses escritos, entre os quais se destacam artigos como

14 NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Tradução: Monica Saddy Martins. Sao Paulo: Editora Papirus, 2005, p. 14.

o de Glauber Rocha, “Teoria e prática do cinema latino-americano” (na revista italiana *Avanti!*); de Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine” (em *Cine Cubano*), também escrito em 1969 e publicado na revista peruana *Hablemos del Cine*.¹⁵

Os manifestos como, por exemplo, “A Estética da Fome” (Brasil), “O Cinema de Liberação” (Argentina), “O Cinema Junto ao Povo” (Bolívia), “O Cinema Imperfeito” (Cuba) e “O Novo Cinema Político” (Chile), ao final, se relacionam diretamente com o filmar e documentar, ou seja, fazem parte de grandes conotações de ativismo político enquanto atitudes semelhantes e coincidentes nos países da América do Sul.

Breve panorama do documentário no relacionamento político-social da história

Antes de abordar o cinema-documentário enquanto instrumento combativo político-ideológico por excelência, convém ressaltar que o documentário audiovisual soube formular a relatividade da noção de tempo vislumbrada desde Eisenstein dentro de quatro perspectivas. São elas: 1) a evidência material: o tempo de duração de uma fita e a notação cronométrica; 2) a evidência anedótica: o tempo de duração da história narrada; 3) a evidência rítmica: o tempo virtual; e a mais importante, 4) a evidência ontológica: o tempo passado retomado.

A partir desta base teórica, mais elementar, vale recompilar a formação do cinema através de suas tendências e significados, tanto mais experimentais quanto apenas práticos. Sustentando as abordagens críticas em depoimentos, produções, manifestos e pesquisa bibliográfica, é possível chegar a interpretações que considerem a inserção do cinema como forte instrumento de luta ideológica e política na sociedade.

Partindo da qualidade de uma obra cinematográfica na mente criadora do autor ou realizador, então, o documentário científico-social se faz obra principal acerca de um juízo moral através da própria imaginação, incluindo o resgate da memória como história. É assim que o cinema documentário, na busca de registrar a inserção do argumento da realidade, ganha como proposta conhecimentos aprofundados desta mesma realidade - no sentido de testemunhar o desenvolvimento de uma cultura como questão especial de estudo e significado prático.

Diversos autores, escritores e críticos de artes têm abordado temas referentes ao cinema de produção e realização (como também em outras áreas) que se referem à produção artística em geral. Pesquisadores das áreas das comunicações, sociólogos, antropólogos, etc. são parte da presente discussão do NCLA. Por conseguinte, e como referência obrigatória, destacando-se os pensamentos de Guido Aristarco (1961), Frantz Fanon (1968), Carlos Ossa Coó (1971), Alberto Cavalcanti (1976), Jean Claude Bernardet (1979), Alfonso Dragon (1982), Néstor García Canclini (1984), Glauber Rocha (1985), Jesús Matin Barbero (1989), Aldo Francia (1990), Maria do Rosário Caetano (1997), Octavio Getinio (1998), José Carlos Avellar (1999), Nichols Bill (2001), Ismael Xavier (2002), Paulo Antonio Paranaguá (2003), Alicia

15 AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

Vega (2006), Luiz A. Bandeira Moniz (2008) e Jorge Ruffinelli (2010).

Tal seleção leva em conta a discussão que comporta realidades adequadas aos tempos atuais e avanços tecnológicos, cuja transformação do produto cultural em simples mercadoria de consumo preocupa enquanto componente ideológico de sua natureza. É importante considerar ainda o que diz Canclini:

Como toda teoria viva, a reflexão crítica da América Latina passa sobre a comunicação de tensões e contradições múltiplas, sua verdade e sua força incidem tanto na capacidade de construir o real como sobre a reflexão de romper o cerco das condições de produção e operação. (CANCLINI, 1984)

O grande impulso na produção documentarista, verificado a partir dos anos 60, originou grupos sociais com o objetivo de fazer uma produção alternativa frente àquela que a televisão apresentava. O gênero documentário como “meio” ou “formato”, assim, passou a ser enquadrado como obra na qual a linguagem primava pela informação. Os autores (em cada estilo pessoal, ou considerados em conjunto) traduzem o relacionamento do espectador com seu ambiente, e a estética latina passa a definir uma nova forma de utilizar as câmaras - também como comprometimento social.¹⁶

Uma das principais características deste cinema é que a imagem torna-se, definitivamente, mais livre. Contribui para isso, por exemplo, o processo provocado pelas oscilações, tremores ou locomoção com o caminhar do próprio cameraman, ou a não utilização de filtros à luz natural (i.e., estourada). Ainda, na maioria das vezes deficiente, os negativos muitas vezes vencidos originam imagens contrastadas em demasia, mas que são incorporadas na concepção estética do filme. O aparecimento do neorealismo na América Latina, na esteira do movimento italiano, reforça estes fatos. Nas palavras de Paulo Antônio Paranaguá:

(...) detectamos la existência de um Neorealismo latinoamericano entre los fenómenos característicos de la transición entre el modelo industrializante de los estudios y el “cine de autor” o cine independiente, basado em la fusión entre el director y el productor (e incluso el guionista). En lugar de una mera influencia externa, tenemos una tendencia interna, operando en una escala, un espacio y un tiempo amplios.¹⁷

Mobilizando encontros e discutindo novas e velhas ideias a fim de descobrir um cinema próprio e real, os atores principais são os realizadores que se contrapõem ao modelo de cinema “industrial”, instalado a partir dos anos 50. É de Fernando Birri o seguinte pensamento:

O cinema documentário no gênero político e social registra não só o

16 Exemplo disso é qualquer obra fílmica e documental do período que acusava e denunciava diretamente o poder dos monopólios industriais e do próprio capitalismo mundial.

17 “El Neorealismo latinoamericano”. Paranaguá, Paulo Antônio. In: CINEMAIS - Neorealismo na América Latina. Rio de Janeiro: Aeroplano, nº 34, abril/junho de 2003 (Pág. 10).

presente, como arquiva o passado num sentido objetivo, devolvendo assim o espírito de outras épocas, sentimentos soterrados pelas mudanças das estruturas do tempo e comportamentos da sociedade de cada região (...) Se torna importante como ponto de partida a elaboração e a crítica da problemática estabelecida em torno da “impressão da realidade” no cinema, quando se trata de gerar uma opinião do autor da obra, ou seja, discutir a problemática idealista da origem história-espaço-futuro, das realidades do desenvolvimento cultural como parte fundamental das variantes de reflexão teórica sobre o cinema em seu gênero documentário latino-americano .¹⁸

A necessidade de análise do desenvolvimento e da forma como se constrói o filme documentário passa - ainda que particularmente aplicado nos aspectos históricos e resgate de culturas regionais - pelo enfoque do próprio gênero como fonte de documentação e meio de representação. É assim que se descobre a melhor imagem, projetada pelo autor, para o surgimento do NCLA:

O Novo Cinema Latino-americano revestia culturalmente as tentativas de uma nova geração de cineastas dispostos a comprometer-se com mudanças radicais a nível continental. No Chile, vários cineastas colaboraram com a Unidade Popular; o grupo Ukamau trabalhava junto aos indígenas e os mineiros bolivianos; em Cuba colaboraram na construção da consciência revolucionária; na Colômbia desnudavam os mecanismos que produziam ondas de violência, no México surgia um cinema independente da formação cinema-clubista e europeizada; no Brasil era aceito o cinema novo e na Argentina se instrumentavam fórmulas do documentarismo comprometido, desde a Escola de Santa Fé primeiro, e logo o Terceiro Cinema como alternativa.¹⁹

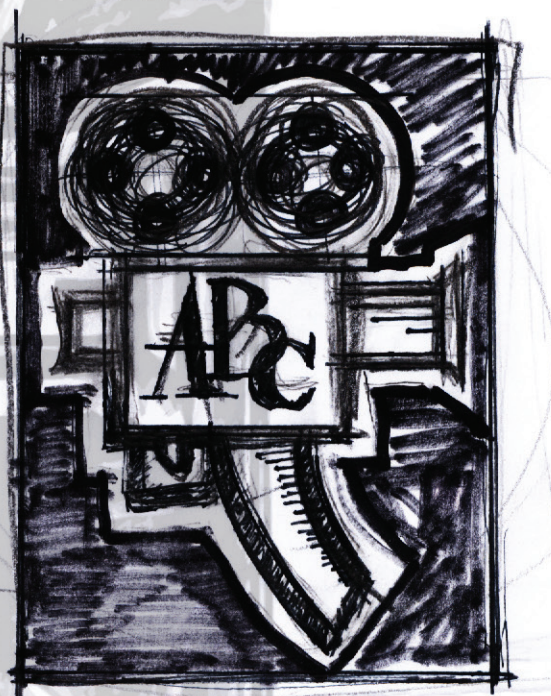
Com uma inspiração marcada pela denúncia social, pela forte carga opositora em respeito aos poderes instituídos, pelo trânsito à margem da produção industrial e com definida vocação documental e testemunhal, surgiam os primeiros filmes emblemáticos do movimento NCLA. Esta nomenclatura, segundo Ana López, permitia distingui-lo do cinema anterior, o qual seria “rechaçado com veemência como imitativo de Hollywood, irrealista, alienante e sentimentalóide”.²⁰

18 BIRRI, Fernando. Entrevista concedida ao autor na Mostra do Cinema Latino-Americano de Rio de Janeiro. Universidade Castelo Branco, Realengo. 2002. Ver Parte III.

19 Idem, 2002. Ver Parte III.

20 LÓPEZ, Ana M. “An Other History: The New Latin American Cinema”. In: *New Latin American Cinema*. Vol.1. Theory, Practices and Transcontinental Articulations. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State UP, 1997 (pág. 136).

Parte II



O cinema
documentário na
evolução do resgate
da identidade da
América Latina

Introdução

O cinema documentário na América do Sul e Central registram a inserção do argumento do real, ganhando como proposta conhecimentos aprofundados da própria realidade, no sentido de testemunhar o desenvolvimento da cultura como questão de estudo e significado.

Sabe-se que o documentário cresceu e se fortaleceu desde a proclamação das especificidades sociais econômicas e culturais de cada país. Às vezes, teve que se exprimir através de uma visão mais metafórica e simbólica, condicionado por circunstâncias políticas. Em outras ocasiões, apenas se deixou permear pelas influências de seu próprio instrumental (câmera na mão, som direto, testemunho e realidade contemporânea), sobretudo enquanto testemunho cinematográfico de realidades pouco conhecidas ou divulgadas. Visto em perspectiva, pode-se dizer que o cinema como gênero documentarista se apoiava mais no nacionalismo cultural, nos programas sociais e políticos próprios das esquerdas latino-americanas, que na coerência estética, ou em um estilo representacional pré-determinado. Também se destacou sempre pela ideia do que não queria ser - basicamente, a negação do cinema hollywoodiano, do esquematismo ordinário dos velhos cinemas nacionais e da confirmação das realidades nacionais “oficiais” - do que propriamente pelos lineamentos de caráter normativo e pragmático.

À medida que as filmografias deste tipo de documentário avançavam, desde os anos 60, fazia-se mais perceptível a tendência de explorar as potências políticas e ideológicas do cinema, assim como a capacidade de revelação das realidades conflituosas em comum.

Nesta tendência se encontravam, por exemplo, o argentino Fernando Birri, os cubanos Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, além do brasileiro Nelson Pereira dos Santos, todos interessados nos modos neorrealistas de conceber o cinema. Resumidamente, o que buscavam eram criações a partir da consecução dos filmes carregados principalmente de elementos documentais e de intenções sociológicas e ontológicas, produzidos sempre à margem da indústria, sobretudo a partir da modesta colaboração de sociedades culturais, e também universidades.

Sabemos hoje que o principal objetivo que norteava o processo criativo destes cineastas era a realidade sociocultural de cada nação, posto que se expressavam de maneira própria em relação às suas tradições e raízes. Marc Ferro, pioneiro nos estudos da relação entre cinema e história, reitera que “a relação desses filmes levou a uma reflexão sobre a função da história, a natureza dos gêneros que ela utiliza, sobre a ligação existente entre a escolha dos temas abordados e prática que eles implicam”.²¹

A grande preocupação também estaria em construir um diálogo entre os cineastas latinos americanos a fim de combater o “cinema de cópia”. A resposta foi procurar integração e identidade com países que, mediante história e cultura próprias, estariam ligados através das mesmas ideias e conteúdos, e ainda com afinidades profundas, por exemplo, com Espanha, Portugal, África, e mesmo França e Itália, mas principalmente com os países integrados à cultura hispano e ibero-americana.

A tese primária de Bill Nichols²² é a de que uma onda de atividade, no documentário, leva à forma do cinema a serviço direto de vários esforços para construir identidades. Obviamente que o

21 FERRO, Marc. Cinema e História. Rio Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992. (Pág.69).

22 Cf. NICHOLS, 2005

filme documentário de vanguarda, que lança uma nova luz sobre questões do Estado, nem sempre foi desejado pelos governos existentes. Mas convém lembrar que as formações iniciais de movimentos deste gênero poderiam se enquadrar no exemplo de figuras precursoras de novas iniciativas disciplinadoras de governo - como John Grierson na Grã-Bretanha, Aparc Lorentz nos Estados Unidos, Joseph Goebbels na Alemanha, Anatoly Lunachais-Ky e Alexandre Zhadanov da antiga União Soviética. Ou seja, também é possível promover a ideia de servir ao programa de trabalho informativo e divulgar o trabalho político e ideológico de nações em acepções diferentes.

O interesse, nesta pesquisa, é ressaltar como isto serve de “documento” testemunhal de uma mobilização cultural revolucionária - principalmente no cinema - na América Latina. É desta forma que entendemos esta outra afirmação de Ferro: “Os soviéticos e os nazistas formam os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura.”²³

O cinema no contexto de liberação social na América Latina desenvolve teorias e iniciativas próprias em vários países, principalmente Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Uruguai e Venezuela (e também Cuba), os quais fazem parte de uma conjuntura de integração cultural mais ampla. O NCLA chega a ser produto do movimento estudantil, em países como Brasil e o Chile, sem esquecer os vínculos estreitos com o próprio meio universitário na Argentina e Uruguai (além do México e América Central em geral).

Este novo cinema passa a questionar o fazer cinema como expressão de seu próprio viver, afirmando-se nas discussões de novas escolas e institutos experimentais nascidas dentro da universidade ou do próprio Estado e sociedade. O cinema documentário passa a ser a imagem da informação e da denúncia através da habilidade, do amadurecimento e da participação de mudanças políticas através do resgate da cultura e identidade dos países já citados.

1. Argentina: A renovação do cinema como gênero documental

O cenário político da Argentina durante seu desenvolvimento, em meados do século XX, se fazia através da mobilização de alianças entre a burguesia e os trabalhadores junto com as forças armadas. A mobilização popular de 1945 levou ao poder o então coronel Juan Domingo Perón (1945-1955). Com medidas populistas, Perón nacionalizou as companhias de comércio exterior, bancos, estradas de ferro, companhias de gás e telefone. Entre outras medidas, destacam-se a elevação da participação dos trabalhadores na renda nacional, impondo uma avançada legislação social.

Contudo, como tradicionalmente ocorre em países colonizados, o governo de Perón dura pouco - uma vez que o interesse norte-americano intervém com um novo golpe militar. No ano de 1955, o ditador militar Pedro Aramburu repudiou a posição “tercerista” de Perón e adotou a doutrina da Segurança Nacional, entregando aos Estados Unidos a defesa da região contra os “inimigos da democracia”, garantindo assim a ditadura local.

O movimento peronista de oposição consegue eleger através de votos, por sua vez, Arturo Frondizi,

²³ FERRO, 1992, p. 71.

que dá continuidade à política desenvolvimentista, principalmente com a ampliação das aberturas das transnacionais nas áreas estratégicas das petrolíferas e automobilísticas, mas implantando um modelo de crescimento e concentração de riquezas que acaba por despertar graves confrontos sociais. Frondizi suspende a proscrição dos peronistas e, nas eleições para deputados (1962), a frente peronista triunfa em dez províncias.

Este fato determinou uma nova intervenção militar na qual Arturo Frondizi é derrubado. Após sérios confrontos entre grupos das forças armadas, assume o general Juan Carlos Onganía (como homem forte dos EUA).

A crise política aliada à crise econômica não paralisa, contudo, o processo de industrialização do cinema. Com a fundação do Instituto de Cinema Argentino em 1957, cria-se um novo esquema de fomentar a produção, liberando-se a censura e facilitando a importação de filmes estrangeiros. Os cinesclubes adquirem mais incentivos, surgindo também revistas e artigos especializados (cadernos “O Cinema” e “Tempo e Cinema”, principalmente) que abordam experiências de renovação, coincidindo com a atitude política de “renovação nacional” que se tentava empregar, por esses anos, com o governo de Frondizi.

É importante notar que o cineasta Leopoldo Torre Nilsson, com sua vontade remarcada de autor e com seu cinema intimista, tendendo a certo expressionismo decadente, dificilmente pode ser reconhecido como precursor do NCLA. Antes, tende a se destacar pelo pioneirismo apenas quanto à problematização das questões sociais. Em seus melhores filmes deste momento - “Dias de ódio” (1953), “La casa del ángel” (1957), “La caída” (1959) - existe uma atitude crítica aos prejuízos e limitações burguesas, e uma complexidade das cenas que o distanciam do cinema comercial de sua época, mas que o aproximam do que, anos mais tarde, seria efetivamente importado.

Hugo del Carril inspirou-se em certa vocação histórica e literária do antigo realismo para entregar dramas de inusual e revigorado realismo e inquietudes sociais, tais como “Las aguas bajan turbias” (1952) e “Surcos de sangre” (1950). Já um sentido modernista e estudos caracterológicos vinham do cinema de Fernando Ayala, com “Ayer fue primavera” (1954), “Los tallos amargo” (1956) e “El jefe” (1958).

Este novo cinema, é preciso concordar, recebe grande impulso graças ao “êxito” do próprio Nilsson com o filme “La casa del ángel”, até então um cineasta que mais se destacava nas variações de suas obras, tendo como temática a burguesia argentina e sua decadência. Outros filmes seus, como “Un Guapo del 900” (1960), “Fin de Fiesta” (1960), e “La Mano em La Trampa” (1961), se ocupam de tratar de uma sociedade arcaica e fossilizada.

Esta geração começa a produzir curtas no gênero documental. Exemplo disso é o documentário “Tire Dié” (1958), mas também “Fundación de Buenos Aires” (1959) e “Buenos días Buenos Aires” (1959), de Fernando Birri, que marcaram o começo do cinema engajado. Posteriormente, Birri fundaria o Instituto Cinematográfico da Universidade Del Litoral de Santa Fé, exercendo forte e definitiva influência sobre o cinema argentino e latino-americano.

Além da produção fundamental de Birri, aparecem Simón Felman com “Gambartes” (1956), Rodolfo Kuhn com “Sinfonia en no bemol” (1957), David Kohon com “Buenos Aires” (1958), e Humberto Rios com “Faena” (1960), que dariam ao cinema uma linha temática do realismo político e social. Lautaro Murua, em “Shunko” (1960), mostraria imagens da miséria no campo: Através de um professor de escola primária, trata de conscientizar seus alunos tentando mudar a realidade.



Fig. 3 > Fernando Birri - Argentina, 1º Festival de Cinema Latino-Americano se SP - (2006).

Já em “Alias Gardelito” (1961), o diretor aborda com mais força e de maneira mais radical a relação de um jovem desempregado com o meio social e sua cidade. Rodolfo Kuhn realiza “Jovenes Viejos” (1961), filmando sua própria geração e sua incapacidade de realizar-se plenamente na vida - o que significa criticar uma sociedade de “velhos”. Em “Prisioneros de Noche” (1960), David Kohon projeta a falácia de um amor impossível em uma cidade como Buenos Aires; e através de “Três veces Ana” (1961), expressa de forma mais animada (e às vezes frustrada) as relações humanas da classe burguesa.²⁴

Para Fernando Birri, em especial, o cinema documentário teria como função afirmar valores positivos da sociedade, bem como sua reserva de energia, seu trabalho, sua alegria, suas lutas e seus sonhos. A renovação do cinema argentino viria destes valores, o que efetivamente parece acontecer entre os anos de 1966-1974. Ela ocorre durante diversas ditaduras militares, isto é, enquanto o terror e a repressão estavam contra as forças democráticas e lutas sociais. A crise política junto com a crise econômica paralisam o processo de industrialização deste cinema, em meados da década de 70.

1.2. Breve resgate dos princípios “teóricos” do Cinema Argentino a partir dos anos 60

Fernando Birri, indiscutivelmente, é o mais importante diretor a ser tratado no caso da Argentina e do NCLA. Em 1961, Birri surge com os “Inundados”, documentário que recupera a problemática do subúrbio da cidade acossada pela inundação, questionando o processo da burocracia e administração da

24 Cf. GETINO, Octavio. Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus, 1998. (Pág. 229)

caridade. Uma vez que, para o diretor, o cinema documentário teria como função afirmar valores positivos da sociedade, o estilo neorrealista, juntamente com o tom sarcástico, permite mostrar ao espectador o forte confronto entre a miséria massiva e a própria denúncia presente no documentário.

O filme dá início à renovação do cinema argentino e permite contribuir para futuras alternativas ao grupo Cine Liberación.²⁵ Formado ao redor de Fernando Solanas e Octavio Getino, é uma proposta ou princípio de uma teoria de trabalho. Ambos vinham do mercado comercial - trabalhavam com publicidade -, fato este que lhes permitiu pesquisar e revelar de maneira mais clara e direta, através de uma análise cinematográfica, a dependência generalizada da Argentina enquanto um sério exemplo de acobertamento e disfarce colonialista.

Assim, todos estes elementos surgem no documentário mais polêmico que Solanas e Getino viriam a realizar em seguida: “La Hora de los Hornos” (1968). O primeiro filme longa-metragem, de aproximadamente quatro horas, e que faria parte do grupo Cine Liberación como exemplo máximo do princípio de engajamento que, neste contexto, significa o resgate da memória e da história política da Argentina e América Latina.

Como atesta Mônica Cristina Araujo Lima, o filme também foi inspirado no livro “Os condenados da Terra”, de Frantz Fanon, um dos principais autores do registro e discussão das lutas de libertação nacional do período. A emblemática frase de Fanon, “Todo espectador é um covarde ou um traidor”, comparece com propriedade na introdução de “La Hora de los Hornos”, iniciando um diálogo importante.²⁶

Este documentário pode ser visto como um ensaio cinematográfico, no qual estão divididos três momentos cruciais que relatam os diversos processos políticos da própria Argentina. Cada uma destas três unidades se encontra, por sua vez, renomeada conforme seus temas específicos: a primeira parte, “Neocolonialismo e violência”; a segunda parte, “Ato para a libertação”; e a última parte, “Violência e libertação”. Baseado em personagens reais, testemunhos, cartas e reportagens sobre a violência dos aparatos repressivos das ditaduras, constitui um chamado extremado à práxis revolucionária para a transformação das estruturas capitalistas nos países da América Latina. De acordo com o próprio Getino:

O violento ecletismo de La hora de los hornos também encontrou alguns ecos no cinema latino-americano posterior. Aclamada como o “Potemkin latino-americano”, sobretudo pela sua sagaz integração de recursos formais provenientes de muitas fontes diversas (fotoanimação, arquivo, noticiários de televisão, fragmentos de outros filmes, publicidade, ficcionalização da realidade, elementos gráficos e música dos mais diversos gêneros e procedências), o filme-ensaio abria seu arsenal em função da sacudida incendiária e da denúncia emancipadora. La hora de los hornos é talvez o filme mais influente, dentro ou fora do continente, de todos que saíram da América Latina nos anos sessenta. (GETINO, 1998)

25 In: “Cinema de Libertação”. Entrevista com Octavio Getino gravada em vídeo - digital no Festival de Audiovisual do MERCOSUL - FAM - Florianópolis/ 2004. e I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. (Ver Parte III).

26 LIMA, Monica Cristina Araujo. “Cinema e Revolução na Argentina: Grupo Cine Liberación (1966-1971)”. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC - Vitória, 2008.

O esforço da reflexão pela crítica social e política está inserido na obra como um fato original no processo de libertação. Isso porque, em vez de situar a crítica em função da arte, a situa em função da própria vida, o que significa dissolver a estética na realidade social. Para os autores, este é o principal ponto de vista revolucionário a partir do qual, de forma consciente, seria possível a descolonização.

A procura da imagem documentária se dá, para Solanas, antes de qualquer coisa, através do testemunho concreto. E depois, as discussões de trabalho com Getino foram um momento importante, pois implicava numa profunda abordagem do material e na intensa troca de conhecimentos: “conversávamos horas a fio sintetizando depois os conteúdos do diálogo.”²⁷

Convém ressaltar a criação do documentário imerso num contexto de situação política gerada durante a década de 60, advinda da onda da revolução cubana de 1959, bem como do manifesto de Che Guevara, escrito no ano 1967, em plena guerrilha na Bolívia - no qual proclamava a todos os revolucionários do mundo a criar dois, três, muitos “Vietnãs”. Os processos de descolonização que estavam acontecendo na África e na Ásia ajudaram na crença de que a violência armada seria o caminho para a libertação opressora. O filme passa tal conceito enquanto sustentação teórica de que existiam motivos para se armar e lutar: “Começou a difundir-se a ideia da violência revolucionária como justa resposta à violência política e econômica, bem como instrumento para realizar a utopia da libertação”.²⁸

Os filmes de Fernando Birri, assim como os de Fernando Solanas e Octavio Getino, passam rapidamente a ser referência na crítica do momento frente à questão político-social, concentrada na corrupção das políticas públicas vinculada à gestão cultural “oficial”. Este é outro tema de reflexão na ideologia deste novo cinema - cujos frutos viriam a se destacar, ainda, em filmes reflexivos como “Historia Oficial” (1985) de Luis Puenzo, sobre os meninos desaparecidos ou adotados pelos militares, e “Garaje Olimpo” (1999) de Marcos Bechis, que denuncia a tortura e desaparecimentos nos campos de concentração criados pelas forças ditatoriais.

Ainda no contexto da Argentina, há também a presença de Raymundo Gleyzer, cineasta argentino sempre interessado em produzir cinema testemunhal, e que se inscreve no curso de Cinema na Escola Superior de Belas Artes da Universidade de La Plata em 1962. No ano seguinte, Gleyzer viaja até o nordeste do Brasil, onde estavam as ligas camponesas, e aí filma o curta-metragem “La Tierra Quema” (1963), no qual retrata a subsistência na dura vida de uma família brasileira numa região de terra seca, infértil, entre outras condições de plantio adversas.

O próximo passo documental é dado no ano de 1969 - no calor das lutas populares contra a ditadura do general Juan Carlos Onganía - quando, liderado por Gleyzer, surge o cinema do grupo Cine de la Base, cujo objetivo maior seria promover a recuperação do poder político através dos filmes nas bases populares, dividindo o grupo em duas áreas: a produção e a distribuição.

27 Ver LABAKI, Amir; CEREGHINO, Mario J. Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina. São Paulo: Edições Iluminuras, 1993.

28 Cf. Fernando Solanas. Entrevista concedida no Encontro do II Festival Latino Americano, São Paulo, Brasil. 2008. (Ver Parte III).



Fig. 4 > Raymundo Gleizer - Argentina, (1941-1976).

A produção seria baseada em documentários que tratassem dos problemas sociais da classe trabalhadora e dos camponeses. Já a distribuição seria exposta em três níveis: no sindicato, nos bairros e no campus universitário. O grupo Cine de la Base, constituído de atores, trabalhadores de fábricas e estudantes, no qual se aglomeram diferentes tendências, produz “Los Traidores” (1973), que compõe uma leitura de dezessete anos das experiências dos peronistas até a eclosão do golpe militar “Cordobazo” e a aparição dos movimentos de guerrilhas.

Cinematograficamente falando, o filme é fruto de um trabalho coletivo contemplando a organização dos movimentos de classe, com objetivo de servir como instrumento de luta. Desde o começo se evidenciava a inquietude de Gleyzer para a realização de filmes (como lembra um companheiro de curso):

[...] era o único que superava a barreira da teoria. Não era um polemista, não era um teórico. Era um rolo compressor. Era um homem da câmera, de ver as imagens, de ir, filmar e montar, e armar o projeto e falar com o músico e se relacionar e conseguir o dinheiro e os meios para viajar. Era alguém que estava constantemente ocupado em levar adiante o seu projeto.²⁹

Assim, também existia em Raymundo Gleyzer uma constante experimentação na realização dos filmes, uma vez que “Los Traidores” reflete, ao final, sua busca a uma química exata desse cinema testemunhal em relação à própria história. Para ele, o gênero documentário se mostrava ainda muito distante da realidade da maioria das pessoas, e pensava que a ficção, historicamente, tinha um maior poder de convocação

29 In “El Cine Quema”, de Fernando Martín Pena e Carlos Vallina. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1999.

A ideia original de “Los Traidores” surge de um conto do ator argentino Victor Proncet. Na história, um líder sindicalista, nas vésperas de uma eleição, se autossequestra e passa o fim de semana na casa de sua amante. O seu partido acusa a oposição pelo sequestro, o que produz um apoio eleitoral massivo em favor do falso mártir.

Para não faltar à verdade, Raymundo Gleyzer e o seu grupo conseguiram uma entrevista com o sindicalista Lorenzo Miguel, fazendo-se passar por jornalistas da televisão holandesa, e obtiveram assim um testemunho instrutivo sobre as práticas sindicais. Mais tarde, o mesmo Victor Proncet interpretaria Roberto Barrera, o personagem protagonista desta história inspirada no sindicalista.

A rotagem do filme não foi fácil, e realiza-se na clandestinidade. Quase nunca eram os mesmos operadores que trabalhavam juntos, o que trazia grandes inconvenientes na hora de manter uma unidade e uma harmonia visual na narração. Mesmo assim, o filme consegue um relato dinâmico com excelentes resultados, explorando ao máximo os recursos do documentário, do cinema e da televisão.

O último trabalho no qual participou Gleyzer foi o documentário curta-metragem “Me Matan si no Trabajo y si Trabajo Me Matan” (1974), sobre a greve de alguns operários de uma fábrica e suas justas reclamações. Nele, devido às más condições de trabalho, os empregados morrem intoxicados com chumbo.

Raymundo Gleyzer desapareceu em 27 de maio de 1976 durante a ditadura militar. É justo dizer que sua obra ficou para nós e ainda não foi devidamente valorizada, e isso desde a restauração da democracia na Argentina. Cabe destacar o valor da atitude do diretor do Cine Clube de Santa Fé, Juan Carlos Arch, que manteve oculta durante os anos de ditadura a única cópia hoje existente de “Los Traidores”.



Fig. 5 > Raymundo Gleyzer - Argentina.

Me Matan si no Trabajo y si Trabajo Me Matan, (1974)

Destarte, o grupo Cine de la Base trabalhou sobre este conceito cinematográfico até o ano de 1976, quando ocorre um novo golpe militar liderado pelo general Jorge Rafael Videla. A reposição de uma sanguinária repressão, que leva ao desaparecimento (e morte) do principal líder deste movimento, faz com que o restante dos integrantes do grupo sejam obrigados a abandonar o país.

2. Brasil: A tomada de consciência do Cinema Novo

Controlada por atos institucionais, leis, decretos e demais normas impostas, a cultura brasileira atravessou pela sua dramática fase de censura, autocensura e medo através de décadas. A revolução dos anos 30 levou ao poder Getúlio Vargas, marcando o fim do predomínio dos latifundiários, cujo poder foi afetado pela crise mundial de 1929. Vargas inaugura o modelo de importações dando prioridade à produção industrial própria. Ainda que se possa dizer que governa o país também de forma ditatorial, com o Estado Novo de 1937 a 1945, e voltando ao poder em 1950 (enquanto presidente constitucional), ambos os períodos são marcados pelas constantes ações política do nacionalismo e a defesa dos interesses dos trabalhadores - movimento que fica conhecido como “Trabalhismo”.

Em 1936, o governo federal cria o Instituto Nacional do Cinema Educativo, (INCE) inspirado em experiências semelhantes, surgidas no mesmo período, em países como Alemanha, Itália, França e URSS. Fruto do esforço de Edgar Roquette-Pinto - que teve papel fundamental também na iniciação do rádio no Brasil - o instituto pretendia mostrar uma imagem positivista do Brasil, com intenção de democratizar o conhecimento, partindo das classes intelectualizadas para as mais desfavorecidas.

Por trinta anos a direção do INCE ficou a cargo do cineasta Humberto Mauro, que já trazia uma experiência importante frente ao cinema ficcional desenvolvido na cidade de Cataguases, em Minas Gerais (sendo referência para um cinema essencialmente brasileiro). Mauro realizou ao todo 354 filmes educativos, e apesar da natureza social e didática do material produzido, conseguia imprimir uma estética pessoal à maioria de seus trabalhos, além de transformar o INCE num fértil centro de produção de curtas e médias-metragens. Em 1945, Mauro inicia a série de documentários denominada “Brasilianas”, com sete curtas-metragens que registram canções tradicionais do folclore brasileiro.³⁰

Outros órgãos públicos federais também se destacaram na produção de documentários, entre eles o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e o Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, ainda que estes órgãos estivessem muito comprometidos com a visão oficial do governo naquele período.

Entre os anos de 1956 a 1961, Juscelino Kubitschek assume a presidência promovendo uma política de caráter desenvolvimentista que permite a entrada de empresas transnacionais, concedendo-lhes privilégios e marcando, assim, uma nova etapa do processo de desenvolvimento econômico do país. Nesta época, o filme documentário se fortalece como gênero influenciado pela linguagem do cinema verdade (ou cinema direto), distanciando-se da abordagem educativa-científica.

³⁰ É bom lembrar que a produção do INCE, entre as décadas de 30 e 60, não se restringe a Humberto Mauro. A partir dos anos 50, vários diretores têm seus filmes financiados pelo instituto, como é o caso de Jurandir Passos Noronha, que filma intensamente durante as décadas de 30 e 70 - com destaque para o longa-metragem “Panorama do Cinema Brasileiro”, de 1968.

A partir da realização de um seminário organizado pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, em 1962, no Rio de Janeiro, se difundiram na prática cinematográfica as técnicas do cinema verdade, através da presença do documentarista sueco Arne Sucksdorff.³¹

Estiveram presentes neste evento autores e cineastas que teriam papel de destaque no desenvolvimento do cinema brasileiro, tais como: Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lutfi, Antônio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Sabá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves e Gustavo Dahl, entre outros. Os avanços e experiências que inovaram este cinema foram os gravadores Nagra, os quais permitiam explorar o som direto na narrativa. “Maioria Absoluta”, de Leon Hirszman (1964), “Integração Racial”, de Paulo César Saraceni (1964), e “O Circo” (1965), de Arnaldo Jabor, destacam-se como filmes realizados segundo técnicas do cinema direto.

Intelectuais, escritores e cineastas começaram a refletir seriamente, então, sobre sua própria cinematografia. Realizam-se congressos entre os anos de 1952 e 1953 e cine clubes são fundados nas universidades, entre encontros que polemizam sobre a arte em geral. Isto permite que surjam cineastas com consciência crítica e também voz didática, como no caso do cineasta Nelson Pereira dos Santos, que afirma:

Minha formação foi de cineclubista, mesmo. Na época, logo depois da Segunda Guerra, eu terminava meu curso de direito e comecei o estudo do cinema clássico. Depois da universidade, fundei cineclubes e participei de uma série de movimentos em cinema, o que naquela época era muito complicado e difícil.³²

Entre 1964 e 1965, o produtor Thomas Farkas produz quatro médias-metragens: “Viramundo”, de Geraldo Sarno; “Memória do Cangaço”, de Paulo Gil Soares; “Nossa Escola de Samba”, do argentino Manuel Horácio Gimenez; e “Subterrâneos do Futebol”, de Maurice Capovilla. A partir dessa experiência, o produtor desenvolve o que ficou conhecido como “Caravana Farkas”, um grupo formado por cineastas que se revezavam nas diferentes funções da realização cinematográfica e percorriam o interior do país, documentando sobretudo suas manifestações mais populares, num esquema sistemático e coletivo de produção. A Caravana produz dezenove documentários de curtas-metragens, entre 1969 e 1971, numa série denominada “A Condição Brasileira”, predominantemente no estilo direto. A maioria dos filmes fica a cargo de Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno.

Nesse período, a universidade teve papel fundamental na produção e difusão dos filmes. Apoiados pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), os documentaristas lançavam um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país, ao mesmo tempo em que valorizavam a cultura popular.

Depois de ter trabalhado com Alex Viany como assistente no filme “Agulha no palheiro” (1953),

31 GONÇALVES, Gustavo Soranz. “Panorama do Documentário no Brasil”. Centro Universitário do Norte. UNINORTE / Amazonas, 2006. Disponível em: www.doc.ubi.pt Acesso em 29/03/2010.

32 Cf.. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos, concedida no Encontro do II Festival Latino Americano, São Paulo, Brasil. 2008. Ver Parte III.

o pioneiro Nelson Pereira dos Santos participa com um grupo de formação universitária³³ na discussão sobre qual deveria ser o cinema nacional: “o autor e a realidade” ou “o povo como artista”.³⁴ Nelson Pereira funda um novo cinema brasileiro com “Rio 40 graus” (1955) e “Rio Zona Norte” (1957), crônicas excessivamente neorrealistas sobre a vida urbana na cidade do Rio de Janeiro. Ambos os filmes deixaram marcas nos posteriores filmes nacionais - para além do chamado “Cinema Novo”.

2.1. O cinema documentário na teoria do novo

Fazendo parte fundamental na evolução e criação das ideias cinematográficas latino-americanas, de início o Cinema Novo no Brasil se apresenta mais concentrado nos CPCs, que apostavam na capacidade de modificação da sociedade através da sua arte popular e revolucionária. Surgem alguns filmes que antecipam questões estéticas caras à formação deste movimento: Paulo César Saraceni dirige, em conjunto com Mário Carneiro, o pioneiro “Arraial do Cabo” (1959); e no ano seguinte, Linduarte Noronha dirige “Aruanda” (1960), um marco do cinema documental brasileiro.

O Cinema Novo inicial fazia prognósticos sobre uma verdadeira aurora revolucionária: “Na primeira fase desse movimento, os filmes começavam a abordar uma temática voltada ao nordeste e a todos os problemas que a região abrigava. Estreiam filmes importantes com “Vida Secas” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.³⁵



Fig. 6 > Leon Hirszman - Brasil, (1938-1987).

33 O grupo incluía Galilei Garcia, Bráulio Pedroso, Carlos Alberto Souza, Agostinho Pereira e Roberto Santos.

34 É sabido que, no Rio de Janeiro, Nelson Pereira incorpora ao trabalho da cinematografia sua preocupação em estudar o Brasil, e passa a ler autores brasileiros procurando uma participação política, no sentido de transformar a realidade enquanto modelo - atitude que já havia inspirado, na época, outros países. Isto significa, principalmente, não contar com a intermediação do capital para fazer cinema nacional.

35 SCHUMAM, B. Peter. Historia del Cine Latino-Americano. Buenos Aires: Editora LEGASA SA, 1986. Pág. 92.

Pode-se afirmar que o núcleo mais popular do Cinema Novo, na época, era composto por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto. Ao redor dessas personalidades, este movimento foi composto por três importantes fases.

A primeira delas vai de 1960 a 1964. Nesse período, os filmes estão voltados ao cotidiano e à mitologia do nordeste brasileiro, concentrando-se nos trabalhadores rurais e nas misérias da região. Era abordada, conseqüentemente, a marginalização econômica, a fome, a violência, a opressão e a alienação religiosa. Algumas das produções que melhor expressam essa fase são os seguintes filmes: “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos; “Os Fuzis” (1963), de Ruy Guerra; e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), de Glauber Rocha.

“Vidas Secas” exhibe o melhor desempenho da direção de Nelson Pereira do Santos. A obra, uma adaptação do livro de Graciliano Ramos, representou o Brasil no Festival de Cannes de 1964. Já “Deus e Diabo na Terra do Sol”, também exibido em Cannes, foi considerado o auge do Cinema Novo e, de acordo com José Carlos Avellar, era:

A libertação completa da linguagem cinematográfica de seus entraves coloniais. Glauber Rocha dava expansão a que o próprio instinto vital da cultura brasileira explodisse com liberdade na tela, entrando em choque mortal com o cinema estrangeiro.³⁶



Fig.7 > Glauber Rocha - Brasil, (1939-1981)

Na segunda fase, que vai de 1964 a 1968, os cineastas analisavam os equívocos da política desenvolvimentista e, principalmente, da ditadura militar. Os filmes também faziam reflexão sobre os novos rumos da história nacional. As obras características do período são:

³⁶ AVELAR, José Carlos. A ponte clandestina: Teorias de cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

“O Desafio” (1965), de Paulo Cezar Saraceni, “O Bravo Guerreiro” (1968), de Gustavo Dahl, e “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha. Segundo Avellar (1995), “Terra em Transe” conquistou dois prêmios no Festival de Cannes. De acordo com depoimentos de Glauber Rocha, que aparecem na coleção 100 Anos de República, o cineasta afirma que o cinema que ele faz é ‘contra a ditadura estética e comercial do cinema americano, contra a mentalidade conservadora dos críticos e a favor do público, não paternalizando’, ou seja, pensando que uma mensagem mastigada não vai mudar a consciência e acabar com a alienação.

A Terceira e última fase do Cinema Novo, que vai de 1968 a 1972, é influenciada pelo Tropicalismo. O movimento levava suas atitudes às últimas consequências através de uma produção estética que extravasava o próprio exotismo brasileiro.

Um marco dessa fase é o filme “Macunaíma” (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. A obra se utilizava de uma das grandes figuras da chanchada, o ator Grande Otelo, que estrelava como “um herói sem nenhum caráter”.³⁷ Otelo vive, em resumo, o brasileiro preguiçoso e fanfarrão, sensual e depravado, que luta para ganhar dinheiro sem trabalhar.

Logo a repressão política daria fim ao movimento, e enquanto ocorria o exílio de alguns dos cineastas, outros se adaptaram a determinadas circunstâncias mais tradicionais. É importante lembrar que algumas produções ainda se mantinham nos moldes cinematográficos revolucionários (e grande parte delas foram fracassos comerciais). Ainda de acordo com Avellar (1995), “se os diretores do Cinema Novo procuraram se adaptar às novas circunstâncias, mantendo-se fiéis a um grande público, a parcela mais jovem do grupo de realizadores que se formava a sua volta recusou-se a isso”.

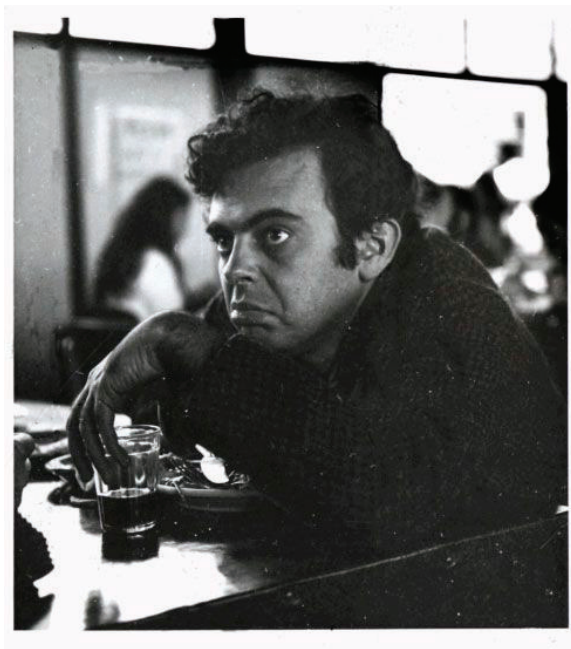


Fig. 8 > Glauber Rocha. Brasil | Festival de Viña Del Mar (1967) - Chile.

37 Utilizando as próprias palavras de Mário de Andrade, autor do livro no qual o filme foi baseado, e que assim define seu herói.

Surge, então, um novo movimento no país, o chamado Cinema Marginal. Esse seria outro momento de aprofundamento na criação cinematográfica revolucionária do período, no qual muitos diretores foram perseguidos pelo regime ditatorial e também tiveram seus filmes censurados. O que é supostamente inegável sobre os cineastas brasileiros e o Cinema Novo, desde que surgiu, há mais de um século, ao final, é que este cinema tem servido tanto para divertir quanto para doutrinar os espectadores de todo o planeta (FERRO, 1992).

3. Bolívia: o cinema do povo indígena

A história da Bolívia não foi muito diferente dos seus países vizinhos, no que diz respeito a realidades turbulentas e povo colonizado/saqueado pelo que ficou conhecido como “agressão imperialista”. País em que geograficamente prevalecem vales e montanhas, quase 80% dos seus habitantes é de origem indígena, sendo o restante composto por mestiços e brancos.

Durante os anos 1946-1952, os partidos políticos tradicionais voltaram ao primeiro plano do governo boliviano. E é no final dos anos 40 que efetivamente surge o cinema boliviano, contando com três fatores importantes da parte dos seus sucessivos governos: 1) o trabalho incipiente do cineasta Jorge Ruiz; 2) as mudanças políticas; e 3) a criação do Instituto Nacional de Cinema Boliviano.

Aliado ao Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), o cineasta Jorge Ruiz realiza os primeiros intentos de produzir cinema seguindo uma linha progressista de conteúdo nacionalista. A principal temática de registro é a revolução boliviana que nacionaliza as minas de estanho e decreta a reforma agrária, estabelecendo o voto universal. Neste contexto, foram organizadas milícias operárias e camponesas que, conjuntamente com a Central Operaria Boliviana (COB), exerceram o chamado cogoverno com o MNR - com destaque para o resgate dos direitos dos índios através dos direitos civis.

Já no ano 1947, Ruiz fundou sua própria produtora - Bolívia Filmes - em parceria com Augusto Roca e o norte-americano Kenneth B. Wasson, estruturando, assim, um trabalho de cinema documental iniciado neste mesmo ano com o filme “Virgen Índia” (1947), um estudo sobre a escultura nativa. Seus seguintes trabalhos pontuam uma questão mais técnica: “Donde nasce un Império” (1949), primeiro filme em cores, e logo “Bolívia busca la verdad” (1950), documentário que trata do censo nacional, e no qual aparece, pela primeira vez, uma cena com som em sincronia.

Em 1952, cria-se o Departamento de Cinematografia como parte da Imprensa e Ministério de Propaganda. Este departamento foi a base para a criação do Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) criado um ano depois. O ICB passa a ser um dos componentes principais do aparato de propaganda do MNR sob o governo de Suazo.³⁸

A produção de documentários e cines-jornal dão visibilidade à publicidade das ações governamentais, mas também se torna o primeiro passo para uma cinematografia nacional que permitiria a jovens cineastas procurar experiências novas através de melhores meios técnicos e econômicos.

³⁸ Destituído e assassinado o presidente Gualberto Villarroel, após vários levantes e uma vitória eleitoral não respeitada em 1951, o MNR encabeçou uma revolta popular contra o general Germán Bush, em 1952, e levou ao poder Victor Paz Estenssoro e depois Hernan Siles Suazo.



Fig. 9 > Jorge Ruiz - Cineasta - Bolivia.

Já em 1953, Jorge Ruiz assume a direção do ICB e realiza “Vuelve Sebastiana”, um documentário que procura a linha da política indigenista do MNR, vale dizer, o resgate da identidade cultural. Este documentário se destaca pelas qualidades estéticas, que motivaram o crítico escocês John Grierson a catalogar Ruiz entre os seis melhores documentalistas de todo o mundo.³⁹

O retorno de Jorge Sanjinés - depois de ter estudado no Chile - implica uma parceria com Oscar Soria e, a partir de 1960, ambos dão início à etapa mais importante da cinematografia boliviana. Sanjinés e Soria realizam o primeiro curta, “Sueños y Realidades” (1961), que trata da loteria nacional com forte crítica social, sendo rejeitado pelos seus patrocinadores por revelar a realidade do contexto político, social e econômico do país.

Na sequência, a dupla realiza: “Paulino” (1963), sobre o planejamento do governo para os próximos decênios, e “Bolívia Avanza” (1964), uma série de curtas de dois minutos sobre as políticas sociais do governo.⁴⁰ “Revolução”, de 1964, trata da realidade social da Bolívia através da escassez dos meios, o que resulta em novidade: o conceito de uma clara procura pelo discurso coerente interno. No curta-metragem seguinte, “Aysa” (1965), fica demonstrada tal tradição documental que identificaria o grupo como produtores de um cinema de observação, de testemunho e de combate. No ano de 1966 é filmado o documentário “Ukamau”⁴¹, realizado com financiamento do ICB, no qual se revela a difícil

39 GRIERSON, John. “Primeiros princípios do documentário”. Campinas, Revista Cinemais, n. 8, p.65-66, nov./dez. de 1997.

40 Anteriormente a estes trabalhos, vale lembrar, Sanjinés realizou “Revolução” (1963), um documentário que mostra os protestos dos trabalhadores e a repressão militar, introduzindo uma qualidade política singular no cinema boliviano de até então, com o filme exibindo a miséria, o analfabetismo, a fome e as doenças do povo.

41 Na Bolívia, Jorge Sanjinés fundou, em 1966, o Grupo Ukamau, com Antonio Eguino, Oscar Soria, Ricardo Rada e Hugo Roncal”. In: O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. Milene Silveira Gusmão. Disponível em <http://www.cult.ufba.br> Acesso em 14/09/2010.

situação dos camponeses e seu destino isolado. Nele ocorre o uso de pioneiros (e primeiríssimos) planos picotados na construção do clímax, bem como nos planos gerais de inserção do personagem solitário na paisagem árida - que remetem propositalmente ao western.

Para evocar a consciência de classe nos países do Terceiro Mundo seria necessário, segundo Sanjinés, sublinhar o fator racial, subestimado pelos autores marxistas: “Nas colônias, a infraestrutura econômica é igualmente uma superestrutura. A causa é consequência: se é rico porque é branco, se é branco porque é rico”.⁴²

Ou seja, as ideias da esquerda tradicional, da luta proletária pela revolução que irá conciliar as relações de produção com o atual estágio das forças produtivas não funcionam nestes países, sendo necessária uma reformulação teórica e a criação de novas ideias e conteúdos. Esse processo de reformulação pode ser testemunhado no cinema através da obra de Sanjinés: a partir de uma linguagem cinematográfica tradicional chega-se a um cinema singular, fruto de autocrítica e de anos de experimentação.

Já “Yaguar Malku - Sangre de condor” é lançado em 1969. Este filme e sua recepção favorável na Europa incitaram o governo de Barrientos a exigir a renúncia de Sanjinés do ICB, bem como seu exílio. “Yaguar Malku” era finalmente não só exibido nas cidades, mas também em minas e centros rurais onde os camponeses índios e mineiros se reuniam para discutir o conteúdo do filme, que se tornou um dos exemplos excelentes do movimento do Novo Cinema Latino Americano. Se em “Ukamau” existe a predominância da questão racial sobre o tema da luta de classes, em “Yaguar Malku” ocorre o inverso. Aqui é esmiuçada a dualidade entre campo e cidade, a fim de enfatizar a ideia de que o operariado urbano e os camponeses fazem parte de uma mesma luta.



Fig.10 > Jorge Sanjinés - Bolívia

42 Cf. Entrevista com Jorge Sanjinés concedida via e-mail. 1ª Parte, ano 2004; 2ª parte, Cine sul - Mostra de Olhos bem Abertos, no Rio de Janeiro, ano 2006. Ver Parte III.

Depois disso, dois filmes foram iniciados pelo grupo Ukamau com Sanjinés como diretor: “Los Caminos de la Muerte” (1970 - incompleto), e “El Coraje del Pueblo” (1971). Deste último, Soria - que era também pesquisador e historiador - desenvolve junto com Sanjinés o roteiro através de depoimentos sobre fatos históricos reais relacionados ao massacre mineiro ocorrido na vila Maria Barzola de Catavi, no norte da Bolívia.

3.1. A teoria junto ao povo

Foi fundamental para o grupo Ukamau entender que a linguagem cinematográfica teria associação direta com a identidade cultural das maiorias indígenas na Bolívia. Segundo Sanjinés:

Começamos a fazer cinema com o propósito de participar na luta dos setores mais pobres da nossa sociedade boliviana e, paralelamente, chamar a atenção da sociedade sobre os valores culturais das maiorias indígenas, que representam a maior parte da população boliviana. No começo foi sem nenhuma militância política, só com a intenção de transformar e esclarecer a sociedade.⁴³

Este processo de elaboração da linguagem cinematográfica é feito porque se tinha à frente um destinatário tecedor de uma cultura diferente e distinta da ocidental (quechua-aymara), e, no processo de se apresentarem como comunicadores, era possível propor uma conjugação maior também, visando a construção de uma nova identidade para a própria nação. “Atos de contestação, mais que de afirmação, era o que mais me atraía” diz Sanjinés, que também afirma:

Podemos dividir em duas etapas o trabalho do grupo Ukamau. A primeira marcada pela constante repressão durante a época das ditaduras militares, que obrigaram nosso cinema a ser um cinema de reconhecimento e memória de denúncias de ações que queriam ocultar; um cinema de emergência, limitado em seu alcance pela impossibilidade de difusão através dos mecanismos normais de exibição. Quando chegou a etapa democrática e podíamos ter uma distribuição maior, mudou a temática. Podíamos abordar temas mais profundos, como o racismo ou a identidade cultural. Se antes nos interessava denunciar um massacre que havia sido ocultado durante anos, agora era mais importante abrir espaços de reflexão sobre temas fundamentais da sociedade em um país inacabado como é a Bolívia.⁴⁴

Os primeiros filmes feitos pelo Grupo Ukamau documentaram a pobreza e miséria de certos

43 SANJINÉS, Jorge y Grupo UKAMAU. Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo. México: Editora Siglo Veintiuno, 1987.

44 Cf. Entrevista com Jorge Sanjinés concedida via e-mail. 1ª Parte, ano 2004; 2ª parte, Cine sul - Mostra de Olhos bem Abertos, no Rio de Janeiro, ano 2006. Ver Parte III.

estratos da população. Em outras palavras, tais filmes não tiveram nada de novo para mostrar ao povo. Sanjinés sintetiza com precisão o que era e o que significou, para o grupo Ukamau, o “cinema junto ao povo”:

Nossos documentários eram exibidos nas minas e bairros marginais, e estas manifestações populares abriram nossos olhos e nos fixaram em um rasto diferente. Nós percebemos que nosso tipo de cinema estava incompleto, insuficiente, limitado. Além de seus defeitos técnicos, seu conteúdo básico, sua concepção também estava defeituosa. As pessoas comuns nos fizeram perceber defeitos quando eles disseram que eles souberam casos de pobreza e sofrimento muito pior que esses mostrados em nossos filmes.⁴⁵

3.2. A Terceira Via

Antonio Eguino, cinegrafista, além de Oscar Soria, do Ukamau, realizou a maior parte das produções com Sanjinés e, ao final, optou por ficar na Bolívia e dar continuidade ao grupo. Eguino produz e dirige “Pueblo Chico” (1974), tratando mais uma vez das diferenças sociais e dos preconceitos. O filme tem como princípio as divergências da política da reforma agrária, e se concentra na intenção das relações sentimentais, resultando num trabalho convencional de “ficção-dramalhão”.

Já no filme “Chuquiago” (1977), de Eguino, existe a coerência no tratamento da questão social com um perfil mais realista e marginal, ao lidar com a pobreza dos indígenas que sobrevivem na cidade de La Paz. Este passa a ser um filme visto pela maior parte da população, que se identifica com os personagens ali colocados. Sobre essa aceitação do público, e trazendo outro ponto de vista para a recusa ao exílio, o diretor comenta: “O fato de ter que fazer um cinema para o povo passa a ser uma terceira via, pelas consequências e recursos”.⁴⁶ Dentro do próprio país, tendo conquistado um respeito pelo papel que desempenhou, junto ao reconhecimento internacional de realizar um “cinema junto ao povo”, o Ukamau é ainda um grande exemplo para a cinematografia latino-americana.

4. Chile: a transformação cinematográfica (1960)

A cinematografia chilena possui muitas semelhanças com as da Bolívia, Argentina, Brasil e Cuba (guardadas as devidas proporções, a começar pelo volume de produção, bem mais comedido), pois é também marcada pela inconstância e por sucessivas tentativas de se implementar uma indústria cinematográfica. Por outro lado, é necessário frisar também que os estudos e as pesquisas historiográficas sobre o cinema chileno se encontram em um grau pouco avançado, distinto do cinema brasileiro, por exemplo, que já possuiu uma tradição de produção crítica, sobretudo acadêmica.

45 SANJINÉS e UKAMAU, 1987.

46 EGUINO, Antonio. “Uma Propuesta Diferente”. Revista Hablemos de Cine N° 73/74 - Junho, 1981. Pag.22.

Sabe-se que o principal projeto de criar uma indústria cinematográfica no Chile ocorre nos anos 1940, incentivado pelo Estado. No ano de 1942 é criada a Chile Filmes S.A., produtora de capital misto. Nos moldes hollywoodianos, busca seguir o exemplo do cinema argentino, importando cineastas e técnicos do país vizinho. Assim, a Chile Filmes produziu apenas nove longas, realizados de 1944 a 1949, dos quais apenas dois foram dirigidos por chilenos.⁴⁷

O cinema nacional que começou a ser fomentado no Chile nasce dos movimentos estudantis, que manifestavam seu descontentamento com a pseudocultura que estaria se desenvolvendo dentro das diferentes instituições de ensino e, em geral, na própria sociedade burguesa da capital de Santiago. O espaço a partir do qual se abre o caminho para o cinema moderno no Chile provém precisamente do gênero comercial que copia o modelo hollywoodiano de produção e ficção, mas que ira renovar o cinema chileno a partir dos anos 50.

Em 1954, um grupo de estudantes da Universidade de Chile, que fazia parte da faculdade de Arquitetura, monta o primeiro cine-club, amparados nas salas da Federação de Estudantes (FECH), e entre seus principais membros se encontram Sergio Bravo e Pedro Chaskel. O nascimento do cinema documental no Chile decorre na segunda metade dos anos 50: “A fundação do Instituto Fílmico da Universidade Católica (1955), a exibição do filme “Andacollo” (1958), de Nieves Yancovic e Jorge Di Lauro, e a fundação do Centro de Cinema Experimental da Universidade de Chile (1959) dão início a um trabalho verdadeiro que será a semente dos anúncios do que será o cinema documental”.⁴⁸ Nesse contexto, começam a surgir revistas especializadas, com publicação de artigos e textos como, por exemplo, o importante “O que é cinema?”, de Andre Bazin.

Em 1956, Rafael Sanchez organiza o primeiro curso de cinema, no qual seus principais alunos são Pedro Chaskel, Sergio Bravo, Luis Cornejo, Luis Sotomayor, Maria Sotomayor, Daniel Urra, Alicia Vega, Emilio Vicens, Luis Ladron de Guevara e Jorge Sanjinés. Este grupo seria o núcleo inicial que logo fomentaria a carreira de Cinema dentro da Escola de Artes de Comunicação da Universidade Católica de Chile (1970), criada por David Benavente.

Sergio Bravo, um dos principais documentaristas chilenos desta década, realiza três curtas-metragens de antologia: “Mimbre” (1957), “Trilla” (1958) e “Láminas de Almahue” (1961). Tal produção permite apresentar boas relações de intercâmbio cultural entre Chile, Inglaterra, México e outros países, estendendo através de instituições públicas e acadêmicas convites a alguns dos principais mestres do cinema documentário, como foi o caso do britânico John Grierson (1958) e do holandês Joris Ivens (1962-1963), que ministraram palestras e aulas de produção audiovisual.

Em 1958, na região de Concepción ao sul do Chile, a Universidade de Concepción apresenta dentro da cidade universitária a mais importante mostra de filmes clássicos da história do cinema internacional e nacional. Junto à Cinemateca del SODRE (Uruguai) realizam uma caravana da mostra, que passaria por Santiago e Valparaíso.

47 BURTON, Julianne (Ed.). *Cinema and social change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas, 1988. P.38.

48 MUÑOZ, Claudio, MARCUS, Hans Stange e ROCO, Sergio. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile. 1957-1973*. Santiago: Editora Uqbar, 2008.

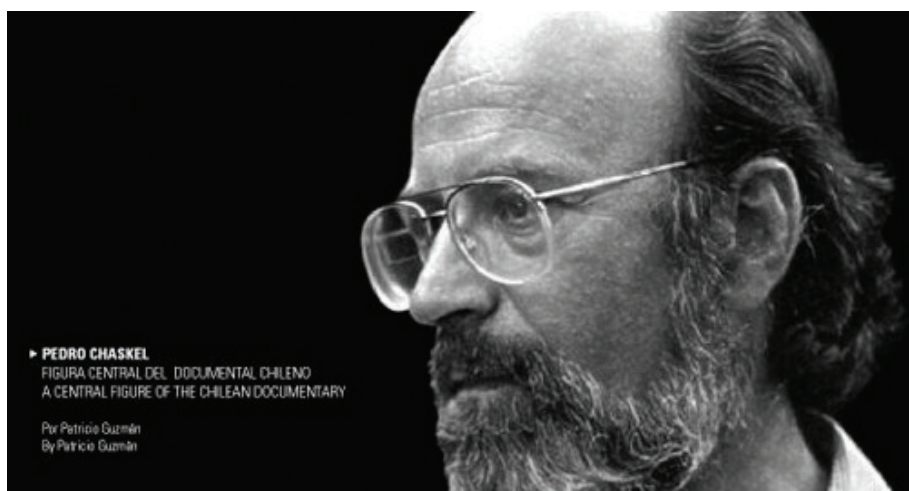


Fig.11 > Pedro Chaskel - Chile - Personagem principal da História do Documentário Chileno

Esta experiência foi uma experiência cultural extraordinária de grande valor para muitos cineastas chilenos amadores, bem como para o público desta geração. Era a primeira vez que se exibia o cinema de Eisentein, Pudovkin, Dreyer, Lag, Clair, Renoir e muitos outros.

O Instituto Fílmico da Universidade do Chile se propõe a realizar uma série de curtas concentrados na proposta de um cinema experimental. A questão técnica e o profissionalismo dos vários autores - Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Rafael Sanches, Domingo Sierra, Jorge Di Lauro, Nieves Yancovic, Enrique Rodriguez, José Roman, Carlos Flores, Álvaro Ramirez, os irmãos Sergio e Patricio Castilla - se incorpora aos centros de produções universitários e sociais, abrindo portas para se experimentar com autonomia própria. (MUÑOZ et alli, 2008).



Fig. 12 > Raul Ruiz - Chile

Um dos aspectos mais interessantes na história do Chile vem do Centro Experimental de Cinema, que promove um conjunto de relações estabelecidas com diferentes organismos e personalidades internacionais. A participação de Joris Ivens no filme “À Valparaíso” (1963) e os laços com a Escola de Documentários de Santa Fé (Argentina) são fundamentais, segundo Sergio Bravo, porque

Para nós, o cinema era um instrumento que queríamos utilizar para descobrir o que estava acontecendo na nossa realidade. Queríamos independência do que se estava fazendo oficialmente, produzir e criar uma nova linguagem era nosso desafio. Fernando Birri, que tinha fundado a Escola de Documentários em Santa Fé, teve uma grande influência em nós. Tínhamos uma postura bem definida: um realismo crítico próximo ao neorrealismo.⁴⁹

As relações foram ampliando-se na medida em que os esforços das instituições foram realizando encontros continentais por meio das Federações Internacionais de Arquivos de Filmes (FIAF), a União de Cinematecas da América Latina (UCAL), e o Arquivo de Filmes Oficial do Uruguai (SODRE), que permitem estender convites a personalidades de gabarito como Henri Langlois, (1958), Edgar Morin (1962) e Roberto Rossellini (1966) - além dos já citados Grierson, e Ivens.

A experiência com Ivens, para o cineasta Sergio Bravo, foi decisiva principalmente no sentido da metodologia. Em 1963, Bravo realiza um dos primeiros documentários que denunciam a situação de exploração dos mineiros chilenos, o filme a “Marcha do Carvão”.



Fig. 13 > Sergio Bravo- Precursor do Documentário Chileno - Chile.

49 In: MOURÃO, Maria Dora (org). Ciclo de Debates: 1º Festival de Cinema Documentário Latino-Americano de São Paulo, 2006. P. 13.

Desmascarando as mentiras e as versões oficiais do governo de Jorge Alessandri Palma (1958-1964) sobre os verdadeiros motivos da greve de carvão, este filme é um marco no movimento da escola documental chilena.

4.1 A nova onda do cinema político

Uma série de curtas-metragens do gênero documentário é o resultado do Centro Experimental de Cinema entre os anos 1963 até 1970. Aos poucos, o que se transformaria no Novo Cinema Chileno passa a ser também assunto do Estado, e o presidente eleito do Chile, Eduardo Frei Montalva, reativa em 1965 a Empresa Estatal Chile Filmes. Para sua direção é designado o experiente cineasta Patricio Kaulen, de “Largo Viaje” (1967) e “Regreso al Silencio” (1967), veterano do cinema comercial dos anos 40 e próximo aos pressupostos mais exigentes do novo cinema emergente.

Segundo Miguel Littin, o cinema chileno nesta fase assumiria uma vertente muito mais política e social, na qual convocaria diretamente a ação e, por isso, acaba logo sendo absorvido pelo espectador enquanto função revolucionária. Estas ideias são manifestadas por Littin através dos trabalhos “Por La Tierra Ajena” (1965) e “El Chacal de Nahueltoro” (1969). Vale lembrar que, a partir de 1967, surgiria uma nova geração de cineastas, concomitante ao clima do pioneiro Festival de Cinema Latino-Americano organizado pelo Cine Clube Viña del Mar, gerando curtas-metragens que reafirmam um “momento propício” deste cinema político.

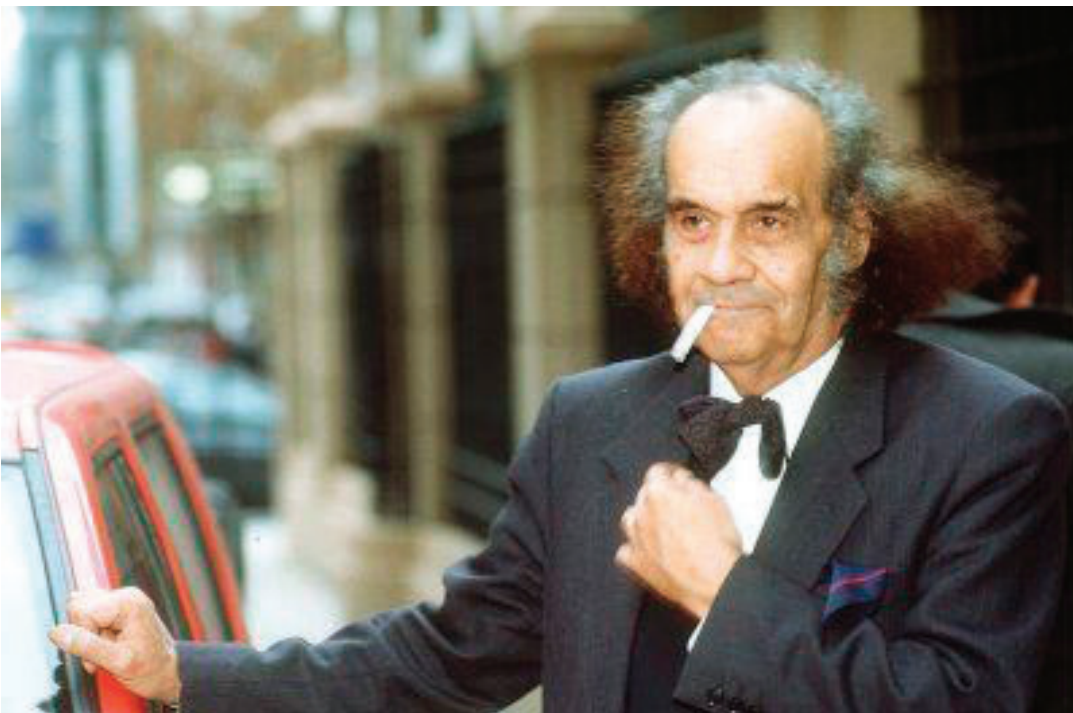


Fig. 14 > Helvio Soto - Chile.

Enquanto Helvio Soto realiza o polêmico “Caliche Sangriento” em 1969 - um dos filmes mais marcantes deste novo cinema chileno, que aborda a questão humana através de soldados do exército -, o modelo neorrealista é seguido por Aldo Francia em “Valparaiso meu Amor” (1969), um filme sobre as injustiças dentro das diferenças de classes e a falta de oportunidades de trabalho e educação.

4.2. Os Festivais de Viña del Mar (1967-1969)

No ano de 1967, o cinema chileno toma contato com o cinema do Brasil, de Cuba e da Bolívia:

Os primeiros Encontros de Cinema Latino-Americano aconteceram em Viña Del Mar/Chile, (1967 e 1969) e Mérida/Venezuela (1968), e estes três festivais constituíram o nascimento e o próprio desenvolvimento do Movimento Cinematográfico a nível continental. Diversos representantes do cinema da América do Sul e da América Central participam com o intuito de se conhecer e trocar ideias sobre cinema e cultura em geral, unir os esforços em metas comuns e reafirmar a constatação da existência de um cinema próprio. (FRANCIA, 1990)

O encontro, inserido no “V Festival de Viña Del Mar - Chile”, realizado entre os dias 01 e 08 de março de 1967, foi de responsabilidade do Cine Clube Viña del Mar, dirigido por Aldo Francia. O promotor menciona que foi a primeira vez na história da América Latina que cineastas latino-americanos se encontravam em território *latino-americano*.⁵⁰ A partir daí, começaram a se desenvolver uma série de relações entre realizadores como Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Julio Garcia Espinoza e Miguel Littin.

Além destes, Francia também menciona Sergio Bravo, Pedro Chaskel e Patricio Guzman (precursores do Novo Cinema Chileno), embora tal reconhecimento deva mesmo se estender também ao próprio Centro de Cinema Experimental ao qual Francia pertencia. A parceria com a instituição melhora alguns cursos e monta o primeiro curso sobre a História do Cinema que se realizava no país - finalizado com exposições de cartazes, fotografias e projeções de filmes, logrando assim grande sucesso de público.⁵¹

Já o Festival de Mérida em 1968 e, no ano seguinte, em Viña del Mar novamente, desenvolvem o que seriam os princípios em torno da teoria e prática do cinema documental, fixando uma série de conteúdos formulados como compromissos essenciais durante os novos tempos. Estes, em resumo, e de acordo com Ambrosio Fonet, seriam:

Assumir uma perspectiva continental no foco dos problemas de objetivos comuns, lutando pela integração futura da Grande Pátria Latino-Americana e, por último, abordar os conflitos individuais e sociais de nossos povos como meio de conscientização das massas populares.⁵²

50 Idem, 1990. Grifo nosso.

51 FRANCIA, Aldo. Cine Latinoamericano em Viña del Mar. Ediciones Chile/América - CESOC, Santiago - Chile. 1990.

52 FORNET, Ambrosio V. “Vision del Nuevo Cine Latinoamericano”. In C-CAL Revista del Nuevo Cine Latinoamericano. Universidade de los Andes, Mérida, Venezuela, 1985, p. 55.

O Festival de Viña del Mar em 1969 é, de certa forma, continuação da discussão das diversas correntes estéticas que vinham se apresentando na proposta do NCLA, todas elas aparecendo como denominador comum de uma tomada de consciência da realidade do continente. Quanto ao caso particular do cinema chileno frente aos encontros, tem-se que:



Fig. 15 > Aldo Francia, (1923-1996) - Precursor do Novo Cinema Chileno - Chile.

[N]o primeiro se acrescentou a reflexão dos cineastas chilenos que não é difícil fazer cinema. No segundo a situação é diferente já que a produção cinematográfica chilena existia, o problema era fazer ou não fazer cinema sem mostrar uma imagem da América Latina ao próprio país. (FRANCIA, 1990, p. 43)

Depois destes encontros, o cinema documentário chileno se converte em um meio de informação e educação política. Salvador Allende Gossens, presidente socialista, eleito pela maioria de votos do povo (53%), assume a administração do país. O setor da cinematografia passa a ter a mais frutífera atividade de produção e apoio para a realização de filmes (sobretudo documentários, cinesjornais, filmes educacionais e curtas de ficção), organizado em quatro polos, a saber: a Empresa Estatal Chile Filmes (coordenada por Miguel Littin), o Instituto Fílmico, o Cinema Experimental e a Escola de Cinematografia de Viña del Mar.

4.3. O cinema no exílio

No contexto chileno, o que se seguiu foi um dos episódios mais singulares da história do cinema: o cinema chileno no exterior. A Cinemateca Nacional destacava as seguintes cifras: “Entre 1974 e 1983, os

cineastas chilenos produziram em 17 países diferentes um total de 54 longas-metragens (documentários e argumentativos), 34 médias-metragens (filmes de até 60 minutos) e 86 curtas-metragens”.⁵³ Deve-se destacar que, paralelamente a estes filmes, diretores estrangeiros tiveram como tema a situação chilena num total de 54 filmes realizados. Ironicamente, estes números superam a corrente produção do país, antes e depois do período citado.

Alguns diretores exilados se mantiveram nos temas políticos, como Miguel Littin, que filma no México “Actas de Marusia” (1975), e na Nicarágua “Alsino y el condor” (1982) e “Sandino” (1989, em coprodução com a Espanha). Também comparecem: Helvio Soto, radicado na França, que filma “Chove sobre Santiago” (1975) e “La triple muerte del tercer personaje” (1981); Sergio Castilla com “Prisioneros desaparecidos” (1979), feito em Cuba; e Antonio Skármeta com “Ardiente paciencia” (1983), produzido na Alemanha Ocidental.

No obscuro exílio “interno” chileno, cortados os vínculos com os cineastas que trabalhavam no exterior, o vídeo cumpriu um papel inusitadamente ativo. Não apenas foi possível ver filmes proibidos - por exemplo, “La batalla de Chile” (1973-1979), de Patricio Guzmán, ou mesmo as produções de Littin, além de “Missing” (1982) de Costa-Gavras -, mas também se filmaram numerosos vídeos de contestação ou documentários que, por seu conteúdo, poderiam suscitar a férrea censura. Já o cinema de propaganda foi outro canal alternativo usado para “formar” novos cineastas, a maioria dos quais constituiriam a etapa atual deste cinema.

Zuzana M. Pick, em “Chilean cinema: ten years of exile (1973-83)”, prova que a dispersão dos cineastas, as condições de produção nos diferentes países e a distribuição limitada de alguns destes filmes não têm sido favoráveis à proposta de uma organização estruturada do cinema chileno no exterior. Mas, segundo a autora, essa dispersão teria gerado resultados satisfatórios. Isso porque trabalhando em diferentes países e sob diferentes condições, os cineastas tiveram que redefinir sua prática de acordo com novas prioridades políticas do momento. Alguns tinham se preocupado com o fato de que o cinema chileno, cortado de seu público natural, podia ter-se tornado repetitivo, abstrato e menos relevante.⁵⁴

No entanto, o contrário aconteceu. Cineastas chilenos responderam positivamente aos seus novos ambientes artísticos e sociais através da expansão das preocupações temáticas do cinema latino-americano como um todo. Eles passaram a olhar, então, para a sua identidade nacional como parte integrante da consciência latino-americana, então enraizada na luta contra o neo-colonialismo. Seus filmes, a partir do exílio, comunicam a um público mais vasto com a singularidade própria da cultura latino-americana continental. (PICK, 1987)

Pode-se afirmar que o cinema chileno no exílio tem dinamicamente respondido ao seu novo desafio, misturando elementos heterogêneos, como de início antecipou a identidade latino-americana através das contribuições dos indígenas e de suas culturas diversas. Estes novos filmes inscrevem uma consciência cultural que preserva os elementos intrínsecos de uma identidade nacional e, por extensão, continental, mesmo quando são abertamente individuais em suas propostas ou não lidam com temas

53 GETINO, Octavio. Cine y Televisión en America Latina. Producción y Mercados. Santiago: Ediciones LOM/Universidad ARCIS/Fundacion del Nuevo Cine Latino-Americano, 1998.

54 PICK, Zuzana M. “Chilean cinema: ten years of exile (1973-83)”. In: Jump Cut: A Review of Contemporary Media, no. 32, April 1987, pp. 66-70 (1987, 2006). Disponível em <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/ChileanFilmExile.html>. Acesso em 29.06.2011.

claramente reconhecíveis como memória nacional (chilena) ou da América Latina. Além disso, esses filmes sondam ambientes onde histórias e culturas são novidades aos olhos do criador, que com uma atitude crítica em relação ao presente afirmam, em exílio, a não necessidade de um dever apenas para com a memória, mas sim com a vida, com a arte e, como sempre, com sua “realidade” momentânea.

Ao aceitar esta heterogeneidade estética e temática diferente, os cineastas chilenos tiveram que passar por uma fase de polêmicas e amargas declarações sobre a necessidade de preservar as temáticas puramente nacionalistas, além de acusações de oportunismo político. Nos últimos anos, a Cinemateca do Chile no Exílio (Madrid e Paris) coordena e divulga informações dos cineastas chilenos no exílio. Isso faz com que todos eles sejam vistos com mais consciência em sua participação mútua de um fenômeno maior.



Fig. 16 > Jorge Muller - Cinegrafista Desaparecido, (1947-1974) e Patricio Guzmán

Em geral, os fatos revelam que a situação de cineastas no exílio tem desempenhado um papel importante na história do cinema. Por exemplo, de acordo com Pick (1987), os alemães que chegaram em Hollywood nos anos 20 e 30, os franceses que deixaram seu país em 1940 e os espanhóis que foram para o exílio após a derrota da República em 1939 contribuíram para a indústria cinematográfica dos países em que se estabeleceram.

Considerando o presente, e porque os cineastas chilenos encontram-se ainda um tanto dispersos enquanto “colaboradores” de uma coletividade nacional, torna-se difícil avaliar de maneira precisa o papel que desempenham atualmente na história de um “novo” cinema latino-americano. Além disso, para avaliar o trabalho feito no exílio, em relação a um cinema de raízes chilenas e seu impacto potencial no âmbito nacional, é preciso que estes filmes sejam finalmente apresentados ao seu público “natural”. Por

enquanto, os realizadores individuais apenas tiveram algum impacto sobre as comunidades de cinema independente de seu país de origem.

Ainda assim, pode-se hoje falar de um “cinema chileno no exílio”, posto que estes cineastas tiveram apenas uma assimilação marginal dentro das indústrias de diferentes países em que passaram a habitar. E porque os trabalhos ainda mantêm os traços fundamentais da sua identidade nacional e da tradição cinematográfica do passado, o mais importante sobre os cineastas chilenos que trabalham no exílio é que ainda se reconhecem como tendo afinidades de geração (ou “geracional”, como prefere Zuzana Pick).

Três “gerações” de cineastas seriam responsáveis por prolongar uma tradição cinematográfica existente no Chile desde a década de 1950. Segundo Pick (1987): 1) aqueles que já haviam alcançado reconhecimento até 1973; 2) aqueles que só haviam produzido os seus primeiros filmes durante o período da Unidade Popular e/ou fizeram o seu primeiro filme no exílio; e 3) aqueles que tenham frequentado escolas de cinema europeias ou dos EUA nos anos 80, e que passam a produzir seus primeiros trabalhos a partir de então.



Fig. 17 > Julio García Espinoza - Cuba

5. Cuba: o cenário da cultura revolucionária no papel da cinematografia

O cenário político de Cuba talvez seja o mais atípico da história da América Central, já que ela começa a delinhar-se no ano de 1958, quando Fulgêncio Batista foge de Cuba ao saber que se aproximavam de Havana as colunas guerrilheiras de Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara e Camilo Cienfuegos. Elas eram formadas pela vanguarda do exército rebelde e venceram o corrupto exército de Batista. A Revolução

Cubana é resultado de anos de conflitos, que começaram em 1868 e culminaram com a tomada de poder por Fidel Castro e seus aliados, em 1959.⁵⁵

A Revolução Cubana é um assunto polêmico até hoje, possuindo críticos e defensores. Segundo Leonardo Ayres Furtado,

As melhorias sociais alcançadas pelo governo revolucionário, como a quase total eliminação do analfabetismo, do desemprego e da miséria, bem como a melhoria extraordinária dos serviços públicos de educação e saúde encantam pessoas em todo o mundo (e latino-americanos, especialmente).⁵⁶

Por outro lado, muitos desaprovam o governo de Fidel Castro pela falta de liberdade de expressão e de democracia. Em 1959, da necessidade de informar e conduzir uma nova política, inicia-se o momento reflexivo do processo revolucionário. Para romper com os padrões estabelecidos pela tradição sessentista burguesa, no caso do cinema também, inicia-se o diálogo direto com o público.

O principal objetivo passa a ser a criação de uma nova cultura de realização e mudança política, comportando uma ideologia de comportamentos sociais e artísticos que deixasse de lado a passividade e o diálogo elitista, para assim iniciar uma postura ativa e constante com as massas populares. A localização geográfica da ilha, por seu lado, desfavorecida de relações exteriores devido ao bloqueio implantado pelos Estados Unidos, leva ao isolamento e à dificuldade de desenvolver uma indústria que serviria como antecedente de um cinema futuro. Isto diferencia Cuba de outros países da América do Sul e Central, como Brasil e Argentina, por exemplo, que desenvolveram suas indústrias próprias e se consolidaram na cinematografia já na primeira metade do século XX. Fato é que as transformações promovidas pela Revolução Cubana não se limitaram às questões sociais, econômicas e políticas.

Assim, uma das primeiras medidas do governo de Fidel Castro, ainda em 1959, foi criar o ICAIC - Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica -, com o intuito de transformar a produção cultural do país. A missão do Instituto, segundo o diretor Alfredo Guevara, era resgatar a autonomia e a autenticidade do espectador, corrigindo uma deformação de gosto do povo cubano, acostumado ao discurso e à estética das produções hollywoodianas.

No início, contudo, a utilização do cinema como ferramenta política da revolução não foi fator primordial para difusão dos princípios da revolução. A partir da entrada em vigência da lei que cria o ICAIC, inicia-se para os cubanos a verdadeira história do cinema nacional. Esta lei é de importância decisiva, uma vez que seria a primeira lei ditada para a cultura cinematográfica. É dessa forma que o cinema cubano se relaciona por completo com a fase de construção do país, enquanto superação das dificuldades internas e dos bloqueios do exterior.

55 Cf. "Enciclopédia do Mundo Contemporâneo. Estatísticas e Informações Completas dos 217 Países do Planeta". 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Terceiro Milênio, 2000, p. 125.

56 FURTADO, Leonardo Ayres. "O Cinema Popular e Dialético de Tomás Gutiérrez Alea". Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientadora: Profª. Drª. Ana Lúcia Menezes de Andrade. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFM. 2007. P. 11. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-7WSGWK/1/disserta__o_leonardo_ayres_furtado.pdf. Acesso em 30.06.2011.

Na medida em que se manifestava o caráter socialista da política do governo cubano, principalmente nas apropriações dos equipamentos técnicos abandonados pelos empresários (que começam a imigrar para Miami nos USA), expropria-se as empresas cinematográficas norte-americanas e todas suas salas de exibição - as quais passam a ser administradas pelo ICAIC.



Fig. 18 > Santiago Alvarez, Fidel Castro e Alfredo Guevara - Cuba.

A cinematografia de Cuba começa no gênero documentário, tendo marcado época pela abertura de novas perspectivas no cinema da América Latina, tanto quanto à nível mundial. Como primeira iniciativa o ICAIC procura levantar e estabilizar a produção com os meios e máquinas para revelar e copiar material, permitindo assim iniciar uma produção de dois a três longas-metragens já na primeira década posterior à revolução. Isto também permite um crescimento no gênero documentário em formato de curtas-metragens e filmes pedagógicos.

5.1. Nosso Tempo: o desenvolvimento da nova consciência cinematográfica

Segundo Mariana Martins Villaça:

Já a partir dos anos cinquenta, considera-se também relevante a produção cinematográfica da Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1951)

protagonizada por nomes que se tornariam muito conhecidos no meio cinematográfico após a Revolução, caso de Alfredo Guevara, Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e Santiago Alvarez. Os filmes produzidos pela Nuestro Tiempo, com apoio do Centro Católico de Orientación Cinematográfico (COCC) dentre os quais se destaca, nesse período o filme “El Mégano” (realizado em 1954 por Julio Garcia Espinosa e censurado pela ditadura de Fulgêncio Batista) eram influenciados fundamentalmente pelo neorealismo italiano e pelo chamado free cinema inglês.⁵⁷

Tomas Gutierrez Alea escrevia na revista “Nuestro Tiempo” as primeiras críticas cinematográficas, enquanto Santiago Alvarez administrava o caixa e Julio Garcia Espinosa organizava as palestras e ciclos de história do cinema. É relevante lembrar que “El Mégano” (1954) é, na verdade, um curta-metragem de gênero documentário que relata de forma radical e real a vivência de uma família que recolhe carvão em uma mina. Peter Schumann afirma que, no filme, há “uma nova orientação, programática para uma procura de um cinema autêntico, que irá mais tarde converter-se em realidade.”⁵⁸

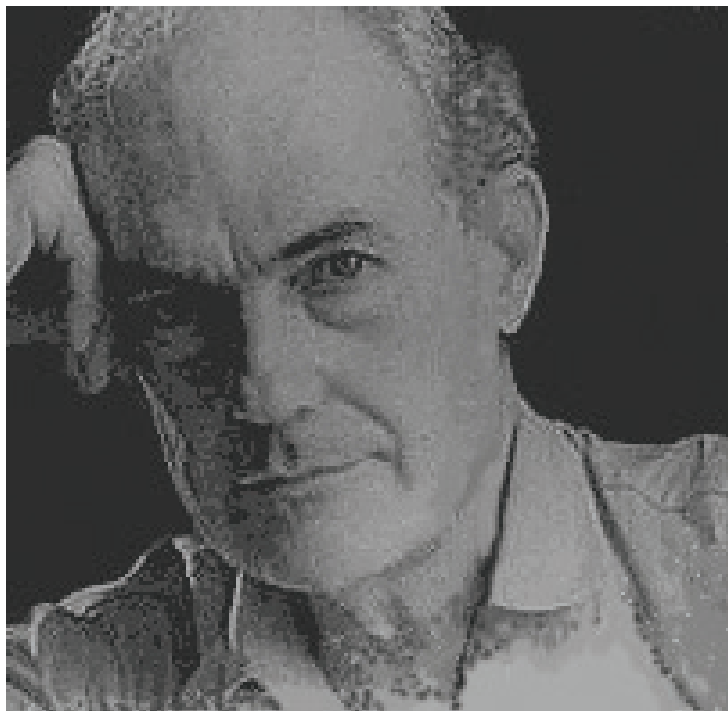


Fig. 19 > Toma Alea Gutierrez - Cuba, (1928-1996).

Ao examinar a historiografia cubana, veremos que uma primeira empresa considerada como precursora do ICAIC e do cinema nacional com qualidade foi a Cuba Sono Film, criada em 1939 pelo

57 VILLAÇA, Mariana Martins. “A política cultural do governo cubano e o ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos)”. In: Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC. Belo Horizonte, 2000, p. 3. Disponível em http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro5/mariana_martins_villaca.pdf. Acesso em 01.07.2011.

58 SCHUMANN, 1986, p.157.

Partido Comunista para desenvolver projetos audiovisuais sobre acontecimentos históricos significativos (VILLAÇA, 2000, p. 2). Julio Garcia Espinoza com “Jovens Rebeldes” (1961) e Tomás Alea Gutierrez com “Las Dozes Sillas” (1962) foram os principais precursores do neorrealismo da realidade cubana.

Por fim, vale citar que a atividade artística de García Espinoza, embora se concentrasse principalmente no cinema, era estendida em reflexões teóricas com relação à arte em geral. Pode-se afirmar que seu objetivo era a revolução cultural, e a arte seria como uma atividade essencialmente “desinteressada” do ser humano.

Assim, estas reflexões assinalam também a crise da arte contemporânea dentro da contradição entre o ideal da arte e a atividade intrínseca à condição humana, isto é, a arte exercida por “especialistas”, de um lado, e pela atividade interessada na comunhão do homem, por outro.

6. O Cinema do Uruguai

De acordo com Marcelo La Carretta:

A história cinematográfica do Uruguai não começou diferente de outras partes do mundo. Um monte de silhuetas realizado em 1839 mostrava o General Rivera entrando triunfante no chamado Monte VI Del Oeste, mais tarde conhecido como a cidade de Montevidéu. Outros brinquedos óticos vieram, em sua maioria importados da França (...) A primeira crônica sobre cinema escrita no país e publicada no jornal El Siglo já mencionava, em 28 de dezembro de 1896, os ‘fantásticos films Salida de los Obreros [...] La llegada de un tren’, relatando a primeira exibição privada que ocorrera em 18 de julho daquele ano.⁵⁹

O cinema uruguaio possui, desde seus primórdios, uma identidade em crise, ou seja, o mesmo problema que aflige vários países da América Latina e suas cinematografias. Seus cineastas sempre procuraram referências cinematográficas fora de seu país, e talvez daí advenha o descaso com as produções locais. Os primeiros documentários uruguaio foram produzidos na época da extensa guerra civil entre brancos e colorados, mas os cineastas uruguaio preferiram filmar a aristocracia andando em luxuosos carros, festas, piqueniques, corridas de bicicleta em parques urbanos, a registrar as sangrentas batalhas. Este descaso acabou propiciando um equívoco histórico gigantesco, atingindo inclusive os livros de história uruguaio.

É preciso admitir que, infelizmente, todas essas produções estão hoje desaparecidas. Dos filmes realizados - entre outros, “Desfile da Marinha Espanhola pelas ruas de 18 de Julio y Sarandí”, “Carreras em Maroñas” e “Procesión de Corpus Christi” -, sobraram apenas resenhas e críticas da época. La Carretta ainda informa fatos singulares do princípio do cinema uruguaio:

59 LA CARRETTA, Marcelo. “A experiência cinematográfica uruguaia”, 2005. Disponível em <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/viewFile/2175/1333>. Acesso em 01.07.2011.

Manuel Carril e Guillermo Zapiola, descrevem no prólogo do livro *La historia no oficial del cine uruguayo*, um fato curioso dos primórdios do cinema nacional: *Almas de la costa* (1923, Juan Borges) foi o primeiro filme uruguaio; em 1938, *Vocación?*, de Rina Massardi, foi a primeira película lírica sul-americana; mas, em 1979, *El lugar del humo*, que ainda por cima era uma coprodução argentina de Eva Landek, foi novamente anunciada como o primeiro longa metragem uruguaio; e apenas quinze anos depois, *El dirigible*, de Pablo Dotta, era novamente (anúncio oficial em Cannes) “o primeiro filme do cinema uruguaio”. Nunca, em nenhum país, o cinema nasceu tantas vezes. (LA CARRETTA, 2005, p. 4)

Tais informações elevam a suspeita de que os cineastas emergentes nunca tinham visto o cinema do seu país, ou de que esse cinema morria depois de cada filme lançado, e era preciso começar de novo.

Se a transição do cinema mudo para o sonoro foi deficitária em todos os países da América Latina pelo alto custo tecnológico, no Uruguai o quadro era agravado pela quase inexistência de infraestrutura mesmo para a realização de películas mudas. Somente em 1936 foi realizado o primeiro filme sonoro uruguaio, “*Dos destinos*”, do diretor Juan Etchebehere.⁶⁰

O ano de 1949 é decisivo para o cinema uruguaio: com o mercado cinematográfico movimentado pelos cineastas Adolfo L. Fabregat e Enrico Gras, acontece o Primeiro Concurso Cinematográfico de Aficionados, evento organizado pelo recém-criado Cine Clube do Uruguai. Na ocasião, o filme “*Redención*”, de Nelson Covián, conquista o primeiro prêmio. Logo Covián realiza “*Pupila al viento*”, filme poético de inspiração expressionista. Em 1950, Enrico Gras realizou o documentário “*Artigas, protector de los pueblos libres*”. Narrado através de quadros, monumentos e proclames, o filme alcançou uma qualidade estética até então rara na cinematografia uruguaia. (LA CARRETTA, 2005, p. 9)

Também em 1949, um grupo chamado “*El galpon*” lança o Primeiro Festival de Cinema Uruguaio Amador. Já em 1951, aparecem os primeiros Concursos Relâmpagos, revelando a safra de cineastas jovens que se formavam nas faculdades. Em meados da década dos 50, produziu-se uma recessão industrial impossível de ser revertida. Como todos os países da América do Sul, o Uruguai aceita a receita econômica do Fundo Monetário Internacional (FMI).

Contudo, em 1952 é criada a Cinemateca Uruguaia (a mais antiga da América do Sul) que, depois de duas décadas, passaria a ter um papel importante em promover revistas e jornais de cinema. Nos anos 1960 curtas-metragens de conteúdo político marcaram a cinematografia uruguaia, sendo categorizado num ciclo intitulado “*Ciclo Militante*”. O filme “*Como El Uruguay no hay*” (1960), de Hugo Ulive, inaugura essa tendência de um cinema panfletário de denúncia contra questões políticas e sociais. Dentre outros curtas militantes estão “*Me gustan los estudiantes*” (1968), de Mario Handler, e “*Líber Arce, Liberarse*” (1969), de Mário Handler, Mario Jacob e Marcos Banchemo. Esse ciclo é fechado com “*Uruguai 69: el problema de*

60 ALVAREZ, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957. Tradução nossa.

la carne”, outro filme de Handler. Os filmes do Ciclo Militante eram quase todos realizados em Super-8 preto e branco, sob precárias condições técnicas. (LA CARRETTA, 2005, p. 10)



Fig. 20 > Mario Handler - Uruguai

6.1. O País do silêncio e do exílio

O talento de Ugo Ulive e Mario Handler parecia que daria início ao cinema documentário de denúncia, mas além das precárias condições econômicas, as fraudulentas eleições de 1971, em que Juan Maria Bordaberry assume a presidência, determinam o projeto político de reprimir junto com os militares qualquer manifestação contrária ao governo. Em 1973, Bordaberry e as forças Armadas do Uruguai deram um golpe de Estado e implementa a famosa Doutrina da Segurança Nacional aprendida pelos militares, brasileiros, argentinos, chilenos, bolivianos, peruanos, paraguaios, colombianos, mexicanos, panamenhos etc. Em 1973, os militares tomaram o poder dissolvendo o parlamento, fechando os sindicatos, desfazendo os partidos políticos e intervindo nas universidades.

Para o cinema militante uruguaio isto significa um golpe mortal. Cineastas como Eduardo Terra e Walter Achugar foram detidos e torturados; Mario Handler, Mario Jacob e Walter Tournier abandonam o país antes de serem presos. Como em grande parte da América Latina, a cultura nacional sofre as consequências do êxodo massivo de artistas, diminuindo assim a participação destes no cinema nacional.

Em retrospectiva: a incipiente integração solidária da cinematografia do Novo Cinema Latino-Americano

O desejo de criar e experimentar o próprio cinema gera um número crescente de artistas na cultura dos anos 50 e 60, considerando que foi necessário recolocar este “ofício” num espaço sociopolítico conturbado, mas não menos inspirador. A integração começa nos encontros dos diversos festivais, posto que as discussões da cultura dentro da política mundial, para os cineastas envolvidos, eram os motores de tantas obras que se transformaram na identidade do cinema latino-americano.

As propostas estéticas, os novos rótulos e as tentativas de sistematização teórica eram acompanhados de um grande empenho, por parte dos cineastas, em divulgar as obras e aquelas criações que tivessem afinidade com a perspectiva do protesto e da denúncia. Rodrigues (2009) nos lembra da existência de importantes grupos, menos conhecidos, que se inseriam também numa “atitude cinematográfica” de compromisso com a realidade:

Em todos os países dessa parte do continente surgiram grupos envolvidos com o ideal do cinema revolucionário, alguns são lembrados até hoje, outros caíram no esquecimento por falta de documentação, muitas vezes perdidas em golpes militares. Entre eles outro grupo não tão comentado, mas não menos importante, foi o uruguaio CM3 que se destacou desde seu surgimento, também em 1968, por sua organização. Desde seu nascimento, os seus 17 integrantes foram divididos em três comissões, os mais importantes deles foram Hugo Alfaro e José Wainer (críticos e redatores do periódico do partido comunista Marcha), o cineasta Mario Handler, o jornalista Mario Jacob (vinculado ao jornal El Diálogo) e o empresário e distribuidor de filmes Walter Achuga. (RODRIGUES, 2009)

Com grande anseio e muito voluntarismo, o objetivo da CM3 - Cinemateca del Tercer Mundo - era reunir e difundir filmes latino-americanos de “caráter crítico e militante” e estimular a produção nacional. O logotipo já dizia por si mesmo: um cineasta empunhando uma câmera a modo de metralhadora.

De fato, a C3M reuniu, em curto espaço de tempo (1969-1973), cerca de 140 filmes latino-americanos (muitos de difícil aquisição), além de promover produções e exibições de filmes independentes, até o acirramento da repressão pelo regime militar uruguaio, que apreendeu materiais e equipamentos, e a extinguiu definitivamente em 1973.

No geral, vários filmes do NCLA da safra do final dos anos 60 - que se autodenominavam documentários - não abriam mão do uso de uma condução narrativa bem marcada, às vezes em tom subjetivo, ou usando uma retórica política bastante didática (como, de fato, na maioria dos casos). Miguel Littin afirma que, durante a época ainda pioneira do NCLA, a necessidade do reconhecimento a nível mundial, sobre a produção latino-americana, correspondeu ao patamar esperado:

Esses espaços possibilitavam aos cineastas novas experiências de sociabilidade e delimitavam importantes conexões entre contextos culturais diferentes, viabilizando a elaboração de projetos e manifestos

comuns que contribuíram para a afirmação coletiva do movimento, e conferiram visibilidade mundial à produção teórica e cinematográfica latino-americana, propiciando a interação com o mercado europeu, a sobrevivência artística e política de muitos cineastas e o reconhecimento da crítica internacional especializada. Diante de nossos olhos assombrados, apertados na sala de cinema de Viña del Mar, foi que assistimos pela primeira vez aos mineiros da Bolívia, às maiorias devastadas pela miséria no Brasil, aos ceramistas da Argentina, aos estudantes lutando nas ruas de Montevideú sob o som da nossa Violeta Parra, que afirmava, com a viola na mão: “gosto dos estudantes porque eles são a levedura do pão que saldará a manhã com todo seu sabor”. Também assistimos aos guerrilheiros barbados, cubanos, com estampa de santos guerreiros, descendo da Serra Maestra em Cuba; aos pequenos gigantes do carvão no Chile, cruzando as pontes do Bío Bío, desfraldando as bandeiras da esperança e da rebeldia; ao testemunho do México insurgente e revolucionário; aos lenhadores da Argentina profunda; aos camponeses e trabalhadores; aos cangaços do Brasil; às pessoas de outros ofícios; aos ignorados de uma sociedade Neocolonial. Em suma, assistimos, pela primeira vez, aos verdadeiros protagonistas de uma humanidade que, no dizer de Che Guevara, havia dito basta e começado a andar.⁶¹

E no campo da linguagem cinematográfica autoral, o NCLA se expressava, ainda segundo Littin, da seguinte forma:

A uma técnica sem sentido, opomos a nossa vontade de encontrar uma linguagem própria que nasce da imersão com o enfrentamento de classes. Enfrentamento que produz condutas e “formas culturais novas”, afirmávamos os chilenos nas luzes ainda tênues, quase sombras chinesas, de nossos curtas-metragens de dezesseis ou de oito milímetros. E essa busca realizou-se com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.⁶²

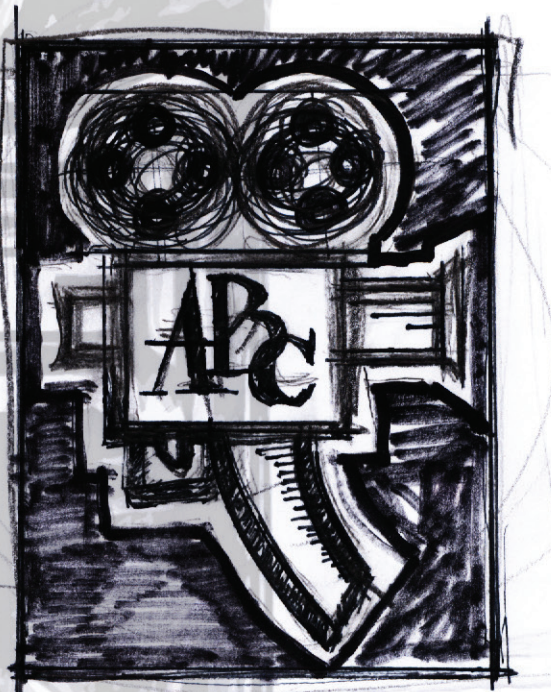
O tempo real, em toda sua plenitude e duração, reapareceu no cinema e trouxe desta vez a voz humana, viva, de um ator natural, personagem do real, sem maquiagem, sem texto decorado e comportamento estereotipado. Trouxe a oralidade, com a beleza de seus timbres, seus sotaques, suas cadências e seu vocabulário.

Assim, levando-se em conta o fato de que muitos dos autores de cinema, principalmente nas décadas de 50 a 70, não se eximiam de teorizar sobre suas obras e suas preferências estéticas, tem-se no NCLA a configuração de um campo extremamente fértil de produções originais, inigualáveis em seu teor realista e, a bem dizer, singularíssimas frente às demais criações cinematográficas ao redor do mundo.

61 Ali, foram reunidos ao todo cinquenta e cinco filmes, além de quarenta e seis delegados Quinze da Argentina, nove do Brasil, onze do Chile, quatro do Peru, quatro do Uruguai, um da Venezuela, e por fim Alfredo Guevara e Saul Yelín, representando Cuba. Ver LITTIN, Miguel. “O Novo Cinema Latino Americano”. In: MOURÃO,

62 Maria Dora (Org). Ciclo de Debates: 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo 2006. São Paulo, 2008. p. 25-32.

Parte III



Biografía
Entrevistas

Observação

O desenvolvimento do trabalho é pautado com a proposta de omitir dados que não estariam confirmados ou mencionados de maneira clara e precisa. Com a certidão dos depoimentos e entrevistas alcançadas durante a trajetória da pesquisa e revigorados nos relatos aqui apresentados, dividimos a pesquisa e segmentos principais em:

Biografia

Filmografia

Entrevista

1. Argentina

População: 38.784.000 (dados de 2008)

Crescimento anual: 2,7%

Expectativa de Vida: Homens: 78 anos | Mulheres: 77 anos

Alfabetismo: 62% Homens | 74% Mulheres

Taxa de matrículas escolares:

Primárias total: 117% (1990/95): Homens: 119% | Mulheres 115%

Secundárias: Homens 76% | Mulheres 88%

Água Potável: 78% da população têm acesso

Outros dados (para cada 1.000 habitantes):⁶³

51 jornais diários

228 estações de rádio

71 canais de televisão

42,1 linhas telefônicas

“Desde que os portugueses e os espanhóis desembarcaram na América, a palavra escrita, férrea, hesitante e contraditória, marcou sua presença nesse continente. O espírito benfazejo e ambíguo que cerca a palavra de criação perseguiu o voluptuoso coração dos primeiros conquistadores e lhes impôs o inevitável recurso de fabular a realidade, a pretexto de documentá-la.”

Nélida Piñon

⁶³ Cf. “Enciclopédia do Mundo Contemporâneo. Estatísticas e Informações Completas dos 217 Países do Planeta”. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Terceiro Milênio, 2000.

“O problema da identidade nunca estará resolvido totalmente, pois a identidade é um processo dinâmico como todo processo cultural, todo processo humano. Se um dia o problema da identidade for resolvido, certamente estaremos diante de uma espécie de identidade esclerosada, de uma múmia. Portanto, não é de se estranhar que tal identidade é utópica”.

Fernando Birri

1.1. Fernando Birri > 1925 | Biografia

Cineasta, Poeta, Professor, Catedrático e Fundador das Escolas de Cinema Litoral de Santa Fé (Argentina) e da Escola dos Três Mundos, San Antonio de los Baños (Cuba).

Nasce em Santa Fé de la Vera Cruz, Argentina, em 1925, Depois de várias tentativa no teatro e nas marionetes, viaja para sua terra ancestral, a Itália. Lá começa a estudar na Escola de Cinema Centro Sperimentale da Roma, na qual também estudavam Gabriel Garcia Márquez, Tomás Gutierrez Alea, Julio Garcia Espinoza, Glauber Rocha, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini (além de outros grandes mestres do neorealismo italiano). No ano de 1956, regressa a sua terra natal e organiza uma cátedra (workshops) no Instituto de Sociologia Espaço Progressista da Universidade Nacional do Litoral, onde é criado o Instituto de Cinematografia da Universidade del Litoral. Com modestos meios e bastante entusiasmo marca um momento histórico para o cinema argentino e países da América do Sul e Central.

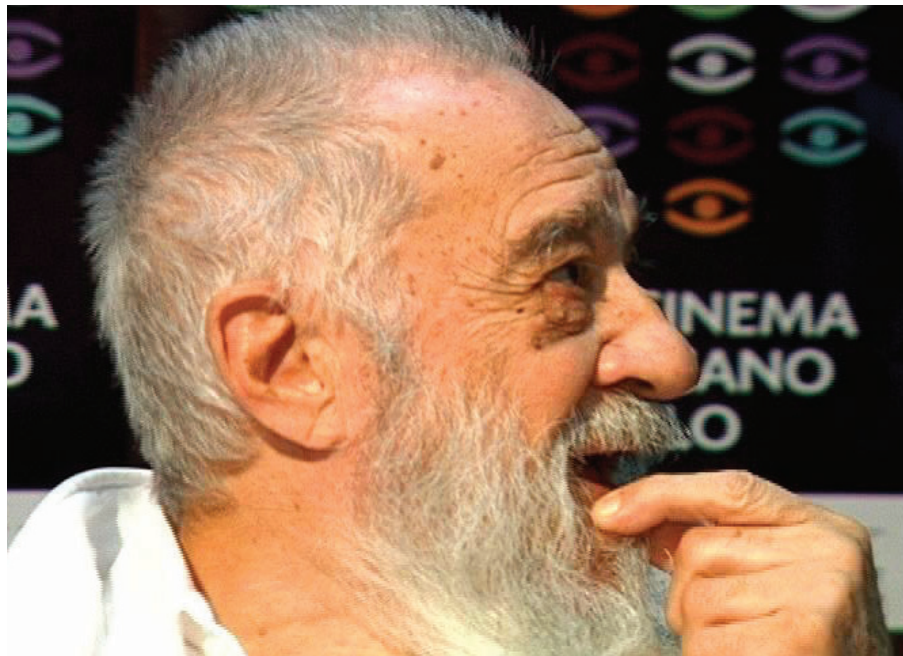


Fig.21 > Fernando Birri - Festival de Cinema Documentário de Latino-América. SP, 2006.

De forma paralela começa dar aulas, e dirige projetos de curta metragem que tenha começado na

Itália. Paralelamente coordena com seus alunos o que seria o primeiro documental da Escola de Santa Fe, o renomado *Tire Diré* (1956-1958), com uma primeira versão de 59 minutos. E uma segunda versão de 35 minutos (1959-1960), (versão definitiva). Filme - documentário, polemico que de alguma forma dividiu as opiniões na Argentina teve detratores e gente que apoiou. Tem a ver com o paradoxal da educação dado que na Argentina durante esta época era uma impossibilidade de fazer filmes.

Partindo de zero mais com a ideia de documentar, realiza junto com alunos da escola entre os anos 1955 e 1957, a documentar através do método de pesquisa a questão social da própria cidade de Santa Fe. Abordando a questão das crianças marginalizadas que habitam na “Vila da Miséria” (Barrio marginal). Fato que se dá o través da chegada do trem a cidade, que cruza a ponte de ferro de dois quilômetros do rio salgado, donde o perigo das crianças que sobem e correm realizando equilíbrios surpreendentes para obter uma moeda de dez centavos, *Tire Dié*. O documentário mostra a denuncia social e a marginalização dos pobres sem cultura e educação. Filme considerado um modelo para o cinema do continente e provavelmente o desencadeador de todos os novos cinemas que apontaram em diversos países como a própria Argentina, Brasil e Bolívia, entre outros.



Fig. 22 > Los Inundados (1958) de Fernando Birri.

Em 1959, realiza um segundo projeto que trata sobre a Fundação da cidade de Buenos Aires, filme de 35 minutos, baseado sobre os textos do soldado alemão Ulrich Schmiedel e o quadro de o pintor - humorista OSKI. Ensaio humorístico e sarcástico sobre o abandono da cidade. Já em 1960, retoma a temática da cidade de Buenos Aires com um documentário titulado “Buenos Dias Buenos Aires” projeta de 20 minutos, com uma visão polifacetica do despertar da cidade a través da lente e seus

diversos Barrios periféricos da grande cidade, da qual seria a base para seu próximo filme, *Los Inundados* (1961), trabalho mais direcionado ao comportamento familiar e que a vez transformo-se num primeiro manifesto cinematográfico do autor Fernando Birri. Em 1959, lança com aclamada efervescência, *Por um cinema nacional, realista e popular*, o longa-metragem *Los Inundados (Os alagados)*, que propõe narrar a história de uma família da cidade de Santa Fe, vítimas das constantes enchentes e com olhar picaresco e profundamente humano pontado pelos acordes de uma sanfona, e tragédia cotidiana do povo miserável, vítima da política corrupta e governantes autoritário.

Esta obra foi premiada em Karlovy-Vary na Tchecoslováquia, Festival de Veneza (1962) e no Festival de Acapulco - México, do mesmo ano. Com aporte crítico e construtivo na objetividade e a metodologia, o manifesto logra ser realista e prático na transformação do homem na sua procura da consciência e amadurecimento da autenticidade e realidade dos povos da América Latina. “*A pampa Argentina*” (1963), documentário de dez minutos que relembra em um tono lírico a exaltação, a epopéia da colonização da pampa zona sul da Argentina colonizada pelos emigrantes italianos, suíços e alemães da segunda metade do século 20, um filme típico do resgate cultural da região. Já o projeto “*Castagnino, diário romano*” (1967). Criativo como ensaísta, teórico e pensador do cinema do continente, mergulha em pesquisas dilaceradoras, com uma experiente obra “*Org*” (1967-1968).

Uma mistura de cinema experimental, literatura, compõe um roteiro confuso de significados de palavras (orgasmo, orgia, orgulho e organização), filme que terminou no esquecimento sem antes de provocar ao espectador uma obra maldita. de 117 minutos. “*Rafael Alberti, um retrato do Poeta- por Fernando Birri*” (1983), e um relato da vida do poeta e escritor, que por coincidência se filmou quando Glauber Rocha filmava a morte de; “*Di - Cavalcanti*”. No documentário “*Remetente: Nicarágua*” (1984), uma co-produção Itália-Nicaragua, e “*Meu Filho o Che: retrato de família de Don Ernesto Guevara*”, (1985) procedem este a um segundo longa-metragem de ficção, “*Um senhor muito velho com asas grandes*”, (1988), Detalhe interessante foi que neste momento que Fernando Birri e Gabriel Garcia Márquez, começam trabalhar numa parceria que logo seria parte do projeto da Escola de Cinema para Cuba e Latino América. O conto de um senhor de asas grandes e um conto homônimo do Próprio escritor Gabriel na qual participou como ator. Todo o filme ficcional foi rodado na própria Cuba.

Desde o manifesto de Tere Dié: “*Por um Cinema Nacional, Realista e Crítico* “ (1958). Fernando Birri, um homem inquieto, que gesticula e fala como com urgência, fala e escreve; lança manifesto filma com idéias de visionário, os inundados proclama “*Por um cinema nacional realista, crítico e popular*” (1968); No *Org.*, “*Por um cinema cósmico, delirante e lumpem*” (1978), O manifesto dos 30 anos do Novo Cinema Latino americano; com o *Alquimista democrático* (1985). Esta data e marcada pela oportunidade outorgada de receber a condecoração de Primeiro Grau da Ordem “*Felix Varela*” por méritos de aporte a Intelectualidade do processo revolucionário cubano, entregue por Fidel Castro.

O maior manifesto que repercute a nível internacional e o lido em 1986, quando se Funda a Escola Internacional de Cinema e Televisão, que incluía a Escola dos Três Mundos - América Latina- África - Ásia:

“Por um Cineasta de três mundos no ano 2000, trabalhadores da luz” (1986). - Extrato da ata de Criação da EICTV. A breve trajetória dos manifestos aqui colocados revela no autor como visionário profeta, utópico nas idéias mais pratico nas realizações, revela uma filmografia extensa e provocadora na questão social. Consciência social, visão humana que se compartilha com autores da própria humanidade do cinema, a poesia e escrita.



Fig. 23 > Tire Dié, (1953) de Fernando Birri.

O espírito catalisador de proclamador de todos os âmbitos do mundo audiovisual, Berlim Estocolmo, Roma, Manheian, Benalmadéna, Madrid, Los Angeles, etc.. Fernando Birri com seus oitenta e tantos anos tem a figura de um profeta, pode apenas de uma maneira imperfeita ser descrito como cineasta. Além, de fazer filmes e escritor, pintor, poeta, teórico, professor e fundador de escolas. Um construtor de utopias, um profeta nordestino como ele próprio se definiria, ou um Leon Tolstoi no olhar de outros.

No 2006, o profeta esteve em São Paulo como convidado especial para administrar uma aula magna, que se realizou no evento do Primeiro Festival de Cinema Latino- Americano, no Memorial da America Latina. Um reencontro rápido com alguns colegas da velha guarda (Nelson P. dos Santos, Miguel Littin e Octavio Getino), aproveita de lançar seu ultimo trabalho, o documentário ZA-05 - O Velho e o Novo (2006). O filme e uma homenagem ao pai do cinema neo-realismo Italianos: Cesare Zavattini. Para os

críticos e amigos, o projeto e o retrato falado do seu autor. Os sonhos utópicos do cinema latino-americano se impõem pelo rigor e qualidade à margem da grande indústria mundial do entretenimento. O Velho e o Novo é um filme de montagem que criteriosamente selecionado pelo próprio Birri, encontraremos os clássicos do cinema dos anos 60 e 70 como “Memórias do Subdesenvolvimento”, de Tomás Gutierrez Alea, “Vidas Secas” de Nelson Pereira dos Santos, “Now” de Santiago Alvarez, “A Batalha de Chile” de Patricio Guzman, e “Tire Dié” obra prima do próprio Birri. Trata-se de um megaclipe da resistência cultural.



Fig. 24 > Fernando Birri - 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo, (2006)

É tudo isso que ZA-05, primeiro porque os filmes que o compõem são colocados uns contra outros, como rimas de um poema, falam de uma realidade da qual só os latino-americanos um trabalho que contempla o passado ao mesmo tempo em que olha para o futuro. Como convém a um utopista. É tudo isso o filme ZA-05, estaria dizendo. Primeiro, porque os filmes que utilizou, são colocados uns contra outros, como rimas de um poema, falam da realidade da qual só os latinoamericanos entenderiam a nossa própria dramática e difícil condição social, histórica e econômica. Assim como Memórias do Desenvolvimento fala da posição ambivalente do intelectual frente à revolução, Vidas Secas tematiza a questão da pobreza nordestina por meio da obra de Graciano Ramos. La hora de los Hornos, de Solanas e Getino, e a Batalha do Chile de Patricio Guzman, volta-se para sociedades insurgentes na década de 60 e 70, destacando o caso argentino-chileno das esquerdas na América do Sul. Neste ponto Fernando Birri constata e procura pagar sua dívida para com o neo-realismo italiano, na pessoa de Zavattini.

1.1.1 Filmografía

2007 - Elegia friulana

2005 - Za 05 lo nuevo y lo viejo

1998 - El Siglo del viento

1997 - Che: ¿muerte de la utopía?

1988 - Un señor muy viejo con unas alas enormes

1988 - Diario de Macondo

1985 - Mi hijo el Che. Un retrato de familia de Don Ernesto Guevara

1984 - Remitente: Nicaragua (carta al mundo)

1983 - Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri

1978 - ORG

1967 - Castagnino, diario romano

1961 - La Pampa gringa, (1963), Los inundados

1960 - Tire dié (Segunda versión)

1960 - Buenos días, Buenos Aires

1959 - La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires

1958 - Tire dié (Primera Versión)

1953 - Immagini popolari siciliane sacre e profane

(Imágenes populares sicilianas sacras y profanas)

1.1.2 Fernando Birri | Entrevista

Entrevista concedida na Mostra de CineSul - Realengo Universidade Castelo Branco, 2002 - RJ, e no I Festival de Cinema Documentário de Latino-America. - Memorial da America Latina SP, Abril, 2006.

Em sua opinião, é ainda possível o cinema autoral?

.- Achei boa a sua pergunta, pois ajuda para esclarecer um erro. Efetivamente falasebastante do cinema de autor - principalmente na segunda metade da década de 50 e no começo da década de 60 - como um cinema que se opõe ao cinema não o industrial, porque o cinema tem uma parte de indústria (que, aliás, não é ruim), mas ao cinema comercial, ao cinema venal, ao cinema “lixo”. Mas no caso do cinema de autor coletivo, isto é, tudo aquilo que falei aqui que possa parecer de melhor ou pior é uma tentativa de cinema de autor coletivo. “Tiré Dié” (meu primeiro filme sobre uma pesquisa social rodado na América Latina em 1956, em Santa Fé, minha cidade natal), é um filme que possui duas características básicas. A primeira é de que é um filme-escola, um filme produzido por garotos e garotas que não sabem absolutamente nada sobre cinema. Digamos que esse seja o momento do aprendizado. A segunda característica do filme-escola é o fato de ser um filme coletivo. É um filme feito coletivamente por esse grupo, como falei acima, de cento e vinte estudantes que de certo modo realizam o seu primeiro aprendizado sobre cinema fazendo cinema.

Como começou sua experiência de ensino na área de cinema?

.- Começou porque eu justamente queria aprender a fazer cinema na Argentina, ali pela metade dos anos 50 e não havia onde fazê-lo. Então, a única maneira possível era ir a um estúdio e trabalhar com alguém que fazia filmes e aprender na prática ao lado dessa pessoa. Mas quando tentei fazer isso em Buenos Aires, inclusive por todos os meios possíveis e impossíveis - me ofereci até para trabalhar varrendo o estúdio -, para que em troca me deixassem ver como se fazia um filme, mas isso não funcionava na indústria, não era habitual.

Havia então estúdios de cinema em Buenos Aires?

.- Claro, a Argentina tinha vários estúdios importantes. Ali estavam Argentina Sonofilm, San Miguel, Lumiton, estúdios que faziam parte da indústria tradicional da Argentina. Naquele momento eu me dei conta, refletindo um pouco depois sobre isso, que em geral todas as coisas que terão um destino nascem de uma carência. Veja, por exemplo, estava pensando esta manhã nesta conversa que teríamos... Como explicar o que lhe dizia? O fogo, por exemplo, nasceu da escuridão. Depois, bom, serviu para cozinhar também, mas o fogo nasceu da necessidade de derrotar a escuridão. Então o ser humano diante de uma carência inventa coisas, com sua grande capacidade imaginativa. Portanto, na Argentina não conseguia estudar, e esse momento coincidia com uma situação política muito tensa...

Era o primeiro período do peronismo...?

.- Sim, para mim um momento muito difícil, mas não falo especificamente do peronismo, falo especificamente da situação do cinema durante o peronismo. O primeiro é um conceito político muito mais complexo e teria que articulá-lo de outra maneira. Estou me referindo especificamente ao cinema e à necessidade que tinha uma pessoa, um rapaz anônimo, sem nenhum antecedente, de aprender a fazer cinema nesse país.

Você de alguma maneira já convivía com o cinema? Como surgiu seu interesse nesse primeiro momento nos anos 50?

.- Veja, eu era de uma família de artistas, meus tios todos de alguma maneira estavam ligados à arte, música, pintura... Meu pai era professor de ciências políticas e sociais, mas esta na verdade era uma carreira que sobreveio e sufocou de outro lado, sua verdadeira vocação que era de pintor. Eu cresci nesse ambiente, e o cinema foi um pouco um sucedâneo da minha infância, da atividade que dominou minha vida ou à qual entreguei minha vida, que era um teatro de títeres, entende?

Sim, teatro de títeres, de marionetes?

.- E nisso seguimos. Depois eu escrevia poesias, pintava desde juvenzinho. Também comecei uma carreira de advogado, mas isso me criou um problema terrível, uma crise, afinal mandei ao diabo essa carreira. Sabe que quando o diabo se apresentou a Lutero ele lhe atirou a Bíblia para que a lesse, não? Em meu caso não o fiz com a Bíblia, mas com um livro de capa vermelha, que era A economia política, de Gide, um economista francês, no qual estudávamos. No momento mais alto da minha crise, eu lia, lia, lia e não entendia “páparos”, então o atirei contra a parede, como Lutero contra o diabo, e decidi ali que não ia ser advogado, mas um diretor de cinema.

Quantos anos você tinha então?

.- Penso que um pouco menos de 20 anos, 17 anos. Bem, como disse, eu escrevia poesia, pintava, havia fundado o primeiro teatro experimental da Universidade Nacional do Litoral, em Santa Fé, e de outro lado também havia fundado o Cineclub Santa Fé, quer dizer, já tinha um vínculo com o cinema, havia uma predisposição, mas...

Buenos Aires não o aceitava...?

.- Não, o que não me aceitava era o cinema em Buenos Aires. A cidade era fascinante, encontrei muita gente, amigos, estava Ernesto Sábato, Xul Solar, Mario Trejo, outros, muita gente, todo um clima muito simpático, e trabalhei também como ator numa obra surrealista de García Lorca que se chamava; Assim que passem cinco anos, mas com o cinema se deu essa dificuldade política mais a impossibilidade de aprender, e além do mais tudo isso coincidiu com um fenômeno histórico muito importante que era o

neo-realismo italiano. Estávamos nos anos em que chegavam à Argentina os primeiros filmes italianos, Roma cidade aberta, de Rossellini, vários outros... aliás, digo-lhe que na Argentina havia uma cultura cinematográfica... Por exemplo, [Sergei] Eisenstein, eu conheci antes por lê-lo do que por vê-lo, porque tinha sido traduzido do russo, O sentido do cinema, um livro determinante, e isso e mais o realismo italiano foram grandes impulsos para eu seguir. Então me decidi a ir para a Itália, e foi um primeiro exílio, digamos assim.

O senhor é defensor da idéia de formar uma entidade do cinema latino-americano O senhor acredita que essa instituição esteja constituída?

.- O problema da identidade nunca estará resolvido totalmente, pois a identidade é um processo dinâmico como todo processo cultural, todo processo humano. Se um dia o problema da identidade for resolvido, certamente estaremos diante de uma espécie de identidade esclerosada, de uma múmia. Portanto, não é de se estranhar que tal identidade é utópica. Posso te dar um exemplo um tanto malvado. Os povos europeus que possuem uma identidade bastante semelhante são povos que, em parte, do ponto de vista das novas funções da vida, do mundo, das culturas contemporâneas, nem sempre têm a agilidade ou reação para se inserir no curso da história no sentido do seu devir, do seu futuro. Assim, o que poderíamos analisar para responder à tua pergunta é, então, se hoje existe maior ou menor identidade do que quando começamos o nosso movimento. Com toda franqueza, eu respondo afirmativamente, é só se remeter à metade da década de 50, para sermos exatos na metade do século. No que tange ao tema do que pode ser considerado como movimento de vanguarda daquela época tem o que era chamado de “o novo cinema latino-americano”, que no decorrer dos anos foi se perdendo. Era um debate no qual apresentávamos as nossas primeiras obras, e isso pode ser estendido para o caso brasileiro, por exemplo, o caso da “Vida seca”, “Vale do Sol” e da “Teoria dos inundados”. Mas também é verdade que o que para a gente era a busca de algo, que nem mesmo a gente sabia bem o que era - hoje acredito seja, sem retórica, o amadurecimento da consciência de um novo cinema latino-americano. Com tua permissão e para complementar o anterior, isso tudo não é apenas um fenômeno cinematográfico, mas metacinematográfico, ou para ir mais longe, um fenômeno que vai além do cinema, que de certo modo envolve todas as artes de uma época como essa, que é uma época multimídia, das artes multimídias. Mas não vejo que essa consciência se dê através dessas formas de expressão diferentes. O cinema é uma delas e, portanto, também está no amadurecimento da consciência que, em outras palavras, é amadurecimento da identidade.

No começo da sua carreira o senhor fez muitos curtas-metragens, ficando mais focado na aproximação da linguagem dos filmes longas-metragens. O senhor acredita que essa aproximação seja prejudicial ?

.- Não. Aliás, acho o fato de pensar que um prejudique o outro é talvez um erro que acontecia quando começávamos a fazer o nosso trabalho, já que fazíamos curtas por que de certo modo não tínhamos condições de fazermos um longo. O curta-metragem era um pré-requisito, um passaporte para fazermos depois um longa-metragem. Acho que, com o passar do tempo, os cineastas latino-americanos fomos

aprendendo que o curta-metragem é uma forma de expressão para além de um simples salto para o longo - é um tipo de expressão válida em si mesma.

Exemplo disso é o que acontece com o conto e a novela. É uma expressão anterior ou uma forma autônoma que pode continuar sendo escrita após de ter escrito a novela?

.- Eu acho que sim. Acredito que um conto e uma novela na sua duração - que é o problema do curta e longa-metragem - são formas expressivas que precisam dessa duração e não de outra. E se você me coloca contra a parede fazendo um paralelo na esfera pessoal, respondo que não apenas fiz, de fato, primeiro os curtas-metragens. Mas continuo desse jeito, fazendo os longas-metragens depois. Mudo os curta com os longas-metragens e acredito que são dois tempos, duas durações que se complementam, embora de uma maneira quase que necessária na medida em que a gente perceba essa necessidade. Existe outro tema que funciona ou está ligado a esse. É o caso do documentário e da ficção, isto é, por um lado se fala do documentário enquanto gênero e, doutro, da ficção como outro gênero. Geralmente, a ficção é bem vista porque está resguardada numa espécie de opinião comum na qual ela é tida como um gênero privilegiado em relação ao documentário. Eu também não acredito nisso. Acho que são dois gêneros que respondem a duas necessidades distintas. Na minha obra, procuro criar uma terceira dimensão da imagem que eu chamo de docfic, que, aliás, aqui no Brasil foi teorizado por Orlando Senas, que foi diretor, depois de mim, da Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba. Uma escola de três mundos: América Latina e Caribe, África e Ásia. Juntos vieram trabalhando esse tipo de junção entre doc de documentário e fic de ficção, para criar esse novo gênero que é o docfic. É um gênero cada vez mais presente na cinematografia do mundo inteiro, uma espécie de versão do glorioso 3D (terceira dimensão em telemark), numa resposta à visão de mundo onde os gêneros tradicionais não servem mais para expressar esse tipo de caleidoscópio do que tem sido e do que somos.

O exílio dos anos 1950?

.- Exato. Saí disposto a experimentar a cinematografia e estudei no Centro Experimental num momento em que já chegavam outros estudantes da América Latina atraídos pelo neo-realismo, dos quais os dois primeiros foram este que lhe fala e um compatriota seu de quem gosto muito, que é Rudá de Andrade, uma pessoa adorável.

Quem eram seus professores em Roma?

.- Nesse momento havia no Centro professores fixos, como o crítico Mario Verdone, por exemplo, um grande historiador do cinema italiano, mas de outro lado vinham nos dar aula os grandes diretores como Vittorio de Sica, Luchino Visconti ou mesmo Roberto Rossellini... Também Renoir... era realmente uma plêiade de grandes diretores que vinham periodicamente dar suas aulas. Era um ensino muito sério, de muita formação.

E então os dois juvenzinhos da América Latina receberam sua formação de cinema dos grandes mestres italianos?

.- Exato. E depois vieram outros latino-americanos, veio García Márquez, veio Tomás Gutiérrez Aléa, de Cuba, mesmo Glauber Rocha passou pelo Centro Experimental, e tanta gente mais... Tarik Souki, da Venezuela, Julio Garcia Espinosa, também de Cuba... uma grande quantidade de companheiros.

E quanto tempo você terminou ficando nesse período em Roma?

.- Terminei meus estudos no Centro Experimental, que foram dois anos, me graduei, e ao mesmo tempo comecei a trabalhar no cinema italiano, em várias coisas. Trabalhei como ator, no primeiro filme de Francesco Maselli, Gli sbandati, com Lucia Bose e outra pessoa depois trabalhei como assistente de direção de Carlo Lizzani, um grande cineasta que depois foi também diretor do Festival de Veneza, trabalhei como assistente de Vittorio de Sica e de Cesare Zavattini no filme Il tetto. Zavattini foi meu grande amigo, foi à pessoa com quem tive o diálogo mais sério, mais profundo e mais determinante para mim em minha futura carreira, porque era um vulcão, numa erupção de idéias permanente, um grande inovador, um precursor de muitas coisas, do que depois vai ser o cinema novo, o “nuevo cine”, o “free cinema”, o cinema democrático, o vídeo democrático de que se fala tanto agora. Ele foi o primeiro homem que lançou os famosos “cinegiornali liberi”, os cines-diário livres, que eram como noticiários, mas absolutamente antioficiais, contra a cultura oficial, contra a retórica da cultura oficial, muito provocadores, nessa época mais forte, mais florescente e produtiva do neo-realismo. A Zavattini, e justamente por isso, dedica Za05 - Lo viejo y lo nuevo, um megaclipe didático e coletivo em homenagem aos 20 anos da EICTV, a Escola de Cinema e Televisão de Cuba, que se completam agora.

E, afinal, quantos anos você ficou nesse tempo de estudos e trabalhos italianos?

.- Fiquei até 1955, passei, portanto seis anos, contados desde 1950. E depois voltei, porque parecia que a Argentina ia tomar outro rumo, outros caminhos, havia interesse em minha experiência e eu cria que já sabia fazer um filme. Já tinha feito vários documentários, havia feito Immagini popolari siciliane, Selinunte, Alfabeto notturno, também já tinha trabalhado como assistente em vários filmes de ficção. Dessa forma decidi que era chegado o momento de voltar à Argentina, voltei já com um projeto de filme que era Los inundados, e nesse sentido já havia lido amadurecido e escrito uma espécie de primeiro treatment.

Você efetivamente fez esse filme?

.- Sim, foi meu primeiro filme de ficção, de longa-metragem. Mas para fazê-lo tampouco encontrei a possibilidade de que a indústria cinematográfica se interessasse, quisesse fazê-lo em Buenos Aires, e então decidi queimar os navios, romper com tudo o que era instituição, o aparatschnik oficial, e voltei a Santa Fé para começar desde o chão. Então fiz um seminário em Santa Fé, onde tive quase cem

alunos, que nunca haviam feito cinema. Havia de tudo: donas-de-casa, pintores, bombeiros, estudantes universitários... Enchemos uma sala e aí fizemos praticamente os primeiros fotos documentários, que era a maneira mais simples de fazer um projeto de filme, com fotos e com papéis, com epígrafes, saindo para encontrar as pessoas. Saindo para falar com as pessoas, perguntar de seus problemas, suas aspirações, suas raivas, seus desejos, suas esperanças, seus sonhos... E ao final, depois de dois anos de trabalho, já nos havíamos organizado como grupo na universidade, através de um Instituto de Sociologia que era muito progressista, muito liberal...



Fig. 25 > *Tire Dié* - (1958) - Fernando Birri

Um Instituto da Universidade Nacional do Litoral...?

.- Sim, em Santa Fé. Aí praticamente nasceu *Tire Dié*, que é a primeira “encuesta” social que se filma na América Latina. É um filme muito polêmico, que dividiu a Argentina e a favor e contra, teve enormes detratores e teve muita gente que o apoiou. Ele tem a ver diretamente com o tema sobre o qual você está me perguntando, o do ensino. Por quê? Primeiro, porque há um paradoxo, dado que vou à Argentina para fazer um filme de ficção, e, ante a impossibilidade de fazê-lo, volto à estaca zero e faço um

documentário como uma espécie de exploração de campo que depois se vai traduzir na base do filme de ficção que faço mais adiante, *Los inundados*. Então, entre *Tire Dié* - que começa a ser feito em 1955, no qual se trabalha durante todo o ano de 1956 mais 1957, e tem a primeira cópia pronta em 1958 - e *Los inundados* há um ar de família total, digamos. Mas agora vem o que nisso se vincula diretamente com algo que estamos falando: é que *Tire Dié* é um filme-escola. É minha maneira de fazer escola. Faz tempo que sei que cinema se aprende fazendo cinema.

Então as especulações teóricas são fundamentais e imprescindíveis na medida em que tenham sua contrapartida da práxis. Teoria e prática andam juntas, e então enfrenta-se uma fórmula que é mais ou menos inclusive a européia, na qual se privilegiava muito a teoria. Eu faço um pouco ao revés: parto de uma práxis e nela analiso a teoria em que a sustento. É isso que se passa com *Tire Dié*, por isso é um filme-escola, é um filme feito para que essas quase cem pessoas que o fazem aprendam a fazer cinema. Façam cinema pela primeira vez em sua vida. Por isso, ao lado de ser um filme-escola, é também um filme coletivo. E essa é outra das minhas idéias fixas, de minhas obsessões - o cinema como arte coletiva.



Fig.26 > Cartaz - *Os Inundados* (1961) de Fernando Birri.

Mas você é o diretor. Como o filme, sendo uma obra sua, é simultaneamente uma obra coletiva?

.- É porque não fui nunca um diretor no sentido convencional, tradicional, da palavra. Você nunca teve uma visão autoral, digamos assim? - Sim, claro, o autor de todos os meus filmes são o coletivo, somos todos diretores. É o que eu faço sobre todos, e nesse sentido Tere Dié foi determinante, tem uma função de estímulo, como uma pessoa que provoca, suscita... Visão autoral sim, mas autoritária não.

Mas as raízes dessa abordagem, dessa sua forma de fazer as coisas, em seu caso, estão lançadas numa formação marxista?

.- Sim, é uma parte das coisas, mas não só isso. Porque sou marxista, mas sou também tântrico, sou zen... rechaço os pequenos rótulos, porque sou cronópio, sou fama... Mas é verdade que há raízes marxistas, essa concepção parte de uma visão comunitária da vida, ou da vida como um projeto comunitário e utópico, dois conceitos que animaram todo o meu trabalho, e espero poder “tirar la pata”, como dizem, ou respirar meu último respiro (viva Buñuel!) vivendo dentro disso que lhe digo. É bom pensar a vida como um projeto comunitário e utópico? .- Se não fosse assim, que graça teria? Não teria me divertido (e sofrido) como tenho feito tanto nesta vida, com todos os dramas e as tragédias das quais participei, fui parte e sigo participando e compartilhando, ao mesmo tempo sabendo que definitivamente isso é o que dá sentido às coisas, pelo menos a mim assim parece.

Quanto tempo durou a experiência de Santa Fé?

.- Para mim durou até 1963 mais ou menos, um pouco antes, talvez, digamos princípio dos anos 60. Porque então a situação política se pôs outra vez muito feia na Argentina, o vírus fascista e ditatorial voltou a impregnar toda a sociedade argentina. Houve um período mais ou menos democrático do presidente Arturo Frondisi, mas os militares voltam uma outra vez a sacar suas asquerosas botas, voltam a pisotear todos e a acabar com tudo. E então para preservar um pouco a escola cujo nome oficial era Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral, mas que passou à história do cinema com o nome de Escola Documental de Santa Fé, decidi que não me restava outra opção senão ir-me...

Mas quantos documentários foram feitos enquanto você estava à frente da escola de Santa Fé?

.- Foi bastante, mas não quero dar um número que pode não corresponder à realidade.

E estão todos preservados?

- Alguns sim, outros não. Por exemplo, o segundo documentário importante que a escola fez, Quarenta quartos, de um cineasta que se chama Oliva, que havia sido meu aluno, o presidente argentino desse momento o proibiu, não pôde ser visto. As coisas já se punham muito duras, muito rígidas. E ao final, depois já na época mais dura da ditadura, nos anos 70, terminaram por fechar a escola. Fecharam-na, e

os militares pegaram todas as coisas, as câmaras, as moviolas... chegaram numa noite com dois grandes caminhões, com dois toldos, lonas, puseram tudo lá dentro e... desapareceu a escola. Mas tudo isso não é uma história trágica, senão o contrário, porque agora a escola existe outra vez.

Quando a escola foi reaberta?.

- Há alguns anos, quando retornou a democracia, foi proposto que se reabrisse a escola. Isso aconteceu e há três ou quatro anos ela tem inclusive um status já reconhecido oficialmente, chama-se Instituto de Meios Audiovisuais e é dirigido por um ex-aluno meu que se chama Rolando Lopez, uma pessoa muito boa e capaz. E justamente ontem [23 de agosto] me mandou um e-mail dizendo que terão uma casa grande para trabalhar, com cursos, formando gente, um lugar muito ativo com muitos bons professores, o Fernando Solanas, Dolly Pussi, Tristan Bauer, outros cineastas argentinos...

E você também dá alguns cursos?

.- Sim, eu vou uma vez por ano e dou uns seminários. Agora tenho que ir em novembro. Fico um mês, porque em seguida vou fazer outro seminário numa nova escola que vai ser inaugurada na Universidade San Martín, na província de Buenos Aires. É uma universidade muito nova, avançada e progressista, que funda uma escola de cinema documental.

Você dizia que partiu mais uma vez no começo dos anos 60, quando as coisas voltaram a ficar rígidas na Argentina. Dessa vez, para onde?

.- Para o único lugar onde pensava que de alguma maneira poderia ter portas e janelas abertas. Mandei uma carta, ou chamei por telefone, já não recordo, a um amigo em São Paulo, e então lhe disse que estávamos em uma situação insustentável, tínhamos que sair da Argentina, e queria saber se havia alguma possibilidade de irmos ao Brasil. E então esse amigo que era o querido Vlado [Vladimir Herzog], que havia estado com Maurício Capovila na escola de Santa Fé, o que me disse foi simplesmente “venham, estamos esperando”. Era em 1963 e o Brasil vivia uma abertura democrática incrível. A Argentina... bem, em poucas palavras: deixávamos para trás a escola, éramos quatro companheiros, homens e mulheres: Edgardo Pallero, sua companheira Dolly Pussi, Manuel Horácio Gimenez e minha companheira Carmen. Em São Paulo nos organizaram uma palestra na cinemateca, onde estava Paulo Emílio [Salles Gomes]. Quem organiza é Rudá de Andrade, e junto com ele está Vlado e também Sérgio Muniz, está toda a turma com a qual, quando termina a palestra nesta mesma noite, saímos todos com um entusiasmo único, falando em fazer muitos filmes, e isso e aquilo - havíamos apresentado Tire Dié e outros documentários da escola -, e então se aproxima um senhor, jovem ainda, porém um pouquinho mais velho do que nós, que diz “que bom... tenho uma casa de fotografia que tem aparelhos”... e esse senhor...

Thomaz Farkas....?

.- Sim, Thomaz Farkas, grande Thomaz! Nasce então aí o movimento documentarista paulistano. E Thomaz decide levar adiante essa empresa, a assume economicamente, produz os documentários, e nós ficamos uns meses mais, depois vamos ao Rio porque a possibilidade de fazer filmes estava mais no Rio, uma vez que eu já vinha preparando um projeto com Ferreira Gullar, que era João Boa Morte.

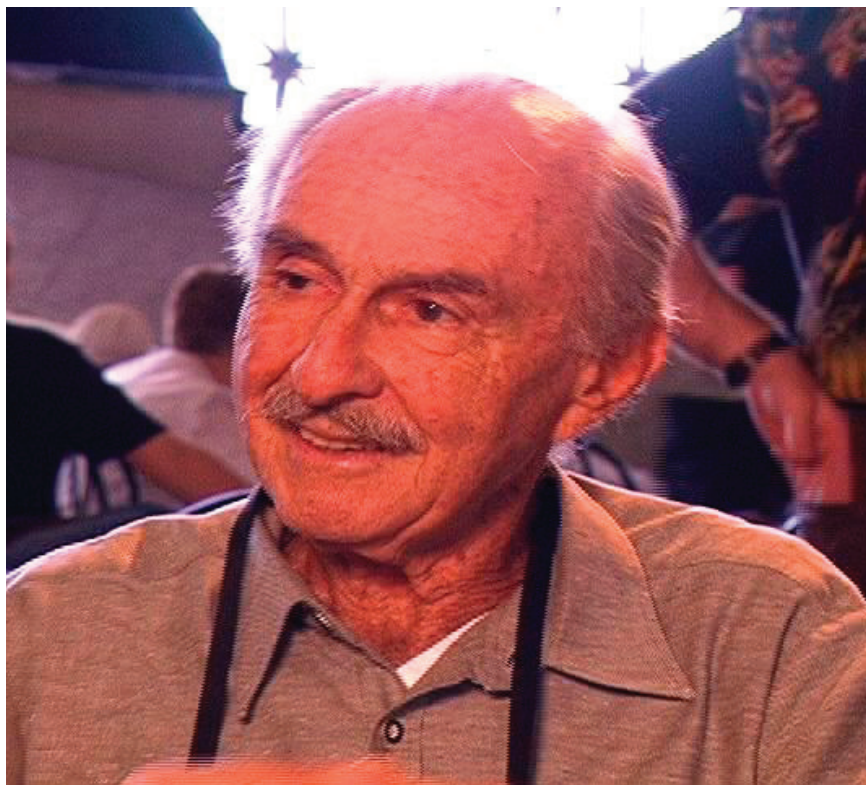


Fig.27 > Thomaz Farkas- 1º Festival de Cinema Latino-Americano/S P, (2006)

Como você disse que se chamou a mobilização para a produção de documentários, Movimento Documentarista de São Paulo?

.- Agora o chamamos assim, no momento não lhe dávamos nome. Fazíamos coisas, os nomes viriam depois. É como os bebês, eles não nascem com nomes. Bom, então vamos ao Rio, trabalho com Ferreira Gullar na direção de João Boa Morte, se produz aquela coisa incrível quando as terras são dadas aos camponeses [o decreto da Supra, Superintendência da Reforma Agrária], esses também são os meses em que estréiam Vidas secas, de Nelson Pereira dos Santos, e Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber Rocha...

Nossas duas obras-primas...?

.- Sim, mas há toda uma efervescência bonita mesmo, um momento único. Lembro da comemoração do que deveria ser o princípio do fim do latifúndio, com os camponeses enchendo a praça, chegavam

com os tratores, as foices, feixes de trigo - me fazia pensar em La tierra, o filme de Dovsenko, dos começos da cinematografia soviética -, uma coisa incrível, impressionante... Era o começo de uma era, e justamente por isso uma semana depois se trunca e já vem o contragolpe, e os próprios companheiros brasileiros me aconselham que deixe o Brasil, somos uma complicação também para eles porque já nesse momento não há mais garantia de segurança para ninguém. E assim é a coisa, tenho que ir-me outra vez.

Estamos em 1964 e você volta à Itália...

- Não, passo primeiro por Cuba e lá também não pode fazer nada porque a cinematografia desse país está num momento economicamente muito difícil. E então vou à Itália e aí começa um período que continua de certa forma até o presente momento em que estou falando. Foi um período dolorosamente frustrante no início, muito ativo depois, no qual praticamente alguém já passa a ser um cidadão do mundo. E há uma frase muito desgarradora de um cineasta argentino, que foi morto pela ditadura em Paris, Jorge Cedrón, que desde então passa a ser meu lema: “Minha pátria são meus sapatos”. A vida me obrigou a isso, então eu o assumo, assumo bem, e com sonhos de futuro. Ponto e basta.



Fig. 28 > Tiré Dié - (1958) de Fernando Birri

Quando você voltou à Itália, voltou a trabalhar com os diretores do neo-realismo?

.- Não, praticamente voltou à Itália meu corpo, mas não voltou a minha alma. Minha alma seguiu não sei onde, e começou um período muito duro, que alguns chamam de “exílio interior”... Bom, que seja, o exílio exterior, o exílio interior é tudo uma grande ausência e, em troca, eu o evoco num filme que me tomou dez anos de trabalho, que se chama Org. É um nome inventado (cuja raiz etimológica está na palavra orgasmo), é um filme que eu dedico a Che Guevara, a Mèliès, o cineasta de Viaje a la luna, e dedico a Wilhelm Reich, o autor da revolução sexual. Porque creio que são três figuras emblemáticas que ficam do final dos anos 60, quando o homem chega à Lua, em 1969, e antes, em 1967, quando se produz a morte de Che, e quando a situação política explode, em 1968, no maio francês, no projeto de um novo mundo e de um mundo que se transforma. O filme trata de tudo isso, e é também um manifesto “por um cinema cósmico, delirante e lúmpen”. É um filme absolutamente demencial, mas que traduz as Utopias (positivas) e Distopias (negativas) desse momento de demência única. De certo modo, é um filme que participa das tensões de A idade da terra, de Glauber. São dois filmes irmãos.

Desta segunda vez, até quando você ficou na Itália?

.- Até que terminei Org e voltei à América Latina pela Venezuela. No norte da Venezuela, em Mérida, havia um departamento de cinema de antigos companheiros meus em Roma. O diretor era Tarik Souki. Voltamos a nos encontrar e ele me levou à Universidade dos Andes, em Mérida, onde fundei no começo dos anos 80 outra escola, o Laboratório Ambulante de Poéticas Cinematográficas. Era alguma coisa muito simples, que dizíamos que estava feita para fazer cinema, ler e pensar cinema. Aí trabalhei vários anos, terminei em 1983 meu filme Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri, e depois de vários anos de trabalho voltei à Itália, e daí à Nicarágua e a Cuba.

Porque era ambulante? Porque estava em cima de um carro, uma caminhonete, algo do gênero?

.- Não, porque estava em cima de meus sapatos. O laboratório ia aonde eu ia, essa era a idéia. Assim o laboratório esteve em muitas partes do mundo.

Você podia brincar, parodiando o lema de Glauber, do Cinema Novo, .uma câmara na mão e uma idéia na cabeça...

.- Sim, exatamente, uma câmara sobre meus sapatos... mas o laboratório foi a muitas partes. Desde a Suécia até Angola e Moçambique, passando pela Alemanha, claro que viajou dentro da América Latina, na Nicarágua, México, Colômbia, Brasil, Argentina... meio mundo e um pouquinho mais. Aonde eu ia mostrar meus filmes, fazer minhas conferências, meus seminários, ia o laboratório. E era uma maneira de já ir difundindo, ir semeando, ir plantando as sementinhas do novo cinema latino-americano.

Nesse momento ainda eram difíceis grandes encontros de cinema latinoamericano?

.- Não, não mais. No princípio, sim, era quase impossível. E depois de muitos anos, depois do final dos anos 50, o primeiro encontro foi no Sodre de Montevideú, para o qual convidaram o Nelson [Pereira dos Santos], eu, e estava o diretor da cinemateca do Uruguai, Martinez Carril, que havia organizado isso, e foi o primeiro momento em que num evento público, como um festival, começamos a nos encontrar, nós, os latinoamericanos.

Mas então ali estava a escola, o laboratório ambulante nos anos 80.....

.- Vai se movendo, vai fazendo coisas, e quase lhe diria que, numa conseqüência lógica, normal, porque o movimento do cinema latino-americano estava sendo incrementado, o festival de Havana se tornava forte, tudo isso, então, na metade dos anos 80, em 1986, nasce a Escola Internacional de Cinema e Televisão, que é um projeto da Fundação do Novo Cinema Latino-Americano. Fundação que está formada por todos nós, muitos brasileiros inclusive, como Cosme Alves Neto, determinante nesse processo, Geraldo Sarno, Silvio Tendler, agora também Wolney Oliveira, tantos companheiros... Orlando Senna, grande figura... E justamente quando me encarregam de formar a escola de Cuba, que é um projeto absolutamente autônomo, original, porque reconhece todas as experiências, mas não quer imitar nenhum modelo, entre as pessoas que chamo para colaborar comigo estão Sérgio Muniz e Orlando Senna, que depois vai ser meu sucessor na escola, com uma qualidade humana e artística de primeira ordem, e que introduz o conceito do docfic, uma tendência estética onde de alguma maneira se superam as velhas formas arterioesclerosadas da ficção, por um lado, e do documentário por outro. Docfic é uma palavra inventada por Orlando.

O senhor diria hoje que o cinema de curta-metragem é ainda um laboratório de experimentação? experimentação da linguagem?

.- Para mim, essa definição me parece justa, embora algo ultrapassada pelos fatos. É isso que acontece, mesmo porque existem razões óbvias até demais. Economicamente, de fato, é mais fácil fazer um filme de um minuto - só para dar um exemplo extremo - que permita você fazer o que quiser, ou mesmo um filme de 1 hora e meia, onde você faz o que quer. Em termos absolutos, portanto, a resposta é sim; já em termos relativos a resposta é nem tanto, em virtude de que existem fatos, provas, digamos assim, na história do cinema, sobretudo no cinema contemporâneo onde a experimentação é dada também num tipo de filmes que não apenas duram o tempo de um longa-metragem, mas que possuem ainda o suporte, a base econômica de um filme de custos elevados. Não simplesmente de pequenas ou mínimas despesas que possam representar a produção de um curta-metragem. Nesse sentido, penso que a experimentação não está nos tempos, que nem sequer é sobreposto ou abafado pelo tema econômico, mas sim naquilo que você leva dentro de si. Você lembra o que aconteceu com Charles Chaplin no filme “Luzes da Ribalta”, quando ele está conversando com a sua enamorada na janela e diz: “o meu pai era

pobre”. E Chaplin continua: “e esse é o único brinquedo que deu pra mim”. Ora, é exatamente o uso desse brinquedo que de certo modo faz com que o convencionalismo de uma linguagem seja substituído pela experimentação. Temos um último erro que é preciso esclarecer, desembrulhar. Quando falamos de experimentação nos remetemos geralmente aos termos formais, aos termos lingüísticos, aos códigos de leitura lingüística. Eu penso que só, mas não que seja injusto, mais uma vez é parcial. Assim que com o filme “Tiré dié” - a primeira pesquisa social filmada na América Latina com aquele grupo de garotos e garotas, como falava acima - esse filme foi um experimento no sentido necessário também das palavras para nós, mas a experimentação foi uma experimentação de sentido porque tratávamos de mostrar, para o país, uma identidade, uma realidade que até então não tinha sido mostrada não tanto pelo fato de não poder ser vista, mas porque não havia vontade de se ver. Era uma experimentação do ponto de vista da linguagem, coisa que se contrapõe a um determinado tipo de linguagem estereotipada, convencional. Então, era isso de certo modo a chave estética, uma experimentação e teste do ponto de vista produtivo, já que, pela primeira vez, também estávamos na Argentina, na América Latina, produzindo um filme patrocinado pela universidade. Veja só, o conceito de experimentação foi assumido nas suas três dimensões, numa dimensão integral após de ter sido apresentado. Porém, isso não cabe a nós julgar, mas era o seu motor, o seu espírito que impulsionou essa aventura, porque foi mesmo uma verdadeira aventura cinematográfica, uma experiência radical.

Que importância tem esse tipo de cinema experimental para pessoas que nunca tinham feito cinema na sua vida e qual é o papel das escolas formadoras de profissionais do cinema... O senhor mantém também relações com essas escolas?

.- Olha, é verdade. Em 1956, eu fundei, na cidade de Santa Fé, a primeira escola de cinema numa Universidade Latino-Americana, para sermos realistas, com grande oposição interna. Não vai pensar que foi algo simples; isso foi feito com muito polêmica, nasceu do esforço de muita luta, no meio de muita resistência mesmo sendo considerada, você sabe disso, uma universidade progressista. Você sabe que diante do novo sempre tem resistência. Por outro lado, quando abrimos a escola em Cuba junto com Fidel Castro, Gabriel Garcia Márquez e outros companheiros do novo cinema latino-americano, defendíamos a mesma proposta de experimentação. Muitas vezes eu definia a escola de Cuba como uma experimento dentro de outro grande experimento chamado de revolução cubana. Sou franco com você e foi tal qual.

Nenhum de nós tinha - nem pretende ter - a verdade revelada. Ninguém desce do morro com as tábuas da lei dizendo o que é primeiro ou aquilo que tem de ser feito. Temos tentado e tentado; tudo o que temos feito não são mais do que tentativas, experiências e justamente dentro dessa pergunta acha que é preciso lembrar ainda a você e aos nosso amigos que estão ouvindo que, um dos princípios que tínhamos na nossa escola era o direito de errar. O estudante tem o direito de errar, mas, atenção! O direito de errar não significa que o estudante tem que fazer qualquer bobagem. Não, isso não. Aliás, na escola sempre trabalhamos com uma máxima de Leonardo Da Vinci: “ostinatis rigor”, que quer

dizer rigoroso critério, rigorosa seriedade, rigorosa responsabilidade, rigorosa consciência. O direito



*Fig. 29 > Nelson Pereira dos Santos, Octavio Getino e Fernando Birri,
precursores do Novo Cinema Latino - Americano.*

Para além do cinema, em curta, média ou longa metragem, você está contemplando algo que se apresenta por vários meios...

.- Claro, mas não vamos exagerar, vamos ficar um pouquinho mais próximos, e para começar podemos nos deter em todas essas formas que já existem de fato, não de modo antecipatório. E nesse sentido há o que Pasolini chamava “contaminatio” : a contaminação de gêneros. Assim, ocorre que mesmo no cinema visto na tela normal é por vezes muito difícil separar as coisas, o que é documentário, o que é ficcional... E desde já em muitos filmes existe uma intersecção, existe uma interinfluência dos gêneros tradicionais com coisas que não conhecemos ainda.

Daí a idéia do “docfic”....(Documentário-Ficção)?

.- Claro, docfic é isso, é uma reformulação proposta por Orlando Senna na Escola de Cinema de Cuba em princípio dos anos 90, a que eu adiro porque me parece realmente que ele atinge uma intuição que de alguma maneira define uma coisa que também já está sendo. Mas deixe-me concluir o que queria dizer: onde me parece que realmente aponta tudo isso, como ponto extremo, como uma new frontier, uma nova fronteira até a qual alguns já chegaram e a estão ocupando para depois partir para outros territórios incógnitos, é o cine virtual, é a imagem virtual. Essa imagem virtual, que para a maioria, digamos assim, de um público de espectadores, de fruidores, ainda permanece algo secreto e proibido, existe para uma minoria superespecífica, por exemplo, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), lugar onde se pratica faz décadas... é um cinema muito especial, que se pode tocar verdadeiramente, e umas tantas coisas que seguem de alguma maneira enquanto se fazem as novas tecnologias. E aqui temos uma questão

que você me propunha antes: é que as novas tecnologias, as novas expressões, as novas críticas, seguem juntas, não são coisas que apontam umas para um lado e outras para um outro. É possível, sim, separá-las com a finalidade de vivissecção, de estudo, a exemplo da anatomia, mas para que o corpo caminhe, viva, respire e ame tem que estar completo e, se não o assumimos em sua completude, esse corpo...

Estamos falando entre outras coisas, aqui, das experiências do Medialab, do MIT?

.- Sim, claro, eles têm um dos laboratórios mais avançados no aspecto da imagem virtual e, por suposto, de todas as antecipações que de alguma maneira derrubam as classificações atuais, ou que julgamos atuais e que são velhas, do cinema.

Tudo isso que você vislumbra de novo de alguma forma se vincula a todo o trabalho de meio século de ensino de cinema na América do Sul que começa com a escola de Santa Fé? Como se juntam essas duas pontas em sua reflexão?

.- Um momento de síntese. Se me permite dizer como você, ainda estou tentando entender, não tenho resposta a revelar, não há resposta pré-fabricada para essa questão. Pensemos juntos todos nesse sentido... de alguma maneira, contudo, talvez o que nos ajude realmente a pensar um pouco a produção dos fenômenos culturais da América Latina, seja um dos mais reveladores e mais ilustrativos deles, ou seja, o fenômeno religioso, quase diria antropológico-religioso - mas me refiro concretamente ao sincretismo, o famoso fenômeno sincrético na América Latina.

Ou seja, em seu olhar estamos agora no momento de florescimento de variadas coisas, muito antes que se chegue a uma nova forma para o velho cinema, que, entretanto, não sabemos qual é?

.- Sim, você já pode afirmar isso na entrevista. Creio que a virtude e os riscos desse momento é que é um momento antecipatório. E todo momento antecipatório, todo momento em que o novo se apresenta de alguma forma, se intui, o espírito humano tem diversas atitudes, mas há duas fundamentais: a primeira é ousar, atirar-se num duplo salto mortal sem rede no vazio... e voar. Aí pode ocorrer tudo. A segunda é voltar para trás.

Em seu filme ZA-2005, sua preocupação era mostrar um pouco essa possibilidade de colagens, de sincretismo, da América Latina? Qual é a relação entre esse filme e tudo que você entrevê como panorama da imageria contemporânea?

.- São duas perguntas em uma. A primeira resposta é: busco nesse filme o que quero em todos, mas um pouco mais, porque tento abarcar um período histórico, enfrentando algumas seqüências dos filmes fundadores do cinema latino-americano e os filmes de teses produzidos pelos estudantes da escola [de Cuba] nesses 20 anos. Então isso me dá motivo para pôr umas ante as outras como espelhos, em primeiro lugar para ver se uma produção reflete a outra, ou, pelo contrário, se não se olham, se rechaçam, se

quebram por inteiro, ou, a última alternativa, se indiferentemente uma dá de ombros para a outra, e não são espelhos, são simplesmente superfícies de vidro e mercúrio que não refletem nada. Essa é a preocupação do filme, em princípio uma verificação, uma operação de constatação de algo que se tenta compreender. E cada um assuma sua posição, tire suas próprias conclusões, e, nesse sentido, o filme não tem a pretensão de impor nada, mas sim tenta propor.

A segunda questão: o que tem a ver esse filme com o que falávamos antes?

.- Muito, tudo. Porque ao fazer essa espécie de balanço de alguma maneira também estamos como que fechando uma janela e abrindo uma porta, o que significa dizer, isto é de um jeito, vamos para outro - e não vou lhe dizer agora, porque seria muito óbvio, que se trata de ciclos culturais, que começam, chegam a sua conclusão, terminam. Julgo que nesse sentido o filme também propicia esse tipo de preocupação que tenho nesse momento e, como digo no começo do filme, trata-se de compartilhar tudo isso com uma espécie de megaclipe didático e coletivo para tentar entender algo - veja, não para ensinar algo, mas para tentar aprender algo, coletivamente. E nesse sentido, porque nada nasce de nada, estive muito presente a parte de Zavattini, não em seqüências, mas o nome e o espírito. Está também muito presente um outro diretor italiano que nos últimos anos de sua vida trabalhou muito nesse sentido, que foi Rossellini. O grande diretor de Roma cidade aberta, de Paisá, de belos filmes, nos últimos anos de sua vida se dedicou à televisão (1970), fazendo filmes de uma hora cada um, como Sócrates, como Atti degli Apostoli, como La toma del poder por Luis XIV..

Isso foi no final dos anos 80...?

.- Sim, mais ou menos. Eram filmes de uma hora, muito simples, muito elementares, destinados a difundir a vida, o paradigma, o exemplo, a referência em que se constituíram grandes personagens da humanidade. E também, muito abertos, muito pouco acadêmicos ou anti -acadêmicos em sua maneira de contar a história. Como com tanta repressão que as expressões culturais sofreram na América Latina é possível que se entreveja agora esse novo, no âmbito do cinema, surgindo aparentemente com grande vigor na totalidade do continente?

Quais são as raízes dessa força latino-americana?

.- É uma pergunta ao mesmo tempo muito difícil e muito fácil. Muito difícil se a quisermos assumir numa análise que não seja somente a da euforia. E mais fácil se... Vamos dizer de outra maneira: é uma pergunta muito difícil se aplicamos o close-up. Mas se a tomo com teleobjetiva torna-se um pouco mais fácil ou pelo menos mais gratificante respondê-la, porque assim, com a teleobjetiva, estou falando de 500 anos de história e um pouco mais para trás. Então, vendo a América Latina nessa perspectiva inversa, digamos assim, fica mais fácil compreender que nesses 500 e tantos anos de história, incluindo a fase pré-colombina, de uma riqueza impressionante, realmente este continente fisiologicamente se mostra destinado a ser aquilo que está sendo, ou seja , a elaborar a química do novo.

Porque é isso. Sei que você já contou isso muitas vezes, mas faça, por favor, um breve resumo da Fundação da Escola de Cuba, processo em que você foi uma figura central.?

.- Muito rapidamente, porque isso já foi contado tantas vezes! Uma madrugada, Espinosa, que nesse momento era presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e estava acostumado a me chamar nas piores horas, quando sempre estava dormindo por causa da diferença de fuso horário, me despertou e disse: Fernando, você tem que vir!. Disse-lhe sim, você já me chamou outras vezes, e ele: “Não, você tem que vir agora, esta manhã”. Ri, lhe disse, “mas como?, é quase manhã”. E ele me perguntou quando eu poderia ir: “Depois de amanhã”, lhe disse. Embarquei. E quando cheguei vi que já estava García Márquez, que já havia confabulado com Espinosa e com Fidel, e a idéia era me encarregar da direção - mais que a direção, era realmente a fundação da escola de cinema -, e então pensei um pouco, porque imaginava o grande trabalho que íamos ter, o que ia significar não fazer uma coisa de já vu, haveria que pensar tudo, desde o projeto, as pessoas, até a instalação do tubo que levaria água para os chuveiros...

Enfim, todas as questões práticas e teóricas estariam a seu encargo?

.- Bem, um momento, a responsabilidade era minha, mas o trabalho era de todos, aí voltava essa noção do conceito de que falamos antes, o coletivo, a equipe. A escola foi o resultado desse trabalho coletivo. Convocamos companheiros de todos os países da América Latina, que vieram dar sua colaboração. Sérgio Muniz veio como diretor docente, Tarik Souki como diretor de produção, Orlando Senna como professor do staff de direção. Foi um trabalho compartilhado. E, para começar, o verdadeiro nome da escola era Escola dos Três Mundos: América Latina e Caribe, Ásia e África. Isso tinha um sentido polêmico, porque nesse momento na Europa falava-se muito no Terceiro Mundo, uma denominação que eu sempre abominei, sempre reneguei, porque me parecia indigna... ora, ninguém no mundo se sente de terceira categoria, e só pode dar essa denominação somente um mundo que se atribui a condição de primeiro. Então, para romper esse equívoco, chamei nossa escola “de três mundos”, que permaneceu como um sobrenome. Enfim... havia outras necessidades formais, então mantivemos esse nome meio secreto nem tão secreto. Bem, a escola nasce com parâmetros muito específicos e muito inovadores.

Porque veja, ela se propõe como escola de documentário e de ficção. García Márquez, em Como contar um conto, dá um testemunho fantástico da experiência da escola, de como se podia ir montando coletivamente roteiros....

- Sim, está muito bem contado, e ele sempre esteve muito identificado com essas experiências da escola. Trabalhava-se no roteiro, e já nas últimas oficinas dele, depois do celuloide já estava incorporado à prática da escola o teipe magnético. Na metodologia cuidou-se sempre de prática e teoria juntas.

E como lhe parece que está a escola hoje?

.- Muito bem. Creio que é preciso atualizar algumas coisas, por conta das dificuldades econômicas que houve. A escola era gratuita, hoje cobra, e é importante a gratuidade porque na América Latina a cobrança é sempre discriminatória. A escola tem um grande e justo prestígio internacional, mantém-se a ligação entre prática e teoria, os alunos filmam como uns loucos, não há dia nem hora em que não esteja às voltas com câmeras e gravadores... Mas creio que é hora de expandir a área das tecnologias eletrônicas. Creio que isso é o que tem que fazer a escola nesse momento, porque é o que vai continuar autorizando-a a ser uma escola de vanguarda, futurista, como foi no momento em que a criamos. Há um obstáculo, que são os custos da eletrônica, que ainda são altos. Mas sonho que a escola tenha um departamento de imagem virtual.

No Brasil, temos leis federais que incentivam o cinema e a cultura, que, de modo geral, patrocinam o cinema nacional. Qual é o processo de captação de recursos para o cinema na Argentina?

.- É parecido. Isso acontece também em momentos em que nasce a nova onda do cinema argentino, que é algo semelhante ao “cinema novo brasileiro”, no qual defendemos alguns princípios mais ou menos comuns no plano ideológico, político e até, poderia dizer, filosófico, em busca de uma identidade. No plano econômico, estamos por aquilo que chamamos de recuperação das grandes bilheterias, da cinematografia nacional, ou melhor, mais concretamente, mais pragmáticos se preferir, por uma fatia da bilheteria nacional que irá determinar uma parcela de ingressos, uma quantidade que arrecadará fundos para poder continuar produzindo filmes. Colocando isso tudo não posso deixar de falar que uma das nossas lutas foi, e continuará sendo - acredito - que tais leis sejam cumpridas, já que, de modo geral, na Argentina o cumprimento dessas leis é dúbio, não está garantido. O cinema americano hoje é monstruoso, enorme; além do que, atrai um gigantesco número de telespectadores e concentra o interesse das grandes distribuidoras internacionais.

Na sua opinião, qual seria a solução para tornar o cinema latino americano mais competitivo fora da região ?

.- Bem, você já mencionou a razão pela qual os nossos filmes não são de circulação nacional. O problema não é apenas se um filme argentino chegou ou não no Brasil ou se um filme brasileiro chegou ou não na Argentina, ou um filme venezuelano não chegou na Bolívia. Não. O problema é de que, nem mesmo os nossos filmes chegam a ser passados nas telas nacionais. Existem programas para que um filme argentino seja visto por um determinado público argentino, que seria supostamente o seu público-alvo; e aqui a tua pergunta tem a ver diretamente com a explicação disso tudo. Acontece que as famosas firmas multinacionais, supranacionais - particularmente, americanas, como você mesmo falou, de renome e marca -, são quem de certo modo controlam o mercado e, portanto, não há interesse nenhum por outro tipo de filmes, mesmo sendo do próprio país no qual poderiam ser vistos pelo primeiro destinatário, que é

o público de cada país-produtor. Isso sem pensar nos filmes latino-americanos. Isso tudo é um processo de economia perversa dominado por um império que estabelece e impõe as regras do jogo sobre os súditos.

E assim voltamos ao princípio de nossa entrevista. Mirando o futuro, a “imageria” nova.?

.- Exatamente. É esse o sentido da coisa: estimular uma “imageria” e uma imaginação que de alguma maneira antecipem o futuro. Se o audiovisual, o velho cinema, já não servem para nada, se são obsoletos, se significam sonhar os velhos sonhos, todas as noites precisamos cerrar os olhos para sonhar os novos sonhos. Lía outro dia que Negro Ponte, o mago branco da Intermídia, MIT, está numa campanha absolutamente louca e bela de fazer computadores que não custem mais do que US\$ 120, US\$ 150. Bem, isso em minha opinião é algo como a invenção da imprensa por Gutenberg. Produz-se uma revolução dos meios e muda já algo dentro da cabeça dos homens e das mulheres. É para o que estamos vivendo e para ter um pouquinho de felicidade, se for possível.

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme e Armando Neto.

Imagens: Diego Riquelme.

Jornalista: Marina Muller.

Tradução Espanhol: Jose R. Ramires Funes.

Ano: 2006

“Creio que nós, latino-americanos, devemos sempre partir da nossa realidade sociocultural. Não que ela seja melhor que a dos outros. Tenho para mim que cada país deve se expressar de maneira própria em relação às suas tradições.”

Fernando Solanas

1.2 Fernando Ezequiel Solanas > 1936 | Biografia

Diretor, Produtor, Cineasta, Advogado e Músico.

Nasce em Olivos, Cidade de Buenos Aires, estuda Advocacia e Letras. Logo incursiona no conservatório nacional de arte dramática. A primeira experiência na área é em propaganda na área de jingles, e monta uma sociedade com Octavio Getino. Seus primeiros passos como diretor de cinema se inserem no Nuevo Cine, movimento de renovação que alcançou as telas argentinas paralelamente à eclosão dos novos cinemas que estavam surgindo na América Central e do Sul.

Fernando Solanas distinguia-se pela formação heterodoxa que incluía; música, teatro, direito, artes plásticas, e uma força de bondade de mudar. Jovem, uma vez que quase a totalidade dessa geração (60-70) o ultrapassava em idade e obra: tratava-se basicamente, de Manuel Martín (1926), Fernando Birri (1925), Simon Feldman (1922), David José Kohon (1929), Rodolfo Kuhn (1934-1987), Lautaro Murua (1925), e Leonardo Favio (1938). Sendo impossível deixar de lado a renovação temática e estilística do cinema argentino que começa com Fernando Ayala (1920) e, sobretudo por Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), enquanto a brecha aberta pela geração no Nuevo Cine seria pouco ou nada prolongada por Raúl de La Torre (1938), Alberto Fischerman (1937), Raymundo Gleyser (1941-1976), Hector Olivera (1931) entre outros.

Fernando Solanas, com 63 anos de vida, é um homem com uma total liberdade da palavra, valores e idéias, tudo ligado ao seu comportamento artístico e político. O “Pino” Solanas mais conhecido e respeitado na própria Argentina, uma referência de comportamento e coerência nas suas propostas e idéias. Um homem que se formou junto a grandes intelectuais como Juan José Hernández, Carlos Estradas, John William Croke, Rodolfo Ortega Peña, escritores e intelectuais da classe média argentina. No ano de 1962, realiza seu primeiro curta-metragem de ficção “Seguir Andando” (1962). E durante a repressão da Argentina de 1968 que Solanas, projeta o roteiro com Octavio Getino, pesquisador e roteirista. O primeiro longo metragem “La Hora de los Hornos” (1966-1968), documentário de maior repercussão internacional, trilogia composta de forma cronológica à vida política do neo-colonialismo e a violência do próprio país e da América Latina. Durante dois anos, Getino e Solanas filmam em 16 milímetros na clandestinidade já que o ano de 1966 acontecia à derrubada do radical Arturo Illia, que daria abertura a manifestações sociais e culturais, mais que se negava a obedecer aos militares em questões de intervenção e políticas regionais, Illia e derrubado e assume o general Juan Carlos Onganía Carballo (1914-1945).



Fig. 30 > Fernando Solanas, Domingo Perón e Octavio Getino

Inaugurando um modelo autoritário e burocrático defensor das “fronteiras ideológicas”, no plano internacional. O golpe de Estado do general Onganía novamente impedia possibilidades de expressão e precipita a explosões sociais e com insurreções tais como a de Córdoba (1969), No contexto similar dos acontecimentos, Solanas radicaliza nas ideias, escolhe um discurso direto mais de acordo ao que estava acontecendo na Argentina e outros países. No ano de 1969, lançam em parceria com Octavio Getino o manifesto “Cinema e Liberação” com o Filmedocumentário, mais crítico e analítico da década, a “La Hora de los Hornos” clássico, que críticos, e artistas concordam na transformação e no rompimento da dependência estrutural e linguística⁶⁴ que tinha o cinema nacional. La hora de los Hornos (1968) é inseparável de uma época de enfrentamentos sociais e de luta armada, de um período de atualidade, da frase de ordem do Che Guevara - criar um, dois, três, muitos Vietnã - parecia um objetivo atingível. O que fora todo o poder de evocação do rosto do Che (morto na Bolívia em 1967) registrado à contemplação e meditação dos espectadores em no próprio filme. Sem embargo na Argentina foi censurada e solo exibido no ano 1973. Durante a exibição tanto Solanas como Getino e mais Edgardo Pallero, Gerardo Vallejo, criam o grupo Cinema y Libertad, elaborando um manifesto titulado “Hacia um tercer cine”, que analisa as relações entre cinema e política, prepondo um programa teórico de ação sobre a realidade dos

64 PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Um Olhar procura a América. Revista Nossa América - Memorial da América - Latina.

países da América - Latina. Procurar os signos que melhor representem as raízes e princípios da Argentina e da América, são quase 18 mil quilômetros percorridos pela geografia da Argentina para formatar um documentário testemunhal que resultaria o manifesto e a repercussão internacional.



Fig. 31 > Fernando Solanas - Argentino

O documentário como o manifesto “Hacia um tercer cine” são de alguma forma apontamentos das experiências do projeto, como também experiências para o desenvolvimento de um cinema de liberação no terceiro mundo⁶⁵, em sua análise pretende terminar com as regras tradicionais do espetáculo e a agradável passividade do público (Todo espectador é um covarde ou um traidor) frase que era exposta cada vez que o documentário era exibido em alguma apresentação. Para os autores a projeção torna-se um ato, um convite à ação, uma celebração com intenções litúrgicas, como disse Franz Fanon, para quem La Hora de los Hornos torna-se o maniqueísmo próprio das sociedades coloniais⁶⁶.

65 HOJAS DEL CINE: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol. I. Universidad Autónoma Metropolitana. 1987.

66 PARANAGUÁ, Paulo Antônio. “Um olhar procura a América”. Nossa América, São Paulo, p.78-86, nov/dez 1991.

As três partes que compõem o documentário incitavam ao debate e a tomada de consciência coletiva. Com o subtítulo *Notas e Testemunhas sobre o neo-colonialismo*, faz de duração 4 horas e 15 minutos. O filme agita, denuncia, reflete: alcança um gênero de ensaio cinematográfico. Nele se encontra um verdadeiro trabalho desmesurado donde se mergulha na atualidade dos acontecimentos na trajetória da história da América nossa. Tentaremos de realizar um panorama de análise breve do filme na qual a primeira parte intitulada: *Neo-colonialismo e Violência* (90 min.) se destacam a montagem fechada empregando a técnica publicitária (Solanas filmou cerca de 800 clip - publicitários), nesta montagem fez-se um roteiro cronológico dos problemas do país por meio de notas e um prólogo: história - sociedade - violência - política e cultura, modelos e confrontos ideológicos, resumidos a situação de dependência no papel de subordinado ao sistema capitalista internacional.



Fig. 32 > La Hora de los Hornos (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino

Ato pela liberação (120 min.) e a parte mais reflexiva, encontrando-se a qualidade de um documentário que compartilha a história da política peronista (1945-1955) e *Crônicas de la resistência* (1955-1966). Uma relata os dois governos de Juan Domingo Perón, e outra as lutas e acontecimentos que o tiraram do governo pelas Forças Armadas. A terceira parte intitula-se: *Violência y Liberación* (45 min.), são mais testemunhos dos progressos de mobilização, táticas e estratégias para a mobilização de massas e combatividade, encruzilhada de combates e organização sindical na forma de luta. O documentário *La Hora de los Hornos* desemboca na necessidade de organizar a violência popular na expectativa de tomada do poder.

No final, como leitura, audiovisual, o documentário tem a devida repercussão aos momentos sociais

que estariam acontecendo no mundo todo (1960-1980), América Central com a revolução Cubana, África em vias de lutas contra apartheid, América do Sul com governos de esquerdas, Guerra Fria, etc. O filme realiza uma análise com bastante teorização, a começar pela iniciativa de Fernando Solanas e o próprio Octavio Getino com o manifesto e artigo “Rumo a um Terceiro Cinema” (1969)⁶⁷. Sem entrar na questão política, estilística ou semântica da imagem, acredito pertinente de manifestar que o discurso desenvolvido no documentário mistura conceitos tomados de uma filosofia da arte e os envoltórios líricos da época. O eu faço: “Eu Faço a revolução logo eu sou”. “A câmera e uma inesgotável expropriadora de imagens-munições”. “O projetor e uma arma capaz de atirar 24 fotogramas por segundo” “O cinema - guerrilha proletariza o cineasta”. O cineasta passa a ter um papel de compromisso com o homem expressando-se através do cinema, assumindo uma posição ideológica, a sua arma o fotograma. Considerar, que o início da situação e o início de uma sociedade neo-colonizada, e que a cultura é dominada por outra cultura, popular da qual se deve resgatar. Por ser original da geração “Nuevo Cine”, Solanas discute no manifesto um segundo cinema, que seria só uma adaptação do primeiro, ou seja, o cinema continua sendo uma indústria que gera lucros para as multinacionais e que o cinema que defendido como independente terminaria caindo na armadilha do cinema comercial tradicional. Por outro lado gerou uma ambição errada de acreditar em um desenvolvimento de estruturas próprias que competirem a de um primeiro cinema. Esta tentativa reformista levou a um segundo cinema, na qual fica mediatizado pelas disputas ideológicas e econômicas do sistema. Surge um cinema abertamente institucionalizado e duvidosamente independente, gerando um sentido de “abertura democrática” nas manifestações culturais.

O discurso do manifesto do terceiro cinema está embutido no contexto político revolucionário e social. “Não deveria ser uma aventura, uma indústria geradora de ideologia, deveria ser um instrumento para comunicar aos demais nossa verdade e projetos sendo sempre objetivamente subversivo”⁶⁸. A imagem do cinema revolução a um cinema de destruição e construção. “Destruição da imagem que representa o neocolonialismo de si mesmo e as dos demais. Construção de uma realidade viva e palpante, que resgate a verdade em qualquer momento em situação”.⁶⁹ O homem no papel social, o terceiro cinema no cinema guerrilha, na infinidade de categorias: cinema panfletário, cinema-poema, cinema ensaio, cinema e informação e outros gêneros. Ideias categóricas no sentido de avançar na discussão teórica - cinematográfica para América Latina. Depois da morte de Juan Domingo Perón (1974), ficando no comando da nação Eva Perón, vice-presidente e esposa. A fraqueza de comando levou as forças mais radicais da direita a assumir o controle e criar condições para um golpe de Estado. Em 25 de março de 1976, o governo de Isabel Perón é deposto por uma junta militar dirigida pelo general Jorge Videla, suspendendo todas as garantias institucionais de direito. Uma série de seqüestros e assassinatos, faz pensar que a política da ditadura é calar e fazer desaparecer toda ideia de esquerda. As conseqüências são desastrosas para a classe cinematográfica argentina. Diversos cineastas são forçados a abandonar o país, para escapar das ameaças de mortes; Lautaro Murua, Gerardo Vallejos, Octavio Getino, Fernando Solanas, Humberto Rios, Rodolfo Kuhn, Mauricio Beru, Jorge Cedron e Leopoldo Torre Nilsson. Outros

67 SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. Cine, Cultura y Descolonización. México, Siglo XXI. 1973.

68 Idem.

69 Idem.

foram mortos como Raymundo Gleyzer e Pablo Szir. No exílio, “Pino” Solanas volta a filmar no gênero ficção, depois de realizar a adaptação do livro *Martin Fierro* de José Hernandez (1834-1886), Realiza e Filma “*Los Hijos de Fierro*” iniciado na Argentina (1972) e finalizado na França (1978).

Tanto Fernando Solanas como sua obra cinematográfica, tenha mudado dos anos 60 aos tempos de hoje, sim que não tenha mudado seu compromisso social e político, para os especialistas o cineasta trabalha com a plasticidade da poesia e a realidade de vida, “*Tangos; el exílio de Gardel*” (1985) e “*Sur - amor y libertad*” (1988). Já no “*O Viaje*” (1992), encontra-se o humor irônico, sarcástico do absurdo o elemento da cultura popular é latente. Este filme foi postergado devido ao um atentado sofrido pela denuncia feita contra Carlos Menem, presidente da Argentina: “na qual o presidente estaria saqueando o país” A confirmação da denuncia frente ao Juiz Federal, sofre o ataque de disparos, atingindo parte das pernas.

Dirige “*La nube*” (1998) filme retrato e a imagem do argentino e um filme de personagens apressados em uma sociedade que esta aplicada ao modelo neoliberal, corrupção, prostituição, das políticas publicas. Um filme totalmente onírico-operístico, que acontece em três espaços - o teatro, o tribunal, e o hospício. Durante as ultimas décadas, Solanas tem participado de diversos Encontros, Fundações, Associações a nível internacional. (UNESCO, MERCOSUR, MORENO, OUTROS).



Fig. 33 > *Fernando Solanas - Argentino*

Retoma o cinema documentário com “Memórias do saqueio” (2004), no estilo Solanas o filme invade os bastidores do poder, contrapõe a mentira à verdade das ruas, e torna-se um panfleto militante contra o sistema, bem estilo “La hora de los Hornos”, participa dos movimentos, no estilo jornalístico mistura-se entre o povo que durante as protestos contra o governo e contando com duas câmaras, o autor registra durante duas semanas a insurreição civil, que toma conta das ruas de Buenos Aires. Cenas que impressionam pela proximidade dos confrontos e ajudam a entender a preocupação internacional com a crise argentina.

Logo realizaria “ Dignidad de los Nadies (2005) e Argentina Latente (2007), O primeiro trata do potencial argentino para sua reconstrução e trabalha, também, em cima da contradição: um país rico e avançado tecnologicamente com grandes “bolsões de pobreza”. O segundo analisa como a Argentina entrou em crise e também os responsáveis pela situação da nação. Enfim, é em vista de toda essa intensa participação não só como cineasta, mas também como cidadão latino-americano, que o diretor tem seu lugar entre os maiores contribuintes da estirpe. Solanas, já com seus setenta e alguns anos, passa-nos o olhar lúcido e crítico que qualquer indivíduo deveria ter para acarretarmos, realmente, uma mudança dentro de tanta injustiça existente.

1.2.1 Filmografía

2008 - La Próxima Estación

2007 - Argentina latente

2005 - La dignidad de los nadies

2004 - Memoria del saqueo

2001 - Afrodita, el sabor del amor

1999 - Che: muerte de la utopia?

1992 - La nube (1998) , El viaje

1988 - Sur

1985 - Tangos: El exilio de Gardel

1980 - Le regard des autres

1972-1978 - Los hijos de fierro

1971 - Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder

1971 - Perón: La revolución justicialista

1969 - Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación

1968 - Hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación

1963 - La eflexión ciudadana

1962 - Seguir andando

1.2.2 Fernando Solanas | Entrevista

Entrevista concedida no 1º Fórum Mundial Audiovisual- na Secretaria de Estado da Cultura, Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil

Como foi sua formação no cinema?

.- Nos fins dos anos 50, na Argentina, não havia escolas de cinema. A primeira foi a Escola Documental de Santa Fé, a 500 km de Buenos Aires. e teve bastante influência também na América Latina porque vinham alguns diretores e estudantes de seus países. Desta forma que minha formação foi autodidata, no começo frequentei alguns cineclubes que ofereciam pequenos cursos, era muito elementar, não existira vídeo, sair com uma câmara 8mm para fazer uma pequena filmagem custava dinheiro e nós jovens não tínhamos dinheiro para película, dinheiro para laboratório, não é como hoje, a facilidade que temos com o vídeo e não se gasta nada, não custa nada para fazer suas experiências, então nós nos acostumamos a ver cinema na sala de cinema, havia muitos bons filmes de arte na Argentina naqueles anos. Nós ficávamos assistindo 2 ou 3 vezes um filme e escrevíamos no escuro o que víamos, Fellini, Visconti, De Sica, Bergman; os franceses da Nouvelle Vague. Eu fui autodidata, e minha formação, fui realizando-a estudando em outras escolas. Eu tinha começado estudando música, mas quando decidi estudar cinema, ingressei na Escola Nacional de Teatro, eu queria fazer filme de ficção; como o filme de ficção utiliza literatura, e conta estórias, utiliza o teatro, porque essas estórias, o teatro as conta com atores, com personagens, e através de cenas e de diálogos. Era fundamental conhecer as técnicas de postura em cena e da direção dos atores. Assim fiquei vários anos fazendo a Escola Nacional de Teatro que me foi de uma enorme utilidade. E pintura, participei de oficinas de pintura, para conhecer o mundo e a sensibilidade do trabalho da imagem.

Qual seria o papel das escolas de cinema hoje?

.- A principal função das escolas de cinema, é a de permitir aos alunos concentrarem-se, estarem em contato com sua geração, aprender técnicas básicas e estar motivados. A escola é boa quando motiva os estudantes a começarem a fazer. Nem sempre isso acontece; há escolas muito rígidas, em que depois de um ano (os alunos) fazem um pequeno curta de 5 minutos... Hoje em dia, por exemplo em Buenos Aires há uma excelente escola que é a Universidade de Cinema; uma escola privada, onde os estudante passam 4 horas diárias e onde há muita matéria teórica de comunicação e de formação universitária cultural, que dá ao cineasta uma vasta base intelectual-cultural. O cinema e a linguagem artística é sempre um jogo expressivo e isto não se pode perder, me entende? Como se faz música? A primeira coisa que se tem que ter para fazer música é vontade de fazer música, me entende ? (risos). Não se pode entender alguém que gosta de dança se não tem vontade de dançar. Eu não posso explicar à vocês a música que compus, vocês me dirão: queremos senti-la. Ocorre o mesmo com o cinema; o cinema não são palavras, não é um roteiro, não é uma linguagem escrita; o cinema é uma linguagem visual. Eu não posso contar-lhe como é a fotografia que eu tirei agora, você tem que vê-la.

Como se deu seu relacionamento com os cineastas brasileiros.... Em que medida continua válida neste mundo globalizado, essa busca pela unidade do cinemalatino- americano?

.- Me relacionamento com o cinema brasileiro se deu, pelos filmes . Vi o curta - metragem “Maioria Absoluta” de Leon Hiszman, e outros longas-metragens dos primeiros anos do Cinema Novo. Depois, já no final dos anos 60, comecei a me encontrar com Glauber, Leon, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos. nos festivais internacionais. Foi nesses encontros que percebíamos que os europeus, mais do que nós nos viam como latino-americanos. Nossos filmes nos ajudaram a nos conhecer melhor.



Fig. 34 > La Hora de los Hornos (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino

Sua trajetória como Cineasta é muito parecida com a de Glauber Rocha. O senhor começou muito jovem, na década de 60, tendo iniciado a carreira com um documentário marcado por uma linguagem muito renovadora (La Hora de los Hornos), partindo depois para uma carreira internacional consagrada, vivendo muitos anos no exílio

O senhor vê semelhanças entre o seu trabalho e a obra de Glauber?

.- Não sei se são semelhanças exatamente, mas como Glauber eu também tive a preocupação de buscar uma identidade na linguagem, uma herança cultural, uma herança cinematográfica. E claro, eu também vivi as mesmas circunstâncias difíceis de estar sob os anos de ditadura na América Latina. Além disso, eu sempre escrevi muito. Meu primeiro Filme, La hora de los Hornos, foi mais um ato de reflexão. Um documentário que objetivava o mundo para refletir sobre ele. O meu primeiro filme de ficção, Los Hijos de Fierro, é também uma obra muito livre, muito particular.

Qual foi sua relação com Glauber Rocha?

.- Glauber era um tipo muito genial, muitas vezes nos encontrávamos em algum barzinho para conversar, ele era um gênio já que nessa época acho que ele já tinha os vinte tanto anos e já estava revolucionando a linguagem do cinema, com o Filme Terra em Transe e o Diabo na Terra do Sol, mas também era um jovem intelectual de grande cultura e um excelente escritor. Isso é insólito. Não são todos os diretores latino-americanos que conseguem escrever. Glauber era um grande talento, fez crítica de cinema, mas crítica mesmo, não apenas comentários. Era uma pessoa que procurava algo permanente, buscava a expressão da realidade violenta da América Latina. Uma figura extraordinária da cultura latino-americana, um sujeito único.

Como é para um artista ser obrigado a se exilar? Quando o senhor chegou lá fora pensou logo em filmar?

.- O exílio é um grande dano e perdes muito tempo, tens que refazer a tua vida. Somente quatro anos depois de sair da Argentina é que fui conseguir fazer um documentário de encomenda para uma universidade e para um instituto de incapacitados na França “Le Regard dês Autres”, (1980). Tangos, o Exílio de Gardel, que escrevi em 80, 81, eu não fui conseguir filmar depois de ter voltado para a Argentina. A ditadura já havia caído. Filmamos seis semanas em Paris e seis semanas na Argentina Minha relação com o exílio não foi fácil. Alguns exilados latino-americanos se acomodaram, muitas pessoas foram para Europa querendo radicar-se lá. Eu nunca pensei em me radicar na Europa. Já em 1983 eu estava voltando para a Argentina. Eu não suportava viver fora, apesar de ter sido bem acolhido, de terem me recebido bem, de ser reconhecido por La Hora de los Hornos. Los Hijos de Fierro esteve na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, foi o filme de abertura, teve uma crítica bárbara. Isso apesar da incompreensão europeia a cerca da nossa história particular, do peronismo e tudo o mais. Essa visão que associava peronismo e fascismo não compreendia que dos 30 mil desaparecidos 28 mil haviam sido militantes peronistas de esquerda. Era um movimento cultural de resistência anticolonial que não pode ser medido a partir do ponto de vista europeu onde há esquerda, centro e direita, ou partido comunista, partido socialista e democracia-cristã. Então acabei ficando também muito isolado na Europa, não tinha produção. Eu era um exilado de esquerda na França, mas com a diferença de que eu não era um marxista clássico, eu não era do partido comunista, eu era da esquerda peronista.

A crítica brasileira define seu filme Tangos: o exílio de Gardel, como se melhor trabalho na qual você atingem plenamente suas intenções, o que pensa desta colocação?

- Não sou o melhor crítico do meu trabalho. Acho que não me cabe dizer que este é melhor que aquele. Deixo essa tarefa aos críticos, até por que cada um de meus filmes teve objetivos distintos. Preparei Tangos: o exílio de Gardel, durante cinco anos, o que me permitiu rescrever seu roteiro, maturar minhas intenções. Nele pude contar uma história dramática, através de canções e metáforas coreográficas. Realizei um musical latino-americano.

O que foi o que mais influenciou o filme “A Nuvem”: a Macondo de Gabriel Garcia Marquez, ou a Buenos Aires dos anos de Carlos Menen, me fale deste filme, sarcástico, onírico, operístico por que essa opção ?

.- Acho que a realidade da década de 90 na Argentina foi muito mais absurda do que pode ser expressada na literatura ou pelo cinema. Garcia Marquez não inventou Macondo do nada. A literatura de “ Cem anos de Solidão” esta em cada rua, cada esquina da Colômbia. “A nuvem” deu - me a oportunidade de expressar algo que chamo de uma realidade “ grotética”, méscia de grotesco e de patético. O tema que mais me preocupa neste momento é o da corrupção das políticas publicas. Os três espaços que me refere no filme (o teatro, o tribunal e o hospício). Os três espaços têm dimensões algo operísticas. São de imensos e com total profundidade de campo. Sempre gostei de imagens assim, tomadas com lente grande angular. Optei por uma Buenos Aires chuvosa, úmida e escura. O roteiro se desenvolve principalmente no cenário teatral , ameaçado de demolição, no palácio do Tribunal de Justiça, onde se deposita a historia dos conflitos e dellitos do pais, e no hospital psiquaitrico, espécie de refugio do espaço natural, Já que tem tudo a ver com uma sociedade onde o irracional avança cada vez mais. Através deles, que são reais, crie um espaço fílmico absolutamente irreal.

Seus filmes costumam ter uma decupagem detalhada então? O senhor faz uso de Storyboards, por exemplo?

.- A decupagem é o estagio final do roteiro. Cada vez que eu vou para o set de filmagens levo minhas anotações detalhadas, descrevendo cada tomada a ser feita naquele dia. Às vezes acompanhadas de storyboard também. Mas igualmente há que se privilegiar o acaso. Há um tipo de cinema que se desenha perfeitamente, como o de Bresson, filmado com uma precisão e um planejamento absoluto. À moda francesa, não? Mas eu creio que até o ultimo momento a vida te propõe coisas interessantes e só um cego as deixaria de fora. Não há que ser um onipotente. Se a tua protagonista, antes de uma cena importante, diz que tem bondade de vomitar, há que deixá-la vomitar. Mas não vamos cancelar a filmagem por isso? Temos que prosseguir, é nosso último dia naquela locação, vamos fazer, e provavelmente daremos umas voltas para não mostrar que ela esta com cara de vomito. (risos) Ou então introduzes isso no personagem.

A realidade manda, porque a realidade se transforma e porque descobres coisas muito mais interessantes ou encontras teus atores tão inspirados, ao ponto mesmo de mudarem os diálogos, e estes estão muito melhores do que os diálogos que tu escreveste. Vais desprezar isso? Pois não, se está genial isso, vamos usá-lo Nada esta fechado na direção. A criação é sempre um ato aberto, inconcluso. E antes de ser um processo ordenado e claro, a criação é todo o seu contrário. A criação é uma confusão e um caos permanente, onde a técnica e a profissão de um diretor ou autor consistem em colocar ordem nesse caos. Isso não significa que eu não prepare muito meus filmes antes, e durante a preparação vou buscando já construir as imagens, como um diretor de teatro. Eu trabalho muito com o quatro, para fazer um filme tiro cerca de 4 mil, 5 mil fotografia filma muito em video, vou fazendo todo um trabalho sobre a imagem.

Em vários de meus filmes inclusive eu me encarreguei da direção de arte e da cenografia. Por exemplo, em Sur, em Tangos, o exílio de Gardel fez praticamente a metade desse trabalho. Fiz também em El Viaje a cenografia e a direção de arte.



Fig.35 > *La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino.

Você propõe para America Latina que se constitua um cinema ligado as tradições culturais, das próprias regiões, continua pensando nestes princípios?

.- Creio que nós, latino-americanos, devemos sempre partir da nossa realidade sociocultural. Não que ela seja melhor que a dos outros. Tenho para mim que cada país deve se expressar de maneira própria em relação às suas tradições. Tenho tentado, em meu dialogo com os meus colegas da America latina, combater o cinema da copia. O arremedo do cinema de Hollywood. Eles fazem o cinema deles Noé por sinal, esta fincado nas tradições culturais, mitos e no processo histórico que ergueu os Estado Unidos. Por que nós temos que copiar as formula deles?

Existe diferencia entre Cinema argentino e Cinema latino-americano?

.- Eu não sou um especialista em cinema argentino nem cinema latino-americano porque tenho pouco tempo, não vejo tudo porque é muito difícil de acompanhar, não temos resolvido ainda o problema da exibição... Tudo isso. As melhores expressões do cinema latino-americano sempre estão em relação com a sensibilidade e a cultura de seu país. O que dá sabor e interesse em uma obra é a personalidade que ela tem, e essa personalidade não vem do céu, geralmente tem a ver com a personalidade do lugar, da sociedade onde vive. Hoje o conflito é que se expande um só tipo de cinema, o cinema de mercado. A escola de cinema não é a escola de vocês nem a minha; a escola de cinema desde muito pequeno é a televisão; aí os homens começam aprender a ver cinema (risos), mal; eu suponho, entende o que te digo?

O menino passa mais horas frente à televisão que na escola, e muito menos que na escola de cinema, e quando você recebe um estudante de cinema, vem muito deformado, o pobre (risos); já vem meio cego, e este é um problema sério, o tomamos um pouco com risos, mas é sério. Quero dizer com isso que na minha época, o estudante, o jovem, formava seu gosto pelo cinema, na sala de cinema... O cinema não é a televisão, e o que se fabrica no mundo 90% é televisão em tela grande; a linguagem da televisão cujo domínio é o diálogo, segue os atores em suas falas; onde a imagem não tem importância, é apenas um fundo, plano e contra-plano, ou o esquema americano, suspenso com a ação.

Você continua na política? Se sente ainda um peronista?

.- Não. Candidatei-me e fui eleito deputado no período de 1993-1997. E o fiz porque em 1991, existia uma verdadeira bagunça e comportamentos de bandidagem contra a Argentina, aspectos criticáveis e marcar posição sofreram um atentado e me vi na necessidade de renunciar à atividade político-legislativa. Sim me sento peronista ainda.... (rs). Bueno o peronismo , foi um movimento social que trouxe grandes aportes à historia argentina. Ele deu fim ao analfabetismo e importantes leis sociais foram adotadas. Não nego que tenha havido, dentro dele aspectos criticaveis. Em especial alguns procedimentos não-democraticos. Mas nada que justificasse o golpe de estado que derrubou Perón (1955) que logo seria umas longas instaurações de anos instabilidade política e golpes de estados atrás de golpes de estados.

Na sua opinião, que papel tem o audiovisual na integração dos países do MERCOSUL?

.- A democratização do audiovisual e da rede televisiva é um ponto fundamental do Mercosul. Um Mercosul que eu defendo que vá do Caribe a Terra do Fogo. Precisamos assumir que na America Latina hoje não existe um outro meio de impacto cultural e de influencia no gosto, na moda e nas idéias das grandes maiorias que a televisão. Isso é um fator de destruição de nossas identidades culturais, e esta faltando um instrumento para transformar as consciências. Esse instrumento pode ser conseguido por meio de novas leis que precisam ser criadas.

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme e Armando Neto

Imagens: Diego Riquelme

Jornalista: Marina Muller.

Espanhol/Português: Michelly da Silva e José Refugio Ramírez Funes

Ano: 2008

“No cinema particularmente, se o estado não está de alguma maneira dando assistência à produção, evidentemente não haveria possibilidade de desenvolver uma produção cinematográfica nacional”.

Octavio Getino

1.3 Octavio Getino > 1935 | Biografia

Produtor, Cineasta, Diretor e Escritor.

Nasce em Leon de Castilla, Espanha, e naturaliza-se argentino. No ano 1963, quando começou a estudar cinema, já tinha incursionado pela literatura. Um ano depois foi premiado pela Casa das Américas com o prêmio do Fondo Nacional, o que lhe permite seguir combinando cinema e literatura. Getino é o atual Coordenador da OIC - Observatório das Industrias Culturais da Cidade de Buenos Aires.

Pesquisador das comunicações e da cultura latino americana, seu trabalho é mais direcionado para o campo da pesquisa escrita, reflexiva no contexto social e político. Livros como “Cinema latino americano: economia e nuevas tecnologias audiovisuales” (1988), “Cinema e dependencia: el caso argentino”, “Las Industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas” (1995), “La tercera mirada: panorama del audiovisual latino americano” (1996).

Diretor do Instituto Nacional de Cine (1989/90). Com sua experiência na produção, pesquisa de gestão cinematográfica, e considerado um dos principais estudiosos das problemáticas e desafios atuais que o cinema enfrenta para fortalecer a identidade de cada comunidade e região no seu conjunto. O mundo do cinema sempre esteve ligado a vida de Octavio Getino, e a memória viva da evolução da indústria seja como diretor roteirista e pesquisador intelectual. Destacou-se como produtor, roteirista e assistente de direção do documentário “La hora de los hornos” (1968). A partir dos anos oitentas seu trabalho se concentra exclusivamente na pesquisa em América Latina, dirige com o apoio da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano o trabalho de investigação: El impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano (1987-88). Já mais recentemente coordenou um estudo sobre o impacto das indústrias culturais na economia dos países del MERCOSUR, que foi aprovado pelos Ministros de Cultura de la región.

Principal articulador, militante de esquerda, da cultura e dos direitos políticos da sociedade fundador do grupo “Cine de Liberación” junto a Solanas. O grupo Cine Liberación foi formado por Fernando Solanas e Octavio Getino em 1966 e durou até 1971. Em 1967, o diretor Gerardo Vallejo se une ao grupo. Estes três diretores costumam ser os mais citados, mas outros importantes realizadores também fizeram parte da produção dos filmes do grupo. O grupo Cine Liberación era contrário à ideia de cinema como puro espetáculo, divertimento e objeto de consumo. Para eles o cinema tinha uma importância fundamental

porque em sua avaliação, naquele momento, a forma mais elaborada e refinada de submissão dos povos se dava, justamente, através da cultura, ou da colonização pedagógica. O depoimento do diretor argentino, Fernando Solanas é elucidativo: Eu e meu parceiro, Octávio Getino, queríamos fazer (um filme revolucionário antes da revolução), que imaginávamos próxima. Estávamos impregnados por imagens de *Maioria Absoluta*, documentário de Hirszman sobre o analfabetismo (trecho dele é reproduzido no filme); por *Tire Dié*, de Fernando Birri e seus alunos na Escola de Santa Fé; por *Now*, de Santiago Alvarez. De Cuba nos chegava uma vontade imensa de transformar o mundo. Che Guevara estava lutando nas selvas da Bolívia quando iniciamos o filme, e morto quando cuidávamos de sua finalização. Com sua experiência na produção, pesquisa de gestão cinematográfica, passa ser considerado um dos principais estudiosos das problemáticas e desafios atuais que o cinema enfrenta para fortalecer a identidade de cada comunidade e região no seu conjunto. Getino e o atual Coordenador da OIC - Observatorio das Industrias Culturais da Cidade de Buenos Aires. Pesquisador das comunicações e da cultura latino americana, seu trabalho é mais direcionado para o campo da pesquisa escrita, reflexiva no contexto social e político. Para Getino o cinema antes que nada ele é um meio de comunicação com características peculiares que podem converter-se às vezes em uma expressão artística segun sejam seus valores estéticos filmados pelos seus realizadores.

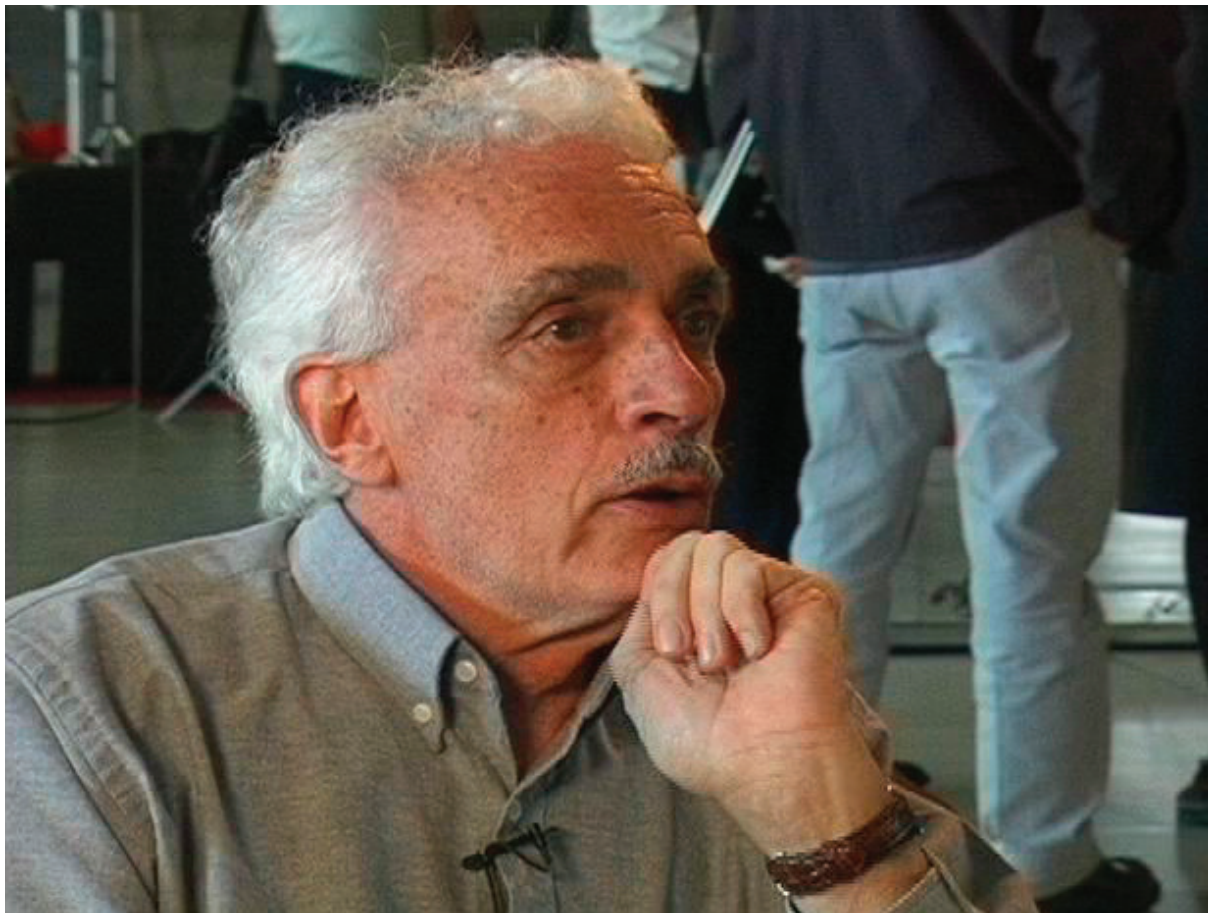


Fig. 36 > Octavio Getino - Festival de Cinema Latino-Americano de SP/2006.

Neste sentido a qualificação generalizada que se lhe outorga como sétimo arte em geral, ele é visto com tom de ideologia ou fantasia seja de promoção ou de realidade. O cinema produz obras no campo das artes e da cultura universal, mas também na maioria dos casos os filmes sem nenhum valor reconhecível passando logo para o esquecimento, sem falar das infinidades de produções cinematográficas e audiovisuais, que não estariam concebidas para a circulação em salas de cinema, sem não destinadas a cumprir finalidades de educação, capacitação ou divulgação cultural, sejam elas propaganda ideológica, ou religiosa na promoção das indústrias e serviços do entretenimento. Getino não oferece ditames superficiais nem receitas de fácil instrumentalização. Como estudioso do tema, se dedica mais bem a estudar o terreno das infraestruturas da cultura sobre o qual se desempenha o audiovisual, sejam nos hábitos de consumo ou da escala social das cifras de medição, gêneros, cinema, televisão e novas mídias da informática das telecomunicações. Isto no relacionamento de Instituições Nacionais, regionais de integração cinematográfica, das leis do cinema iberoamericano e suas principais associações regionais.

Já mais recentemente coordenou um estudo sobre o impacto das indústrias culturais na economia dos países do MERCOSUR, que foi elicitada pelos Ministros de Cultura de la región. Na atualidade é coordenador do Observatorio das Indústrias Culturais da Secretaria de Cultura do Governo da Cidade de Buenos Aires. Coordenador do Observatorio Audiovisual do MERCOSUL e RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais del MERCOSUR). Professor titular de Indústrias Culturais do MERCOSUR, e Máster de Gestión y Políticas Culturais, Universidade de Palermo. Parlamento Cultural del MERCOSUR-UNESCO, Buenos Aires. Pesquisador da Fundação do Novo Cinema Latino Americano, La Habana, e da Fundação CICCUS, de Buenos Aires. Octavio Getino é um cineasta e teórico que na atualidade representa a defesa das políticas de comunicações e as indústrias culturais da América Latina no MERCOSUL. Como principal expoente em acordos de co-distribuições entre Argentina e Brasil tem fechados acordos de subsídios de distribuição e exibição de uma grande quantidade de filmes de longas-metragens.

1.3.1 Filmografia

1972 - O Familiar

1971 - Perón: atualização ética e doutrina para a tomada do poder

1971 - Perón: a revolução justicialista

1969 - Argentina, maio 1969: os caminhos da libertação

1968 - A Hora dos Fornos

1.3.2 Octavio Getino > Argentino | Entrevista

Entrevistas realizadas no Festival de Audiovisual do MERCOSUL - FAM - Florianópolis/ 2004. E I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em formato vídeo digital (dvcam) - 40 m.

O senhor se lembra do debate de ontem? Poderia fazer um resumo do que se discutiu a respeito do novo cinema?

.- Um resumo do que foi falado... Por um lado o fato de dizer que quando nos referimos ao cinema latino-americano não estamos fazendo uma convenção, porque na verdade quase 85% deste cinema historicamente se concentram em três países, que são México, Brasil e Argentina. Então talvez fosse mais adequado falar dos cinemas da América Latina, dos distintos países e regiões, e um projeto, sim, de integração do que seria verdadeiramente um cinema latino-americano. Outra coisa é que quando estamos falando do novo cinema latino-americano não estamos nos referindo ao que ocorreu em apenas uma época ou em outra, mas ao que ainda não aconteceu, porque o novo cinema latino-americano ou o novo cinema dos países da América Latina é um cinema que ainda está se processando, em construção, moldando-se através dos projetos, de modelos diferentes, e que estão sendo os novos temas em construção permanente.

Este é um ponto. O outro é a problemática histórica das experiências que não podem mais vincular este momento com o que ocorria há trinta ou quarenta anos. Bom... havia inquietudes que ainda hoje persistem de alguma maneira, como a de ter um cinema que expresse as novas realidades pelas quais estamos vivendo e que incluso se possa adiantar sobre elas, ou seja, o novo cinema não poderia e não pode ir somente atrasado à realidade, mas seria interessante se às vezes fosse uma antecipação a coisas que ainda não estão no ar, mas que se estão crescendo por debaixo dos panos. Por outro lado havia um critério, uma busca pela “latinoamericanidade”, ou seja, não era um cinema que pensava somente no específico do local, mas uma visão, um modelo do que havia de ser o latino-americano. Houve também o uso de novas tecnologias que podiam servir para todo este tipo de projeto, como o som direto, que agora já está difundido; câmeras portáteis, menos pesadas, etc, etc... e também havia uma busca por modelos de distribuição e de aproximação do que se estava produzindo a públicos mais ou menos identificáveis. Creio que estas questões estão presentes também hoje em dia, mas de distintas maneiras.

Também indiquei na intervenção de ontem a questão do que aconteceu nos anos anteriores, quando apareceram as novas tecnologias de vídeo e quando o cinema não tinha muitas possibilidades de produção e circulação, porque à época, falo dos anos setenta e começo dos anos oitenta - ditaduras implacáveis em alguns países da América Latina, foi quando os vídeos [palavras inteligíveis] começaram a servir como veículos de expressão e comunicação social. Pego como referência todos os movimentos populares de vídeo que existiram no Brasil, muito heterogêneos, mas que aconteciam desde Pernambuco até São Paulo; ou o que se estava produzindo no Chile, na Bolívia particularmente; e de alguma medida no Peru e no Equador. Finalmente, o que mais me interessava era passar pela situação mais atual, que está relacionada com a abertura de caminhos, institucionais e políticos, que ajudem a continuidade de um

processo criativo e de inovação; ao desenvolvimento do que pode ser um novo cinema para ser ainda realizado. Creio que estes avanços já estão dados pelos acordos de integração iberoamericana que foram firmados em Caracas em 1989; pela tentativa de um mercado comum, referindo-me ao MERCOSUL; a criação da RECAM [Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur y Estados Asociados] há um ano e meio, onde estão todos os organismos que integram esta região, Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Bolívia e recentemente Venezuela; e a necessidade de criar políticas que ajudem a co-distribuição; um certificado de nacionalidade conjunta; cotas de salas de cinema... ou seja, instancias nas quais todas as tentativas dos novos diretores vão ser muito difíceis de se levar a cabo.

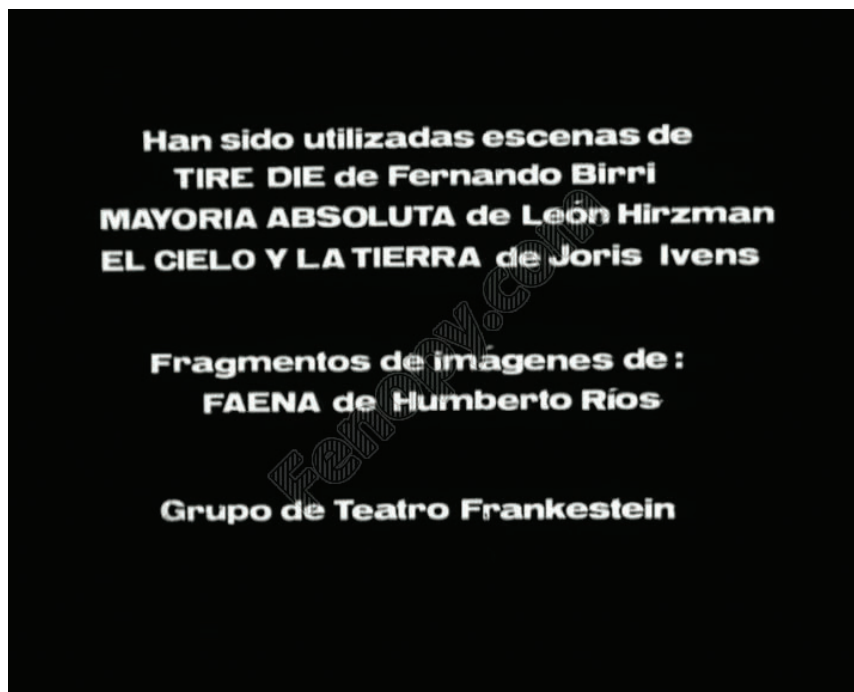


Fig. 37 > *La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino.

Falou-se no debate sobre a busca de novas alternativas no que se referia à distribuição dos filmes. O que o senhor pensa sobre isso?

.- Creio que a questão principal ou a maior problemática não está tanto na produção, porque quando você vê os novos diretores, com pouco ou quase nenhuma dificuldade, de acordo com o seu país natal ou as circunstâncias pessoais de cada um, produzir pode ser muito fácil. A questão é como esta produção pode chegar a um espaço maior. Esse tema não é somente de ordem econômica, mas também política e cultural. Se uma pessoa não tem um espaço com o qual pode se comunicar, tampouco a obra alcançará, ao completar-se, o que era um projeto. Hoje em dia há toda uma preocupação sobre isso, reuniões que estão sendo realizadas a nível ibero-americano, para ver como discutir a questão da distribuição e exibição, e uma dos locais onde mais se discute é Madri, onde se começou toda essa discussão. Haverá outra discussão dentro de dois ou três meses.

Haverá também a discussão de projetos dentro de este tema, mas isso já para o ano que vem. Na Argentina este assunto também está sendo muito debatido, na RECAM, no MERCOSUL, é um tema iminente. Como também o é na Europa, onde em determinado momento todas as políticas de integração apontavam no sentido de fomentar a produção. No entanto, hoje em dia são destinados mais recursos para facilitar a circulação, o que já é difícil nos países da União Européia e muito mais nos nossos países, por n motivos. Mas eu gostaria que o cinema brasileiro fosse difundido e procurado na Argentina, o argentino no Chile, o boliviano na Venezuela, etc, etc... porque creio que dessa maneira não somente a questão do mercado é facilitada, - maior público, maior mercado, maior possibilidade de financiamento produtivo; mas algo que para mim é superior a tudo isso, que é o fato da intercomunicação e da integração cultural. Neste sentido creio que a unidade na diversidade pode nos ajudar a ser mais fortes na América Latina em todos os níveis.

O senhor acredita que deve haver uma união de todos os países latino-americanos para fazermos uma co-produção e co-distribuição? .- Sim. Creio que a América Latina nasceu a partir de uma tendência natural à vocação de união, desde [José de] San Martín e [Simon] Bolívar. Se não há uma visão que exceda o nacional, e que não se comece a ser pensado no âmbito dos estados e regiões (e estes são desafios ideológicos, teóricos, políticos e técnicos), se esta união não existe, creio que a competência internacional, a criação de regiões, de pólos de poder internacional muito fortes que já existem hoje em dia, será muito difícil que nossos países, individualmente, possam crescer e competir como necessitam.

Sobre a questão do novo cinema nos anos sessenta, creio eu que os tempos mudaram, mas o senhor acredita que o cinema latino-americano pode ganhar destaque no segmento mundial com a sua própria identidade?

.- Creio que sim, porque o cinema latino-americano foi uma espécie de marca genérica nos festivais da Europa sobretudo, e creio que podemos desejar este tipo de situação porque há elementos muito comuns e que podem levar a uma presença conjunta da imagem do latino-americano nos mercados dos Estados Unidos, Europa e outras regiões. Isto por sua vez não deve implicar na homogeneidade de um modelo criativo, poético, para nosso cinema, mas que ao mesmo tempo pudéssemos expressar a diversidade e a riqueza, como o faz o cinema argentino nesse momento. É quase uma marca sua: o novo cinema argentino. Isto também implica que se há cinqüenta diretores, muitos deles têm visões muito diferentes, sensibilidades e formas de narrar e de se expressar muito distintas. Creio que isso de alguma maneira enriquece a diversidade. Por isso preservá-la e desenvolvê-la, mais que nos debilitar, nos enriquece em um mundo onde a cultura universal cresce sobre a diversidade e não sobre a homogeneização.

O senhor poderia fazer uma comparação entre o cinema dos anos sessenta e o atual, levando em conta as diferenças?

.- Seria um pouco pretensioso da minha parte, mas creio que de qualquer maneira o cinema latino-americano atual está em maiores dificuldades que o dos anos sessenta. No período anterior, a produção

que era feita tratava de responder às necessidades dos mercados internos. Hoje em dia os mercados internos já estão sendo muito mais dominados pela produção norte-americana do que pela produção nacional. Sobretudo porque essa presença do cinema norte-americano (e também de outras regiões, como a Europa, mas de maneira muito menos intensa) não está presente somente nas salas de cinemas, como era nos anos sessenta, mas que agora também está presente na televisão e nos vídeos, nos jogos, na internet, em todos os sistemas audiovisuais. Tudo isso vai formando um público inclinado a esse modelo de cinema e com o qual a produção nacional tem que competir se quer manter certa identidade cultural própria. Então creio que as dificuldades são hoje maiores. Alguém pode dizer que nos anos sessenta poderia haver cinco mil telas de cinema disponíveis para o cinema latino-americano e que isso caiu para a metade nos anos oitenta. Hoje em dia já se tem um maior número de salas, mas estas telas servem para difundir o quê? Quem sai beneficiado de todo esse espaço?

Em um processo onde a presença do cinema das grandes companhias tem crescido muito e onde também o consumo cinematográfico hoje em dia se concentra de forma territorial e social. Territorialmente porque os estados, os subúrbios das grandes cidades se marginalizaram ao consumo cinematográfico e socialmente porque os setores populares, não somente por questões econômicas, mas também por mudanças sociais, violência urbana, etc... foram se distanciando das salas de cinema. Dessa maneira os cinemas foram se concentrando nos grandes shoppings e grandes salas de projeção para um público de classe média e classe média alta. Em conseqüência, à medida que os setores populares nos anos cinquenta e sessenta ainda iam ao cinema, hoje em dia este setor desapareceu das salas, das poltronas e também está desaparecendo das telas, aparecendo somente para fins exóticos, para mostrar uma “diversidade” dos setores populares - uma questão que a classe média às vezes observa com certo atrativo, mas com certa inquietação até o momento. O que há hoje é um cinema de classe média para classe média e este fato também forma parte da fisionomia do nosso cinema. Recuperar a presença destes setores, tanto nas telas, mas também levando-os novamente ao cinema nos lugares onde ele não mais existe, onde as salas já desapareceram, também é uma maneira de estimular os produtores e diretores neste sentido, no resgate de imagens com este tema, desta problemática, que também estão relacionados com a vida nacional e cultural de nossos países.

Mas o senhor não acha que a influência da televisão neste setor não contribuiu também neste sentido?

.- Exatamente. O que houve foi que a televisão se converteu no meio de comunicação popular e audiovisual por excelência. As pessoas desapareceram das salas de cinema e viram que a televisão começava a adotar gêneros (a comédia, certos tipos de melodramas) que até aquele momento somente apareciam no cinema e o que ela fez foi se apropriar deles. Com esta inteligente apropriação de gêneros de caráter popular, os personagens que na televisão se converteram em ícones populares foram trasladados por sua vez ao cine, o que faz com que alguns pudessem ter grande êxito. É o caso da TELEVISA no México, a Rede Globo no Brasil, todos casos de grupos empresariais, como também o grupo Clarín ou Patagônia, na Argentina. Resumindo, apropriaram-se de problemas e costumes do que seria uma imagem natural ou costumeira

popular utilizando atores que ficaram muito conhecidos na televisão, promovendo lançamentos na televisão e nos meios que estes grupos controlam... tudo isso faz com que o filme ganhe notoriedade. Começa a surgir uma espécie de projeto cinematográfico, mas também baseado em investimentos, modelos e estilos que provêm em grande medida da própria televisão e de seus sucessos.

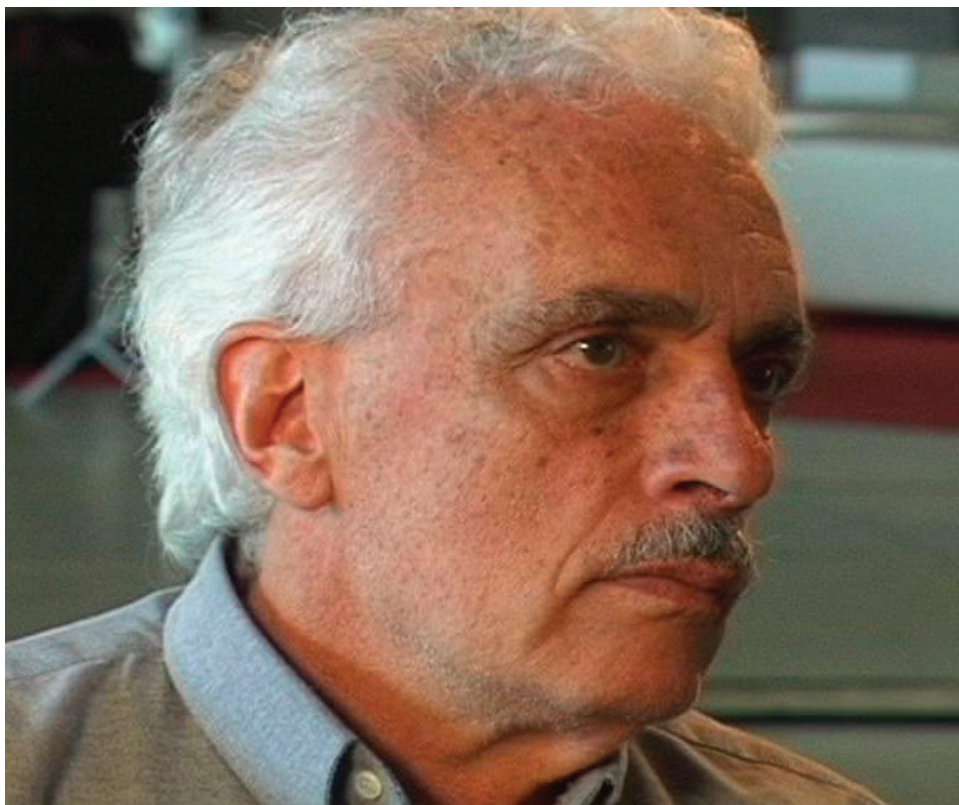


Fig. 38 > Octavio Getino - Festival de Cinema Latino-Americano de SP/2006.

Qual a importância da escola internacional de cinema [Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de San Antonio de los Baños] para a América Latina?

.- Creio que é importante na medida em que permite concentrar em um tempo determinado (quase como um seminário religioso, onde o garoto não pode sair, estando toda a semana preso); permite concentrar uma capacitação que tem como critério admitir a adversidade de possibilidades para o diretor, permitindo-o se expressar de diversas maneiras. Se você observa as experiências produzidas neste local com os jovens diretores de San Antonio de los Baños a primeira coisa a ser admitida é a diversidade de estilos e temas, o que converteu a escola em uma espécie de ilha dentro da própria ilha de Cuba. Por outro lado, a escola permite a troca de conhecimento entre os jovens diretores procedentes de diferentes países, o que ajuda muito no estabelecimento de co-produções ou certos tipos de atividades, como difusão e divulgação nos países, particularmente naqueles em menor grau de desenvolvimento. Em casos de países que contam com escolas próprias algumas vezes estas resultam no não desenvolvimento pleno da capacidade de seus alunos. A Argentina conta com mais de dez mil estudantes de cinema, cifra maior que toda a União Européia, e um argentino que possa ir à Cuba nada mais seria que um fato exótico.

Também há o caso de estudantes argentinos que possam ir à ilha e ali exercer alguma atividade técnica ou de docência. No Brasil eu encontrei e tive alunos, mas o que abundam são de países que não tem uma capacitação própria. O que acho mais importante é isso: promover as capacidades nacionais na formação de recursos humanos e que estas habilidades correspondam às características dos países. Temos que ver que Cuba corresponde à edição integral da problemática latino-americana, muito diversa. O que importa é as pessoas que saem de lá quando voltem a seus países possam encontrar possibilidades de inserção laboral e produtiva, porque se isso não acontece todo o projeto que fez Cuba junto com a escola de San Antonio de los Baños estaria frustrado.

Como o senhor percebe a condição do Brasil como país ainda em desenvolvimento e as conseqüências disso para a sua produção de cinema?

.- No Brasil os incentivos ao cinema correspondem a certas situações históricas e políticas que foram canalizadas com a Lei Rouanet de incentivo à cultura, fazendo com que o Brasil estivesse numa posição um pouco diferente com relação a outros países. Cada país tem um modelo diferente de fomento. Argentina talvez seja o país que tenha o mais antigo sistema, já em vigor há mais de cinqüenta anos. Neste país há um modelo em que se cria uma verba a partir de certa porcentagem extraída das entradas de cinema, convertendo-se em um fundo de incentivo à produção cinematográfica. Este fundo foi aumentado há dez anos com a inserção de coletas também dos meios televisivos e dos DVDs comercializados. Tudo isso forma um tipo de fomento à produção sem a participação de incentivos fiscais, mas que facilita os subsídios, maior possibilidade de crédito, concursos para prêmios, etc. No Brasil talvez tenha custado um pouco mais instalar um modelo como esse e foi eleito um sistema de incentivo às distribuidoras, às produtoras, permitindo também que os grandes grupos empresariais pudessem camuflar-se um pouco por meio da cultura, investindo em alguma atividade cultural e cinematográfica. No Chile encontramos a uma forma em que também não há subsídios, mas certos incentivos fiscais, havendo no entanto certos prêmios provenientes para fomentar a produção. Há poucos meses atrás Venezuela aprovou uma lei em que se planeja criar um fundo de fomento que provém não somente da exibição, mas também da distribuição e mesmo da própria produção cinematográfica nacional. São todos modelos distintos, mas o ideal seria que houvesse a possibilidade de superar estas assimetrias e encontrar formas comuns de incentivo com a busca de uma reciprocidade, possibilitando que um filme venezuelano, por exemplo, tenha os mesmos benefícios quando exibido na Argentina como se fosse um filme argentino. Onde há um sistema mais ou menos parecido ao que me refiro é entre Espanha e Argentina, onde há uma facilidade entre esse tipo de coisa. Um filme argentino exibido na Espanha se beneficia dos mesmos incentivos encontrados na legislação espanhola para os filmes de lá e vice-versa. Então se um filme é feito em co-produção entre os dois países ele será ao mesmo tempo argentino e espanhol, gozando dos mesmos benefícios. Isso resulta numa complementaridade de incentivos e seria muito interessante se pudéssemos estender esta cooperação. O que tem que ser melhorado são os acordos entre os organismos de cinema e as políticas perpetradas.

O senhor acredita que a cultura de um país tem que ser administrada por instituições privadas ou

pelos governos?

.- Eu acredito que quanto menos ingerência o governo tiver dentro destas organizações melhor. Mas creio também que devem participar em certos campos da cultura, pelo menos no que tange ao fomento e à regulamentação do setor. No cinema particularmente, se o estado não está de alguma maneira dando assistência à produção, evidentemente não haveria possibilidade de desenvolver uma produção cinematográfica nacional.



Fig. 39 > La Hora de los Hornos (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino

Que significado tiveram os movimentos da década de 60 e 70... Estariam representando o Terceiro Cinema, o Cinema Independente, o Novo cinema ou o Novo cinema Latino- Americano?.

- São coisas diferentes, porém complementares. É importante assinalar que o cinema Independente tanto na América Latina quanto na Argentina emerge como parte daquilo que é o cinema autoral, uma espécie de inspiração do cinema francês, da “nouvelle vague”, do conceito de cinema mesmo como o autor integral de um filme. Esse tipo de cinema era o predominante, o melhor cinema que era assistido nas telas no começo dos anos 60. O Terceiro Cinema nasce, de alguma maneira, a partir daí mas com uma concepção diferentes que vai influenciar o aparecimento daquilo que se chamou O Novo Cinema Latino-americano - quase que simultâneo a esse. Mas tem três características diferentes. O Cinema Independente

continua existindo até hoje no mundo todo, como parte das experiências que fazem os diretores de cinema, produtores que fazem seus próprios filmes, independentemente da grande indústria e, às vezes, do próprio Estado. Por outro lado, o Terceiro Cinema nasce atrelado não tanto ao Estado - pois, nesse momento, as ditaduras militares tomavam conta da Argentina e outros países da América Latina -, mas a organizações políticas, sindicais e sociais nas quais parcela da comunidade e da sociedade nacional se expressava. Essa parcela da população não estava representada pelo Governo ou pelo Congresso, já que essas instituições não existiam ainda e muito menos um regime democrático. Então, o Terceiro Cinema surge como uma concepção teórica, mas a partir de uma experiência prática que foi a realização de uma série de documentários que fizemos na Argentina.

Nessa época, fizemos “A hora dos fornos”, junto com Fernando Solanas num grupo de cinema de libertação, onde não apenas fizemos a produção, realização, conclusão e divulgação do filme, mas também fizemos uma reflexão crítico-teórica encima disso tudo que estávamos gerando. Então, o conceito de Terceiro cinema emerge dessa experiência prático-concreta, anterior à teoria mesma e que teve importante repercussão em outras cinematografias da América Latina e do mundo, influenciando jovens produtores daquela época.

O conceito do Terceiro Cinema começou a ser desenvolvido por alguns países da Europa, Ásia e Estados Unidos e elaborar tendências teóricas bastante comprometidas com o processo político-histórico, principalmente, da Argentina, da Bolívia, do Uruguai e do Chile, países onde a democracia tinha sido anulada. O Novo Cinema Latino-Americano, diante da experiência do Terceiro Cinema, também aparece em 1967-68, concomitantemente, quando em Viña el Mar, cidade do Chile, se reúnem todos os jovens produtores independentes, alguns de nós militantes do cinema político e se constituem num movimento chamado de “Novo Cinema Latino-Americano”, no qual congregava todos os setores progressistas do cinema. Não apenas o cinema autoral, o cinema independente, mas o cinema mais engajado como o documentário, a ficção. Os cubanos evidentemente tiveram um papel muito importante em tudo isso. O Novo Cinema Latinoamericano vê Cuba como o grande incentivador e sede do movimento, realizando na ilha suas reuniões e demais atividades, e que ainda está vivo mesmo que de outra forma, como está também vivo o cinema autoral, o cinema independente. Agora, o Terceiro Cinema como era concebido naquela época não sobrevive na mesma proporção.

O senhor falou do filme “A hora dos fornos”... Que significado guarda esse filme hoje para o senhor?

.- Hoje para mim guarda um significado histórico, reflexivo, de testemunho de um momento específico da história argentina, de um país latino-americano dos anos 60, no final de 60 (o filme começou as filmagens em 1965-66 e terminou em 1968. A estréia foi no Festival de Pesaro, na Itália, em abril de 1968. Nesse sentido, o que o filme tenta é testemunhar, quase autobiograficamente, a memória dos argentinos, tal como foi concebida por nós autores, Fernando Solanas e eu. Então, é uma tentativa de descrição, num primeiro momento, a situação objetiva, a realidade argentina em si, abordando os aspectos da história,

da economia, a dependência, a cultura, o governo ditatorial, visando tirar algumas conclusões sobre as possíveis alternativas e caminhos a seguir passando pela vontade de mudança. Isso, portanto, era manifestação daquilo que representava a nossa geração, em 68. Em virtude de que o filme tinha 4 horas e quarenta minutos de duração e estava dividido em três partes, a 2a e a 3a partes não representavam mais o “em si”, mas o “para sim”.

Resulta pertinente se perguntar como é que a gente entendia essa situação e colocávamos a nossa proposta de ação para mudar essa situação. Isso requer de um trabalho mais político, mais relacionado aos setores militantes e políticos da situação argentina, fato que até o momento não tinha sido feito no âmbito do cinema nacional e latino-americano, exceto por algum filme de propaganda política ligado diretamente a algum partido, etc. Portanto, foi em resposta às características daquele momento afetando o teor do filme, porque já estava premeditado que seria um filme que não chegaria às salas de exibição e não precisaria de autorização da censura vigente, nem iria a solicitar qualquer tipo de permissão para o governo ou para as empresas para sua produção. Já estava planejado ser um filme com produção independente, com recursos próprios, como autores e que sua divulgação seria feita pelas organizações políticas, sindicais, universitárias, juvenis que naquela época possuíam força e eram muito poderosas na Argentina.

Nos tempos de ditadura, a maior parte do povo se expressava nesse tipo de organizações. Portanto, não era o poder do Estado a nossa meta, mas o poder do povo, o poder da sociedade e, nesse sentido, o filme foi concebido mais como cinema-ato do que como cinema de espectadores. Lembro que quando passamos algumas projeções na Itália, por exemplo, e depois na Argentina quando entrava no processo democrático, a gente colocava um cartaz embaixo da tela como seguinte dizer: “Todo espectador é um covarde ou um traidor”, do filósofo africano Frank Fano, citado no seu livro “Condenado da Terra” (aliás, fortemente fundamentado em Jean Paul Sartre), que influenciou muito a nossa forma de pensar. A idéia “Todo espectador é um covarde” apontava desde o começo que o nosso público-alvo não era o espectador, mas a geração de jovens que desejava ser ator e protagonista de uma mudança. Então, a linguagem, os temas, o tratamento visual e demais estavam concebidos nesses termos e não no espectador que ia às salas de cinema. Essa realidade mudou a vigência também do filme. Uma reflexão de duas etapas: o que era a Argentina de então e que é a Argentina de hoje, mas não para que, para o si. O que fazer para mudar ao mesmo tempo essa situação hoje, onde a sociedade não é a mesma, os jovens estão numa outra situação nem melhor nem pior, mas diferente? As nossas bandeiras e as nossas reflexões conclusivas não mais valor para as novas gerações. Quando passamos “a hora dos fornos” numa sala, na Avenida 28 de Julho, em Montevideo, às 11:00 horas de um Domingo, estavam presentes 2 mil pessoas que depois transformavam a exibição num comício.

Quando passamos esse filme em Pesaro, na Itália, logo que terminou todas as pessoas saíram pelas ruas gritando vivas aos autores, incluindo Fernando Birri, transformando-se numa passeata onde houve repressão policial. Em Caracas não foi diferente. Quer dizer, havia circunstâncias diferentes às de hoje. Por isso, vejo que atualmente é raro um filme ter a força de convocar as pessoas e saírem pela rua

gritando e se manifestando. Então, a vigência disso tudo é a lembrança do que foi o país um dia, compará-lo. Hoje está pior em todos os níveis: nível econômico, de dependência política das grandes potências, de dependência cultural etc. O agente de mudança do mundo de hoje não é mais o da geração anterior, nem o ideal de ontem é o mesmo - são as novas gerações e seus dirigentes políticos quem deve transformá-lo, construí-lo.

O senhor está fazendo uma análise do seu filme “A hora dos fornos” e do filme “Tiré dié” de Fernando Birri”?

.- Sim, como antecedente de “A hora dos fornos” que pode ser visto no documentalismo que originou a Escola de Santa Fé, a qual dependia da Universidade Nacional do Litoral da Argentina. Uma escola de cinema fundada pelo Fernando Birri, que por sua vez era oriunda de experiências do neo-realismo italiano. Ele estudou na Itália e fez o primeiro filme documentário, que ancorou numa espécie de pesquisa social. Uma pesquisa social era pegar uma população, uma favela???, uma bairro pobre, para ver como é que as pessoas viviam, levantando seus problemas e tudo mais. E no “Tiré dié” como o mesmo título fazia referência, a ação dos passageiros de um trem que passava por essa região, que jogavam moedas de 10 centavos. Então “Tiré dié” tinha o seguinte significado: “jogue uma moeda”. Era um filme de caráter documentário, de depoimentos e descritivo de uma situação determinada. No caso de “La hora dos fornos” entendíamos que isso era insuficiente para a nova situação que se vivia. “Tiré dié” foi realizado inclusive através de um processo democrático.

“A hora dos fornos” foi realizado sob a ditadura militar e, embora tenhamos feito uma descrição parcial da situação que se passava naquele país, a este filme incorporamos uma cena de “Tiré dié” em reconhecimento e como antecedente da nossa obra. A obra do Birri é aquilo que viemos dizendo, pois não é suficiente informar sobre o que acontece mas também é preciso ajudar às pessoas que querem mudar essa situação e que têm idéias e propostas de ação para as mudanças políticas, militantes etc. Nesse sentido, a gente procurava os atores dessa mudança e não o pessoal que reclamava ou sofria pela situação; procurávamos as pessoas que estavam militando, convocando para fazer isto aquilo, uma greve, uma ocupação de fábricas, uma ação sindical ou política (mas sem apelar à luta armada) que pudesse chamar a atenção do ex-presidente Perón, pois estava ex-patriado e fora da Argentina havia 18 anos, que até foi proibido de ser mencionado na rua. Nos meios de comunicação ele era tratado como o ex-ditador, ex-tirano etc. Assim, a obra era já uma ação mais militante para a nossa mudança e o “Tiré dié” tinha o papel de descrever ou testemunhar uma situação baseado nessa idéia do Fernando Birri, era dar uma passo adiante. É por isso que eu a considero a primeira obra dessa perspectiva, já que até esse momento o cinema não tinha sido utilizado como ferramenta política e na política não basta dizer apenas que as coisas não andam bem, mas, sim apresentar proposta para mudar essa situação, mesmo estando errados ou não. E o cinema documentário-testemunho geralmente não tem isso, mas simplesmente é descritivo, mas que já é um passo significativo por que denuncia a situação; é um passo gigantesco dado sobretudo quando os meios de comunicação de massa não informam suficientemente sobre os problemas que a sociedade vive, contudo, a gente nesse momento e ajudados pelo que existia naquela época na Argentina,

podíamos ir além e dizer “devemos fazer isto”. Nesse momento, o filme tornava-se um instrumento político para a mudança enquanto “Tiré dié” não tinha essa proposta.

Agora vou citar nomes de autores famosos que formularam conceitos e teorias do Cinema Latino-Americano e gostaria que o senhor me respondesse se têm a ver com uma identidade cultural ou apenas são movimentos que emergiram em virtude de determinada situação política. Por exemplo, Jorge Sangines, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Tomás Gutierrez Aléa...?

.- Todos eles são experiências diferenciadas. A produção de Solanas, junto com a minha, é uma tentativa de se fazer cinema naquela época naquelas circunstâncias. Quando as circunstâncias do país mudaram, o cinema que Solanas continuo produzindo foi mudando também. Ele tentou fazer um cinema cuja proposta não era a da militância para a mudança, mas a de uma visão crítica sobre a realidade que não era mais um cinema clandestino, como o caso de “A hora dos fornos”, mas que era um cinema exibido nas telas argentinas com a aprovação da censura, o consentimento do processo político nacional e com subsídios e patrocínio do Instituto Nacional do Cinema. Solanas fez outro filme depois do “A hora dos fornos”: “Os filhos de Fierro”, que concluiu na França. Ainda tinha ditadura, mas o cinema posterior a ele até “A nuvem” - acho que sendo exibido comercialmente agora no Brasil é cinema autoral, com visão crítica que recupera boa parte da cultura argentina, do pensamento argentino sobre estética, música, tango, plástica, narrativa etc. As outras visões que você me assinala são também visões de autores bastante ligadas a seus espaços culturais específicos. No caso de Sanjines, ele está extremamente engajado à experiência da cultura andina, a um cinema que procura a comunicação para a mudança mais da situação camponesa do que da urbana. É um cinema-ambulante, isto é, era difundido percorrendo as zonas rurais falado em aymara, quíchua, nas línguas nativas e tinha como ponto de partida, de modo geral, os atores não profissionais com um estreitamento muito forte com a estética tirada da experiência rural, indígenacamponesa da Bolívia. Glauber Rocha é a experiência de uma intelectualidade brasileira brilhante que não apenas se propõe testemunhar a pobreza ou a realidade, a corrupção ou a hipocrisia da política do seu país, mas que busca renovar e revolucionar a linguagem desde uma cultura, um experiência toda, uma memória que é tipicamente brasileira e, portanto, o autor, associa-se a todo tipo de manifestação cultural ou aos setores mais relevantes da cultura brasileira.

No caso de Tomás Gutierrez Aléa, que tem a ver tudo com Cuba, podemos dizer que é a experiência de um intelectual de classe média que vive a revolução cubana com todas as mudanças que isso traz e, ao mesmo tempo, com uma visão crítica dessas mudanças. Ele não faz a apologia à revolução, mas a partir do seu primeiro filme “Memórias do subdesenvolvimento” assume quase pessoalmente a dor que tem o intelectual e homem médio de ver sendo transformada uma realidade na qual ele poderia viver confortavelmente e se vê na necessidade de começar a se adaptar a uma série de fatos e situações às quais deverá sustentar intelectualmente, o qual foi muito oneroso. Ele morreu em Cuba há pouco tempo. Cada um desses autores são expressão de problemáticas nacionais, identidades culturais nacionais, e quanto à sua própria produção cinematográfica não é exatamente um cinema de autor isolado, sozinho, mas é a expressão de identidade do cinema nacional, da cultura nacional, que é a mesma que se depara atualmente com

um cinema bastante nacional e autoral que é o cinema hollywoodiano. Se existe um cinema sectarista, excludente e autoritário no mundo, e, sobretudo, nacionalista, é o cinema americano.

Qualquer filme americano mostra nomes próprios de ruas, detalhes do personagem, o que comeu ou não comeu, a sua própria mitologia, e isso tudo acontece como se nada do resto do mundo interessasse a eles. Agora, no tipo de cinema realizado na nossa região são expressadas essas identidades e, nesse sentido, converge tudo na medida em que essas identidades têm a ver com a identidade de um espaço maior que é o latino-americano, a cultura latinoamericana construída a partir da diversidade e não da homogeneidade ou do sistema padronizado do cinema de gênero a la Hollywood; mas a partir da sensibilidade, pois o cinema é, acima de tudo, sentimento - sem o movimento do coração das pessoas não há cinema, o cinema perde a sua razão de ser. É nesse ponto que, a meu ver, tais autores, embora com estilos e visões diferentes, vão tecendo o emaranhado e olhar polifacético da América Latina na medida em que cada um deles retrata a problemática cultural do contexto vivido.

Como o senhor definiria o documentário de gêneros no contexto do resgate, da história, da memória e pesquisa?

.- Veja bem, o Gênero Documentário está dentro do próprio seno do cinema. O cinema nasce quase “documentário” (entre aspas). O primeiro filme de Méliès - por exemplo - que descobre como os operários saem da fábrica ou como um trem chega na estação ferroviária. Mas quando é assumido como documentário em função de determinados objetivos, o documentário simplesmente pesquisa ou testemunha em função de determinados usos que posteriormente serão dados ao documentário. Existem documentários com caráter científico que se colocam o papel de pesquisar problemas ligados à saúde, às moléculas, aos astros, aos animais ou à terra, e resultam excelentes documentários produzidos a partir de necessidades educativas para divulgação cultural ou científica. Existem outros também com cunho científico relacionados a temas de antropologia onde estudam a vida social dos homens, da família, das etnias, do gênero (no caso das tribos), das populações indígenas ou dos grupos urbanos ou rurais etc., onde há uma preocupação e busca de contribuições importantes. Há ainda os documentários musicais ou de tipo cultural onde analisam ou estudam a obra de um autor, sua música, de uma atriz, de um jogador de futebol, de um cientista, isto é, dando o seu testemunho ou contando histórias.

O documentário permite basicamente o uso para uma gama de objetivo totalmente distinto daquilo que o produtor se propõe previamente. Têm os documentários-testemunhos onde é registrado em depoimentos aquilo que não aparece à primeira vista na mídia, na televisão; aqui se pretende testemunhar aquilo que ninguém testemunha, denuncia se determinado tipo de situação que está sendo encoberta por razões políticas ou para fazer prevalecer à desinformação. Existem os documentários históricos, os documentários de cunho político. Acho que a diferença deste último diante dos demais (testemunho, histórico etc.) radica no fato de se pretender ser um instrumento para a mudança política da realidade. O artista não tem essa missão no geral. Quando um artista de artes plásticas, ou do próprio cinema, propõe-se a fazer uma obra de arte ele é tomado por uma percepção - se é artista mesmo. Ele percebe, sem analisa talvez

o suficientemente; não visa fazer ideologia na sua obra, mas ele é per catado pelos humores, temas, problemas que estão suspensos no momento no qual vive e os te matiza, os processa com a sua visão pessoal e, muitas vezes, da um passo adiante no seu tempo.

Quando Méliès coloca um homem viajando na lua nos primórdios da época do cinema, o homem ainda não tinha pisado a lua, a não ser na visão de Júlio Verne. No entanto, Méliè produz esses curtas-metragens mudas naquela época e logo virá um grupo de cientistas que lança uma nave espacial e a coloca sobre ela ou sobre um olha da lua. É preciso assinalar que existe esse nível de percepção, e, sem querer afirmar que Méliè era um grande artista, ele fazia parte dessa perspectiva, desse nível de percepção que captura isso tudo. Penso que o artista pode se expressar na poesia, na literatura, em qualquer coisa. O ideólogo realiza um trabalho voltado mais para o plano das idéias do que para o nível da percepção.



Fig. 40 > La Hora de los Hornos (1968) de Fernando Solnas e Octavio Getino

Ele tenta compreender e analisar as idéias predominantes em determinada situação e reflete encima disso, montando um esquema de idéias que pressupõe devam ser guias de uma sociedade num momento histórico determinado. Entretanto, o político tem outra missão para cumprir: por um lado, ele deve ter - embora a grande maioria não tenha e aqui reside o principal desafio da política - a percepção daquilo que o povo vive idéias e reflexões sobre a problemática das pessoas e, sobretudo, definir o tipo de plano de

ações ou medidas a serem tomadas com o intuito de transformar a realidade para melhor. Esses planos de ação ou essas idéias não são atributos do artista nem do ideólogo, mas sim do político. A questão é de que a política está ligada ao cinema, a um cinema de natureza política e não ao chamado cinema-denúncia, cinema-testemunho. Esse tipo de cinema assume um papel de instrumento político, melhor conhecido como Cinema Político. Ora, é nisso que está o cerne da questão, pois toda ação humana nos dias de hoje, sobretudo, numa sociedade do espetáculo como a nossa, é uma fato político. Quando o político aparece na televisão ele está atuando, desde a forma como se veste como fala e, se necessário, até dança diante das câmaras para atingir o seu objetivo político. Certamente estamos perante a deterioração da política quando fica apenas restrito a isso.

Penso que o político em si, como o cinema político, deve levar em conta uma determinada proposta ancorada na percepção daquilo que se passa nas pessoas, no feeling daquilo que está passando entre as pessoas, na reflexão do que ocorre num momento histórico determinado, para que, assim, seja processado tendo por horizonte melhorar essa situação. Fato isto ou aquilo e, assim, o cinema torna-se um instrumento. Portanto, falando do cinema estritamente político - ou, do chamado Terceiro Cinema ou Cinema Militante, como era denominado por nós -, podemos afirmar que ele não tem vigência como tinha há 20 ou 30 anos, em virtude de que a mesma política foi se deteriorando. Em termos políticos, a população está totalmente desmobilizada, o político não tem credibilidade de modo geral, e isso tudo invalida a possibilidade de um cinema especificamente político. Atualmente, pode-se falar em termos de um Cinema-Testemunhal, de um Cinema-Denúncia, de um Cinema de Mudança, de um Cinema Progressista, como você preferir. É aqui que faço a diferenciação do conceito de “político”. O trabalho do político não é pegar o violão e começar a cantar para mostrar-se simpático diante dos telespectadores e votem nele, mas, antes de tudo, colocar em movimento seus sentimentos e a partir das suas idéias tomarem atitudes e decisões que ajudem à mudança.

Por gentileza, faça uma reflexão sobre a integração da cultura latino-americana. O senhor acredita nela? O que deveria ser feito para que aconteça de fato ?

.- Penso que a América Latina é um paradoxo no sentido de que se pressupõe que foi integrada pela colonização - aliás, essa pode ter sido a primeira forma de globalização a se instalar nesta parte do globo. Em outras palavras, a história é de que um Rei estabelece a mesma religião para todos, a mesma linguagem, o mesmo idioma, os mesmos costumes, que predominaram desde sempre. Nesse sentido, a América Latina é a região mais integrada do mundo, incluindo a Ásia, a África ou a Europa de modo geral. O ponto principal desse paradoxo, e é onde quero chamar a atenção, reside no fato de que, mesmo com todas as diversidades, essa integração cultural não consiste num sistema onde todo pense da mesma maneira, mas num sistema onde todo esteja trabalhando juntos, embora pensemos de forma diferente, pois cada um tem interesses próprios. Ainda não se vê concretamente a integração na qual eu possa viajar para o Brasil com o mesmo passaporte, ou prevaleça a mesma moeda ou onde possamos falar em português ou mesmo que o brasileiro fale em espanhol; ou onde possamos trabalhar com as pessoas que dividem os mesmos anseios, etc. Acredito que esse é o maior

desafio que os povos latino-americanos não conseguiram resolver dos tempos da independência até os nossos dias. Diga-se de passagem, que já é séculos o tempo que levamos imersos nessa situação - isso, porque tal integração resulta inconveniente aos Estados Unidos e à Europa, dentre outros motivos que podemos citar. Se a Integração Latino-Americana tivesse acontecido de fato, hoje teríamos, certamente, uma presença e poder de barganha suficiente e no mesmo patamar das negociações junto aos Estados Unidos. Contudo, essa história de integração só viu o seu desaparecimento, sua fragmentação e degradação. Penso que tudo isso deveria de ser substituído por novas formas de integração que permitissem construir um sentimento em comum por todos nós, para podermos dialogar de igual para igual com os Estados Unidos, com as superpotências da Europa, e assim, termos um papel coerente com a nossa história.

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme

Imagens: Diego Riquelme

Jornalista: Marina Muller

Tradução: Espanhol/Português: Michelly da Silva e José Refugio Ramírez Funes

Ano: 2000-2006

2. Bolívia

População: 8.993.000 (2006)

Crescimento anual: 2,2%

Expectativa de vida: 70 anos (2003)

homens: 69 anos

mulheres: 67 anos

Alfabetismo: 83% (1995)

Taxa de matrículas escolares:

Primária total: 95%: homem 99% | mulheres 90% (1995/99)

Secundária: homens: 40% | mulheres 34% (1990/95)

Água Potável: 63% da população têm acesso

Outros dados (para cada 1.000 habitantes):

67 jornais diários

672 estações de rádio

20 canais de televisão

46,8 linhas telefônicas

2.1. Jorge Sanjinés > 1936 | Biografia

Diretor, Produtor, Cineasta, Roteirista, Professor e Escritor

Jorge Sanjinés nasce em La Paz, cineasta boliviano, o mais importante autor do cinema verdade no gênero documentário, estudou na Universidade Católica de Santiago do Chile (1958-1960), onde realizou alguns importantes filmes experimentais. Em 1960 volta à Bolívia e, junto com Oscar Soria e Ricardo Rada, funda o Grupo KOLLASUYO, no qual dão início a uma primeira experiência de escola de cinema boliviano. Torna-se figura central do cinema boliviano contemporâneo e, posteriormente, nome essencial do cinema latino-americano. Entre 1962 e 1963 realizou dois curtas: Um dia Paulino e Revolución (63), Este último denominado por críticos e colegas como, “o potemkim de Sanjinés”, é um documentário com algo mais de dez minutos. Utilizando unicamente imagens montadas com notória sabedoria cinematográfica, este filme oferece uma sinopse perfeita da história do país, sua miséria, o inflexível espírito popular e as repressões que se sucedem sem pausa. O filme, sem diálogos, é o começo de um cinema de combate.

Em 1965, Sanjinés é nomeado diretor do Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), onde trabalhou com Oscar Soria, Ricardo Rada, e seu irmão Jenaro Sanjinés. Realiza diversos documentários-jornalísticos, entre eles dois filmes chaves: o curta Aysa (65), e seu primeiro longa-metragem, Ukamau (66), um dos

filmes que marcaram a integração da Bolívia aos movimentos que surgem em América do Sul. Entre 1961 e 1971, realizam *Yawar Mallku* (69) e *El Coraje del Pueblo* (71). Um plano geral detona na tela que mostra um território árido, seco. O diretor dá um corte para os soldados que montam uma metralhadora, enquanto outros tomam posição para atirar em alguém. Os rostos dos soldados denunciam um conformismo com a situação, da qual não têm alternativa para sair. Eles estão nervosos. Uma multidão invade o plano geral. São bolivianos, mulheres, crianças e velhas. Os gritos são calados pelos disparos de metralhadora feitos pelos soldados. A coragem do povo é um documentário que foi filmado em 16mm e logo ampliado para 35mm. Oscar Soria, pesquisador e historiador, junto com Jorge Sanjinés, desenvolveram o roteiro através de depoimentos sobre fatos históricos reais relacionados ao massacre mineiro ocorrido na vila Maria Barzola de Catavi, no norte da Bolívia. Durante a filmagem, o roteiro foi sofrendo modificações que os membros do grupo sugeriam e que assinalavam as idéias de como aconteceu o fato na verdade.

Existe neste trabalho audiovisual uma pesquisa que se aprofunda no próprio trabalho de campo, principalmente no contacto e na troca de informações entre o povo mineiro da região e o grupo de trabalho que está no campo de pesquisa. A troca de informação e o contacto social são inspirados nos mecanismos da relação solidária, travada em um espaço árido, andino, cuja notável natureza contribui substancialmente para a dramatização do conflito. Em 1968, depois de sair do ICB, cria o grupo UKAMAU, ao qual se integra Antonio Eguino como fotógrafo e como operador de câmara. Eguino passaria a participar dos principais trabalhos de Sanjinés, assim como presença de Ricardo Rada, como produtor e, Oscar Soria, como roteirista. O projeto do Grupo Ukamau é uma proposta de participação na reconstrução das lutas dos setores pobres da sociedade boliviana e, paralelamente, uma iniciativa para chamar a atenção desta mesma sociedade para os valores culturais das maiorias indígenas, que constituem a mais quantitativa presença humana da Bolívia. A proposta, nascida na espontaneidade de fazer cinema sem militância nem organização política, concentra-se especificamente na ideologia natural do despossuídos que sofrem a opressão ditatorial dos regimes militares, com mínimos recursos e utilizouse da teoria da independência e do cinema-verdade.



Fig. 41 > Jorge Sanjinés - Bolívia

O documentário *Revolução*, um curta-metragem de 10 minutos, baseia-se na linguagem do cinema-verdade, na procura da realidade social, assim construindo uma série de material cinematográfico de contexto social, histórico e de resgate das raízes étnicas do próprio país. Esta linguagem, calcada na realidade, tem sido fundamental para desenvolver um trabalho criativo e uma proposta coletiva que preserva a identidade cultural da comunidade enfocada. Como metodologia de trabalho, o registro em conjunto com maiorias indígenas fez desse processo de elaboração e criação um defensor de linguagem e culturas diferentes (quéchua e aymara), uma construção de resgate da identidade da região e da própria nação.

Sem renunciar aos avanços tecnológicos e científicos impregnados de uma forma própria de compor a realidade, o desenvolvimento do “plano seqüencial integral” como mecanismo narrativo que se funda na concepção cíclica do tempo próprio do mundo andino, priorizando o protagonista coletivo e não o protagonista individual, corresponde à concepção andina de harmonia social. A conjunção do “suspense” como recurso típico do cinema ocidental cria um “distanciamento” reflexivo ao minimizar o uso do primeiro plano e o ‘close-up’. O trabalho freqüente com os mesmos protagonistas, cria uma vinculação de relação com os atores. Neste sentido a procura da linguagem própria obedece à necessidade de comunicar-se com a outra cultura. Na procura do fazer, o cinema escapa dos riscos do didático, e faz com que a imagem seja para o público uma forma de refletir sobre o que é registrado e realizado, sem deixar de funcionar como meio de expressão artística.

Outra das características do grupo em sua metodologia de trabalho refere-se ao fato de suas realizações não estarem condicionadas às exigências produtivas comerciais; vale dizer que os projetos, em uma absoluta liberdade de criação, sempre terminam do jeito do grupo. Este processo deve muito ao trabalho contínuo com os mesmos atores não profissionais, muitos deles com formação cultural e influências ocidental, cartesiana, cristã e técnica, insuficientes para compreender o que foi a primeira fase de trabalho deste Grupo. Referindo-se ao mundo diferente que descobriram como tema complexo, misterioso, hermético e clandestino esses atores deixaram claro o que significava ser índio quechua-aymará. Jorge Sanjinés cita,: “... comprendimos que si queríamos hacer un cine boliviano coherente deberíamos revisar todo nuestro presupuesto cultural... ”.

Ainda em 1971, abandona o país, depois do golpe militar do general Hugo Banzer, e recomeça seu trabalho no exílio (Peru e Equador). Entre 1973 e 1978, seu cinema será proscrito da Bolívia, para onde Sanjinés só voltaria em 1979. Com uma vasta experiência teórica e prática sente a necessidade de divulgar suas idéias sobre metodologias de pesquisa e trabalho de campo e formaliza a obra escrita: “Teoría y Práctica de um Cine junto al Pueblo”. Em 1983, estréia seu longa *Las Banderas Del Amanecer* (82/83), em co-produção com sua companheira Beatriz Palácios, diretora de produção em vários dos seus últimos filmes realizados. Em 1989, lança o longa-metragem, *La Nación Clandestina* (89), ganhador do XXXVII Festival de San Sebastian, da Espanha. Este filme, para o crítico e diretor da Cinemateca Boliviana Pedro Susz, é uma espécie de síntese madura e depurada de toda a trajetória prévia de Sanjinés. Articula-se sobre a história de um camponês que, depois de migrar para cidade,

serviu nos órgãos repressivos sob ordens de qualquer dos déspotas de plantão, tentando simultaneamente apagar sua identidade e suas raízes:

“Mostra o caminho de regresso da personagem em direção a sua comunidade - vale dizer, às suas origens - onde dançará, até morrer, a velha dança do Danzanti (modo de expiação pelas culpas e oferenda cerimonial à comunidade). Com uma estupenda fotografia e pondo em prática, com o magnífico resultado estético, a tese do “plano seqüência integral”, Sanjinés consegue um resultado comovente e reflexivo”⁷⁰

Na procura por uma nova linguagem cinematográfica, o autor Jorge Sanjinés define sua nova etapa como um cinema reflexivo e humano, no qual fica estabelecido que o que é preciso estar sempre perto da sociedade marginalizada. É ali que ele procura discutir o problema da discriminação racial e social, seja em seu próprio país ou em um outro país irmão. Esta discussão enriquece o conteúdo dos filmes, como é mostrado em seu último longa-metragem documentário/ficcional,

Para *Recibir el Canto de los Pájaros* (1995), em que Sanjinés convoca a sociedade em geral a discutir o tema. Neste filme, a participação de atores de renome, como a atriz Geraldine Chaplin, indica que o reconhecimento do cineasta cresce a nível internacional. Logo após seu mais recente trabalho, *Los hijos del último jardín*, Jorge Sanjinés retornou a sua vocação inicial: a literatura. Abalado pela morte de sua esposa, a também cineasta Beatriz Palacios, optou por se refugiar na literatura, tanto é assim que já tem pronto o primeiro esboço de seu primeiro livro.

O cineasta boliviano vê com bons olhos a transição política que se país atravessa e mantém seu princípio de que o cinema deve estar ligado às lutas sociais dos povos. Enquanto o diretor falou sobre literatura, o cinema, sua paixão; e também de política, tema constante no conjunto de seu trabalho cinematográfico. O diretor de *La nación clandestina* anunciou que em breve começará a rodar um documentário, embora prefira chamá-lo semi-documentário porque haverá algumas reconstruções de situações (similares às de *El coraje del pueblo*). O filme abordará toda a etapa histórica que terminou em 2003 com o chamado “outubro negro” e que está relacionado com lutas anteriores similares.

70 SUSZ. K. Pedro. O cinema Boliviano, uma Arte combativa, Premiada. Revista Nuestra América Nossa América. N° 3, Ano 1992, São Paulo/Brasil

2.1.1 Filmografía

2004 - Los hijos del último jardín

1995 - Para recibir el canto de los pájaros

1989 - La nación clandestina

1983 - Las banderas del amanecer

1977 - Llocsi caimanta (¡Fuera de aquí!)

1973 - Jatum auka (El enemigo principal)

1971 - El coraje del pueblo

1969 - Yawar Mallku (Sangre de Cóndor)

1966 - Ukamau (¡Así es!)

1965 - ¡Aysa! (¡Derrumbe!)

1963 - Revolución

1962 - Sueños y realidades

2.1.2 Jorge Sanjines | Entrevista

Entrevista concedida via e-mail- I - Parte, 2004, e na II parte -Cine sul - Mostra de Olhos bem Aberto, em Rio de Janeiro, 2006.

Fale um pouco do começo da sua carreira cinematográfica, de seus primeiros curtas-metragens e de seu trabalho no ICB, Instituto Cinematográfico Boliviano, junto com Jorge Ruiz.?

.- Bem junto, não; foi depois. Antes de fazer filmes de longa-metragem de ficção, fizemos vários curtas-metragens como *Revolución*, depois *Aysa!*, *El mariscal de Zepita*, *La Guitarrita*, vários juntos. Foram trabalhos de preparação para fazer depois um longa de ficção, ainda que entre esses curtas, também, estava um filme experimental de ficção, de uns vinte minutos. Creio que nos habilitou para manejar melhor os instrumentos, pois sempre tínhamos a esperança de poder fazer um longa metragem de ficção.

Conte sobre seus trabalhos nos noticiários do ICB. (Instituto Cinematográfico Boliviano)

.- Ah! Os noticiários... Sim, quando decidimos dirigir o Instituto Cinematográfico, fizemos uma transformação desse organismo. Esse organismo era um organismo de propaganda política do governo. E a nossa condição para aceitar a direção desse organismo foi que nos permitisse fazer um cinema criativo, independente, e não apenas um trabalho de propaganda política. Então, se chegou a um acordo para produzir um cinema independente, de ficção, um cinema artístico e um noticiário que, além das notícias, dava conta da vida cultural e, também, política do país.

Foi nessa época que você conheceu os integrantes do Grupo Ukamau? Como foi a idéia da formação do Grupo?

.-Antonio Eguino era meu condiscípulo do colégio, de há muitos anos, no curso secundário; éramos muito amigos. Também, com Ricardo Rada fomos companheiros de Universidade, quando estudávamos Filosofia e Letras na Universidad de San Andrés. Depois, fui estudar cinema no exterior e quando regresssei... o cinema é uma coisa que não se pode fazer sozinho. Procurei um grupo de amigos, de gente conhecida para entusiasma-los com o trabalho de cinema. Então, Eguino, que havia morado dez anos nos Estados Unidos e, por conta própria, sem que eu soubesse nada, havia estudado cinema...

Em Hollywood?

.- Não, em Nova Iorque. E depois entramos em contato com o único e mais importante escritor de cinema que havia na Bolívia, o roteirista Oscar Soria, que havia trabalhado com Ruíz. Encontramos muita simpatia e muitas coincidências no plano ideológico, porque Oscar Soria era um intelectual que vinha do processo da revolução do ano de 52. Tinha em seus contos um olhar voltado para a temática da mudança social, operária, mineira.

Vocês tinham a mesma idade?

.- Não, o Soria era mais velho, ele era uns quinze anos mais velho.

Então, vocês formaram o Grupo antes de realizar o filme Ukamau...?

.- Sim, antes de fazer o filme Ukamau, o Grupo tinha um outro nome; se chamava Kollasuyu. Esse é o nome indígena de uma parte do Império Inca, que se dividia em quatro suyu, que eram regiões. O Kollasuyu era o que correspondia à região da Bolívia. Estava vinculada ao conhecimento do herbolarário, da medicina. Era a região do império em que mais se conhecia a medicina; a parte do Kollasuyu, que hoje é a Bolívia. Com este grupo realizamos um primeiro filme comprometido, ‘engajado’ como vocês o chamam, que se chama Revolución, ano 62. E esse filme, creio, abriu as portas para o nosso trabalho porque foi muito bem prestigiado no país...

E no exterior, também?

.- No exterior, também, foi bem exibido e creio que em consideração e em respeito pelo nosso trabalho. Isso permitiu também que chegássemos ao êxito cinematográfico. Houve uma mudança de governo, então, o Ministro de Comunicação, que gostava muito de cinema e conhecia o nosso trabalho, disse “Vamos dar uma oportunidade a esses jovens para que façam cinema”.

Quais eram as suas principais referências cinematográficas? Eisenstein, Pudóvkin?

.- Sim. O uso dos textos teóricos de Kulechov, Pudóvkin.

Mas você já tinha visto O Encouraçado Potemkin? Os filmes de Eisenstein?

.- Não, não... Nesse momento, era puro conhecimento teórico... Depois, anos depois de fazer, inclusive, o Ukamau, é que eu pude ver em Paris O Encouraçado.

Você tinha contato com outros cineastas latino-americanos? Você estudou no Chile, então...

.- No Chile, somente com os cineastas da velha Escola do Chile, como Patricio Kaulen, por exemplo... as pessoas, os professores que tinham vindo da Argentina para ensinar na escola de cinema.

E Fernando Birri, você conheceu nessa época?

.- Birri, não, ainda não... Conheci Birri, muito tempo depois, quando fizemos o trabalho de montagem de El Coraje del Pueblo, na Itália, porque ele lá na Itália. Estávamos montando El Coraje del Pueblo, e depois o levamos ao Festival de Pesaro... E aí, conhecemos Birri., que já conhecia o nosso trabalho. Já tinha visto

o Ukamau, Sangre de Cóndor... mas a primeira vez que nos encontramos foi na Itália..

Você participou dos históricos festivais de Viña , de Mérida... ?

.- Sim.....sim. Eu não pude ir à Viña; mas passou o filme Revolución... Mas o festival mais importante para mim foi o de Mérida., pois em Mérida se apresentou, por exemplo, a obra de Santiago Álvarez. Conhecemos, também, La Hora de los Hornos, de Solanas; estava um documentário do Gleyzer... estava.....

E brasileiros?

.- Brasileiro?...Creio que estava... Não, não estava nenhum cineasta brasileiro. Estava aí Cosme Alves Neto... Creio que Terra em Transe, não... Deus e o Diabo na Terra do Sol foi exibido.

Em 67?

.- 67, não... 68, em outubro de 68. Em 67, foi em Viña. Creio que o festival de Mérida foi extraordinário, porque entramos em contato, cineastas latino-americanos que não nos conhecíamos, que, por sua vez, não conheciam nosso trabalho, mas todos entrelaçados por um mesmo projeto, uma mesma idéia, voltado para um cinema que acompanha o processo de libertação que se estava instalando na América Latina... E tinha ocorrido a experiência do Che na Bolívia. Creio que essa experiência foi fundamental para todo o cinema latino-americano. Penso que o Che fez... creio..... muito mais morto do que vivo. A morte do Che impactou muito a intelectualidade pequeno-burguesa da América Latina, que se questionou sobre o seu papel. O que estava fazendo você como intelectual nesses países, onde havia morrido esse homem, na Bolívia, por suas idéias? Assim, Sangre de Cóndor é um filme que se compromete muito mais que o Ukamau, porque foi um chamado poderoso para a consciência, para a responsabilidade social ... os artistas e a experiência do Che.

Como foi o seu contato com outros diretores latino-americanos nesse período dos anos 60? Glauber Rocha, Birri, Solanas... influenciaram o seu trabalho?

.- Sim, eu creio que sim. Essa história das influências, muitas vezes, é inconsciente mais do que consciente, não? Dizem que tudo que impressiona a um artista ou lhe agrada, o influencia. Me impressionou muito, por exemplo, o trabalho dos cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Solás, que vi nesses anos e, também, Terra em Transe, que me pareceu um filme extraordinário e de que gosto mais do que os outros filmes que Glauber fez. É interessante sentir que estava se formando um movimento poderosíssimo de cinema latino-americano, nesses anos, e que era, naquele momento, o melhor cinema do mundo! Muito enriquecedor... Além disso, havia um sentimento de fraternidade, que nos convencia da veracidade, da oportunidade de pôr em prática esse velho sonho de Bolívar, de fazer uma Grande Pátria, porque éramos irmãos - nós, os latino-americanos... os brasileiros se dividiam se compartilhávamos ou não o mesmo destino histórico. Isso era sempre uma festa, nos encontramos nos festivais, partilhar nossas experiências, nossos projetos,

nos organizarmos como cineastas sem considerar barreiras políticas, unidos em torno de um mesmo projeto histórico de libertação, de independência dos países de um inimigo comum que era o Império, não?

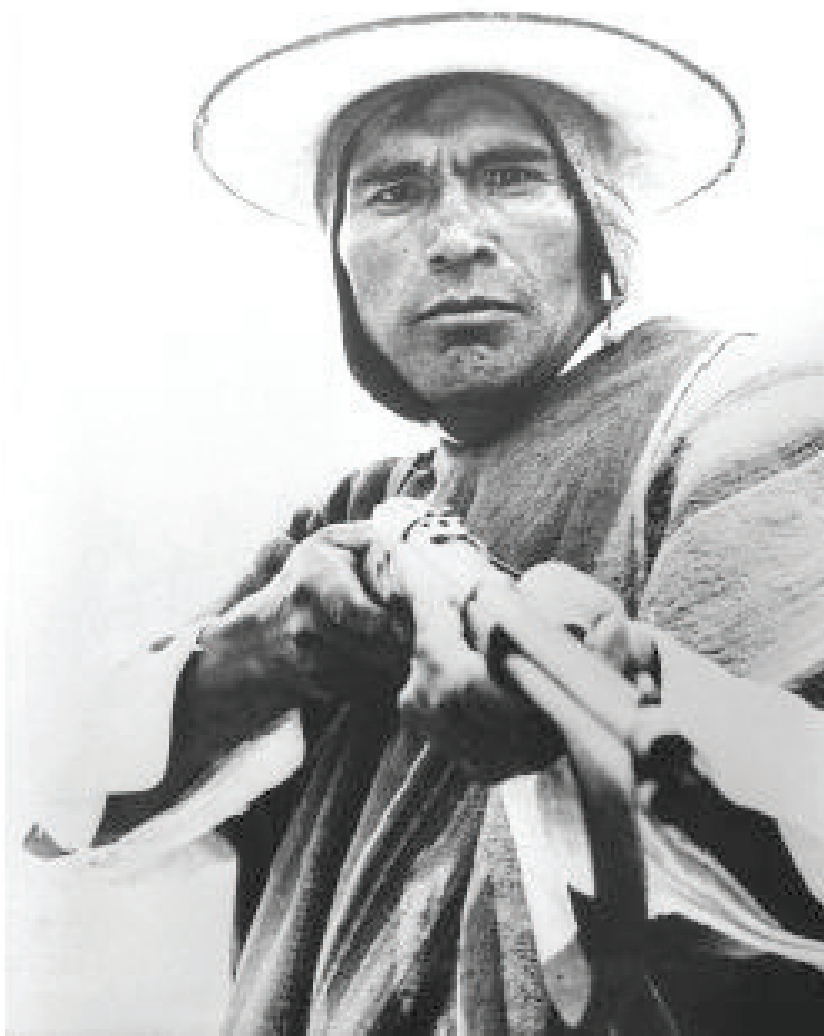


Fig. 42 > Yawar Malku / Sangue do Condor, (1969).

Também nesse mesmo período, final dos anos 60, se fazem os trabalhos teóricos, os manifestos: “Por un Cine Imperfecto”, de García Espinosa e “Hacia un Tercer Cine” de Solanas e Getino. Creio que são dois textos fundamentais porque Espinosa fala das escolas de cinema, pensando num país que fora libertado, Cuba, a socialização dos meios de produção audiovisual, enquanto que Solanas está pensando, com o conceito de “Tercer Cine”, um cinema para a libertação. São dois textos, um para um país que já foi libertado e o outro, para a libertação. E você começa a publicar, também, seus artigos em “Cine Cubano”...?

.- E o nosso livro [Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo], também. Sim, sim, creio que foi um processo de grande teorização para responder à inquietude que o nosso cinema despertou na Europa,

nos críticos... para responder a perguntas que sugerem: “Por que esse tipo de cinema?”... Começamos a escrever, também, para nos indagar, a nós mesmos, por que estávamos fazendo esse tipo de cinema, para explicarmos a nós mesmos porque fazíamos esse cinema. Havia uma inquietude em saber que cinema tínhamos que fazer, como era o cinema que se tinha que fazer. Chegara o momento de colocar as idéias mais claras sobre o papel do cinema na sociedade, o papel do artista na sociedade. A necessidade mais adiante, também, de buscar uma linguagem mais própria, que seria o nosso caso, depois de Sangre de Cóndor. Ontem, na conversa [refere-se ao debate ocorrido no CCBB], esse filme que foi feito para os camponeses não conseguia se comunicar com eles, teve muito êxito com os críticos, nos festivais, nas cidades, mas fracassava em sua comunicação com o camponês.

E compreendemos que, a partir de várias experiências, como a que ocorreu com a realização desse filme que esteve a ponto de fracassar. Quando chegamos na comunidade de Kaata, a uns 400 km da cidade de La Paz, pensamos que se tivéssemos a amizade do chefe, estaria tudo resolvido, porque olhávamos o chefe da comunidade como o poder político da cidade. Se o chefe é nosso amigo, está tudo resolvido. E percebemos que a coisa não era bem assim. Não entendíamos, no começo, porque ele não podia resolver o problema do trabalho. As pessoas não apareciam, não se interessavam em trabalhar no filme, embora oferecêssemos um bom salário, e tudo isso... E na última noite em que estávamos a ponto de ir embora, com muita vergonha, muita preocupação em dizer que tipo de estrangeiros... somos um corpo estrangeiro porque não conseguimos nos relacionar com a gente do povo.

Não entendíamos o que estava acontecendo, não havíamos compreendido a visão coletivista das comunidades andinas. Não compreendemos que o poder político não era, não residia em uma pessoa, não era um poder piramidal, não era um poder que correspondia à relação pequeno-burguesa, mas era um poder que vinha da base para cima. Isso foi fundamental, e quando percebemos esse grave erro, pudemos reparar a situação, demonstrando um grande respeito pela comunidade.

Percebemos que tínhamos que pedir um reconhecimento não ao chefe da comunidade, mas à comunidade. É o que a sociedade dominante boliviana ainda não compreendeu, não resolveu... Seu relacionamento com o elemento indígena boliviano é muito traumático e sempre houve um desencontro porque não entende essa outra visão do poder, essa outra prática do poder. Então, se gerou toda uma busca de uma linguagem... Começamos a questionar porque fomos coincidir com essa experiência da filmagem. Estamos falando de um mundo que se concebe primeiro como grupo e depois como indivíduo e tentamos fazer um cinema que primeiro é indivíduo e, depois, é socius. Tivemos que inverter a ordem, fazer um cinema com uma visão do coletivo, com o uso de uma linguagem mais democrática, menos hierarquizado nos planos, buscando construir uma narrativa que fosse coerente com a cultura, uma coerência entre forma e conteúdo na obra.

Porque tanto em Ukamau como em Sangre de Cóndor há um personagem protagonista e, por exemplo, em Ukamau a vingança de Andrés é uma vingança solitário ?

.- Individualista...individualista, ele não compartilha a sua dor com os companheiros. E em Sangre de Cónдор também há uma mudança pessoal no personagem principal. Correto, porque esses filmes estão construídos conforme os parâmetros do cinema europeu, individualista.

E essa mudança ocorreu com seu filme Los Caminos de la Muerte?

.- Conte-nos o que aconteceu com esse filme, a história desse filme.? .- Sim, esse é o primeiro filme que fizemos sob um novo conceito. Esse novo conceito, diferente, de construir uma nova linguagem. Foi um filme que demandou muito trabalho. Enfim, tentava revelar e denunciar, também, a ingerência do imperialismo na política interna boliviana. Talvez porque não tivemos suficiente cuidado, e falamos demais sobre a história, é possível que, por isso, tenha ocorrido uma sabotagem. Havia um acordo de co-produção com uma empresa alemã para fazermos esse filme.

Eu penso que houve uma sabotagem porque, primeiro, Antonio Eguino era um excelente fotógrafo, todo mundo pode-se equivocar um pouco, mas não pode errar durante um filme inteiro. Não se salvou nenhum fotograma! Certamente, durante o processo [de revelação], lhe deram mais tempo e queimaram tudo; porque o que o filme denunciava era muito importante. Denunciava que a embaixada norte-americana queria exercer um controle sobre uma direção sindical dos mineiros, setor social mais beligerante, mais conscientizado, mais perigoso politicamente para a classe dominante boliviana e para a embaixada. Mas o governo de Paz Estensoro tinha um compromisso histórico com os mineiros.

Ele havia chegado ao poder, também, graças à luta dos mineiros e, por isso, não podia seguir as instruções da embaixada, porque a embaixada pressionava o governo para que o Ministro do Exército prendesse os dirigentes, que eram dos dois partidos comunistas - um maoísta e outro... Então, visto que o governo não cedia à pressão, a embaixada utilizou uma informação proveniente de estudos dos próprios americanos; os americanos têm estudiosos da antropologia, da geografia de nosso país. Sabia mais da cultura indígena que os próprios bolivianos. Assim, na zona mineira, próximo aos acampamentos dos mineiros, estavam os grupos indígenas do norte de Potosí - os laime e os jucumani- que, tradicionalmente, têm problemas, que se resolvem a cada ano com uma festa ritual, onde se ritualiza a violência.

As pessoas fazem uma briga ritual, e com isso elas resolvem os problemas que elas têm entre si, mas essa luta ritualizada sempre responde a uma vingança sob a Lei de Talião. Quando os jucumani sentem que os laime lhe roubavam uma ovelha, iam ao outro lado e roubavam uma ovelha. É sistematicamente igual... Então, conhecendo esse mecanismo, os americanos armaram um grupo do Exército com as roupas de camponeses de um clã, atacaram uma comunidade, incendiaram, roubaram e violaram mulheres. E isso detonou uma guerra porque os outros se sentiram obrigados a fazer o mesmo. Todos eram muito bem vinculados aos mineiros; o armamento que tinham e utilizaram nessa guerra camponesa provinha das minas.

E aí estavam equipamento militar, fuzis... enquanto outros eram alimentados pelo Exército. Quando, num determinado momento, se tentou fazer um assalto final aos acampamentos mineiros, onde seriam todos presos, e fuzilariam os dirigentes, não puderam fazer, porque os mineiros estavam informados, se adiantaram e atacaram o acampamento do Exército. Os soldados, que estavam vestidos com roupas de camponeses... Vieram muito antes, tomaram o acampamento e fizeram um julgamento sumário com as pessoas. Toda essa história - como se fez, por que se fez, com quem se fez - reconstruía o filme. Isso era como construir um documento irrefutável; junto com os protagonistas dos fatos... eram muito diferentes. Mas quando fui ao laboratório, não havia filme. E essa experiência quase que acaba com todo o processo cinematográfico, porque o nível de gastos, de endividamento, é terrível... A equipe de filmagem trabalhara vários meses... pra nada!

E como conseguiu o financiamento para a realização de Los Caminos de la Muerte?

.- Bem, era um acordo com essa empresa alemã, era um acordo de pré-venda. Recebi o dinheiro da TV alemã, que estava interessada em comprar o filme e fez um adiantamento muito importante, e também com a contribuição que vinha de nós, pelo dinheiro importante da negociação, para todo o mundo, de Sangre de Cónдор.

E depois veio o El Coraje del Pueblo?

.- Sim,. Era para fazer um filme com a televisão italiana. Eles queriam um filme, um documentário de uma hora, sobre a questão mineira. Quando estávamos fazendo o filme, percebemos que o filme necessitava de mais tempo, e o pensamos de uma maneira diferente, com a estrutura de um semi-documentário.

Existe uma diferença na realização dos filmes; Los Caminos de la Muerte e El Coraje del pueblo? Los Caminos de la Muerte também tinha planos-seqüências improvisados?

.- Sim. Lá já estava colocado isso, já em Los Caminos de La Muerte. Essa busca de uma linguagem mais democrática. Já estava aí, primeiro, um sentido coletivo, não havia um personagem e, segundo, que tentamos reduzir a importância do primeiro plano. E buscamos planos de integração, que permitiam, que permitiam melhor, haver uma participação mais democrática, mais espontânea... Colocava-se a idéia de não dizer que se deveria fazer assim ou assado; colocava-se uma idéia... até porque também não podíamos inventar nada, pois se tratava de um fato histórico, não podíamos dizer a ninguém para falar tal diálogo, eles sabiam melhor do que nós, eles tinham vivido a experiência, era uma metodologia diferente- era perguntar “Como foi esse momento? O que disse fulano ou beltrano?” Esse filme realmente inaugurou uma concepção, uma elaboração de narrativa diferente da que utilizamos.

O que derruba o conceito tradicional de roteiro, com atores profissionais, com diálogos; e creio que deve ser uma experiência impressionante, como, no cinema africano, trabalhar com povos que não têm escrita; então o diretor do filme tem que falar primeiro o que fazer; não há um

roteiro tradicional como aprendemos nas escolas de cinema. Como é trabalhar com esses atores tão singulares, como são os andinos?

.- Bom, primeiro há todo um trabalho de seleção, de busca. Não se pode dizer a qualquer um “Vamos fazer um grupo”... Há um mês de trabalho de busca, de seleção de quem pode, se querem, pois é voluntário também. É difícil de dizer... Tem dificuldades, vantagens e desvantagens também. A vantagem é, no essencial, o frescor, a espontaneidade, obviamente caso tenha a sorte de ter diante da câmera pessoas com muita capacidade expressiva. Nem todo mundo tem essa capacidade. Mas, em geral, encontrei entre os camponeses gente com enorme capacidade histriônica, expressiva. Não é gente tímida; as pessoas da cidade são mais tímidas, não? Estão oprimidas pelo individualismo, de maneira que estão mais neurotizadas que eles, porque estamos admitindo um tipo de sociedade artificial, que não é natural.



Fig. 43 > Yawar Malku/Sangue do Condor, (1969).

O homem é, naturalmente, parte de um coletivo; e o seu lugar normal, pessoal, não é viver sozinho. Isso é uma imposição da civilização individualista. O normal é vivermos em grupo e é em grupo que nos relacionamos, psicologicamente, melhor. Inclusive já se sabe disso por experiências muito interessantes sobre alimentação. Quando está sozinho, você assimila apenas 50% do seu prato; quando está com sua família, assimila 70% do mesmo prato e quando está com seus amigos, ou em grupo, você assimila 100%. Estamos falando que o homem é um ser gregário. E se busca uma explicação para isso, por que quando se está em grupo, a psicologia muda? Verdade? Porque quando você está entre amigos, você tem confiança, a psicologia muda, você está alegre, todos riem, brincam... porque não se tem medo do urso!... Não se tem medo do urso! É uma coisa tática. O homem, quando está em grupo, não tem mais medo do urso. Então,

se desenvolve normalmente, psicologicamente. Quando se está sozinho, se está ... sempre olhando para trás, para ver onde aparece o urso. Nossa psicologia normal é estarmos em grupo. Isso é o que acontece, também, durante a filmagem. Os camponeses, que estão em grupo, estão totalmente liberados em suas expressões, sem ataduras individualistas. Podem se expressar de uma forma mais natural, mais segura.

El Enemigo Principal foi seu primeiro filme no exílio, no Peru. Como foi o exílio, a cisão do Grupo Ukamau?... Uns ficaram na Bolívia, outros partiram para o exílio...?

.- Houve uma divisão do grupo, sim. Uma parte foi para o exílio, outra parte ficou com Eguino e Oscar Soria, na Bolívia. E eles reestruturaram o grupo, como que formaram... na verdade, trabalhava como uma empresa; faziam trabalhos que antes não havíamos feito, de publicidade, para sobreviver economicamente e fizeram um cinema que chamaram de um “cinema possível”, um cinema que pudesse sobreviver ao cerco da ditadura, de uma maneira de auto-censura, também, para poder fazer-se possível. Por outro lado, penso que esses filmes que fizeram, como Pueblo Chico e Chuquiago, são filmes muito respeitáveis, não têm um nível de confrontação com o Estado.

Mas esses filmes também têm o mesmo encaminhamento estético que os seus filmes? Personagens coletivos? Plano-seqüência?

.- Não, não, não... São trabalhados dentro dos parâmetros ocidentais. Sim, Antonio Eguino, que era o diretor desses filmes, que vinha de toda uma formação em cinema nos Estados Unidos, e quando trabalhou com o grupo fez um trabalho especificamente de direção de fotografia e câmera. Ele não trabalhava em roteiro, não trabalhava na elaboração da estrutura narrativa. Tinha sua própria visão e essa foi a visão que ele aplicou a esses filmes que fez.

E, esteticamente, esses filmes peruanos se aproximam do conceito andino, da filosofia andina... Esteticamente, você acredita que esses filmes peruanos se aproximam da cosmovisão andina?

.- Não, não, não! Não há esse tipo de preocupação. É para um outro tipo de espectador. Eu creio que se trabalha sob os elementos narrativos tradicionais. Não estava na narrativa, estava na temática; era mais de conteúdo do que de forma.

E você continua, no Peru, o seu trabalho com os camponeses. Como foi isso? El Enemigo Principal. Você morava em Lima?

.- Não, não, vivia nessa época no Chile. Fui a Cuzco contatar uns cineastas peruanos, depois Lima.... O filme se inspirou num fato peruano, e se desenrola quando um grupo de guerrilheiros fazem justiça numa comunidade com um gamonal de sobrenome Carrillo. No filme se chama Carrilles, mas na História é Carrillo. Isto está ligado ao fato da vinculação de... de uma espécie de esquerda paternal; o filme, de alguma maneira, é uma crítica também a essa relação... que com boas intenções, os guerrilheiros chegaram à uma

comunidade, fazem justiça, mas as conseqüências desse ato político não sofrem os guerrilheiros, pois os guerrilheiros os deixam, mas a comunidade desarmada que tem que suportar a repressão manejada pelos americanos.

Esse filme, é curioso, enquanto leitura, pois escreveram, inclusive na França, o viram como um filme foquista, que exaltava a luta do ‘foco’, falava-se muito do ‘foco guerrilheiro’; não o leram corretamente, pois o filme é crítico a esse tipo de ação, como se vê no filme ... Foi uma boa experiência, essa... Mas foi um desafio formal. Depois de Coraje, é o nosso filme em que se trabalha segundo tais premissas, de um conflito coletivo... Por outro lado, se sustenta o interesse do espectador durante todo o tempo.

Creio que El Enemigo Principal em relação ao El Coraje del Pueblo é um pouco mais bem-sucedido, nesse sentido de personagem coletivo, você se identifica mesmo com o personagem coletivo, com a luta do personagem, se sente identificado com a massa. Conte-nos um pouco sobre isso e sobre a figura do velho narrador, que é uma tradição do povo quechua, o orador popular...?

.- Sim, sim. Há algo importante aí, no El Enemigo, já em El Coraje sentimos que isso era capaz, com mais força como você mesmo disse. Porque sempre... as estruturas da narrativa com personagem individual, o protagonista. Sempre se sustentou que se não há um protagonista com o qual o espectador não se identifica, não vai continuar com interesse pela história. Esses filmes desmontam totalmente essa falácia. Tudo, tudo está exercitado em como vai se contar, como se vá fascinar. Porque também não podemos dizer que com um personagem coletivo é possível que o filme será fascinante; então é duro, exige que se consiga lograr um processo de fascinação, de encantamento do espectador, através do ritmo, em termos da história, da concatenação das seqüências, em termos em que possa lograr manter o espectador interessado, atento, identificado com esse espectador coletivo dessa história. Foi muito importante, no caso, porque nos ajudou a colocar em prática outra proposta narrativa, própria da cultura indígena, que tem uma certa relação também com as propostas de Brecht, de distanciamento.

E isso foi difícil, pois há distanciamento, mas ao mesmo tempo deve haver vínculo emocional. Nunca acreditei que deve haver apenas o distanciamento. Para que não houvesse o perigo de que o espectador visse tudo de longe, sem se comprometer emocionalmente; porque era necessário lograr um processo de emoção, de aproximação emocional com o espectador. Em termos de distanciamento, o narrador antecipa os fatos, que destrói, aniquila a intriga; o velho narrador desde o começo do filme já está antecipando o que vai ocorrer, quando diz que esse personagem vai discutir com o patrão, e no final da discussão o patrão irá matá-lo e irá cortar a sua cabeça.

Então, o espectador já pensa “por que isso?”; já está desprendido da intriga: o que vai ocorrer, o que vai ocorrer com esse camponês quando se encontrar com o patrão, isso já não me interessa, isso já se sabe. Então, o mais importante é que o espectador, dessa maneira, possa pensar em coisas mais profundas no conflito patrão-camponês. É a mesma coisa que ocorre no filme Los Hijos del Ultimo Jardín, porque a intriga não está em como vão fazer o roubo, se vão roubar ou se não vão roubar. O cineasta americano

faz todo um filme sobre isso, em como se vai roubar, em como se rouba, se roubarão ou não, se serão descobertos ou não... Então, aniquilado esse mecanismo de intriga, há uma outra intriga muito mais importante, que é a intriga das motivações, na qual o espectador se preocupa, em uma história como na de *Los Hijos del Último Jardín*, não está preocupado com a intriga do roubo, mas sim, das motivações, “por que fulano faz isso?”. E isso funciona, quando não há mais a armadilha da intriga tradicional, ocidental.



Fig. 44 > Jorge Sanjinés - Bolivia - *Los Hijos del Último Jardín* - (2004)

E sobre a paisagem, o espaço?

.- Bem, o espaço, o espaço é praticamente um personagem a mais, como você disse... Na vida do homem andino, a paisagem é um personagem. É toda uma cultura voltada ao espaço, uma cultura voltada à paisagem, uma cultura voltada à terra; uma profunda relação, uma relação com a terra, que a chamam de Pachamama, a Mãe Terra, na qual o homem andino está na paisagem.

*É o que já está no título do filme *Los Hijos del Último Jardín* - o último jardim...*

.- Claro, é como uma alegoria do fim; têm um conteúdo ideológico.

O Grupo Ukamau depois de vários anos de pesquisa de como fazer um filme para os indígenas, voltado para o espectador indígena; e agora, há uma mudança de espectador, um filme para os jovens. Como foi isso? Houve uma necessidade de se voltar para um outro espectador, o Grupo Ukamau teve que ir a esse espectador desconhecido...?

.- Foi um tremendo desafio! Necessariamente tínhamos que fazer um filme que tivesse um ritmo diferente. La Nación Clandestina tinha planos muito longos, com um tempo muito diferente, o que para o espectador ocidental pode ser muito longo, “por que isso não se acelera mais?”; porque nós não pensamos no espectador ocidental. Em compensação, nesse [último] filme, sim, tivemos que pensar em um espectador normal, com cultura ocidental, no jovem da cidade. Estávamos obrigados a jogar com o tempo, a manejar o tempo com um ritmo diferente. Por outro lado, a história segue fiel a argumentos centrais: personagem coletivo, tempo circular; está construído assim, pois começa com o roubo. Estamos no meio do roubo, a história começa com o fim. O desafio é de feitura narrativa e funcionou; porque o espectador mais simples, o espectador mais intelectualizado segue a história de uma maneira muito normal, não se incomoda, não se perde... “Por que agora? Por que por aqui? Por que isso?” Como fazem a maioria dos filmes que usam esse tipo de jogo, o espectador se confunde.

E os atores do filme Los Hijos del Último Jardín eram profissionais ou eram jovens escolhidos na rua?

.- Sim, sim. Por exemplo, o caso de Fernando. É uma história muito interessante porque é um jovem que hoje está terminando de estudar cinema na escola de Cuba., roteiro. Ele é integrante do nosso grupo. Quando minha esposa [Beatriz Palacios] preparando, fazendo o casting, fez uma convocatória pública, um trabalho de seleção, e foi escolhido um ator para fazer o papel de Fernando. Depois de onze dias de trabalho de filmagem, descobrimos que não era um ator e, sim, um agente da polícia. Seus telefones eram falsos, seu endereço era falso... e logo começou a fazer dentro da equipe de atores um trabalho como o de incomodar, de reclamar, de gerar conflitos, dissociar-se. Obviamente, seu projeto, o que lhe ordenavam, era abandonar o filme na metade. Se isso acontecesse, fracassaria tudo. Depois de onze dias, percebemos e tivemos que substituí-lo, mas já havíamos filmado bastante. Já não tínhamos mais tempo de fazer outra convocatória para o casting, tudo de novo, porque o processo de filmagem já estava em andamento, não podia parar. Não tínhamos como parar isso. O que fazer? Como buscamos um ator para fazer um personagem difícil?... E esse rapaz, que faz Fernando no filme, era o assistente da minha esposa no casting. Ela percebera nos testes que se faziam, que ele atuava, provocava os candidatos; ele tinha toda uma expressão.... Então, ela me disse “por que vamos buscar se Alejandro - porque ele se chama Alejandro - é muito bom, é magnífico, é melhor que muitos desses candidatos que têm carreira no teatro”. Isso me chamou a atenção; fizemos um teste com ele, e ficou perfeito. Penso que os jovens no filme não têm porque orientá-los; por exemplo, no caso do indígena que faz papel de Roberto é o homem que aparece no filme - homem muito delicado, responsável, dedicado, sério, estudou, é bem preparado. Ele não precisava [financeiramente] trabalhar na filmagem, mas ele gostava muito da idéia de atuar. No caso de Alejandro, psicologicamente, também, é como o personagem. Ele mesmo reconhecia isso e dizia “Eu também sou assim; idealista, paternalista... e tudo isso.”

E o restante do grupo?

.- Os outros também estão um pouco próximo do que está no filme (risos)... muito próximo... muito próx-

imo (risos). É como nesse filme Para Recibir el Canto de los Pájaros. Os atores desse filme se aborreceram muito comigo porque descobriram que, no fundo, não estavam inventando um personagem, pois todos eram o que são na vida real, (risos) sim, sim...Esse é um dos atores que mais se aborreceu. Ele disse que eu não sabia dirigir, que em nenhum momento eu havia dado orientações de como atuar... Esse personagem que usa barba, que é o mais racista. E eu não tinha nada o que dizer... Em que eu iria orientar?!... Bastava ele abrir a boca... e se comportar como ele se comportava... Pronto! (risos).

Então, nesses dois últimos filmes houve diálogos improvisados?

.- Sim, sim, alguns. Por exemplo, no último filme, as idéias ... os jovens diziam “se trata disso... vamos fazer isso... em tal situação... é dessa maneira e, no final, vai terminar em tal outra situação... Como você faria?...O que diria você?... Falem! “Eu diria tal coisa”... “Eu diria assim”... São perguntas que vão dando forma com as respostas “Não, isso não”... “É melhor tal coisa”... E se vai criando, justamente, se organiza ... com base numa linguagem clara. Sabem que usamos imagens, temos que começar nesse plano e terminar naquele outro. Mas há, também, diálogos claros, necessários, que estavam no roteiro... Como não temos uma indústria de cinema, não temos um grupo de atores de cinema profissionais. Os atores são muito poucos... Depende muito da capacidade de se organizar.

Aqui no Brasil já há mais de dez anos se faz um trabalho com os índios; eles próprios se filmam, em vídeo. Não sei se essa mudança de espectador do Grupo Ukamau... porque agora os próprios índios não necessitam mais de um intermediário ocidental..

- Sim. Eu tenho um filho, que se chama Ivan, e que há sete anos dirige um organismo que se chama CE-FREC. É um organismo que ensina audiovisual a jovens indígenas. De diferentes tribos da América Latina. E existem trabalhos muito interessantes deles mesmos.

Principalmente, em países como Guatemala, Costa Rica, que nunca tiveram uma produção cinematográfica constante?

.- Paraguai... Penso que sim. Creio que vai haver uma explosão cinematográfica e indubitavelmente nos próximos cinco anos, na América Latina, isso será mais ainda, porque são povos em que se acumularam muito sofrimento social. Os povos que sofrem são os que nos enriquecem em tudo. Um povo que não sofre, não cria nada. É como se a dor fosse um conteúdo de seu ser. É como na Argentina, antes da crise... Veio a crise; e a crise reativa a vida e as pessoas começam a questionar sobre a sociedade em termos reais. E isso é assim...



Fig. 45 > *Ukamau/Asi es* (1966) de Jorge Sanjinés

Em seus três últimos filmes, há uma “nação clandestina”, você aponta, de um modo bem claro, esse conflito da existência de duas Bolívias, e agora, com os recentes fatos, com a queda do presidente Sánchez de Lozada, com o movimento indígena, camponês, você acredita que a Bolívia está num momento político de transformação e como o cinema boliviano vai trabalhar isso? Porque seu último filme, você o concebeu antes, mas os fatos foram agregados depois à idéia original

.- Sim! Bom, a Bolívia está vivendo uma etapa de transformação muito acelerada. Isso é o resultado de uma acumulação histórica no campesinato boliviano, inclusive creio, em resolver o enfrentamento permanente com o setor tradicional dominante - os mais reacionários, os conservadores - que manteve à margem essa população sedenta de transformação. Que construíram um Estado de fuzil, um Estado como um bunker, na qual a classe dominante se defende dessas minorias ansiosas, que são maiorias, mas não são cativas, que não estão nesse enfrentamento como que pacificamente, não estão relaxadas, estão em permanente contestação. E essa permanente contestação, os tornaram vigilantes, no processo histórico... Além do mais, se agregam, se somam as convicções de sua própria cultura, a formação de sua própria cultura coletivista, indígena, que os dota de uma visão superior, podemos dizer de uma certa maneira, dos que estão na cidade, porque podem ver, funcionar, porque vivem esses conflitos de uma maneira natural. O intelectual, o ideólogo, o esquerdista da cidade tem que fazer um esforço, uma lavagem cerebral enorme, para estar nesse plano para entender os demais primeiro e logo depois o indivíduo. Isso é o que dizia um intelectual boliviano, René Zavaleta Mercado, os índios primeiro se pensam coletivamente e depois pensam individualmente, então isso é muito importante, porque nós, o homem da cidade, não podemos fazer isso, não é fácil. Nós estamos pensando primeiro individualmente e depois coletivamente, e isso é um esforço que tem que se fazer para renunciar ao ego e ver o coletivo como primeiro. Por outro lado, para eles isso não é um esforço, é a sua maneira de compreender a sociedade,

primeiro, coletivamente e depois individualmente, enquanto que na cidade não é assim, a cultura ocidental os deixa isolados, e isso lhes produz um trauma e um tipo de culpa, e por isso os índios tentam reduzir, tentam ... A sociedade boliviana hoje em dia também já tem dados concretos dessa raça, mobilizando sua gente; estão reclamando um novo Estado, porque não estão contentes com um Estado velho, anquilosado, ineficiente, que serviu para resolver os problemas de um estamento pequeno na sociedade; porque já não funciona, já não serve, para resolver as demandas e necessidades propostas em idéias básicas da sociedade, das mais básicas; que são conceitos que fazem com que tenham direito a ter um outro tipo de vida, que não veja continuar sofrendo na miséria e na consternação O que possui uma enorme força, porque não é algo concedido, mas sim, de sua capacidade, de tal idéia; e é por isso que a cultura, no caso boliviano, tem um papel político enorme.

Você afirmou ontem que nenhum partido ou líder conclamou as massas, foi algo espontâneo; creio que a própria esquerda boliviana ficou pasma?

.- Claro! Sim! Todo mundo! Porque... quando a própria direita e a Igreja, quando tentou participar no conflito constitucional contra o presidente, disseram: “O que temos que fazer é chamar Ivo Morales, em Cochabamba; mandar um avião, um helicóptero, ele vai falar com o Presidente da República e isso vai se resolver!”. E eles designaram um padre, um sacerdote que dirige uma rádio, que se crê o homem mais inteligente do país, crê que sabe tudo - mas fala coisas elementares! - quando ele se encontrou com Ivo Morales, este lhe disse: “O que eu vou fazer lá? Com quem vou falar? Tenho que falar com todo mundo!” Porque Com o o partido, tudo! Sim, porque sim! E isso custou a entender, o que estava falando esse homem, o que ele estava falando, custou a entender, por causa de preconceito. Pois, para eles, nada o que “essa gente” [os índios] exija, produz ou faz, é respeitável! Ou pode ser aprendido!..

Mas em outros países ocorre o mesmo; há um outro Peru., um outro Equador...?

.- Sim, claro. Lá, está ocorrendo o mesmo com os indígenas, mas, no caso do Peru estão produzindo muitos problemas, conflitos. Há uma diferença.... Como se no Peru se notasse a ausência de uma experiência histórica que o campesinato boliviano teve. Como se o Peru estivesse quarenta, cinquenta anos mais atrás, como se faltasse ainda mais quarenta anos de desenvolvimento social, político, para assumir a conduta política que hoje tem o campesinato aymara boliviano. Porque não tiveram a Guerra do Chaco. Não tiveram a Revolução de 52. Esses fatores alimentaram e aceleraram um processo de consciência política.

Mas, você filmou El Enemigo Principal, nesse período, no Peru...?

.- Mas nunca tive uma cooperação estatal. Foi algo, como que oculto isso (risos) Pois os militares ficavam assustados, em função da guerrilha, os camponeses...

Como foi trabalhar com digital?

- Ótimo! Muito bom! No dia da estréia, quando o filme estreou, na sala havia muitas pessoas, com uma tela de doze metros de comprimento e cinco de largura; era enorme! Ninguém, nem sequer gente de cinema, que estava lá, percebia que era uma projeção em digital. Era um canhão de sete mil; era muito potente e dava uma imagem ... Nenhum desses detalhes dos primeiros planos de paisagem. E as pessoas não acreditavam que isso era digital... Muito importante é que as pessoas estavam vendo nesse filme uma oportunidade tecnológica muito importante para que os jovens da Bolívia possam fazer cinema e chegar à tela grande... e com alta qualidade técnica.

Você acredita que a tecnologia digital vai desenvolver a cinematografia latinoamericana?

.- Lógico que sim! Creio que existe muita gente jovem com um enorme talento, que sempre foi filtrada pela incapacidade econômica, e que hoje vai ter oportunidade de fazer, se desenvolver cinematograficamente.

Então, esse filme entrou em cartaz em La Paz em formato digital?

.- Sim, sim, digital. E depois vocês passaram esse filme para 35 mm?.- Não, não, ainda não! Talvez nem vamos passá-lo porque, por exemplo, o filme Para Recibir el Canto de los Pájaros foi passado para 35 mm, somente depois, para estudá-lo e mandá-lo para os festivais. É um meio muito caro, num país sem laboratório, investir quinhentos dólares numa cópia é ... Eu penso que muito em breve o celulóide vai passar para o museu. Inclusive nos festivais já estão fazendo mudança, com esses projetores. É um meio fantástico, além do mais a vantagem de que num país onde não há laboratório, você pode ver a imagem de imediato exatamente tal como você quer. Trabalhamos com critérios de cinema, na iluminação desse filme, com toda a parafernália que se usa no cinema. Podia-se iluminar e ver logo em seguida, ver exatamente como estava a fotografia. Isso, só com o digital, porque nem o video assistant lhe traz a imagem tal como é ... é diferente! Além do mais, isso dá muito mais filme, você pode dizer “Gravar, gravar, gravar!” sem fim. Você não tem mais esses problemas “Vai, terceira tomada!” “Não tem mais filme!” “Podia ter feito melhor, mas não tem mais filme! Não esperava por isso!

Ficha Técnica:

Entrevista: Diego Riquelme e Fabian Nunez

Tradução Espanhol: Fabian Nunez e Diego Riquelme

Ano: 2004 - 2006

3. Brasil

População: 191.480,630 (2009)

Crescimento anual: 2,7%

Expectativa de Vida: Homem 78 anos | Mulheres 77 anos

Alfabetismo: 90% Homem 81% | 64% Mulheres

Taxa de matrículas escolares:

Primárias total: 117% (1990/95): Homens 119% | mulheres 115%

Secundárias: homens 76% | mulheres 88%

Água Potável: 78% da população têm acesso

Outros dados (para cada 1.000 habitantes):

51 Jornais diários

228 estações de rádios

71 canais de televisão

42,1 linhas telefônicas

“Nosso cinema é novo porque o homem latino-americano é novo, a problemática é nova e nossa luz é nova, por isso nossos filmes são diferentes. O cineasta do futuro deverá ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo. Queremos filmes de combate na hora do combate”.

Glauber Rocha

3.1. Nelson Pereira dos Santos > 1928 | Biografia

Diretor, produtor, roteirista, diretor de fotografia, montador e ator.

Nasceu em 26 de outubro de 1928 na cidade de São Paulo. Um dos idealizadores e criadores do Cinema Novo, sendo o grande líder do movimento, entrou para a indústria cinematográfica após ter aprendido sozinho o básico de uma produção em 16 mm. Em 1950, realiza seu primeiro curta-metragem, “Juventude”. Foi assistente de direção, em 1953, nos filmes “O Saci”, de Rodolfo Nanni, “Aguilha no Palheiro”, de Alex Viany, e “Balança mas não Cai”, de Paulo Wanderley. Os 2 primeiros deixam marcas no jovem diretor, reveladas em “Rio, 40 Graus” (1955) através da presença de uma temática nacional com inspiração popular e de uma proximidade com a vida cotidiana. Em 1952, participou do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (Rio de Janeiro). Estes congressos procuraram estabelecer novos conceitos para a realização de filmes no Brasil, onde, neles, pôde-se perceber a existência, ainda embrionária, de toda uma temática que seria retomada, depois, pelo Cinema Novo.

No I Congresso Paulista, Nelson apresentou sua tese intitulada “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, a qual aponta em direção às transformações que, no decorrer dos anos, iriam gerar o discurso característico dos cineastas cinema-novistas no final da década de 50. Nessa tese sente-se a pouca agilidade de uma ortodoxia marxista mal digerida, que transfere mecanicamente para o cinema esquemas elaborados em função da abordagem do processo industrial na produção social como um todo. Vendose obrigado a defender a indústria nacional das garras do imperialismo, encontra-se o autor na incômoda posição de se situar ao lado dos grandes estúdios, que não apoiavam a realização dos congressos. As filmagens do primeiro longa-metragem do diretor, “Rio, 40 Graus” (1955), foram feitas em 1954. Este filme demonstrou ser possível a realização de cinema fora dos grandes estúdios e das grandes produções. Para essa obra, Nelson não tinha dinheiro e nem equipamentos, conseguindo uma pequena equipe que concordou em receber o pagamento depois que o filme estivesse pronto, sob a forma de porcentagem sobre o rendimento. O equipamento também foi cedido na mesma base e os atores contratados para receberem quotas de participação no rendimento que o filme desse. E foi assim com tudo o mais, tudo para pagar após o lançamento. Na medida em que a obra não estava vinculada às necessidades de retorno financeiro, Nelson pôde ter uma certa liberdade autoral em relação à narrativa cinematográfica, que era não linear. Sente-se a preocupação constante do filme em mostrar a favela, a imagem do povo (traço estrutural do que viria a ser primeiro Cinema Novo) e a oposição com a burguesia abastada e mau-caráter. A imagem do favelado é realçada para provocar sentimentos de compaixão no espectador através de sua oposição brusca com elementos emocionais inversos que cercam o universo burguês. E esta contraposição povo-burguesia vai se repetir em toda a primeira fase do futuro Cinema Novo. Além da direção extremamente hábil para um estreante, o que mais impressiona no filme é a volúpia que a câmera sente pela imagem de um universo que não era o do diretor mas que exerce nele um fascínio insistente. A obra já havia sido liberada pela censura em 1955 porém foi proibida em seguida, causando intensa polêmica. No fim, a estreia oficial se deu apenas em 1956. “Rio, 40 Graus” pode ser considerado como precursor e inspirador do Cinema Novo.

A polêmica em torno de seu primeiro longa-metragem permitiu ao cineasta realizar, em 1957, “Rio, Zona Norte”, que deveria ser o segundo filme de uma trilogia que acabou incompleta. Assim como na obra anterior, nessa também se percebe a preocupação com a representação do popular. O interesse na contraposição ao universo burguês é, igualmente, um dos traços centrais. Lançado em 1957, o filme foi um imenso fracasso de bilheteria, além de ter sido mal recebido pela imprensa. Também nesse mesmo ano, Nelson produz, em São Paulo, “O Grande Momento” (1958), de Roberto Santos. Na esperança de filmar “Vidas Secas” (1963), Nelson vai para Juazeiro na Bahia, em 1960, mas ao chegar lá, começa uma chuva que se prolonga por vários dias, e com isto a caatinga floriu. Ilhados em Juazeiro pois a cidade estava alagada, a solução encontrada foi a realização de outro filme, “Mandacaru Vermelho” (1961), aproveitando o cenário diferente da caatinga florida. O próprio diretor foi o ator principal. Em 1962, o cineasta dirige, no Rio de Janeiro, “Boca de Ouro”. Primeira adaptação cinematográfica do dramaturgo Nelson Rodrigues, este filme foi um grande sucesso de público, embora não tenha sido bem recebido pela crítica. Nelson Pereira dos Santos deve ser visto sempre de maneira singular no universo do Cinema Novo. Apesar de sua indentidade com os jovens cinema-novistas, o diretor mantém uma produção que, se às

vezes conflui no sentido do movimento como um todo, possui o traço pessoal de um cineasta de outra geração. “Boca de Ouro” é um exemplo desta dualidade. “Vidas Secas” (1963), baseado no livro de Graciliano Ramos, teve as filmagens iniciadas em 1962, tendo locações em Alagoas. A proposta do diretor era realizar o filme dentro de uma ótica realista que realçasse a verdadeira situação do povo nordestino.



Fig. 46 >Nelson Pereira dos Santos -Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006.

Na narrativa há a busca de uma linguagem distante dos modelos clássicos. O filme não tem trilha sonora, os planos são longos, a fotografia é sem filtros ou nuances (para mostrar a intensidade do sol do Nordeste), e a cadência das falas e da ação pretende acompanhar o ritmo real do camponês nordestino em seu isolamento. Os diálogos, curtos e breves, retratam igualmente a forma de comunicação dos habitantes da caatinga. Lançada em 1963, a obra obteve razoável sucesso de público e boa repercussão na crítica. Participando da primeira fase do Cinema Novo, “Vidas Secas” é um marco no cinema brasileiro de todos os tempos e uma obra-prima de Nelson Pereira dos Santos. “Fome de Amor” (1968) e “Azylo Muito Louco” (1970) participam, principalmente o último, da terceira e última fase do Cinema Novo, onde eram utilizados quadros alegóricos para se representar o Brasil. “Fome de Amor”, estrelado por Leila Diniz, apresenta um Nelson Pereira dos Santos em sintonia, apesar da idade, com os dilemas vividos pela geração cinema-novista face ao quadro ideológico da contracultura, numa interessante mistura com fragmentos de um discurso marxista radical. “Azylo Muito Louco”, feito em 1969-70, busca retratar o Brasil da virada do século através de forma alegórica, enveredando para a representação da agonia e do desespero em quadros metafóricos da situação política e cultural da época. O filme (o primeiro a cores de Nelson) foi rodado em Parati, onde o diretor se refugiou com sua equipe no início da década de 70, quando quase todos os cinema-novistas foram obrigados a se retirar do país. “Azylo Muito Louco” é um produto típico dos anos em que mensagens eram passadas nas entrelinhas, das mirabolantes voltas para contornar um assunto e das críticas injetadas em

situações ficcionais distanciadas. Nelson prossegue na busca de um melhor caminho capaz de interpretar a realidade brasileira. Ainda em Parati, numa co-produção com a França, Nelson dirige “Como Era Gostoso o meu Francês” (1971), baseado nas aventuras do alemão Hans Staden (que no filme tem a nacionalidade trocada para francês) nas selvas brasileiras. Nesta obra estão presentes as questões do colonialismo e do choque de culturas, mas incorporadas numa narrativa cheia de aventura, ironia e romance.

O resultado foi - além de uma proibição da censura que não admitia os atores nus, apesar de estarem representando índios - um sucesso de bilheteria após o filme ser liberado com alguns cortes. Com essa obra, o diretor mostra uma visão mais antropológica ao mesmo tempo em que enfatiza a necessidade da conciliação entre arte e indústria. Em “Quem É Beta? (Pas de Violence entre Nous)” (1973), Nelson realiza, também em Parati, de forma desconcertante, um estranho coquetel de ficção científica e experimentalismo. Esgotado o ciclo de 3 filmes feitos em Parati, vem o contato do diretor com o Estado, sua relação com uma política cultural e cinematográfica em gestação, e a realização de 3 filmes imantados pela preocupação com o nacional e o popular. Estes filmes são: “O Amuleto de Ogum” (1974), “Tenda dos Milagres” (1977) e “A Estrada da Vida, Milionário e José Rico” (1980). Da religiosidade popular à música sertaneja, vê-se o cineasta apostar num projeto e numa visão de mundo que considera os mais corretos tanto politicamente quanto em relação à estratégia de aproximação com o grande público.

O diretor faz “O Amuleto de Ogum” em 1974, mesmo ano em que participa de uma comissão do MEC que propõe alterações na estrutura cinematográfica brasileira. Críticas e adesões cercam polemicamente o lançamento do filme, oscilando da acusação ao cineasta por incorporar acriticamente o universo da religiosidade popular, às louvações que viam surgir uma nova era no cinema brasileiro, longe dos paternalismos e sociologismos que permearam o Cinema Novo e a década de 60. As adesões, em maior volume e mais fortes, expressavam, na verdade, a crítica necessária, e já tardia, a certas posturas nacionalistas e conscientizadoras em relação à cultura popular. E Nelson passa a colocar esta inquietação de forma incisiva, pregando uma aproximação mais direta, respeitosa e despida de qualquer visão científica, com as práticas culturais populares. O cineasta apenas aprofunda a postura antropológica que rondava há anos o Cinema Novo. Num momento em que este movimento cinematográfico via sumir no horizonte sua sustentação política, adota uma concepção do popular despida das conotações politizadas que carregava desde a década de 50. Em 1984, Nelson Pereira dos Santos parte para um filme há muito tempo sonhado, “Memórias do Cárcere”. A volta a Graciliano Ramos 20 anos depois, e a utilização de toda a legitimidade e a experiência acumulada numa obra que rememora um período repressivo, mas celebra ao mesmo tempo o esboço de democracia em processo de construção. “Memórias do Cárcere” é uma produção elaborada com cuidado, tecida pouco a pouco, desde os vários tratamentos do roteiro, revelando todo o empenho do cineasta na retomada de um escritor que marcara sua carreira. Apesar de não consumir altos recursos, o produtor Luiz Carlos Barreto conseguiu armar um esquema de produção que sustentou os momentos grandiosos do filme. Então, o diretor pôde dar vazão a certas concepções com talento e sem sufocantes pressões externas, construindo um filme arrebatador, límpido, costurando com seriedade a discussão da relação arte-política. É sem dúvida emocionante ver um diretor, com o passado de Nelson, inserir num conjunto de filmes que optaram pelos temas da política uma obra norteadora, com intensa luz própria. Tinha que ser dele a mais lúcida e bem estruturada construção estética, num momento de maior liberdade para a circulação de idéias políticas no cinema.

3.1.1 Filmografia

2006 - Brasília 18%

2004 - Raízes do Brasil

2001 - Meu Compadre, Zé Ketti

1998 - Guerra e Liberdade - Castro Alves em São Paulo

1995 - Cinema de Lágrimas

1994 - A terceira margem do rio

1987 - Jubiabá

1986 - La drôle de guerre (curtametragem)

1984 - Memórias do cárcere

1982 - Missa do galo (curtametragem)

1982 - A arte fantástica de Mario Gruber (curtametragem)

1981 - Estrada da vida

1981 - Um ladrão, episódio de Insônia (curtametragem)

1980 - Insônia

1978 - Nosso mundo, ("Repórteres de TV") (curtametragem)

1977 - Tenda dos milagres

1975 - O amuleto de Ogum

1973 - Quem é Beta? - Pas de violence entre nous

1973 - Cidade laboratório de Humboldt 73 (curtametragem)

1972 - Como era gostoso o meu francês

1971 - Azylllo muito louco

1970 - Alfabetização (curtametragem)

1968 - Fome de amor

1967 - El justicero

1966 - Fala Brasília (curtametragem)

1966 - Cruzada ABC (curtametragem)

1965 - Um moço de 74 anos (curtametragem)

1965 - O Rio de Machado de Assis (curtametragem)

1963 - Vidas secas, 1963 - Boca de ouro

1961 - Mandacaru vermelho

1958 - Soldados do fogo (curtametragem)

1957 - Rio zona norte

1955 - Rio 40 graus

1950 - Juventude (curtametragem)

3.1.2 Nelson Pereira dos Santos | Entrevista

Entrevista realizada duas partes I parte; Campinas Biblioteca Centra da Unicamp e II parte no I Festival de Documentários da America Latina . SP. Memorial da America Latina São Paulo, 2006. Formato vídeo digital 30 m.

Poderia fazer um breve resumo da apresentação de hoje, o que o senhor achou sobre esse negócio do novo cinema?

.- Nelson Pereira dos Santos: Eu acho que foi um bom começo de conversa, né? Eu junto com o Getino e o Miguel Arraes, o Miguel Litín. O Getino colocou primeiro que somos os dinossauros da história e participamos do movimento desde aquele tempo e tal, o tempo dos anos 60. Eu acho que foi um bom começo pelo seguinte: essas considerações sobre o que é o cinema, o que deve ser e como deve se preparar para o futuro, elas resultam de um papo positivo, porque o balanço que depois daquele grande movimento total, o cinema prosseguiu e cresceu, cresceu enormemente. E o que foi feito naquele tempo foi bastante reproduzido de uma forma diluída, sem se perceber. Uma vez eu disse: “O que é o cinema novo hoje? O cinema novo hoje não é nada, porque ele foi uma hóstia, todo mundo comeu um pedacinho dessa hóstia”. Então ele esta por todas as partes e esta personalizado no caráter e no modo de ser de cada realizador, de cada cineasta. Então é isso. Eu acho que a experiência daquele tempo está multiplicada, está avançando.

E essa experiência, ela tem se mostrado de uma nova forma, tem crescido, como é que tem sido hoje, como é que o senhor acredita?

.- O que eu acho é que não há mais a necessidade de fazer movimentos: Cinema Novo, Udi-Grudi, Tropicalismo. Eu acho que tudo isso que, aliás, no meu entender o cinema novo, por exemplo, eu tava no meu quinto filme quando apareceu a onda do cinema novo. Eu fui cooptado pelo cinema novo. Os meus filmes depois estão como se tivessem sido no cinema novo, mas eles não começaram no cinema novo, são filmes que vem de antes, que tem uma outra trajetória que é independente do cinema novo, assim como o Rui Guerra, outros cineastas têm a sua trajetória própria. Participamos do cinema com muita honra, com muito prazer, tudo isso, mas nossos filmes não representam o cinema novo. O cinema novo tem outra combinação. Além do mais, o cinema novo não foi um movimento homogêneo. Dentro do chamado cinema novo havia realizadores, diretores, muito diferentes entre si. Com formação estética, filosófica, política bastante diferente, cada um com a sua. Então, o que está acontecendo hoje, eu vejo o festival de cinema brasileiro, que é um cinema pluralista. Ele não precisa de escola, de grupo, de movimento. É um cinema que funciona por si, pelos próprios realizadores. Ninguém mais é obrigado a fazer um cinema assim ou assado. Cada um de acordo com sua formação, com suas tendências, seu pensamento estético, filosófico, então vai ser o seu cinema. Essa que é a riqueza do cinema. Acho que é isso que esta acontecendo. É uma certa, digamos, de uma certa liberação daquela obrigação de salvar o mundo. O cinema é feito também pelo lado do prazer, pelo lado da existência. É isso.

E o cinema latino-americano? O senhor acredita que trabalhe mais a ficção ou é muito documental ainda?

.- Eu não tenho condições de fazer assim um balanço de toda a produção latino-americana. Eu acho que são duas tendências que correm paralelas. O cinema documental, no Brasil, ele é tão antigo quanto o cinema de ficção. E é antigo e bom. O cinema do [incompreensível], do [Luiz] Thomas Reiz, que acompanhava o Rondon, filmou, o primeiro a filmar os índios no Brasil. É um documentarista da maior importância, deixou um material maravilhoso. E a tradição do documentário vem até hoje. Nós temos hoje um Eduardo Coutinho, um João Salles e outros jovens documentaristas que estão aparecendo. É uma linha muito forte. Na América Latina em geral, eu acho que também existe o lado do documentário. E, por exemplo, antes de fazer ficção, eu fiz documentário. Eu acho que é uma... Faz parte da escola, a passagem pelo documentário.

Antes de começar um filme ficcional é preciso trabalhar com um documentário? O senhor acredita?

.- Em geral é bom trabalhar. O que tem acontecido, o documentário é mais barato que um filme de ficção. Então quando um jovem diretor, iniciante, então ele faz um documentário. Sempre há uma tendência, a passagem pelo documentário antes de chegar à ficção. É muito comum acontecer isso. Agora, a América Latina tem essa história de ter as duas linhas bastante ricas, são muito fortes... a linha do documentário e a linha da ficção. E você fez uma pergunta... qual foi mesmo?



Fig. 47 > Vidas Secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos

Começar com documentário...

.- Ah sim... os filmes de ficção da América Latina também tem uma aparência de documentário muito forte. Isso também faz parte, porque muitos filmes são feitos em locações, filmes de ficção rodados em locações. Uma influência do neo-realismo. Meu primeiro filme, "Rio 40 graus", é isso. Eu filmei na realidade mesmo, só com personagens inventados. O fundo, o background todo é real.

O senhor poderia reavaliar essa idéia do cinema novo? E atualizar nos tempos de hoje, considerando o que é necessário, o que não é...

.- Perdão...

A idéia do cinema novo. O senhor poderia reavaliar esse pensamento, e considerar, o que pode ser utilizado nos dias de hoje e o que não pode ser utilizado...?

.- É difícil responder. É difícil, é muito difícil responder. Não sei...

Uma breve idéia, assim...

.- Do cinema novo, o que deve... Eu acho que... Agora mesmo eu estava conversando com a moça... a outra documentarista. Digamos assim, as muitas tendências do cinema, a perspectiva, o caminho. Mas conversando, conversando... a gente pode pensar em três, digamos: um, é o caminho do chamado de fazer cinema para o mercado; um fazer um cinema pra uma linguagem, procurar uma renovação da linguagem, fazer cinema pela linguagem; e o outro é fazer o cinema embutido num projeto social, político. Eu acho que o cinema novo foi uma combinação dessas três coisas, dessas três tendências. É muito difícil se decidir por uma. Quando você fala em cinema comercial, aliás, o ideal - nunca resolveu essa equação - mas o ideal seria ter resolvido essa equação. Fazer um cinema que tenha uma importância, que seja voltado para a questão nacional, um cinema que tenha a liberdade de invenção no trato da linguagem e que tenha um resultado, um público. Como consequência vai ser um filme de mercado, não como objetivo, mas como consequência.

E o senhor ainda acredita na "Pátria Grande" de Fernando Birri ou é ainda uma utopia?

.- Por exemplo, como é que podemos viver sem utopia? Eu acho... Estou de pleno acordo com ele, que a nossa Pátria Grande, que nessa busca da utopia que nós nos realizamos.

Então, ela pode ser concretizada?

.- Eu acho que ela não vai, mas o importante é procurar...

É só o sentimento, mas...

.- Isso...



Fig. 48 > Cartaz, Rio, 40 Graus (1955) de Nelson Pereira dos Santos

Analisando a sua filmografia, se vê que você fez muita ficção. Porém, suas últimas produções foram documentários. Como se deu isso?

.- Para a comemoração do centenário do Gilberto Freyre, eu resolvi fazer um documentário. Era uma produção muito ambiciosa de treze capítulos. Tinha contratado uns sete roteiristas. Mas com a captação, não deu para fazer, era muito caro. Eu tive que reduzir para quatro e fiz. Mas eu já tinha filmado muito documentário antes. Eu fiz muito documentário institucional no “tempo do onça”, nos Anos 50. Fiz documentários pro Jean Manzon e pro Isaac Rozemberg, que eram dois grandes produtores deste tipo de filme. Nós filmávamos obras públicas, grandes indústrias privadas. Mas, voltando pro Gilberto Freyre, quando eu pensei logo sobre um documentário sobre a obra, as idéias dele. Não apenas a biografia dele, mas o que ele disse com aquele livro, o Casa Grande e Senzala. A partir daí, eu vi que ia dar para fazer um sobre o Sérgio Buarque de Holanda que ia comemorar seu centenário de nascimento. O Gilberto Freyre foi em 2000 e o Sérgio Buarque em 2002. Eu tenho um grande filme para fazer, que é sobre o Tom Jobim, pro ano que vem. Eu comecei a fazer a produção, e o roteiro eu estou escrevendo com a Miúcha. Ela foi uma grande companheira do Tom.

A literatura brasileira está muito presente nos seus filmes....Qual a importância dela para a sua vida?

.- Eu tive uma formação humanista na escola em São Paulo, no colégio do Estado, Presidente Roosevelt. Lá tinha uma Academia de Letras e um professor muito bom, principalmente em literatura brasileira. Tive uma boa formação nisso. Gostei daquela relação com o mundo da literatura, do pensamento. E o cinema pintou. E como todo jovem brasileiro, eu queria ser escritor. Não sabia se queria ser advogado ou engenheiro, mas queria caminhar para alguma coisa que não fosse tão comprometedor assim. E no meu curso de direito a gente tinha muita liberdade para fazer coisas que não fossem da escola. Tanto assim, que lá na faculdade de direito tem uma homenagem para três nomes importantes: Fagundes Varela, Castro Alves e Álvares de Azevedo. São três poetas. Então, o templo do saber jurídico era ao contrário - são três estudantes que não terminaram o curso.

O seu quinto longa-metragem, o Vidas Secas, comemorou 40 anos que ganhou o prêmio em Cannes. Isso gerou muitos debates e análises. Esta produção sempre leva ao assunto da fotografia. Quando o filme foi realizado já existia um projeto estético?

.- Não tinha um projeto, mas eu sabia o que a gente não tinha que fazer. Eu tinha acertado de fazer o filme antes, em 1959, mas choveu muito na caatinga, e acabei não fazendo. A idéia de fotografia de um filme branco e preto da época era de usar um filtro amarelo. Mas, com ele, as nuvens ficavam tão densas que era impossível encenar uma história que vai faltar água, o gado está morrendo de sede, não tem comida, e o céu cheio de nuvens pretas de que vai chover! Nas conversas que eu tive com o Luiz Carlos Barreto, fotojornalista do Cruzeiro, discípulo de Cartier Bresson, era usar a lente nua. E o negócio foi uma briga porque teve que romper com o preconceito técnico de labo-

ratório. O próprio operador de câmera ficava falando: 'ih, vai estourar!'. Mas, qual é o problema? O laboratório dizia que tava errado, que tinha que fazer de novo. Aí, a gente mandava revelar sem teste senão eles lá no laboratório corrigiam no tempo. Aí estragavam tudo que a gente tinha feito. A gente mandava um aviso em vermelho: 'revelar normal, não fazer teste', e eles não acreditavam! Quando chegou o primeiro copião, a gente foi ver no cinema de Palmeira dos Índios, que era onde a gente estava filmando. O cinema, que foi emprestado para a gente durante o dia, tinha muitos vazamentos de luz. Então não dava para ver nada. Então saímos deprimidos, pensando que estávamos fritos! Depois fomos para Maceió, no melhor cinema, de noite e a gente conseguiu. O grande elemento do filme é a fotografia.

Como você vê hoje, o seu filme de estréia, Rio 40o. Graus, dentro da sua obra?

.- Eu gosto do filme. Vou usar uma coisa que o Gilberto Freyre sempre usou. Ele escreveu 78 livros, mas todos estes nasceram de Casa Grande e Senzala, que foi a obra germinal. Então eu vejo o Rio 40 Graus em todas as conversas posteriores pois é o filme da juventude. Ele quer contar tudo de uma vez, quer fazer tudo no mesmo dia! Uma ansiedade...

O que você tem achado do cinema em digital?

.- Tem mil vantagens! O filme do Sérgio Buarque de Holanda e o do Zé Kéti, foram em digital. E eu fiz um outro filme agora, que se chama Cinema Milagres, em três dias de filmagem. Aliás, foi nesta cidade (Milagres) em que foram rodados os filmes Os Fuzis (Ruy Guerra), O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha) e Central do Brasil (Walter Salles). Fica na estrada Rio-Bahia. E eu fui o primeiro a filmar lá. Eu fiz um documentário sobre a pavimentação da estrada. Um daqueles famosos filmes institucionais. Então desta vez eu fiz o povo da cidade falando dos filmes. Depois é o povo assistindo as filmes. Ele não tem data ainda de ser lançado, ainda está em fase de produção. Mas, voltando à pergunta, eu acho que o digital tem a vantagem de ser mais rápido. No caso de documentário, onde se pegam depoimentos, é só deixar a câmera ligada e as pessoas ficam mais à vontade. Se ganha mais espontaneidade. Em 35 mm eu não sei como eu fiz um documentário entrevistando!

Quais são seus próximos projetos?

.- Tem o Brasília 18%, que é uma ficção, uma história de amor. Ele se passa em um período de três dias. A Sinopse e de três linhas que apresentei à Ancine para habilitar o projeto diz o seguinte: "Medico legista apaixonado-se por mulher assassinada cujo corpo é o corpo de delito de um caso de escândalo político-administrativo em Brasília onde a umidade relativa do ar é de 18%. E tem o documentário do sobre o Tom Jobim, que ainda está no roteiro e só vai ser filmado depois do de Brasília. Você adaptou para o cinema autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Machado de Assis e Nelson Rodrigues, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Nos Últi-

mos anos, se debruçou sobre os grandes autores da literatura Brasileira. É um projeto consciente, de fazer cinema civilizador educativo?.-.-Minha grande influencia sempre foi literária. Mesmo nos filmes que não são adaptações. Por tas do “ Rio 40 Graus”, por exemplo, você pode perceber o Jorge amado, sobretudo o “Capitães de Areia”. Minha ligação com a literatura brasileira é tão grande que aparece indiretamente até num filme como “Brasília 18 Graus”. O nome do medico le-gista é Olavo Bilac, o da mulher desaparecida é Eugênia Câmara (amante de Castro Alves) e outros personagens chamam-se Gonçalves Dias, Jose de Alencar, Silvio Romero...Talvez seja também um jeito de compensar minha frustração por não ter conseguido ainda fazer meu filme sobre Castro Alves. Dito isso, acredito, sim , que o cinema tem uma dimensão educativa muito forte. Obrigado!

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme e Armando Neto

Imagens: Diego Riquelme

Jornalista: Marina Muller

Transcrição: Michelly Cristina da Silva

Ano: 2006

3.2. Sergio Muniz > 1935 | Biografia

Produtor, Diretor e assessor da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo

Nasce em São Paulo, seu vínculo com o cinema se inicia como assistente de fotografia de Rui Santos (1954), para realizar um documentário sobre a casa do Mário de Andrade. Problemas familiares interrompe a ideia de fazer cinema e só volta em 1963. Depois de juntar um dinheiro vai morar solzinho. Cria uma parceria com Rui Santos para fazer direção de produção do filme baseado no romance chamado “Os Corumbá”, que segundo a história da literatura seria um dos primeiros romances proletários do Brasil. A história se passava na Bahia, nos anos 30, e contava a história dos Corumbá que era uma família de tradição de luta, essa família que trabalhava em tecelagem tinha todo um envolvimento com movimento sindical. Em março de 64, começaria a filmagem começar com o início das greves, veio o golpe e a ideia de filmar acabou até. Vladimir Herzog iria fazer a direção de produção do Viramundo, começou a estruturar a produção quando recebe em setembro 64, um convite para trabalhar na BBC de Londres. Sergio Muniz recebe o convite de assumir a continuação do projeto na área de produção.

Conhece a Thomaz Farkas e se inicia uma parceria de produções que iriam a repercutir com a série “Projeto Caravana Farkas”. Uma série de produções documentaristas da qual Sergio Muniz seria o produtor executivo. Conhece a Edgar do Pallero, produtor argentino da qual trabalharam junto no projeto de montar 10 documentários que seriam incluídos do projeto Farkas. Conhece a traves de Thomaz a Fernando Birri já tinha passado por São Paulo, estabelece um vínculo de amizade com ele, através da cinemateca. Lá tinha a Lucila Bernardet, o Maurice Capovilla, o Vladimir Herzog. Todos eles tinham passado por Santa Fé, Argentina, onde Birri tenha fundado a Escuela Documental de Santa Fé.

Em início de janeiro de 65 se encontrava em São Paulo Gilberto Gil da qual o Sergio Muniz solicito autorização para utilizar algumas canções que tinha ficado gravadas na introdução do documentário “Viramundo”, produzido por ele. Gilberto Gil o autoriza e o resultado deste consegue fazer cópias fotográficas de desenhos, de gravuras de cordel, com sobras de filme do Luís Carlos Barreto, de Vidas Secas, material filmando pelo Paulo Gil Soares quando ele estava fazendo um levantamento de produção para o filme Deus e o Diabo do Glauber. Em 1967 participa no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, no Departamento de Produção de Filmes Documentários. Coordenado por Paulo Emílio Salles Gomes e Maria Isaura Pereira de Queiroz que conseguiram introduzir junto com Thomaz Farkas para ser parte do núcleo que realizaria aportes, e parcerias de empréstimos de fitas magnéticas, doação de negativos de película etc. O projeto interdisciplinar incluiria trabalhar nas áreas da antropologia, sociologia, geografia, psicologia e mais outras especialidades. No mesmo ano por encargo da Professora Maria Isaura Pereira de Queiroz, do Centro de Estudos Rurais e Urbanos (CERU), a gente ia documentar uma comunidade messiânica no interior da Bahia, em Santa Brígida, que ela tinha estudado durante 50 anos.

O documentário que não era o resultado da pesquisa, mas tratava se da comunidade que naquele momento era o objeto que o pessoal pesquisava. Que no final terminou dirigindo o próprio Sergio Muniz

já que o Paulo Gil Soares, que na última hora não pode dirigir. Este trabalho criou um grupo de Thomas Farkas, IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), CERU (Centro de Estudos Rurais e Urbanos), Geraldo Sarno, Paulo Rufino, e Francisco Ramalho.

O incansável Thomaz Farkas decidiu entrar numa segunda etapa da produção de filmes documentários, que vai dos anos de 1968 a 1970 . novamente convoca a seu parceiro de produção para lançar um novo desafio. Um trabalho que deveria ter um levantamento de temas e livros sobre o Nordeste. Partindo das festas religiosas, safra de mandioca, de cana de açúcar, milho etc.



Fig. 49 > Sergio Muniz - Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006.

O que era possível documentar ao longo de ano inteiro, a pesquisa durou 6 meses no final de 68. No início do ano seguinte, Thomaz Farkas junto alguns recursos consegue comprar uma moviola, uma câmera Éclair, um Nagra, refletores, filmes, levantando assim condições para iniciar a produção e filmagem. No ano 1969, Sergio Muniz conhece a Edgardo Pallero, produtor argentino que iria a colaborar na produção do projeto de realizar 10 documentários sobre o nordeste do Brasil, voltando com 19 documentários. Entre 1986 a 1988. e chamado por Fernando Birri para Coordenar o planejamento do corpo docente da Escola Internacional de Cinema e Televisão em Cuba , EICTV. E convidado para assessorar na pasta da secretaria da cultura por Marilena Chauí, da gestão de Luiza Erundina, 1989-1992. Desenvolveu projetos de memória cinematográfica para o Museu da Imagem e Som entre 1993-95 . Ocupa o cargo de assessor de cinema no Memorial da América Latina entre 1995-2000. Na atualidade e ainda um dos curadores do Primeiro Festival de Cinema Latino Americano de São Paulo, patrocinado pelo Memorial da América Latina.

3.2.1 Filmografia | Roteiros

1972 - Herança do Nordeste

1968 - Brasil Verdade

1967 - Roda e Outras Estórias

Roteiros

A criança e seus jogos. São Paulo. 33 p.

Orçamento, Angra, Ilha Grande & Emilia. São Paulo. 45p.

Transcrições de entrevistas - notas de trabalho:

Beste. São Paulo, 1970. 8 p.

Contém versão para o francês e documentos de trabalho:

De raízes & rezas, entre outros, 11p.

Adaptação livre de trechos de Morte e Vida Severina e outros poemas, de João Cabral de Melo Neto.

Jornal da história. São Paulo. 7 p.

O povo do velho Pedro. São Paulo, 1967. 17 p.

Inclui roteiro em inglês e francês:

O retrato na gaveta. 15 p.

Os solitários. Roteiro Carlos Alberto de Souza Barros, Bráulio Pedroso e Sérgio Muniz. São Paulo. 81 p.

Rastejador, substantivo masculino. São Paulo, 1970. 10 p.

Contém ficha técnica e comentário e Roda & outras estórias. São Paulo. 13 p.

3.2.2 Sergio Muniz | Entrevista

Entrevista I parte - realizada na residência de São Paulo. 2004 - II segunda parte no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em vídeo digital (dvcam) - 58 m.

Qual e o desafio do I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006?

.- (...) a consolidar esse festival que está se inaugurando aqui em São Paulo, que ele se perpetue. Que seja como foi a mesa de hoje, uma reflexão do que aconteceu, mas projetando essa reflexão para o futuro. O que vai nos acontecer? Vai ser possível um reencontro, uma reaproximação do passado com o futuro? Vai ser possível entender a unidade na diversidade e a diversidade na unidade? Como é que esse panorama vai acontecer? Eu acho que a mesa redonda de hoje teve esse caráter de um lado, histórico-saudosista de uma certa parte, mas fundamental para que gerações mais jovens tivessem uma idéia do contexto em que esse passado se desenvolveu. Com relação aos cinemas novos, cada país tem um cinema novo. Cada um tem suas diferenças, suas idiosincrasias. Agora o que vai acontecer, eu diria que a gente perguntas, respostas nós não temos.

E essas novas tendências agora, o que vêm da herança desse cinema novo, agora pro Brasil, pro cineastas de hoje em dia?

.- Eu não chamaria herança, eu chamaria mais um ponto de referência, pra saber... É como você dizer, eu quero começar, eu quero escrever. E se eu não conheço a poesia do Drummond, do Manoel Bandeira, do Vinicius de Moraes, eu posso estar redescobindo a pólvora e reinventando a roda. Eu tenho que ter uma referência do que esse passado cultural cinematográfico significou, para que isso seja uma ponte de reflexão e não uma imposição que eu tenho que repetir no presente o que o passado. Essa é a importância dessa relação. Então é por aí é que as coisas se encaminham e podem resolver. E nesse sentido, acho que mesa também deixou isso muito claro nas intervenções dos diversos companheiros, dos chamados históricos, que o Guedino chamou de “os dinossauros”.

E o senhor acredita que exista essa “Pátria Grande” ou ela é uma utopia?

.- É um sonho. Como todo sonho, o que acontecesse quando você tem um sonho? O sonho é como se você estivesse numa estrada e você vê a linha do horizonte lá no fundo. Se você avança dez metros, o horizonte fica a dez metros mais distantes. Agora, quando você está caminhando, no caminho você está tentando realizar o sonho e realiza outras coisas. A “Pátria Grande”, o MERCOSUL, a unidade latino americana é um processo, se não inevitável, mas extremamente desejável, para que se possa haver uma integração dessas culturas, que tem muito mais parentesco do que com uma hegemonia cinematográfica que não tem nada a ver conosco. Não que ela não tenha direito a existir, não é isso, mas é outra coisa. E num panorama, digamos assim, numa situação de mercado, de relações de exibição, que sejam outras que você tenha o direito de ocupar o seu espaço que você não ocupa hoje em dia. Ocupa não no sentido militar nem

obrigatório, mas que tenham condições de revelar a seu publico, as suas diversidades. Eu acho o grande dado desses cinemas, quando se encontraram em 67, e continuaram se encontrando ate hoje, é que ele tem uma unidade na diversidade e são diversos na sua unidade. Quer dizer, essas diferenças foram mantidas, conservadas, etc, para que essa diversidade possa significar o olhar diferente. Quando se abre uma janela, eu não quero ver sempre o mesmo panorama, eu quero ver que existem outras possibilidades de eu ver o mundo. O cinema latino-americano permite outras possibilidades de eu ver o mundo que não seja só uma determinada visão de mundo.



Fig. 50 > Sergio Muniz - Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006.

Será que não se perdeu um pouco esse sentimento e se caiu um pouco no mercado mais capitalista e o cinema latino-americano caiu nesse mercado capitalista?

.- Acho que fazendo um retrospecto, o Brasil por muitos anos virou as costas para a América Latina, o Brasil não se considerava latino-americano. Depois de uma série de situações políticas, geográficas e culturais que se percebeu que existe um certo parentesco entre nossas culturas. A situação criada a partir da chamada globalização - que nem é tão nova, pois quando os portugueses invadiram, e que eles chamam de “descobrimto das Américas”, quando os espanhóis e ingleses foram pra Índia, etc., essa globalização já existia: exportando para estes países dominados e colonizados as suas culturas. Só que hoje em dia isso se dá em uma dimensão cujo controle é complicadíssimo e cuja relação diária com essa produção é complicada porque na medida em que você é avassalado literalmente manhã, tarde e noite por todo um mecanismo, seja de publicidade, seja de formação ou desinformação, seja pela massa de informação que

you não consegue digerir porque é tanta informação, fica difícil você se relacionar com esse mercado. Agora, mercado capitalista sempre foi nestes países mais ou menos selvagem, mas dentro desta perspectiva existe uma lógica que passa pelo aspecto cultural e se você não o leva em conta, vai pura e simplesmente deixar de ser cidadão para ser somente consumidor, e é por aí que a gente não quer caminhar.

Qual a importância da Escola Internacional de Cinema e Televisão para a América Latina [Escuela Internacional de Cine y Tv de San Antonio de Los Baños]?

.- Acho que é fundamental por várias razões. Primeiro porque é uma escola realmente latino-americana e internacional. Não é uma escola cubana onde por acaso entrem alguns alunos estrangeiros. Se você for pegar a experiência que existe em vários países do mundo, tem uma fundação européia que mais ou menos em termos estruturais se assemelha ao organograma da escola, só que se trata de uma escola francesa, onde por ano podem ingressar cinco estrangeiros: são trinta ou quarenta alunos, vinte e cinco são franceses e o resto do mundo é cinco. Você observa isso também em Moscou, na Polônia, na Checoslováquia, na Alemanha, na Itália. Lá não, ali é uma escola primeiro latinoamericana fundamentalmente, mas ela é, como diz o [Fernando] Birri, dos três mundos, da América Latina e Caribe, Ásia e África. Isso então já é um dado importante. A segunda coisa é que é um espaço que eles dizem de produção de energia audiovisual e que os alunos têm a possibilidade de, manhã, tarde e noite, durante um número determinado de anos, de colocar em xeque o seu desejo de ser produtor de imagem, para se chamar de “cineasta” ou “cineterrasta”, o nome que você queira dar. Isso por um lado. Por outro lado, esse encontro lá permite um reencontro, uma reaproximação cultural nos diferentes países latino-americanos.

Nenhuma escola do nosso continente permite essa aproximação. Você pode ter alguns estudantes como ele [refere-se ao cinegrafista] de fora do país, mas ele é um estrangeiro nessa escola; é uma escola latino-americana que comporta todas as relações culturais. Também tem essa característica de, havendo essa aproximação, as relações de trabalho e de amizade que se desenvolvem nesta escola permitem o estabelecimento de uma nova rede de relações que amplia essa visão e esse desejo de uma integração latino-americana. Mais ainda, se pensamos na universidade, ou qualquer faculdade ou escola de comunicação que queira fazer uma modificação nos seus planos de estudo, ela tem que passar pelo diretor de departamento, pelo diretor da escola, pelo reitor e vai pro Ministério da Educação, que passa por um conselho. Então quando você vai ver, entre a solicitação para que haja uma mudança no plano pedagógico e para haver esta modificação, pode demorar quatro ou cinco anos, que sejam três; três anos depois essa escola já é outra e lá na Escola a resposta a estas dificuldades e todos estes desejos é muito mais rápida, ela vai depender única e exclusivamente, de um lado obviamente das modificações sendo discutidas e aceitas e a escola tenha recursos para rapidamente superar essas exigências. Então esse conjunto de pequenos indícios, de pequenas indicações é o que forma essa característica extremamente única da Escola e da sua importância.

O senhor acredita que antes de começar a entrar na parte do cinema ficcional [não compreendido] o cineasta sempre começa com o documentário. Por que o senhor acredita que seja assim, documen-

tário e depois ficção?

.- Não, essa coisa de “ter que passar” você não tem que fazer obrigatoriamente ficção. Existe uma certa variação de valores de que muita gente quer ser realizador. Se você for pegar, por exemplo, a pauta dos alunos inscritos no exame da Escola e você vai ver que a maioria quer ser realizador, poucos querem ser produtores. No entanto, o produtor é uma função tão importante quanto o realizador. Quem que tem que ser o produtor? Ele tem que ser uma pessoa que tenha a qualidade e as características de ter a capacidade de discutir de igual pra igual com o diretor do filme. O fotógrafo também tem que ter uma capacidade... Então você tem uma formação primeiro polivalente, a escola começa por aí, primeiro eu vou querer ser realizador, segundo eu coloquei na minha planilha de inscrição, mas na escola eu vou ter que saber fazer produção, edição, sonoplastia, ou seja, todas as funções que uma equipe tem. E vou desenvolver estas atividades no final do curso, no final do semestre, no final da qualificação para a graduação, vou ter que desenvolver estas atividades mesmo que eu tenha meu projeto de realizador. Mas vou ter que ser fotógrafo no filme, editor no outro, produtor no outro, roteirista no outro, técnico de som no outro, e assim por diante.

Então, primeira coisa, você tem que ter uma formação polivalente. A segunda coisa é que você não vai aprender a ser “fotógrafo de cinema”, você vai aprender quais são as exigências de você, enquanto um técnico que trata da luz, saiba como iluminar em qualquer situação, seja uma telenovela, seja uma reportagem, seja um documentário, o que for, e a mesma coisa é sobre o roteiro, você não vai começar um roteiro de ficção, ainda mais num grupo de pessoas que nunca tiveram uma experiência maior com o trabalho de atores, por exemplo. Não posso pretender que um aluno que está no segundo ano de escola, a não ser que seja um gênio, o que às vezes acontece, saiba já trabalhar com atores. Então você vai passar por um processo que o ramo que aluno vai escolher ser, documentário ou ficção, vai passar pelo que ele aprendeu enquanto fazia um roteiro, seja de ficção ou documentário, como ele fotografou, seja na ficção ou seja no documentário, quer dizer a opção de ser realizador de ficção é no final do processo e não que eu tenha que obrigatoriamente o processo seja do documentário para depois da ficção. É uma escolha pessoal, do talento de cada um, do desejo de cada um.

E como o senhor avalia hoje os cursos voltados para esta área do cinema no Brasil? do cinema, de midialogia?

.- Eu prefiro não falar. [risos] Bom, tudo bem. Você está em uma universidade, deve ter informações sobre outras escolas. Faça uma comparação desses dados que eu dei pra você. É possível na sua universidade ter o trabalho desse jeito que eu falei pra você? Tenho a impressão que não é. É possível na sua universidade ter uma modificação rápida do plano de estudos? Acho que não é. É possível na sua universidade você contar com um conjunto de alunos latino-americanos que lhe possibilite pensar o que seja esta integração latino-americana? Não é. Então têm outras perguntas que se pode fazer a partir daquilo que falei pra você agora.

Como e quando você se interessou por cinema?

.- Talvez eu tenha me interessado por cinema quando entrei numa sala de montagem pela primeira vez. Não só pela semi-obscuridade e a atenção que me chamava uma pequena tela, mas principalmente pelo cheiro que vinha das películas empilhadas em uma prateleira. Posteriormente em 1954, tive oportunidade de fazer uma assistência de câmara em um documentário, A casa de Mário de Andrade, e depois entre 59 e 63 fui trabalhar em uma agência de publicidade, retomando contatos com pessoas que estavam ligadas com o cinema publicitário e que tinham participado da experiência da Vera Cruz, como Galileu Garcia, Jacques Deheizelin, e outros. Já neste período eu tinha estabelecido contato com pessoas da Cinemateca de SP e tive oportunidade de conhecer um cineasta argentino que passava por aqui, Fernando Birri, que tinha vindo fugindo da ditadura argentina de então.. Essas duas últimas situações me aproximaram de Thomaz Farkas, a quem já conhecia socialmente e que, naquele momento, pretendia produzir documentários. E foi na produção de um desses documentários por ele produzidos, Viramundo de Geraldo Sarno, em 64- 65, que eu me incorporei na equipe de produção no lugar de Vladimir Herzog, que tinha ido a Londres trabalhar na BBC. Antes disso, em início de 64, fui fazer a direção de produção de um longa, que deveria ter sido dirigido por Rui Santos, mas que teve sua realização impossibilitada pelo golpe de abril de 64. Daí em diante, de 64 até início de 80, trabalhei nos documentários produzidos ou co-produzidos com o Farkas.

Não havia um grupo, algo que o influenciasse para se interessar por cinema?

.- Enquanto grupo que fizesse observações sistemáticas não. Muito tempo depois, em 65- 66, tinha um grupo que envolvia Francisco Ramalho, João Batista de Andrade, eu, Geraldo Sarno e dois arquitetos que começaram uma série de seminários sobre cultura em geral, e não sobre cinema, que durou meses. Não era um grupo de discussão sistemática. Depois disso acabou e, desse grupo, eu e Geraldo continuamos a trabalhar com o Farkas.

Qual foi o primeiro filme que você trabalhou?

.- Fui assistente de câmara em um documentário do Rui Santos sobre a casa de Mário de Andrade em 1954. Através de meu primo Bráulio Pedroso. Os dois eram do Partidão. E eu queria trabalhar e fazer a minha vida, por sorte talvez essa tenha sido a minha chance. Foi de aprendizado, ele me ensinou como carregar o chassis da câmara com filme, a medir a luz, coisas mínimas. Um “carregador de mala”.

Depois desse filme você vai para que tipo de trabalho?

.- Fiquei procurando algo para fazer até que, em 1956, eu comecei a trabalhar em um banco e depois em um departamento legal de um frigorífico. Mas, desde esse filme com o Rui eu já via muito cinema e tinha um círculo de amigos que circulavam na área de cultura: Bráulio, Agenor Parente, Fernando Henrique Cardoso, Rodolfo Nanni, Nelson Pereira dos Santos, Artur Neves, Galileu Garcia, Villanova Artigas, Agostinho Martins Pereira, entre outros.

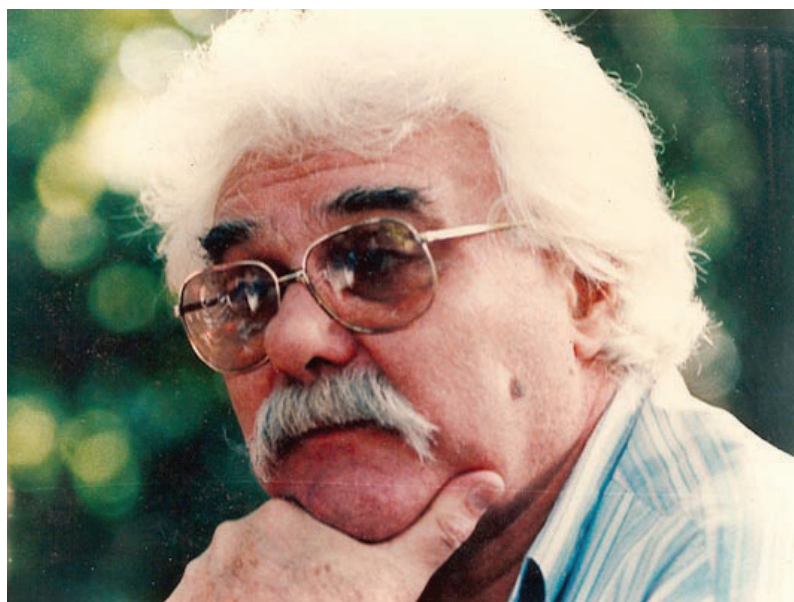


Fig. 51 > Edgardo Pallero- Argentina, (1935-1992)

Aí é que entra no cinema do Farkas?

.- Nesse meio tempo entre 61-62, com os amigos da faculdade, com contato na Cinemateca, e com o Birri chegando, em 62-63, por incentivo de minha ex-mulher, Amazonas Alves Lima, eu pensei: vou juntar dinheiro para viver um ano e poder pesquisar e ver o que eu conseguira fazer relacionado com cinema em 64. Em 63 publico meu primeiro livro de poesia Filamento e, em fins de 63, o Rui Santos me convidou para ser diretor de produção do filme Os Corumbas junto com o Carlos Alberto de Souza Barros (fez Escola na Itália) e Luis Eduardo de Oliveira, que ia ser o ator. O filme era baseado no era considerado como o primeiro romance proletário brasileiro, mas veio o golpe e tudo acabou. Eu estava na Bahia, onde o filme iria ser feito, volto e vou trabalhar na produtora de comerciais do Galileu Garcia e do Agostinho Martins Pereira, a Documental. O Farkas, que como eu disse eu conheci, pela primeira vez, em 1953, num reveillon na casa do Fernando Henrique, e com as minhas relações com o pessoal da USP/Maria Antonia. O Farkas tinha um projeto de documentários sobre Reforma Agrária para o Ministério durante o governo do João Goulart sendo que já estavam trabalhando com ele Maurice Capovilla, Waldimir Herzog, Fernando Birri, Edgardo Pallero, Dolly Pussi, Carmem Papio e Manuel Horácio Gimenez. Quando veio o golpe isso é desarticulado e o Birri e sua mulher vão embora, mas os outros ficam. Isso coincide com a vinda de Geraldo Sarno, que vem fugido da Bahia, por ter sido dirigente da UNE e membro do CPC baiano, e se incorpora a este grupo. E o Farkas começa a pensar em fazer filmes sobre o Brasil, mas não sobre a Reforma Agrária, pois já tinha montado um mínimo de estrutura de produção.

Com isso o Geraldo propõe Viramundo, filme sobre os migrantes nordestinos. Farkas vai para o Rio conversar com cineastas principiantes, e ver se alguém queria participar do projeto. Lá, Paulo Gil Soares, que trabalhou com Glauber em Deus e Diabo na Terra do Sol, também se incorpora ao grupo e propõe a realização de um documentário, chamado Memória do Cangaço, baseado na estória de um policial conhecido

como Cel. José Rufino que participou de várias volantes contra o cangaço, Lampião e Corisco, e no qual Glauber se baseou para fazer o Antonio das Mortes. Me incorporei a esse grupo no processo de produção de Viramundo, que vai de julho/64 a jan./65; quando chega set./ out., o Vlado decide deixar a direção de produção deste filme e ir trabalhar na BBC de Londres. E eu entro no lugar dele. Aí já estão em processo de produção 4 documentários que compõem esta fase de produção dos documentários do Farkas: Viramundo, Memória do Cangaço, Subterrâneos do Futebol, proposto pelo Capovilla, e Nossa Escola de Samba, do Manuel Gimenez.

Todos os filmes foram feitos na mesma época?

.- Na mesma época, mas não simultaneamente: entre julho de 64 e fevereiro de 65. Não é que havia 4 equipes, filmando 4 documentários filmados nos mesmos dias, com 4 equipamentos diferentes. No caso do Memória do Cangaço era uma co-produção com o Ministério das Relações Exteriores, que emprestou uma câmera 35mm e uma moviola e no caso dos outros 3, 2 eram feitos em São Paulo, com a mesma câmera do Farkas, Arriflex 16 mm em dias e semanas intercalados, sendo o Farkas o diretor de fotografia e tendo, por vezes, uma segunda câmera de um outro profissional. E no caso de Nossa Escola havia uma programação que fazia com que o Farkas fosse ao Rio com essa câmera Arriflex, filmar.

E como entraram Gilberto Gil, Caetano Veloso e José Carlos Capinan no filme de Geraldo Sarno?

.- Gil, Caetano e Capinan estavam em São Paulo e eram amigos de Geraldo desde o tempo da Bahia. Ele convidou Capinan e Caetano para comporem a canção tema do documentário Viramundo e que foi interpretada por Gil. Talvez seja interessante notar que a letra desta canção é inspirada fundamentalmente em expressões usadas pelos entrevistados no filme: “Dando a safra com fartura, dá sem ter ocasião, parte fica sem vendagem, parte fica com o patrão”... É nesse momento que conheço Gilberto Gil e, tendo eu ouvido anteriormente 5 canções suas, solicitei autorização para usá-las em um curta metragem que fiz a seguir, intitulado “Roda e outras Estórias”. (1967)

Conte um pouco sobre esse filme, que é o seu primeiro.?

.- Eu, como disse, inspirei-me nas músicas para pensar nesse filme, uma produção minha com a ajuda de vários tipos e diferentes pessoas. A Documental, onde ainda estava trabalhando ao mesmo tempo em que fazia o filme de Geraldo, emprestou câmera 35 mm e moviola, outro amigo emprestou dinheiro para fazer ampliações fotográficas. O diretor de fotografia e a montadora não cobraram. Há cenas que o Luis Carlos Barreto me emprestou, material filmado por Paulo Gil na Bahia, além de folhetos de cordel da coleção de Valdemar Herrman que usei fotografando, reproduzindo e montando cenas com essas capas de cordel que continham gravuras. Junto com isso há fragmentos de filmes reportagens da guerra do Vietnã, fotografando, reproduzindo e montando cenas com essas capas de cordel que continham gravuras. Junto com isso há fragmentos de filmes reportagens da guerra do Vietnã, fragmentos de um soldado ferido, de outro com uniforme, as marchadeiras do Golpe 64, cenas do carnaval do filme Nossa Escola de Samba, etc.



Fig. 52 > Geraldo Sarno - Brasil

E o que é feito com os filmes prontos, o seu e os do Farkas? .- Há uma apresentação pública no Masp da rua 7 de abril onde foram muito bem recebidos por críticos e cineastas: Maria Isaura Pereira de Queiroz, Paulo Emílio, Roberto Santos, entre outros. E aí os filmes vão participar do Primeiro Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, e também são apreciados, principalmente pelo jurado internacional, composto por: Jean Rouch, Edgar Morin, Louis Marcorelles, Robert Benayoun e Marcel Martin que desde então sempre divulgaram nossos filmes. Neste festival, o Memória do Cangaço ganha o prêmio de melhor documentário e eu ganho um prêmio da União Mundial de Arquivos de Filme.

É nesse momento que surge o nome Caravana Farkas?

.- Não. Nesse primeiro momento esses 4 documentários foram transformados num longa metragem para projetar no circuito comercial, quando então eu sugeri que ele tivesse o título de Brasil Verdade. Esse título passou a ser o título dos folhetos que divulgavam cada um dos documentários. Aí aos 4 documentários, posteriormente, se somam outros que são co-produzidos com o Instituto de Estudos Brasileiros: Vitalino Lampião, Jornal do Sertão e outros e sob esse mesmo título. Em 68, o Farkas decide partir para a segunda etapa de produção e ainda ficou esse nome. Mas não era muito conhecido por Brasil Verdade. Nos anos 90, a partir de um texto do Eduardo Scorel, surge o título Caravana Farkas e aí ficou o nome.

E, nessa segunda etapa, quantos filmes haviam sido planejados?

.- Havíamos combinado com o Farkas de voltarmos de uma viagem de 3 meses para o nordeste com 10 filmes documentários e voltamos com 19. As idéias apareciam no momento de produção e iam sendo incorporadas. O Paulo Gil estava filmando na cidade de Taperoá no interior da Paraíba 3 documentários so-

bre o mundo do gado quando, num determinado dia, apareceu na cidade o conhecido Frei Damião e imediatamente se documentou essa passagem do Frei por lá. O Geraldo no interior do Ceará estava fazendo Viva Cariri, uma região que misturava um mundo místico religioso com uma tentativa de industrialização local, tudo isso vinculado com várias manifestações de cultura popular. Pensava filmar junto uma casa de farinha e um engenho de rapadura. Acabou fazendo dois filmes separados. No meu caso foi diferente. Eu estava preparado para filmar meu documentário Rastejador, dentro do qual haveria este personagem fabricando uma besta medieval que fazia parte de sua bagagem de memória cultural. Mas, na semana que chego para filmar, julho de 69, ouço numa notícia de rádio que o primeiro homem iria por os pés na Lua. Decidi então tirar a fabricação da besta do documentário Rastejador e fazer outro documentário específico sobre a besta, que narra exclusivamente como se constrói a besta.

Quem mais participa desta segunda etapa de produção do Farkas?

.- Num primeiro momento, articipei eu e Ana Carolina da parte de pesquisa de textos e informações, no planejamento geral o Edgardo Pallero, eu fazendo a direção de produção e produção avançada dos filmes, o Sidnei Paiva Lopes, som direto, Afonso Beato e Thomaz, fotografia, diretores eu, Paulo Gil, Geraldo e depois Eduardo Escorel.



Fig.53 > Caravana Farkas - Brasil

Essa etapa termina quando?

.- Em 70, 71. Em 72/73, com dois materiais que eu tinha filmado com o Farkas, um raizeiro no Crato/CE, e uma rezadeira em Santa Brígida/BA e vendo as sobras de todos documentários, propus montar um filme novo para o Farkas e faço De raízes&rezas entre outras. Acaba o trabalho sistemático com o Farkas, mas

depois disso eu fiz com ele, em co-produção, entre 76-77 dois filmes sobre café em Santos: um sobre um armazém de catação de café, chamado Um a um e outro sobre os provadores de café, Cheiro/gosto, o provador de café. E ainda em 77 fiz mais dois documentários em co-produção com o Farkas, A Cuíca e O Berimbau. Além disso, teve uma produção episódica de documentários com o Guido Araújo, que eu montei, como Feira da Banana. E em 78 faço o documentário Andiamo In'Merica, que foi em dois capítulos, produzido pela Embrafilme através da produtora do Farkas.

Bom, mas você também tem outros filmes. Fale-me sobre eles.?

.- Em 1967, a partir de relações com a Profa. Maria Isaura de Queiroz, que tinha visto os primeiros 4 documentários do Farkas, e também com o Instituto de Estudos Brasileiros, a professora propôs um projeto interdisciplinar para voltar à cidade de Santa Brígida no interior da Bahia, onde no início dos anos 50 ela tinha realizado um trabalho sobre religiosidade popular e messianismo. Esse projeto envolvia diferentes áreas acadêmicas como antropologia, sociologia, geografia, psicologia e queria que fosse feito um registro filmado dessa comunidade enquanto esse projeto se desenvolvia em Santa Brígida. Originalmente esse filme deveria ser dirigido por Paulo Gil Soares que poucas semanas antes desistiu. Eu, que estava na direção desse projeto, passei a ser também o diretor do mesmo, que se chamou O Povo do Velho Pedro, anotações.

E do que trata o filme?

.- O documentário não é um registro das diferentes áreas acadêmicas, mas sim um registro do que era a comunidade no momento em que era feita a pesquisa. É o único documento filmado sobre o guia religioso que dirigia essa comunidade religiosa, conhecido como Pedro Batista, e que faleceu poucos meses após. Como curiosidade, esse filme só foi apresentado para a comunidade de Santa Brígida, 30 anos depois em 1997.

Esses últimos filmes de que você falou, o Andiamo In'Merica e O Povo do Velho Pedro têm algo em comum com a forma de fazer dos outros?

.- Em O Povo do Velho Pedro fui pego de surpresa e resolvi trabalhar a partir do livro da Professora Maria Isaura sobre esta comunidade. Ao invés de tentar ilustrar com imagens os capítulos desse livro, eu anotei o conteúdo de cada capítulo e procurei transformá-los nas principais seqüências do documentário, nomeando-as com citações bíblicas que, por sua vez, traduziam o conteúdo dos capítulos do livro. Então eu fiz uma documentação das principais lideranças da comunidade e seu interrelacionamento. Foi um filme muito bem aceito pela Maria Isaura sua exibição no Instituto da América Latina em Paris, na Embaixada do Brasil em Roma, no Seminário Jesuíta em Roma e numa projeção na Embaixada do Brasil em Londres, além da reunião anual da SBPC da época. Assim, O Povo, Andiamo In'Merica, Rastejador, Cuíca, Berimbau, Um a um, Cheiro e Gosto são filmes que trazem basicamente entrevistas e foram feitos respondendo uma conjuntura ocasional.

Mas então poderíamos pensar em dois gêneros diferenciados, um mais inventivo e outro mais tradicional?

.- Se eu pensar retrospectivamente na minha filmografia como um todo há uma parte que estabelece uma relação entre si, não a partir de uma trilha sonora encomendada, mas sim através de canções da época, como Roda, Rastejador, Beste, Raízes&rezas. Outra linha que une a maior parte dos documentários são as entrevistas, une todos menos o Roda. E há ainda dois outros pólos, eu diria que Roda é um filme ingênuo de agitação e propaganda e o Presunto Legal que é um filme político de denúncia que não tem nada a ver com o restante. Atiro em varias direções. Você esta se referindo ao Você também pode dar um presunto legal? E esse? Como surgiu? .- Em final de 1970, assumi a direção administrativa do teatro São Pedro que apresentava naquele momento a peça de teatro O interrogatório, de Peter Weiss. Fui ser administrador, pois Mauricio Segall que era o produtor teatral que mantinha o teatro foi preso por razões políticas.

Nesse momento, começam a aparecer mais insistentemente notícias de torturas e assassinatos políticos, o que me levou à reflexão de que os elementos que compunham o Esquadrão da Morte em SP, entre eles o famigerado delegado Fleury, passaram a ser usados nesse primeiro momento no trabalho de perseguição e captura de pessoas ditas subversivas e terroristas, achando portanto que o Esquadrão da Morte havia servido de ensaio geral para a repressão política que começava a se instalar no país. Nessa mesma época também era apresentada outra peça de teatro, A resistível ascensão de Arturo Ui, de B. Brecht. Achei que fragmentos dessas duas peças fora de seu contexto poderiam me servir de ilustração e informação sobre esse processo de violência política, associando a essa ilustração material que já vinha recolhendo em jornais, revistas e imagens de telejornalismo sobre o Esquadrão da Morte. Achei que poderia fazer um filme denúncia para ser exibido no Brasil daquela época. Consegui, inclusive, imagens do delegado Fleury sendo condecorado pela Marinha Brasileira pelos serviços prestados.

Voce participou de Festivais de cinema em que época ?

.- É, 65, 66, na verdade, foi a apresentação dos filmes no festival internacional do Rio de Janeiro. O filme do Paulo Gil, o documentário “Memórias do Cangaço” ganhou um prêmio. No festival, participei com o documentario, Rodha e outras estórias que ganhou o prêmio da União Mundial dos Museus do Cinema e por aí. Bom, nesse meio de tempo, as situações políticas dos respectivos países complicaram. No caso do Brasil, nos começamos a fazer os filmes. Quando foi o final do 69, veio o AI-5, que, entre outras coisas, além de fechar politicamente o país, teve como consequência várias medidas tomadas no setor de educação que inviabilizaram a venda de filmes para a escola, porque as chamadas atividades culturais ou paralelas, ou sei lá o que tinham a frente, eram atividades que, nos colégios pagos, você pagava um tanto a mais e recebia essa atividade a mais. Proibiram esse tipo de relação. Então o mercado possível desapareceu, né? O que causou uma preocupação na medida em que é muito mais complicado alugar filme do que vender. Digamos o retorno era muito inferior, enfim, mas mesmo assim os filmes tiveram muita repercussão, essa segunda leva dos documentários que foram 19, tiveram muita repercussão internamente no Brasil e no exterior, que no caso estreou em... não sei se foi em 71 ou 72, 73, por aí.

Participou no estrangeiro também né..?

.- No início dos anos 70, nós fizemos uma grande apresentação no Museu do [...] em Paris em mil e não sei quantos, 10 ou 15 documentários estavam na Europa em diferentes... Até aquele momento não havia tanto problema. Você viajava mais ou menos tranqüilamente, dependendo do filme que você levava na mala, mas ainda não havia atingido o auge da repressão. Começa a complicar no Chile a partir de 73, na Argentina a partir de 76, aqui no Brasil a partir de 71, até 70 e pouco você mais ou menos conseguia viajar com uma certa tranqüilidade. A partir dessa época, esse comitê que havia sido formado essencialmente para estar voltado para os problemas de integração, co-produção, divulgação, distribuição, o toma uma certa forma mais política. Começa a dizer: olha, o Raimundo Gleysser foi assassinado na Argentina, o Fernando Solanas (Arg.) tem que ir para Europa, o Glauber está na Europa, o Miguel Littín (Ch.) tem que se exilar na Espanha, e daí para frente. E mesmo assim algumas produções internacionais conseguem ser feitas, por exemplo, o Edgardo Pallero (Arg.) junto com o Jorge Sanjinés (Bol.) consegue fazer nos anos 70 e tantos dois longas-metragens na Bolívia, baseados em histórias verídicas de mineiros de cobre, enfim, com muita dificuldade. Até que em 79, se realiza o primeiro Festival Internacional de Cinema Latino Americano de Havana, e de uma certa forma é esse Comitê que consegue fazer chegar a Cuba filmes de países nos quais Cuba não tinha relações diplomáticas: então vão vai chegar filme do Chile, da Argentina, filmes de todas partes, através dos mais tortuosos caminhos do mundo, mas chegava o filme. E esse Festival de Havana começou a ter grande importância América Latina, por ser possível você ver num só lugar, coisas que normalmente você não vê e lugar nenhum. O Festival de Havana era esse ponto de encontro, junto com outra decisão do Instituto Cubano e Arte Revolução Cinematográfica que era sempre comparar tudo que era produzido na América Latina.

Você começou a ter uma aproximação com a América Latina, quando você participou no Festival de Viña Del Mar em Chile. ?

.- Sim, foi com o documentario Rodha e outras estórias....Eu vou te explicar. Quando eu estava fazendo a produção do filme do Geraldo, ele era da geração e amigos dos baianos, ou seja, Caetano Veloso, Gilberto Gil, o Capinam, Paulo [Gero], todos mais ou menos ligados na Bahia. Ele convida, então, o Caetano e Capinam para fazerem a letra do filme que seria o tema do Viramundo, né? E já estava em SP o Gilberto Gil, que também eram amigos deles. Então ele convida o Gilberto Gil para interpretar a música e a letra que Capinam e Caetano faz. E aí eu conheci o Gilberto Gil. Então estava em SP Gilberto Gil, Capinam, Caetano, Maria Bethânia, Gal Costa, esta turma. E ouvi as coisas que o Gil tinha. Ouvi 4 ou 5 canções dele e falei: olha, Gil, essas 5 canções, acho que dá para montar um curto. Você permite que eu use? Ele falou: ah pode usar. Então, o que eu fiz? Peguei essas 5 canções e encima delas montei uma estória para você ter... Inventei uma estória encima de cada uma das 5 canções e juntei as 5 canções, que a primeira música se chama Roda e as outras 4 estórias são as 4 outras canções. Essa é a vertente do filme. Durante a década de 60, surgiram através de grupos de discussões, movimentos, pelo o resgate da cultura nacional. Brasil, através do manifesto da estética da fome Na Argentina, surge o

cinema independente da terceira via, No Chile, o novo cinema político, na Bolívia, Jorge Sanjinés com a teoria junto ao povo. Manifestações que gera encontros e ideais comuns.



Fig. 54 > *Viramundo* (1965) de Gerardo Sarno.

Como você viu essas manifestações, você participou dessas manifestações?

.- Participei durante esses... Movimentos a través dos encontros de Mérida, Viña Del mar... Eu participei das discussões, depois eu fiquei afastado até 85. Claro que isso tem reflexo na formação da própria escola porque, na medida em que a escola trazia representantes desses países, muitos deles vinham mais ou menos, digamos assim, influenciados ou informados por aquelas manifestações cinematográficas de seus países, quer dizer, um grupo que veio da Bolívia tinha uma... Percebia uma maior importância do que um Sanjinés fez do que um brasileiro que não conhecia nem o Sanjinés, quer dizer, tinha essas diferenças, mas o interessante desses momentos é o seguinte. No início dos anos 60, que vão acabar até o seu final, com trajetórias ditatoriais na América Latina, você vai encontrar aqui, tanto no Brasil, na Argentina, no Chile, no Peru, na Bolívia, no Peru, na Colômbia, na Venezuela e no México, tinha pessoas... Vamos dizer assim, certas formas mais ou menos parecidas de pessoas que no fundo estavam querendo mudar seus países, quer dizer, no contexto geral era mais ou menos esse né? Se você for ver no caso do cinema novo no Brasil, falam no cinema novo como se cinema novo fosse uma unidade férrea, não é. O cinema novo tinha várias manifestações e diversidades. Acho que justamente a riqueza do cinema novo é que você examinando hoje, examinando...

Como foi desenvolvendo-se esta integração latino-americana, na cultura filmografia?

.- Em 67 quando já tínhamos feito os primeiros documentários, acontece o primeiro festival de Viña Del Mar no Chile, onde pela primeira vez, cineastas da América Latina se encontraram na América Latina. Era comum até essa época, o pessoal se encontrar em Pesaro, Veneza, Cannes, se encontravam na Europa, no Canadá, mas foi a primeira vez na América Latina que cineastas latino-americanos se encontravam em território latino-americano e a partir daí começaram a se desenvolver uma série de relações, e é desse momento que conheço o Solanas, o Miguel Littín, o Sanjinés, Santiago Alvarez e vários outros, o Birri estava aí naturalmente... Um livro que dá mais ou menos essa conjunção de coincidências é o livro de José Carlos Avellar, A Ponte Clandestina, que conta que como, apesar de serem pessoas que não se conheciam, tinham projetos mais ou menos semelhantes em diversos momentos e diversos países da América Latina. Você tinha a experiência do Sanjinés na Bolívia, do Littín no Chile, do Solanas na Argentina, o pessoal do Uruguai... Enfim, o pessoal do México, do Peru, da Venezuela, e assim por diante. Esse encontro em 67, em Viña Del Mar, que consegue se repetir em 68 em Mérida, na Venezuela e volta a ter em 69 em Viña del Mar e a partir daí desses 3 ou 4 encontros e o que se realizam em 72, 70 e outros no Canadá, se forma um organismo informal, chamado Comitê de Cineastas Latino-Americanos.

Esse comitê o que era: esse pessoal que se reuniu nesses vários encontros internacionais na América Latina que tentava de uma maneira ou de outra encontrar meio e forma para que o cinema latinoamericano fosse reconhecido e produzido pela América Latina. Então, filme brasileiro na Argentina, algumas coisas começaram a ser ensaiadas. Por exemplo, esse tal argentino que veio para cá fazer produção, o Edgardo Pallero, consegue levar junto com Luís Carlos Barreto uma série de longas brasileiras para serem exibidos na Argentina, é feito um longo chamado ABC, que tinha um filme do Brasil, Argentina e Chile, que se eu não me engano o Eduardo Coutinho participa num desses capítulos, enfim, era uma série de tentativas desse tipo de integração. Então, retomando, era um grupo de jovens que estava começando a sua... e tão jovem né? Que estavam começando suas respectivas carreiras que tinham... que tinham estabelecido uma possibilidade de relação através desses festivais de Vinha Del Mar, por exemplo, né? Onde você se encontra, começa a conhecer trabalhos dos outros, enfim, começa a haver uma troca de olhares e uma troca de impressões, de gente que, apesar de nunca ter [sido] isso, percebeu que havia uma preocupação no documentário mais ou menos parecida e por aí a coisa evoluiu de tal maneira que com o resultado de Vinha a 67 é feito um festival Mérida na Venezuela em 68 e passa por aqui um venezuelano, que era o Carlos Rebolledo, já articulação ainda com Edgardo Pallero, que veio nos convidar para participar desse encontro na Venezuela, enfim, entre 67, 69 e 70, essa... vamos dizer assim, essa participação nossa em diferentes festivais na América Latina e na Europa foi freqüente.

Como surgiu seu relacionamento com o Fernando Birri?

- Foi por lá...no 64 num festival de Rio de Janeiro, até essa época mantive contato com o Birri, por carta, enfim foi uma amizade que se manteve através do tempo, apesar das interrupções de distância e de tempo, ele só veio para o Brasil de novo em 83, desde 64, no festival de cinema do Rio de Janeiro. Em

85 me convidam para o Festival de Havana. Eu falei, “eu vou esse ano senão nunca mais me convidam e quero aproveitar essa viagem...” Foi como um reencontro das pessoas que já conhecia desde os Festivais de Viña Del Mar, desde 1979 quando fui lá a primeira vez, gente que tinha posição intermediária já estava em altos escalões, e fui conversar com um cara que na época era o Diretor e Presidente do ICAIC. Bom este cara era ... Fernando Birri, minha relação com o Birri, então, que, nesse período, vamos dizer 66 até 84, 85, eu devo ter ido não sei quantas vezes, 8, 9, 10 vezes a Europa.

E sempre me encontrava com o Birri e outros amigos latino americanos. E daí que, quando em 85, me convidam para participar do Festival de Havana, é quando me comunicam que vai... que é possível que venha a existir uma escola de cinema, né? Que é um tema que era discutido desde de Viña del Mar, se havia ou não condições, possibilidades, aonde, como, aquela coisa que ficava no ar porque não tinha ninguém que pudesse bancar esse jogo. E até que 85 Cuba decide bancar isso e quem participa dessa organização foi, de novo, a pessoa que conformavam esse Comitê de Cineastas. O Edgardo Pallero participa disso, Carlos Rebolledo, Cosme Neto, vários outros, esse grupo todo que você tem os nomes aí participaram dessa conjunção junto com outras pessoas que forma o Conselho Consultivo da Fundação hoje. Então tem Gabriel Garcia Marques, e várias personalidades que não tinham nada que ver diretamente com o cinema, mas que passaram a ser importante nessa fundação que dá origem a Escola Internacional de Cinema, na qual o Birri vai ser o diretor geral e me convida para participar com ele nesse projeto.

Qual foi a proposta da qual Fernando Birri, convidou para você participar?

.- Para tornar a estória curta, o que soube depois é que terminada essa tal solenidade, (Primeiro Festival de Cinema da Havana - Cuba), me contaram que o Fidel Castro chamou todo mundo de canto e disse: “que estória é essa dessa escola, onde vai ser, quando vai ser, quanto vai custar, com vai funcionar, como é que é...” enfim, tinham que encontrar alguém, e o Gabriel Garcia Márquez já tinha topado ser o presidente da Fundação, mas a Fundação, enfim, a Escola vai pertencer à Fundação, como é que é? O Garcia Márquez disse: “para essa Escola, quero chamar, num primeiro momento, uma pessoa da minha confiança para ser diretor da Escola e se essa pessoa não aceitar nós podemos ver outros nomes”. Ele convida o Birri, porque o Birri estava preparando uma produção de um longa-metragem de um conto dele em Cuba, que é “Um senhor muito velho com umas asas enormes”, um conto que ele adaptou para longa-metragem, ia filmar em Cuba em 86. Foi nesse momento que o Garcia Márquez pede que ele venha até Cuba para conversar sobre a escola. Chegou lá em janeiro, começaram a discutir, começou a aparecer gente da UNESCO para dar informação sobre Escolas de Cinema, e o Birri disse que aceitava se num primeiro momento pudesse convocar para os dois ou três postos fundamentais de direção da Escola, pessoas de sua confiança.

Aí ele chamou 3 pessoas e dentre elas eu. Eu para direção docente, o Tarik Souki para produção, que é um venezuelano e uma terceira pessoa que era uma cubana, a Lola Calviño para direção administrativa da Escola, seria uma vice-diretora das relações da Escola com o Estado Cubano.

Como seria esta escola - EICTV...?

.- Lá em Cuba, com exceção das leis revolucionárias, as leis civis são as mesmas desde sempre, você pode ter uma Fundação, o Direito Civil é o mesmo. Organizaram uma Fundação de Direito Privado, que tem sede em Havana, e é igual a qualquer Fundação, Rockefeller, Ford... Então foi feita essa fundação (FNCL - Fundacion del Nuevo Cine Latino-americano) que tinha como matriz aquele grupo que pertencia ao famoso Comitê de Cineastas da América Latina que era informal, mas existia enquanto grupo, e outras pessoas que não eram, entre essas, foi convidado a participar o Gabriel Garcia Márquez para ampliar o quadro de pessoas. Julio Garcia Espinosa, Diretor Presidente do ICAIC comentou: “vai ter esse negócio e pode ser que no final do Festival se anuncie que tem esse projeto, mas você não comente ainda...” e eu estava de índio lá, disse para mim mesmo: “vamos ver o que acontece no final”. Na solenidade de encerramento no Teatro Karl Marx, o Fidel fez um discurso, falou 45 minutos e disse: “me informaram agora a pouco que se tem uma idéia de se fazer uma escola Latino-Americana de Cinema e Televisão, eu apoio integralmente essa idéia, a única ressalva que faço é que tinha que ser também pro Caribe, para Ásia e para África”.

Aplauso, fecha a cortina e na minha cabeça pensei: “o ano que vem, deve ter uma maquete da escola, bonitinha com folhetinho, aí no outro ano vai começar a construção, aí daqui a 2 anos está pronta. No terceiro ano ou no quarto é que vai começar a ser escola...”. Ai um dia o Birri me telefona em fevereiro e me diz: “Sérgio, lembra aquela idéia que se falou, você não quer vir passar uma semana, 15 dias aqui para gente ver como pode ser”. E eu disse: “bom, quinze dias não fazem mal a ninguém”. Fui lá, passei um mês, não sozinho, tinha umas 20 pessoas, o pessoal do ICAIC, gente que vinha de outros países, durante 3 semanas ou mais, sentamos e trocamos figurinhas, enfim, resumindo, ao final desse período tinha-se um projeto arquitetônico do espaço que era possível ocupar, uma proposta de compara de equipamentos, uma proposta de formatação do curso, do curso regular e oficinas, seminários e apresentamos, isso foi em março de 86.

Apresentamos para o Fidel na casa do Garcia Márquez ele falou: “acho ótima a idéia”, fez umas críticas coerentes, disse que precisaria de mais espaço, que teria que ter um lugar para os professores morarem, separados dos alunos, não pode ser junto, enfim, resultou na seguinte coisa, para resumir: como não havia espaço físico em Havana livre, nenhum prédio livre e não havia brigado de trabalho que não estivesse trabalhando, se descobriu que tinha nesse lugar que é Santo Antonio de Los Baños que está a 40 km de Havana, uma escola secundária que estava precisando de uma enorme reforma, que tinha que ser desativada de qualquer jeito por causa dessa reforma, que iria demorar um tempão... O Estado Cubano estava disposto a pegar esse espaço, dentro de uma antiga fazenda, que no passado era de uma irmandade de freiras, com não sei quantos alqueires e disse: “Olha, nós vamos reformar esse espaço que vocês dizem ser necessário para a Escola, vamos construir dois prédios de apartamentos para os professores e diretores, vamos fazer uma doação de equipamentos para vocês” e, porteira fechada, o estado cubano doou tudo isso para Fundação.

Resultado: em abril de 86 se decidiu que ia ser essa escola, fui visitar e ainda desconfiava, eu falei: pó até começar a construir né? Quando voltamos em julho, para outra reunião para saber como estava sendo encaminhado, o projeto já estava em andamento, resumindo, de abril, quando começou a reforma, ao final de novembro, a reforma estava feita, os dois edifícios prontos, os apartamentos equipados, chegaram equipamentos do Japão, da França, o Estado Cubano doou para Escola dois milhões de dólares em equipamento e falou: é de vocês e a partir de agora se virem para manter esse equipamento; e durante um certo tempo assumiu o compromisso de manter, de pagar as despesas que fossem possíveis de pagar em moeda nacional, que era telefone, combustível, água, salário dos professores cubanos em pesos cubanos e passagem de avião a partir daqueles países onde a Cubana de Aviação tivesse vôo, e foi feito um acordo e durante muito tempo mantiveram essas relações. Essa foi, digamos assim, a gênese de tudo.

Existe um dialogo com outros autores, realizadores, produtores cineastas?

.- Claro. Existe um conselho de Diálogos de Altos Estudos, que são dirigidos a profissionais com carreira já consagrada e que se agrupam na EICTV para discutir os mais variados temas relacionados ao mundo audiovisual e dos quais se pode participar por avaliação de currículo e que também são pagos. Tanto as oficinas quanto os diálogos sempre se misturam, em algum momento, com o curso regular, apesar de tumultuar o plano de estudos do curso regular. Certamente seria um absurdo não permitir que os alunos do curso regular tivessem a oportunidade de conhecer e dialogar com personalidades do cinema mundial e da comunicação que já passaram pela EICTV, tais como Francis Ford Coppola, Istvan Zabo, Ruy Guerra, Harry Belafonte, George Lucas, Fernando Solanas, William Kennedy, Jean Claude Carrière, Francisco Rabal, Antonio Pozucco, Walter Murch, Robert Redford, Yuri Lotman, Costa-Gavras, Gian Maria Volonté, Tisuka Yamasaki, Mrinal Sen, Wole Soyinka, os irmãos Mattelari, para mencionar apenas alguns que lembro de memória. Ou seja, é o entrelaçamento das três figuras geométricas que formam o logotipo da EICTV: o triângulo amarelo (curso regular), o quadrado azul (oficinas) e o círculo vermelho (os Diálogos).

Você coordenava os cursos?

.- Durante o funcionamento da escola, seria diretora docente coordenação dos cursos, os professores, etc. etc. Mas, além do mais, para mim é uma experiência única em escola de cinema por várias razões. Bom, primeiro porque é uma escola internacional de verdade, não é como as outras escolas do mundo inteiro que é uma escola nacional que entram alguns estrangeiros. Então, essa é uma novidade muito grande. Cuba tinha direito, no curso regular, a um número de alunos igual ao que um país grande tivesse. Se o Brasil, naquele ano, tivesse direito a 4 alunos no curso regular, Cuba tinha direito a 4, enfim. Claro, quando se tratava das oficinas, o que se levava em conta eram os currículos, então podia ter 4 de um país e nenhum do outro porque os currículos eram melhores ou piores. Isso é a primeira coisa. A segunda coisa é que a dinâmica de funcionamento da escola fazia com que os alunos, nas primeiras semanas, se não no máximo no segundo ou terceiro mês, os alunos, de alguma maneira, tivessem usando recursos eletrônicos audiovisuais para fazerem seus rascunhos, ao invés de ficarem tomando nota e fazendo as coisas, pondo a mão na massa para ter uma expressão em português. Fazendo coisas. Coisa que em nenhuma outra Escola

do mundo é possível fazer.

Essa metodologia é... digamos como foi criado dentro da escola?

.- Dentro da escola. Deu certo... não foi fácil porque precisa ter recursos. Primeiro, ter recursos; e segundo liberdade de ação. No caso de qualquer escola brasileira, vamos pegar o caso da Usp, vai, que eu conheço mais ou menos. Se você decidir fazer uma reforma nos cursos, você tem que fazer primeiro uma reunião nos grandes departamentos que fazem uma proposta para o diretor da escola. O diretor da escola examina, discute com não sei quem, que vai para o Conselho Universitário. O Conselho Universitário examina não sei o que lá, que vai para o Reitor. O Reitor examina não sei o que lá, vai para o Ministério da Educação. O Ministério da Educação examina não sei o que lá, resumindo: uma proposta de mudança que é feita hoje tem respaldo daqui a 4 ou 5 anos.

Daqui a 4 ou 5 anos, a escola já é outra, não responde mais à realidade daquele momento. A Escola em São Antonio de los Baños, tinha essa possibilidade e, tendo recurso... Às vezes era problema de recursos, às vezes não era, era problema de jeito, enfim. Tendo condições, entre o problema se apresentar e se resolver, se resolvia em 3 meses. Porque vamos mudar, mudou... A escola pretendia começar com 3 anos e meio, no final de 2 ou 3 anos, decidiram ficar só com 3 anos, depois ficou para 2. Isso era resolvido de um ano para outro e estava acabado, não tinha que passar pelo ministério da cultura, ministério da educação, que vai dizer pode, não pode, quero, não quero, deve, não deve. É outra coisa. Terceira coisa é que a escola produz os exercícios dos alunos. Várias escolas internacionais, inclusive nos Estados Unidos, daquela famosa, que o irmão do Coppola é diretor, você tem que pagar parte da produção. A escola paga toda pagava, talvez futuramente tenha que repensar, mas até hoje é a escola que paga a produção dos exercícios. Terceira, é o único... não que a escola, ela induza ao erro, mas é o único momento da vida, a única escola que você possa fazer experiência, o professor fala: você não pode filmar aqui porque não tem luz, se puser luz vai florescer, você vai fazer azul, né? Você diz: mas eu quero fazer, vou fazer. O aluno, quando entra na escola, no primeiro ano, obrigatoriamente, ele tem que passar por todas as funções de uma equipe.

O que é um documentário para o senhor, precisa ter um roteiro?

.- O que é um documentário para mim? Primeiro aquilo que eu tenho vontade de fazer... acho que existem duas formas que você pode se aproximar. Eu vou fazer em termos de caricatura, né? Existem uma forma que é a forma do produtor tradicional, que isso aparece no filme do Altman, "O jogador", e que aparece num filme que o Robert de Niro faz, "O último magnata", que faz o grande produtor. No caso do filme do "O jogador", o cara que quer vender uma história ao produtor fala assim: se você me contar em 20 segundos a sua história, eu faço o seu filme. Não é? Esse cara, você tem que ter um negócio assim fechado, pronto, enquadrado para vender, né? No caso da outra vertente, tem um filme até com William Holden, não sei quem, com outra atriz, que o cara está em Paris, e ele fala para a parceira, a atriz, ela pergunta o que você faz? Eu sou roteirista.

Ah, então vamos ao meu apartamento e tal. Chegando no apartamento dele, ele tem um monte de folhas de papel, folhas em branco. Ela falou: mas o que é isso? É o meu roteiro. As folhas em branco são os roteiros dele, né? Quer dizer, você tem várias formas de se aproximar. Você tem filme de encomenda, fala: eu quero que você faça um filme sobre a unicamp. Você vai ter que pesquisar vai ter que ir lá, o reitor, o aluno, né? E, depois, tem outro, o filme que você faz a partir de uma sensação de uma impressão primária. Você não sabe o que vai acontecer.

Na verdade, uma das coisas instigantes, interessantes no documentário, você vai dizer: eu vou fazer um documentário do interior da Bahia. Nós estamos lá, no caso, no interior da Paraíba, fazendo um documentário sobre os tipos de relação do homem do campo do nordeste com o gado, com a cultura, só que, de repente, aparece na cidade um personagem chamado Frei Damião. Vamos fazer um filme sobre Frei Damião. Tinha roteiro? Não tinha. Documentou-se o que foi possível naquele jeito, se documentou ou se descobriu um caminho fazendo, né? Você pega o filme do Geraldo Sarno “O Viramundo”. É baseado essencialmente numa pesquisa feita nos anos 60 sobre o que acontecia com o trabalhador de origem nordestina quando chegava em SP, que era o [Pedro] Procópio, o Juarez Brandão Lopes e Otávio Ianni. Só que, quando ele vai fazer o filme, ele se depara, naqueles anos de 64, com uma atividade de certas religiões populares que transcendem ao filme, que tomam conta do filme. Ele não tinha preparado isso, o roteiro dele previa uma informação... de repente, ele percebe que aquele universo tomou proporções. Tinha regra para isso? Não tinha, né? Eu, quando fui fazer 2 documentários na Bahia. Vou em 67, faço um documentário sobre uma comunidade religiosa messiânica no litoral da Bahia, encima de um trabalho da Profa. Maria Pereira de Queiroz, que na época de 67 era um trabalho interdisciplinar na USP, eu conheço um personagem que era um rastejador, rastejador do tempo que procurava cangaceiro pelo sertão. Conheci, eu falei: um dia eu vou voltar aqui e vou fazer um filme sobre um cangaceiro, sobre o rastejador. Voltei em 69 para fazer esse personagem, né? Tinha lido, tinha escrito, tomado anotações, tinha um caderno, eu falei: tudo bem. Volto para fazer. E esse personagem em 67 tinha me mostrado que eles faziam uma besta medieval, os caçadores antigos sabiam fazer. Eu falei: você vai fazer parte do documentário. Tudo bem. Quando eu vou filmar, finalmente em 69, na semana que eu estou filmando o rastejador, eu ouço em algum rádio ou tinha lido em algum jornal antes, o que for, que naquela semana ia chegar o primeiro homem à lua, né? Deume um estalo, vou fazer o mesmo personagem construindo a besta medieval e a minha narração vai ser a voz da América chegando à lua. Teve preparação deste documentário? Não teve.

O Documentario então na precisa de roteiro...?

.- Não é que não precisa, você parte, claro que eu tenho que sair sabendo o máximo do que eu vou fazer, para não fazer besteira, não perder tempo, claro. Não é também tão... agora, tem que também ter intimidade suficiente para poder estar disponível para o tema para poder ter cumplicidade, ser cúmplice do tema. Se eu vou entrevistar uma pessoa, uma velha rezadeira, bom, eu quero que ela me diga como é que é a reza, não sei o que lá. Mas eu não quero que ela me diga o que é que ela vai me dizer. Eu vou ter que estabelecer essa relação, desenvolver. Se você pegar alguns trabalhos de alguns alunos, tem uma moça brasileira que terminou de fazer a escola no ano passado, ela fez, por conta dela, contratada na

escola, quer dizer, uma produção individual, ela desenvolveu uma técnica que era muito apoiada numa metodologia de uma escola inglesa, que é você ser a equipe inteira, você é sono, roteirista, o fotógrafo, o técnico de som e tudo.

Você fazer tudo, né? Então ela fez uma curta primorosa, deve ter uns 12, 15 minutos, de um bar popular em Cuba, que é uma esquina, que é uma esquina assim bem [], então chama bar da cotia, porque tem uma ponta, né? É um botequim que só vende bebida e cigarro. Então só vai pingüço, bêbado e fica rolando conversa mole o tempo inteiro. Ela fez um documentário. Viu aquela coisa, isso aqui me dá uma idéia. O que eu vou fazer, eu não sei. Ficou uma semana filmando, fez um documentário. Que roteiro vai ter isso? Você vai dizer: bom, então é tudo assim?

Não, não é tudo assim não. Se você vai apresentar um trabalho para o fulano, para não sei quem, você tem que apresentar um roteiro, a sinopse, aí é outro barato. Mas você pode ter a liberdade de fazer por um lado e pelo outro, de uma maneira ou de outra, acho que você dizer: documentário é isso, tem que ser desse jeito acho que muita coisa parte da intuição ou então do talento ou então da informação, né? Se eu pegar o filme do Vicente Careli, que é um rapaz que trabalhou com os índios, que ensinou os índios a usarem vídeos. Tem um documentário dele genial, que é o “Arca do Zoé”, que é um documentário totalmente feito com uma autorização mínima, mas como que aconteceu o encontro de dois ramos diferentes de uma mesma nação indígena, o ramo aculturado e o não aculturado. Eu nunca conversei com ele sobre isso, mas eu tenho certeza que tem uma... tem o relato primeiro do aculturado, o que aconteceu, o que não aconteceu, enfim, acho que tem espaço para tudo e tem necessidades diferentes, quer dizer, é um pouco por aí.

Você fez parte do Movimento Cinema Novo...

.- Se você for ver no caso do cinema novo no Brasil, você...Fala-se do cinema novo como se fosse uma unidade férrea,... não é. O cinema Novo tinha várias manifestações e diversidades de idéias. Acho que justamente a riqueza deste movimento é que se você..., examinando hoje, que mesmo nesses momentos, vamos dizer assim, mais acentuados da produção de cinema Novo eram cousas diferentes...por exemplo, tenham os CPCs que eram uma coisa, mas Arnaldo Jabor era outra coisa, Nelson Pereira dos Santos era outra coisa. CPC era uma coisa, mas que não era o cinema novo, era uma das possibilidades do cinema novo. Eduardo Coutinho naquela época estava no CPC, Geraldo Sarno veio do CPC da Bahia. Mas Arnaldo Jabor foi ligado ao CPC do Rio, né? Mas as cabeças, na hora da invenção cinematográfica, na hora da realização, suas propostas eram diferenciadas, né? Cada uma tinha uma... depois montou um caminho diferente. Então havia essa, vamos dizer assim, unidade na diversidade, se você quiser ter um exagero, né? Havia uma grande... Obviamente nunca ninguém no Brasil tentou fazer ou pode ser até que tenham tentado fazer cinema semelhante ao que Sanjinés fez na Bolívia como Revolución não tem. Não tem um isso aqui é parecido com o que Jorge Sanjinés né? Ou, então, o que o Mario Handler faz no Uruguai com os Estudantes, que eu esqueço o nome do curto que ele faz, com talvez parecido com alguma coisa do Leon Hirzman no tempo que vai fazer negócio do analfabetismo, não sei o quê.

O Brasil não produzia um cinema mais político?

.- Não..., comparado com os outros países. O que fazia o Solanas era diferente, era um cinema muito mais político, mas muito mais... Inclusive metido diretamente no processo político do país. Nesse tempo não. Não que não seja, esses filmes feitos nessa época são políticos se você conseguir olhar com outra ótica o que é o filme político, quer dizer, filme político é só aquele que fica com a bandeira vermelha na frente e abaixo não sei o quê ou a coisa com mais talento e mais... mais, vamos dizer assim, o que impressiona mais do Solanas, ou então você vê um filme como “Deus e o diabo na terra do sol”, para mim, é um filme político. “Vidas secas” para mim é um filme político. Por que? Porque é por outra maneira, por outro viés, por outro caminho...O cinema serve como propaganda legítima sobre os valores de sistemas de vida. A conquista do espaço pelos americanos é de dominar 85% do mercado no futuro. E eles deixam 15% para os europeus ou outros.

Realmente, você acha que existe alguma possibilidade que o cinema da América Latina ou brasileiro tem a chance de ocupar esses 15% ou não deveria ocupar esses 15% e ir muito mais?

.- Aí, se eu tivesse uma bola de cristal, eu diria. Mas tem alguma possibilidade, alguma possibilidade se tivesse um tipo de política relacionada à cultura geral, não só ao cinema, mas à cultura geral. Mais ou menos como a França dentro na União Européia. Dentro da União Européia tem países que não estão de acordo muito com a França, de maneira nenhuma estão de acordo. Mas, assim, a França conseguiu propor uma saída, propor, enfim, uma modalidade de relação que, de uma certa maneira, propõe a produção local, né, como um incentivo à produção local e regional, enfim, uma série de medidas que estão tentando fazer com que o cinema francês possa voltar a ser visto como uma grande parte do público francês. Mesmo assim, com todo esse esforço, um esforço que eu diria mais do que razoável, hoje em dia eles estão conseguindo, no máximo, ter 40% do seu público consumidor vendo filmes franceses, isso é para filmes. E mesmo assim as produções européias não são mais vistas na França como eram vistas antigamente. Você ia a Paris antigamente e você via filmes franceses, via filmes espanhóis, via filmes alemães. Hoje em dia você não vê isso, quer dizer, essas possibilidades para os países entrarem, enfim, tem mil explicações, mas, de qualquer maneira, se alguém... se fosse possível pensar uma política no Brasil e para os países da América Latina semelhantes com o da França, a própria Argentina já está um passo à frente do Brasil. Se formos examinar os dados recentes, tem uma publicação que é feita, não sei se mensalmente, através da internet, infodac, você conhece a infodac? Você vai ver a relação do público de filmes, você vai ver que é superior ao do Brasil, porque tem várias maneiras diretas e indiretas de incentivo...

São medidas mais Políticas ou... ?

.- Então, se certas medidas políticas forem tomadas nesse sentido, é possível que você passe dos digamos, 8% do público... hoje em dia, deve ser de 8%, 10% no máximo de público brasileiro, público brasileiro que assiste filme brasileiro. Então você pode passar, na melhor das hipóteses, 15... mais do que isso, se não tiver coisa muito decisiva, vai ficar por aí, 8, 10%. Você vai pegar a lista do Rio Filme, você tem 30 filmes.

Quantos têm em rede? 10 15. E os outros 15 aonde é que vai? Teve filme que teve 2 mil espectadores? Teve. Mas teve filme que teve mil espectadores, 2 mil, 4, 5, quer dizer, um filme hoje que tenha 100 mil espectadores é um desastre.

Por exemplo, o canal Brasil?

.- Mas eu não... eles propõem a troca. Se você dá o filme de graça para eles e você fica como se fosse uma cota do canal, para daqui não sei quantos anos se der lucro para você receber. Então, não tem... Quando vai para a tv senado, pagam quanto? Mil reais, mil dólares, que seja mil dólares, para uma longa metragem? Não tem essa relação... se você for pegar uma relação de filmes exibidos na televisão, você vai ver que, por exemplo, canal a cabo, isso é dado de uns 3 anos atrás, a idade média dos filmes, tirando National Geographic, esse tipo de que é são só documentário, né, a idade média de filmes apresentados era de 25 anos, 24 anos. Quanto custa um filme que tenha... mesmo se for um filme importante, preto e branco, dos anos, assim, 50, 60 e 70. Chegam na televisão a preço de banana. Quando eles vão te comprar, tem casos que eu conheço que me foram relatados.

Uma brasileira que mora na França. Começou a fazer, a levantar uma produção, que era para ser parte do Banco do Brasil e na França. Então veio conversar com uma dessas televisões, que era a Globo, uma dessas aí da Globo. Ah eu conversei: olho, eu não vou comprar por quê? Quanto você quer receber para ocupar essa participação? 30% do seu orçamento, quanto é que é? 40 50 mil dólares. Quando o seu filme ficar pronto, eu vou comprar para ser exibido por 3, 4 mil dólares. Vou comprar internacionalmente e vamos vender para um... não vamos comprar. Ou, então, o cara oferecia o seguinte: longa metragem, 10 filmes longa metragens. Falam para os produtores: vocês vão fazer um orçamento, vão para o Ministério da Cultura e vão pedir, tem um nome, uma rubrica lá, que você pode ter adiantamento e distribuição, um nome assim qualquer. Então vocês vão pedir, para cada filme, 10 mil reais. Vocês ficam com 7 mil e quinhentos e eu fico com 2 mil e quinhentos a título de divulgação e distribuição do longa metragem. Você não consegue. O canal tv cultura produz alguns documentários porque tem... ajudou dinheiro daquele lá, mas eles não põem dinheiro para... Fazer documentário com 20 mil reais, melhor não fazer. Você vai fazer é caca.

Esta-se debatendo a principal forma para fortalecer a industria Cinematográfica brasileira. E, dentro dele, está a participação de Orlando Sena. Cineasta e Fundador da Escola do Ceará "Dragão... Você acha que Orlando Sena vai ser capaz de contrariar... alguns interesses de grupos?

.- Eu não sei, isso é um processo político, quer dizer, eu nunca tinha pensado no Sena como uma pessoa de fazer política, nesse sentido de estar no dia a dia, né? Como o Gilberto Gil também não pensei. Mas tanto o Gil como o Sena estão se mostrando mais ou menos compatíveis com o cargo na medida em que estão percebendo, conseguindo ter jogo de cintura, tentando ver. Agora, quem vai ganhar a parada, se a Ancine vai para o Minc, não vai, vai para a indústria e comércio é uma discussão interna lá de governo que a palavra final não pertence a eles. Agora, que muita coisa tem que ser mudada no setor audiovisual

tem. Acabar com a lei do incentivo, não. Tem que corrigir as deformações que essas leis têm para evitar coisas indevidas que são cometidas, mas tem que continuar. Tem que continuar a existir. Agora, se eles vão ter cacife para. Isso é uma decisão política, eu não sei até quando eles vão poder bancar e dizer: não, fica comigo, não fica, vai para o Ministério do Comércio. Agora, se vai ser capaz, só o tempo vai dizer. O cara está a 6 meses, nunca participou de uma decisão política tão importante, pode ser que funcione, eu espero que funcione, estou contando que funcione.

A arte do cinema documentario deve ser parte da arte ou da informação..a quem ela deve servir?

.- Não sei se ele devia servir a um ou a outro. Servir fica um negócio meio você ser obrigado a... né? Eu acho que alguém que receba... você pode ter vários tipos de produção. Tem o cara que: eu vou porque eu quero fazer esse filme, então você não tem que prestar conta para ninguém, porque você... Mas aí se foi do seu bolso, o exemplo que eu dou sempre e do fotógrafo Thomaz Farkas , ele nos deu a total liberdade para fazermos o filme que nós quiséssemos, nunca meteu o bico para dizer: isso eu quero, isso eu não quero, se eu estou de acordo, corta isso aqui porque..., né? Agora, ele arcou com o ônus de ser o produtor dos filmes. Ele bancou os filmes. Agora, se eu vou e faço, pego o dinheiro do município, do estado ou da federação para fazer um filme, acho que temos que começar a pensar que, no fundo, o que é? Não é que a Volkswagen patrocinou um filme. Quem patrocinou um filme foi o estado, que abriu mão do imposto que deixou de arrecadar. Então, quem devia fazer a propaganda nos títulos do filme não era a Volkswagen, tinha que vir assim: imposto retido na fonte, aproveitado pela Volkswagen para fazer benemerência com o chapéu alheio, né? Então tem que ter um... mudar esse tipo de relação. Agora, servir... você pode ter... dentro mesmo dessa limitação, você dizer: bom, eu vou fazer um filme com recurso que for, tem que ter a liberdade da criação. Se não fica dizendo: não, tem que fazer um filme... agora vamos fazer um filme só sobre trabalhadores e movimento sem terra. Não é por aí. Tem espaço para o sem-terra, para o cara fazer experimental, para o cara que está começando, o cara fazer documentário, o cara fazer um curta-metragem, quer dizer, tem que ter um espaço de... um espaço de liberdade.

O que você acha...a cultura deve ser gerada pelo Estado ou pela iniciativa privada?

.- Não deve ficar na mão de ninguém, quer dizer, ficar na mão do mercado ou na mão do estado, nós entramos no mesmo fosso. Cair na mão do mercado, quem vai decidir é um diretor de marketing numa empresa imbecil qualquer que não entende nada de cultura, cair no estado, pode ser um burocrata que decida que não tem nada de cultura, de arte, o que for. Tem que ter situações em que o estado tem que intervir, se você pegar uma coisa diferenciada. Se a iniciativa privada não tem mais interesse em ter salas de cinema de rua ou salas de cinema em cidades que não tem mais cinema, o estado devia propor outras formas de novas salas de projeção como o Paes estão fazendo agora lá no Rio, o Luís Carlos Barreto, a 1 real, 3 reais a exibição. Abrir espaços para lugares que possam exibir a produção nacional para um público que não tem dinheiro nem para ir de ônibus ao cinema, imagina pagar uma Multiplex a 10 reais. Entrar onde a iniciativa privada não quer entrar, quer dizer, a Multiplex não quer entrar sei lá aonde, em Xiririca, porque lá não tem público, então vamos criar um espaço, não precisa ser cinemão, nem nada, mas que

tenha sessões freqüentes, não precisa ser todo dia, pode ser num espaço que a prefeitura fechou porque não tem mais dinheiro para manter.

Ao invés de virar supermercado ou virar uma igreja, vira um espaço cultural, que é uma experiência que o Teo Fernando Morais e o Guilherme Almeida Prado fez com o Projeto Paradiso. Salas de cinema do interior que estavam fechadas, eles ajudaram a equipar, restaurar, limpar, não sei o que lá, e faziam projeções em finais de semana de filmes brasileiros. Foi na época da crise total do Collor. Esse tipo de exibição tinha público, então, quer dizer, começar a intervir aonde tem que intervir. E ser sócio aonde tem que ser sócio e deixar a iniciativa privada. Quer dizer, o grande evento não precisa do estado. Aonde vai ter o show do Gilberto Gil ou Gal Costa no Ibirapuera não precisa ter patrocínio do estado. A iniciativa privada cobre isso. Agora, se você tem um conjunto musical da escola de música de Itu, que não tem como... que é importante no sentido musical o quarteto que for, é importante a sobrevivência daquela escola e daquele quarteto, e a iniciativa privada não se interessa, não tem retorno publicitário e institucional, o estado tem que ajudar a sobreviver. Então tem que... E, nesse meio de caminho, tem as várias possibilidades de um misturar com o outro, separar e ser junto, é isso que eu acho.

Um recado para os cineastas jovens?

.- Uma mensagem, eu não sou... Essa coisa da mensagem, do recado, eu não... eu sou meio avesso a... outro dia eu estava lendo uma matéria, um texto de alguém entrevistando Nelson Rodrigues e perguntando para ele: que mensagem você daria para os jovens que estão começando a sua carreira? Ele falou: envelheçam. [riso].... Quer dizer, não tanto isso, mas no fundo é um pouco isso, quer dizer, tem que... antigamente você dizia, o cara perguntava: o que que eu faço para começar a gostar, a me interessar por cinema? Vá ver filme. Antigamente se chamava isso de rato de cinemateca. Vá ver tudo que tem na cinemateca. Hoje em dia você tem que ser rato de videoteca, rato de festival, rato de mostra para ver o que está acontecendo. Vejam coisas, vejam, vejam, vejam, se possível não são de uma única fonte de origem. Vê filmes que vêm da Finlândia, da Tailândia, da China, dos Iranianos que fazem tapetes e não terminam nunca de fazer tapete, tudo né?

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme

Imagens: Diego Riquelme

Jornalista: Marina Muller e Diego Riquelme

Transcrição: Michelly da Silva

Ano: 2006

4. Chile

População: 16,800 (2008)

Crescimento anual: 1,4%

Expectativa de Vida: Homem 72 anos | Mulheres 78 anos

Alfabetismo: 95 %: Homens 95% | Mulheres 95% (1995)

Taxa de matrícula escolar:

Primárias total: 99% (1990/95): Homens 100% | mulheres 115%

Secundárias: homens 66% | mulheres 70%

Água Potável: 95% da população têm acesso

Outros dados (para cada 1.000 habitantes):

99 jornais diários

348 estações de rádio

280 canais de televisão

132,0 linhas telefônicas

“È preciso lutar para que o cinema latinoamericano ocupe o lugar que por direito natural nos pertence”

Miguel Littin

4.1. Miguel Littin > 1942 | Biografia

Diretor, Produtor, Cineasta, Dramaturgo e Escritor.

Nasce em Santiago, Palmilla no ano de 1942. Descendente de imigrantes gregos e palestinos estuda direção de teatro na Universidade de Santiago Chile. Tornou-se admirador das peças de conteúdo social de Arthur Miller e Eugène Ionesco. Influenciado no inicio escreve peças de teatro que se destacam pelo contexto social. Desenvolveu trabalhos como ator e dramaturgo são da sua autoria pecas como “El Hombre de la Estrella”, “Raiz quadrada de Tres”, “ Me muero de amor por tus Palancas” e “La Mariposa debajo del Zapato”. Executa para a televisão chilena algumas adaptações de textos famosos, entre os quais estão “Panorama desde el Puente” e “La Muerte de um vendedor Viajero” de Arthur Miller, na época em que o cineasta Helvio soto estava dirigindo o canal de televisão da Universidade de Chile e traves do Centro de Arquivos de Cinema entra em contato com os primeiros documentários do cinema chileno. Foi Helvio Soto que o introduziu ao cinema, convidando-o para colaborar como assistente de direção. Finais de 1962, Littin desenvolve um roteiro de procurar experiência na cinematografia e trabalha em dois projetos cinematográfico “A Valparaiso” e “O Trem da Victoria” ambos do documentarista holandês

Joris Ivens. No ano de 1963, Miguel Littin é convidado a dirigir o Canal 9 canal universitário de televisão da Universidade de Chile. A experiência com Ivens, o desejo de criar, produzir leva a Littin procurar novas formas de expressão, paralelamente trabalhando na direção de programas para a TV, projeta seu primeiro documentário “Por la Tierra Ajena” (1965), trabalho que recebe menção honrosa no IV Festival de Cinema de Viña del Mar/Chile. Em 1968, é convidado a dar aulas no Depto. de Estudos Audiovisuais da Universidade de Chile.

Experiente e com novas idéias, projeta seu novo trabalho, a longa metragem de ficção misturado com realidade “O Chacal de Nahueltoro” (1969), filme que causou grande impacto na sociedade chilena por denunciar a situação de marginalidade dos homens do campo. Baseada em fatos reais, se converte em um feroz exemplo da insensibilidade social. Uma longa metragem de 35 mm, com características opostas que reserva olhar dos meios e métodos das produções anteriores. De alguma maneira este filme reúne uma equipe que esteve ligada a historia do cinema experimental que surge na Universidade de Chile. Nomes como Hector Rios na fotografia e câmara, Pedro Chaskel na montagem, Leonardo céspedes no som, Samuel Carvajal como assistente de câmara, Fernando Bellet como assistente de direção, e na produção Luis Cornejo, Guillermo Cahn e Cláudio Sapiain na produção. Littin reconhece influencias importantes no filme, como a experiência no teatro, a renovação da técnica na montagem, a câmara na mão, a câmara subjetiva, e não objetiva na qual a proposta é que ela entrasse no sentimento do personagem, iluminação dura, cenografia precária. Um filme com antecedentes no neo-realismo italiano. A partir daí, todos os seus trabalhos deixam clara sua postura política que, segundo suas próprias palavras, “brota naturalmente, a partir da construção de uma consciência humanista e libertária”. A exibição deste filme no II festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, (1969), determina o qual foi importante para a cinematografia chilena. Ela marca historicamente o surgimento do que seria um novo processo de fazer cinema, um novo cinema chileno. Isto fica mas em evidencia quando lanza o manifesto dos cineastas da esquerda que concentrava o apoio ao novo governo da Unidade Popular, por ele mesmo. Esta denominação refere-se a um conjunto de filmes e realizadores que contemporaneamente manifestaram preocupações e interesses por representar, filmar a realidade social que estava na frente dos olhos, sem velos da ficção ou a trucagem do cinema comercial.

Coincidências das apresentações que se deram no festival que se expressam na Argentina, Cuba, Brasil e México, iniciando-se assim o movimento Novo cinema Latino Americano, (NLC). Com a notoriedade conquistada com este filme, o presidente Salvador Allende nomeou-o diretor da estatal Chile Films em 1971. Institución destinada a dirigir la actividad cinematográfica del país. No mesmo ano de 1971, realiza “Companheiro Presidente” uma prolongada entrevista entre o Presidente Salvador Allende e o escritor francês Régis Debray, um documento audiovisual que no futuro seria parte das discussões sobre os processos de mudanças no países da América Central e do Sul. Retoma o documentário com o início “A Terra prometida” (1971). Um documentário que recupera a memória dos primeiros intentos de governos socialistas estabelecidos no país no ano de 1932. Uma reflexão sobre o momento político e social, um documentário que passa ser um trabalho de contexto profético, com o golpe militar de Pinochet, em setembro de 1973, já que a finalização teve que ser interrompida com o golpe militar de Pinochet, parte

para o exílio, levando na maleta as latas exiliando-se em Cuba, donde monta o material, finalizando-lo com a estreia em Paris, provocando interesse por parte do publico e da critica especializada. Muda-se para México que o acolhe e encontra facilidades de produção pela abertura solidaria. Em parceria com Mexico realiza uma superprodução “ Atas de Marusia” (1975). Baseada numa novela homonima do autor chileno Patricio Mans Um documentario que recria a rebeliao e massacre dos trabalhadores do salitre no norte de Chile (1907). O projeto e trabalhado de forma paralela sobre o fracasso do governo de Salvador Allende e o movimento obrero chileno. Atas de Marusia, estrelado por Gian Maria Volonté e com música de Mikis Theodorakis e Ángel Parra, trouce o exito e a projeção internacional, sendo indicada ao Oscar como melhor filme estrangeiro.



Fig. 55 > Miguel Littin - Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006.

Produzido em cooperação entre México, Cuba e França a narrativa do filme e tratada com uma figuração ironica de um ditador latino-americanoo qual não é um personagem historico e mais um arquetipo que se inspira em diferentes personagens da literatura latino-americana, encarnando o mito do caudilho, eventualmente do caribe da qual permite confrontar o comportamento colonizante das culturas europeas e latino americanas. Siguiendos a mesma linha de adaptar contos projeta o um novo trabalho do escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez “ A Viuva de Montiel” (1979).

A partir desta projeção realiza e adapta a obra de Alejandro Carpentier “ O Recurso do Metodo” (1978) versao cinematografica que carateriza a figura central da historia politica do continente; o ditador. Produzido em cooperação entre México, Cuba e França a narrativa do filme e tratada com uma figu-

ração ironica de um ditador latino americanoo qual não é um personagem historico e mais um arquétipo que se inspira em diferentes personagens da literatura latino-americana, encarnando o mito do caudilho, eventualmente do caribe da qual premite confrontar o comportamento colonizante das culturas europeas e latino americanas. Siguendos a mesma linha de adaptar contos projeta o um novo trabalho do escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez “ A Viuva de Montiel” (1979). Contando com a colaboração da dramaturga chilena Isidora Aguirre, Littin adapta a narrativa sobre a morte de um latifundista que acumula riquezas e poder mediante a exploração e violencia; e a historia da mulher que desprevenida e alheia a realidade sente-se no sonho de ser a mãe de todos aqueles homem que seu marido controlava e explorava. O filme conta com a participação de Geraldine Chaplin e o ator chileno Nelson Villagra. Com a estadia em Mexico conhece ao cineasta e diretor espanhol Luis Buñuel, Arturo Ripstein e Emilio Fernandez com quem passa a participar do um movimento para afirmação de uma identidade para o cinema latino-americano, do que resultou mais tarde o reconhecimento da qual se le rinde um merecido homenagem pela sua trajetoria profissional no Festival do Cinema Iberoamericano de Huelva. Situação que permite responder a revista Cahiers du Cinema: em que momento teria nascido o cinema latino-americano:

“o cinema latino-americano nasceu da necessidade expressiva de um numero consideravel de cineastas que desejavam dar uma forma naterial para seus pensamentos politicos. Assim como produzir obras capazes de servir para a libertação da america Latina, demonstrar uma postura anti-capitalista e contra as oligarquias nacionais. Ao mesmo tempo era uma questao de reafirmar nosso proprio carater como povo e recuperar nossa identidade cultural”.⁷¹

Na procura continua da expressão do realismo fantastico e a caracteristica que iriam marcar seus trabalhos, Littin realiza em parceria com os paises da Nicarágua/ Cuba/México/Costa Rica, o filme “ Alsino e o Condor” (1982), romance escrito pelo chileno Pedro Prado, que trata de um menino do interior que queria voar como o condor (ave localizada nas alturas da cordilheira dos andes), sonho de Ícaro que resgatada por Littin e a colaboração da dramaturga chilena Isidora Aguirre. O cineasta adapta a narrativa que se passa no meio rural chileno, nos anos 30, para o ambiente da revolução Sandinista nas montanhas da Nicaragua. O desenlaçe vai mostrando o sonho de fantasias pela realidade do seu país na qual termina interrompidamente seu mundo de fantasias quando aparecem no ceu helicopteros trazendo a morte e a propria miseria. Historia escamoteada pela desigualdade donde a infancia se perde na luta precoce de pegar as armas. Em 1985, regressou clandestinamente ao Chile para realizar um filme de denúncia contra os abusos da ditadura de Augusto Pinochet. A história dessa aventura foi narrada em livro por Gabriel García Márquez, o que tornou o nome de Littin conhecido e respeitado no mundo inteiro Ata Geral do Chile (1986), é o filme mais conhecido de Littin, não tanto pelo filme em si, mas pela forma como foi realizado. Disfarçado e portando documentos falsos, com o apoio de organizações clandestinas e de equipes europeias de cinema, Littín percorreu todo o Chile para realizar este filme que se desdobrou em uma película de quatro horas para a

71 OLIVEIRA, Edson Luiz. Novo Cinema Latino-Americano: o discurso do exílio. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e Artes. SP. Brasil. 1991.

televisão e em outra de duas horas para o cinema. A história dessa proeza virou um livro-reportagem de Gabriel Garcia Márquez, *A aventura de Miguel Littin, clandestino no Chile*, construído a partir de um depoimento do cineasta ao escritor, reunido em dezoito horas de gravação. No livro, García Márquez narra a história na primeira pessoa, mantendo o estilo de depoimento de Littín, um dos “cinco mil chilenos absolutamente proibidos de regressar” ao país.

“Com uma identidade falsa, passaporte falso e até uma esposa falsa, um sotaque de uruguaio rico e uma aparência tão modificada que nem sua própria mãe o reconheceu em plena luz do dia, e mais três equipes de filmagem de três países europeus diferentes, que entraram no Chile com autorizações legais e apoio de suas respectivas embaixadas, supostamente para fazer documentários autorizados pelo governo chileno, Littín entrou e saiu do Chile após seis semanas deixando pregado em Pinochet “trinta e dois dias...”⁷²

Littin relata sua própria experiência durante uma palestra exposta, em Salvador Bahia sobre *A Mecânica do Cinema, a Técnica, a Arte*: “Entrei no Chile com outra identidade e com a inquietação de uma criança que procura por sua mãe. Havia, naquela época, uma ação política contra a ditadura e contribuí, com o meu filme, para mostrar uma realidade que pudesse denunciar e sobre a qual dar um testemunho do que estava acontecendo com as mulheres chilenas - que estavam na vanguarda da luta contra a ditadura, nas aldeias, no campo, nas fábricas, nos locais de trabalho.”⁷³

Com uma identidade falsa, passaporte falso e até uma esposa falsa, um sotaque de uruguaio rico e uma aparência tão modificada que nem sua própria mãe o reconheceu em plena luz do dia, e mais três equipes de filmagem de três países europeus diferentes, que entraram no Chile com autorizações legais e apoio de suas respectivas embaixadas, supostamente para fazer documentários autorizados pelo governo chileno. Littin filmou em todo o território chileno, até mesmo dentro do palácio presidencial de La Moneda, a poucos metros do gabinete de Augusto Pinochet. *Atas Geral do Chile*, ou *A aventura de Miguel Littin, clandestino em Chile* para os especialistas no gênero foi o documentário mas bem sucedido pelo contexto de denúncias das atrocidades do regime. Em represália o próprio ditador Augusto Pinochet, manda queimar 15 mil exemplares do livro, prêmio Nobel de literatura, confiscado no porto de Valparaíso. Miguel Littin nunca ocultou sua veia política de esquerda, o trabalho que viria a realizar depois gira em torno a um tema mais de resgatar a figura de “Sandino” (1990), revolucionário anti-capitalista e líder da revolução Nicaraguense. *Sandino* foi realizada imediatamente depois de terminado *Ata Geral do Chile*, para muitos foi uma surpresa já que representou um tratamento diferente do personagem e temática de trabalho do autor.

72 GARCIA, Marquez Gabriel. *La Aventura de Miguel Littin Clandestino en Chile*. Editorial e Bolsillo, Buenos Aires, 2003. Argentina

73 Idem

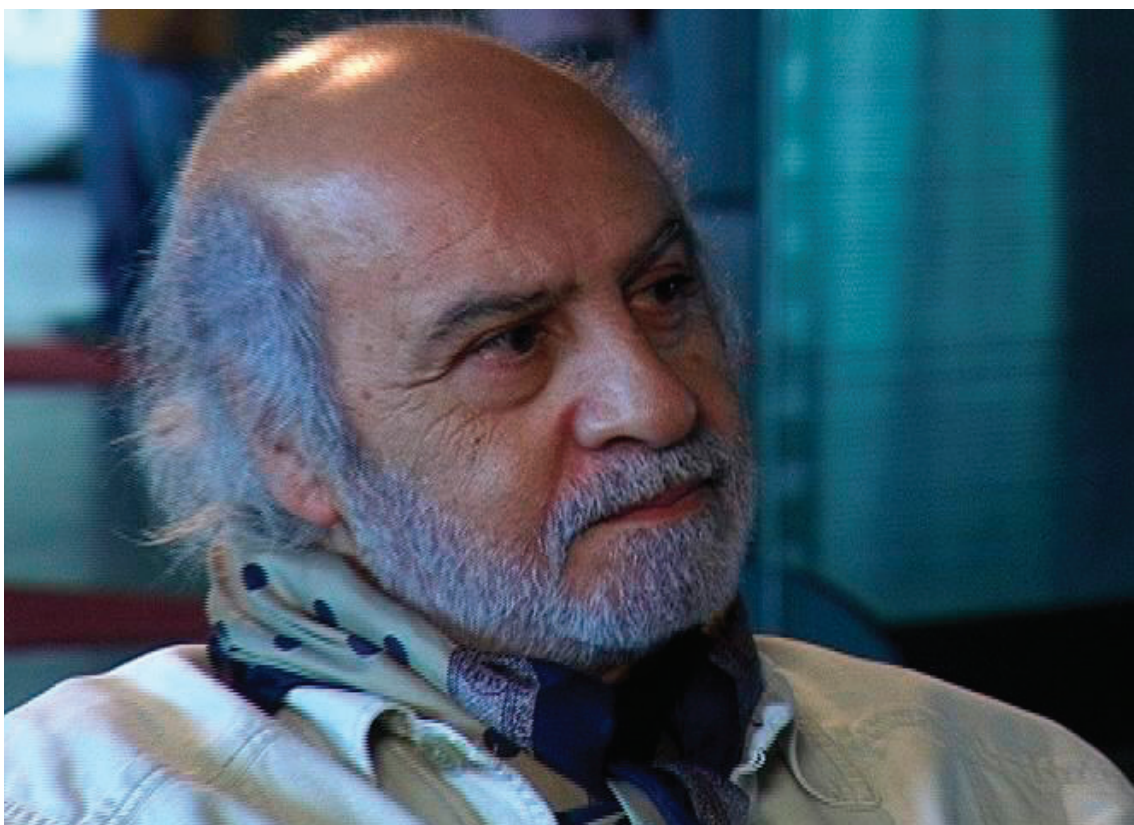


Fig. 56 >Miguel Littin - Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006.

A coerência do seu trabalho e do pensamento vai na linha de contar a história de Augusto Calderon Sandino, filho de camponesa violada pelo um fazendeiro, Filme que relata a trajetória revolucionaria de um ícone socialista da Nicarágua que lutava contra o ditador Anastácio Somoza, dado interessante do filme que na opinião do próprio diretor prefere deixar a questão panfletaria para levantar um relato biográfico de estilo mais convencional. A produção narra a história de um ponto de vista humano, o elo poético e romântico passa ter prioridade simbolizando assim a intenção do autor seu manifesto da independência da América Central.

Já em o filme os “Os Náufragos” (1993), seu décimo primeiro longa-metragem e um filme que para o autor Littin passa ser difícil de ser assimilado porque mistura a realidade de um sonho na evocação das imagens do “Che” Guevara com as imagens de Salvador Allende, tudo isto somadas às dores de um exilado que retorna ao país. Filme que marca um retorno esporádico ao país redemocratizado. Em 2000, dirige a produção italiana “Terra do Fogo”(2000) com Jorge Perugorria e Ornella Muti. O filme fez sucesso no Festival de Cannes, embora não tenha participado da competição oficial. O filme e um relato de aventura e certa inocência, aborda a questão humana no extremos da pobreza, diferente porque trata do espírito aventureiro que habita no lugar, pessoas de diversas partes do mundo. Terra o Fogo mostra o intenso processo de imigração europeia rumo a Patagonia e à terra del fuego, ocorrido no século passado. “Para à Região” , diz Littin, “vieram polacos, romenos, bascos, galegos, em fim, gente de varias partes do continente. Eles desembarcavam na desconhecida America do Sul em busca de ouro, Eram aventureiros,

alquimistas, ladrões, gente de toda especie”⁷⁴. No ano 2001, Littin viaja para sua terra dos seus ancestrais, no Oriente meio, os confrontos entre palestinos e israelenses, registra uma serie de depoimentos que logo resultariam no filme - documentario “Cronicas Palestinas”, o que logo se transformaria no filme; A Última Lua, (2004) filmada na Terra Santa, Littin trabalhou ao lado do filho, Miguel Joan Littin, que, como diretor de fotografia, foi premiado no Festival de Cartagena. A preocupação de Littin no que se refere a violencia que se gera nestes paises e a sua maior luta no sentido que este “ filme seja uma contribuição a Paz” .

Relato que ele mesmo responde:

“Escrevi um primeiro roteiro que resultou um documentario de reportagem cronicas Palestinas. E produto tambem de ums dos meus viagens quando foi presidente do jurado do Festival de Cinema de damasco e logo passei para Siria, Jordania e Palestina, donde me encontrei com a minha familia do meu avo quando emigrou para Chile (1914), permite reconstruir a historia. Eu conhecia parte do que tenha-se desenvolvido no chile, mas nap conhecia a parte das familias de palestina e seus antecedentes historicos. Um estudo aprofundado do que foi o estado de Israel e do que era Palestina ocupado pelo Imperio Otomano, da sua liberaçao e sua posterior divisao entre os estados de Israel e Palestina propriamente dita” ⁷⁵.

Levado por esse sentimento a filmar na Palestina. Entre palestinos, árabes e judeus, primos irmãos lutando numa terra agreste, dura, cheia de pedra, matando uns aos outros. Lá, filmou A última lua (2004), esperando que esse filme servisse para dar um pouco de alento a esses homens e mulheres, para que pudessem se entender e viver em paz. Atualmente, estamos trabalhando em um filme que se chama Ilha Dawson, que contará a história dos homens que sobreviveram à ditadura chilena, nos campos de concentração, no Paralelo 56; ao sul do mundo, onde só existe gelo. Eles conseguiram sobreviver, no mais baixo grau de dignidade, e se mantiveram unidos. É um filme modesto, e quero fazê-lo para que as pessoas vejam. Espero que seja uma obra com resultado estético, poético, político. Pode-se falar muito de estética, de cinema, como falei, mas sabemos que os padres rezam à missa e os santos fazem os milagres. Esperemos, com fé, que apareça algum milagre e que possamos fazer uma obra que seja parte dessa estética inconclusa, que vamos continuar construindo por muito tempo. O caminho seguido por Littin e de alguma maneira característico da evolução geral que tem tomado o cinema chileno. Um cinema que a pesar do exílio se tem mantendo fiel a si mesmo comprometido com a causa e autenticidade em seus modos de expressão.

74 CAETANO, Maria do Rosário. Littin diz que no Chile não existe Cinema. Especial para o Jornal o Estado. 09-11-200

75 VALLE M. Rafael. Con su Filme Tierra del Fuego, Littin postula ao Oscar. Jornal La Tercera - Santiago Chile. 09-11-1999.

4.1.1 Filmografia

2004 - A última lua

2001 - Crônicas Palestinas

2000 - Terra do Fogo

1994 - Os naufragos

1990 - Sandino

1965 - Por terra alheia

1968 - O chagal de Nahueltoro

1986 - Ata geral do Chile

1985 - Allende: o tempo da história

1982 - Alsino e o condor - *finalista do Oscar de melhor filme estrangeiro*

1979 - A viúva de Montiel

1978 - O recurso do método

1976 - Crônica de Tlacotalpan

1975 - Atas de Marusia

1974 - Terra prometida

1971 - Companheiro Presidente

4.1.2 Miguel Littin | Entrevista

Entrevista concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em Formato vídeo digital (dvcam) - 35 m.

Poderia nos contar como o senhor chegou ao cinema?

.- Eu na verdade comecei no cinema quando vi o primeiro filme, com três anos de idade e sentado no colo de minha avó Matilde, que era árabe e havia imigrado ao Chile. Segui crescendo com o fascínio, brincando de fazer cinema. Aos nove anos vi Roma, ciudad aberta, de [Roberto] Rossellini, e foi quando descobri que o que queria da vida era ser cineasta, como uma forma de somente trabalhar, já que eu não gostava de ir à escola, a odiava, queria somente terminar-la para poder ingressar na escola de artes dramáticas para estudar a direção de cinemas, para estudar técnicas literárias de drama, direção de atores e logo passar a estudar cinematografia. Então posso dizer que toda a minha vida se concentrou em direção ao cinema.

E quando o senhor começou a produzir?

.- Bom, os filmes amadores eu comecei a fazer quando tinha nove, dez, onze anos, com uma câmera que me havia sido dada de presente por um irmão da minha mãe, um tio muito querido por mim, que entendeu a inquietação desse menino, que não gostava de futebol, não gostava de ir à escola, que somente queria fazer filmes. Presenteou-me com uma câmera de vídeo pequena e um pequeno projetor. Comecei a fazer estes pequenos filmes, estes pequenos ensaios com meus primos, primas e amigos. Depois fiz um pouco de teatro, e aos dezenove anos terminei minha primeira obra, e posteriormente estreei duas ou três obras. Logo depois passei à televisão, trabalhando na área dramática, fazendo teatro para a televisão, montando obras de Arthur Miller, de Bertolt Brecht, dos grandes dramaturgos; isso foi o que me permitiu a televisão, porque se tratava de um fenômeno mais democrático e mais aberto que o teatro no Chile naquele momento. Quando eu senti que já podia manejar a linguagem do cinema, a câmera, a angulação, as lentes, a iluminação, fiz meu primeiro filme no ano de 1968, El Chacal de Nahueltoro, mas antes havia feito um filme-documental que se chama Por la tierra ajena - um filme de oito minutos que mostra crianças abandonadas em Santiago, às crianças pobres marginais.

Poderia fazer um resumo sobre o debate de hoje sobre o movimento do novo cinema latino-americano?

.- No debate de hoje eu recordei o que havia sido o começo do cinema chileno, integrando-se à América Latina. Éramos um grupo semi-experimental da Universidad de Chile onde participavam Pedro Chaskel, Hector Rios; e que havia sido fundado por um grande cineasta chileno, Sergio Bravo, que filmou os primeiros documentários chilenos que relatavam a realidade social e política dos chilenos, as greves dos mineiros de carvão, os mineiros com suas mulheres cruzando o grande rio chileno Bío-Bío atrás de [Salvador] Allende, que já era candidato, porque Allende foi muitas vezes candidato à presidência, quatro vezes no total.

Dessa maneira nosso cinema está integrado aos movimentos sociais e culturais e ao movimento revolucionário chileno. Conhecemos pessoas de outros países da América Latina, brasileiros, mexicanos, venezuelanos, argentinos nos festivais do ano de 1967 na cidade de Viña del Mar.⁷⁶ Neste momento entendemos que fazíamos parte que uma cultura maior, que era a cultura latino-americana e que nosso cinema não deveria ser isolado, mas tinha que ter a cor, o sentido e o sentimento social que também tinham os demais cineastas da América Latina. Deslumbramo-nos quando vimos à primeira obra de Glauber Rocha, Deus e o Diabo na Terra do Sol, ou quando vimos Vida Seca Viramundo, Subterrâneos do Futebol, Memórias do Cangaço, a grande maioria dos filmes de Leon Hirszman, o que correspondia naquele momento ao movimento documentarista do novo cinema brasileiro, mas isto acabou não inspirando, empurrando ou impulsionando muito. Pensamos que se os brasileiros podiam fazer aquele cinema porque nós chilenos também não podíamos? E o fizemos! Eu produzi então El Chacal de Nahueltoro, baseado em fatos reais, retirada do que aqui é chamado literatura de cordel, mas de raiz chilena. Raúl Ruiz filmou Tres Tristes Tigres, Aldo Francia filmou um filme belíssimo, um canto de amor a sua cidade que se chama Valparaíso, mi amor. Estes foram os filmes que deram surgimento ao novo cinema chileno integrado ao cinema latino-americano.

O senhor poderia nos contar um pouco dos avances produzidos no cinema chileno e também gostaria de saber se o senhor crê que o cinema deve buscar uma integração parceria entre os demais países da América Latina?

.- Bom... O Chile, como também o Brasil e outros países da América Latina, sofreu o que foi a praga das ditaduras. Então o processo que estávamos vivendo foi interrompido pela ditadura militar. Nós continuamos nossos trabalhos realizando-o nos países de exílio, nossos países irmãos. Eu filmei no México, outros filmaram no Panamá, Venezuela, Romênia, Itália, Espanha. Assim, nosso cinema se converteu em um movimento universal, justamente porque havíamos sido expulsos do país e perseguidos - e o que parecia ser uma desgraça se converteu em um impulso vital para lutar pela derrota da ditadura, trabalhando em todas as frentes, desde os documentários clandestinos até as grandes cenas, sempre pensando que isso poderia ser um fator de ajuda para que nosso país terminasse com a ditadura. Fui duas vezes nomeado ao Oscar, e não que me interessasse Hollywood, mas fui para lá porque queria aproveitar a oportunidade para falar contra a ditadura, divulgando nos meios norte-americanos, que não sabiam muitos sobre o Chile e sobre a ditadura. Hoje em dia, depois que esse pesadelo já passou, os jovens estão buscando contar suas próprias histórias, o que renasce dos seus corações e dos seus sentimentos.

E com relação à integração que hoje existe? Crê que devemos buscar uma integração de todos os países da América Latina?

.- Eu nunca penso em um cinema chileno, boliviano, brasileiro, mas sim no cinema latino-americano. É absolutamente necessário e imprescindível integrar-nos, não deixando de manter suas particularidades,

76 O primeiro festival de Viña del Mar foi dirigido por Aldo Francia. Participaram os argentinos Gerardo Vallejo, Eliseo Subiela (Sobre todas las estrellas) e Mauricio Beru; o boliviano Jorge Sanjinés; os cubanos Humberto Solás (Manuela) e Santiago Álvarez; os brasileiros León Hirszman (Mayoría absoluta) e Gerardo Sarno; dos chilenos Miguel Littin y Helvio Soto; dos mexicanos Oscar Menéndez; do uruguayo Mario Handler e do venezolano Daniel Oropeza

mas fazendo parte da grande diversidade de um continente, com uma história e linguagem comum, e que tem muito que mostrar ao resto do mundo nesta grande crise que está vivendo a humanidade, com as guerras entre oriente e ocidente, dividida entre a filosofia ocidental e islâmica, muçulmana, hindu. A América Latina, através de sua visão, pode colaborar muito mostrando a mestiçagem cultural que se deu em nosso continente.

Os tempos mudaram e acredita-se que o cinema latino-americano conseguiu destaque no seguimento mundial através de sua própria identidade. Como o senhor concebe esta identidade?

.- Niemeyer concebeu Brasília pensando em uma cidade cheia de curvas porque ele disse que o mar brasileiro tinha curvas em movimento e que a cidade era como uma mulher caminhando, pelas curvas que fazem as mulheres quando caminha pelas ruas ou pelos caminhos do Brasil. Esse é um ponto de vista, uma identidade. Nós, a partir de nossa história religiosa, de imigração, filosófica, indígena, somos distintos. Fazemos parte da espécie humana, mas com uma visão diferente e é isto que faz e reflete esta identidade latino-americana, muito difícil de definir, porque não está tão clara, não está definida, está sempre se desenvolvendo de maneira dialética. Ninguém poderia ter feito melhor um filme sobre o nordeste brasileiro que Glauber Rocha. Isso é identidade: apropriar-se da terra, da natureza, da vida. Ninguém poderia ter feito melhor os cangaceiros porque são os seus cangaceiros. Ninguém poderia ter feito Vidas Secas que Nelson Pereira [dos Santos], para citar os grandes clássicos, porque isso é Graciliano Ramos, o grande escritor brasileiro, e a terra seca... Era sua terra seca, e a seca, ele também podia mostrar-la porque era a sua seca.

Os cubanos estão vivendo um fenômeno revolucionário diferente refletindo sua realidade. A emigração das pessoas que saíam de Cuba em direção a Miami são memórias de seu desenvolvimento, e a vida do homem que permanece na ilha na época da revolução, observando com certo ceticismo o que acontece ao seu redor. Isso também só poderia ter sido contado por um cubano. Isso é América Latina. O que acontecia no Chile, a grande comoção estudantil e operária, a revolta campesina... Só poderia ser contada por nós que a estávamos vivendo. O conjunto de todas estas situações, a alquimia que se produzia em todas elas, porque a ânsia do povo é ela mesma... Tudo isso é o que nos dá identidade.

Poderia fazer uma comparação entre o cinema dos anos sessenta e o de hoje em dia?

.- Creio que entre o cinema das décadas de 60 até os anos 80 havia uma busca pela linguagem muito mais revolucionária. O cinema buscando todas as formas culturais e artísticas que fossem mais próprias a nossa identidade e a nossa maneira de ser. Hoje em dia tudo está mais globalizado, todos os filmes se parecem muito mais, e não há uma busca pela linguagem, mas sim um certo aburguesamento geral ao se tentar fazer algo semelhante ao cinema de consumo de Hollywood, que é o que impera no mundo. Agora serão as futuras gerações que vão a definir esta situação. Porque o que vemos hoje é uma globalização totalizante, que faz com que tudo seja igual. Então há que buscar

suas singularidades através do desenvolvimento de suas próprias convicções. Este é o desafio e é o que estamos vivendo hoje.

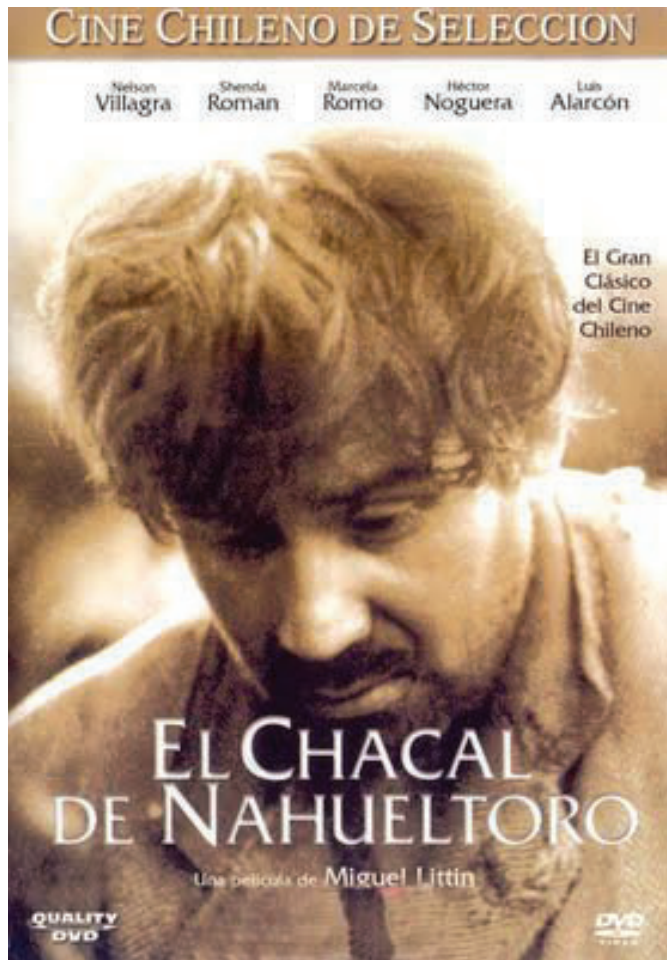


Fig. 57 > “Chacal Del Nahueltoro” (1969)

O senhor poderia reavaliar a idéia de Pátria Grande, de liberação junto ao povo, cinema político, que foram as concepções do que seria a América Latina nos anos sessenta, e repensar-lhos nos tempos atuais?

.- Eu diria que a expressão “cinema político” é muito superficial. Eu diria que é muito mais profundo. Trata-se na verdade de um cinema de identidade, de buscar quem sou quem somos como conjugar o verbo em forma plural, “nós”. Hoje em dia temos que ir muito mais além, convertendo em realidade este “nós” e respeitando todas as maneiras de viver de nossos povos. Buscar os caminhos convergentes e unitários, fazendo com que o melhor de cada povo chegue para nós e podamos dessa maneira ter um continente mais forte, mais unido, com uma voz multiplicada. Um espaço aberto para o debate e para a liberdade, aprofundando a democracia, que é o direito da maioria, e que se ganha dando-o a ela, não falando, como o neoliberalismo do direito das maiorias. O homem tampouco pode ser um objeto de consumo, porque ele não é um objeto, mas um sujeito da História, e todo o que se faz é para o

bem comum e não o contrário: a maioria trabalhando para alguns poucos, como no sistema neoliberal. Aqui construíram, através das forças democráticas progressistas, uns castelos de baralhos, castelos do paraíso neoliberal. Contudo, se você retira somente uma carta deste paraíso neoliberal se destrói completamente. América Latina não tem condições de ser neoliberal e nem seu destino é esse. Terá que encontrar uma forma de convivência e de pacto social distintos, diferentes, e com isso colaborar com a tolerância e a paz no mundo.

O conceito de Pátria Grande é uma utopia?

.- Bem, este é um conceito de Simon Bolívar, e são os grandes fundadores das repúblicas latino-americanas, os libertadores, os que falam da Pátria Grande. Claro que é muito bom que [Fernando] Birri e que outros repitam estes conceitos porque é um anseio não cumprido e a que lutar muito para realizar-lo. Neste momento, no momento de Bolívar, a emancipação americana poderia ser feita porque as nacionalidades ainda não estavam definidas, ou seja, Chile e Argentina eram praticamente o mesmo território e os exércitos libertadores de [José] de San Martín e Simon Bolívar lutaram em todas as partes da América Latina para libertar o continente. Dessa maneira as condições de integração e de Pátria Grande eram umas realidades. Hoje em dia estamos segregados no mesmo continente, da mesma maneira que as potências mundiais fizeram no Oriente Médio, dividindo todo o mundo árabe em pequenos países, em reinados, em principados, mas que na verdade não o eram, porque antes da Primeira Guerra Mundial somente existia a grande pátria dos árabes. Também fragmentaram a América Latina porque dessa maneira podem conduzir-la e manipular cada país. Dividir a grande pátria em pequenas pátrias e assim então produzir inclusive rivalidades, às vezes até guerra, entre os países latino-americanos porque assim as potências dominantes, os ricos do mundo, podem usar melhor nosso continente e assim utilizar com maior facilidade nossas matérias-primas.

E sobre o tempo das ditaduras?

.- Eles também se aproveitaram das ditaduras e somente as abandonaram quando já não serviam. Então criaram o neoliberalismo, mas esta proposta não é a solução, porque vemos que na América Latina não há uma inclinação ao neoliberalismo, mas à esquerda. Agora os governos por sua vez estão se portando como neoliberais na administração do sistema. Mas as pessoas já estão se dando conta disso e no futuro creio que já não vão querer mais administradores, mas sim reivindicar as mudanças pelas quais votaram e lutaram, mas há muita decepção, porque as pessoas votaram por câmbios e estes não aconteceram. A riqueza se concentrou na forma de uma pirâmide e não chega às camadas mais populares. Somente podemos ser um continente integrado, generoso, aberto e democrático quando se produzir a grande nivelção democrática e social na educação, na saúde e no trabalho. A questão não é se somos mais ricos ou mais pobres este não é o problema, este é um problema do neoliberalismo: apropriar-se da riqueza e ter sempre mais. O que temos que pensar é em mais educação, mais saúde, melhores condições de vida, melhores condições para o espírito. O homem é também matéria, mas é, sobretudo espírito. Se não o que estamos fazendo quando produzimos cinema, literatura, quando as pessoas rezam, quando se fazem

procissões, quando rezam a seus deuses e pedem por seus entes queridos? Que razão existe para o amor? O amor é irracional, o amor não é neoliberal, mas faz parte do humanismo da condição humana.

O senhor fez parte do grupo de percussores do novo cinema chileno, junto com Sergio Bravo e Raúl Ruiz. Conte-nos um pouco sobre a importância destes diretores na luta pelo cinema latino?

.- Bom... fizemos um cinema experimental, onde eu participei e todos estes amigos que você mencionou, mas nossos filmes já estavam integrados ao fenômeno latino-americano. Tanto Pedro Chaskel, como Hector Rios, como Raúl Ruiz, como Aldo Francia, como eu, somos de uma geração que já nasceu com a flâmula da bandeira latino-americana. Nunca nos imaginamos como cinema chileno. Creio que já estamos no momento de conjugar o verbo do pluralismo e dizer “nós” e é por isso que estamos aqui, porque o sentido de unir um festival como o Primeiro Festival de Cinema Latino-Americano, aqui em São Paulo é isso, reafirmar estes valores e ajudar, com modéstia, mas com muita força e convicção, a impulsionar-lo, para que as novas gerações percebam estes projetos e os levem a prática. Está tudo por se fazer porque demos somente um pequeno passo em um longo caminho.

Então o senhor acredita que os novos cineastas conseguiram entender a importância deste movimento?

.- É um fenômeno natural, porque um cineasta brasileiro deseja que sua obra seja vista por milhões de espectadores latino-americanos. E onde está a sua base?⁷⁷ No mundo, aqui nos países vizinhos, no Paraguai, Uruguai, Argentina, Chile, México, então é algo natural. Ninguém quer fazer um filme em que só o próprio diretor veja. Por isso, a recuperação de nossa matéria-prima, que é o público, é algo insubstituível e é o que as pessoas além da geometria política da esquerda ou de direita querem recuperar, porque é um matrimônio roubado. Existem cineastas inteligentes e lúcidos em que esta possibilidade se está abrindo cada vez mais, porque a estão fazendo com muita inteligência, realizando processos de leis que vinculam a realidade e as possibilidades de um país em direção ao outro e não há a perda de liberdade para ninguém. Portanto, porque não se vá querer um cineasta que tenha uma obra conhecida por um grande público? Trata-se de somar, o que é bom para todos. Sobretudo para o público porque ninguém faz filmes para si mesmo, primeiro se faz para os demais. Outra coisa é que o amor é feito com duas pessoas.

Qual a importância da escola internacional de cinema e televisão [Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de San Antonio de los Baños] para a América Latina?

.- É uma escola que tenta concentrar todos estes princípios e ideais e formar alunos que possam ir a todas as partes de América Latina com uma consciência latino-americana.

77 Foi em Viña del Mar '69 que se articula o início do que seria o principal manifesto cultural cinematográfico o Novo Cinema Latino americano (NCLA), estabelecendo, distância de alguns cineastas respecto ao dogmatismo nascente. Participaram Sangre de cóndor (Bolívia, Jorge Sanjinés), Antonio das Mortes (Brasil, Glauber Rocha), Brasil, año 2000 (Brasil, Walter Lima), El chacal de Nahueltoro (Chile, Miguel Littín), Tres tristes tigres (Chile, Raúl Ruiz), La primera carga al machete (Cuba, Manuel Octavio Gómez), Memorias del subdesarrollo (Cuba, Tomás Gutiérrez Alea) y Lucía (Cuba, Humberto Solás).

As pessoas que vão a esta escola e que são de México, Guatemala, Nicarágua, ou de outros países da América Latina, como o Brasil, terminam por viver neste local como latino-americanos. Dessa forma, suas visões não serão as mesmas, não serão somente locais, de sua aldeia, mas sim uma idéia muito mais global da cultura continental, não para agredir alguém, mas para reafirmar e existir como povo, nação e cultura e como arte. Na literatura isto já aconteceu. Ninguém pensa se [Mario] Vargas Llosa é peruano, se [Gabriel] García Marquez é colombiano ou se Jorge Amado é brasileiro. Você lê.

Eles conseguiram. Porque, vou te dar uma resposta parcial, nas culturas agrário-pastoris como a nossa a arte é produzida de maneira muito mais livre. A poesia é feita com inspiração e papel. A literatura, a pintura. Por sua vez o cinema necessita da indústria e ela não está nas mãos dos latino-americanos, mas com os norte-americanos, que conseguiram se apropriar de 95% das telas de todo o mundo.



Fig. 58 > *Acta de Marucia* (1975) de Miguel Littin.

Você muitas vezes vem participando de debates sobre a criação de uma distribuidora de filmes sejam latino-americanos na Europa e de filmes Europeus na América Latina sobre a proteção da UNESCO. Pode explicar esta idéia?

.- Felizmente, a ONU (organização das Nações Unidas) através do seu braço cultural, a UNESCO (Fundo das nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, resolveu apoiar a cineastas e latinos americanos em seu intento de abrir espaços livres para a circulação de filmes, cubanos, chilenos, brasileiros etc.). Isto no significa que sejamos contra o cinema norte americano. Já li num jornal brasileiro que diz que eu me colocava contra o cinema hollywoodiano. Não. Pelo contrario. Sou a favor da convivência, em nossas telas, do cinema de Hollywood com o cinema de Jorge Sanjinés. Quero ter direito de ver também a George Lucas. O publico em geral tem que ter o direito de escolher o filme que mais gostar.

Como o senhor percebe a intenção dos americanos e de seu império cultural, que influencia toda a América Latina?

.- Trata-se de decisões políticas dos governos. Em minha opinião deveria haver o fenômeno de nacionalização, juntamente com cotas de salas e telas de cinema para produções latino-americanas, da mesma maneira que se possa ver uma película brasileira no Chile, a chilena no Brasil, a argentina em México, etc. em todo o continente. Dessa maneira, podemos criar juntos uma plataforma para fazer frente à hegemonia do cinema norte-americano, ao mesmo tempo associando-nos com as culturas latino-européias, com Espanha, Portugal e França, que de alguma maneira também sofrem os mesmos problemas que os latino-americanos...

Então crê na união de todos os países latino-americanos?

.- Para romper a hegemonia, para estabelecer plataformas igualitárias e poder realmente dialogar de igual para igual e não ser dominado e tampouco dominante. Existir. Uma filmografia latino-americana por si só não pode existir, somente integrando-se. E depois há que dar o seguinte passo que é a integração na cultura latino-européia e a todas as regiões de língua castelhana também. Por que não nos deixam crescer? Porque sabem que há uma possibilidade, crescente e real, de chegar a isso em pouco tempo. É por isso que põem tantas barreiras.

Como o senhor vê a produção de cinema-documentário na América Latina? Acredita que as novas tecnologias vão ao sentido de um avanço para uma melhor qualidade técnica, mas com menos conteúdo?

.- Não. Nem uma coisa nem a outra. As novas tecnologias são apenas instrumentos. A editora não faz a literatura, somente a reproduz.

E os efeitos especiais?

.- São apenas instrumentos e o cinema é antologia. Você pode fazer o caminho em um carro muito rápido ou muito lento, mas esse não é o problema, o problema é chegar. Câmeras menores, novas, distintas, diferentes, este não é o problema, mas sim o que capta essa câmera. Se captarem as coisas a esmo então tanto faz. A tecnologia não pode determinar o fenômeno da criação.

Uma última pergunta. Fale um pouco de como surgiu a idéia para suas duas últimas produções, Crônicas Palestinas [2001] e La última luna [2004]...

.- Bom... seguindo este pensamento, que o cinema seria universal, e que o nosso cinema deve ser universal, eu filmei os meus dois últimos filmes no Oriente Médio, na Palestina. Um filme chamado Crônicas Palestinas, documental, nas trincheiras da intifada, onde as crianças lançavam e jogavam

pedras aos tanques que passavam em suas cidades, destruindo suas casas, suas escolas e suas universidades. Depois juntei recursos e fui à Palestina com outros autores, um filme de ficção, e o filme se chamou *La última luna*, que conta a história, a amizade intrincada entre um palestino e um judeu e que juntos construíram uma casa nas montanhas da Judéia, quando o tempo ainda permitia que os homens livres e pacíficos pudessem ser amigos e se relacionar, construindo casas juntos e não brigando entre si. Este filme foi exibido em muitos lugares, no Rio de Janeiro, na Bahia, México, França, Europa e continua sendo exibida em muitas partes. Gostei muito da reação do público, as discussões que se produziram a partir de um filme falado em árabe, latino-americana, chilena, mas falada em árabe. Porque eu também havia tomado como ponto de partida o Chile porque também bebi da fonte da história de meus avôs que emigraram ao Chile em 1914, ainda crianças, e eu utilizei esta história para centrar-la desde a minha aldeia em direção ao mundo.

Depois desse festival me juntei a minha equipe e fomos juntos a Faixa de Gaza, considerado o lugar mais perigoso da terra, para filmar um filme chamado *El Sueño de Aliah* ou *Jerusalém, mi amor*, não sei qual dos dois títulos. O filme trata de uma criança e seu sonho, vivendo na Faixa de Gaza em um panorama cotidiano de invasão e destruição (o que todos nós podemos ver nos jornais todos os dias), que é conhecer Jerusalém e é a promessa que seus padres fizeram a ela por razão de seu aniversário. Ela vai à escola, caminha entre os tanques, toda a violência que há em seu redor, a verdadeira. E na escola encontra seu amigo Fuat, que é um garoto cego, e enquanto estão vendo o futebol, ela lhe ajuda contando como está o jogo. Os meninos que jogam estão mutilados pela guerra, porque era a realidade que eu havia visto. Os goleiros não tem mãos, os demais garotos jogam com muletas e, no entanto se divertem, fazem teatro, estudam Matemática, Idiomas, Filosofia, mas de repente as janelas tem que ser fechadas porque os bombardeios na vizinha podem acertar a escola. Quando ela regressa a sua casa depois da jornada escolar sua casa havia sido destruída, já não existe. Ela procura os seus pais, mas não os encontra e na madrugada, ao perceber-se que era o dia de seu aniversário, empreende uma jornada rumo a Jerusalém.

Seu amigo cego pede a ela que o leve junto, mas ela se recusa, contudo ele insiste tanto e por fim acaba seguindo-a. Então eles vão passando pelo cenário da guerra, morte e destruição, e a menina, de braços dados com o menino cego, conta-lhe uma história encantada, como está a natureza, como a vida muda, como surgem as flores. Conta-lhe algo que não é o que o espectador e ela vêem, mas o que ela quisesse. Quando vêem as primeiras luzes da madrugada, o garoto cego, através dos olhos de Aliah, vê e vislumbra o topo dos grandes templos, maometanos, hebraicos, cristãos, da cidade sagrada de Jerusalém.

Por que acredita que as pessoas se interessam tanto pela guerra?

.- Porque neste momento eu vejo a televisão e vejo que o único que as pessoas conhecem de Jerusalém ou dos países árabes é a guerra. Conhecem a violência através da televisão de forma unilateral, mas não sabem que as crianças jogam futebol com as muletas, que estão cegos, a ternura, as

crianças que se fantasiam de palhaços, de anjos, porque formam parte de um mundo que ninguém o está filmando, então o que faço é filmá-lo. Porque como eu o conheço faz parte da minha consciência. Agora, no Chile, quando comecei a fazer cinema, queria mudar a realidade social e logo havia uma ditadura que assassinou e matou a milhares de chilenos e meu dever como homem e como cidadão é lutar contra a ditadura. Também fui a El Salvador, a Nicarágua, onde fiz o primeiro filme de ficção da história daquele país, em meio a guerra, porque os nicaragüenses me convidaram e eu vou onde me necessitam, porque sou um cineasta provocativo, não um cineasta profissional. Somente produzo os filmes que quero fazer. Não faço filmes por encomenda. Essa é a minha posição e não penso que todos têm que ter a mesma.

O senhor não crê que os cineastas perderam um pouco deste sentimento?

.- Não todos. Tem gente que não. Eu conheço cineastas admiráveis em todas as partes do mundo, no Iran, no Iraque, nos países islâmicos, que com uma câmera na mão, uma idéia na cabeça e com um grande sentimento realizam filmes admiráveis. E na América Latina também. Pessoas da minha geração que nunca deixaram de fazer um filme sobre o povo, sobre a busca de maior liberdade, maior democracia, sempre, até hoje. E também gente jovem que denuncia através das câmeras a grande exclusão social na qual vivemos, porque somos um continente subdesenvolvido que necessita de câmeras lúcidas, de olhos vivos e de corações generosos e abertos que contem a história, o sofrimento e a alegria de nosso povo.

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme

Imagens: Diego Riquelme

Entrevista: Marina Muller e Diego Riquelme

Tradução Espanhol/Português: Michelly da Silva e Diego Riquelme

Ano: 2007

4.2. Patricio Guzman > 1941 | Biografia

Produtor, Diretor, Roteirista e Professor.

Nasce em Santiago de Chile. Tem Produzido e Dirigido mais de 30 Documentais em Chile, Venezuela, Brasil, Equador, Peru, Guatemala, México, Espanha, Itália, Inglaterra e Francia. Na adolescência fica influenciado pelos filmes - documentários dos autores; Chris Marker, Frederic Rossif, Louis Malle, e outros. Sua formação acadêmica passa pela Universidade de Chile, estuda no Instituto de teatro (1960), logo Historia, (1961), e filosofia, (1962-1965). Durante os anos de 1963 - 1965 matriculam-se no Instituto Fílmico da Universidade Católica de Chile. Viaja para Espanha, Madri e começa a estudar na Escola Oficial de Cinematografia de Madri, Espanha. Durante esta transição de procurar suas primeiras experiências realiza pequenos trabalhos que permitem interessar se por um cinema experimental. Realiza “Viva a Liberdade” (1965), um nada trabalho de desenhos animados que trata sobre um homem que e reprimido ela questões econômicas e a violência ideológica. Logo realizaria “Electroshow” (1966), uma experiência realizada com o Instituto Fílmico da Universidade Católica, que seria uma serie de montagem de fotos bem ao estilo Now (1965) de Santiago Álvares, utilizando a mesma linguagem das contradições do mundo bombardeado pela propaganda e a miséria da sociedade do consumismo.

Ficando em evidente a penetração do sistema capitalista de forma instintiva e objetiva. O mediado do ano de 1966 presta concurso para solicitar uma bolsa de estudo para a Escola Oficial de Cinematografia de Madrid/Espanha. Ingressa com méritos, ficando quatro anos, durante sua estadia para se sustentar realiza trabalhos em propaganda e dando aulas. Desta Instituição com a qual compartia conhecimentos se encontravam Carlos Saura, Mario Camus, Francisco Regueiro, Victor Erice. Manuel Gutierrez Aragon e o próprio Guzman. Esta geração tenha em comum o desejo de fazer cinema e discutir cinema e para demonstrar, propõe realizar vários curtas que permitissem colocar em pratica as idéias. Assim surge “100 metros com Charlot” (1967), um filme que serve para experimentar e exercitar o censo critico, da qual o próprio Guzman participa como narrador e editor aprendendo a técnica de variações de planos. Filme que resulta ser uma parodia de exercícios no estilo dos filmes mudos de Charles Chaplin. Depois realiza no mesmo período “Gestos para Escutar” (1967), um filme com participação coletiva na experiência de documentar sobre uma escola de surdos-mudos da própria cidade de Madrid. Assumindo a direção junto com Enrique Álvaro e Romualdo Molina cria-se um documentário que aborda um problema social de discriminação e exclusão sobre um segmento de vida.

A intenção do filme e mostrar de forma didática e um linguagem visual para um publico de surdos-mudos e publico em geral, donde se explica através da surde dera e a mudez formas diferentes de comunicação. No ano seguinte em parceria com o dramaturgo e intelectual Jorge Diaz, realizam “Apuntes Sobre a Tortura e outras Formas do Dialogo” (1968). Este trabalho para os critico e especialistas da área o definem como um documental de uma multiplicidade narrativa chocante, a denuncia da repressão na America Latina sua plasticidade experimental das imagens no recurso do áudio, hibridado, sarcástico e teatralizado na composição dos diálogos de um comandante e um presidiário político, alternado por flash

de tortura e falas de intelectuais da esquerda que surpreendem no absurdo das imagens de propaganda americana como exemplo: “Modelo Ranger” (seja um soldado americano), para os países desenvolvidos. “African “Cry” (400 anos de sadismo medieval) para países africanos,” Modelo Caritas” com napalm para países asiáticos e “Modelo de Punta del Este” para America Latina (aludindo ao balneário uruguaio donde se concentram diversas reuniões de presidentes e embaixadores). E um filme que se manifesta totalmente contra intelectuais rodeados de livros e frases de clichê. Um trabalho que define fundamentalmente o que seria o cinema expressivo do autor anunciando sua temática e gênero da qual começaria a abordar em seu trabalhos futuros. No mesmo ano realiza uma experiência experimental sem muito êxito com “Imposibrante” (1968).



Fig. 59 > Patricio Guzmán - Chile

No “Paraíso Ortopédico” (1969), o autor desenvolve um trabalho mais elaborado, de tese que significou a formação (graduação) da Escola Oficial de Madrid. Com roteiro do seu parceiro Jorge Diaz realizam uma adaptação com diversas documentações de livros sobre America Latina; Hiber Conteris, Cristobal Colon, Samuel Eliot e Gregório Marañon, mas artigos de jornais e revistas, um audiovisual que relata as Olimpíadas de México e paralelamente a massacre de estudantes em Tlatelolco. O paraíso Ortopédico funciona com alternados movimentos de câmara, colagem de fotos diálogos hegelianos e escritores com resultados exitosos da sua tese finais o que significou a sua formatura como diretor de cinema. Regressa a Chile em 1969, com uma bagagem de reflexões sobre o que deveria ser o cinema em Chile, escreve sobre o propósito e condições de confrontar o cinema de poucos recursos e defende a teoria da ação imediata: “Toda Escola de Cinema deve-se prantear em relação na ação imediata. E dizer realizar um cinema donde os alunos tomem o filme, palpem o filme coloquem o filme no chassis, filmem, sonorizem e editem” ⁷⁸.

⁷⁸ RUFFINELLI, Jorge. El Cine de Patricio Guzmán. en busca de las imagenes verdaderas. Editora uqbar, 2008, Santiago Chile.

Teoricamente defende um cinema documental com compromisso social e politicamente comprometido: Escola de Santa Fe de Fernando Birri, Cinema Novo do Brasil destacando como a escola mais vital do continente e o Icaic de Cuba. Em 1971, retorna definitivamente e começa a filmar a experiência do governo socialista, foi um momento importante já que seu aprendizado na Espanha tenha sido entre a ficção e o documentário experimental.

Como ele mesmo relata:

“O documental não se encontrava entre meus propósitos. De fato conhecia muito pouco o gênero como espectador e como cineasta, já que minha formação na Escola de Madrid não tinha trabalhado este gênero, salvo a curta metragem coletiva “Gestos para Escutar”... ⁷⁹

Esta postura o aproxima a cineasta chilenos que nesse instante estavam próximo ao governo da Unidade Popular de Salvador Allende, sem ter a oportunidade de participar nas formulações teóricas do manifesto escrito por Miguel Littin (Diretor da Empresa Estatal Chile Filmes). Começa a olhar trabalhos realizados pelo Depto. De Cinema Experimental que dirigia Pedro Chaskel, longas metragem de Miguel Littin, “Chacal de Nahueltoro” e “Três Tristes Tigres” de Raul Ruiz. Sem embargo no olhar critico le resultaram “muito rudimentares” e ideologicamente fracos. Na opinião de Guzmán estes trabalhos deveriam ter um resultado mais “realista” pelo fato dos acontecimentos e recursos com a qual contavam. Uma das tarefas mais difíceis para os artistas e intelectuais que apoiaram o governo da unidade popular foi a de organizar a cultura, interesses de setores, grupos partidários, faziam demorar o processo de colocar em praticas propostas a nível popular todas as iniciativas terminavam frustradas na burocracia dos partidos ou grupos mais radicais. Na tentativa de colaborar com o processo social e político, produze o curta de 10 minutos. “Chile: eleições Municipais” (1971), curta que logo seria desmontado e incluído na batalha do Chile primeira parte. Em 1971, Patricio Guzmán, assume o projeto de montar oficinas de cinema em vários frentes junto a Chile Filmes, mas pouco durou já que Miguel Littin e destituído do cargo de diretor e o próprio projeto de Guzmán não dura três meses. No mesmo ano organiza um projeto e uma equipe de três pessoas: um camarografo e um produtor/sonidista mas a colaboração da Escola de Artes de Comunicações da Universidade Católica realiza seu primeiro projeto cinematográfico, o longa metragem “O Primeiro Ano” (1971), titulo sugestivo que implicava uma conotação de um inicio que prometia continuação.

Produzido e filmado em cinqüentas seqüências na qual desenvolve o caráter político e social que permite encontra-se na pratica da própria realidade. O filme mesmo trata sobre os primeiro 12 meses do governo de Salvador Allende, foi um exercício pessoal na qual integrada por este grupo de três estudantes que sentiam paixão por colaborar com o momento social que atravessava o país. No ano 1972, Guzmán filma uma serie de acontecimentos que deram o inicio do curta metragem a “Resposta de Outubro”

79 Idem

(1972), filme depois desmontado para dar vida a o que seria parte do longa metragem “A Batalha do Chile”. Este trabalho da inicio a registros e dificuldades pela qual o governo começaria a sentir, a direita junto com a democracia cristã, mas o transporte terrestre patrocinada pelo governo dos EEUU, dão inicio a uma serie de paralisações e greves da qual o país passaria sofrer o colapso da falta de alimentos. A paralisação física, o bloqueio das estradas (Chile, geograficamente conta só com uma estrada), nem o trafego marítimo, nem o aéreo podiam dar apoio ao trafego terrestre. Resultado aí começaria a gestar-se o golpe de estado. Patricio Guzmán organiza o mesmo equipe do filme “Primeiro Ano” e mais dois novos colaboradores o cinegrafista Jorge Muller e o espanhol Federico Elton como coordenador de produção. A resposta de outubro foi de alguma forma uma experiência da qual serviu para divulgar a situação e a vez cumpriria a função de tomada de consciência por meio da linguagem de testemunha - reportagem, passando ser o filme mais divulgado entre os movimentos organizados e populares. Concluído o filme “A resposta de Outubro”, Guzmán recebe a noticia que a Empresa Chile Filmes que dava apoio aos projetos do governo, estava sem recurso e ao borde de um colapso.



Fig.60 > Equipe de Filmagem de - Chile: eleições municipais, (1971).

A escassez de negativos impediria a tarefa de continuar registrando o momento que vivia o país. A aproximação com o cineasta Chris Marker na qual escreve solicitando apoio na requisição de negativo e respondida com o envio de 15.000 pés de filmes virgem e mais uma reserva de 4.000 pés e 134 cintas magnéticas de ¼. A Batalha de Chile começa ter seu inicio em aquele momento. Esta experiência e amizade com o cineasta francês trouxe-lhe a possibilidade de continuar o projeto de registrar o processo político das mudanças sócias que o governo de Salvador Allende tenha-se comprometido nas eleições democrática realizada pelo voto popular no ano de 1970. Começa a filmagem do filme; “A Batalha de Chile”, trilogia documental que logo se iria transformar em uns dos principais documentários de referencia histórica e memória para o mundo em geral. Durante a rodagem do filme, acontece o golpe militar, e detido e condu-

zido para o estádio nacional, depois de 15 dias e solto parte para o exílio. O documentário é composto de três partes: Primeira Parte; A insurreição Burguesa, (1975). Segunda Parte; O golpe de Estado, (1976). E a Terceira parte; O poder popular, (1979). Radica-se em Cuba como exilado político durante os anos 1974 - 1979. Neste período a convite de Julio Garcia Espinoza começa a trabalhar na montagem do documentário com a colaboração de Pedro Chaskel que se encontrava exilado no mesmo país e (ICAIC), Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfico. Assessorado por Marta Harnecker, Julio Garcia Espinoza e Jose Pino Flores, o documentário torna-se um trabalho em conjunto que reforça o gênero devido a sua grande vocação investigadora e ensaística, sendo seu máximo expoente do gênero o filme documentário.



Fig. 61 > Jorge Muller e Patricio Guzmán (1972)

O próprio autor afirma que este trabalho se deve fundamentalmente as pessoas mencionadas e principalmente aos cinegrafistas Jorge Muller Silva desaparecido junto a sua mulher e a de Leonardo Henrichsen que filma sua própria morte no primeiro intento golpista do 29 de junho de 1973.⁸⁰ Durante os anos de 1980 e 1982, dirige um único filme longo - metragem de ficção; A rosa dos Ventos (1982), estreada na quinzena do festival de Cannes, França, (1983), mais depois desta experiência retoma o gênero documentário em qual o deixaria, mas vontade. No ano de 1987, depois da experiência no gênero de ficção, filma um novo documentário da qual percebe que realmente sua grande veia de realizar filmes passa pelo gênero documentário. Realiza e filma “Em Nome de Deus” (1987), donde a temática e analisar os princípios ideológicos e ações da Igreja Católica em Chile, durante o regime militar que vivia o país desde 1973. As ações e palavras diretas dos personagens que são os atores principais do relato de uma

80 RUFFINELLI, Jorge. El Cine de Patricio Guzmán. en busca de las imagenes verdaderas. Editora uqbar, 2008, Santiago Chile.

sociedade apossada e ativa dona de um mundo poético de dignidade. O fio condutor do filme e a própria Igreja, Instituição cúmplice num primeiro momento que logo se torna moderna, liberal e tolerante na figura do Cardeal Raul Silva Henríquez, com participação aberta na defesa dos direitos humanos.



Fig 62 > Jorge Muller, (1947-1974)

Durante sua estadia na Espanha, realiza um documental sobre “México Precolombino” (1987), para televisão Espanhola, dividido em cinco capítulos, na qual se concentra em cinco temáticas: A cultura da água, A maquina do tempo, O idioma secreto, A pedra do Sol e A cidade dos deuses. Este trabalho permite a Patricio Guzmán, entrar num circuito de produção diferente ao qual estava acostumado a trabalhar. A difusão e exibição da TV publica. No ano seguinte realiza uma nova serie de quatro capítulos sobre “O projeto Ilustrado de Carlos III” (1988), ambas propostas para a televisão educativa da qual permite experimentar uma linguagem diferente ao que estava acostumado a fazer. O caráter histórico e pedagógico de programas para um publico europeu, espanhol especificamente.

Depois de cinco anos de experiências diferentes retoma novamente o filme documentário com “A Cruz do Sul” (1992), donde volta com o tema da religiosidade na America Latina, na lembrança do projeto; Em nome de Deus, aborda os mitos precolombinos da chegada do homem branco, o sincretismo posterior a teologia da liberação como religião popular. A religião passa pela configuração de um território sagrado donde milhões de indígenas procuram refugio. Já no trabalho que assume em “Povo em Vilo” (1996), para o critico Ruffinelly e um dos documentários mais hermosos e logrados pelo cineasta, baseado num livro do

historiador mexicano Luis Gonzáles e adaptado para a televisão europeia. Guzmán, recorre um pequeno povo perto da capital de México, sem vias do ferrocarril sem uma arquitetura, sem industria, sem índios nem turistas. Um povo perdido no campo, mas para o escritor foi um povo que tenha acontecido de tudo, tanto o mais que a própria capital.⁸¹ Seguindo as indicações do autor Luis Gonzáles o documentario e rico em a recuperação da memoria histórica de um povo de homens e mulheres que frisam entre a idade de noventa a cem anos. Pueblo en Vilo são seqüência que ilustram os tempos de guerra sobre o Império de Maximiliano, sobre Emiliano Zapata e Francisco Villa, são recreações de arquivos filmes que formam parte de uma concepção remoçada, criativa e renovada na pretensão livre e honesta do documental tradicional. Em 1996 e 1997, retorna a Chile, e começa a trabalhar no novo projeto; Memória obstinada, (1996). Este trabalho e conseqüência reflexiva do documentário; A Batalha do Chile. O documentário A Batalha de Chile, (1975 -1979), pode ser considerado um dos mais importantes filmes deste gênero para a historia cinematográfica da América latina. Isto e considerada pela maior parte dos estudiosos da cinematografia mundial. Memória obstinada seria uma releitura, um filme que e contra o esquecimento, a historia da memória para as novas gerações de jovens que deveriam entender sobre o que foi o passado e do que significa o presente. Memória obstinada e um filme da qual retorna ao sonho interrompido de 1973. Os guarda costas de Salvador Allende, a mulher que lavava as camisas de Salvador Allende, o tio que guardou as latas de filmes do documentário da batalha do Chile, o medico que o atendeu no estádio nacional quando o próprio Guzmán esteve ali.



Fig.63 > Leonardo Henrichsen (1940 - 1973)

A imagem do lente e testemunha, quando um homem na sua tristeza pergunta para o

81 RUFFINELLI, Jorge. El Cine de Patricio Guzmán. en busca de las imagenes verdaderas. Editora uqbar, 2008, Santiago Chile.

próprio diretor: Donde esta meu filho? Silencio e lagrimas, profundo e humano, Isto é Chile: memória obstinada. O testemunho, de uma época que não quer ne deve ser esquecida. A ilha Juan Fernandes e parte do território do Chile se encontra a 674 kilometros da costa. Daniel Defoe que escreveu em 1719, sobre a experiência de um personagem real Alexander Selkirk⁸², que sobrevive vinte oitos anos e que logo se transforma levado por diversos cineastas na mais popular historia de sobrevivência humana. A “A Ilha de Robinson Crusóé” (1999), de Patricio Guzman, e um documentário para televisão Francesa e Alemã, sua estrutura se baseia nas narrações anedóticas dos habitantes como uma simples leitura de notas pessoais, transformando a trajetória num “Voyage” de tomadas que pulam, da ilha para uma rua de Santiago do mesmo nome ate terminar no museu do próprio em Valparaíso. Em 1988, Patricio Guzmán encontrava-se em Madrid, preparando-se para voltar a morar em París. Surpreso com a noticia que escutava na televisão que anunciava a detenção do ex-ditador Augusto Pinochet na sua visita na Grã - Bretanha. Na qual o juiz Espanhol Baltazar Garzón tenha solicitado a traves da Scotland Yard (Agencia da Inteligência Britânica), a detenção do ex-ditador por crimes contra a humanidade.



Fig.64 > Leonardo Henrichsen, filma sua propria morte 29 de junho de 1973.

Era um fato insólito que o proprio Guzmán relata:

82 Idem.

“ Rodeado das minhas caixas, comece a ligar pelo telefone para saber mais sem saber o que fazer... Todos meus objetos que tenha na minha casa se remetiam ao esse passado (latas, bobinas de meus filmes), que levo de um país para outro durante vinte sete anos de exílio... Até que ponto Pinochet fez parte da minha vida?... Quantos anos e vivido enfrentando ele?... ⁸³

O documentário “O Caso de Pinochet” (2001), para Guzmán e um caso que se converte numa necessidade de urgência de documentar, sem depender dos casos hipotéticos de desenlaces, Já que com a detenção de Pinochet em Londres, ajudaria a confirmar o processamento judicial que estava levando em Chile, destruindo assim o mito da “intocabilidade” da qual se baseava a defesa de Pinochet. Este documentário passa ter uma “escritura” histórica, pelo talento do autor, na composição narrativa e poética para contar a história e a vez intervir nela. Divido em sete momentos o documentário e organizado em capítulos que se alternam de forma fragmentadas dando uma atrativa agilidade no desenlace do relato. Os testemunhos verbais a presença visual das vítimas que funcionam como eixo central na construção da barbárie militarista de essa época. O filme passa ter um elemento de juízo - ético e legal, de cara para na opinião pública, porque convoca as vítimas situandolas na frente da câmara, conseguindo, junto a história individual e intra-sofrível de cada caso, sua transcendência representativa de muitas outras vítimas desaparecidas.

A beleza que descreve o autor Jorge Ruffinelli com respeito ao documentário sobre o tema da tortura esta baseado na faculdade do discurso e da memória dos personagens que ainda se concentram íntegros e esperançados em que não se repita no futuro. Na procura de recursos e temáticas novas o autor insere um tipo de documental pessoal isto do demonstra em seu novo trabalho que iria a produzir em “Madrid” (2003), a presença física do próprio diretor que recorre de forma constante a traves da sombra, o que em qualquer outro filme resultaria um defeito, e passa ser um dispositivo de narração um jogo explicito de dialogo entre o filme e o espectador. Trata-se de um documentário da cidade de Madrid da qual a valorização da imagem surge do céu azul, seus habitantes, comidas e sobremesas, câmara na mão Patricio Guzmán filma belos rostos, rastros, saídas obrigatórias de domingos, bailarinas flamencas sombras refletidas em muros.

E Madrid a antíteses de Barcelona, Madrid e donde os mistérios se deslizam de tradição e modernidade, da inércia, sufocação e quietude em cacofonia.⁸⁴ O cineasta Patricio Guzmán e um personagem encantado pela figura de Salvador Allende mesmo como tenha declarado na entrevista : “nunca apertei a mão, nunca fiquei perto de ele” mas existe em seu documentário, “Salvador Allende” (2005), um obcecado desejo de construir a vida deste grande estadista chileno, o resgate

83 Pag.22

84 RUFFINELLI, Jorge. El Cine de Patricio Guzmán. en busca de las imagenes verdaderas. Editora uqbar, 2008, Santiago Chile.

da memória desde a sua infância em Valparaíso, cidade donde ele nasceu passa a transformar-se numa crônica do túnel do tempo. Salvador Allende e um filme que recorre e mostram as imagens das diversas campanhas do presidente eleito através da frente unificada da Unidade Popular, em novembro de 1970, depois de três tentativas frustradas em 1952, 1958 e 1964. Allende fundador do partido Socialista Chileno, era um político marxista que acreditava no socialismo democrático. O documentário é emocionante e assumidamente parcial.

O Cineasta demonstra sua admiração pela figura de Allende. Guzmán faz parte dessa história. Para contá-la procura reconstituir com detalhes e começa com a descoberta de um álbum de fotos soterrados no fundo de um quintal durante o regime militar. A traves de filmes da época, de depoimentos de ex-colaboradores, parentes, Guzmán conta a história de um homem íntegro, um democrata convicto que nunca imaginou em governar fora do respeito absoluto das Instituições. O discurso de Allende na ONU (1972), donde denuncia a instalação do embrião do poder capitalista na América Latina. Um discurso que para qualquer economista passa ser uma aula de economia política, mais tarde assim o reconhecem os cientistas e analistas Antonio Negri e Giorgio Agambem. O documentário vai se perfilando com traços psicológicos que álbuns colaboradores desenharam pois nesse momento, constata-se que é mais fácil relatar uma revolução vitoriosa que fazer uma avaliação objetiva da derrota. O filme no papel do cinema e aquela experiência de uma ideologia que poderia ter funcionado no Cono Sul e que na recreação do fantástico iria derrotar as ditaduras de 1964 no Brasil e em 1976 na Argentina.

4.2.1 Filmografia

- 2005 - Mon Jules Verne
- 2004 - Salvador Allende
- 2003 - Madrid, (2003)
- 2001 - O Caso de Pinochet
- 2000 - Invocação

- 1999 - A Ilha Robinson Crusoe
- 1998 - Chile, a memória obstinada
- 1996 - Povo em Vilo
- 1992 - A Cruz do Sul

- 1988 - O Projeto Ilustrado de Carlos III
- 1987 - Mexico Precolombino
- 1987 - Em nome de Deus
- 1982 - A Rosa dos Ventos

- 1979 - A Batalha do Chile I-II-II
- 1972 - A Resposta do Outubro
- 1972 - O Primeiro Ano
- 1971 - Chile: eleições municipais

- 1969 - Opus 6
- 1969 - O Paraíso Ortopédico
- 1968 - Imposibrante
- 1968 - A Tortura e outras formas de diálogos
- 1967 - Cem Metros com Charlot
- 1966 - Artesão Popular
- 1966 - Electroshow
- 1965 - Viva a Libertade

4.2.2 Patricio Guzman | Entrevista

Entrevista concedidas em duas Partes I - via internet, março 2007. Diego Riquelme.

Como Patricio Guzman entra na historia do documentário?

.- No inicio estudei, Filosofia e logo historia não acabei nenhum. Já que comecei a interessar-me por cinema quando vi em Santiago vários filme como *Morrer em Madrid* (1963) de Frédéric Rossif, *Europa di Notte* (1959) de Alessandro Blasetti, *Nuit et Brouillard* (1956) de Alain Resnais, *Mondo Cane* (1962) de Gualterio Jacopetti, em fim filmes que marcaram minha paixão e descobrimento pelo cinema.

Como se da o método de trabalhar o documentário?

.- Ah bom primeiro pesquiso o tema que me interessa, realizo um roteiro sintético de cinco paginas e logo vou desenvolvendo a idéia ate transformar-lho em um roteiro de 20 a 25 paginas. Criando um roteiro imaginário e fácil de adaptar. Isto é que permita introduzir uma temática narrativa de elementos de inovação, recursos e planos.

Vocês seguiam um modelo de produção em particular para desenvolver o projeto?

.- Quando começamos a debater os métodos que iríamos a usar para realizar o documentário, não tínhamos nenhuma instrução manual, salvo meu conhecimento do curso realizado em Espanha e a experiência da equipe. Havia pouca informação teórica da qual confiar. Tínhamos acesso aos filmes cubanos e foi através das repetidas sessões de filmes que nos retiramos os elementos essências para o aprendizado da nossa equipe. Algumas revistas do cinema cubano que traziam uma tradução dos métodos de Dziga Vertov, o próprio ensaio teórico de Julio Garcia Espinoza “Por um cinema Imperfeito” nos ajudou a ter uma fonte teórica, Nos também lemos algumas peças publicadas pelo documentarista francês Chris Marker, da qual mantínhamos correspondência incluindo Louis Malle , através do seu filme *Calcutta* (1969). O nosso modelo foi escrever todo os passos da realização.

E a influencia dos filmes Latino Americano que eram exibidos no Festival de Viña del Mar nos anos 67 e 69?

.- De acordo com os critérios que fomos desenvolvendo, o documentario de Fernando Solanas e Octavio Getino “ *A Hora dos Fornos*” se aproximavam ao cinema analítico. Para nos os filmes de Nelson Pereira dos Santos “*Vidas Secas*” era mais um tipo de exposição documental que se adaptada a nosso gosto, como também de Leon Hirszman da qual gostávamos mais. Mario Handler também era nossa referencia com seu curta “*Me Gostam os Estudantes*” , também considerávamos todos as produções nacionais que estavam sobre o efeito da Unidade Popular no Chile. Mas percebemos que todos eles eram mais denuncias de problemas particulares ou partidários ou ate panfletários, sem nenhuma

análise real do que estava para acontecer.

Como você olha o desenvolvimento do gênero Documentarista na América Latina?

- Olha acho que o gênero em si está numa situação crítica porque a televisão que poderiam ser nossa principal fonte de ajuda não tem interesse de divulgar este tipo de trabalho, ou seja, os monopólios de concentração dos meios de comunicação não permitem o crescimento e divulgação deste gênero. Pelo fato de ser arcaicas e mercadológicas, onde a frivolidade da entretenção circense se prioriza anestesiando o público sem uma mirada crítica da educação e valores humanos. Neste aspecto estamos mal. Porque sim isto não mudar as produções destas obras irão se perdendo. Hoje você pode lutar realizando filmes com um orçamento modesto, com uma câmera de aficionado, de vídeo você pode exibir La num festival ou vender ao ministério de cultura, educação, ou centros sociais. É urgente que existam canais diferentes para divulgar este tipo de produção. Alias o vídeo como instrumento documentarista tem um papel extraordinário de levar a prática realidades e sonhos e ser parte da televisão e o cinema, já que o meu modo de ver não existe polemica, o importante é a linguagem e não o suporte.

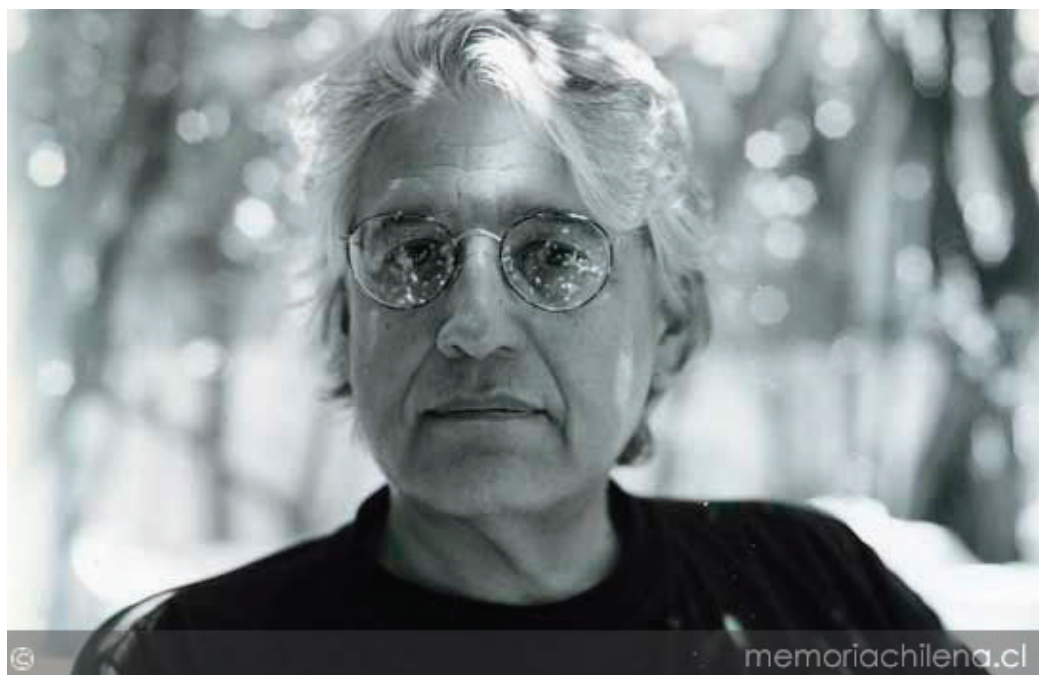


Fig. 65 > Patricio Guzmán - Chile.

A escritora e historiadora Jacqueline Mouesca, afirma que você seria um dos melhores cineastas no gênero de documentários na atualidade. Como interpreta esta valorização?

.- Agradeço a Jacqueline, mais não considero em absoluto que ela diz. Até porque, existem grandes documentaristas no mundo muitos mais importantes e de maior qualificação. Acredito que deve haver pelo menos uns setentas colegas que estão espalhados por o mundo. Na Austrália, Nova Zelândia, Japão etc. Todos eles com maior desempenho, que são mestres de meu trabalho. Um exemplo é Werner

Herzog. Faz um tempo atrás vi um trabalho dele “Lições de Obscuridade” (1992), na qual fiquei surpreso como o trabalho dele e feito; trata sobre um enorme incêndio em Kuwait. E um filme assombroso, pois a câmara esta fixada num helicóptero, realizando um movimento lento partindo do chão o que da a impressão de uma imagem totalmente abstrata, isto com musica de Wagner, de forma inesperada esta mesma imagem sobe e enquadra em plano aberto as chamas. Tudo esta passagem e realizada sem narração ou voz em desligado. Ali que eu penso “puxa este filme tenha gostado de fazer”. Em fim tem muitos outros mestres que tem o mérito de ser melhor, outro exemplo Chris Marker, cada filme que ele realiza é um assombro para que goste do gênero. Cada temporada surge seis ou sete obras que te fazem sentir pequeno, no meu caso posso te afirmar faço o que posso.

O documentário a Batalha do Chile, hoje em dia é catalogada como um filme clássico em seu gênero. Como você se sente com respeito a seu trabalho em quando a valorizar-lo?

.- Confesso que não me sinto nada confortável já que durante muitos anos ainda eu não tinha idéia o que significava este trabalho. E inclusive quando estava no processo de montagem, pensava que não teria tanta repercussão. Ate pensava que seria um filme para a academia ou um filme que seria como apoio para estudiosos da historia política e social, não imaginava do valor universal que teria. Não sou muito de fazer alardes sobre meu trabalho.

Como você descreve seu trabalho a Batalha do Chile hoje, para o telespectador que ainda não viu este documentário?

.- O filme tem como principal tentativa de conduzir o mais detalhadamente à natureza e as conseqüências dos eventos políticos no Chile durante o ultimo ano de governo de Salvador Allende. O que estava ocorrendo no Chile era de muita importância fora e dentro do país. Não só para os chilenos e sim também para os países da America Latina, movimentos sociais numa escala internacional. O que Chile representava era um tipo de movimento parecido em Paris do século XX. O que estava acontecendo era intenso e interesse que não percebemos que nossa câmara devia englobar tanto quanto possível. Precisávamos usar lentes de ângulo amplo e nos situar à maior distancia possível dos eventos enquanto continuássemos podendo filmar. Precisávamos ter certeza de que todo o processo estava contido no filme e não de um ponto de vista estreitamente partidário. Percebemos que seria um erro analisar os eventos de uma só perspectiva porque o interessante era representar todos os pontos de vista dentro da esquerda. A mesma batalha ideológica que se passava no Chile poderia ocorrer na França ou na Itália, exemplo de forma muito similar. E também ocorrer no México ou na Venezuela quando as coisas entrassem em uma fase mais critica. A relevância de longo alcance do modelo político que tentaram implantar no Chile era um dos fatores que nos motivaram a fazer o filme.

De quantas pessoas era formado o equipe e como se deu a distribuição de tarefas?

.- O projeto foi iniciado com uma equipe de cinco pessoas. Começamos a filmar em fevereiro de 1973.

As tarefas eram discutidas em reuniões freqüentes para decidir a abordagem do que iríamos fazer e usar. Desde o começo, a nossa idéia era fazer um filme analítico e não um filme de agitação. Os membros do grupo começaram a reunir-se em dezembro de 1972 e concordamos que o mais importante a fazer em aquele momento era fazer um filme sobre o que estava ocorrendo no país no dia a dia. Qualquer roteiro de ficção, qualquer filme estruturado ao redor de um plano - não importasse o quão bom parecia ser completamente superado pelos eventos contemporâneos. Naturalmente, pensamos na nossa audiência como sendo os chilenos. Três caminhos pareciam se abrir para nossos pais no aquele momento: um golpe de Estado como o que ocorreu ou uma guerra civil que oferecia duas alternativas - a vitória ou a derrota das forças populares. Nenhum de nos acreditava no aquele momento que a situação existente poderia se sustentar por muito tempo.

Você achava que dava para sentir a situação da guerra civil?

.- Todos pensavam no advento de uma guerra civil, e que as forças populares iriam a vencer. Esperávamos que houvesse uma divisão das forças armadas, a qual nunca realmente aconteceu, pois os soldados e marinheiros leais a Allende foram identificados e eliminados antes do golpe militar do 11 de setembro. Se a guerra civil resultasse em uma vitória das forças populares nosso filme seria de grande utilidade para os trabalhadores, camponeses e a própria esquerda chilena, como um todo pois no primeiro estágio de construção de um estado socialista, é muito importante analisar o que houve antes. Se acontecesse um golpe de estado, sabíamos que tínhamos ainda razão para fazer o que estávamos fazendo, pois nosso filme seria um tipo de comemoração e homenagem a tudo o povo chileno havia feito nos anos de governo democrático. Havia uma outra consideração também. Como a organização do Estado ainda permanecia unida, era possível filmar os eventos da luta de classes com relativa calma. Você podia gravar o que estava acontecendo tão facilmente quanto você podia filmar uma paisagem.

Qual e sua relação com o cinema documentário e de ficção?

.- Nenhuma! Em realidade gosto do documentário e vivo para o documentário, não tentarei de cometer erros de fazer filmes de ficção ou argumentais. Sei que existe ou existia falta de valorização do gênero documentário. Alias porque custa financiar e realizar a distribuição deste gênero. Os que trabalhamos com documentários sabem que é complexo de rodar, duro de financiar. É um gênero diferente para um público diferente.

Você poderia falar quais seriam as grandes virtudes de um bom documentário?

.- Humm! Na verdade um bom documentário o meu juízo deve contar uma historia, uma boa historia ou acontecimento. Por tanto deve ter progressão dramaticidade e intriga com uma linha de interes para que o espectador fique ligado. Acredito também que tanto a ficção como o documentário perseguem o mesmo. Contar um fato histórico ou real. Ocorre que grande parte dos documentários hoje em dia não tem estes elementos, são como ilustrações pegadas ou coladas com musica ou intimamente estrutura-

das, perdendo o fio da história deixando o tema principal no esquecimento. Deixando as imagens muito pesadas e chatas.

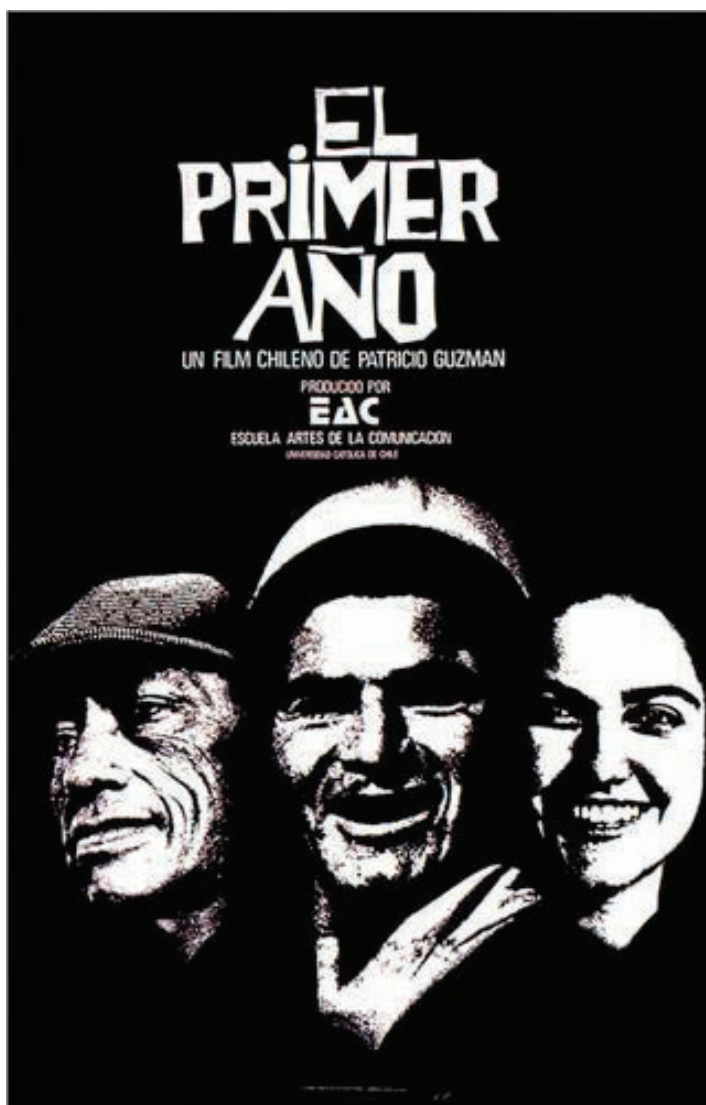


Fig.66 > Cartaz do El Primer Año (1972)

Por isso o ritmo e essencial?

.- Claro, pois para contar uma boa história deve seguir o básico da arte, ou seja, a representação, ou desenvolvimento estrutural e o desenlace. Explico-me sim não tiver esta progressão dramática o espectador se distrai e abandona a sala do cinema. Eu faço questão de chamar a uma reflexão do documentário que procura a metáfora, poética que pretende tocar a história desde diversos ângulos da imagem.

Vamos falar um pouco sobre a relação que você teve com Salvador Allende?

.- Nunca conheci pessoalmente Salvador Allende, ainda que o tenha filmado muitas vezes em atos públi-

cos. Nunca Le apertei a mão nem estive perto dele. Eu era na época um cineasta jovem que ninguém conhecia. Eu não tenha contatos políticos ou palacianos para me aproximar dele. Além disso, nossa equipe era formada por jovens chilenos, e as portas do palácio se abriam, quase sempre, aos correspondentes estrangeiros. Eles tenham equipes muito bem equipados tecnicamente levavam pendurados muitos fotômetros muitas lentes. Usavam coletes cheios de bolsos e pareciam com Michel Moore.

A maior parte do seu trabalho se concentra em gente comum que conhecia a Salvador Allende. Você não mostra nem entrevista a figuras importantes da época....Por quê?

.- Para mim é mais importante fazer filmes com pessoas normais, comuns por que são estas personagens, simples que com sua opinião própria fazem do filme um atrativo não estereotipado ou com discursos idiotas e marqueteiros, que procuram através de uma “possível” aproximação se promovem descaradamente. Hoje lamento muito isso tudo, pois não existem imagens da intimidade de Allende.

A que se deve que o documentário Salvador Allende seja uma co-produção de vários países, menos de Chile?

.- No ano 2003, solicitei ajuda econômica a Fundação Estadual do Chile. Fundação para o desenvolvimento das Artes - FONDART, mas não tive êxito, me foi negado, como tampouco nenhum empresário, produtora com a qual fiz contato se interessou para uma co-produção. Foi então que surgiram os franceses com aporte dos espanhóis, belgas, alemães e mexicanos.

Porque decidiu realizar um filme sobre ele?

.- Porque é oportuno um filme sobre um personagem nobre. Não há calendário para isso. É interessante hoje em dia falar de um presidente que se dedicou a dignificar a política com um trabalho a serviço da comunidade. Hoje em dia política é sinônimo de corrupção. Allende era sinônimo de dignidade. O que caracterizava Allende era não inclinar-se diante o impossível. Ele sabia que na América Latina tudo se torna impossível quando é necessário fazer mudanças radicais. Allende agiu muito rapidamente. Durante seu governo houve uma fabulosa aceleração da história. No intervalo de um ano estropiou cerca de 80% da terra cultivável. Em menos de dez meses fez uma intervenção nos monopólios e passou para o Estado as riquezas básicas: salitre, carvão, aço, cimentotirou o cobre dos americanos. Para mostrar e lembrar-se disso tudo valia à pena fazer o filme.

Como você classificaria seu trabalho, ensaístico ou biográfico?

.- Meu trabalho não é uma biografia nem tampouco um estudo político. É, sobretudo a lembrança emocionante e pessoal de uma época extraordinária que Chile viveu. Era um país com energia coletiva que se podia palpar com a mão.



Fig. 67 > Salvador Allende, (2004) de Patricio Guzmán.

Como você vê a atual revalorização do documentário dentro do cenário da mídia audiovisual?

.- Acredito que o documentário está na moda e isso é perigoso, pois quando a moda passar vai ficar mais solitário do que estávamos antes. O gênero documentário conta elementos de rico em sua feitura que a indústria aceita mal, por exemplo, a improvisação, imprevisibilidade, longas montagens, dificuldades de mídia... Tem colegas que dizem que o documentário é como o jazz, nunca se sabe como vão terminar, e ele tem razão. Mas eu prefiro dizer que é como a música de câmara que tem um público moderado, porém fiéis. Uma sonata para piano não se faz ouvir num estádio. Não é como a ópera. O documentário exige uma programação inteligente e, sobretudo produtores competentes. O documentário não precisa elevar a voz para chamar a atenção, não tem que ser trepidante, utilizar um excesso de trucagens. Particularmente gosto de planos longos, pois gosto da lentidão. A vida para mim é lenta. A partir do cinema de ação americano, da publicidade e do videoclipe se impôs certo tipo de linguagem, imagem e ritmo que o documentário não deveria aceitar.

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme e Armando Neto

Imagens: Diego Riquelme

Entrevista: Rafael Valle M. e Diego Riquelme

Tradução Espanhol/Português: Michelly Cristina da Silva

Ano: 2006

4.3. Pedro Chaskel Benko > 1932 | Biografia

Professor, Diretor, e Editor/Montagista de Cinema.

Nasce na Alemanha. Abandona o país junto a seu pai em plena Segunda Guerra Mundial. A partir de 1939 se radica em Santiago-Chile e inicia seus estudos em a Universidade de Chile entre os anos 1951 - 1954. Em 1955, funda o cine clube da Federação de Estudantes - FECH. Participa da criação do Centro de Cine Experimental. Na década dos anos 60, cria a cinemateca da Universidade de Chile, assume a direção do departamento de cinema universitário. No ano de 1957, realiza seu primeiro trabalho como profissional: assistente de produção, e editor na longa - metragem de ficção *Tres Miradas a la Calle de Naun Kramarencó*.



Fig. 68 > Pedro Chaskel - Chile

No mesmo ano participa da fundação do Centro de Cine Experimental junto a Sergio Bravo, participa como assistente de câmera-men na longa - metragem de Hernan Correa *Viaje a Santiago* (1959), iniciando seu trabalho como editor na produtora comercial EMELCO. No ano de 1960 passa a participar na montagem e co-direção do longa - metragem de ficção *Deja que los perros Ladren* dirigido por Naun Kra-

marencio. Ao ano seguinte e convidado para dirigir a Cinemateca Universitária da Universidade de Chile. Dois anos depois (1963), passa a dirigir o departamento de Cinema da própria Universidade. Durante a sua trajetória o gênero documental e sua fonte de trabalho e inspiração foram assim que participa na co- direção do documentário *Aqui Vivieron* (1962), junto a Hector Rios na direção.

Documentário de temática antropológica e arqueológica sobre a expedição dos primeiros seres humanos na desembocadura do rio Loa, lugar donde não existe caminhos nem estradas, só e possível chegar pelo mar. No ano de 1965, novamente e convidado pelo seu parceiro Hector Rios para realizar uma montagem de um filme de animação, que relata o destino de um poeta que inspirado pela primavera recita versos e entusiasmado a tal grau que inventa o Partido da Primavera. O partido logo se converte num exercito da primavera, o poeta e vitima do regime militar que involuntariamente ele ajudou a criar. Optem o premio de menção honrosa no Festival de Cine Independente Latino-americano. Montevideú/Uruguai 1965. E premiado como melhor filme de animação no Festival de Viña del Mar e Premio da União Internacional de Estudantes no Festival de Leipzig, 1966. No mesmo ano 1965, junto a Hector Rios realiza como co-diretor e montagem o filme ficção-documentária *Aborto* (1965), um tema bastante polemico para essa época já que aborda a questão de vida ou morte de uma criança o da própria mãe.

A utilização do anticonceptivo como educação e preservação da vida de ambas as partes. Entre os anos 1968 e 1987, Chaskel se destaca na montagem de filmes documentários do *Chacal de Nahueltoro* (1968) de Miguel Littin, *Descomedidos y Chascones* (1973) de Carlos Flores, *A Batalha do Chile* (1974-1977) de Patricio Guzman, *Recado de Chile* (1979) de Carlos Flores, *Apuntes Nicaragüenses* (1982) de Angelina Vazquez, *Chile, No Invoco tu Nombre em Vano* (1983), *Memórias de uma Guerra Cotidiana* (1986), *Prisioneros de Guerra* (1989) e muitos outros No ano de 1970, novamente se junta ao seu parceiro Hector Rios e filma como co-diretor *Venceremos* (1970), um documentário estilo Clip-Collage este trabalho estava baseado com algumas contradições sobre a violência da vida cotidiana durante a época dos anos 70. Culminando com a celebração do triunfo das eleições de salvador Allende o 04 de setembro de 1973. Este documentário passa ser comparado com o documentário do cubano Santiago Alvarez *Now* (1965).

É premiado no Festival de Leipzig (1970) e no Festival de Cracovia (1972). Entre os anos 1972 e 1980 ocupa o cargo de secretario geral da União de cinematecas da America Latina (UCAL). Trás o golpe militar de 1973, e expulso da universidade e parte para o exílio em Cuba. É convidado para trabalhar como editor/montagista no Instituto Cubano de Arte e Indústrias Cinematográficas (ICAIC). No ano de 1981, e premiado como diretor e editor do documentário *Una foto recorre El Mundo*, filme considerado como uns dos melhores que se tenha realizado sobre a legendaria figura histórica do Che. Este trabalho foi o primeiro que realiza como diretor / roteirista / montagista. Regressa a Chile no ano de 1985, a partir desse ano começa uma nova etapa de trabalho em vídeos e posteriormente em televisão. Ao seu regresso e convidado por Pablo Salas para filmar e realizar o documentário, *Somos +* (1985). A aproximação ao pais e sua postura militante o levou para realizar mais dois documentários.

Com a intenção de registrar em plena ditadura militar as protestas de um grã ato pacífico contra o regime de Augusto Pinochet, registra com duas câmeras os detalhes e fatos da maior manifestação, culminando no plebiscito que daria a volta a democracia no Chile. Em 1987, filma com Pablo Salas o documentário *Por la Vida*, este documentário trata de uma forma sensível e trágica a composição do Movimento Sebastião Acevedo símbolo contra a tortura, documentário composto de depoimentos e testemunhos de pessoas torturadas. Este movimento integrado por sacerdotes, jovens, homens e mulheres estudantes artistas e profissionais que tomam as ruas para denunciar e dizer basta as torturas do regime de Pinochet. O documentário descreve ações de ruas, violência e repressão, com depoimentos dos membros que contam as experiências seus temores. As imagens incluídas de 1984 a 1987 são os protestos frente ao palácio da Moneda ao quartel general da CNI - (Central Nacional de Inteligência) e tribunais da Justiça.

Pela sua experiência no gênero e convidado continuamente para festivais como jurados (La Havana, Leningrado, Trieste, e Mar Del Plata). Faz parte do Conselho Superior da Fundação do Novo cinema Latino-americano. Desde 1997, se desempenha como professor de cinema em diversas universidades de Chile. Entre os numerosos reconhecimentos pelos seus trabalhos vem recebendo premiações das quais se destacam: o premio à Ordem do Mérito Artístico Cultural Pablo Neruda 2005. Medalha de Honor *is Causa* da Universidade de Chile 2006. Homenagem no Festival Internacional de Cine Leipzig, homenagem da Universidade ARCIS/Chile com a medalha de honor pela sua trajetória, 2007. E homenageado no Festival de Cine Social e Anti-Social da Cidade da Pintana - Santiago Chile, 2008. Na atualidade Pedro Chaskel, ocupa o cargo de diretor da Cinemateca da Universidade de Chile e Professor de Pós Graduação. Posteriormente continua trabalhando como editor/montagista de documentários como o caso de seu ultimo trabalho *La revolucion de los Pinguinos* de Jaime Diaz Lavanchy (2009), sendo premiado com o premio Pedro Sienna pelo conselho da cultura e artes da Indústria Audiovisual.

4.3.1 Filmografía | Montagem

- 2006 - Operación Condor
- 2000 - La Minga que Movio la vieja Iglesia de Tey
- 2000 - Los Mineros de Lota, 10 años despues

- 1999 - Recuerdos y Testimonios de santiago Poniente
- 1999 - Tradiciones de Semana Santa
- 1998 - Colonos de Lago O`Higgins
- 1998 - Colono en Tierra del Fuego
- 1997 - Caletas del Desierto Atacameño
- 1995 - Los Autriacos de Pozuzo
- 1994 - Chiloe Comarca Encantada
- 1993 - Neruda en el Corazón
- 1992 - El Valle del Elqui
- 1991 - La Ruta del Tolten
- 1991 - Viva Huasquiña
- 1990 - Arrieros del cajón del Maipo

- 1989 - Pirquineros de Andacollo
- 1987 - Imagens de un 1° Maio
- 1987 - Por la Vida
- 1985 - Somos Mas
- 1983 - Che , Hoy y Siempre
- 1982 - Construtor cada dia Compañero
- 1981 - Una Foto Recorre el Mundo
- 1980 - Que es?

- 1979 - Recado de Chile
- 1979 - Los Ojos de mi Papá
- 1972 - No es Hora de Llorar
- 1970 - Venceremos

- 1969 - Testimonio
- 1967 - La Captura
- 1965 - Aborto
- 1965 - Erase una Vez
- 1962 - Aquí Vivieron

Montagem

2000 - Profesor en Chiloé

1999 - Tarapacá, la Epopeya del Hombre en el Desierto

1998 - Las Misiones en Chiloé

1997 - Combarbalá, el Oficio de la Roca // Chimbarongo, los Tejedores de Mimbre // Talladores de Oaxaca

1996 - La Ruta del Lago Cocibolca. (Solentiname), Tres Oficios del Fuego: "Los Forjadores de Cobre de Sta. Clara", "Los Sopladores de Vidrio de Tonalá", "Los Pirotécnicos de Toltepec". El Fiordo de las Montañas // El Gran Carnaval de Oruro // Los Balseros del Baker // Pumalín, un Hombre, un Proyecto // Los Misterios del Gran Paitití

1995 - La Isla Toto, los Colonos de la Lluvia // La Temible Ruta de los Hielos // La Ruta de la Turquesa en el Despoblado de Atacama

1993 - El Gran Pantanal // La Trochita // Los Belgas en la Patagonia // El Valle Sagrado de los Incas // Ecuador Otavaleño

1993 - Vida y Muerte de un Oasis (Pica), Pedro Pablo Perea el Panelero // Atacama, donde florece el desierto // A la Sombra del Nevado del Ruiz

1992 - Bajo la Cruz del Sur" dirigida por Fco. Gedda

1991 - Ofqui, la Puerta del Mar Austral // El Camino del Inca

1990 - La Carretera Austral

1990 - Chile en Transición de Frank Diamand y Gastón Ancelovici

1989 - Prisioneros de Guerra de Estela Bravo

1988-89 - La Tierra de los Fuegos // La Ruta de los Chonos en Taitao // El Campo de Chile Central // Tepito de Henua // El Loa, la vida junto al agua // El Litoral de los Changos

1985-87 - Cautín: Paisaje en Movimiento // El Archipiélago de los Chonos // Aysen, la Trapananda

1987 - La Estación del Regreso de Leonardo Kocking

1987 - Al sur del Mundo" dirigidos por Francisco Gedda

1986 - Memorias de una Guerra Cotidiana de Gastón Ancelovici y Jaime Barrios

1983 - Chile, No Invoco tu Nombre en Vano de Gastón Ancelovici y Hernán Castro

1982 - Apuntes Nicaraguenses de Angelina Vázquez

1979 - Recado de Chile de Carlos Flores

1974 a 77 - Descomedidos y Chascones de Carlos Flores. A Batalla de Chile de Patricio Guzmán

1968 - El Chacal de Nahueltoro de Miguel Littin 1960 - Cahuash // Valdivia, el gran terremoto // La Isla de Chañaral

1960 - Cahuash // Valdivia, el gran terremoto // La Isla de Chañaral

4.3.2. Pedro Chaskel | Entrevista

Entrevista realizada em abril, Santiago de Chile - 2010.

Onde e quando o senhor nasceu e como se iniciou no cinema?

.- Eu nasci na Alemanha, no ano de 1932, em uma família judia, que conseguiu sair da Alemanha pouco antes da Segunda Guerra Mundial, graças ao qual estou vivo. Chegamos ao Chile em 1939... ou 1940, dois meses antes da invasão da Polônia pela Alemanha. Eu estudei na escola fiscal de arquitetura até o terceiro ano, depois acabei optando pelo cinema. Comecei minha primeira relação mais direta com o cinema em um cineclub de estudantes, fundado por nós. Depois, posteriormente, tive a oportunidade de trabalhar como assistente de direção, de produção, de montagem, de tudo... [risos] em um longametrage que era a obra-prima de um velho diretor que havia sido ajudante de direção nos velhos tempos no Chile, e que para mim resultou em dominar completamente a técnica, desde a filmagem, montagem, etc... De maneira que nessa primeira experiência - além do fato de vir de uma família em que meus pais eram fotógrafos, então laboratório, negativo, positivo, eu já sabia... Bom, então nessa primeira experiência no cinema acabei conhecendo a parte puramente técnica, digamos, e bastante. Bom, aí houve algumas peripécias no meio, participei com Sérgio Bravo na formação do Centro de Cine Experimental, mais como um ajudante; posteriormente, o centro passou a ser parte da Universidade do Chile e me chamaram, especialmente para continuar o desenvolvimento da cinemateca da universidade...

Mas o senhor participou como administrador, como para administrar a cinemateca ou para produzir uma série de...?

.- Não, cinemateca somente, digamos, no sentido de reunir e exibir filmes, não era de produção de filmes. Agora, estávamos ao lado do Cine Experimental, que Sérgio Bravo criou, e graças a isso pude fazer meu primeiro documentário, que se chama Aquí Vivieron, que é um documentário sobre uma expedição arqueológica no norte do Chile. Na saída de Sergio Bravo da universidade, ofereceram-me a tarefa de cuidar do Cine Experimental, o que criou algo assim como um departamento de cinema na universidade e aí comecei a fazer alguns documentários. Digamos que nesse momento começou realmente minha carreira de documentarista; eu sempre optei pelo cinema documentário.

Qual foi a razão que o senhor optou pelo cinema documentário?

.- Eu creio que há duas razões. Por um lado eu não tinha nenhuma formação nem experiência em direção de elenco. Digamos que há três então. Além disso, eu era, e continuo sendo, relativamente tímido, então dirigir gente... E terceiro, e creio que o mais importante, existe uma sensibilidade, uma mentalidade - para usar uma palavra grande - de documentarista e de diretor de ficção; ou seja, frente a um tema determinado, eu penso em documentário, Miguel Littin tende a pensar em ficção a partir desse mesmo

tema ou fato. Então é lógico que cada um siga seu...

Como o senhor analisa a produção de cinema documental na América Latina...O senhor pensa que as novas tecnologias caminham no sentido para avançar, com maior qualidade, ou com menos conteúdo?

.- Bom, eu creio que conteúdo não depende da tecnologia. Tem uma frase de Ivens que eu recebi de uns de meus alunos que incide justamente nisso, de que se vemos os filmes antigos, eles possuíam um aparato tecnológico mais complicado que de alguma maneira o distanciava muito mais da realidade imediata. A verdadeira qualidade do documentário tem mais a ver com a honestidade e o alistamento a certa verdade que com as amplas possibilidades de tecnologia. Agora, o que é certo é que o avance tecnológico desde a câmera do cinema reto, a câmera eclair con aira, por exemplo, foram um salto importante: permitiram uma aproximação, enfim, uma maior espontaneidade na relação cineasta-realidade. Logo, vídeo, maior também o financiamento no sentido de que com a fita de vídeo pode-se fazer uma tomada de uma hora e você não fica com a angústia de que está gastando com películas, laboratório, etc. e, além disso, você tem o som sincrônico. Bom, e agora, o cinema digital com muito mais razão. Agora, por outro lado isso leva a uma contrapartida, no mundo dialético: tem muita gente que pode se aproximar, bom, isso é positivo, eu diria, mas, por outro lado, há uma espécie de facilidade em fazer documentários, se perde... ou seja, é muito fácil agora pegar uma câmera, por no automático, apertar o botão e supostamente captar a realidade, mas eu creio que o papel do documentário não é somente o de registrar a superfície da realidade, seu papel é justamente aprofundar, entender, compreender, revelar além do que há no imediato, dos processos... inclusive, diria eu, da beleza, da emoção, etc, e então, para isso é necessário conhecer, compreender, aprofundar e pesquisar e isso tinha que ser feito antes e creio que deve ser feito agora e creio que numa boa média disso, mais, claro, sensibilidade do autor, a qualidade de sua equipe é do que depende a qualidade de um documentário.

Voltando um pouco nos anos 60, ao ver que as técnicas entre captação de imagens são diferentes das de hoje, durante essa época o senhor trabalhou mais com montagem, inclusive o senhor fez a montagem do documentário El Chacal de Nahueltoro, se não me equivoco... Isso, como foi essa experiência de ficção?

.- Bom, eu tenho uma direção de ficção, feita antes de Chacal..., que eu dirigi e montei - todas os filmes que dirigi também montei. De fato, uma das coisas me levou ao cinema foi meu interesse em montagem. Um dos primeiros textos - no Chile não havia textos, não havia livros, não havia nada quando começamos -, um dos primeiros textos que caiu em minhas mãos foi um texto de Pudov sobre montagem e me fascinou. Bom, houve um primeiro filme entre ficção e documentário, mas com atores, mas com voz-off, ou seja, sem diálogos, não tínhamos equipamento sincrônico nem nada, uma das primeiras experiências neo-realistas no Chile, da qual estou muito satisfeito. Depois fui encarregado da montagem de Chacal... Bom, é diferente editar seu material de que editar o alheio e eu tenho muito respeito pelo trabalho dos diretores, e no caso de Chacal... era inclusive [Miguel] Littin o autor do roteiro, de maneira que todo o

que era estrutura em geral era coisa dele, ou seja, ele estava comigo na montagem na maior parte do tempo. Eu fui o responsável mais bem pela solução de detalhes, do ritmo, claro... Bom, e sobre a edição de ficção, além disso, não me recordo se já editei ficções.

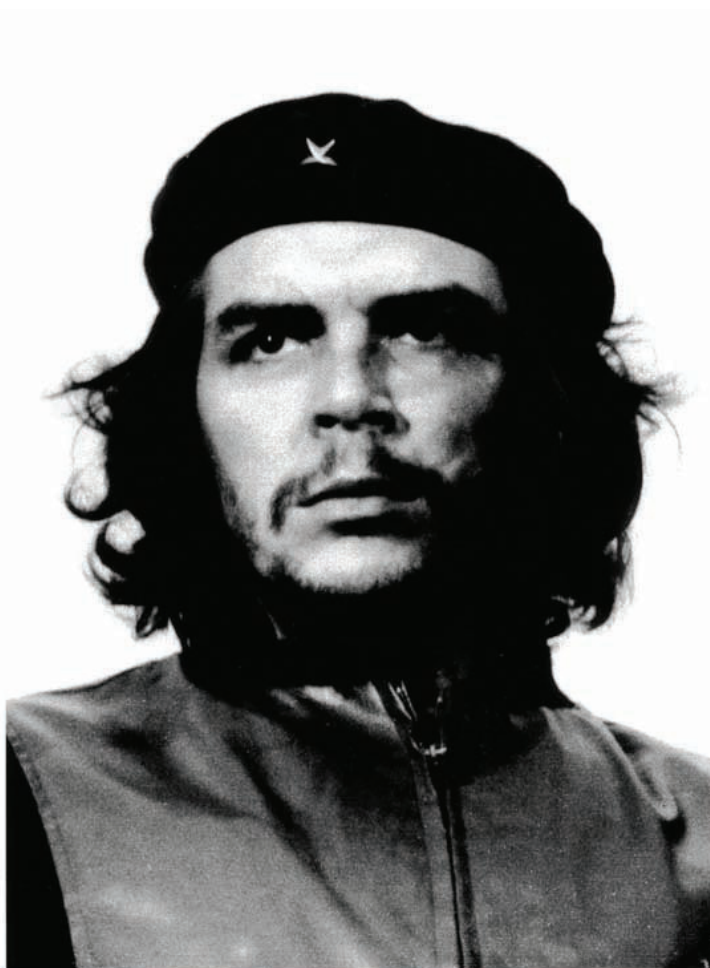


Fig. 69 > *Una Foto Recorre el Mundo*, (1981) de Pedro Chaskel.

Mas você acha que existe diferencia entre...

.- A diferença entre editar ou montar em ficção e documentário é muito grande, pelo menos quanto à minha experiência. Obviamente, a ficção tem um roteiro, os takes são repetidos até que cheguem à satisfação do diretor, tem diálogos pré-estabelecidos e então a pessoa tem que eleger por isso. Pode haver dentro disso variações, de acordo com o diretor, mas basicamente a estrutura está dada, as soluções são mais bem de detalhes. Ao contrário, no documentário, digamos, a pessoa se centra como editor somente - com o diretor talvez seja diferente - em que simplesmente tem em mãos uma quantidade de material determinada e tem que resolver como relatar a história que está implícita neste material, e isso pode ter distintas estruturas, claro, ao discutir com o diretor e assim as soluções parciais ficam realmente nas mãos do montador. Então, fui responsável basicamente por montar documentários e, pelo menos nos que eu fiz, essa foi a experiência.

Qual é a satisfação de sentir quando termina a montagem de um trabalho...O senhor vê o que conseguiu, o que o diretor pensou, se o deixou satisfeito quando terminou o filme?

.- Creio que basicamente eu fico contente [risos]. Agora, dentro disso eu tive que ver filmes e documentários meus feitos há muito tempo e no geral, modéstia à parte, estou bastante satisfeito, sobretudo com soluções de detalhes - inclusive, quando as vejo, penso que talvez hoje não seria capaz de fazer isso [risos].

Você morou em Cuba durante seu exílio. Conheceu a Santiago Alvarez o senhor viu alguma diferença na forma de montagem de seus documentários. Como foi esse encontro?

.- Conhecemo-nos, mas nunca tivemos uma conversa especial sobre cinema e montagem. Ele influenciou muito alguns de meus colegas. Pessoalmente, admiro muito o trabalho que ele fez, mas eu o via um pouco distinto, com compromissos muito parecidos, mas toda essa questão da incorporação da gráfica que ele faz, por exemplo, - além do fato que eu não tinha um gráfico para me ajudar - não a utilizei como ele faz. Talvez pudéssemos dizer que temos algumas relações e que provavelmente também me sugeriu soluções... O primeiro que vimos dele foi Now e tem a ver com a montagem de Venceremos, eu fiz, já que ambos são sem textos, somente imagem e música, já que de alguma maneira a música ajudou a começar o que acontece na imagem em um ambiente emocional, se assim se deseja, um melhor funcionamento da imagem. Eu não sei se o fato de que talvez se não houvesse visto Now talvez tivesse feito Venceremos de maneira parecida, são essas influências que não são conscientes. Bom, como todo o cinema eu não vi - embora ninguém recorde - ficam na formação e na sensibilidade das pessoas e, bom, o resultado pode ser bom ou mal dependendo da pessoa e não de suas influências. De todos só conheci Guitérrez Alea. Uma das coisas que me arrependo de não haver aproveitado em meu tempo em Cuba é não me ter aproximado dele. Na realidade, houve um momento em que a produção de documentários do ICAIC organizou grupos com uma espécie de tutor em cada um; não era que o grupo interagia, mas este tutor atendia a este setor de gente. Em Una foto recoge el mundo tive exatamente ajuda de Guitérrez Alea, mas não tivemos muito contato, apesar dele ter gostado do final do filme. No entanto, não houve grandes consultas, diria eu. Em minha opinião ele é sem sombra de dúvidas de longe o maior diretor cubano.

No ano de 1967, se realizou o Quinto Festival de Cine organizado por Aldo Francia. Você concorda que Aldo Francia foi um dos pioneiros do movimento do novo cinema político chileno?

.- Eu diria “criador” no sentido de que ele ajudou muito a criar condições para que fosse feito. Sua contribuição, digamos importante, é por um lado os festivais e por outro lado os dois longas-metragens que fez ambos muito inseridos na linha neo-realista, sobretudo Valparaíso, mi amor, que, além disso, usou a mesma atriz que eu usei, Sara Gatica, muito boa. [risos]. Mais que isso, criou que tenha sido um impulsor fundamental, sobretudo no nível do documentário, do desenvolvimento do cinema; no entanto, seu trabalho nos festivais é muito importante.

Qual e ou foi o significado que o Festival de Cine tem dentro do novo cinema latinoamericano?

.- Uma das coisas óbvias é que nos conhecemos e acabamos por ver nossos filmes, sobretudo porque a grande maioria do novo cinema latino-americano foi feita com câmeras pequenas, portáteis, de 16 mm, que não tem exibição comercial, é difícil vê-las. Nos festivais que trocamos experiências vemos os filmes de outros colegas, companheiros de outros países com orientações parecidas, influenciamo-nos mutuamente. Outro aspecto importante é que nos conhecemos pessoalmente, sentimos que não estamos sozinhos, o que também é muito importante. Alguns mais extremos, outros mais suaves, alguns mais imaturos, outros mais maduros, enfim, na verdade é sempre bom. Isso é o mais importante dos festivais, acima da competência, dos prêmios, dos jurados, que, para mim, não merecem demasiado respeito.

Vamos agora à falar sobre sua experiência no exílio, como foi? Como se gerou sua saída do país?

.- Meu primeiro exílio mais forte foi ao Chile. Eu sempre digo que sou mais chileno que alemão, porque viví seis anos na Alemanha e mais de setenta no Chile. Sobre o exílio, bom, depois do golpe eu tive que sair, “aconselharam-me” sair, na verdade. Eu havia sido diretor do departamento de cinema da universidade, conhecido por ser de esquerda, havia feito *Venceremos*, entre outras coisas, e aconteceu esta oportunidade com Patricio Guzmán de nos reunirmos em Cuba para que eu me tornasse o responsável pela edição de *La Batalla de Chile*. Pude sair com toda a minha família, fomos muito bem acolhidos pelos cubanos, pois já nos conhecíamos bastante, desde os tempos da cinemateca, em que havíamos nos encontrado em congressos, etc. Foram dez anos em Cuba, fiz a edição de *La Batalla de Chile* e me perguntaram se gostaria de ficar como diretor de documentários no ICAIC, no Instituto Cubano de Artes e Indústrias Cinematográficas, e ali fiquei. Fiz uma série de documentários, que foram muito bons para mim e permaneci até o ano de 1983, quando regresssei ao Chile.

Quais foram esses documentários trabalhou?

.- Nas três partes de *Batalla...* como editor. Depois disso, meu primeiro documentário foi *Los ojos como mi papá* - é uma frase de uma criança que aparece porque é um documentários sobre os filhos dos exilados latino-americanos em Cuba e era com o que eu tinha mais contato.

Isso em que ano?

.- Foi em 1976, aproximadamente. Esse foi o primeiro, depois fizemos - sempre “fizemos” porque minha esposa trabalhou comigo em todos os seus trabalhos, como ajudante, pesquisadora, etc - uma trilogia sobre Ernesto “Che” Guevara, um personagem que de alguma maneira me fascinou bastante. Ocorreu porque fui acometido, assim, de uma inspiração divina para fazer um documentário sobre a famosa foto que percorreu todo o mundo. O título eu o copei de Júlio García Espinosa, que escreveu o livro *Uma imagem recorre el mundo*, que por sua vez copiou a frase do Manifesto Comunista, “um fantasma percorre a Europa”..

Parece-me que depois o senhor fez... Outro documentário ...

.- Sim o documentario, Constructor cada día compañero, sim, e depois fiz Che hoy y siempre. Constructor. foi uma indagação do significado de Che em Cuba, mas com o olhar dirigido exclusivamente aos trabalhadores que o haviam conhecido, que o conheceram como líder. Realizamos uma profunda pesquisa com as pessoas, e que, a propósito, quando estavam nas entrevistas, quase todos chegaram a um ponto em que se emocionaram profundamente. Parece que o carisma e a relação humana com Che foram muito importantes para eles. De todas as formas, para mim foi bem interessante ter contato com os trabalhadores cubanos, operários, técnicos, e o que eu sempre digo, através destas entrevistas e dos depoimentos que eles dão sobre Che de alguma maneira constrói a imagem de como ele queria que fossem todos os líderes que tinham a ver com isso, porque infelizmente nem todos são assim. Também admiração, carinho... Então fiz um documentário bastante convencional relacionado no que tange à sua forma de realização, fizemos um trabalho de investigação no ICAIC para resgatar imagens do Che, ademais de fazermos as entrevistas e entre aquelas que têm a ver com ele, vimos a seqüência da presença de Che em imagens. Esse foi Constructor cada día compañero.

Quando o senhor voltou à Chile...Como foi esse retorno?

.- No ano de 1983. Eu tive muita sorte. Comparado a outras pessoas, eu sempre tive muita sorte. [risos]. Sair do Chile a tempo e ser recebido pelos cubanos, sair da Alemanha a tempo, não me queixo nesse sentido de forma alguma. No departamento de cinema eu tinha uma série de amigos que haviam permanecido no Chile e para sobreviver começaram a trabalhar em publicidade. O fato é que eu, a diferença da maioria dos exilados, sai do avião e à tarde já tinha trabalho como montador na produtora de antigos subordinados meus, e agora eu era o subordinado deles. Foi então um período de trabalho em publicidade, que confirmou minha falta de afeição pela publicidade. Penso que o documentário é a verdade bem dita e a publicidade é a mentira bem dita. Nesse meio tempo, sobretudo quando não havia trabalho, eu pude fazer alguns pequenos documentários meus, graças ao aparelho muito mais barato, graças à colaboração de um câmara extraordinário que arriscou a vida durante toda a ditadura registrando tudo o que podia . e tem um dos melhores arquivos -, que é Paulo Salas, que se você quiser ter alguma informação sobre documentários durante a ditadura...e se você quiser ter alguma informação sobre cinema documentário durante a ditadura... Além de ser um excelente câmara. Bom, nesse sentido também tive uma tremenda sorte: em toda a minha vida trabalhei com excelentes câmeras, e como isso é importante para o documentário!

O senhor se lembra dos nomes dos cinegrafistas que trabalharam com o senhor?

.- No Chile, foi com Héctor Ríos, o fotógrafo de El chacal de Nahueltoro; em Cuba trabalhei com Adriano Mondrino, [José] Riera, Santeno... tenho o nome completo nos filmes...

Durante os anos 60, surgem movimentos que iram mudar o cinema nacional e latino americano.

Durante estes anos, o cinema latino-americano ganhou impulso, surgem os festivais, movimentos, manifestos, etc. Jorge Sanjinés, cineasta boliviano lançou um manifesto Teoria y práctica de un cine junto al pueblo. Esse manifesto coincide com outros manifestos a Estética da Fome de Glauber Rocha, o Cinema Imperfeito de Julio García Espinosa e o Cinema da Terceira Viam, de Fernando Solanas e Octavio Getino. Antes deles Fernando Birri... Que cria a Escola de Santa Fé . Estas teorias, de alguma maneira mudaram o cinema?

.- Olha, eu não poderia generalizar. Pelo menos no que eu vi no Chile, em geral, os cineastas chilenos não eram muito dados . ou éramos muito pouco dados . a teorizar. Inclusive, sempre se fala do Manifesto de Cine e união popular, mas creio que não influenciou a ninguém o que fizemos. De alguma maneira coincide com o que estávamos fazendo e com o que seguimos fazendo, mas como manifesto propriamente dito, nem contribuimos muito para reatá-lo, nem fomos influenciados por ele. Ninguém deixou de fazer ou fez alguma coisa especial pelo manifesto. Conheci muito depois ...cine junto al pueblo, de Sanjinés. Depois, em Cuba, ou na volta de Cuba, poucos textos nos chegaram. Inclusive, conheci os filmes de Glauber Rocha em Cuba. Obviamente, as coisas que vimos nos festivais em Viña del Mar (1967), de alguma maneira tem que haver influenciado. Agora eu não me lembro de nenhum livro específico, eu sei que Raymundo Gleyzer nos deixou uma cópia de Greda 1966 e Quema, de Abraham Fischerman 1963, Argentina. Subterrâneos do Futebol, de Maurice Capovilla 1966, e Maioria Absoluta de Leon Hirszman 1964, de Brasil. A verdade é que me lembro de pouca coisa, no geral...



Fig.70 > *Majoria Absoluta*, (1964) de Leon Hirszman

O senhor considera então que os movimentos não tiveram muita influencia no Chile?

.- Não. Eu diria que o que se fez aqui surgiu de nossas necessidades. Não sei, havia uma afinidade entre os cineastas latino-americanos naquela época, por orientação política- alguns mais, outros menos -; por sensibilidade diante de uma sociedade injusta e exploradora, que era mais ou menos comum; diante de ditaduras, que infelizmente também foram bastante comuns. Essas respostas, por sua vez, surgem de um contexto cultural, se não igual relativamente parecido. Estas respostas resultam ser também bastante parecidas; iguais não, mas parecidas.

Aparte de realizar trabalhos esporádicos no cinema, você da aula, como e essa experiência?

.- Atualmente dou aulas em uma oficina na Universidade de Arcis. Nos dois últimos anos também dei aulas na Escola de Cinema da Universidade do Chile. E boa muito boa.

Acredita que o cinema deve ser uma escola de experiências ou acadêmica?

.- A maioria dos cineastas, digamos que noventa por cento, é autodidata, não existiam escolas de cinema. Alguns estudaram alguma coisa no exterior, Raúl Ruiz estudou em Santa Fé, Hector Rios estudou no centro experimental de fotografia, foi colega de Nestor Almendros, etc. Houve um velho cineasta que empurrou a boa parte de nós, a Miguel Littin, a mim. Fernando Balmaceda. Ele era bem mais velho que nós, foi combatente na Segunda Guerra Mundial, e de lá seguiu combatendo, estudou no IDHEC, Instituto de Altos Estudos Cinematográficos [Institut des Hautes Etudes Cinématographiques], em Paris, e por isso era um pouco aquele que sabia e de fato foi ele que me empurrou para o cinema. Cada coisa cumpre com o seu papel. A experiência é muito importante e nisso também tenho discussões com outros professores. Eu creio que a experiência vai avançando por degraus, mas a experiência é sempre anterior à teoria. Eu entendo a teoria como uma necessidade frente à experiência ainda imperfeita. Além disso, os alunos compreendem mais o que lhes está sendo explicado uma vez que já tenham usado a câmera, olhado pelo visor, visto projeto algo que eles tenham feito, e com isso podem dar importância, por exemplo, aos distintos planos, do significado de um travelling e de uma panorâmica, da importância do ritmo, bom, enfim, todos os elementos que intervêm na linguagem cinematográfica, o som da música, mas a partir do fato de que eles tenham realmente conhecido todos estes elementos. Eu não acredito na formação na qual antes é feito todo um desenvolvimento teórico e depois é dito para que apliquem tudo na prática; tem que haver um entrelaçamento entre as duas coisas.

Como o senhor vê hoje as escolas de cinema hoje em dia aqui no Chile - já que agora está mais próximo a elas -, se as comparamos com as escolas de cinema de Cuba?

.- Em conheci pouco a escola, mas de qualquer maneira há uma referencia muito importante entre La Escuelas de Cine e outras escolas. Em Cuba, em Santo António de los Baños, os alunos ficam internados, vinte e quatro horas do dia dedicadas ao cinema: falar sobre cinema, ver filmes, compartilhar com os

professores e convidados. Uma espécie de formação sob pressão, muito eficiente. Além do mais, é muito difícil entrar, pois se devem ter antecedentes. O problema, pelo menos aqui no Chile, é que existem muitas escolas. Os garotos entram aos dezessete, dezoito anos, quando ainda não tem uma vocação definida e pensam que o cinema está aí para poder aparecer na televisão e serem famosos, não tendo a maturidade necessária. Fernando Balmaceda nos contava que entrar no IDHEC era necessário ter muitos anos de estudos universitários. Aqui isso não acontece. A seleção dos alunos é bastante mecânica, diria eu. Tudo isso contra o nível geral. Contudo, eu tenho a teoria, produto de minha qualidade como autodidata, de que aquele que realmente se interessa pelo cinema e que realmente quer ser um cineasta, seja de qualquer especialidade, diretor, mas que tem essa necessidade de ser criador, bom ou mau não interessa, vai aprender de qualquer maneira. O que a escola lhe ajuda é a ser um pouco mais rápido e se ele sabe aproveitar a escola pode realmente aprender muito. Como professor, considero-me uma espécie de ajudante deste tipo de aluno e os demais fico torcendo para que amadureçam.

Fernando Birri foi o criador da Escola de Santa Fé e a Escola dos Três Mundos. Ele teve duas experiências como criador na qual ao princípio impulsionou muito a idéia de pátria Grande como integração através da cultura cinematográfica. Você compartiu desta idéia?

.- Eu conheci Fernando em uma visita a Buenos Aires, em que não sei inclusive se já havia filmado Tire dié. Tinha os foto-documentais e eu também ainda os tenho por aí. No entanto, além disso, até que voltei a encontrá-lo em Cuba, não tivemos maior contato e em geral no Chile não havia muita informação a seu respeito; inclusive acabamos por ver Tire dié muito tempo depois. Digamos então que todas essas reflexões não chegaram a nos influenciar.

Como você olha o futuro da América Latina, quando se trata de integração. Ela deve-se dar a traves da economia ou a cultura?

.- Acho que talvez a parte econômica seja a mais importante, para o bem ou para o mal. Isso porque a ambição dos cinemas locais, pelo menos aqui, é chegar a ser indústrias. Eu, como venho da velha guarda, gosto do cinema artesanal e dos aparelhos pequenos. O filme El chacal de Nahueltoro foi feito por cinco ou seis pessoas, não muitas. Não sei se somente me intimido pela grande indústria ou, obviamente, a sua vantagem é que permite muita gente fazer seu trabalho; por outro lado, devem-se ter condições muito especiais, econômicas inclusive, para poder fazer um filme. Então esta integração . que eu não sei até que ponto é efetiva até hoje, mas pela qual vemos mais filmes americanos e até brasileiros, inclusive . chega a ser boa e por isso também importante. Obviamente o contexto cultural também influencia em nossa recepção, em nossa sensibilidade e de alguma forma, mas a nível massivo eu não sei. Na verdade, não sei que nível de sucesso e de público os filmes latino-americanos têm.

Diria que ainda há uma formação cinematográfica do público que vem basicamente do cinema norte-americano, europeu e da televisão mais que tudo. Bom, aí entramos no problema da influência da televisão, mas que existe de fato; ou seja, de alguma maneira a televisão .frivoliza.. Uma pessoa, ao se sentar em frente à televisão, toca a campainha, o telefone, não existe uma concentração na tela pequena que, ademais, se vê muito menos. Então digamos que o cinema, usando palavras grandes como obra de arte, por exemplo, exige um espectador sensível, concentrado, emocionado, etc. Além disso, há a questão da recepção em conjunto, não aparece apenas no cinema. Há uma espécie de contágio, na televisão se perde quase tudo isso. Agora, de repente há um bom ou muito bom filme que de qualquer modo conseguem captar o espectador, mas diria eu que como experiência estética, emotiva, sempre a televisão é menor. Obrigado!

Ficha Técnica:

Produção: Alfonso Bravo Pem Jean

Imagens: Enrique Moyano Garay

Entrevista: Diego Riquelme

Transcrição e Tradução Espanhol/Português: Michelly Cristina da Silva

Ano: 2010

5. Cuba

População: 11.018.00 (1996)

Crescimento anual: 0,8%

Expectativa de Vida: 76 anos: Homens 74 anos | Mulheres 78 anos

Alfabetismo: 96% Homens | 95% Mulheres

Taxa de matrículas escolares:

Primárias total: 104% (1990/95): Homens 104% | mulheres 103%

Secundárias: homens 70% | mulheres 79%

Água Potável: 93% da população têm acesso

Outros dados (para cada 1.000 habitantes):

119 Jornais diários

351 estações de rádio

200 canais de televisão

32,1 linhas telefônicas

Livros: 9 títulos para cada 1 milhão de hab.

“Não creio no cinema pré-concebido. Não creio no cinema para a posteridade. A natureza social do cinema demanda uma maior responsabilidade por parte do cineasta. É urgência do Terceiro Mundo. “Essa impaciência criadora do artista, produzirá a arte dessa época, a arte da vida de dois terços da população mundial”.

Santiago Alvares

5.1. Santiago Alvarez Román > 1919 - 1998 | Biografia

Diretor, Montagista, Guionista e Produtor.

Santiago Alvarez nasceu no dia 8 de março de 1919, em Habana Vieja, Cuba. Estudou medicina durante dois anos e nunca terminou. Em 1938 foi para os EUA tentar fortuna e lá teve a vivência que o levaria para o cinema. Segundo ele: “foi uma grande lição e experiência de vida. Pude ver o que significava de verdade os EUA para mim, para o povo cubano e para o povo americano. Depois que voltei dos EUA, tornei-me comunista”. A radicalização política de Santiago Alvarez foi o maior saldo de sua odisséia norte-americana. Ele mesmo chegaria a afirmar que se fez marxista-leninista nos EUA por volta de 1940. Após seu regresso a Cuba, matriculou-se no curso livre de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Letras. Em seguida, junto aos companheiros Alfredo Guevara, Júlio Garcia Espinosa, Álvaro Alonso, Leo Brouwer, entre outros, fundou a Sociedade Cultural Nosso Tempo.

Uma sociedade que, sem exagero, construiu o alicerce da política cultural da Revolução de 1959. Ingressa ao Partido Socialista Popular, participando de manifestações políticas e preso e libertado. Em 1959 faz parte da fundação do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica), é durante os anos 60 e 70, que Alvarez demonstra a veia documentarista. Santiago Alvarez estreou no cinema aos 40 anos de idade. Sua obra fílmica destaca-se de pronto por sua amplitude. Foram cerca de 600 cine jornais, 96 filmes e três vídeos, composto primordialmente de documentários, mas também de títulos de ficção (Os refugiados na Cova do Morto) e de animação (Os Dragões de Ha-Long!).

Em Cuba, a revolução abria caminho para o assombro, o espectador deixava de ser publico cativo para que o hegemônico se delibasse e as telas fundissem de cinema de todos os lugares. Ser ou não ser, não era a questão. A realidade era um espelho e sua imagem precisava sair. A partir desta procura que o documentarista Alvarez ira desenvolver seu trabalho. No ano de 1961, assume o Departamento de curta metragem do ICAIC, e realiza uma serie de noticiario - informativo, das viagens de Fidel Castro e representantes da Revolução Cubana. (Brasil, Equador, Uruguai, União Soviética, Vietnã, Angola, Chile, Etiópia) e tantos outros países. Com experiência como diretora dos noticieros vai tendo um reconhecimento e valor. Realiza seu primeiro documentário “Ciclón” (1963), um estilo de diferente de reportagem que ira impressionar pela dimensão com a qual mostra o fenômeno da natureza, a própria trilha, e que vai dando o ritmo do filme, sem narração. Ciclón é sobre os efeitos do furacão Flora em Cuba. Apesar de não dispor da montagem visual elaborada o filme mostra grande habilidade no uso do som. Não há narração verbal, a pista é limitada ao som da fonte de caminhões e helicópteros, e a música de órgão, que estranhamente pontua as cenas de cuidar dos feridos e enterrar os mortos. Na obra de Santiago Alvarez é possível reconhecer, entre outros, o compromisso do cine jornalístico revolucionário de Joris Ivens e Roman Karmen, a ênfase na montagem e o recurso a intertítulos de Vertov, a combinação das mais variadas técnicas e materiais imagéticos de Cris Marker, a recusa à narração Off/ Over e o experimentalismo sonoro de Peleshian.

O estilo de Santiago Alvarez combina isso tudo e algo mais. Na esfera visual, ele recorre sem qualquer hierarquização e pudor a tudo que tem a mão para ordenar seu discurso fílmico. A mesma estratégia se aplica a construção sonora e musical de seus filmes. No mais das vezes, os filmes de Santiago Alvarez articulam em sua banda musical trilhas especialmente compostas, música clássica, pop, canções de protesto, composições tipicamente nacionais e variantes em torno delas, repetindo em nível sonoro o aspecto de colagem do campo imagético. “A razão para tanta inventividade é a necessidade”, reconhece o próprio cineasta, que confessa jamais escrever roteiros para seus documentários. Sendo que, segundo ele, o definitivo se dá na sala de montagem. O roteiro é produzido de verdade na sala de montagem. Para Alvarez, a realidade no cinema não se capta, mas sim se constrói: “Gosto mais do filme documentário, pois para mim a realidade é uma ficção constante. Gosto de filmar e elaborar, a mim me interessa registrar e participar dessa realidade”. Outro documentário que teve reconhecimento e que seria catalogado como um clássico do movimento Novo Cinema Latino-Americano, “Now” (1965), para alguns criador do vídeo-clip (Orlando Senna) e uma das definições com que o cineasta Santiago Alvarez se tornou mundialmente conhecido o “mestre do documentario” ou “inventor do vídeo clip”. O filme e composto de muitas fotos de arquivo e foto-montagem, com frases de ordem panfletaria que declara e denuncia o racismo

que existe no mundo. Formado com pensamentos Bolivariano e Martiniano e ter vivido a experiência do racismo na época que viveu nos Estados Unidos, o autor ao regressar a Havana, contou esta experiência a um amigo que era líder do movimento negro americano Robert Williams, que me deu em um CD durante uma viagem a Cuba.



Fig. 71 > Santiago Alvarez - Cuba

Na qual a cantora era Lena Horne, que interpretava a musica “now”, uma colagem de animação de seis minutos realizada a partir de fotos tiradas por todo o lado e conduzida por uma canção que pregava versos sobre a liberdade e o racismo, denúncia tão eficaz contra o racismo e a repressão sobre os negros nos EUA, que o pequeno filme foi, na época, proibido em vários Estados do Sul do país. No ano seguinte viaja para Vietnã donde realiza uma reportagem filmando ao vivo o primeiro bombardeamento de Hanói em 1967 é apenas um, entre muitos exemplos, de documentários jornalísticos que abalaram o mundo e os próprios EUA, apesar destes controlarem ferozmente as grandes cadeias de informação e quase todos os circuitos de distribuição cinematográfica. Quanto a Hanoi Martes 13 é, nem mais nem menos, que a reportagem ao vivo do primeiro grande bombardeamento aéreo ordenado pelo presidente Lyndon Johnson sobre Hanói, conseguindo Alvarez o prodígio de contar, sem palavras e em 30 minutos, o que foi a resistência do heróico povo vietnamita e a selvática agressão do imperialismo norte-americano. O filme, “Hanói, martes 13” (1968), faz parte de uma serie de filmes que relatam a agressão armada e

econômica que os Estados Unidos desatam contra este pequeno país asiático, de 65 milhões de habitantes (1969), um investimento de quase de 150 bilhões de dólares em armas bacteriológicas e químicas, destruindo o 70% de todos os povoados do norte. A característica desta série é justamente denunciar e solidarizar de internacionalmente, sendo que estes trabalhos marcam seus mais importantes documentários na esfera do campo audiovisual e informativo, nele está o reflexo de sua ideologia e compromisso político, seu temperamento pessoal ficando mais em evidência quando realiza o curta-metragem “LBJ” (1968), uma montagem transformada em um violento ataque cinematográfico, mais com sutilezas que elabora com muita criatividade e imaginação. Técnica de mescla de diversos, fotos contrastadas, fotos fixadas e animadas, com textos escritos, desenhos e recortes de jornais, caracterizando o sistema e sua violência política, pela qual o Estado Unido acostumara dominar. Para os grandes artistas, sempre existe uma obra que se destaca ou fica no limbo do esquecimento, não é neste caso, já o curto metragem.



Fig. 72 > Santiago Alvarez - (1919-1998)

Um dos melhores exemplos do trabalho de uma montagem muito bem controlados sobre a vida de Ho Chi Minh e morte. Ele abre a curto prazo por decorrido ironicamente mistura fotografia de tempo de flores se abrindo com imagens em câmera lenta de bombas caindo de aviões Estados Unidos “79 primaveras” (1969), e um trabalho de talento poético, que demonstra a sensibilidade do artista que definirá o poeta e o revolucionário. Na seqüência final, Alvarez usa o que parece ser todos os efeitos visuais, rasgado e queimado tiras de filme, os quadros de filmes, pedaços de papel para criar uma montagem incrível animados. A trilha sonora enfatiza a dinâmica visual com música e poemas de Ho Chi Minh e José Martíúnico

na qual a questão panfletaria não seja constantemente abordada, e sim se encontra, a beleza do ser como humano. Entre Ho Chi Minh e Jose Marti, se fundem a poesia e a natureza da procura da utopia tão sonhada, viver em paz. Alvarez não procura as imagens retorcidas e truculentas da destruição do Vietnã, já que a intenção e procurar no mesmo trabalham uma nova expressão do horror da guerra. As próprias palavras e idéias são reconhecidas quando declara que o documentário no cinema deve ser crítico na exposição de problemas reais, sensível ao pensamento do coração.

Considerado, inquestionavelmente, um dos maiores documentaristas da história contemporânea, Santiago Alvarez testemunhou, filmou e produziu pioneiramente numerosos episódios históricos da segunda metade deste século, onde há a destacar toda a crónica da Revolução Cubana desde 1960, num monumental fresco que chega aos dias de hoje, as guerras do imperialismo norte-americano contra o Vietnã, o Laos e o Camboja, a ascensão e queda da Frente Popular de Salvador Allende, no Chile, e as lutas tardias de independência em África, nomeadamente em Angola e Moçambique. À semelhança dos melhores documentaristas, um perito na arte da montagem, onde a imagem e a banda sonora são ambas decisivas para a construção do discurso fílmico. No seu livro sobre o artista, Amir Labaki afirma que «a articulação de todos os elementos num discurso coerente, directo e panfletário, realiza-se através de um inventivo e meticuloso trabalho de montagem», trabalho onde Alvarez, «a partir de imagens de origem heterogénea, constrói um discurso militante homogéneo». Aliás, Santiago Alvarez já explicou que «a razão de tanta inventiva é a necessidade». Fustigado por carências materiais e documentais de toda a ordem - fruto do monstruoso bloqueio que os EUA continuam a impor a Cuba - Alvarez cedo se habituou a contornar a falta de meios com a exuberância da criatividade. Daí que a música desempenhe, frequentemente, o papel de guia dramático nos seus trabalhos, a par de uma originalíssima montagem de imagens e planos muitas vezes desligados ou desgarrados entre si e que, graças às prodigiosas montagens de Alvarez, ganham nexos e constroem o discurso pretendido. Numa avaliação de sua filmografia não deixa nenhuma dúvida de que seus primeiros documentários prevalecem por seus próprios méritos. Apesar de enfrentar o declínio da produção de documentários no cinema cubano, o cineasta quase octogenário, numa defesa incansável do Cine urgente, começou a experimentar com o vídeo como uma alternativa. Santiago Álvarez - um homem que trabalhou no básico a força esta nas imagens que estão sempre lá fora - insistiu sempre que “o filme documentário não é um género menor, como as pessoas acreditam, mas sim uma atitude perante a vida.

5.1.1 Filmografia

- 1994 - Do Caribe Colombiano (vídeo)
1993 - Ave Bahia (vídeo)
1992 - Visões do amanhã (video)
1991 - Perdedores
1990 - Diário de uma visita
- 1989 - Historia de uma praça - O sol que não descança, nem olvida
1988 - Senhais dos novos tempos - Desafio do Imperio
1987 - BrasCuba (co-direção: Orlando Senna)
1986 - As antipodas da Vitoria - Ventos da renovação, no meridiano 37 - Memorias para um reencontro
1985 - Oficina da Vida - Pela primeira vez, eleições livres - Reencontro - A solidao dos deuses
1984 - Obrigado Santiago - Dois caras e uma so imagem - O Sonhador do Kremlin
1983 - Operação, abril do Caribe - Biografia de um Carnaval - Os refugiados da caverna do morto - Fili-
busteiros do 83 - Os sinos tambem tocaram amanhã
1982 - Na cavalgada da Historia - Nova Sinfonia
1981 - Inicio da batida do Momotombo - Tempo livre na pedra - Mazazo macizo
1980 - A importancia do buraco universal - Celia, imagen do povo - Marcha do povo combatente - Maio das
três bandeiras - Povo embravecido de um amazonas - O que o vento levou - A guerra necessaria
- 1979 - O grande salto ao vacio - A cumbre nos une - o desafio - tenho fe em tí
1978 - E a noite fez arco iris - Sobre o problema da fronteira em Kampuchea e Vietnã
1977 - Meu Irmão Fidel - Outubro de todos
1976 - O Sol nao cobrir com o dedo - O tempo e o vento - Luanda já nao é de Sao Paulo - morrer pela
patria e viver - Maputo: meridiano novo - Os dragões de Ha-Long
1975 - Abril do Vietnã no ano do gato - O primeiro delegado
1974 - 60 minutos com o primeiro campeão mundial de box amador - Resgate - Os quatro pontes
1973 - O ceu foi tomado por assalto - o tigre pulou e matou...pero morrera..morrerá
1972 - Da america sou filho..e a ela me dou
1971 - Queimando Tradições - Como, por que e para que se assassina a um general - A explosão
1970 - Onçe a zero - Pedra sobre pedra - O sonho do Pongo - Yanapanakuna
- 1969 - Despegue das 18 horas- 79 primaveiras
1968 - Atando o cordão - L.B.J.
1967 - Escada da Chantagem - Batido na selva - A guerra esquecida - Hanoi, terça 13 - Ate a Vitoria sempre
1966 - Abril em Giron - Ao Sete - Cerro Pelado - Oito anos da revolução
1965 - Solidaridade Cuba e Vietnã - Cuba 02 de Janeiro - Pedalando Sobre Cuba - Segunda declaração da Habana - Now
1964 - "Primeiros Jogos de Esporte Militares" - "Via livre da zafra do 64"
1963 - O Bárbaro do Ritmo - Furacão - Fidel Castro na URSS
1962 - Forjadores da Paz - Cumprimos - Crise no caribe
1961 - Escambray - (co-direção: Jorge Fraga), Morte ao Invasor - (co-direção: Tomás Gutiérrez Alea)

5.1.2 Lazara Herrera Gonzales (Viúva) - Cuba | Entrevista

Curadora do Patrimônio e Arquivos de Santiago Alvarez - Cubano. Entrevista concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em vídeo digital (Dvcam) - 40 m.

Conte-nos um pouco da história de Santiago Alvarez.

.-Bom... Santiago Alvarez: um homem que chegou ao cinema sem ser cineasta, sem nunca ter estudado cinema, tinha graduação em Filosofia. Ele se incorporou em 1959... Porque ele foi fundador de Revisión Cubana nos anos cinquenta. Teve que ir ao exílio porque lutava contra a “trindade” de [Fulgência] Batista. Foi-se ao exílio em El Salvador e em El Salvador fundou também uma televisão. Em março de 59, quando foi criado o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico [ICAIC], Alfredo Guevara, que era seu amigo, chama-o para que se incorporasse a esta atividade. Santiago começa no ICAIC como produtor e coordenador e em junho de 1960 dão-lhe a tarefa de criar um noticiário latino - americano que saísse nas telas dos cinemas cubanos uma vez por semana. Era a primeira vez que se enfrentava diretamente ao celulóide e assim começa como dizia ele, a “enfrentar os filmes”. Sem dúvida alguma um homem de muito talento, um homem de ampla cultura, um homem que lia muito, que sempre tratava de estar sempre bem informado e que começa seu trabalho nos noticiários, o que para Santiago foi à oficina onde ele se formou como cineasta, fazendo noticiários.



Fig. 73 > Lazara Herrera Gonzáles - Curadora do Patrimônio e Arquivos de Santiago



Fig. 74 > Santiago Alvarez - Cuba

Por isso, para ele, os noticiários eram seu filho preferido. Começa seus noticiários, começa seus primeiros documentários e é quando se descobre como o homem que havia de ser: um homem de muito talento, que criou uma escola de cinema e documentário cubana distinta; mudou por completo o conceito que havia de documentário, esse documentário entediante, chato, em que as pessoas dormiam e que se podia rir nos cinemas... Ele revolucionou de tal maneira as telas de cinema que as pessoas desejavam seus documentários e iam ao cinema para ver seu noticiário e não permaneciam para ver a ficção, porque muitas vezes o noticiário era superior e de maior qualidade que o filme que se exibia. Depois do seu falecimento, foi criada no ICAIC a Oficina Santiago Alvarez, hoje sob minha direção, com o objetivo de continuar a divulgar a sua obra. Organizamos um festival internacional de cinema e documentário que se chama Santiago Alvarez in Memorium que ocorrem todos os anos, no mês de março, na cidade de Santiago de Cuba. O festival tem uma grande procura e no ano passado tivemos a participação, ou seja, recebemos materiais de mais de trinta países, entre os quais, de Brasil, Argentina, México, Espanha, França, Eslováquia, Rússia, Iraque, Iran; de Mali - recebemos um documentário, ou seja, a resposta e a participação de produtores de documentários de todo o mundo têm sido fortes.

Qual a importância que a senhora crê da escola de cinema [Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de San Antonio de los Baños] para a América Latina?

.-Santiago era um homem que serviu de “escola” de formação e prática para muitos produtores de docu-

mentário e cineastas da América Latina que iam ao ICAIC e ali trabalhavam com ele. Posso lhe dar como exemplo Geraldo Sardo que trabalhou com Santiago nos noticiários como documentarista, e outros tantos documentaristas importantes. Santiago teve uma grande contribuição na cinematografia latino-americana e revolucionou com seu cinema. Por exemplo, nesta mostra de cinema maravilhosa que se está realizando aqui em São Paulo e que eu parabeno muito (e que creio ser uma grande idéia, porque necessitamos conhecer nossas cinematografias, conhecê-las realmente, conhecer o cinema que se produz no Brasil, os brasileiros conhecer o cinema que se faz em Cuba) se fez ontem uma mostra especial dos documentários que Santiago realizou e que contou com uma grande participação de público.

As pessoas se surpreendem quando vêem o seu cinema, sobretudo os jovens que não o conhecem e seria maravilhoso se de vez em quando, se estas mostras, itinerantes, percorressem nosso país e que conhecêssemos os trabalhos de vocês e que os demais fazem. Na escola internacional de cinema de San Antonio de los Baños, que está cumprindo vinte anos, (na qual Santiago deu classes, fazendo todos os anos uma oficina que era muito aguardada pelos alunos), os professores que ainda dão classes ali sempre usam seus documentários como exemplo de como se deve fazer um bom documentário.

Como à senhora crê que é a união entre estudantes de outros países que vão estudar na Escola Internacional de Cinema, Televisão e Vídeo de San Antonio de los Baños?

.-Muito boa. Eu penso que a experiência de San Antonio tem sido maravilhosa porque já presenciamos, nesse momento, em muitos países da América Latina, o resultado de estes alunos que começaram, e que já vão várias gerações suas, e que estão, por sorte, apoderando-se das câmeras e lutando para participarem nos circuitos. Penso que San Antonio tem que estar orgulhoso e feliz do que fez nestes vinte anos de existência. Quero agradecer à direção do Memorial, aos paulistas, por me permitir estar aqui e desfrutar deste maravilhoso evento - e que espero não seja somente o único e que já tratemos de organizar o segundo. Muito obrigada!

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme e Armando Neto

Imagens: Diego Riquelme

Jornalista/Entrevista: Marina Muller

Tradução Espanhol/Português: Michelly Cristina da Silva

Revisão Português: Marcelo Beso

Ano: 2006

6. Uruguai

População: 3.204,000 (1996)

Crescimento anual: 0,6%

Expectativa de Vida: Homem 70 anos | Mulheres 76 anos

Alfabetismo: 97% Homens | 98% Mulheres

Taxa de matrícula escolar:

Primárias total: 109% (1990/95): Homens 110% | mulheres 109%

Secundárias: homens 74% | mulheres 88%

Água Potável: 99% da população têm acesso

Outros dados (para cada 1.000 habitantes):

235 jornais diários

609 estações de rádio

305 canais de televisão

195,6 linhas telefônicas

6.1. Mario Handler > 1935 | Biografia

Diretor de Cinema, Fotógrafo e Professor Universitário.

Nasce em Montevideú, Uruguai. A trajetória deste cineasta uruguaio é a história de um homem que se preparou para filmar, e que realiza seus estudos em engenharia, fotografia e cinema. Desde a idade de quinze anos frequentava cineclubes participaram da atividade, e permaneceu assim enquanto estudava engenharia em Montevideú, desperta um interesse nos aspectos técnicos da fotografia, fez seus primeiros estudos na área da cinematografia na Universidade de la Republica (ICR). Realiza sua primeira experiência como camarografo/ fotografo em “Vanguardista” (1958) com a direção de Alfredo Castro Navarro. Em 1962 realiza o filme “Estudio y Danza I e II”(1962). Filme sem muita expressão ja que trata-se de uma gravação experimental. Em 1963 ganha uma bolsa de estudos, e viaja para europa para realizar estudos no campo da cinematografia científica, no Instituto de Ciência Cinema em Göttingen, na Alemanha. Fazendo estágios em documentarios científicos em Göttingen (1963), Institut für den Wissenschaftlichen Film e Utrecht (1963), Stichting Film en Wetenschap - Cinema Universitário, Tchecoslováquia (1964), Fakulta Akademie Muzicky ych Umeni, FAMU. Impaciente com o que parecia ser uma aproximação excessivamente mecanica da realidade. Procura um ponto de equilibrio entre representação da realidade existente, científica e na expressao artistica. Viajando pela Holanda estabelece contatos com documentarista e projeta seu primeiro documentario fora do país.

Depara-se na necessidade de procurar uma abordagem mais artística e menos científica com a realidade, projeta “Praga”, (1964). Filme que procura uma aproximação do equilíbrio entre a representação desconexa da realidade existente Georges Sadoul (History of World Cinema, ed. Siglo XXI) comenta : “ ...é um trabalho excepcional do cinema documental latino-americana. Handler da um passeio por Praga, um transeunte inteligente com uma câmera na mão, as imagens dançam a câmera bisbilhoteia, procura, fica bêbada, se perde, em êxtase ... vagando pelas existencial livre ... dá ao filme um frescor admirável. De volta ao Uruguai, 1965, e nomeado na direção do Instituto de Cine Cientifico da Universidade da Republica do Uruguai - ICUR, com poucos recursos disponiveis e contrariando a direção geral da universdade, providencia a compra de equipamentos com a intenção de colocar em pratica os metodos de aprendizado adquiridos na europa. Começa a realizar projetos profundamente enraizados nas tradiçõeas ideias izquierdistas da cultura do movimiento do que seria chamado novo cinema latino: “Carlos”, 1965, um documentario no formato de cine-retrato de un “caminante” en Montevideo, e a vida cotidiana de um mendigo que mora nas ruas da cidade de Montevideo na qual a narração e parte inovadora na metodologia de iniciar a fazer cinema no uruguai, o curta metragem possui uam imagem e um som de boa qualidade, deixando a imagen solta em cada movimento, cada gesto do proprio personagem andarilho. Carlos estaria entre os melhores documentarios realizados no Uruguai durante essa epoca. Seu proximo documentario o realizaria em parceria co Ugo Ulive, que tenha chegado de Cuba depois de cinco anos, a intenção era realizar um registro que tivesse um serio processo analitico sobre as enlejes nacionais que se estariam aproximando. Projetam “Eleições” (1967) a tematica tratada foi critica e sarcastica concentrando-se nas locaçõeas da Capital e parte do interior do Uruguai, simulando dois candidatos entre uma mulher e um homem e dando parte a improvisaçõeas dos “atores”. Utilizando um equipamento leve e portátil, filmando num estilo solto e moderno fixando a demora em detalhes da aproximaçõeas e expressõeas da aproximaçõeas abusiva, com foco nos primeiros planos, ângulos forçados e fragmentaçõeas da imagem, empregando uma edição dinâmica e agressiva. Simpatizante dos movimentos da esquerda Mario Handler insiste na possibilidade de criar um cinema alternativo, com os quais pretendia intervir de forma imediata nos conflitos políticos que iriam se agravando durante os processos políticos do Uruguai. Isto e manifestado de forma coerente e histórico, já qual encontramos a mesma resposta dada em 1981 a Hennebelle e reafirmada na entrevista concedida no encontro de São Paulo no 2006:

“Desejávamos-nos nos servir do cinema de uma maneira estritamente utilitária quer dizer, no âmbito da luta política. O julgamento estético ficava subordinado a objetivos determinados e precisos, que são os da eficácia imediata e da eficácia em médio prazo, de no Maximo dois ou três meses. Pois a marcha da historia é muito acelerada na America Latina.”⁸⁵

85 Entrevista concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Memorial da América Latina - Gravação em vídeo digital (Dvcam) - 40 m.

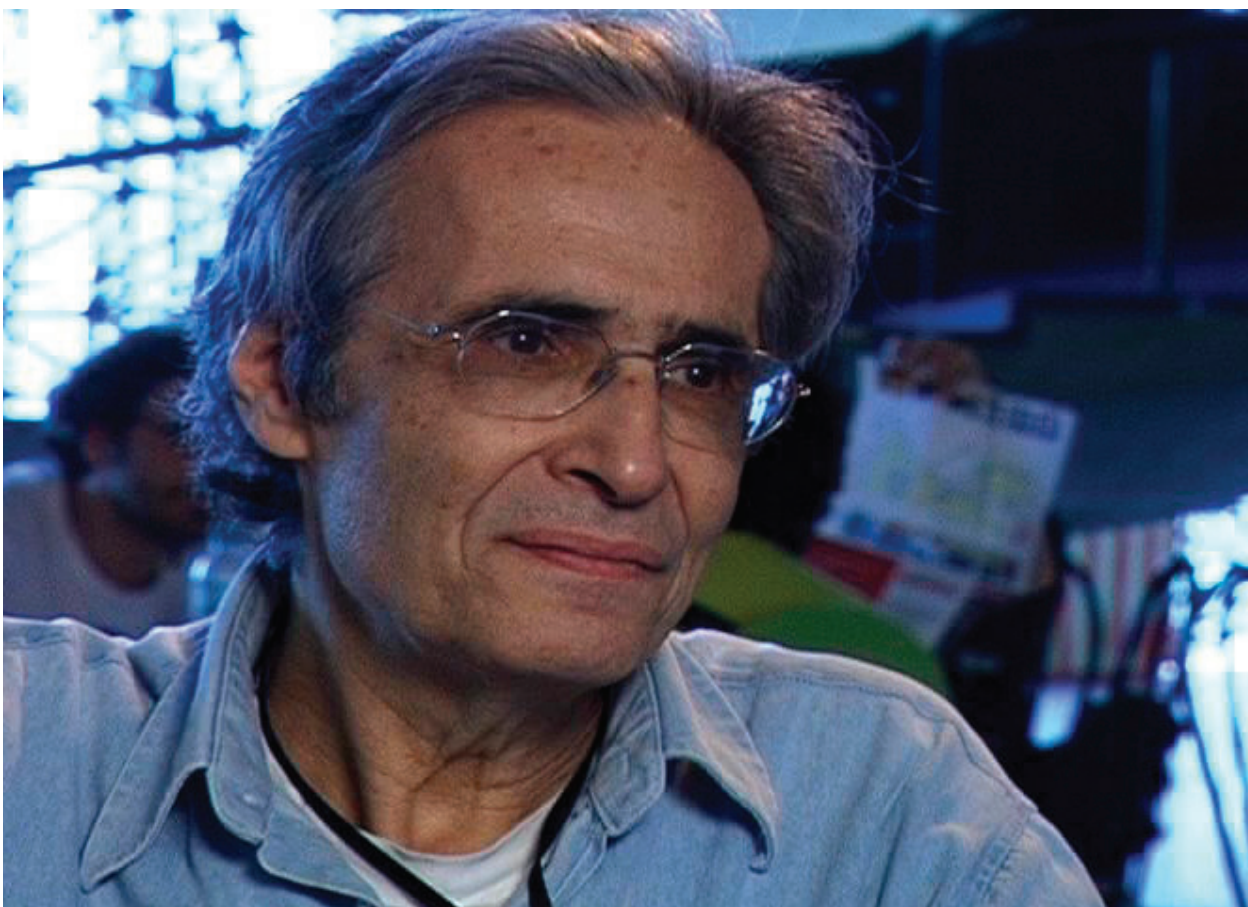


Fig.75 > Mario Handler -Uruguai - Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006

Mario Handler foi mais um dos abanderados do chamado cinema urgente, o caráter de denúncia e de inconformidade que ejerce em seus trabalhos ejerceu uma poderosa influencia em Latinoamérica, sobre todo em os países do cono sul. Depois ter realizados trabalhos com Ugo Ulive, continua fazendo filmes com finalidade politica, decide desmascarar a imagem que durante essa epoca se pretendia preservar ; a existencia de uma republica pacifica e tranqüila (a Suíça Latino-americana). Foi então que decidiu realizar um filme que demonstrasse que o país não era essa idéia folclorica que incomodava e nunca houvera existido. O resultado é “ Gosto dos Estudantes” (1968), um documentario que e contrastado pela imagens das manifestações dos estudantes, que sao reprimidas com violencia no momento que ocorria o encontro da Conferencia dos Estados Latinos - Americanos - em na cidade do balneario Punta del Este, com presençia do presidente dos Estados Unidos Lyndon B. Johnson. O documentario e recebido com entusiasmo na maior parte dos encontros de estudantes, festivais e movimentos sociais, realizado com a parceria do ICUR e a propria Cinemateca del Tercer Mundo da qual Handler e foi membro fundador, junto a Mario Jacob, Walter Achugar, Jose Wainer e Walter Alfaro Esta cinemateca aproxima grande parte do movimento do que seria mais adelante o Novo Cinema Latino - Americano. Já que a entidade tinha como principal objetivo a divulgação militante do cinema latinoamericano comprometido com as mudanças sociais, assim como apoiar a produção de filmes nacionais do Uruguai. Mario Handler preocupado com os rumos que a economia estava tomando no país decide abordar o tema sobre as atividades da industria frigorificas da exportação da carne. Realiza “Uruguai

69: o problema da carne” (1969), filme que toma com apurada análises a situação principal da atividade econômica do uruguaí durante essa época, Os trabalhadores deste setor estavam em crise e enpenhados e manter uma greve de reivindicação de salário, a greve de maior prolongação que o próprio país conheceu. O cineasta procura intervir diretamente nas lutas do momento, estavelecendo a relação política e exploração. O filme foi favorecido justamente pela atualidade do tema e sua ampla divulgação em fábricas, sindicatos e centros sociais da qual a própria cinemateca do Terceiro mundo assumiu como apoio e a divulgação. Em no mesmo ano registra um outro tema “ Frei Bento: uma epidemia de Sarampião”, (1969). Filme que se perde nas intenções de recursos. Já no filme “Liber Arce: liverar-se” (1969), encontramos uma proposta que foi rodado sem som sobre um cortejo funebre da qual o cineasta acompanha a morte de um estudante morto a tiros pela polícia uruguaí, esta seria a primeira vítima das lutas de ruas e dos momentos que vivia o uruguaí donde se evidencia o aparato represivo e a violência cada vez maior. O documentário foi rodado sem som, por razões econômicas, demonstrando assim a determinação de um cineasta que leva a cabo seu trabalho de militância política em quanto era possível. Em 1973, os militares assumem o poder no uruguaí, encerram-se as atividades de órgãos culturais como a cinemateca do Terceiro Mundo. Membros e simpatizantes são perseguidos e encarcerados Todo o acervo da cinemateca é confiscado iniciando-se uma ‘limpeza’ cultural como relataria o escritor e historiador Peter Schuman:

“... foram enclausuradas quarenta anos de democracia parlamentar e se inicia um processo de limpeza cultural muito mais radical que em qualquer outra ditadura latino-americana com similar tradição cultural. Para o cinema militante, isso significou um golpe mortal. Cineastas como Eduardo Terra e Walter Achugar, foram encarcerados e cruelmente torturados; Terra saiu em liberdade condicional, depois de cinco anos preso”⁸⁶

Mario Handler consegue deixar os pais e parte ao exílio hacia Venezuela, donde se distancia dos principais temas e da originalidade do seu cinema, Seus próximos trabalhos evocariam a questões de dominação colonial e de raízes culturais como “Dois Portos e uma Montanha” (1975); “Tempo Colonial”, (1975). As atividades manifestadas nos filmes são situações que fazem com que cada ato de criação, acabem sendo o senso analítico, na prática, e a pesquisa, sobre o assunto. Sincretismo e religião popular.

Seguindo a mesma temática filma “Maria Lionza un culto de Venezuela” (1979), donde aborda os cultos da nova religião e mito de Maria Lionza, apresentando antecedentes históricos e ritos das práticas religiosas, entrevistas e testemunhas passam pelo crivo da análise criando uma controvérsia da cultura popular. Diante o seu exílio na Venezuela Mario Handler desenvolve diferentes atividades que iram a permitir sobreviver, trabalha como cinegrafista e editor em vídeos de ficção, e convidado para exercer a docência, até surge um novo convite de realizar um filme de ficção “ Mestizo” (1988), novela de Guillermo Meneses adaptada para um drama de contexto racial e social. Sendo fio principal da história de um jovem nascido de um relacionamento sexual entre um branco e uma negra, enredos amorosos, incompreensões paternas

86 SCHUMANN, Peter, B. *Historia del Cine Latinoamericano*. Editora Legasa S.A. Buenos Aires Argentina, 1987.

e comportamentos de rejeição. Logo assume dois trabalhos para RAI-TV, donde desempenha o papel de produtor e cinegrafista responsabilizando-se por os trabalhos “Nuestra Cultura y los medios de Comunicación” e ‘ Globalización” (1998).



Fig. 76 > Mario Handler - *Aparte* (2002)

Em 1999, regresa ao Uruguai para desempenhar a docencia na Universidade de la Republica do Uruguai. No 2002 reinicia suas atividades ao produzir e dirigir “*Aparte*” (2002), um documentario que deixa claro seu carater de denuncia e inconformidade sobre os acontecimentos e a diferencias sociais de um pais que esta consumido no descuido dos mais necessitados; os jovens sem futuro, na derva das drogas, prostituição, violencia e morte. Mostrando a magnitude cultural mais que a miseria fisica. *Aparte* gerou uma polemica cultural e politica na qual facia anos que não se vivia dentro e fora do cinema uruguaio. Trata-se de um documentário, todo filmado em digital, realizado apenas pelo próprio autor. Ele filmou tudo, montou sozinho, e teve ajuda apenas na produção e lançamento do filme. Handler acompanha durante mais de dois anos, a vida de cerca de vinte jovens uruguaios. São rapazes e moças sem perspectivas, que não estudaram e não tem grana. Na entrevista concedida no Festival Latino americano de Sao Paulo o proprio autor responde a perguntar sobre o processo de criação do documentario:

“Mas isto é perigoso porque posso falar muito sobre ele. Você se refere ao processo de criação ou o processo polêmico do filme? Eu estava em um mau momento espiritual, repensei todo o meu trabalho e parei para pensar em

cada vez que se exibia um filme antigo de quarenta anos chamado Carlos, com as pessoas se emocionando e alguns a aplaudindo, e voltavam a me convidar para viajar ao estrangeiro, apesar do filme ser muito antigo, e que foi feita com recursos tecnológicos obsoletos. Então resolvi voltar a este antigo método que consiste na longa espera e minha presença de longo tempo até que me transformo em transparente, oblíquo, inexistente, para deixar que as pessoas vivam não que atuem que vivam...”⁸⁷

O que diferencia este filme de outro documentário e a proximidade que Handler consegue ter com os seus personagens. Eles esquecem completamente da presença da câmera e agem como se não estivessem sendo filmados, dando a impressão que o filme é pura ficção. O retorno ao Uruguai, para Handler é um retorno cheio de espiritualidade ele volta para reintegrar-se ao meio que mais gosta já que percebe que apesar de ter transcorrido muitos anos da ditadura segue presente nos meios de comunicação e principalmente na opinião pública o problema das denúncias de desaparecidos. Com certo toque de humor negro e consciência aguda realiza o documentário “Decile a Mario que no vuelva” (2008). O filme é uma auto avaliação de um grupo que viveu e padeceram as penúrias dramáticas da ditadura militar uruguaia que teve início em 1973 e que duraram treze anos. O título do filme é explicado numa sequência em que o escritor e dramaturgo Maurio Rosencof conta que quando foi detido fala para sua ex- mulher em voz baixa, Decile a Mario que não volte já regressar aos pais durante a ditadura teria significado para Handler a detenção e quiçá um destino imprevisto. (Handler teria sido identificado como militante dos Tupamaros e militante subversivo). Nas últimas sequência do documentário o próprio autor narra a história que os motivos pessoais e éticos que levaram a realizar este documentário. O fato de ter continuado trabalhando na Venezuela no mesmo ramo ele nunca ter abordado a questão da ditadura em Uruguai, passa a ter sentido o filme já que paga uma dívida com consciência de ter cumprido o legado de ser um artista que dedicou sua vida ao cinema.

87 Entrevista concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Memorial da América Latina - Gravação em vídeo digital (Dvcam) - 40 m.

6.1.1 Filmografía

2007 - Decile a Mario que no vuelva

2002 - Aparte

1988 - El mestizo

1978 - María Lionza, un culto de Venezuela

1976 - Tiempo colonial

1975 - Dos puertos y un cerro

1969 - Uruguay 69: el problema de la carne

1968 - Me gustan los estudiantes

1969 - Líber Arce, liberarse

1966 - Elecciones

1965 - Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo

1964 - Em Praga

1962 - Improvisación danza cine I e II

1958 - Vanguardista | co - dirigida com Alfredo Castro Navarro.

6.1.2 Mario Handler | Entrevista

Entrevista concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Memorial da América Latina - Gravação em vídeo digital (Dvcam) - 40 m.

Quanto tempo de cinema o Senhor tem... Como começou?

. - Mais de quarenta anos, muito tempo começou como fã, como amateur, como amador. Nos anos cinqüenta fazia filmes como fã, mas abandonei isso e me converti, em um Uruguai que teve sempre muito pouca produção, em um profissional eminentemente artístico já que já existiam alguns profissionais no campo dos noticiários. Contudo, devo ser a primeira pessoa que tentou, de maneira profissional, no campo artístico. Isso foi a partir, digamos, do ano de 1963, há muito tempo atrás. Imediatamente minha vocação documental despertou, mas sempre buscando também a ficção e a animação. Gosto de tudo. Sou cinéfilo. Assisto a muitos filmes. Viajei à Europa, sem educação superior, mas pratiquei muito e finalmente de volta ao Uruguai produzi um filme, logo após ter voltado de Praga, onde por sua vez havia produzido um curta-metragem chamado En Praga, como estagiário, como um estágio na escola de Praga, que foi minha primeira tentativa realmente interessante.



Fig.77 > Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo, (1965)

O primeiro filme que fiz no Uruguai ao voltar da Europa foi Carlos, que ainda hoje é exibido. É considerado um filme Cult, um filme que no Brasil foi exibido em todos os cineclubes. Foi visto por todo mundo e ainda hoje se exhibe e gera interesse. Este filme era... Chamemos-la “entre o social e o humano”. Depois passei ao campo do cinema político-satírico, com Elecciones, e logo fiz Me gustan los estudiantes, que é meu curta-metragem mais conhecido, muito curto, mas que se difundiu pelo mundo inteiro. Muita gente se lembra de mim por esse filme. Uns se lembram por Carlos e outros por Elecciones. Fundei a Cinemateca del Tercer Mundo, que é uma entidade produtiva de caráter totalmente político, e com meu grupo de amigos e colegas convertemo-nos na única possível produção de cinema. Não havia outra forma de fazer cinema que não o cine-político. Até que veio a ditadura e tive que me mudar para a Venezuela, onde permaneci por vinte e cinco anos e onde fiz algumas coisas. Logo voltei ao Uruguai, onde fiz o filme Aparte, que se exhibe neste festival. Não é uma história tão complexa. Alguns filmes tiveram muito sucesso, sempre foram polêmicos, embora eu não quisesse que fossem. Recebi muitos ataques, dos governos ou de

outras pessoas, mas de maneira geral, sai-me bem. Ganhei muitos prêmios, mas nunca ganhei dinheiro.... Assim é esta profissão!!

Poderia fazer uma comparação entre o cinema dos anos sessenta e o cinema de hoje?

.- Bom... eu convivi com todo o processo chamado de novo cinema latino-americano. Refiro-me a todo cinema do Brasil, Cuba, México, etc. Participei, sobretudo com este cinema documental, de caráter entre o social ou diretamente político, inclusive militante, das discussões de caráter estético, das discussões de caráter político. Dizem que sou um de seus fundadores, um de seus pioneiros. Foi um movimento importante, mas neste renascimento deste festival, deste novo cinema latino-americano, teríamos que reduzi-lo um pouco. Teria que morrer, porque as coisas boas têm que nascer, crescer e morrer. E também não podemos seguir prolongando isso. Outro cinema tem que ser produzido. Então não estou completamente de acordo em seguir prolongando esta agonia, longa, porque há um bom cinema hoje em dia, um bom cinema latino-americano. E também porque há que se revisar muitos conceitos. A própria palavra “latino-americano”, por si mesma, exclui os indígenas. “Latino”. O que quer dizer “latino”? Somos todos de variadas origens, e aqui mesmo em São Paulo temos a uma grande população de origem aponesa, meus pais são húngaros...

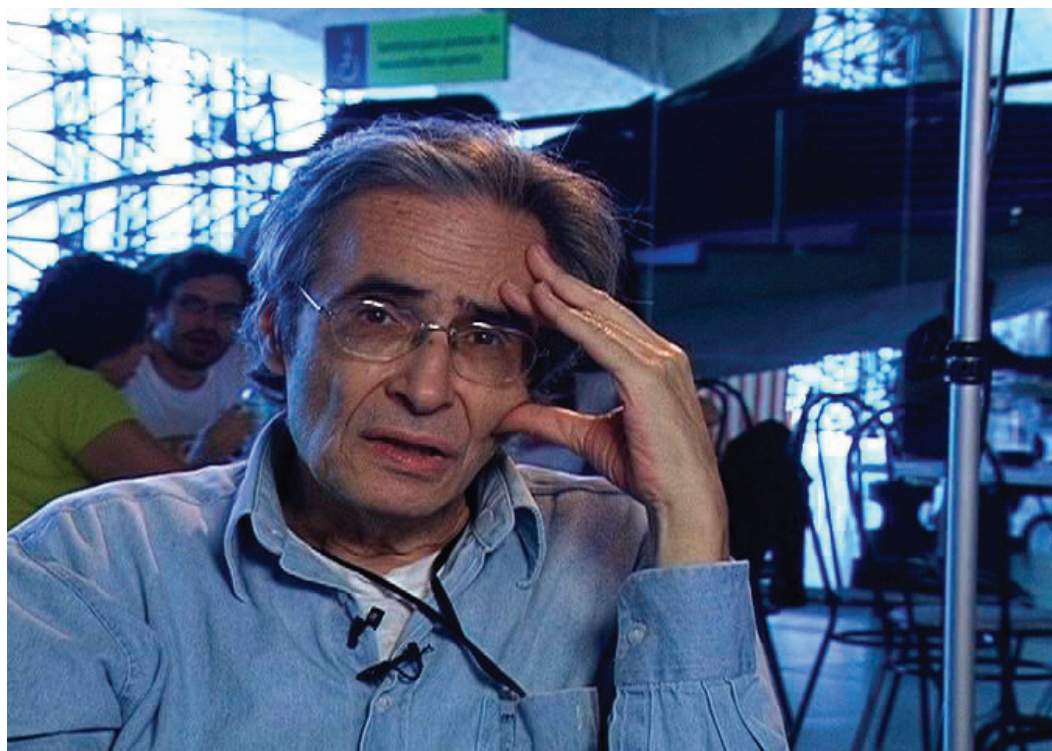


Fig. 78 > Mario Handler - Uruguai -

Se encontra de tudo. Então o problema é um pouco confuso. Agora o que simplesmente temos que fazer é cinema, não reviver aquela etapa. E o cinema, na minha humilde opinião, mais que ser subversivo ou revolucionário, tem que estar integrado a um sentido crítico e que tem que avançar a respeito daquela

época; tem que conquistar um maior público agora - e que naquela época já era difícil de conquistar; e tem que revisar sua linguagem para poder competir em condições iguais com o resto do mundo.

Que significado tem para o sr, as palavras - “Patria Grande”

.- Eu deixei de acreditar porque a Patria Grande é um conceito de vários políticos e historiadores e já se escreveu muito sobre ela: Jorge Abelardo Ramos, Galeano, Túlío [Halperín] Donghi, Gregorio Selser... se escreveu muito. Mas neste momento, penso que a história dá voltas e temos que lembrar que ainda há poucos anos atrás existia a Operación Condor - a unidade das ditaduras latino-americanas. Então, se fazemos uma associação legal e volta esta terrível direita que tivemos - o fascismo, eles vão se por em acordo para proibir todo o nosso cinema. Eu tive que emigrar a Venezuela, por exemplo, Fernando Birri foi para a Itália e outros tiveram que ir para outros países. Houve perseguições físicas e perseguições de filmes. Então me oponho a este excessivo otimismo desta Patria Grande. Acho positiva a idéia de nações diversas e porque também há problemas que não estão claros em nossas relações, por exemplo, o Uruguai não tem muito claro e não está muito contente com sua relação no MERCOSUL com Argentina e Brasil, do ponto de vista econômico, do ponto de vista jurídico. E estamos tendo relações de indivíduos muito boas dentro do MERCOSUL e mais além, com Chile, Venezuela e Peru. Para mim é preferível esta associação de indivíduos criativos e produtivos ao invés de tentar algo legalizado. Forneço-lhe um pequeno dado.

Você sabe para que serve o IBERMEDIA ou já ouviu falar dele? IBERMEDIA é um grande programa de apoio, onde a maior verba é dada pela Espanha, mas que também conta com contribuições de Argentina, Chile, Uruguai e Brasil, em que há uma condição que para um produtor poder se apresentar tem que estar registrado legalmente em seu país. Eu me oponho a esta cláusula, porque e se em um destes países se instala uma ditadura e não permitem a este produtor se registrar legalmente? Então IBERMEDIA não lhe apoiaria. Então somos irmãos ou não somos? Por isso prefiro a união entre cineastas, entre intelectuais, entre operários, que seja... ao invés deste tipo de associação. Por outro lado, a Patria Grande tem certos aspectos positivos, mas não é tão simples conviver com culturas que são tão diferentes. Seria bom que para poder conviver, nós, que somos mais “europeizados”, sobretudo no Sul, aprendêssemos os idiomas indígenas. No México há mais de cinquenta idiomas; o quechua e o aymara são idiomas muito poderosos; o guarani no Paraguai e em uma parte do Brasil; os índios mapuches no sul do Chile e Argentina. E nós não vivemos todos estes fenômenos. Havia pessoas muito revolucionárias na Bolívia e, sobretudo no Peru, que, se não sabiam uma língua indígena, não podiam se relacionar; enquanto que, por exemplo, René Barrientos, já antigo ditador boliviano, ou Alfredo Strossner no Paraguai sabiam falar perfeitamente as línguas locais e os indígenas os entendiam. Isto quer dizer que nós temos um maior poder intelectual e não o utilizamos. Não basta com o espanhol e o português e nem com o inglês, porque temos que lembrar que há na região caribenha zonas em que se fala o inglês e onde vivem nossos irmãos também.

Qual a importância da escola internacional de cinema [Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de San Antonio de los Baños] para a América Latina?

.- Eu nunca estive envolvido nisso, por isso creio que é melhor retirar esta pergunta. Cut out. Não quero falar deste assunto. Mas não ponha que eu disse que não. Corte sua pergunta e minha resposta.

Poderia fazer um resumo da sua palestra da sua participação....?

.- Não sei dizer, porque estou um pouco intrigado. Essa mesa redonda por uma parte está formada de documentaristas que argumentam que temos que falar sobre o “caminho”, a invenção, etc... Creio que será muito interessante porque onde há mais vitalidade para discussão de caráter narrativo e estético é sempre no documentário. Cheguei a dizer que é no documentário que um diretor começa, todas as vezes, em cada filme... o mais provável é que comece um novo modo narrativo e uma nova estética. Alguns dizem que é exagero, mas no meu caso é assim e no caso de outros colegas também. Isso porque cada filme tem sua própria fisionomia; não é como nos filmes de ficção, onde um pouco acaba se repetindo.

E quais são os novos caminhos?

.- Ah... isso é muito difícil, mas eu creio que o principal caminho está dado pela aproximação à realidade para ver se se consegue chegar a verdade. Isso é outra coisa. Concebo esta aproximação de uma forma um pouco axiomática: tem que ser uma realidade que proporcione uma imagem verdadeira. E esta imagem tem que ter, por sua vez, muitas restrições. No filme *Aparte*, por exemplo... Fixei-me em axiomas internos muito rígidos, proibindo-me de inserir áudio, ou seja, percorria os lugares, e as pessoas ligavam a televisão, o rádio ou cantavam e jamais pedi que mudassem o som. Este som, que é distinto do estilo que eu gosto, forma parte desta realidade. Tampouco utilizei iluminação artificial, somente a luz existente.

Mais voce dirigiu..roteirizou ?

.- Não tampouco dei ordens às pessoas dizendo como se posicionar perante a câmera ou a forma como teriam que atuar. Ao invés disso esperei muitas horas com a câmera nas mãos, sempre pendurada... e quando acontecia alguma ação interessante dentro do meu plano... O que cumpri foi um objetivo, não faço mais roteiros, o que faço é deixar-me levar por um tema principal, que em este caso era a marginalização cultural dos jovens, que me parecia tão importante e decisiva como a marginalidade ou miséria físicas. Com este objetivo, e depois de muito tempo, muita espera, muito cansaço - acompanhando jovens!, pois quando fiz este filme tinha sessenta e cinco anos, imagine o problema do cansaço físico! Tive que reaprender a lidar com a câmera. Era um bom camera-man há quarenta anos, quando era jovem, mas agora tive que treinar outra vez, embora agora as câmeras sejam muito menores, têm o som integrado e de boa qualidade. Adaptei um microfone de música, não um microfone que é utilizado para filmes, mas um microfone aberto, que correspondia exatamente ao ângulo principal que eu utilizava para captar meu objetivo em minha lente. Depois o som foi melhorado na fase de pós-produção. Mas não permiti que ninguém viesse para me acompanhar, não tive assistente. Era somente eu e a câmera, autorizado pelas pessoas e com uma ética de deixar que as coisas acontecessem. E também repartia algumas câmeras, usadas, baratas, de pouco valor, para que eles filmassem o que quisessem. Não funcionou muito bem porque das

seis câmeras, uma ou duas não estavam funcionando bem, das demais me roubaram três... e eu tinha a esperança que antes que me roubassem, os garotos filmassem pelo menos duas horas interessantes, mas as gravações não duravam nem quarenta minutos! Então eles me entregavam um cassete de quarenta minutos e eu lhes dizia “Fique com a câmera outra vez” e a câmera não voltava. Então este método tem seus limites, porque eles têm o costume de participar do que chamamos *rastrillo*, que nada mais é que roubar dos demais. Vivendo em um campo fértil, por exemplo, (porque no Uruguai todo o campo é fértil e em qualquer lugar você joga sementes e crescem), eu perguntava por que não se alimentavam eles mesmos e eles me diziam que quando plantavam qualquer coisa, quando plantavam tomates, o vizinho o roubava. Então em um ambiente como esse eu conheci a jovens que deixavam a lingerie pendurada no varal e no dia seguinte já havia sumido. Não podem abandonar a casa humilde porque senão lhes roubam a televisão, o rádio, a cozinha... é um ambiente de falta de solidariedade. É marginalidade cultural completa.

O senhor crê que a arte tem que estar separada do cinema? Que para trabalhar com cinema, este tem que estar separado da política?

.- Eu e outros colegas temos uma independência forçada porque simplesmente os governos não se interessam por nós e tampouco nos dão dinheiro. No meu caso é simples. Bom... eles dizem que se interessam, mas no Uruguai, que é um país muito liberal, com uma suposta democracia avançada, nunca aconteceu que algum presidente, nem de direita ou de esquerda, tivesse recebido um cineasta. Então digo que sou independente por natureza, não é que eu diga “quero ser independente” e dar as costas ao poder. Simplesmente não estou relacionado com eles. Não tenho parentes no governo, tenho amigos, mas quando eles estão no governo já não são tão amigos.

E as novas tecnologias? Crê que são benéficas e que podem ajudar.... ?

.- Eu abandonei este conceito. Eu sou professor na minha universidade e eu fui contrário quando quiseram criar uma nova cadeira de Nuevas tecnologias porque o conceito não é bom. Todo é novo. Hoje se existe algo novo seu anterior é velho. Então isso não existe. Pode ser chamado de tecnologia, mas não se podem dar aulas de nuevas tecnologias. Vocês estão me filmando em uma boa câmera, avançada e amanhã virá outro modelo. Não me agrega nada, do ponto de vista qualitativo e narrativo, se eu proclamo que as novas tecnologias são muito boas. O conceito não me vale de nada. Não temos que inventar novos conceitos e neologismos que não nos servem para nada. Não é um assunto que me gera interesse, simplesmente falo a respeito de “tecnologia”.

O senhor acredita que os filmes mais recentes tem valor qualitativo, mas que seu conteúdo não é bom?

.- Há filmes e filmes, depende de cada um. Há filmes argentinos e brasileiros muito bons. Existe de tudo e se pode discutir sobre tudo... Tenho muitas críticas para fazer e não somente, e isto é muito importante, o cinema hollywoodiano é nosso inimigo econômico, mas a verdade é que este cinema é muito avançado

em sua maioria. O último Oscar foi ganho por este filme maravilhoso, Crash, e eu a vejo e penso que se tivesse sido feita por um colega meu argentino ou brasileiro eu teria dito “Que maravilha!”, é um filme muito crítico, concordo com ele e inclusive nos Estados Unidos causou furor. Eu creio que isso é filme por filme, cineasta por cineasta... Existem cineastas que são simplesmente oportunistas e negociantes, mas há outros que simplesmente têm muito talento e outros que têm muito pouco... Neste momento acho que se deve individualizar. O problema nacional dentro da América Latina já não é tão fundamental. O importante é que existam pessoas individuais, não somente diretores e produtores, cameras-man, roteiristas, editores que tenham um valor individual... esse é o momento de desenvolvimento individual absoluto, mais além do problema se somos nacionalistas ou intelectuais em geral. Essa coisa de ser um intelectual geral já não nos serve. O que nos falta é ter bons cineastas, indivíduos. Por outra parte, isto está ocorrendo de maneira natural, há muitos acordos criativos de co-produção que é o que realmente importa. Isso porque às vezes se esquecem que a co-produção, que compensa do ponto de vista econômico, tem que contar também com um acordo espiritual. Você vê os filmes co-produzidos, onde mesclam elementos de um e outro país, que não se entendem, sem um objetivo em comum e que não valem de nada. O que importa é que exista uma unificação de critérios narrativos e estéticos e um mesmo valor social e regional.

O senhor acredita em uma maior parceria de co-produção entre os países?

.- Sim. O que não é o meu caso, porque estou trabalhando de forma totalmente individual, mas isso é um problema meu, não tenho nada contra que os demais se associem e sejam parceiros. É uma questão de decisão de valor individual. E que se juntem indivíduos! Que não venham com o discurso demagógico de criação coletiva, isso não está funcionando, como tampouco funciona o outro discurso demagógico, de incentivar tão calorosamente a criação popular, ou seja, repartir câmeras, dar aulas à população eu estou de acordo. Mas isso já fracassou na literatura que assim o tentou. E no cinema é mais complicado, isto é, o que vamos ganhar com a produção de muitos filmes feitos por bons sindicatos se não há por trás disso tudo um sistema criativo? Não creio nisso. É demagogia.

O filme Aparte criou uma polêmica...?

.- A maior relacionada à cultura das últimas décadas.

Você pode relatar o processo criação e depois o que o filme significou, qual foi a reação do público...?

.- Mas isto é perigoso porque posso falar muito sobre ele. Você se refere ao processo de criação ou o processo polêmico do filme? Eu estava em um mau momento espiritual, repensei todo o meu trabalho e parei para pensar em cada vez que se exibia um filme antigo de quarenta anos chamado Carlos, com as pessoas se emocionando e alguns a aplaudindo, e voltavam a me convidar para viajar ao estrangeiro, apesar do filme ser muito antigo, e que foi feita com recursos tecnológicos obsoletos. Então resolvi voltar a este antigo método que consiste na longa espera e minha presença de longo tempo até que me transformo em transparente, oblíquo, inexistente, para deixar que as pessoas vivam, não que atuem, que vivam... Para

o qual tive que estudar durante um ano inteiro a tecnologia, que neste momento me convenci que era o sistema da Sony de DV CAM ao o que mais me adequava. Fiz muitas experiências, informei-me muito. Tudo estava muito novo. Então a provei e me pareceu uma estética muito boa, inclusive o sistema automático, que é muito desapreciado por todos os profissionais, pareceume um bom sistema automático: a automa-tização da luz, do som, tudo isso...

Então comprei um microfone numa loja de músicas, gostava da idéia do que poderia sair, e o diminui porque era muito grande e não queria que reparassem nele, então por isso o cortei à metade e o pus encima da câmera. Custou pouco: quatro ou cinco vezes menos que o microfone profissional vendido pela Sony. Não me atrapalhava muito. Utilizei muito, como é normal, a lente objetiva e tratei de eliminar o zoom, mas às vezes ele foi necessário porque não havia mais remédio por problemas de velocidade. E todos os critérios que eu aprendi ao longo dos anos como formar de posicionar a câmera (sempre com apenas uma câmera!). Então o objetivo central disso tudo era que as pessoas vivessem na frente da câmera e é por isso que quando meu filme termina, nos créditos dos personagens está posto “Viveram na frente da câmera...” e ponho o nome das pessoas, o que fez com que um crítico italiano dissesse que este era um título maravilhoso, um crédito extraordinário, que viver era diferente de atuar. Muita gente não acreditou em mim, porque o primeiro amigo que a viu, um colega muito querido por mim, me disse que pensava ser ficção. Então quando vieram críticas que eu tinha armado certas situações, que mais parecia uma minoria hiper-intelectual, eu declarei que deveria ser então o melhor diretor de atores do mundo, porque eles viviam. Disseram-me “Mas tudo é armação” e eu lhes respondi que deveriam me dar o prêmio de ficção, porque era demasiado natural como atuavam, falavam, como se moviam. O método é muito simples porque eu não tenho muito carisma (há pessoas que tem muito carisma para ficar cara a cara com a realidade). Meu único segredo é ser quieto, tranqüilo, falar com eles, comer junto, ir sem ser esperado, sem avisar, e se relacionar com as pessoas. Quando me disseram uma vez que um personagem havia sido preso eu tomei um táxi e fui ao tribunal, local este onde já havia conseguido, cinco meses antes, a permissão para que me deixassem filmar, porque não tive nenhum produtor ou assistente de produção, nem operador de som. Usava táxi porque tenho estabelecido não usar carro nos filmes para não humilhar as pessoas pobres e porque também o veículo sempre está lá, aparecendo na cena; e por último, quando você paga um táxi nada mais faz que pagar-lo e dizer-lhe adeus e basta, pago esse dinheiro e chego descansado, porque aos sessenta e cinco anos já não tinha força física. Tinha que chegar preparado quase como alguém que vai à selva, com todas as necessidades físicas feitas, já tendo comido e bebido, completo, porque senão não funciona.

Outra coisa: obter a permissão de cada pessoa por uma questão de respeito e de legalidade. No começo eu lhes pedia que assinassem papéis, mas depois me dei conta que tinham muitas dificuldades de alfabetização. Alguns liam “Onde vivo” e perguntavam a outra pessoa. “Qual é o meu endereço?”. “Qual é minha cédula de identidade?” - a haviam perdido. Então por fim terminei por situar-los frente à câmera e eles diziam “Autorizo Handler a fazer minha filmagem”. Havia outro obstáculo que era que sempre me perguntavam quando ia passar. “Quando sai?”, “Hoje, no jornal da televisão?”, “Amanhã?” , “Em que canal?”. E eu lhes respondia que não, que ia demorar uns dois anos, porque se tratava de um filme

e eles não tinham a concepção de filme uruguaio e ninguém os havia filmado há muito tempo. Eu dizia que talvez em dois anos o pudessem ver, que provavelmente em três anos poderiam ver-la na TV e em quatro na televisão pública, municipal. Eu ia mostrando no computador às pessoas que mais apareciam no filme suas próprias cenas, para que eles pudessem ver-se; mas isto não me valeu de nada no final. O que me serviu foi mostrar o filme terminado individualmente a cada um dos protagonistas e depois à família principal para que eles a aprovassem, e a aprovaram - e porque tampouco havia tempo nem possibilidade para que eles a reformulassem. Quando ia a cadeia para menores de idade, ia sem ser aguardado.

Chegava e simplesmente dizia “Olá”, para que não tivessem tempo de preparar nada, porque os funcionários da cadeia tendem a limpar tudo. Então eu aparecia inesperadamente e dessa maneira pude filmar três jovens assassinos que declararam que haviam matado pessoas; pude filmar a hora em que cortavam seus braços... Outro problema é que eu estava com uma forte carga emocional, apesar de ser um profissional. Sentia-me às vezes como correspondente de guerra, coisa que nunca quis ser. Às vezes me emocionava e me equivocava. Por exemplo, uma vez, em um enterro em um cemitério pobre fiz uma confusão com a luz, apertei o botão errado e tudo saiu feio, mas isso contribuiu para a feiúra do próprio enterro. Equivoquei-me várias vezes e por isso, por esta minha angústia - porque também tinha que permanecer calado, porque quando se está por trás da câmera não se pode intervir, somente apertar o botão e ver o que acontece. Depois você me havia perguntado sobre as polêmicas... Sim, existiram algumas. Quando terminou a primeira pré-estréia terminou, quatro grupos de intelectuais ficaram em um café até as 4 da manhã discutindo fervorosamente a favor e contra o filme. Foi algo muito importante, com muita participação e com todos os intelectuais. Todos os jornais, todos os meios de comunicação me entrevistaram e foi muito cansativo. Houve uma minoria de más pessoas... por exemplo, uma deputada do partido da direita que quis me investigar no congresso, mas que nem sequer havia visto o filme. Houve também editoriais escritos por pessoas, que tampouco tinham visto o filme, e também se posicionaram contra mim. Não importa, não quero entrar em detalhes. Houve investigações judiciais que fracassaram, pois ganhei todas. Queriam me ver preso! Houve também alguns poucos artigos negativos, mas quase toda a intelectualidade escreveu algo sobre este filme. Está tudo guardado por mim em um CD-ROM e no próprio DVD do filme e o que escreveram foi muito forte. Houve um psicanalista que escreveu “Handler nos pôs no divã”. Houve também um crítico de uma revista de esquerda que foi tão violento contra mim (e ninguém sabe por que), um absurdo! Disse de tudo. Um crítico musical brasileiro que vivia no Uruguai, Guilherme de Alencar Pinto, disse que nunca havia escutado algo tão duro, nem sequer contra Pinochet e outras ditaduras.

Produziu-se novamente outra polêmica e mais uma vez cinco intelectuais argumentaram contra e a favor. Análises semióticas, aulas de sociologia, de psicologia, fóruns de discussão. Um movimento muito grande, quase tudo a favor. Eu exibi o filme na melhor sala do país, mas na ocasião não me animei a ir porque estava um pouco deprimido, doente e cansado. Um padre salesiano escreveu por sua vez que achava impressionante como as pessoas saíam do cinema, em silêncio, angustiadas... em algumas exibições em outros locais em que estive presente a metade da sala estava chorando. No estrangeiro algo muito parecido ocorreu. Tive muito sucesso e ganhei muitos prêmios, mas me deixaram de fora de festivais impor-

tantes sem explicação. Depois fiquei sabendo por más línguas, fofocas, que havia ocorrido discussões... Você conhece o INPUT? O INPUT [International Public Television] é a organização mundial de profissionais da televisão. É a associação mundial mais importante. Apresentei o filme nesta organização, não fui, e o rejeitaram dizendo que era pornográfico. No ano seguinte voltei a apresentar-la e dessa vez foi exibida em um grande fórum e me pediram desculpas. Disseram que se haviam equivocado. Pensaram que eu era um oportunista... Para que você tenha uma idéia do que pode acontecer. O filme é oportuno, que não é o mesmo que oportunista. Oportuna porque saiu em um momento exato. Esta é uma teoria minha: que o sincronismo da história é fundamental.

O senhor disse que não trabalha mais com roteiros...no documentario porque?

.- Não, mas escrevo muito, para mim....

Então a pergunta que lhe faço é: O senhor crê que para aqueles que estão começando a fazer filmes, documentários, faz-se necessário, como uma espécie de suporte, um roteiro?

.- Sim! Conto-lhe rapidamente. Embora eu trabalhe cada vez menos com roteiros, nas minhas aulas eu exijo dos meus alunos a realização de uma espécie de croqui em que têm que por de uma certa maneira (depois o escrevem da maneira como queiram), mas como eu estipulo que entre 90 e 95% do trabalho do cineasta é escrever, dar telefonemas, discutir pessoalmente, verbalizar, muito mais que gravar ou filmar, então os obrigo a escrever alguma coisa que comece pelo título adequado, tema, objetivo dramático ou narrativo, plano de ação, objetivo filosófico (tudo em uma linha), objetivos secundários; depois um esquema aproximado, estrutural, os faço encher a folha de coisas e depois lhes peço que reescrevam tendo em mente a apresentação, para lograr sucesso com os seus patrocinadores, com a gente que lhes dá dinheiro. Há que se escrever de maneira sedutora. Mas ainda há uma parte que eles têm que escrever para suas próprias anotações que consiste em "idéias loucas", idéias loucas!, que podem vingar ou não, mas se uma pessoa não tem na mente idéias loucas, pensamentos estranhos, não estará preparado para que seu filme supere a um simples nível de registro. Então estou aberto, aberto totalmente, sem preconceitos, as anotações não as mostro a ninguém, são minhas. No meu diário eu escrevo muito, mas depois faço um processo de síntese: quando me apresento para pedir verba, todas estas páginas... dedico muitas horas a redução, menos, menos... se tenho trinta páginas, as faço converter para quinze, depois para doze, depois a seis...cada vez mais curto, porque isso não é para mim, mas para gente que vai me dar dinheiro ou não. Mas para mim este processo é muito útil, porque se trata de um processo de decantação, como os bons vinhos. E este processo que me obriga a escrever para que possa mostrar a terceiros é fundamental para mim, minhas idéias ficam mais claras. Depois joga todos os papéis fora.

Conheço-o da época em que morava no Chile e via seus filmes, como Me gustan los estudiantes, que foi um documentário que teve um tremendo sucesso ?

.- Confesso que quando terminei a montagem - que se fez a mão, fui ao laboratório muito primitivo que

havia no Uruguai e, à noite, disse para que fizessem apenas uma cópia, porque não pensava que aquilo ia ter algum sucesso. Exibimos-lhe em um domingo pela manhã na melhor sala que havia em Montevideú, em um festival de cinema político, e resultou que com um filme feito a mão o público se sobressaltou e saiu à praça a quebrar os bancos. E no La Nación de Buenos Aires, que é um jornal de direita, disseram “um filme incita as pessoas a sair pelas ruas...”. Então o filme ganhou um boom de proporção. E sabe o porquê da sincronia? Porque saiu antes ou quase simultaneamente com os protestos estudantis de Paris e de Berlim. Ninguém pode calcular a sincronia histórica. Eu não posso calcular quando estarei conectado com o que acontece em Paris ou Berlim. Nunca pensei isso, tanto que fiz o filme através do método reversivo, ou seja, positivo direto. Fiz uns riscos na gravação original, para marcar onde uma coisa e outra tinha que acontecer e tratei de enviar esta gravação a Cuba e ali se confundiram e utilizaram esta cópia do trabalho, e a versão 35, ampliada por eles, tem todas as marcas que eu havia posto como forma de indicação. Uma coisa muito engraçada.



Fig.79 > *Me gustan los estudiantes* (1968) de Mario Handler

Outra coisa que eu ainda acho mais interessante no seu trabalho é o fato do senhor nunca ter se

identificado muito com o cinema latino-americano, por exemplo, da década de sessenta...?

.- Identifiquei-me, mas não me pareceu boa a teoria do cinema imperfeito - a teoria de Júlio García Espinosa, que nada mais é que uma desculpa. Se eu sou imperfeito é porque não tenho dinheiro, não tenho talento... Tentei fazer o que podia. Eu tratei de fazer o melhor que pude, mas não tinha dinheiro, não tinha recursos tecnológicos. Em outras teorias, como por exemplo, de cinema e liberação, de Fernando Solanas e Octavio Getino, estive um pouco envolvido, mas logo me afastei. Por outro lado gostava de muitos filmes brasileiros. Afastei-me da fala... que as pessoas colocaram o nome de cinemá s'il vous plaît. Afastei-me de tudo isso, mas somos todos continuamos amigos.

Ficha Técnica:

Produção: Diego Riquelme e Armando Neto

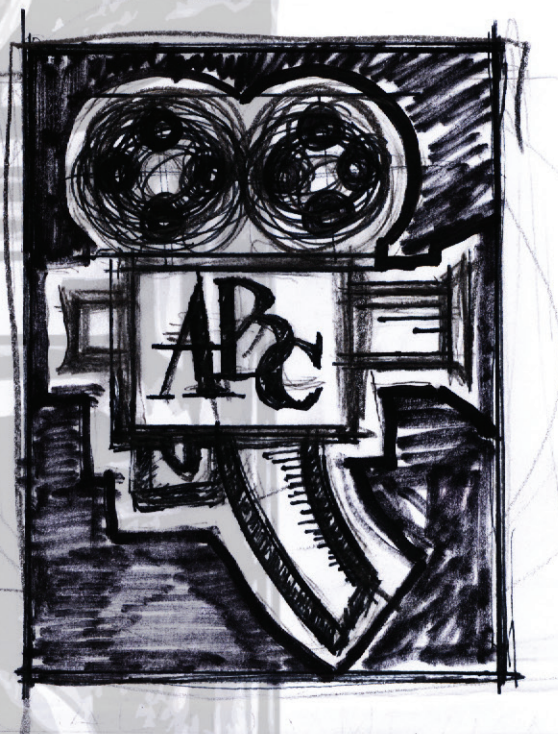
Imagens: Diego Riquelme

Jornalista: Marina Muller e Diego Riquelme

Tradução Espanhol/Português: Michelly da Silva

Ano: 2006

Parte IV



Os principais
Manifestos do
Novo Cinema
Latino-Americano

Considerações

Utilizado a partir da década de 50, o termo Terceiro Mundo tentava abarcar todas as manifestações sociais, políticas e culturais empreendidas pelos países pobres, incluindo a América Latina. Fatores políticos favoráveis ao desenvolvimento do cinema na América Latina, como os governos desenvolvimentistas de Castro, em Cuba, Juscelino Kubitschek, no Brasil, Frondizi, na Argentina, e Frei, no Chile, aliaram-se a um crescimento econômico e à possibilidade de uma revolução socialista em Cuba, o que fortaleceu nos cineastas latino-americanos a idéia da busca de formas diferentes de fazer cinema. Surgido na Itália no final dos anos 40, o neo-realismo pode ser entendido como um dos primeiros cinemas nacionais a propor um modelo que aproxima o autor da realidade e coloca na tela o povo e a paisagem como protagonistas. Propõe um olhar reflexivo sobre a realidade para além de paradigmas e aparatos técnicos impostos pela indústria cinematográfica. Em toda a América Latina, proliferaram-se exemplos de diretores que faziam cinema sob a marca terceiro-mundista: Gutiérrez Alea, em Cuba, Solanas e Getino, na Argentina, Sanjinés, na Bolívia, Gláuber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, aqui no Brasil, Littín e Raúl Ruiz, no Chile, entre outros. A expressão estética e cinematográfica deste conceito tinha no Cinema Novo sua maior representação.

O Centro Experimental de Cinematografia de Roma pode ser considerado um ponto de conexão desses jovens brasileiros, argentinos, cubanos, chilenos, bolivianos e de outras nacionalidades, que transformariam as cinematografias nacionais e o neorealismo italiano em uma de suas maiores influências. Em voga durante as décadas de 60 e 70, o termo e seus valores agregados - nacionalismo, luta contra a hegemonia do capitalismo, denúncia contra a conjuntura político-econômica mundial - entraram em declínio no início da década de 80. Foi nesta década que os estudos sobre produtos culturais, incluindo sobre cinema, chegaram à conclusão que o termo constantemente utilizado para designar a produção cultural dos “países pobres”, Terceiro Mundo, não podia mais enquadrar toda a complexidade e variedade da produção cultural destes países.

A mistura destas tendências só na aparência antagônicas é a verdadeira contribuição “para o futuro da linguagem cinematográfica no México, nos países latinos e principalmente na Argentina e no Brasil”. Desta fusão, na América Latina, nasceram filmes fundamentalmente “buttati nella mischia” como Terra em transe, do próprio Glauber, como Memórias del subdesarrollo, de Alea, como Cabra marcado para morrer de Eduardo Coutinho, como El coraje del pueblo, de Sanjinés, como Os inconfindentes e Guerra conjugal, de Joaquim Pedro de Andrade, como La hora de los hornos, de Solanas e Getino, como São Bernardo, de Leon Hirszman, Viva Cariri!, de Geraldo Sarno, como Reed, México insurgente, de Paul Leduc, como Amuleto de Ogum e Memórias do cárcere de Nelson Pereira dos Santos, como Os fuzis, de Ruy Guerra, como Bye bye Brasil de Carlos Diegues, entre outros tantos filmes que plagiaram o cinema que estamos fazendo agora.

O manifesto de Solanas e Getino, conhecido como *Hacia um tercer cine*⁸⁸, apontava para um cinema anti-imperialista e revolucionário, que buscasse resgatar as expressões das culturas nacionais, um cinema realizado coletivamente e com poucos recursos, lançando mão de modelos vanguardistas de expressão dentro de contextos mais artesanais do que industriais. Na Bolívia, Jorge Sanjines fundou, em 1966, o Grupo Ukamau, com Antonio Eguino, Oscar Soria, Ricardo Rada e Hugo Roncal. Fizeram Ukamau, primeiro filme falado em Aimara e, em seguida, *Yawar Mallku*, falado em quechua. O grupo buscava um cinema popular e revolucionário que fosse ferramenta de luta política, tendo como tema de seus filmes a miséria e a pobreza.⁸⁹ Era o primeiro passo na busca de um cinema de identidade nacional e de um “cine junto al pueblo”. Por um cine imperfecto,⁹⁰ manifesto do cubano Julio García Espinosa, viria propor um novo conceito de qualidade, a partir da premissa de que o cinema perfeito técnica e artisticamente é quase sempre um cinema reacionário, que quase sempre chega ao público impondo valores culturais disfarçados na comédia e no melodrama. Referindo-se ao cinema industrial norte-americano, Espinosa critica o star system e a dominação cultural sobre o público. O manifesto⁹¹ feito pelos cineastas chilenos durante a campanha presidencial de Salvador Allende, que tráz ao público uma declaração de princípios estético-políticos. Concordamos que tanto o conceito de “Tercer Cine” como o de “Cine Imperfecto” militam por uma “descolonização do gosto”, mas cremos que García Espinosa esta fundamentalmente preocupado com o futuro da figura do cineasta diante desse processo, enquanto que Solanas/Getino estão mais preocupados em se relacionar com o público. ...” expressa, de uma certa forma, a opinião e o espírito dos cineastas frente os rumos a serem tomados com a UP. Assim, para a presidência da Chile Films é nomeado Miguel Littin, cineasta de afinidade política com o governo. A gestão Littin favorece a criação de oficinas - Criar Criar Cinema Popular para incentivar a formação técnica e criar pequenos grupos de produção.

O cinema novo do brasil é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo. A definição é esta e por esta definição o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do cinema novo depende da liberdade da América Latina. (...).⁹²

O cinema documentário que se desenvolve durante este período registra as mudanças de comportamento das classes sociais que se vem lesadas pelas injustiças das próprias classes sociais dominantes. Baseadas em propostas revolucionarias de filmar: integração focalizada no altiplano, o dialogo participativo de atores/povo, a participação direta do objeto filmado, e a própria manifestação cultural que persegue

88 Manifesto hacia um Terceiro Cinema - Cap. IV

89 Teoria y Práctica de un Cine Junto al Pueblo.

90 Manifesto do Cinema Imperfeito Ver Pag 361.

91 Manifestos dos Cineastas da Unidade Popular

92 <http://memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com/2007/06/esttica-da-fome-manifesto-de-glauber.html>

um meio de alcançar e defender as raízes culturais na tentativa de criar e recuperar a memória social e política que tentava-se ignorar. A produção de filmes documentários que surgem durante estas décadas influencia muitos jovens e identifica os mesmos problemas de vida e comportamento. Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Cuba e Uruguai, independentes das línguas portuguesas e espanholas fazem a inevitável comparação que saltam aos olhos fotográficos as semelhanças entre as realidades vividas por estes países. Artistas do cinema que levaram até as últimas consequências a revolução e a sua militância política, social e cultural. Reconhecem-se na enraizada discussão da independência, a militância e a arte.

Seguidos pela formação de referências estéticas na montagem soviética, no neo-realismo italiano, no documentário inglês, na nova onda francesa e nas teorias da arte politizada. Assim como tomar de fato a realidade como base de sustentação na procura de uma linguagem que responderia as semelhanças dos países latino-americanos teria como transcendência na evolução do que fazer e como pensar fazer uma linguagem cinematográfica. Varias das teses que se desprendiam na toma de posição política por parte dos autores que a meu modo de ver eram as seguintes:

- A. O Cinema é uma ferramenta de Conhecimento e como tal deve de armar seu próprio linguagem, a construção deste linguagem deve partir de dados proporcionados pela realidade.
- B. O cinema como linguagem e como ferramenta são mecanismos para aceder ao conhecimento e a vez é um meio de comunicação e transformação.
- C. Toda criação artística neste caso a cinematográfica são mais frutíferas quando mais se tenha consciência da realidade na que se esta inserido.

A fome e estética de transformar a arte e a política fazem que a nossa América latina e indigenista seja identificada pelos movimentos sociais, revolucionário e anticolonialistas que se dissiparam por todo continente com base em um projeto de construção política econômica e cultural. Esta negaria os métodos impostos pelos europeus e norte americanos incorporando a valorização das culturas nacionais e a integração dos países latinos americanos.

Esta claro que o cinema desta época ressurgiu com a necessidade de construir um linguagem que lhe permitiria interpretar a realidade com conceitos radicalmente opostos. Os meios utilizados pelas classes de poder que tinham vistos um instrumento de domínio, são dominados pelas forças sociais que procuram mudanças nas estruturas econômicas e sociais na América Latina. A retomada e análise dos principais momentos leva a reflexão, que durante a década dos anos 70 a temática dos regimes - civil militares foram de uma tímida abordagem que acabou por ampliar-se mais ao longo dos anos 1980, 1990 e 2000 -, pode ser entendido como indício de um contexto aonde a discussão sobre o período autoritário vêm à tona com força significativa. Mas ao mesmo tempo, pode ser caracterizado também pela disputa em torno da memória e identidade nacionais vinculados a este período histórico, aspectos que são alvo do confronto entre os diversos segmentos, comunidades, grupos, e classes sociais componentes das sociedades afeta-

das pelo autoritarismo no Cone Sul. Isto porque a filmografia cinematográfica exerce “um papel crescente na formação e reorganização, e, portanto no enquadramento da memória.

Os primeiros textos fílmicos

A partir de 1955, os cineastas de nossas terras começaram a falar uma língua sem arcaísmos, sem erudições; uma língua que tinha a contribuição de todos os erros. Uma língua nossa, que mostrava como éramos e somos. Assim, a experiência pessoal renovada se levantou contra a memória que esquece a própria memória e vem a ser uma fonte de costumes. Contra os importadores de consciência enlatada, um Nuevo Cine surge.

Em 1955, Julio García Espinosa filma *El Mégano*, um documentário de vinte minutos co-escrito com Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara e José Massip. O filme resultou ser um anúncio do novo modo de se fazer cinema no continente. Aquele material se instituía como contundente denuncia das condições subumanas de vida e de trabalho dos carvoeiros na região pantanosa de Ciénaga de Zapata, na costa sul de Cuba, antes do triunfo revolucionário em 1959.

Em 1956 aparece *Rio, 40 graus*, do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos. Neste texto fílmico são mostradas as adversidades de cinco crianças vendedoras de amendoim em um domingo de verão do Rio de Janeiro. Os episódios típicos da vida carioca e o sofrimento destes trabalhadores infantis nos aproximam do cotidiano da grande urbe brasileira.

Ainda no ano de 1956, em Santa Fé, Argentina, nasce uma escola cinematográfica com Fernando Birri na vanguarda dos sonhos. *Tire Dié* (1958) será sua primeira obra de prestígio continental. Neste filme são evidenciadas as situações de risco a que estavam expostas as crianças santafesinas para mendigar uma moeda ao lado dos trilhos do trem que ia em direção a Buenos Aires.

Com obras como estas, novos personagens apareciam nas telas latino-americanas. As crianças pedintes; os carvoeiros explorados e vivendo em condições subumanas; os trabalhadores infantis, expostos ao abuso e à dureza da vida na cidade. Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri e Nelson Pereira do Santos sabiam que não documentar o subdesenvolvimento era ser seu cúmplice.

A galeria de personagens, no entanto, rapidamente se ampliaria e as temáticas de nossas terras subdesenvolvidas seriam tão diversas como complexa era nossa realidade continental. O índio já não seria mais o selvagem perigoso dos filmes estrangeiros, nem o exótico objeto de estudo da antropologia européia ou pró-européia. Uma perspectiva sem preconceitos e franca como a do grupo de Cuzco, no Peru, encabeçado por Manuel Chambi e Luis Figueiroa, caracterizava a inédita visão do habitante originário de nosso continente. Documentários como: *Corpus del Cuzco* (1955), *Carnaval de Kanas* (1956) e *Qoyllur Ritty/Lucero de Nieve* (1956) mostram distintas celebrações e festivais dos quechuas peruanos.

Em 1961, também no Peru, é exibido o primeiro longa-metragem latino-americano de temática indígena com diálogos em quechua e narração em espanhol, Kukuli. Este texto fílmico de 80 minutos, de Eulogio Nishiyama - com co-direção de [Manuel] Chambi, de Qoyllur Ritty/Lucero de Nieve - narra a batalha entre Ukuku (um urso mítico seqüestrador de mulheres) e Alaku, um jovem camponês, que disputam o amor de Kukuli, uma bela moça da região.

Em 1962, Oscar Cantor filmará as duras condições de trabalho e exploração a que são submetidos os indígenas contratados para a colheita da safra em Quiaca, no norte da Argentina, em seu documentário Vidas Secas.

Paralelo à mudança de visão que se experimentava em direção ao indígena entre 1955 e 1962 em todo o continente, autênticos movimentos cinematográficos emergiam: além do já mencionado caso da Escuela de Santa Fé, na Argentina (1956), o Cinema Novo no Brasil (1960) e o Nuevo Cine Cubano, com a criação do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), em 1959, na triunfante Revolução Cubana.

Entretanto, este novo modo de se fazer cinema não ficava restrito a estes primeiros movimentos: os textos fílmicos comprometidos com a realidade social também se faziam presentes em países como Venezuela e México.

Na Venezuela, em 1958, aparecerá a obra Caín adolescente, de Román Chalbaud. Este longa-metragem de ficção mostrava o drama, a miséria e mentiras de que são freqüentemente vítimas os camponeses que migram para as cidades de nossas terras. Uma mãe e seu filho, Juana e Juan, vindos de um longínquo vilarejo, chegam a Caracas, não encontrando trabalho e morando em um mísero barraco na região serrana. Ali conhecerão Encarnación, um bruxo negro, foragido da justiça, que se aproveita da ingenuidade dos recém chegados. O bruxo, a superstição, a miséria, a ingenuidade e outros males do subdesenvolvimento em nossas terras são os protagonistas desta obra.

Em 1959, no México, Roberto Gavaldón realizava um texto fílmico clássico: Macario. Este longa-metragem de ficção nos mostra o que a fome e a miséria de um ser humano são capazes de fazer. Um camponês chamado Macario se nega a dividir um peru com Deus e com o Diabo; somente o divide com a Morte, que o presenteará com uma água curativa com a qual fará milagres. A fome de Mecario é tão impressionante e real como a de milhões de esfomeados de nosso continente que o velho cinema se negava a transformar em personagens protagonistas de seus textos.

Entre 1959 a 1962 aparecerão outros textos fílmicos no Brasil, Argentina e Cuba que marcarão a localidade - simultaneamente local e global - do novo modo de realização do texto fílmico na América Latina. Na Argentina: La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires (1959) e Los inundados (1961), de Fernando Birri; no Brasil: Couro de gato (1960), de Joaquim Pedro de Andrade; Barravento (1961), de Glauber Rocha; Mandacaru vermelho (1961), de Nelson Pereira dos Santos e O assalto ao trem pagador

(1962), de Roberto Farias; em Cuba, com a Revolução Cubana: La vivienda (1959), Patria o muerte (1960) e El joven rebelde (1961), de Julio García Espinosa; Esta tierra nuestra (1959), Asamblea General (1960) e Historias de la Revolución (1960), de Tomás Gutiérrez Alea; Muerte al invasor (1961), obra conjunta de Alea e Santiago Álvarez, entre outros textos.

A posterior evolução e o compromisso militante dos novos textos fílmicos com a realidade social do oprimido valerão ao Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, nos anos seguintes, o epíteto de “cine político”. Algo equivalente a uma condenação de ditos textos em um contexto dominado pelo anticomunismo, a Guerra Fria, os golpes de estado e ditaduras na América Latina, assim como a escalada agressiva norte-americana sobre Cuba que conduziu à Crise de outubro de 1961 e que foi o prelúdio do isolamento generalizado da Revolução Cubana pelos governos pró-americanos da região.

No entanto, nada pôde impedir a mudança na forma de construção dos textos fílmicos latino-americanos; enquanto mais e mais foram perseguidos e torturados os cineastas, mais revolucionário foi o seu cinema. O free cinema inglês, a nouvelle vague, o cinéma vérité, o neo-realismo italiano, o cinema-olho, todos foram fagocitados pelos cineastas de nossas terras. Nunca antes um continente havia enxergado - cinematograficamente falando - suas próprias raízes e realidade com tanta veemência e criatividade. Novas linguagens nasceram novas estéticas, mas uma única ética: o compromisso com a realidade social de nossos povos. O cineasta se converteu no poeta de nossas duras realidades; e o texto fílmico sua poesia que dialoga conosco através dos tempos.

Do sensus ao consensus: Sestri Levante⁹³

Concretistas, com a câmara na mão saem os cineastas do continente a captar a angustia de sua gente. Não se esquecem nem por um segundo a dramática perspectiva de suas classes populares, nossas classes populares. Mas o imperialismo, como o faz ainda hoje, não cede e organiza sua contra-ofensiva. Quarteladas, subversão e intervenções. Treinamento de guarda-costas. Proliferação de bases militares. Sangrento reforço das direitas servis.

O ano é de 1962 e os novos cineastas latino-americanos que se conheciam de diversos lugares reúnem-se em Sestri Levante, na Itália, organizados pelo Columbianum.

Da Argentina: Oscar Finn, Rodolfo Kohn, José Kohn, Ramón Piqué, Marcelo Simonetti, Alejandro Sanderman e Enrique Thibaud; Brasil: Gustavo Dahl, Anselmo Duarte, Heimburger, Geraldo Magalhães, Diva Mucio Teixeira, Luis Sergio Person, Glauber Rocha, Walter da Silverio e Padre José Tavares de Barros; Colombia: A. Salzman; Cuba: Alfredo Guevara; México: Elena Poniatowska; Peru: Ana Lanatta; Uruguai: Miguel I. Carvajal, Ferruccio Musitelli, José Modesta e Mario Trejo; Venezuela: Julio César Mármol e Carlos Rebolledo.

93 Transcrito e Extraído da Revista: Cine cubano. Havana, n°7, 1962, p.6.

A sensibilidade comum expressada nos textos fílmicos, que transforma-se em consenso dos que ali estavam presentes. Não duvidam em autodenominar-se “independentes”. Longe dos capangas e copistas que bajulam suas elites vegetais, eles escrevem: “... depois de oito dias de conhecimento mútuo e frutífero intercâmbio de idéias sobre a situação atual das diferentes cinematografias nacionais, reafirmamos a utilidade de encontros desta natureza e expressamos às autoridades e organizadores da resenha nosso mais profundo agradecimento pela oportunidade oferecida.

⁹⁴(...) Saímos de Sestri Levante com a certeza que devemos trabalhar por um maior aperfeiçoamento artístico e técnico, que por sua vez nos permita traduzir fielmente a problemática latino-americana. (...) Sentimos que as dificuldades originadas pelas pressões externas e internas e que conduzem ao isolamento dos artistas e intelectuais da América Latina não devem ser um obstáculo insuperável para uma maior comunicação entre os cineastas independentes.

(...) Por último, acreditamos que chegou o momento de agrupar em uma entidade orgânica os diretores, produtores, escritores e críticos independentes e comprometidos com um cinema de alto nível artístico. Tal identidade deverá ser criada por uma Conferencia Latinoamericana de Cineastas Independientes, a ser convocada em um futuro próximo e da qual nos constituímos em Comisión Organizadora Permanente”

Assim começava a gestar-se um movimento cinematográfico que se cristalizaria em Viña del Mar, em 1967. Mas já estava pronto. Andava. Contra as lágrimas artificiais, a triste realidade de nossas terras. Contra as inquisições exteriores, um Nuevo, Nuevo, Nuevo, Nuevo, Nuevo Cine Latinoamericano.

O *sensus* se fez consenso. O que havia nascido e crescido com tenacidade e paixão e havia se expressado nos textos fílmicos se fez consenso pela razão e pela convicção. Maduraria anos mais tarde, mas a semente já havia sido plantada.

Somos fortes, disseram os cineastas latino-americanos e levamos a alegria como prova dos novos. Somos fortes porque estamos aqui juntos contra o *modus vivendi* capitalista.

Aqui está nossa ética: lutar, com a câmera nas mãos, contra a realidade social, vestida e opressora. Assim nasceram múltiplos e vibrantes textos que refletiam a realidade descarnada de nossos contextos. O que atropelava a verdade era a roupa; o impermeável entre o mundo interior e exterior que o velho continente oferecia. A reação contra o cinema vestido: o Nuevo Cine Latinoamericano.

94 Transcrito e extraído da Revista: Cine cubano. Havana, nº7, 1962.

Breve resenha do Comitê de cineastas de América Latina (CCAL)⁹⁵

1967 > Festival de Cine de Viña del Mar, Chile. Coinciden cineastas de varios países de la región y se toma conciencia del concepto “nuevo cine latinoamericano”. A partir de esa fecha se desarrolló la continuidad del movimiento.

1968 > Festival de Cine de la Universidad de Mérida, Venezuela. Encuentro de cineastas.

1974 > Encuentro de unos 50 cineastas en Caracas con el apoyo del ICAIC. Se crea el Comité de Cineastas de América Latina. Entre otros objetivos surge como una mínima base elemental de organización para promover el trabajo de solidaridad, de reflexión y otros. No representaban asociaciones ni gremios. Se eligió un Comité de cinco miembros entre los que estaban Miguel Littín, Manuel Pérez Paredes, Pastor Vega, Carlos Rebolledo (Venezuela).

1977 > Festival de Cine de Mérida, Venezuela, con el apoyo de la Universidad de los Andes. Se reunieron los Miembros de la C-CAL.. Se ratificó a Miguel Littín, Manuel Pérez Paredes, y se incorporan Walter Achugar (Uruguay), Pedro Rivera (Párana), Raymundo Gleyzer (ya desaparecido en Argentina), Edmundo Aray (Venezuela).

1978 > Se inicia el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana. Los Miembros del Comité de Cineastas tuvieron una participación muy activa en este hecho y celebraron sus asambleas en el transcurso del Festival hasta mediados de los noventa. Crean ese año el Premio “Saul Yelín” que se otorga hasta el presente.

1982 > Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Se plantea que el Comité de Cineastas se amplíe de siete miembros que tenía en ese momento a por los menos un representante por país y en países de cinematografías más desarrolladas a dos miembros. En Asamblea del C-CAL efectuada en el ICAIC se amplió a 20 miembros y un Comité Coordinador de 5 integrantes. A la recepción de este año asistió el Comandante y dialoga con algunos miembros de la C-CAL.

1983 > Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Asiste e Comandante a la recepción y se reúne con miembros del C-Cal.

1985 > Reunión del C-CAL en La Habana en abril. Se acuerda nombrar tres Miembros de Honor por lo que representan históricamente para el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano: Fernando Birri, Alfredo Guevara y Nelson Pereira Dos Santos. Se desarrolla idea de la Fundación. El C-CAL aumenta a 29 miembros y nombran una Secretaría Ejecutiva con Edgardo Pallero, Jorge Sánchez, Edmundo Aray, Manuel Pérez

⁹⁵ Extraído de HOJAS DE CINE. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. 1, Secretaria de Educación Pública. Universidad Nacional Autónoma Metropolitana. - UNAM - Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano ; México

Paredes. El C-CAL decide crear la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. En el transcurso del VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano el Comandante dialoga con miembros del C-CAL. El 4 de diciembre se da a conocer, en la Casa de las Américas, la constitución de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano con la presencia de Gabriel García Márquez y Mariano Rodríguez.

1986 > Se inician las sesiones de trabajo en la casa de Gabriel García Márquez para la conformación y desarrollo del proyecto de la Escuela con la asistencia del Comandante. Estas fueron reuniones semanales y luego quincenales durante casi todo el año. 13 de marzo. Se produce la primera sesión del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano donde se nombra oficialmente al Presidente de la Fundación, al Comandante Miembro de Honor y se acuerda crear la Escuela. El Comandante se reúne con parte de los Miembros del C-CAL., ahora también fundadores de la Fundación, en marzo y diciembre. Hubo varias conversaciones con Miembros del Consejo Directivo y Superior de la Fundación que viajaron a Cuba en el transcurso del año. Fernando Birri permaneció en Cuba a partir de marzo del 86 hasta cinco años después que cesó como director de la Escuela. 4 de diciembre.

El Presidente de la Fundación inaugura la sede. Días después el Comandante se reúne en la sede de la Fundación por más de 4 horas con todos los Miembros de esta institución. 15 de diciembre. Se inaugura la Escuela Internacional de Cine y Televisión.

Miembros del Comité de Cineastas de América Latina (CCAL)

Argentina: Fernando Birri, Edgardo Pallero (fallece en 1993)

Bolivia: Beatriz Palacios (fallece 2008) Jorge Sanjinés.

Brasil: Cosme Alves Netto (falleció en 1996), Nelson Pereira Dos Santos, Geraldo Sarno, Silvio Tendler.

Colombia: Carlos Alvarez, Lisandro Duque.

Cuba: Alfredo Guevara Valdés, Julio García Espinosa, Daniel Díaz Torres, Manuel Pérez Paredes.

Chile: Miguel Littín, Pedro Chaskel, Sergio Trabucco.

Ecuador: Ulises Estrella.

México: Paul Ledud, Jorge Sánchez.

Nicaragua: Ramiro Lacayo. Panamá: Pedro Rivera.

Perú: Alberto Durant, Nora de Izcue.

Puerto Rico: José García, Ana María García.

Uruguay: Walter Achugar.

Venezuela: Edmundo Aray, Tarik Souki.

Secretaría Ejecutiva:

Jorge Sánchez (coordinador), Manuel Pérez Paredes, Tristán Bauer (Argentina).

Principais manifestos do Novo Cinema Latino-Americano NCLA (1969)⁹⁶

I.- Manifiesto por un cine imperfecto

Texto que influenciou o Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular.

Hoy en día un cine perfecto - técnica y artísticamente logrado - es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos - cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario - es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El “boom” del cine latinoamericano - con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea - es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentalización mutua. Pero sin duda hay algo más.

Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está entre las reglas del juego artístico la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo - a nivel de la cultura artística - a un reconocimiento mundial? Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza, ¿no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos.

Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión

⁹⁶ Portal Del Cine y Audiovisual Latinoamericano y Caribeño Disponible em: <http://www.cinelatinoamericano.org/> Acessado de julho de 2008 á fevereiro de 2009.

y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas?

Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad “desinteresada” del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarle en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existe las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad “desinteresada” y los que pretenden justificarlo como una actividad “interesada”. Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empeñan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo, su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajeramente. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es, que por lo que es, para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos de una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana.

Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etc. Y al mismo tiempo no baste esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? Es decir que el arte no es “ilustración” de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpressable no es más que el deseo de expresar la visión del tema

en términos inexpresables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal, que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad “desinteresada”, que podemos decir que el arte no es propiamente un “trabajo”, que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como “trabajador”, como “profesional”, como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos - mediadores - que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de “mis críticos”? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando - si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias - en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos de ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo, plantea estas limitaciones como limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un planfeto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entiende) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función “desinteresada” del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les dé la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su “pureza” o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual, no deja de ser también un objetivo “interesado”. ¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad “desinteresada”? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empiezan a existir la posibilidad de super-

arla.

No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que “en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas pratiquen la pintura”. (Marx) No puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la sicología, contribuya a “depurar” el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) no hizo posible una mayor “depuración” en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónicos tantos análisis “artísticos” sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos films llenos de charlatanería y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. Pero ¿qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso “deselitario”. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse ¿si el arte es realmente una actividad de especialistas? ¿Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos?

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? El gusto definido por la “alta cultura”, una vez sobrepasado por ella misma, no pase al resto de la sociedad como residuo que devoran y ruminan los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp

lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus” intelectuales, como la burguesía tuvo los “suyos”? ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir in aeternum la “calidad artística” de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hacen una minoría para las masas. Arte verdaderamente de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo lo espectadores y viceversa. No existe, entre quienes producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse, en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria. Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarse fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionario, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para “democratizar” el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbel, en la tapa de un latón de basura, en los “muñequitos”? ¿Se pretende hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es - más que la desaparición del arte - la pretensión de que desaparezca el espectador? Y el valor de la obra como valor irreproducible ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un film? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte “elitario” en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? ¿No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿Si cada vez participa más, a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías ¿no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir en realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro es que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo “ismo” y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres “cultos”. Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir reafirmando el concepto y la práctica “elitaria” en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución,

está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. ¿Cada arte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales?

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como la parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegante, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como - para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos - el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, dede luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se están superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división

entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será antes todo y sobre todo, una poética “interesada”, un arte “interesado”, un cine conciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto. Un arte “desinteresado”, como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: “No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos”, como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha importación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno - relacionada, sin duda, con la tradición cristiana - que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un “público”. Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más “público” para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho “público”.

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferencialmente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan

y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar al imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya, luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los “pasos perdidos” de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia.

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar sería mostrar el proceso, que es el objeto. El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para “después” vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aún en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine

imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que “ilustra bellamente” las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo.

Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista - sin valorizarlo - de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo el todo.

La Habana, Diciembre 7 de 1969

II. - Hacia un tercer cine⁹⁷

Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo

...hay que descubrir, hay que inventar

Frantz Fanon

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.

¿Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización si sus costos ascendían a varios millones de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Cómo asegurar la continuidad de trabajo? ¿Cómo llegar con este cine al pueblo? ¿Cómo vencer la represión y la censura impuestas por el sistema? Las interrogantes que podrían multiplicarse en todas las direcciones, conducían y todavía conducen a muchos al escepticismo o a las coartadas. “No puede existir un cine revolucionario antes de la revolución”; “el cine revolucionario sólo ha sido posible en países liberados”; “sin el respaldo del poder político revolucionario resultan imposibles un cine o un arte de la revolución”.

El equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la misma óptica con que los manejaba la burguesía. No se planteaban otros modelos de producción, distribución y exhibición que no fuesen los proporcionados por el cine americano porque se había llegado aun a través del cine a una diferenciación neta de la ideología y la política burguesas. Una política reformista traducida en el diálogo con el adversario, en la coexistencia, en la supeditación de las contradicciones nacionales o las contradicciones entre los bloques presuntamente únicos: la URSS y los Estados Unidos, y no puede alentar otra cosa que un cine destinado a insertarse en el sistema, cuanto más a ser el ala “progresista” del cine del sistema; a fin de cuentas condenado a esperar que el conflicto mundial se resuelva pacíficamente en favor del socialismo para cambiar entonces cualitativamente de signo. Las tentativas más audaces de aquellos que intentaron conquistar la fortaleza del cine oficial, terminaron, como bien dice Godard, “en quedar atrapados en el interior de la fortaleza”.

Pero las interrogantes aparecían como algo promisorio, surgían de una situación histórica nueva a la que el

⁹⁷ Este texto foi distribuido em cópia mimeografada no II Encontro, parte do VI Festival de Viña del Mar, organizado pela Universidad del Chile de Valparaíso. Autores: Octavio Getino e Fernando E. Solanas

hombre de cine, como suele ocurrir con las capas ilustradas de nuestros países, llegaba con cierto atraso: diez años de Revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita, el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo: vale decir la existencia de masas a nivel mundial revolucionadas se convertía en el hecho sustancial sin el cual aquellas interrogantes no podían haber sido planteadas.

Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas. La interrogante de si un cine militante era posible antes de la revolución comenzó a ser sustituida en grupos aún reducidos por el si era o no necesario para contribuir a la posibilidad de la posibilidad de la revolución. A partir de una respuesta afirmativa, el proceso de las posibilidades fue encontrando su incipiente cauce en numerosos países.

Bastan como ejemplo los films que distintos cineastas están desarrollando “en la patria de todos”, como diría Bolívar, detrás de un cine revolucionario latinoamericano, o los news reels americanos, los cinegiornale del Movimiento Studentesco, los films de los Estados Generales del Cine Francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses, continuidad y profundización de la obra de un Joris Ivens o un Santiago Álvarez.

I. Lo de ellos y lo de nosotros

Un profundo debate sobre el papel del intelectual y el artista en la liberación enriquece hoy perspectivas de la labor intelectual en todo el mundo. Este debate oscila, sin embargo, entre dos polos, aquel que propone supeditar toda la capacidad intelectual de trabajo a una función específicamente política o política-militar negando perspectivas a toda actividad artística con la idea de que tal actividad resulta indefectiblemente absorbida por el sistema, y aquel otro sostenedor de una dualidad en el seno del intelectual: por un lado “la obra de arte”, “el privilegio de la belleza”, arte y belleza no necesariamente vinculados a las necesidades del proceso político revolucionario y por otro lado un compromiso político que radica por lo común en la firma de ciertos manifiestos antimperialistas. En los hechos, la desvinculación de la política del arte.

Estos polos se apoyan a nuestro entender en dos emisiones: primero, la de concebir la cultura, la ciencia, el arte, el cine, como términos unívocos y universales, y segunda la de no tener suficientemente claro que la revolución no arranca con la conquista del poder político al imperialismo y la burguesía sino desde que las masas intuyen la necesidad del cambio y sus vanguardias intelectuales, a través de múltiples frentes, comienzan a estudiarlo y realizarlo. Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semicolonia. Aun, la dualidad sólo podrá superarse para alcanzar categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando se universalice la liberación

del hombre. Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión.

La falta de conciencia sobre estas dualidades lleva por lo común al intelectual a abordar las expresiones artísticas o científicas tales como ellas fueron universalmente concebidas por las clases que dominan el mundo introduciéndole cuando más algunas correcciones. No se profundiza suficientemente en un teatro, en una arquitectura, en una medicina, en una psicología, en un cine de la revolución. En una cultura de y para nosotros. El intelectual se inserta en cada uno de esos hechos tomando como una unidad a corregir desde el seno del hecho mismo, no desde afuera con modelos y métodos propios y nuevos. Un astronauta o un ranger moviliza todos los recursos científicos del imperialismo. Psicólogos, médicos, políticos, sociólogos, matemáticos e incluso artistas son lanzados al estudio de aquello que sirva, desde distintas especialidades o frentes de trabajo, a la preparación de mi vuelo orbital o la matanza de vietnamitas, cosas, en definitiva, que satisfacen por igual las necesidades del imperialismo.

En Buenos Aires el ejército erradica “villas miserias” y construye en su lugar “poblados estratégicos”, urbanísticamente preparados para facilitar una intervención militar cuando llegue el caso. Las organizaciones de masas, por su parte, carecen de frentes sólidamente especializados no ya en la medicina, en la ingeniería, en la psicología, en el arte, en el cine nuestro, de la revolución. Frentes de trabajo todos que para tener eficacia han de reconocer las prioridades de cada etapa, las que demanda la lucha por el poder o las que exige la revolución una vez triunfante. Ejemplos: la de desarrollar un trabajo de sensibilización y politización sobre la necesidad de la lucha política militante para la conquista del poder, la de profundizar una medicina que sirva para preparar hombres aptos para el combate en las zonas urbanas o rurales, o la de coordinar energías para alcanzar una producción de diez millones de toneladas de azúcar como ocurre en Cuba, o la de elaborar una arquitectura o una urbanística que esté en condiciones de enfrentar los bombardeos masivos que probablemente puede lanzar el imperialismo, etc. El fortalecimiento de cada una de las especialidades y frentes de trabajo, subordinado a prioridades colectivas, es lo que puede ir cubriendo los vacíos que genera la lucha por la liberación y lo que podrá delinear con más eficacia el papel del intelectual en nuestro tiempo. Es evidente que la cultura y la conciencia revolucionaria a nivel de masas sólo podrá alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentalización de los medios científicos y artísticos, conjuntamente a los político-militantes, prepara el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen de la toma del poder sean más fácilmente resueltos. A través de su acción el intelectual debe verificar cuál es el frente de trabajo en el que racional y sensiblemente desarrolla una labor más eficaz. Determinado el frente, la tarea que le corresponde es determinar dentro de él cuál es la trinchera del enemigo y dónde y cómo ha de emplazar la propia. Es así que podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutriría desde ahora el hombre nuevo que ejemplificaba el Che. No un hombre en abstracto o “la liberación del hombre”, sino otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y alienado que somos y que aquel alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego.

II - Dependencia y colonización cultural

La lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura. La cultura de un país neocolonizado, al igual que el cine, son solo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la expansión imperialista. “Para imponerse, el neocolonialismo necesita convencer al pueblo del país dependiente de su inferioridad. Tarde o temprano el hombre inferior reconoce al hombre con mayúsculas; ese reconocimiento significa la destrucción de sus defensas. Si quieres ser hombre, dice el opresor, tienes que ser como yo, hablar mi mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí. Ya en el siglo XVII los misioneros jesuitas proclamaban la aptitud del nativo (en el sur de América) para copiar las obras de arte europeas. Copista, traductor, intérprete, cuando más espectador, el intelectual neocolonizado será siempre empujado a no asumir su posibilidad. Crece entonces la inhibición, el desarraigo, la evasión, el cosmopolitismo cultural, la imitación artística, los agobios metafísicos, la traición al país.

La cultura se hace bilingüe “no por el uso de una doble lengua, sino por la colindancia de dos patrones culturales de pensamiento. Uno el nacional, el del pueblo, y otro extranjerizante, el de las clases supeditadas al exterior. La admiración de las clases supeditadas al exterior. La admiración que las clases altas profesan a Estados Unidos o Europa es el cupo indiviso de su doblegamiento. Con la colonización de las clases superiores la cultura del imperialismo introduce indirectamente en las masas conocimientos no fiscalizables.”² Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven. Conocer la realidad nacional supone adentrarse en la maraña de mentiras y confusiones originadas en la dependencia. El intelectual está obligado a no pensar espontáneamente; si lo hace corre por lo común el riesgo de pensar en francés o en inglés, nunca en el idioma de una cultura propia, que al igual que el proceso de liberación nacional y social, es aún confusa e incipiente. Cada dato, cada información, cada concepto, todo lo que oscila a nuestro alrededor es una armazón de espejismo nada fácil de desarticular.

Las burguesías nativas de las ciudades puerto como Buenos Aires y sus correspondientes élites intelectuales, constituyeron desde el origen de nuestra historia la correa de transmisión de la penetración neocolonial. Detrás de consignas como aquellas de “¡Civilización o barbarie!”, elaboradas en la Argentina por el liberalismo europeizante, estaba la tentativa de imponer una civilización que correspondía plenamente a las necesidades de expansión imperialista y el afán de destruir la resistencia de las masas nacionales bautizadas sucesivamente en nuestro país de “chusma”, “negrada”, “aluvión zoológico”, como lo serían en Bolivia de “hordas que no se lavan”. De esta manera los ideólogos de las semicolonias ejercitados en “el juego de los grandes términos, con un universalismo implacable, minucioso y jibarizado”,³ hacían de portavoces de los perseguidores de aquel israelí que inteligentemente proclamaba: “Prefiero los derechos de los ingleses a los derechos del hombre.”

Los sectores medios fueron y son los mejores receptáculos de la neocolonización cultural. Su ambivalente condición de clase, su situación de colchón entre los polos sociales, sus mayores posibilidades de acceso a la civilización, posibilitan al imperialismo una base social de apoyo que alcanza en algunos países latinoamericanos considerable importancia.

Si en la situación abiertamente colonial la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en los países neocoloniales, durante ciertas etapas aquella penetración asume una prioridad mayor. “Sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. El principal objetivo de esta deformación cultural es que el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla. De esta forma la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policía colonial. Los mass communications tienden a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes. En la Argentina, 26 canales de televisión, un millón de aparatos receptores, más de 50 emisoras de radio, centenares de diarios, periódicos y revistas, millares de discos, films, etc., unen su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de enseñanza neocolonial abierto en el primario y completado en la universidad. “Para el neocolonialismo los mass communications son más eficaces que el napalm.

Lo real, lo verdadero, lo racional, están al igual que el pueblo al margen de la ley.

La violencia, el crimen, la destrucción pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad. La verdad entonces equivale a la subversión. Cualquier forma de expresión o de comunicación que trate de mostrar la realidad nacional, es subversión. Penetración cultural, colonización pedagógica, mass communications, confluyen hoy en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización. Existe de parte del neocolonialismo un serio intento de castrar, digerir las formas culturales que nazcan al margen de sus proposiciones. Se intenta quitarles aquello que las haga eficaces y peligrosas: se trata en suma de despolitizar. Vale decir, desvincular la obra de las necesidades de la lucha por la emancipación nacional. Ideas como “la belleza es en sí revolucionaria”, o “todo cine nuevo es revolucionario”, son aspiraciones idealistas que no afectan el estatuto neocolonial, en tanto siguen concibiendo el cine, el arte y la belleza como abstracciones universales y no en su estrecha vinculación con los procesos nacionales de descolonización.

Toda tentativa de contestación incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción, son productos que se agregan al mercado compra y venta capitalistas, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de shock y elementos excitantes de violencia controlada,⁶ es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura.

Ahí están las obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes: la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y el espacio, dando visos de amplitud democrática a las editoriales y a las revistas del sistema: el cine de “contestación” promocionado por los monopolios de la distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales. “En realidad el área de protesta permitida del sistema es mucho mayor que la que él mismo admite. De este modo les da a los artistas la ilusión de que ellos están actuando contra el sistema al traspasar más allá de ciertos límites estrechos y no se dan cuenta que el arte antisistema puede ser absorbido y utilizado por el sistema, tanto como freno, como autocorrección necesaria.

Todas estas alternativas “progresistas”, al carecer de una conciencia de la instrumentalización de lo nuestro para nuestra liberación concreta, al carecer en suma de politización, pasan a convertirse en la izquierda del sistema, el mejoramiento de sus productos culturales. Estarán condenadas a realizar la mejor de izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirá tan solo a la sobrevivencia de ésta. “Restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en armas de lucha.”⁸ Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social; éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales, como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de la belleza.

III. Los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina. Primer y segundo cine

Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo. El cine hoy dominante en nuestros países, contruidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, causas de todo subdesarrollo, no puede ser otra cosa que un cine dependiente, y en consecuencia, un cine alienado y subdesarrollado.

Si en los inicios de la historia -o prehistoria- del cine podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc., netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano. Resulta difícil en nuestros tiempos distinguir dentro del cine comercial y aun en gran parte del llamado “cine de autor”, una obra que escapa a los modelos del cine americano. El dominio de este es tal que incluso los films “monumentales” de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas

formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla.

La existencia humana y el devenir histórico quedan encerrados en los marcos de un cuadro, en el escenario de un teatro, entre las tapas de un libro, en los estrechos márgenes de proyección. Tal concepción es el punto más alto al que han arribado las expresiones artísticas de la burguesía.

Y a partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y consumo). Es decir: el hombre para el cine y no el cine para el hombre. Impera entonces un cine tabulado por analistas motivacionales, pulsado por sociólogos y psicólogos, por los eternos investigadores de los sueños y las frustraciones de las masas, destinado a vender la vida en película: la vida como en el cine, la realidad tal como es concebida por las clases dominantes.

El cine americano impone, desde esta filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm, 25 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc., son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano.

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. Pero a diferencia de lo que ocurre en las regiones dominantes, en Argentina la industria cinematográfica es una industria raquítica, como raquíticas son sus posibilidades de desarrollo. Una industria que como tal, en el marco de una economía independiente, importa menos que la de la fabricación de escarbadietes. El cine importa aquí, más que como industria generadora de ideología, como transmisor de determinada información, sustentado, entre otras cosas, en formas industriales casi rudimentarias. La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado "cine de autor", "cine expresión", o "nuevo cine".

Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no sólo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron

la vanguardia del cine argentino, realizadas por del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Kuhn y Fernando Birri que, con *Tire dié*, inaugura el documentalismo testimonial argentino.

El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etc.), como también ideólogos, críticos y revistas especializadas. Por otra parte generó también una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominarla “gran fortaleza”. Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de “amplitud democrática” sus manifestaciones culturales.

De esta manera buena parte del segundo cine, y ello es muy evidente en el caso de Argentina y de las metrópolis, ha quedado reducida a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las élites diletantes. La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar aquellas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de “un funcionario malo” por “uno progresista”, los embates contra las leyes censura y todas aquellas que hacen a una política de reformas, han demostrado, dadas las actuales circunstancias políticas, su absoluta incapacidad para modificar sustancialmente las relaciones vigentes de fuerzas. Y si no lo han demostrado aún en ciertos países, todo hace presuponer que ello ocurrirá en plazos más o menos previsibles. Al menos si ubicamos al cine dentro de la perspectiva histórica de las regiones neocolonizadas. El planteamiento de una política de presiones que permite imprimir cambios sustanciales en las estructuras del sistema podría ser viable en situaciones con regímenes en posibilidad de aflojar o conceder. Pero ese no es ya el caso de América Latina ni de los países no liberados del Tercer Mundo. Las perspectivas históricas no van aquí hacia un aflojamiento de la política represiva, sino hacia un incremento de aquella. En la Argentina se permitió una “universidad... autónoma”, en tanto la universidad no incubara nada que alterase el orden neocolonial; no existía censura en tanto que no había nada para censurar; no existía representación en tanto nadie evidenciaba su voluntad y capacidad de combatir seriamente al sistema. Pero esa no es ya nuestra situación. La fachada de la democracia burguesa hace tiempo se ha derrumbado. La violencia, la tortura, la represión brutal, la muerte, son hechos que crecerán y se multiplicarán en esta guerra larga hacia la liberación nacional y social latinoamericana. O bien, se los asume o se los ignora, que es también una manera de asumirlos pero desde el lado adverso.

¿Qué posibilidades de sobrevivencia existen en esta situación para una política reformista?

¿Qué posibilidades de desarrollo hay para un cine nuevo que queriendo mantenerse fiel a su tentativa de descolonización ve que las puertas de la “gran fortaleza” se le están cerrando?

En este tiempo de América Latina no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia. El compromiso

del intelectual se mide por lo que arriesga, no con palabras ni con ideas solamente, sino con actos que ejecuta en la causa de la liberación. El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo y sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de tortura, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario. En una situación donde el “estado de hecho” sustituye al “estado de derecho”, el hombre define; un trabajador más en el frente de la cultura deberá tender, para no autonegarse, a radicalizar constantemente su posición a fin de estar a la altura de su tiempo.

¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del segundo cine que no sea la de acometer, sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezcan en sistemas, una obra cada vez más indigerible por las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaboradas para combatirlas? ¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine, síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine? El cine no será ya para quien se lance a tal aventura, una “industria generadora de ideología”, sino un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profundo, objetivamente subversivo.

Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicitación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alienado y sometido. Condicionado a ese objetivo mayor, que es el único que puede justificar hoy la existencia de un cineasta descolonizado, habrán de construirse las bases infraestructurales y superestructurales de este tercer cine, que desde la subversión en que el sistema las juzga, no pasarán, por ahora, de ser bases incipientes con relativo poder de maniobra; su suerte está íntimamente vinculada al proceso global de la liberación. No le importa ya la conquista de la “fortaleza del cine”, porque sabe tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos.

IV. Del cine de ellos al cine de nosotros: el tercer cine

Una de las tareas más eficaces cumplidas por el neocolonialismo ha sido la de desvincular a sectores intelectuales, sobre todo artistas, de la realidad nacional, alienándolos en cambio detrás del “arte y los modelos universales”. Intelectuales y artistas han marchado comúnmente a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas. Las capas que de mejor manera han trabajado para la construcción de una cultura nacional (entendida como impulso hacia la descolonización) no han sido precisamente las élites ilustradas sino los sectores más explotados e incivilizados. Con justa razón las organizaciones de masas han desconfiado siempre del “intelectual” y del “artista”. Cuando estos no fueron indirectamente, ya que se limitaban en su mayoría a declamar una política propiciadora de “la paz y la democracia”, temerosa de todo lo que sonara a nacional, asustada de contaminar el arte con la política, el artista con el militante revolucionario. Así oscurecieron, por lo general, las causas internas que determinan las contradicciones de la sociedad neocolonizada poniendo en primer plano las causas externas que si “son la condición de los cambios no pueden ser nunca la base de aquéllos”. Sustituyendo, en el caso argentino, la lucha contra el imperialismo y la oligarquía nativa por la lucha de la democracia contra el fascismo,

suprimiendo la contradicción fundamental de un país neocolonizado y remplazándola “por una contradicción que era copia de la contradicción mundial”

Esta desvinculación de las capas intelectuales y los artistas de los procesos nacionales de liberación, ayuda entre eficaces resultados en la politización y movilización de cuadros e incluso en el trabajo a nivel de masas allí donde resultan posible. Los estudiantes que salieron a la Avenida 18 de Julio en Montevideo a levantar barricadas luego de la exhibición de *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler) o los que improvisaron manifestaciones en Mérida y Caracas cantando *La internacional* finalizada la proyección de *La hora de los hornos*, o la demanda creciente de films como los de Santiago Álvarez y el documentalismo cubano, los debates, actos y asambleas que se abran tras la difusión clandestina o semipública de este tercer cine, inauguran un camino tortuoso y difícil que en las sociedades de consumo ya está también siendo recorrido por las organizaciones de masas (Cine Giornali Liberi en Italia, documentales del Zengakuren en Japón, etc.).

Por primera vez en América Latina aparecen organizaciones dispuestas a la utilización político-cultural del cine: en Chile el partido socialista orientando y proporcionando a sus cuadros material cinematográfico revolucionario, en Argentina grupos revolucionarios peronistas o no peronistas interesados en lo mismo. Por su parte OSPAAAL colaborando en la realización y difusión de films que contribuyen a la lucha antimperialista. Las organizaciones revolucionarias descubren la necesidad de cuadros que, entre otras cosas, sepan manejar de la mejor manera posible una cámara filmadora, una grabadora de sonido o un aparato de proyección. Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente.

V - Avance y desmistificación de la técnica

Uno de los hechos que hasta hace muy poco retardaban la utilidad del cine como instrumento revolucionario era el problema de la aparatología, las dificultades técnicas, la obligatoria especialización de cada fase de trabajo, los costos elevados, etc. Los avances establecidos hoy en cada uno de los campos, la simplificación de las cámaras, de los grabadores, los nuevos pasos de película, las películas “rápidas” que pueden imprimir a luz ambiente, los fotómetros automáticos, los avances en la obtención de sincronismo audiovisual unido a la difusión de conocimientos a través de revistas especializadas de gran tiraje, incluso de medios de información no especializados, ha servido para ir desmistificando el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los “artistas”, “genios”, o “privilegiados”. El cine está cada día más al alcance de capas mayores. Las experiencias realizadas por Marker en Francia, proporcionando a grupos de obreros equipos de 8 mm, tras una instrucción elemental de su manejo, y destinadas a que el trabajador pudiera filmar, como escribiendo su propia visión de su mundo, son experiencias que abren para el cine perspectivas inéditas y antes que nada una nueva concepción del hecho cinematográfico y del significado del arte en nuestro tiempo.

VI - Cine de destrucción y construcción

El imperialismo y el capitalismo, ya sea en la sociedad de consumo o en el país neocolonizado, encubre todo tras un manto de imágenes y apariencias. Más que la realidad, importa allí la imagen interesada de esa realidad. Mundo poblado de fantasías y de fantasmas en el que la monstruosidad se viste de belleza y la belleza es vestida de monstruosidad. La fantasía por un lado, un universo burgués, imaginario, donde titilan el confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, la posibilidad de “ser alguien”. Por otro lado, los fantasmas, nosotros los perezosos, los indolentes y subdesarrollados, los generadores del desorden.

Cuando el neocolonizado acepta su situación se convierte en un Gunga Din, delator al servicio del colono, en un Tío Tom, renegando de su clase y de su raza, o en un Tonto, simpático sirviente y monigote; pero cuando intenta negar su situación de opresión, pasa a ser un resentido, un salvaje, un comeniños. El revolucionario es para el sistema “como los que no duermen por temor a los que no comen”, un forajido, un asaltante, un violador y en consecuencia, la primera batalla que se entabla contra él no es a nivel político sino con recursos y leyes policiales.

Cuando más explotado es el hombre más se lo ubica en el plano de la insignificancia, cuanto aquel más resistente se lo coloca en el lugar de las bestias. Ahí están en África adiós, del fascista Jacopetti, los salvajes africanos, bestias exterminadoras y sanguinarias, sumidos en la abyecta anarquía una vez que salieron de la protección blanca. Murió Tarzán y en su lugar nacieron los Lumumba, los Lebenyula y los Madzimbamuto, y esto es algo que el neocolonialismo no perdona. La fantasía ha sido sustituida por fantasmas y entonces el hombre se transforma en un extra para la muerte a fin de que Jacopetti pueda filmar cómodamente su ejecución.

Hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones.

La restitución de las cosas a su lugar y sentido reales es un hecho eminentemente subversivo tanto en la situación neocolonial como en las sociedades de consumo; en estas, la aparente ambigüedad o la seudobjetividad de la información en la prensa escrita, en la literatura, etc., o en la relativa libertad que tienen las organizaciones populares para suministrar su propia información controlados o monopolizados por el sistema. Las experiencias dejadas en Francia a propósito de los acontecimientos de mayo son bastante explícitas al respecto.

En un mundo donde impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción, de los lenguajes en clave, de los signos y los mensajes susurrados entre líneas. El arte se desvincula de los hechos concretos, para el neocolonialismo testimonio de acusación, y gira sobre sí, pavoneándose en un mundo de abstracciones y fantasmas, se vuelve atemporal y ahistórico. Puede

referirse a Vietnam pero lejos de Vietnam, a América Latina pero lejos del continente, allí donde pierda eficacia e instrumentalización, allí donde se despolitice.

El cine conocido como documental, con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituye quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico: se convierte en algo indigerible para el sistema.

El testimonio sobre una realidad nacional es además un medio inestimable de diálogo y conocimiento a nivel mundial. Ninguna forma internacional de lucha podrá ejecutarse con éxito si no hay un mutuo intercambio de las experiencias de otros pueblos, si no se rompe la balcanización que a nivel mundial, continental y nacional intenta mantener el imperialismo.

VII. - Cine-acción

No hay posibilidad de acceso al conocimiento de una realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda. Aquello tan conocido de Marx, merece ser repetido a cada instante: no basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo.

A partir de esta actitud queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde. A este respecto cabe señalar que aún perduran en ciertos cuadros políticos viejas posiciones dogmáticas que sólo pretenden del cineasta o del artista una visión apologética de la realidad, acorde más con lo que “se desearía” idealmente que con lo que “es”. Estas posiciones, que en el fondo esconden una desconfianza sobre las posibilidades de la realidad misma, han llevado en ciertos casos a utilizar el lenguaje cinematográfico como mera ilustración idealizada de un hecho, a querer restarle a la realidad sus profundas contradicciones, su riqueza dialéctica, que es la que puede proporcionar a un film belleza y eficacia. La realidad de los procesos revolucionarios en todo el mundo, pese a sus aspectos confusos y negativos, posee una línea dominante, una síntesis lo suficientemente rica y estimulante como para no esquematizarla con visiones parciales o sectarias.

Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recepcionar del pueblo todo, proporcionarle lo mejor, o como diría el Che, respetar al pueblo dándole calidad. Convendría tener esto en cuenta frente a aquellas tendencias latentes siempre en el artista revolucionario de rebajar la investigación y el lenguaje de un tema a una especie de neopopulismo, a planos que si bien pueden ser aquellos en que se mueven las masas, no las ayudan a desembarazarse de las rémoras dejadas por el imperialismo. La eficacia obtenida por las mejores obras de un cine militante demuestran que capas consideradas como atrasadas están suficientemente aptas para captar el exacto sentido de una metáfora de imágenes, de

un efecto de montaje, de cualquier experimentación lingüística que esté colocada en función de determinada idea.

Por otra parte el cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o rectificador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción.

VIII- El cine y las circunstancias

Las diferencias existentes entre uno y otro proceso de liberación impiden dictaminar normas presuntamente universales. Enseñar el manejo de un arma puede ser revolucionario allí donde existen ya capas preocupadas en la conquista del poder político burgués, pero deja de ser tal en situaciones en las que las masas carecen aún de conciencia sobre quién es exactamente el enemigo, o donde ya aprendieron a manejarla. Del mismo modo un cine que insista en la denuncia sobre los efectos de la opresión colonial entra en un juego reformista cuando capas importantes de la población han llegado ya a ese conocimiento y lo que buscan son las causas, la manera de armarse para liquidar esa opresión. Es decir, un film para combatir el analfabetismo es en la sociedad neocolonizada un film que puede fácilmente auspiciar hoy el imperialismo, pero una película destinada en los primeros años de la Revolución cubana a erradicar el analfabetismo de la isla, jugaba un papel eminentemente revolucionario, como lo jugaba también el solo hecho de enseñar a la gente a manejar una filmadora para profundizar esa realidad.

IX - ¿Cine perfecto?: la práctica y el error

El modelo de la obra perfecta de arte, del film redondo, articulado según la métrica impuesta por la cultura burguesa y sus teóricos y críticos, ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando este pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía ni la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlo. La cultura de la metrópoli guardaba los secretos milenarios que habían dado vida a sus modelos: la transposición de estos a la realidad neocolonial siempre resultó un mecanismo de alienación. La pretensión resultó un mecanismo de alienación. La pretensión de llegar en el terreno del cine a una equiparación con las obras de los países dominantes, termina por lo común en el fracaso dada la existencia de dos realidades históricas inequívocas. La pretensión, al no hallar vías de resolución, conduce a un sentimiento de inferioridad y de frustración. Pero estas nacen antes que nada del miedo a arriesgarse por caminos absolutamente nuevos, negadores en su casi totalidad de los ofrecidos por el “cine de ellos”. Temor a reconocer las particularidades y limitaciones de una situación de dependencia para descubrir las posibilidades innatas a esa situación encontrando formas de superación obligatoriamente originales.

No es concebible la existencia de un cine revolucionario sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación.

El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. Capas de vanguardia, y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que esta es la continuidad de su lucha cotidiana. La hora de los hornos ilustra cómo un film puede llevarse a cabo aun en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicidad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo.

El cineasta revolucionario actúa con una visión radicalmente nueva del papel del realizador, del trabajo de equipo, de los instrumentos, de los detalles. Ante todo se autoabastece para producir sus films, se equipa a todo nivel, se capacita en el manejo de las múltiples técnicas. Lo más valioso que posee son sus herramientas de trabajo, integradas plenamente a sus necesidades de comunicación. La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo.

Cada miembro del grupo debe tener conocimientos, al menos generales, de la aparatología que se utiliza: debe estar capacitado para sustituir a otro en cualquiera de las fases de la realización. Hay que derrumbar el mito de los técnicos insustituibles.

El grupo entero debe dar enorme importancia a los pequeños detalles de la realización y a la seguridad con que ella debe estar protegida. Una imprevisión, algo que en el cine convencional pasaría desapercibido, puede en un cine-guerrilla echar por tierra un trabajo de semanas o meses. Y un fracaso en un cine-guerrilla, como en la guerrilla misma, puede significar la pérdida de una obra o la modificación de todos los planes. “En una guerrilla el fracaso es un concepto mil veces presente y la victoria un mito que sólo un revolucionario puede soñar”. Capacidad para cuidar los detalles, disciplina, velocidad y sobre todo disposición a vencer las debilidades, la comodidad, los viejos hábitos, el clima de seudonormalidad detrás del que se esconde la guerra cotidiana. Cada film es una operación distinta, un trabajo diferente que obliga a variar los métodos para desorientar o no alarmar al enemigo, sobre todo cuando los laboratorios del procesado están todavía en sus manos.

El éxito del trabajo reside en gran medida en la capacidad de silencio del grupo, en su permanente desconfianza, condición difícil de alcanzar en una situación donde aparentemente no pasa nada y el cineasta ha sido acostumbrado a pregonar todo lo que está haciendo porque esa es la base del prestigio y promoción en la que la burguesía lo ha formado. El lema “vigilancia constante, desconfianza constante, movilidad constante”, tiene para el cine-guerrilla profunda vigencia. Trabajar en las apariencias saltando a veces en el vacío, exponiéndose al fracaso como lo hace el guerrillero que transita por senderos que él mismo se abre a golpes de machete. En la capacidad de situarse en los márgenes de lo conocido, de desplazarse entre continuos peligros, reside la posibilidad de descubrir e inventar formas y estructuras cinematográficas nuevas que sirvan a una visión más profunda de nuestra realidad.

Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desor-

denadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales. Es a través de la práctica y la experimentación desinhibitorias que irán naciendo las ideas para una teoría y una crítica cinematográfica nuestras. “El conocimiento comienza por la práctica. Después de adquirir conocimientos teóricos mediante la práctica, hay que volver a la práctica. Una vez que se adentra en esta praxis, el cineasta revolucionario deberá vencer incontables obstáculos, sentirá la soledad de quienes aspiran a los halagos de los medios de promoción del sistema y encuentra que esos medios se le cierran.

Dejará de ser campeón de ciclismo, como diría Godard, para convertirse en anónimo ciclista a lo vietnamita, sumergido en una guerra cruel y prolongada. Pero descubrirá también que existe un público receptor que toma su obra como propia, que la incorpora vivamente a su propia existencia, dispuesto a rodearlo y defenderlo como no lo haría ningún campeón ciclista del mundo.

X - El grupo de cine como guerrilla

El trabajo de un grupo de cine-guerrilla se rige por normas estrictamente disciplinarias, tanto de método de trabajo como de seguridad. Así como una guerrilla no puede fortalecerse si no opera con una concepción de cuadros y estructuras militares, otras cosas] a comprender las limitaciones ideológicas en las que aquéllos se han desenvuelto, tiende hoy a disminuir en la medida que unos y otros comienzan a descubrir la imposibilidad de destruir al enemigo sin la previa integración de una batalla por intereses que les son comunes.

El artista empieza a sentir la insuficiencia de su inconformidad y su rebeldía individual. Las organizaciones revolucionarias descubren a su vez los vacíos que va generando en el terreno de la cultura la lucha por el poder. Las dificultades que presenta la realización cinematográfica, las limitaciones ideológicas del cineasta de un país neocolonial, etc., han sido elementos objetivos para que hasta ahora las organizaciones del pueblo no hayan prestado al cine la atención que este merece.

La prensa escrita, los informes impresos, la propaganda mural, los discursos y las formas de información, esclarecimiento y politización verbales, siguen siendo hasta hoy las principales herramientas de comunicación entre las organizaciones y las capas de vanguardia con las masas. Pero la reubicación de algunos cineastas y la consecuente aparición de films útiles para la liberación han permitido que algunas vanguardias políticas descubrieran la importancia del cine. Importancia que radica en el significado específico del cine como forma de comunicación y que por sus características particulares permite nuclear durante una proyección fuerzas de diverso origen, gente que tal vez no concurrirá al llamado de una charla o un discurso partidista. El cine se presenta como eficaz pretexto para una convocatoria y a ello suma la carga ideológica que le es propia.

La capacidad de síntesis y penetración de la imagen fílmica, la posibilidad del documento vivo y la realidad desnuda, el poder de esclarecimiento de los medios audiovisuales, superan con creces cualquier otro

instrumento de comunicación. Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen, la adecuada dosificación de conceptos, el lenguaje y la estructura que emana naturalmente de cada tema, los contrapuntos de la narración audiovisual, logran eficaz resultado; igual ocurre en la marcha de un grupo de cine revolucionario. El grupo existe en tanto que complementación de responsabilidades, suma y síntesis de capacidades, y en cuanto opera armónicamente con una dirección que centraliza la planificación del trabajo y preserva su continuidad. La experiencia indica que no es fácil mantener la cohesión de un grupo cuando éste se halla bombardeado por el sistema y su cadena de cómplices muchas veces disfrazados de “progresistas”, cuando no hay estímulos externos inmediatos y espectaculares y se sufren las incomodidades y tensiones de un trabajo hecho bajo superficie y difundido subterráneamente.

El nacimiento de conflictos internos es una realidad presente en todo el grupo, tenga o no madurez ideológica.

La colaboración a nivel de grupos entre diversos países puede servir para garantizar la finalización de un trabajo o la realización de ciertas fases de aquel, si es que en el país de origen no pueden llevarse a cabo. A ello habría que agregar la necesidad de un centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos y la perspectiva de coordinar a nivel continental, e incluso mundial, la continuidad del trabajo en cada país; encuentros periódicos regionales o mundiales para intercambiar experiencias, colaboraciones, planificación del trabajo, etc.

XI - Distribución del tercer cine

El cineasta revolucionario y los grupos de trabajo serán, al menos en las etapas iniciales, los únicos productores de sus obras. Sobre ellos cabe la mayor responsabilidad en el estudio de las formas de recuperación económica que faciliten la continuidad del trabajo. Un cine-guerrilla no reconoce aún suficientes antecedentes como para dictaminar normas en este terreno; las experiencias habidas han mostrado antes que nada habilidad para aprovechar las situaciones particulares que se daban en cada país. Pero sean lo que fueren esas situaciones, no puede plantearse la preparación de un film si paralelamente no se estudia su destinatario y, en consecuencia, un plan de recuperación de la inversión hecha. Aquí nuevamente vuelve a aparecer la necesidad de una mayor vinculación entre vanguardias artísticas y políticas, ya que ella sirve también para el estudio conjunto de formas de producción, difusión y continuidad. Un cine-guerrilla no puede estar destinado a otros mecanismos de difusión que no sean los posibilitados por las organizaciones revolucionarias y, entre ellas, los que el propio cineasta invente o descubra. Producción, difusión y posibilidades económicas de sobrevivencia deben formar parte de una misma estrategia. La resolución de los problemas que se enfrentan, en cada una de estas tareas, es lo que alentará a otra gente a incorporarse al trabajo de cine-guerrilla, a engrosar sus filas y hacerlo menos vulnerable.

La difusión de este cine en América Latina se halla en su primer balbuceo; sin embargo, la represión del sistema ya es un hecho legalizado. Baste observar en la Argentina los allanamientos habidos durante al-

gunas exhibiciones y la última ley de represión cinematográfica, de corte netamente fascista; en Brasil la restricción cada día mayor a los compañeros más combativos del Cinema Novo; en casi todo el continente la censura impidiendo cualquier posibilidad de difusión pública. Sin films revolucionarios y sin un público que los reclame, todo intento de abrir formas nuevas de difusión estaría condenado al fracaso.

Una y otra cosa existen ya en Latinoamérica. La aparición de las obras desató un camino que pasa en algunas zonas como en Argentina por las exhibiciones de departamentos y casas con un número de participantes que no debería superar nunca las 25 personas; en otras partes como Chile, en parroquias, universidades o centros de cultura (cada día menores en número); y en el caso de Uruguay exhibiciones en el cine más grande de Montevideo entre 2 500 personas que abarrotan la sala haciendo de cada proyección un fervoroso acto antimperialista.¹⁴ Pero las perspectivas a nivel continental señalan que la posibilidad de continuidad de un cine revolucionario se apoya en la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas.

La práctica llevará implícita errores y fracasos.¹⁵ Algunos compañeros se dejarán arrastrar por el éxito y la impunidad con que se pueden realizar las primeras exhibiciones y tenderán a relajar las medidas de seguridad; otros, por exceso de precauciones o de miedo, extremarán tanto los recaudos que la difusión quedará circunscrita a algunos grupos de amigos. Sólo la experiencia en cada lugar específico irá demostrando cuáles son allí los métodos mejores, no siempre posibles a aplicar mecánicamente en otras situaciones.

En algunos lugares podrán construirse infraestructuras vinculadas a organizaciones políticas, estudiantiles, obreras, etc., y en otros convendrá la edición y venta de copias a las organizaciones.

Esta forma de trabajo, allí donde sea posible, parecería la más variable, ya que permite descentralizar la difusión, la hace menos vulnerable, agiliza la difusión a nivel nacional, posibilita una utilización política más profunda y permite recuperar los fondos invertidos en la realización. Es cierto que en muchos países las organizaciones no tienen todavía plena conciencia de la importancia de este trabajo, o teniéndola carecen de los medios adecuados para encararlos; allí entonces las vías pueden ser otras.

La meta ideal a alcanzar sería la de producir y difundir un cine-guerrilla con fondos obtenidos mediante expropiaciones realizadas a la burguesía, es decir, que fuera ella quien lo pague con la plusvalía que ha obtenido del pueblo. Pero en tanto esta meta no sea otra cosa que una aspiración a mediano o lejano plazo, las alternativas que se le abren a un cine revolucionario para recuperar los importes de producción y lo que insume la difusión misma, son de algún modo parecidas a las que rigen en el cine convencional: todo participante en una exhibición debe abonar un importe que no debe ser inferior al que abona cuando va a un cine del sistema. Pagar, subvencionar, equipar y sostener este cine son responsabilidades políticas para los militantes y las organizaciones revolucionarias. Un film puede hacerse, pero su difusión no permite recuperar los costos; resultará difícil o imposible que un segundo film se haga.

Los circuitos de 16 mm en Europa -20 000 centros de exhibición en Suecia; 30 000 en Francia, etc.- no son el mejor ejemplo para los países neocolonizados; sin embargo, un complemento a tener muy en cuenta para la obtención de fondos, más aún en una situación donde aquellos circuitos pueden jugar un papel importante en la difusión de las luchas del Tercer Mundo, emparentadas cada día más a las que se desarrollan en las metrópolis. Un film sobre las guerrillas venezolanas dirá más al público que veinte folletos explicativos; otro tanto ocurrirá entre nosotros con una película sobre los acontecimientos de mayo en Francia o la situación del estudiantado en Berkeley, Estados Unidos.

¿Una Internacional del cine-guerrilla? ¿Y por qué no? ¿No está naciendo acaso una especie de nueva Internacional a través de las luchas del Tercer Mundo de la OSPAAAL y de las vanguardias revolucionarias en las sociedades de consumo?

XII - Cine-acto = espectadores y protagonistas

Un cine-guerrilla, en esta etapa al alcance de reducidas capas de la población, es sin embargo el único cine de masas hoy posible, desde que es el único circunstanciado con los intereses, aspiraciones y perspectivas de la inmensa mayoría del pueblo. Cada obra importante de un cine revolucionario constituirá, pueda hacerse o no explícito, un acontecimiento nacional de masas.

Este cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquellas, provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político, en lo que según Fanon podría ser “un acto litúrgico, una ocasión privilegiada que tiene al hombre para oír y decir”.

De estas condiciones de proscripción que impone el sistema, un cine militante debe extraer la infinidad de posibilidades nuevas que se le abren. La tentativa de superar la opresión neocolonial obliga a inventar formas de comunicación, inaugura la posibilidad. Antes y durante la realización de La hora de los hornos llevamos a cabo distintas experiencias en la difusión de un cine revolucionario, el poco que hasta ese momento teníamos. Cada proyección dirigida a los militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros lo hubiéramos propuesto a priori, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los films formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una nueva faz del cine, la participación del que hasta entonces era siempre considerado un espectador. Algunas veces, por razones de seguridad, intentábamos disolver el grupo de participantes apenas finalizaba la proyección y entonces sentíamos que la difusión de aquel cine no tenía razón si no se completaba con la intervención de los compañeros, si no se abría el debate sobre los temas que las películas habían desatado.

Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario, desde el momento que decidía concurrir a la proyec-

ción, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los films. El hombre buscaba a otros hombres comprometidos como él y a su vez se comprometía con ellos. El espectador dejaba paso al actor que se buscaba a sí mismo en los demás.

Fuera de este espacio que los films ayudaban momentáneamente a liberar sólo existía la soledad, la incomunicación, la desconfianza, el miedo; dentro del espacio libre la situación los volvía a todos cómplices del acto que estaban desarrollando. Los debates nacían espontáneamente. A medida que las experiencias se sucedieron, incorporamos a las proyecciones distintos elementos (una puesta en escena) que reforzaban los temas de los films, el clima del acto, la desinhibición de los participantes, el diálogo: música o poemas grabados, elementos plásticos, afiches, un orientador que guiaba el debate y presentaba los films y a los compañeros que hablaban, un vaso de vino, unos “mates”, etc. Así fuimos estableciendo que lo más valioso que teníamos entre manos era:

- A. El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria.
- B. El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba.
- C. El film, que importaba apenas como detonador o pretexto.

De estos datos dedujimos que una obra cinematográfica podría ser mucho más eficaz si tomara plena conciencia de ellos y se dispusiese a subordinar su conformación, estructura, lenguaje y propuestas a este acto y a esos actores. Vale decir, si en la subordinación e inserción en los demás principales protagonistas de la vida buscarse su propia liberación.

De la correcta utilización del tiempo que ese grupo de actores-personajes nos brindaba con sus distintas historias, la utilización del espacio que determinados compañeros nos ofrecían, y de los films en sí mismos, había que intentar transformar el tiempo, espacio y obra en energía liberadora. Así fue naciendo la idea de estructura de lo que dimos en llamar cine-acto, cine-acción, una de las formas que a nuestro criterio asume mucha importancia para la línea del tercer cine. Un cine cuya primera experiencia la hicimos tal vez a un nivel demasiado balbuceante, con la segunda y tercera parte de La hora de los hornos (“Acto para la liberación”, sobre todo a partir de “La resistencia” y “Violencia y liberación”). “Compañeros, decíamos al comienzo de “Acto para la liberación”, esto no es sólo la exhibición de un film ni tampoco un espectáculo, es antes que nada un acto, un acto de unidad ant imperialista: caben en él solamente aquellos que se sientan identificados con esta lucha porque éste no es un espacio para espectadores ni cómplices del enemigo, sino para los únicos autores y protagonistas del proceso que el film intenta de algún modo testimoniar y profundizar. El film es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección. Importan, decíamos en otro momento de la segunda parte, las conclusiones que ustedes puedan

extraer como autores reales y protagonistas de esta historia. Las experiencias por nosotros recogidas, las conclusiones, tienen un valor relativo: sirven en la medida que sean útiles al presente y al futuro de la liberación que son ustedes, para que ustedes lo continúen.”

Con el cine-acto se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento. “El primer paso en el proceso del conocimiento es el contacto primero con las cosas del mundo exterior, la etapa de las sensaciones (en una película el fresco vivo de la imagen y el sonido). El segundo es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la etapa de los conceptos, de los juicios, de las deducciones (en el film el locutor, los reportajes, las didascalias o el narrador que conduce la proyección-acto). Y la tercera etapa, la del conocimiento. El papel activo del conocimiento sensible al racional, y lo que es todavía más importante, en el salto del conocimiento racional a la práctica revolucionaria... Esta es en su conjunto la teoría materialista dialéctica de la unidad del saber y la acción (en la proyección del filmacto, la participación de los compañeros, las proposiciones de acciones que surjan, las acciones mismas que se desarrollen a posteriori). Por otra parte, cada proyección de un film-acto supone una puesta en escena diferente, ya que el espacio donde se realiza, los materiales que la integran (actores-participantes) y el tiempo histórico en que tiene lugar no son los mismos. Vale decir que el resultado de cada proyección-acto dependerá de aquellos que la organicen, de quienes participen en ella, del lugar y el momento en que aquella se haga y donde la posibilidad de introducirle variantes, agregados, modificaciones, no tienen límites. La proyección de un film-acto siempre expresará de uno u otro modo la situación histórica en que se realiza; sus perspectivas no se agotan en la lucha por el poder sino que podrán continuarse tras la conquista de aquel y para el afianzamiento de la revolución. El tercer cine es un cine inconcluso, a desarrollarse y completarse en este proceso histórico de la liberación.

XIII - Categorías del tercer cine.

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine informe, etc.), opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal: al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros.

La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva. La batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro, contra el enemigo que está en el seno de cada uno. Destrucción y construcción. La acción descolonizadora sale a rescatar en su praxis los impulsos más puros y vitales; a la colonización de las conciencias opone la revolución de las conciencias. El mundo es escudriñado, redescubierto. Se asiste a un constante asombro,

una especie de segundo nacimiento. El hombre recupera su primera ingenuidad, su capacidad de aventura, su hoy aletargada capacidad de indignación. Liberar una verdad proscrita significa liberar una posibilidad de indignación, de subversión. Nuestra verdad, la del hombre nuevo que se construye desembarazándose de todas las lacras que aún arrastra, es una bomba de poder inagotable y, al mismo tiempo, la única posibilidad real de vida.

Dentro de esta tentativa el cineasta revolucionario se aventura con su observación subversiva, su sensibilidad subversiva, su imaginación subversiva, su realización subversiva. Los grandes temas: la historia patria, el amor y el desamor entre los combatientes, el esfuerzo de un pueblo que despierta, todo renace ante las lentes de las cámaras descolonizadas. El cineasta se siente por primera vez libre. Dentro del sistema, descubre, no cabe nada; al margen y contra el sistema cabe todo, porque todo está por hacerse. Lo que ayer parecía aventura descabellada, decíamos en un principio, se plantea hoy como necesidad inexcusable.

Hasta aquí ideas sueltas, proposiciones de trabajo. Apenas un esbozo de hipótesis que nace de nuestra primera experiencia -La hora de los hornos- y que por lo tanto no intentan presentarse como modelo o alternativa única o excluyente, sino como proposiciones útiles para profundizar el debate acerca de nuevas perspectivas de instrumentalización del cine en países no liberados.

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas, no sólo son necesarias intentar sino que son un desafío imprescindible para llevar adelante, en las actuales circunstancias históricas, un cine de descolonización, que más allá de las experiencias argentinas, se inserte en la batalla mayor que nos hermana: el cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental. Cine que -obvio es decir- tiene su expresión más alta en el conjunto del cine cubano y en nuestros países (no liberados aún), desde las obras de vanguardia del Cinema Novo brasileño, y más recientemente boliviano y chileno y hasta el documentalismo denuncia y el cine militante; aportes y experiencias que confluyen en la construcción de este tercer cine, y que deben ser desarrolladas a través de la unidad combatiente (obras, hechos y acciones) de todos los cineastas militantes latinoamericanos.

Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuanti y cualitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y origi-

nales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre.

¿Por qué un cine y no otra forma de comunicación artística? Si elegimos el cine como centro de proposiciones y debate, es porque este es nuestro frente de trabajo; además porque el nacimiento del tercer cine significa, al menos para nosotros, el acontecimiento cinematográfico más importante de nuestro tiempo.

Octubre de 1969 *

*(Tomado e Extraído da Revista Cinema Clube
año I, núm. 1, México, octubre de 1970).

III. Manifiesto teoría y práctica de un cine junto al pueblo ⁹⁸

Experiencia Boliviana - Publicado en 1972.

El cine boliviano nace y se desarrolla siguiendo dos caminos diferentes y contrapuestos: el uno junto al pueblo y el otro contra el pueblo. Estos dos caminos que pueden tipificar toda la historia política de Bolivia, en la que permanentemente la pugna de los intereses nacionales y antinacionales define y determina su destino, son también los pasos abiertos y elegibles por los que se orientan las corrientes del arte en ese país.

En 1929 se filma el primer largometraje mudo en Bolivia. Se llamaba Wara Wara, y trataba sobre una leyenda de los incas. Le suceden otros pocos intentos de cine argumentado y muchos documentales mudos que se procesaban allí mismo. Cuando el sonido llega y se incorpora al cine, la actividad desaparece, pues la técnica se complica y los equipos y medios que se requieren son muy costosos.

Pasan prácticamente veinte años de silencio en el cine boliviano, y sólo en 1950 un pequeño grupo de pioneros encabezados por Jorge Ruiz realiza la primera película sonora boliviana de carácter documental. Son ellos los que trabajan, muchos años, en medio de grandes dificultades, realizando valiosos documentales no exentos de belleza y calidad técnica. En especial uno de ellos es extraordinario y obtiene el primer premio en el festival de cine organizado por el Sodre de Uruguay en 1956. Se flama Vuelve Sebastiana; esta filmado en colores y trata sobre la vida y vicisitudes de un antiguo grupo indígena del Altiplano: los indios Chipayas.

Más tarde filman lo que podría considerarse como la primera película de largometraje sonora boliviana La vertiente. Se filmó en 35 mm, con sonido directo, y en ella trabajaron todos los cineastas bolivianos. Era el año 1958. La película tenía muchos valores, en especial aquellas partes que tenían carácter documental, confirmando así las notables dotes de documentalista de Ruiz. Fallaban la interpretación y la estructura interna. Pero fue un logro importante, aunque no fue reconocido suficientemente.

Actualmente el grupo de Ruiz sigue produciendo documentales y ha realizado uno que otro film de largometraje de características comerciales. Con la separación de Oscar Soria nace un nuevo equipo de cineastas, el Grupo Ukamau, que en aquel entonces aun no llevaba ese nombre, pues lo adoptó sólo más tarde del título de su primer largometraje. Cabe hacer notar que en 1961 el cine revolucionado no existe en América Latina; que Bolivia vive un aislamiento cultural muy grande y que solamente el impacto de la tremenda injusticia social circundante pudo despegar una actitud de solidaridad por los problemas de las mayorías en ese grupo nuevo de cineastas que provenía de la burguesía nacional. Es difícil establecer en que momento los hombres se deciden por la revolución.

⁹⁸ SANJINÉS, Jorge y Grupo UKAMAU. Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo. Editora Siglo Veintiuno, México, 1987.

Es un proceso. Sin embargo en Bolivia la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos minuto a minuto, y los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos la respuesta. Poco a poco se estructuró la idea del papel que debería jugar un cine nacional en un país pobre. Los objetivos no fueron tan precisos como lo son hoy, y fueron recortándose de la propia experiencia respecto de la realidad objetiva; resultaron necesariamente ligados al interés de las mayorías desposeídas y se establecieron como metas de lo que se entendió como la responsabilidad del artista, del intelectual, que debía, en buena parte, su propia condición de privilegiado al desgaste, al hambre, al exterminio de esas mayorías. El proceso y convulsión social que desencadenó la revolución de 1952 tuvo mucho que ver con la toma de conciencia de los cineastas comprometidos, como se vera mas adelante. De esa conciencia, que se convierte en compromiso con la causa del pueblo, nace una actitud militante en estos cineastas que se deciden a hacer un cine comprometido, político, urgente y combatiente.

Este cine nacional, ávido de poner el dedo en la llaga no gusta, por supuesto, a los críticos ni intelectuales conservadores del statu quo, del atraso y del sometimiento cultural y económico. Para ellos, las películas del Grupo Ukamau son panfletos extremistas, sin ninguna importancia artística; las menosprecian e ignoran. Algunos matutinos, como El Diario de La Paz, no mencionan jamas a este cine. El directorio del periódico prohíbe a sus redactores mencionar los nombres de los cineastas del Grupo Ukamau y los cables, que a veces llegan del exterior trayendo novedades sobre algún premio o comentarios, son archivados. Pero importa poco. Ya no se toman como orientación, como palabra santa, la critica ni la información reaccionarias. Ya no se cree mas en la predica de la clase dominante colonizada culturalmente, que desprecia los movimientos progresistas en el arte y que exalta el arte por el arte que propugna la búsqueda y la definición del ser metafísico en un país en el que no se sabe definir al ser físico, la realidad objetiva.

Se comprende que todo este afán de menospreciar el interés de los intelectuales y artistas por la problemática nacional tiene como inspirador al imperialismo, que busca la apatía y el desinterés de los bolivianos por sus propios problemas, que financia revistas y organismos culturales que intentan agrupar a jóvenes valores nacionales en torno al culto por lo universal y la problemática metafísica. Toda expresión artística que se identifica con el país y toca problemas sociales es tildada de política y se crea en torno a este concepto la acepción peyorativa que opera de espantapájaros sobre muchos jóvenes poetas, escritores, pintores. Sin embargo, otros se dan cuenta y se sindicalizan porque saben que el tiempo es corto y los medios escasos para combatir la poderosa maquinaria de seducción cultural y explotación económica que ha instalado el imperialismo, y al que sirve tan perfectamente bien la clase dominante.

Ahora se hace necesario considerar el paso de este cine revolucionado de la defensa a la ofensa. El cine quejumbroso, llorón y paternal del comienzo pasó a ser un cine ofensivo, combatiente y capaz de asestar golpes contundentes al enemigo. ¿Como ocurrió esto?

Las primeras películas del Grupo Ukamau mostraban el estado de pobreza y miseria de algunas capas de la población. Estas películas, consideradas primero muy útiles, se limitaban en el fondo a recordar a mucha gente de las ciudades, a las capas medias, a la burguesía y pequeña burguesía que asistía a los

teatros donde se pasaban que existía otra gente, con la que se convivía en la misma ciudad o que vivía en las minas y en el campo, que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente. Pero fueron las proyecciones populares, las proyecciones en las minas o barrios marginales las que les abrieron los ojos a esos jóvenes cineastas y los ubicaron correctamente. Fue allí que descubrieron que ese cine era incompleto, insuficiente, limitado; que además de los defectos técnicos contenía defectos de concepción, defectos de contenido. Fue la misma gente del pueblo la que les hizo notar esos defectos, cuando les dijeron que ellos conocían casos mas terribles de pobreza y sufrimiento que los que los cineastas les mostraban; en otras palabras: con ese tipo de cine no se les daba a conocer nada nuevo. Los cineastas revolucionarios pensaron entonces que andaban por mal camino, que el pueblo no tenía interés en conocer este cine que nada le aportaba, aparte de satisfacer la curiosidad de verse reflejado en la pantalla.

Se dieron cuenta de que la miseria era mejor conocida por el pueblo que por los cineastas que intentaban mostrarla, puesto que esos obreros, esos mineros, esos campesinos, eran y son en Bolivia los protagonistas de la miseria, que por lo tanto aparte de sentimentalizar a unos cuantos burgueses individualistas, ese cine no servía para nada. Entonces surgió la pregunta: ¿que es lo que le interesa conocer al pueblo, puesto que es al pueblo a quien hay que dirigirse?

La respuesta, entonces, era clara: al pueblo le interesa mucho mas conocer cómo y por que se produce la miseria; le interesa conocer quienes la ocasionan; cómo y de que manera se los puede combatir; al pueblo le interesa conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesa conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo, finalmente, le interesa conocer las causas y no los efectos. Así se comenzó a repensar ese tipo de cine, y con el nuevo planteamiento basado en la idea fundamental del interés del pueblo se orientaron los pasos futuros y se realizaron filmes que contenían y cumplían esos postulados, y que pasaron de esta manera a la ofensiva. Se los ofreció como armas de lucha contra la clase dominante y el imperialismo yanqui, puesto que se reconocía en el país a este enemigo bicéfalo.

Porque era claro el nefasto papel del imperialismo y también el jugado por la clase dominante, la burguesía entreguista. Esta clase es la que permite la enajenación nacional, la que sirve de instrumento al invasor. Por lo tanto, era importante divulgar también el mecanismo que convierte al ejercito nacional en ejercito extranjero capaz de masacrar al propio pueblo sirviendo a los intereses del invasor. Se plantearon una serie de tareas que Podían clarificar hechos históricos y contribuir a anular el manto de desinformación que se tendía sobre ellos para impedir la toma de conciencia. Por lo tanto contribuir al conocimiento liberador y a la formación de una conciencia era la tarea mas importante y la labor del grupo se encaminó cada vez mas decididamente en esa dirección. La primera película del grupo Ukamau ya alarmino al gobierno, que no vaciló, posteriormente, en expulsar aparatosamente al grupo del Instituto Cinematográfico donde funcionaba y en clausurar este organismo.

Sin embargo, el gobierno militar no pudo frenar la exhibición y difusión de la película que batió todos los índices de asistencia del país. Ukamau era una película producida por un organismo del estado (el

Instituto Cinematográfico) que dependía de la propia presidencia de la república; además, el estreno se hizo con asistencia de las principales autoridades, y el entonces copresidente Ovando hizo declaraciones elogiosas, innegablemente presionado por la calurosa acogida del público asistente, que comprometió la voz oficial; y a pesar de que el ministro secretario, al tiempo que felicitaba, delante de los periodistas, a los realizadores, les decía entre dientes: Esto es una traición.

La película se exhibió simultáneamente en varias ciudades de Bolivia y estuvo en La Paz nueve semanas. Es decir, la censura y la represión -manifestadas internamente- no podían volcarse públicamente contra un producto oficial. Mas tarde se hicieron destruir las copias existentes, pero ya mas de trescientas mil personas habían visto Ukamau (los negativos de Ukamau estuvieron a punto de ser quemados en Buenos Aires en vista de que el gobierno boliviano no accedió a pagar una pequeña deuda pendiente que había dejado el extinto Instituto Cinematográfico con el laboratorio). La expectativa, el inmenso público real y potencial que había creado Ukamau fueron factores que determinaron una respuesta mas responsable en la búsqueda que se había trazado este grupo. Era una grave responsabilidad contar con tan masiva atención. No se podía tratar la próxima vez sino de lo fundamental, no se podía perder esa hora y media de entrega incondicional que ofrecía el pueblo al incipiente cine nacional, en temas que no se refirieran a lo mas urgente que había por denunciar y explicar; la penetración imperialista.

Entre las numerosas acciones que el imperialismo norteamericano había desatado contra Bolivia en esos años de cínico entreguismo, la campaña criminal de esterilización de mujeres campesinas (sin su consentimiento) constituía la mas alarmante. Esto no solamente porque en Bolivia la mortalidad infantil alcanza al 40% de promedio - lo que significa que existen zonas con el 90%, en un país que, naturalmente, no aumenta demográficamente- sino porque los métodos empleados revelaban el carácter fascista del imperialismo yanqui.

Por otra parte, esa acción contenía en si toda una suerte de posibilidades alegóricas que podrían permitir una visión mas amplia de lo que significa la labor depredadora del capitalismo que corrompe lo que explota, que busca la destrucción de los pueblos física y culturalmente. Por lo tanto, la denuncia no bastaba si no estaba apoyada en una explicación del contexto social existente, de la ubicación de clases y sus contradicciones. Era también la oportunidad de representar concreta y físicamente al imperialismo, que para nuestro pueblo no pasaba de ser una abstracción inaprensible. La historia de Yawar Mallku, inspirada en hechos reales, fue trabajada considerando esos aspectos y siguiendo fielmente los postulados teóricos del cine ofensivo, combatiente.

Los resultados fueron alentadores. Como resultado inmediato a la difusión de Yawar Mallku se puede anotar que los norteamericanos suspendieron totalmente la distribución masiva de anticonceptivos, sacaron del país a todos los miembros de su organización que habían trabajado en los tres centros de esterilización que funcionaban en Bolivia y afrontaron la renuncia interna de otros componentes, sin animarse a desmentir la acusación que se proyectó contra ellos inclusive desde periódicos conservadores. Mas tarde se pudo conocer el caso de una población campesina que estuvo a punto de linchar a tres norteamericanos

del Cuerpo de Paz, acusándolos de esterilizadores. Por vía indirecta, el film actuó sobre otras zonas: dos comunidades campesinas del Altiplano impidieron el acceso de los Cuerpos de Paz, alegando que conocían sus prácticas por las denuncias del film difundidas por la radio. En 1971, ante la evidencia de documentos sobre las diversas actividades antinacionales y la presión creciente, el gobierno boliviano expulsa al Cuerpo de Paz.

Era pues la praxis la que confirmaba que un cine revolucionario podía ser un arma. Indudablemente la situación y las condiciones objetivas y subjetivas de Bolivia eran particulares y permitieron que una obra comprometida movilizara la opinión pública, utilizando para ello los mismos canales de difusión que son habitualmente empleados por las clases dominantes con carácter exclusivo en otros países. Pero tampoco puede desconocerse que para que esto fuera posible, era necesario que el grupo se propusiera producir un cine de interés y atracción populares. Es decir un cine que basara su objetivo de contribuir a crear conciencia en la comunicabilidad con el pueblo.

Se trataba de profundizar una realidad y la claridad del lenguaje no podía provenir de la simplificación sino de la lucidez con que se sintetizara la realidad. Sin embargo, a pesar de que Yawar Mallku había logrado una audiencia gigantesca, a pesar de los resultados extraordinarios con relación a los objetivos trazados para el film, se puede decir que no había logrado aun, plenamente, una comunicabilidad de activa participación. Su estructura argumentada, propia del cine de ficción situaba a la denuncia en un peligroso grado de inverosimilitud. Era necesario superar esta limitación y llegar a un cine popular que abordara los hechos reales con elementos.

Si era indispensable trabajar con la realidad y la verdad manipulando la historia viva, cotidiana era indispensable por eso mismo encontrar formas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos como ocurría con Yawar Mallku, que tratando sobre hechos históricos se valía de formas propias del cine de ficción sin poder probar documentalmente, por su limitación formal, su propia verdad. Las experiencias posteriores resaltaron la conciencia sobre estos problemas: Los Caminos de la Muerte y El Coraje del Pueblo constituyen los dos intentos del grupo por llegar al cine revolucionario y documental.

La expulsión del Cuerpo de Paz se hizo durante el gobierno popular del general Juan José Torres.

Jorge Sanjinés e GRUPO UKAMAU, 1972.

IV. Uma Estética da Fome - Glauber Rocha.

Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio da Columnum.

O tema proposto pelo Secretário Aldo Vigano foi Cinema Novo e Cinema Mundial. Contingências especiais forçaram a modificação: o paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo - já verificados nos contatos com a África - foi o principal motivo da mudança de tom.

A tese a rigor teria interesse para a Mesa Redonda onde foi realizada. A publicação, hoje, comentada, atende a um pedido de Alex Viany e tem objetivos informativo e polêmico. -

Glauber Rocha

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse.

Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis- fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os 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 político. Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida 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 pelos condicionamentos colonialistas. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador: e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um pouco de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levaram ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e segundo, a histeria.

(A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em ex-

ercícios formais que todavia, não atingem a plena possessão de sua formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertam do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, vários coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

A histórica: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura).

O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas sim de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência; e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador; e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sistema alarmante: é o nervo da sua própria sociedade. Aí que reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

(De Aruanda a Vida Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção de Festivais do Itamarati, pela Crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este não suportando as imagens da própria miséria.

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida, e frágil, ou mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser

discutido como problema político.

Os próprios elogios do miserabilismo do nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porto das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco Vezes Favela), ao experimental (Sol sobre a Lama), ao documental (Garrincha, a alegria do povo), a comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução, que culminou no golpe de abril.

E foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam os seus tumores.

Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente e mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

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

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo o horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a

própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

(O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês, e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre). Explicação: já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente Latino-Americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e as sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí o haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas.

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.

V. Manifiesto de los cineastas de la unidad popular⁹⁹

Manifiesto realizado pelos cineastas chilenos durante a campanha presidencial de Salvador Allende, que tráz ao público uma declaração de princípios estético-políticos.

CINEASTAS CHILENOS: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatado por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.

No a superar las contradicciones sino desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino.

A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.

Reafirmaremos que Recabarren es nuestro pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos.

Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, Revolucionaria.

⁹⁹ Extraído de: MOUESCA, Jacqueline. Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960- 1985).Madrid: Ediciones del Litoral, 1988. pp. 706

Por lo tanto, declaramos:

Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno

1. político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.
2. Que el cine es un arte.
3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino antes tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.
7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.
8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.
9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita “mediadores que lo defiendan y lo interpreten”.
10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.
11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.
12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y

que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.

13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

“Cineastas Chilenos, venceremos” 1973

Palabras del compañero Alfredo Guevara en el Acto de Inauguración del:

XIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latino Americano

Señores y Señores de todo linaje y jerarquía, Compañeros y Compañeras de toda jerarquía o linaje:

Me toca inaugurar el XIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latino - americano, y Caribeño y hacerlo en circunstancias excepcionales para el país sede. Cuando cercado, y calumniado sin tregua, debe encontrar y busca la solidaridad de los mejores, la ayuda de los mas ricos, y el camino que permitia seguir adelante sin lastimar ni con un rasguño su mas enaltecedora conquista, el rescate de “ la dignidad plena del hombre”: divisa martiana y fidelista, y por ello, dos veces revolucionaria.

Retorno al festival que fundamos desde el Movimiento del |Nuevo Cine Latiamericano y Caribeño, y con la ayuda de Cuba, cineastas que estan hoy entre nosotros entanto que integrantes del Comité de Cineastas, otros queno forman parte de él y algunos ya desaparecidos. Entre estos, y como símbolo rindo homenaje a Glauber Rocha que fundó con acción y que fundó con su obra.

Hermanos queridos de America Latina y del Caribe, nos reunimos en el Festival para tocar y mirar, para sentir de cerca la presencia de este Movimiento que se inscribe ya en la historria de la cultura una y varia que nos enriquece con su diversidad y nos potencia hacia la patria grande, invisible y presente cuyo destino transita y enlaza nuestras vidas.

Las circunstancias no tienen excepcionalidad tan solo para el país sede. De nuevo, y cuando se han roto equilibrios precarios, pero equilibrios, y mientras se hace el balance ceremonial del encuentro de Dos Mundos y Dos Culturas, en realidad muchas, es precisamente nuestra identidad diversa y una la que sentimos en peligro porque el mundo se polariza en exceso hacia un centro que no solo se expresa en su habitual marco de soberbia política y prepotencia sino que ejerce ya casi sin límite el dominio de los medios de comunicación, hoy de cultura.

Esa consecuente uniformación y nivelación es el peligro mayor, y si queremos contrariarla y finalmente evitarla, tendremos que poner en tensión nuestras fuerzas, alertar y trabajar sin fatiga para renovar, ampliar y hacer cada vez más auténtico, más indagados, más representativo, mas cargado de poesía, y más autentico, mas sutil, ingenioso y combativo, el Nuevo Cine Latino americano y Caribeño.

Esta acción posible tiene obligados protagonistas: los realizadores, los guinistas, los artistas y tecnicos;

100 Declaração e Inauguração do XIII Festival Internacional do Novo Cinema Latinoamericano y Caribeño. Alfredo Guevara

los productores, la distribución. Y con ellos, la crítica y ensayística cinematográfica, que tendrá que desplegarse en la construcción de todo el cuerpo teórico que debe escudarnos en esta nueva situación. Y enriquecer, con su producción, la que debemos rescatar del olvido y situar de nuevo en posición de combate.

No habrá voluntad de dominio y nivelación, ni natural deslizamiento hacia el mimetismo cultural ante el impacto de la tecnología de “las medias” que no pueda ser vencida por quien sea un verdadero artista y ejerza su oficio desde la autenticidad más rigurosa, y como desencadenador de belleza y poesía.

Mi querido Tom Mix tendrá virtud de demostración. Y con mi querido Tom Mix el festival nos entregará otras obras cargadas de igual esplendor.

Quiero terminar como lo hice en el Festival de Rio de Janeiro hace no tanto tiempo, declarando que no hay rasgo más revelador a la hora de intentar la descripción del artista o de un movimiento artístico que el que resulta inherente a su tarea cardinal, la de inundar el mundo de belleza. El artista es, ante todo un desencadenador de belleza. Y esa inundación de belleza, ese maravilloso desenfreno, esa divisa, y aún tan solo el proyecto de provocarlos, será siempre el acto político (y poético) más revolucionario y radical que en el cine, y en las comunicaciones, pueda realizar. El más eficaz.

Inundar de belleza el mundo, intartarlo es creo, la tarea más urgente que el cine y que los otros medios expresivos y de comunicación tienen, Y sería, tendrá que ser un día, el acto cultural por excelencia..

Declaro con estas palabras inaugurado el XIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y Caribeño.

Bienvenidos a Cuba, digo a unos.

Bienvenidos a nuestra patria latinoamericana-caribeña, digo a los otros.

La Habana. 3 de diciembre de 1991

Declarações

I. Declaración del Cine Latinoamericano Independiente

Los participantes de La Tercera Reseña de Cine Latinoamericano, después de ocho días de conocimiento mutuo y de un fructífero intercambio de ideas sobre la situación actual de las diferentes cinematografías nacionales, reafirmamos la utilidad de encuentros de esta naturaleza y expresamos a las autoridades y organizadores de la reseña nuestro más profundo agradecimiento por la oportunidad ofrecida.

Asimismo, aprovechamos este encuentro de realizadores, escritores, productores y críticos independientes para poner en relieve que salimos de Sestri Levante con la certeza de que debemos trabajar por un mayor perfeccionamiento artístico y técnico que permita traducir fielmente la problemática latinoamericana.

Del mismo modo, la necesidad de señalar que las dificultades originadas por las presiones externas e internas y que conducen al aislamiento de los artistas e intelectuales de América Latina no deben ser obstáculo insuperable para una más íntegra comunicación entre los cineastas independientes.

Es por lo tanto imperioso promover las más estrechas relaciones cinematográficas entre nuestros países, asegurar la libre circulación de films y publicaciones, facilitar los contactos directos a través de semanas de cine, mesas redondas y seminarios de estudios, e intensificar la participación latinoamericana en todos los festivales internacionales, especialmente en los de Mar Del Plata, Punta Del Este, Acapulco, Cartagena y Sestri Levante.

Por último, creemos llegado el momento de agrupar en una entidad orgánica a los realizadores, productores, escritores y críticos independientes y comprometidos en un cine de alto nivel artístico. Dicha entidad deberá ser creada por una Conferencia Latinoamericana de Cineastas Independientes, a convocarse en un futuro próximo y de la cual nos constituimos en Comisión Organizadora Permanente.

Sestri Levante, Itália, 8 de Junio de 1962.

Assinan:

Argentina: Oscar Finn, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Ramón Pique, Marcelo Simonetti, A. Soderman y Enrique Thibaud. Brasil: Gustavo Dahl, Anselmo Duarte, Heimbürger, Geraldo Magalhães, Diva de Mucio Teixeira, Luis Sérgio Person, Glauber Rocha, Walter da Silveira y Padre José Tavares de Barros. Colombia: A. Salzman. Cuba: Alfredo Guevara. Mexico: Elena Poniatowska. Peru: Ana Lanatta. Uruguay: Miguel I. Carbajal, Ferruccio Musitelli, José Podesta, Mario Trejo. Venezuela: Julio César Mármol, Carlos Rebolledo.

II.- Declaración del I Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del Siglo XXI

Introducción

A fines del mes de junio de 2008, en Río de Janeiro, bajo los auspicios de la Secretaría del Audiovisual de la República Federativa de Brasil, un grupo de cineastas nos reunimos en el Seminario y Forum del Documental Latinoamericano. El encuentro fue motivado por la necesidad impostergable de refundar el movimiento de documentalistas desplegado en nuestra Región especialmente entre los años 60 y 80. El renovado movimiento debía impulsarse en consecuencia con las ideas y concepciones sobre la valoración del documental latinoamericano, sostenidas y refrendadas en Viña del Mar (1967 y 1969), Mérida (Venezuela- 1968) los Festivales del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, y la tradición productiva del ICAIC (Cuba)

En esa perspectiva el Seminario rescataba la historia de inmensa consecuencia y de pertenencia absoluta del documental latinoamericano con las luchas sociales, políticas y culturales libradas por nuestros pueblos y sus movimientos de liberación nacional, por superar las atroces e indignas condiciones de miseria, ignorancia y atraso en que se veían sumidas las grandes mayorías de nuestros hermanos de Latino América, por efecto del saqueo criminal y del genocidio perpetrados por el Imperialismo Yanqui y sus secuaces de las oligarquías criollas. Vistos desde hoy se constata que los documentales de entonces configuran con honestidad, entrañable pertenencia y valentía, uno de los acervos más exhaustivos y vivos de aquella jornadas, testimonios incontrovertibles de tan terribles realidades y de las luchas emprendidas. Luchas en las que, al lado de los combatientes, y frecuentemente en la primera línea de riesgo, no pocos de nuestros documentalistas fueron objeto de la represión más ensañada, padeciendo tortura, vejámenes y persecuciones, y en algunos casos incluso la muerte, como aconteció con nuestros hermanos Raymundo Gleyzer y Jorge Cedrón.

La Carta de Río, documento conclusivo de los acuerdos y decisiones del Seminario observaba por otra parte que, corriendo la misma suerte de los movimientos políticos con los que se identificaba -derrota temporal de nuestros proyectos de liberación, y la desmovilización de nuestras fuerzas- el documentalismo latinoamericano sufrió la disminución de sus producciones y de sus realizadores, y la casi desaparición de su presencia activa como Movimiento.

Pero a partir de 1998 y hasta la fecha, América Latina presencia el surgimiento de nuevas realidades políticas, caracterizadas por la tendencia a la instalación de gobiernos populares y progresistas de inmensa base de apoyo social que, en escenarios de creciente unidad y coordinación -que rememora los de nuestras de Independencia del siglo XIX y de acuerdo a sus propias circunstancias y particularidades, enfrentan la solución de nuestros graves y frecuentemente atroces rémoras sociales, económicas, y políticas, planteando un nuevo proyecto hacia el futuro, Cuba, Venezuela, Bolivia, Ecuador, Brasil, Argentina, Nicaragua, Paraguay... cada uno con sus matices, y en los meses venideros las posibilidades ciertas de otras incorporaciones, permiten comprender que América Latina vive una coyuntura excepcional de su

historia. Coyuntura en que, asimiladas las lecciones de las luchas por nuestra emancipación, y las del pasado más reciente, y tras la aparente cancelación definitiva de toda perspectiva de cambio, -sin pecar de optimismos a ultranza- se ofrecen escenarios tangibles de esperanza y de renacimiento de nuestros sueños libertarios y justicieros, -"...yo despierto cada cien años/ cuando despiertan los pueblos"- , que permiten vislumbrar que avanzamos por la senda que finalmente nos conducirá a alcanzar nuestra Segunda y Definitiva Independencia, concretizando la apertura de las "nuevas alamedas" que profetizaba el compañero Presidente Salvador Allende, por las que nos constituiríamos naciones justas, libres y soberanas y, como predicaba El Apóstol, a la dignidad de nuestra Patria Latinoamericana, que es el logro por antonomasia que define a los pueblos.

Los nuevos tiempos y sus exigencias obligan la reactivación del Movimiento Documental Latinoamericano, por lo que se hace necesario refundarlo en modo que nuevamente ocupe el rol de elevado valor cultural y político, solidario y testimonial a que está llamado. Movimiento que para permanecer requiere la constitución de instancias de organización, reflexión y actuación que les otorguen unidad y coherencia. Refundación que implica la incorporación decisiva de los numerosos nuevos jóvenes cineastas que dispersos por nuestros países, siguen documentando con acuciosidad y entereza nuestras tremendas realidades y quienes deben constituirse en los receptores de la obra, ya en buena parte cumplida de sus antecesores, para que la perfeccionen prosiguiendo la saga de consecuencia del Documental Latinoamericano. Movimiento que a tono con su pertenencia a la tradición popular y combativa de nuestros pueblos, sea capaz al mismo tiempo de actualizarse creativa y críticamente con las nuevas realidades políticas ("la ética es la estética") y con sus componentes específicos de lenguajes, temas y su tratamiento, y las cuestiones estéticas, hasta las condiciones de producción, el rescate y la protección de los acervos fílmicos nacionales, la distribución y la exhibición. Y en este nuevo escenario, atender la emergencia de las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación que suponen una auténtica revolución para nuestro género y el audiovisual en general.

Clave, a la vez táctica y estratégica, del Seminario, fue la comprensión de que tales refundación y reactivación exigen la ininterrumpida continuidad de las reuniones y los intercambios entre los documentalistas latinoamericanos, de las anteriores y de las actuales generaciones, para lo que es preciso el apoyo decisivo de nuestros nuevos gobiernos progresistas y revolucionarios. Avalados por el interés y el estímulo procedentes del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, de la República Bolivariana de Venezuela, a través del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, el Seminario convocó al Ier Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI (EDL-SXXI) de Caracas, entre el 4 y el 7 de noviembre de 2008, al cual estamos dando conclusión, tras deliberar, debatir y elaborar acuerdos que impulsan nuestro avance.

Por una producción cultural y audiovisual históricamente situadas.

Por una cinematografía nacional y regionalmente situada.

Por un audiovisual latinoamericano creativo, identitario y universalmente situado.

Nosotros, cineastas reunidos en el I Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del Siglo XXI, reunidos en Caracas, entre los días 4 y 7 de noviembre de 2008

Manifestamos que:

Es una obligación indelegable del Estado garantizar el acceso igualitario de todos los ciudadanos a la cultura, las industrias culturales, los medios de comunicación social y las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs), en su carácter de recursos habilitantes para la sociedad del conocimiento, el cual ha sido consagrado como uno de los derechos humanos fundamentales.

Que existe un compromiso particular de América Latina con la Convención Internacional para la Preservación y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales suscrita en la UNESCO en 2005 -por todos los países del mundo excepto dos: Estados Unidos e Israel. En efecto, nuestros países vienen luchando desde hace cinco siglos por el más elemental de los derechos: el derecho a la visibilidad y la presencia de sus diversas culturas y los sujetos que la representan, dentro de sus naciones y en el contexto internacional.

Esta Convención provee por vez primera, a nuestras naciones y otras que vienen luchando por los mismos objetivos, un marco jurídico internacional específico para la defensa del derecho a la Diversidad Cultural, como contracara necesaria del derecho a la propia identidad, que obliga a la adopción de medidas para hacerlos efectivos, dentro de sus territorios y en el marco de la mundialización de los sistemas de comunicación y cultura, en particular cuando existen prácticas monopólicas, oligopólicas, de cartelización y/o de dumping de parte de empresas de las industrias culturales y medios de comunicación, ya sean del propio país, extranjeras y/o multinacionales.

Para ello el Estado cuenta con los dos instrumentos principales de las políticas públicas, complementarios entre sí:

- a. Fomento y difusión de la producción nacional;
- b. Regulación de las prácticas monopólicas en nuestros mercados.

Hacia la constitución del Espacio Audiovisual Latinoamericano

Recomendamos:

1. Fortalecer los acuerdos e instituciones para constituir el ESPACIO AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO y habilitar REDES DE CIRCULACION DE OBRAS AUDIOVISUALES con el uso de las nuevas tecnologías.

2. Realizar acciones directas para la Formación de Ciudadanos Audiovisuales con la capacidad de analizar y comprender sus propias realidades y las del mundo, ejercer a plenitud sus derechos a elegir, comunicarse, expresarse, crear, asociarse y cooperar entre sí para intervenir de manera transformadora en ambas dimensiones.
3. Analizar los marcos regulatorios de cada país y efectuar estudios 3. comparativos, de cada país, de modo de incluir el componente de la integración y arribar a un núcleo básico compartido de POLITICAS Y LEGISLACIONES CONCERTADAS EN MATERIA DE PRODUCCIÓN, CO-PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES Y EN LOS CAMPOS DE LAS TICs.
4. Instar a los estados a crear legislaciones audiovisuales en aquellos países que aún no las posean.
5. Definir e instrumentar los mecanismos de compensación de las asimetrías en materia de producción, co-producción, distribución y desarrollo de los circuitos de exhibición y difusión audiovisual.
6. Advertir que la suscripción de tratados de libre comercio con los Estados Unidos, así como la resignación de la Doctrina de la Excepción Cultural en las negociaciones en la OMC u otros ámbitos semejantes, atentan contra la posibilidad de que los Estados intervengan para garantizar estos derechos.

Proponemos:

I. EL FOMENTO Y ESTIMULO DE:

LA PRODUCCIÓN, a través de:

1. Promover la descentralización de la producción a favor de las comunidades o zonas más desfavorecidas, o de menor desarrollo relativo.
2. Generar estrategias de diversificación de la producción para su distribución, exhibición y difusión en diferentes circuitos (cine, TV abierta y paga, videojuegos, telefonía celular, etc.).
3. Articular redes regionales y subregionales para la integración y la complementación productiva.
4. Participación de pluralidad de actores sociales en la producción, a fin de 4. promover la diversidad, constituida por la visibilidad y la presencia de las diferentes identidades culturales que constituyen a la región (pueblos originarios, afrodescendientes, mujeres, niños, niñas, adolescentes y jóvenes, etc.) y generar programas de acción afirmativa a su favor.
5. Acuerdo de otorgamiento de nacionalidad única a las obras audiovisuales de América Latina, que asegure su libre circulación dentro de la región, integrando de hecho el MERCADO COMUN LATINOAMERI-

CANO DEL AUDIOVISUAL. Esto supone un marco de reciprocidad en los compromisos intrarregionales.

LA DISTRIBUCIÓN, a través de:

1. Diseñar nuevos modelos para la distribución, la difusión y el marketing de las obras audiovisuales documentales, acorde a las transformaciones que se producen en el campo de las TICs.
2. Actualizar los marcos normativos y las políticas audiovisuales, para favorecer la ocupación de los circuitos tradicionales por la producción latinoamericana en cada uno de nuestros países.
3. Aprovechar los circuitos potenciales ya existentes: escuelas, universidades, clubes, sindicatos, ONG´s, bibliotecas, museos, líneas aéreas, transporte terrestre, bares, etcétera.
4. Habilitar circuitos de salas digitales comunitarias, en particular en las zonas que quedaron sin salas de cine.
5. Potenciar el uso y la visibilización de los medios comunitarios en todo proceso de distribución de contenidos audiovisuales.
6. Crear redes de cineclubes que constituyan espacios de formación de ciudadanos audiovisuales -mediante talleres, ciclos de cine-debate, concursos de crítica de cine, edición de boletín o revista, etc. - y de animación de la vida cultural de la comunidad, en cuya gestión los jóvenes tengan un papel protagónico.
7. Solicitar a la CAACI que eleve el Acuerdo para la integración del 7. Mercado Común Latinoamericano a la próxima Cumbre de Jefes de Estado.
8. Promover mecanismos aduaneros efectivos que garanticen la libre circulación de las películas latinoamericanas entre los países de la región.

LA FORMACIÓN, a través de:

1. Realizar procesos permanentes de formación, actualización y perfeccionamiento profesional.
2. Instar a los estados a crear políticas y acciones que lleven a la enseñanza del lenguaje audiovisual en todos los niveles de la educación (del jardín de infantes a la universidad).

La Investigación y sistemas de INFORMACIÓN, a través de:

1. Promover la investigación, sistematización, actualización y archivo de información

relativa al cine documental en un Banco de Datos del Documental Latinoamericano.

LA REGULACIÓN

1. Estudiar medidas que permitan corregir los desequilibrios y/o distorsiones que se producen en nuestros mercados por una evidente hegemonía audiovisual. Dichas medidas pueden estar referidas a:
2. Gravaciones impositivas móviles a la importación de películas no latinoamericanas, basadas en una escala sobre cantidad de títulos/copias/origen.
3. Aplicar los gravámenes al envío de remesas de las empresas distribuidoras, exhibidoras y de difusión de obras audiovisuales de origen extra regional.
4. Establecer cupos al número de copias de estreno, a fin de restituir el equilibrio en la ocupación de las pantallas nacionales por parte de los filmes importados y velar por una competencia equitativa con los de producción nacional y latinoamericana.
5. Establecer cupos de importación de filmes y programas de TV y otras obras audiovisuales por país, diferenciado a los extra regionales de los regionales, en procura de una diversificación de los países de origen de las mismas, en cumplimiento a la Convención Internacional para la Preservación y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.
6. Consolidar las cuotas de pantalla nacionales existentes y promover cupos de inclusión de documentales en las pantallas de la Diversidad Cultural Latinoamericana.
7. Fijar cuotas mínimas de filmes y programas de calidad dirigidos a los niños, adolescentes y jóvenes, así como educativos, de producción nacional y regional, que deben emitir los canales de televisión.

Reunidos en Asamblea acordamos por unanimidad, agregar al documento las siguientes declaraciones:

Exhortar y convocar a los documentalistas caribeños a integrarse activamente al movimiento y encuentro de documentalistas de América Latina y establecer que en las sucesivas ediciones se llamará Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe.

Exigir el fin del bloqueo del gobierno de Estados Unidos contra el pueblo de Cuba, por constituir una expresión brutal de exclusión y de agresión contra un país hermano y su vida económica y social, y, en particular contra su cultura, incluyendo el cine. De igual modo, los participantes dejan constancia del agradecimiento de los cineastas latinoamericanos y caribeños a Cuba por su permanente contribución a la formación, desarrollo y promoción del documental y sus hacedores.

Condenar las acciones bélicas y de carácter genocida por parte del ejército de Colombia en la frontera con el Ecuador, acciones perpetuadas con la complicidad del gobierno de los Estados Unidos. Así mismo, condenar el atropello permanente a las poblaciones indígenas y la connivencia con el asesinato paramilitar que mantiene aterrorizados a los pueblos de la hermana Colombia.

Los participantes en este Primer Encuentro de Documentalistas del siglo XXI acogen plenamente la consideración según la cual la continuidad de estas reuniones de discusión, intercambio y conclusiones tiene valor estratégico para el éxito de nuestro Movimiento.

En tal sentido acordamos:

- 1 Establecer una organización básica para el seguimiento de acuerdos y recomendaciones emanados de los encuentros que, por razones operativas, será inicialmente estructurada por la Mesa Directiva abierta a la participación del colectivo.
2. Convocar, bajo los auspicios generosos y consecuentes del Ministerio de Cultura de la República del Ecuador, al 2do. Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del siglo XXI, de participación abierta, cuya fecha y lugar definitivo serán establecidos y difundidos oportunamente.
3. Concertar con la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano la apertura de una ventana dedicada al Movimiento del Cine Documental en el Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño.

Los abajo firmantes suscriben este documento, en Caracas, República Bolivariana de Venezuela, el 7 de noviembre de 2008.

Argentina: Fernando Birri, Humberto Ríos , Octavio Getino, Dolores Miconi Carolina Silvestre - Eva Piwowarsky Carmen Papio Mauricio Berú, Alejandro Saderman , Ernesto Bravo, Mariana Arruti , Norma Fernández e Camilo Moreira Biurra.

Bolivia: Ivan Sanjinés e Armando de Urioste.

Brasil: Orlando Senna, Silvio Da-Rin, Silvio Tendler, Sergio Muñoz, Maurice Capovilla, Wolney Oliveira e Solange Lima.

Chile: Susana Velleggia, Carmen Castillo, Sergio Trabucco, Luis Vera e Pedro Chaskel.

Colômbia: Alejandro Chaparro Martínez

Costa Rica: Juan Manuel Fernández e Mercedes Ramírez.

Cuba: Alquimia Peña, Omar González, Estela Bravo, Rigoberto López, Elisa Alvarez e

Miguel Torres.

Guatemala: Rafael Rosal

Ecuador: Jorge Luis Serrano, Yanara Guayasamin, José Yépez , Diego Ortuño e Billy Navarrete

República Dominicana: Martha Checo e Felix Manuel Lora

Panamá: Carlos Aguilar Navarro

Haiti Arnold Antonin Paraguai: Hugo Gamarra

Peru: Nora de Izcue, e Alejandro Legaspi Puerto Rico: Ana María García

México: María Guadalupe Ochoa Avila,, José Peguero, David Saudhi Batalla, Edmundo Martín del Campo, Susana Arwas - Emiliano Menéndez Pedrero, Cristian Calónico Lucio e Oscar Menéndez .

Nicaragua: Marcio Raúl Vargas

Venezuela: Edmundo Aray, Tarik Souki Farías, Jorge Sole, Andrés Agusti, Donald Myerston, David Rodríguez, Liliane Blaser, Aldrina Valenzuela, Charles A. Martínez G., Patricia E. Ortega, Yanilú Ojeda , Hugo Gerdel, Hernández Palmar, John Petrizzelli, Lucia Lamanna, Beatriz Lara , Marina Levy Guevara, José Castillo, Juan de Dios Ruiz , Belimar Román Rojas, Dennis Pabón, Beatriz Bermúdez , Juan Plaza, Miguel Angel Tisera, Víctor Luckert, Joan Espina, Yoli Chacón, Humberto Castillo, Javier Beltrán Ramos, Erasmo Ramírez, José Luis Dávila, Carol Cazares Defaz , Ernesto José Moya e Leopoldo Pinzón

Uruguay : José Pedro Charlo.

Resoluções

I. Resoluciones aprobadas no 1º encuentro de cineastas latinoamericanos (1967)

1. Crear el CENTRO LATINOAMERICANO DEL NUEVO CINE, que reunirá los movimientos del Nuevo Cine Independiente de cada país de América Latina.

La sede permanente del organismo será en La ciudad de Viña Del Mar, Chile.

EL CENTRO LATINOAMERICANO DEL NUEVO CINE, tendrá una Comisión Ejecutiva formada por un representante de cada país, un coordinador general, y una secretaría ejecutiva con sede permanente en Viña Del Mar.

El coordinador general será designado por acuerdo de los distintos países Del Centro y el Secretario Ejecutivo por el Cine Club de Viña Del Mar.

Se formarán en cada uno de los países participantes Del centro Latinoamericano, Centros Nacionales Del Nuevo Cine.

El Centro Latinoamericano tendrá en cada país tres delegados que constituirán los Centros Nacionales.

2. Enviar toda La información que surja de las deliberaciones del Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos y del V Festival de Cine de Viña del Mar, a todas las publicaciones especializadas, insistiendo en la importancia y necesidad que a las informaciones enviadas en el futuro se les preste participar atención y difusión. Cada delegación designará un crítico cinematográfico para que toma La responsabilidad de preparar periódicamente el material informativo que será enviado a las publicaciones especializadas. Copia de todo el material enviado por cada país debe ser remitido a la sede del Centro Latinoamericano en Viña del Mar.

3. Organizar una Semana de Cine Latinoamericano que será propuesta para su exhibición en los diversos Festivales Cinematográficos Internacionales como Muestra paralela. Los Festivales Cinematográficos Internacionales a los que se propondrá La exhibición de esta Muestra de Cine Latinoamericano son: Cannes - Pesaro- San Sebastián- Moscú- Montreal- Venecia- Columbianum- Berlín- San Francisco y Acapulco.

La Muestra estará integrada por filmes producidos en los últimos años: 7 largometrajes una selección de cortometrajes, que acompañarán La exhibición de cada largometraje. Argentina y Brasil aportarán dos largometrajes cada uno, Mejioco, Cuba y Bolivia un largometraje cada uno. Para La selección de los

cortometrajes se tendrán Uruguay, Venezuela, Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba y México, dándose prioridad a los cuatro países que no participan con largometrajes.

Se recomienda que los filmes que integran la semana estén subtítulos en francés e inglés.

Cada país designará a un responsable para la obtención y remisión de los filmes.

Los Centros Nacionales y responsables directos por la remisión de las copias de los filmes, deberán informar al Centro Latinoamericano antes del 24 de Marzo, los nombres de los filmes de corto y largometrajes seleccionados para la Semana.

Se solicitará a La Asociación Internacional de Nuevo Cine con sede en Roma, que asuma la organización y control de La Semana en los mencionados Festivales.

La Secretaría Ejecutiva del Centro latinoamericano informará a los Centros Nacionales cuál será el primer Festival que exhibirá esta Muestra y la forma, lugar y fecha de envío.

4. Promover la Semana a que se refiere el punto tres o Semana Nacionales, en cada país, a través de los Centros Nacionales en colaboración con Cinematecas, Cines de Arte y Cine Clubs.

5. Promover el Encuentro de Críticos cinematográficos y editores de publicaciones especializadas de América Latina y Europa, en ocasión de los Festivales Internacionales Cada Centro Nacional gestionará invitaciones para críticos vinculados a la cinematografía de cada país.

6. Cada Centro Nacional elevará a La Secretaría Ejecutiva de Viña Del Mar y en el plazo de 90 días lo siguiente:

- un informe completo censando el mercado potencial en 16mm.
- un censo completo de cines de arte.
- un informe completo sobre las posibilidades de exhibición de corto y largometrajes en canales de televisión.
- un informe completo sobre legislación cinematográfica y condiciones de producción y distribución.

La Secretaría del Centro Latinoamericano enviará un informe completo a los Centros Nacionales resumiendo los datos más importantes aportados por cada país.

7. La Secretaría Ejecutiva del Centro Latinoamericano informará a la FIPRESCI sobre las conclusiones del Encuentro, la constitución del Centro y la organización de la Semana en los Festivales Internacionales

mencionados. Se solicitará que los afiliados de la FIPRESCI asistentes a los Festivales, den la mayor difusión a las expresiones del Nuevo Cine Latinoamericano y que esta difusión también se haga a través del Boletín de La FIPRESCI. Debe realizarse igual gestión con la Asociación Internacional de Críticos Cinematográficos.

9. Se editará un catálogo completo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Cada país deberá suministrar antes del 15 de Abril del corriente año los siguientes materiales:

- un artículo sobre el Nuevo Cine que ubique la aparición del movimiento en el contexto cultural y cinematográfico de cada país.
- de la producción de los años 1964, 1965 y 1966 se enviará lo siguiente:
- ficha técnica de cada film.
- sinopsis
- fotografías
- referencias para las ventas al exterior
- de la producción importante de los años anteriores se remitirá el nombre de los filmes, director, productor y referencias para la venta al exterior.
- Cada Centro Nacional designará un crítico encargado de suministrar los datos mencionados.

El material deberá ser remitido a Walter Achugar (calle Andrés 1433, Montevideo).

9. La Secretaría del Centro Latinoamericano, editará un Boletín Informativo trimestral conteniendo las informaciones remitidas por cada Centro Nacional.

El Centro Latinoamericano establece un acuerdo con el Cine Club de Viña del Mar por el cual la revista editada por el Cine Club toma la representación del Centro Latinoamericano para la publicación de material referente al Nuevo Cine de cada país. Para este fin el Centro Latinoamericano brindará toda su colaboración y apoyo.

10. Se recomienda a cada delegación tomar las medidas necesarias para difundir y destacar la importancia del Festival y el Encuentro a través de los medios de divulgación de sus países.

11. Para asegurar el financiamiento del Centro Latinoamericano con las películas premiadas en el V Festival de Cine Latinoamericano efectuado en Viña del Mar, se organizará un programa que será exhibido comercialmente en Santiago de Chile, Concepción y Viña del Mar, destinando las utilidades al Centro Latinoamericano del Nuevo Cine. En oportunidad de exhibirse en Chile la Semana de Cine Latinoamericano, un porcentaje de las recaudaciones de la misma será destinado al Centro Latinoamericano.

12. Se recomienda que cada Centro Nacional impulse el trabajo de Cinematecas, Cine Clubs y Circuitos de

Cine de Arte, tendiente a establecer vías para el lanzamiento de los filmes latinoamericanos Del Nuevo Cine.

13. Recomendar a los realizadores y productores Del Nuevo Cine de cada país estudiar las formas de intercambio de filmes para su distribución y exhibición mediante el trueque o exhibición a porcentaje sin mínimo garantizado.
14. Se dio traslado a UCAL (Unión de Cinematecas de América Latina), con carácter de recomendación especial la organización de un programa de dos horas integrado por los filmes premiados en el Festival para ser difundidos en los países de América Latina, a través de las Cinematecas. Se recomienda también a las Cinematecas la programación de filmes latinoamericanos en la medida de sus posibilidades.
15. Para establecer una vinculación permanente con la Asociación Internacional para la Difusión Del Nuevo Cine, se aceptó la representación de dicho organismo en la Comisión Ejecutiva Del Centro Latinoamericano, a través de su delegado en América Latina.
16. La Secretaría Ejecutiva Del Centro Latinoamericano iniciará gestiones ante los representantes Del Nuevo Cine mejicano para que el segundo encuentro de realizadores se efectuó en el año 1968 en aquel país.

Las presentes resoluciones fueron aprobadas por el Plenario Del Encuentro, el día 8 de Marzo de 1967 en la ciudad de Viña Del Mar, Chile.

Fonte: Cine cubano. Havana. n° 42-43-44, 1967. pp. 8-9

II - Declaración final: IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos

Los cineastas latinoamericanos reunidos em Caracas Del 5 al 11 de septiembre de 1974, después de Haber intercambiado experiências y escuchado los informes sobre la situación cultural y específicamente cinematográfica de cada uno de los pueblos que integran la gan patria latinoamericana, emitimos la siguiente declaración resultante de la comunidad de intereses, objetivos y tareas a enfrentar para el continuo desarrollo y fortalecimiento de un cine latinoamericano comprometido en la lucha por la descolonización cultura y la liberación nacional.

Efectuamos este encuentro a un año de haberse implantado em el hermano país de Chile una despiada y sanguinária dictadura fascista, expresión más alta, pero no la única, de la acción que el imperalismo norteamericano y sus intermediários antinacionales en nuestro continente no vacilan en llevar adelante, implantando el terror y la barbarie em nuestros pueblos cuando no pueden detener el proceso de liberación e independência nacional por otros médios.

La práctica de le represión, la tortura y el asesinato, la feroz persecución y el encarcelamiento de miles de personas, Forman parte de la vida cotidiana de algunos de nuestros países, pero es em Chile donde estas manifestaciones han dejado ver con más dramática y espantosa claridad, la naturaleza inhumana y bestial de las estructuras que defienden la dependencia y el neocolonialismo cuando este siente amenazadas las bases que sustentan su poder.

Es por ello que la convocatoria a este Encuentro de Cineastas Latinoamericanos se inscribió desde su proyecto en el marco de las actividades que a lo largo de este mes se realizan en todo el mundo como manifestación de solidaridad militante con el pueblo chileno: y por lo que une en esta declaración su voz, y el compromiso de la acción práctica, a la de todos los que en la medida de sus posibilidades luchan por aislar a la dictadura fascista y ayudar al pueblo chileno em la resistência y el combate.

Un camino, no muy corto y nada fácil, han recorrido los cineastas latinoamericanos comprometidos en la creación de un cine al servicio de la lucha por la descolonización cultural y la liberación nacional. De esfuerzos aislados y heróicos, a veces transitoriamente detenidos o dispersos en el duro bregar de la lucha por alcanzar el mínimo de recursos materiales que hicieran posible la realización de un proyecto, de la siempre renovada voluntad de proseguir, reajustando planes e intenciones e improvisando y clarificando sobre la marcha de las victorias alcanzadas y los reveses sufridos em la búsqueda de la autenticidad, la comunicación y la coherencia em le plano estético-ideológocultural; de los riesgos personales cuando se há trabajado y trabaja em condiciones de semiclandestinidad o clandestinidad y al precio de la persecución, represión y encarcelamiento, se ha ido creando el conjunto de hechos, y de obras, que hacen posible hablar hoy de un cine auténticamente latinoamericano.

Los Encuentros de Viña Del Mar en 1967 y 1969, y el de Mérida en 1968, hicieron posible que en dos puntos de nuestra gran pátria se establecieran, a través Del conocimiento personal y de las obras re-

alizadas hasta entonces, los primeros contactos e intercambio de experiencias que permitan aquilatar el camino recorrido y las causas y puntos de vista comunes. Descubrir y profundizar en las similitudes y particularidades, constatar que por encima de estas últimas existen eslabones históricos, culturales y económicos que encadenan una identidad propia, sobradamente más poderosa que aquellos aspectos que individualizan países o regiones de nuestro continente, ha sido uno de los aportes que este cine latinoamericano ha ofrecido al enriquecimiento y cohesión de la cultura latinoamericana, en tanto que fuente de afirmación de los valores de los pueblos que la integran, y arma de resistencia frente a los que han tratado de ignorar o deformar nuestra historia y tradiciones.

Es así como este cine se ha insertado en el frente de batalla ideológico-cultural como instrumento de denuncia, esclarecimiento y lucha. En algunos casos de modo todavía embrionaria y balbuciente; resultando de la ausencia de recursos, la inmadurez de los realizadores, y más comúnmente, de la brutalidad de la represión. En otros, y por todo el continente, con logros más acabados, técnica, estética y políticamente eficaces, y a veces, inclusive, con una producción continua y hasta ascendente.

Pero lo más importante, en uno y otro caso, es que siempre se busca, y se ejerce el cine, como respuesta a la labor que, tenaz y minuciosamente, desarrollan el imperialismo norteamericano y sus intermediarios, sirviéndose de los más poderosos recursos. Ellos tratan de sostener una sistemática acción corrosiva sobre cuanto nos une y fortalece, promoviendo e intentando perpetuar el aislamiento de nuestros pueblos, destruyendo nuestras culturas, cerrando el paso a la reconstrucción bolivariana y de nuestra gran patria dividida. Para lograrlo imponen sus esquemas de interpretación de la realidad e intentan enturbiar cuanto conduce a la lucha por la liberación nacional.

Si bien las tareas y objetivos generales de los cineastas latinoamericanos, enmarcados en la lucha antiimperialista por la liberación nacional y la descolonización cultural, siguen siendo esencialmente las mismas que se señalaron y aprobaron en los Encuentros anteriormente citados, y más recientemente en la participación latinoamericana en las reuniones efectuadas en Argel, Buenos Aires y Montreal, se hace necesario destacar las variantes que la realidad histórica presenta. En el marco de diversos contextos y niveles de desarrollo, las cinematografías nacionales de América Latina no lo serán auténticamente sino inscribiendo su proyecto y obras en la lucha por la formación plena de la nación, en consecuencia, en los esfuerzos y combates por la conquista de la plena y verdadera independencia económica y política.

Las diferentes situaciones que enfrentan nuestros pueblos tanto en el plano económico como en el nivel de organización de las fuerzas políticas y de masas, plantea alternativas de variado orden en el combate por alcanzar estos objetivos. Sólo en el estudio profundo de esta realidad, en el análisis y conjugación de las particularidades nacionales y las que caracterizan el continente en su conjunto, es que el cineasta estará en condiciones de que su obra sirva eficazmente a las metas que dan razón de ser a su existencia.

Pero la multiplicidad de facetas y matices, y la necesidad de tomar en cuenta las más inesperadas situaciones, puede dar lugar, o ser campo propicio a la confusión, no solo circunstancial o inconsciente sino incluso promovida y orientada por el imperialismo. Esto solo podremos evitarlo poniendo en tensión todas las energías intelectuales y morales para ahondar rigurosamente en la problemática contemporánea, hasta clarificar el contexto en que desenvolvemos nuestra actividad. El imperialismo norteamericano trata y tratará por todos los medios a su alcance - y esos medios son vastos en cantidad y experiencia - de cultivar la decepción y el escepticismo en aquellos lugares en que la liberación nacional ha sufrido derrotas temporales, procurando congelar los regazos emocionales de esas situaciones en la misma dirección en que han trabajado para deformar o intentar romper las líneas de continuidad con la herencia cultural, en tanto que fuentes de resistencia y conciencia. Al mismo tiempo tratará de acrecentar la impaciencia que impide ver el avance y desarrollo de fuerzas nada desdeñables que van abriendo brechas cada vez más amplias, aprovechando las contradicciones que provoca su permanente crisis y el actual acontecer histórico internacional. Y no vacilará tampoco en cultivar, en otras situaciones, la sensación de victoria definitiva ante medidas parciales, intentando convertirlas en resortes de un nuevo conformismo.

Nuestra responsabilidad como cineastas latinoamericanos es contribuir con nuestra práctica, a demarcar, en cada uno de nuestros países, la línea divisoria que separa al imperialismo y sus intermediarios de todas las fuerzas que luchan por la verdadera liberación nacional. La búsqueda de los caminos que la realidad ofrece y sobre los que debemos actuar para poder alcanzar los objetivos fijados, demanda de nosotros el compromiso político de una acción consecuentemente antiimperialista en nuestro trabajo y en nuestro quehacer como ciudadanos, máxima garantía de que los cineastas, y sus obras, no solo acompañen o testimonien los combates por la liberación, sino que sean participantes activos de los mismos.

Caracas, 11 de Septiembre de 1974.

III.- Resolución do Comité de Cineastas Latinoamericanos (1974)

Para la aplicación de los contenidos expresados en la presente declaración, este plenário resuelve crear el COMITÉ DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS, que tendrá las siguientes tareas fundamentales:

1. Asegurar la continuidad de las reuniones y encuentros de los cineastas latinoamericanos, debiendo realizarse el próximo en el plazo de un año.
2. Promover reuniones regionales y seminários de estúdios, para examinar y discutir la problemática del cine latinoamericano.
3. Establecer la solidaridad activa con las cinematografías nacionales y represión de regimenes dictatoriales como Chile, Uruguay y Boliviay, com aquellas que pudieran sufrir la misma situación.
4. Apoyar las cinematografías de aquellos países que están en un grado incipiente de desarrollo y promover el nacimiento en aquellos donde aún no existiera.
5. Denunciar permanentemente la utilización de los medios de comunicación masiva por el imperialismo como instrumento de penetración ideológica y deformación de nuestra cultura latinoamericana y parte de su política de neocolonialismo cultural y dominación. Darse una política de rescate de esos medios de comonicación masiva para que estén al servicio de los pueblos latinoamericanos.
6. Organizar um relevamiento Del cine latinoamericano que reúna información en los siguientes aspectos: condiciones de producción, distribución y exhibición; existência de equipos y servicios técnicos; películas realizadas y en vias de realización para facilitar su circulación.
7. Promover la participación Del cine latinoamericano em muestras, festivales, encuentros y otras manifestaciones culturales similares com el objeto de que nuestro cien sea instrumento para el conocimiento integral de nuestra realidad continental.
8. condiciones para su edición.
9. La sede Del Comitê de Cineastas Latinoamericanos será la ciudad de Caracas.

Caracas, 11 de Septiembre de 1974.

Fonte: Cine al dia. Caracas, nº19. mar., 1975. pp.41-42.

IV. Declaración final V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (1977)

A poco más de treinta meses de nuestro IV Encuentro, celebrado en Caracas, en Septiembre de 1974, una representación de los cineastas latinoamericanos comprometidos en la lucha por la existencia, divulgación y desarrollo de un cine que es parte inseparable de la lucha antiimperialista y por la liberación nacional de nuestros pueblos, nos hemos reunido nuevamente en Venezuela, en esta ocasión en la ciudad de Mérida, convocados por el Comité de Cineastas Latinoamericanos y contando con la decisiva cooperación y apoyo Del Departamento de Cine y la Dirección de Cultura y Del Rectorado de la Universidad de Los Andes, cuya gestión y promoción ya había hecho posible nuestro II Encuentro en 1968.

Después de escuchar los informes que sobre la situación cinematográfica de sus países han presentado las delegaciones participantes en el Encuentro, de debatir los mismos e intercambiar experiencias en torno a los aspectos globales y particulares de la realidad cinematográfica continental, y acompañado a esta actividad la muestra de un conjunto películas latinoamericanas realizadas en este periodo y representativas de nuestros intereses y objetivos comunes, procedemos a emitir esta Declaración final: Hace diez años, un grupo de cineastas latinoamericanos efectuamos nuestro I Encuentro en una parte del territorio de nuestra gran patria dividida, en Viña del Mar, Chile. La visión de las películas allí presentadas, provenientes de varios de nuestros países, y las ponencias e intercambio de ideas y experiencias con relación a nuestro trabajo, nos permitieron profundizar colectivamente por primera vez, en el ordenamiento y coherencia de puntos comunes y de objetivos a alcanzar.

Culminamos entonces una etapa en la que había predominado el desconocimiento casi total entre nuestros esfuerzos por crear un cine auténticamente nacional en cada uno de los países allí representados por sus cineastas y sus películas. Estas obras se habían ido realizando desde unos años antes a través de diversas, aisladas, complejas, difíciles y a veces heroicas experiencias, consecuencia de los antecedentes y de características históricas, políticas, culturales y cinematográficas de nuestras naciones; Así fue gestando el surgimiento de una cinematografía de verdadera identidad continental, porque la estrecha y sensible relación existente entre sus cineastas y la realidad latinoamericana creaba las condiciones para obras que expresaban los rasgos comunes de nuestra historia y cultura, las similitudes en las situaciones, económicas y socio políticas que han vivido y viven nuestros pueblos, y sus luchas contra el enemigo común.

Desde aquel momento nos definimos, independiente de estilos, formas y expresión o verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales.

Allí, en Viña del Mar, en 1967, se constató la existencia de un nuevo cine latinoamericano y nos planteamos la lucha por su crecimiento cuantitativo y cualitativo y por el incremento de su difusión sobre la base de objetivos ideológicos y culturales que es conveniente recordar:

El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que al-

gún día harán realidad la gran pátria del Rio Grande a la Patagônia ; el que participa como línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones sucedaneas de sus colaboradores antinacionales en el plano ideológico-cultural;el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible,como fuente de fortacimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados;y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano,situándolos en el contexto de la realidad economica y política que lo condiciona,promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia.

A lo largo de estos diez años trancurridos,el nuevo cinelatinoamericano ha continuado su existencia,difusión y desarrollo.A él se han incorporado jóvenes cineastas y otros se han identificado o acercado a nuestras posiciones. El nivel de compromiso político coonsecuente y el grado de eficacia alcanzado nos ha ganado la solidaridad y el apoyo de los cineastas progresistas y revolucionários en el mundo,y el respeto y la admiración de otros pueblos a donde hemos logrado hacer llegar nuestro trabajo,pero por encima de todos nos ha vinculado indisolublemente a nuestros pueblos,a los cuales hemos acompañado en todas las formas de lucha de estos años,convirtiendo nuestro cine en un real instrumento de combate.

También nos hemos ganado el derecho a ser bloqueados,a que se practiquem contra nosotros diversas formas de represión,desde las mas refinadas hasta las más brutales y sanguinarias.

Nuestra unidad con las luchas y suerte corridas por nuestros pueblos y sus vanguardias es razón de orgullo para los que de una forma u outra hemos trabajado por la existencia y continuidad de este cine.Hemos estado presente en los reveses y en las victorias,en los reflujos y en los avances,y ante cada una de las situaciones,exitosas o adversas,ha predominado en los cineastas latinoamericanos el espíritu de sacrificio,la madurez política,la disposición a continuar la larga batalla por la verdadera independencia.

Si han fracasado los intentos de destruirmos también fracasarán los de diluirmos en reflexiones o prácticas cinematografivas que cultiven el circulo vicioso de la inércia,que conduzean a la parálisis y a la contemplación pasiva frente al reflujoque inevitablemente se ha dado en algunos puntos del continente.Los cineastas latinoamericanos analizamos nuestra experiencia con rigor y con valentía y en este frente de trabajo no habrá margen para el escepticismo elaborado,peligrosa cantera de fuente de rendición.

No ignoramos el medio y las condiciones en que desenvolvemos nuestro accionar. La correcta comprensión politica de la situación internacional y continental y de las particularidades de cada uno de nuestros países y sus coyunturas nos ha permitido y nos seguirá permitiendo ajustar o reajustar nuetsro trabajo a la realidad,manteniendo una intransigente consecuencia con nuestros principios.

Nuestro cine es clandestino o semiclandestino cuando las circuntancias o la represión así lo exigen;nuestro cine es alternativo a las salas controladas por las transnacionales y sus agentes internos cuando su contenido politico o las condiciones existentes en determinado país así lo demandan;y nuestro cine es también el que lucha y conquista espacios en el marco de las relaciones industriales de producción,distribución y exhibición,utilizando los

marcos de legalidad que presentan la diversidad de contradicciones en nuestras sociedades.

Porque nuestro objetivo es comunicarnos con los diversos sectores que integran el pueblo dentro del público cinematográfico de nuestros países dondequiera que se encuentren y podamos llegar.No hacemos culto a ninguna forma de automarginación investida de pureza,pero tampoco nos dejamos seducir por mecanismos de amplitud;trabajamos y luchamos dentro de ello a partir de las posiciones que siempre hemos sostenido,y por lo tanto sabemos definir las fronteras.Esto,no lo ignoramos,exige de nosotros un constante crecimiento en el nivel político ideológico y organizativo.Es un desafío que nos impone la realidad y lo aceptamos.

No há sido,no es,no será fácil en los próximos años la continuidad y el desarrollo de nuestro trabajo en algunos países del continente.Pero ya hoy no sólo somos una larga lista de películas documentales,de ficción,noticieros y dibujos animados,de imágenes que testimonian,interpretan y acompañan la lucha de los pueblos latinoamericanos,de obras cinematográficas y de millones de metros de celuloide en los que está impresa nuestra historia contemporánea como arma movilizadora y forjadora de conciencia .También somos un movimiento de cineastas unidos y comprometidos en esta lucha,y en nuestras filas se ha conocido la persecución,el exilio,la cárcel,la tortura y la muerte.Somos una huella imborrable en la historia de algunos de nuestros pueblos donde transitoriamente se ha hecho imposible continuar trabajando:el desarrollo de una sólida conciencia antifascista,antiimperialista y latinoamericanista ha hecho posible que desde otros puntos del continente muchos compañeros continúen la resistencia a través de la actividad cinematográfica.

Muchas veces hemos mencionados en nuestras intervenciones y en nuestros documentos,y en éste también lo hemos recogido,que somos una gran patria dividida.Esta imagen encierra para nosotros un contenido muy concreto y las propias características del cine como manifestación artística y medio cultural de comunicación social han contribuido a que los cineastas latinoamericanos seamos dentro del movimiento cultural de nuestro continente particularmente abanderados de ese proyecto bolivariano y martiano,todavía incumplido.

Profundamente identificado con las exigencias que esse proyecto exige y convencidos del valor que encierra nuestra labor en el área de la cultura y reafirmación de nuestras identidades nacionales,nos hemos reunidos aquí para redoblar nuestros esfuerzos y seguir trabajando. Saludamos el surgimiento de las obras que han conformado la existencia de un nuevo cine mexicano que ya es parte del nuevo cine latinoamericano.

Nos solidarizamos, miliitantemente,con los cineastas y pueblos de este continente que sufren la represión fascista o gorila. Apoyamos el desarrollo de las jóvenes cinematografías de Panamá y Puerto Rico y las luchas de sus pueblos frente a la agrésion directa de que son objeto por el imperialismo yanqui.

Mérida, 27 de Abril de 1977.

Fonte: Cine Cubano nº91/92;1978.pp.26-28

Congressos e Fóruns

IV Congreso de la unión de Cinematecas de América Latina: Declaración Cultural Nacional y Descolonización Cultural

Durante casi cinco siglos de exploración, que todavía perduran para la mayoría de los países de América Latina, estos han desenvuelto su existencia dentro de estructuras económico-sociales que no responden a sus verdaderas condiciones y necesidades. Los grandes centros imperialistas del mundo, desde 1492 a la fecha, han ido determinado con acciones de todo tipo, que todos y cada uno de nuestros países condicionarán su desarrollo al desarrollo que obligatoriamente tenían que proporcionar a las distintas metrópolis. Esta sostenida labor de saqueo y devastación de todas las riquezas naturales y humanas del continente, tenía necesariamente que encontrar su correspondencia en todas las facetas de la vida, incluida desde luego la propia conciencia de esta.

El imperialismo, para asegurar su dominio, tenía que impedir que el hombre de nuestra América continuara ligado a su historia, porque esta es fuente indiscutible de resistencia y de igual forma tenía que intentar destruir todas las manifestaciones de su cultura porque estas prueban irrevocablemente su propia capacidad para ser. El hombre de América Latina, la historia de América Latina, la cultura de la América Latina tenían que dejar de ser latinoamericanos. Las metrópolis impusieron sus modelos y desvirtuaron nuestras formas de expresión, tratando de impedir su desarrollo, configuración contemporánea y potencia creadora. La colonización económica comportó la colonización cultural. Son estas razones que obligan a afirmar a las Cinematecas adscritas a la UCAL que el acto cultural por excelencia en América Latina es la liberación de nuestros pueblos y que a su servicio deben colocarse las actividades cinematográficas del continente en consecuencia, la primera labor de las cinematecas latinoamericanas debe ser la de promover, conservar, difundir y desarrollar al máximo sus posibilidades, el cine de su propio país y al latinoamericano que auténticamente exprese nuestra realidad y la problemática y tendencias de su transformación. El cine que hable desde América Latina y para América Latina con el lenguaje y en función del reencuentro con nuestra dimensión contemporánea.

Esto no implica desatender las funciones específicas a toda cinemateca, como son la conservación y difusión de las obras cinematográficas mundiales con valores históricos y/o artísticos. Pero sí obliga a superar las limitaciones de la organización tradicional. La cinemateca latinoamericana de hoy no puede contentarse con sus funciones en tanto que archivo cinematográfico. Bien al contrario, tiene que devenir en una nueva y total estructura cultural que abarque todas las modalidades del quehacer cinematográfico actual.

México, 19 de Febrero de 1972.

Fonte: Cine Cubano, nº73-74-75, 1972. p. 116.

I Fórum Mundial do Audiovisual

O I Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, foi antecedido e incorporou outros eventos, como o Fórum das Autoridades Locais, o Fórum dos Juizes, o Fórum Parlamentar Mundial, um fórum dedicado às crianças e um Fórum Mundial do Audiovisual, que fez a defesa da diversidade cultural, elencando a questão audiovisual, nela destacando-se o cinema, como uma questão social fundamental. A sua Carta Final apresenta os principais pontos de discussão e conclusões.

Carta Final I Fórum Mundial do Audiovisual

“Em defesa da diversidade cultural e dos imaginários nacionais” Os cineastas, produtores, exibidores, técnicos, distribuidores, profissionais de ensino, televisões, artistas e entidades do setor audiovisual presentes no Fórum Mundial do Audiovisual, realizado em Porto Alegre, nos dias 3 e 4 de fevereiro de 2002, durante o 2º Fórum Social Mundial, manifestam à comunidade internacional a necessidade de tratar a questão audiovisual como questão social fundamental e apresentam as seguintes

conclusões:

A imagem audiovisual - particularmente, a cinematográfica - é uma das mais completas e profundas formas de manifestação cultural dos povos. Sua existência é parte constitutiva e fundamental da identidade de cada nação. Nestas últimas décadas, entretanto, os mecanismos de regulação do mercado mundial têm apontado para a negação deste direito básico de auto-determinação cultural e econômica da maioria da população mundial.

A integração crescente entre a indústria do audiovisual e as indústrias do entretenimento e da comunicação como um todo, através da formação de grandes conglomerados e cartéis internacionais, tem colocado cada vez mais sob ameaça o direito à existência das diferentes cinematografias e teledramaturgias nacionais, pela via do monopólio dos mercados, da tentativa de imposição de uma matriz estética e da padronização do gosto do público. A liberdade de escolha dos indivíduos é questão de vida ou de morte da democracia.

O cinema e a arte como um todo não podem ser colocados no rol de meras mercadorias que, a cada ano, são objeto de discussões e disputas nos mecanismos regulatórios do mercado internacional. Eles são parte indissociável da soberania de cada país e do sagrado direito à livre expressão, portanto, merecedores de toda proteção da sociedade e dos seus governos.

O cinema é, por sua natureza, uma indústria de protótipos que, como tal, pode garantir o máximo de diversidade. Envolve uma multiplicidade de gêneros e linguagens, do cinema experimental às grandes produções comerciais. Considerando que o princípio da diversidade cultural e o direito à diversidade na produção e consumo de imagens são absolutamente vitais para o equilíbrio da ordem mundial, entendem-

os inaceitável o domínio do mercado mundial por uma única cinematografia. Seja pela via da imposição de acordos de comércio internacional, seja pela via de imposição do poderio econômico.

Neste sentido, o I Fórum Mundial do Audiovisual propõe uma ação coordenada, em escala internacional, envolvendo as organizações da sociedade civil, as entidades do setor audiovisual e os diferentes governos nacionais, em busca de uma verdadeira democracia audiovisual mundial, conduzida por regras transparentes e norteada pelos princípios de respeito à soberania cultural, igualdade e fraternidade entre os povos e nações.

Assim sendo, para que esta ação se viabilize, propomos os seguintes pontos que deverão orientar um grande debate internacional a partir deste encontro:

DEFESA DO PRINCÍPIO DA DIVERSIDADE CULTURAL DO AUDIOVISUAL E DO DIREITO DE LIVRE ACESSO AO BEM CULTURAL JUNTO ÀS INSTÂNCIAS POLÍTICAS NACIONAIS E INTERNACIONAIS, DECLARANDO A NECESSIDADE DOS PROFISSIONAIS E PÚBLICO AUDIOVISUAL CRIAREM GRUPOS DE PRESSÃO PARA EVITAR QUE OS GOVERNOS DOS PAÍSES FIRMEM COMPROMISSOS COMERCIAIS QUE COMPROMETAM A DIVERSIDADE CULTURAL;

ESTÍMULO PARA QUE AS SOCIEDADES CIVIS DE CADA PAÍS PARTICIPEM ATIVAMENTE DE DEBATES SOBRE OS MODELOS DE COMUNICAÇÃO EXISTENTES;

DISCUSSÃO SOBRE OS RISCOS DA LÓGICA POLÍTICA DA ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DO COMÉRCIO PARA O AUDIOVISUAL COM BASE NO ENTENDIMENTO DE QUE O AUDIOVISUAL É UM INSTRUMENTO DE PRODUÇÃO DE IDENTIDADE CULTURAL E NÃO PODE SER SUBMETIDO INDISCRIMINADAMENTE AS REGRAS DO COMÉRCIO, MERECENDO PROTEÇÃO ESPECIAL DO CONJUNTO DAS NAÇÕES;

IMPLANTAÇÃO DE AÇÕES EXTERNAS E DE ACORDOS INTERNACIONAIS, QUE OBJETIVEM O DIÁLOGO E A TOMADA DE POSIÇÕES CONJUNTAS ENTRE OS PAÍSES QUE PARTILHEM DOS PROBLEMAS LEVANTADOS NO FMA 2002, BUSCANDO A DEFESA DE SEUS INTERESSES COMUNS NOS FORUNS E ORGANISMOS INTERNACIONAIS, INCLUSIVE JUNTO À OMC;

RECOMENDAÇÃO DO ESTUDO PARA A • FORMAÇÃO DE UM CONSÓRCIO INTERNACIONAL DE ESTRUTURAS PARA A DISTRIBUIÇÃO DE PRODUTOS AUDIOVISUAIS, CONTRAPOSTO À ORGANIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA HEGEMÔNICA;

INDICAÇÃO PARA QUE A TEMÁTICA DO AUDIOVISUAL SEJA ENTENDIDA COMO PARTE ESSENCIAL DO FÓRUM SOCIAL MUNDIAL E EFETIVAMENTE INCORPORADA A ELE COMO UM DOS SEUS PONTOS ESTRATÉGICOS, FUNDAMENTAL NOS SEUS PROCESSOS GERAIS DE ELABORAÇÃO;

INSTALAÇÃO DE UM FORUM MUNDIAL DO AUDIOVISUAL PERMANENTE, CONSTITUIDO A PARTIR DESTA

DOCUMENTO FINAL, ATRAVÉS DA FORMAÇÃO DE UMA COMISSÃO INTERNACIONAL COMPOSTA INICIALMENTE PELOS PARTICIPANTES DAS MESAS DESTES PAINÉIS E ENTIDADES PRESENTES, QUE GESTIONARÃO SUA AMPLIAÇÃO NO DECORRER DO ANO, INCORPORANDO TODAS AS ORGANIZAÇÕES OPERANTES SEGUNDO ESTES PRINCÍPIOS; ORGANIZAÇÃO DO II FORUM MUNDIAL DO AUDIOVISUAL EM 2003, ANTECEDIDO POR UM ENCONTRO PREPARATÓRIO NO FINAL DESTE SEMESTRE NA EUROPA, AMPLIANDO A PARTICIPAÇÃO INTERNACIONAL PARA PREPARAÇÃO DAS TESES QUE DEVERÃO SER DISCUTIDAS EM SUA PRÓXIMA EDIÇÃO EM PORTO ALEGRE.

Porto Alegre, 04 de Fevereiro de 2002

Estarão presentes cineastas e intelectuais como Fernando Solanas (Argentina), Gillo Pontecorvo e Sandro Silvestri (Itália), João Batista de Andrade, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos, Suzana Amaral, Gabriel Priolli (Brasil), Jorge Sanchez (México), Omar Gonzales (Cuba), Roberto Guediguan (França) e Sheik Oumar Sissoku (Mali).

Assinam:

Assunção Hernandez, presidente do Congresso Brasileiro de Cinema, Citto Maselli, cineasta italiano, Robert Guediguan, cineasta francês e Fernando Solanas, cineasta argentino

www.fsm.rs.gov.br

Bibliografia

AVELAR, José Carlos. A ponte clandestina: Teorias de cinema na América Latina. Editora 34/Edusp, São Paulo Brasil. 1995.

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

-----Brasília, Brasil. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28 jul. 1968

ALEA, Tomás Gutiérrez. Dialética do Espectador (Seis Ensaios do mais laureado cineasta Cubano), Summus Editorial, São Paulo, 1984.

ANDREW, J. Dudley. As Principais Tóricas do Cinema. Uma Introdução. Editora Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil. 2002.

BARBERO, Martin - Barbero. De los médios a las Mediaciones. Comunicação, cultura y hegemonia. Ediciones G. GILLI S.A. Naucalpan, México , 1987.

-----Processo de Comunicação y Matrices de la Razón Dualista, Editora G. GILLI CV. México, 1989

BIRRI, Fernando. La Escuela Documental de Santa Fé. Universidad Nacional Del Litoral, Santa Fe, Argentina. 1965.

BARNARD, Timohy e RIST, Peter. South Americam Cinema. Critical Filmography. 1915 -1994. University of Texas Press, Austin, Estados Unidos, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude, Brasil em tempo de cinema. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Brasil. 1967.

----- . Cinema Brasileiro: proposta para uma história. Editora Paz e Terra, 1979.

-----, Cineastas e imagem do povo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

----- . Trajetória crítica. São Paulo: Liv. Edit. Polis, 1978.

BERNARD, Curran Sheila. Documentário - Técnicas para uma produção de alto impacto. Editora Campus/ Elsevier Editora Ltda. Rio de Janeiro - Brasil. 2008.

BRADFORD, Burns E. Latin American Cinema: film and history. Los Angeles, UCLA Latin American center/ University of California, 1975.

BURNS, E. Bradford. Latin American Center. Editorial Committee-UCLC, Latin American Center. University of California, LA, 1975.

BURTON, Julianne. The Social Documentary in Latin America. University of Pittsburgh Press, Estados Unidos, 1990.

----- Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers.

CANCLINI, Néstor García. Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização. Editores UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

----- A Socialização da Arte. Teoria e Prática na América Latina. Editora Cultrix 1984.

----- Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

CAVALO, Ascanio, DOUZET, Pablo e RODRÍGUEZ Cecília. Huérfanos y Perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990 - 1999. Editores uqbar - Colección cinechile. Santiago - Chile 2007.

CAETANO, Maria do Rosário. Cineastas Latino-americanos. Entrevistas e Filmes. Editora Estação Liberdade. São Paulo, Brasil. 1997.

CHANAN, Michael. The Cuba Image Cinema and Cultural Politics in Cuba. BFI, London Indiana, University Press, Bloomington, Indiana, Estados Unidos. 1995.

----- The Politics of Documentary. British Film Institute London, Inglaterra. 2007

CRESTANI, Leandro de Araujo. Da História Oral Nasce a Memória Coletiva - UNIMEO/CTESOP.

CURRAN, Bernard Sheila. Documentário. Técnicas para uma produção de alto impacto Editora Campus. São Paulo, Brasil. 2008.

DRAGON, Alfonso Gumucio. História del Cine en Bolivia. Enciclopedia Boliviana, Editorial Los Amigos del Libro - Cochabamba, Bolivia. 1982.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. Cinema e Política. Tradução de Julio Cesar Montenegro. Editora Paz e Terra. São Paulo, Brasil, 2001.

FORNET, Ambrosio V. Vision del Nuevo Cine Latinoamericano. en C-CAL. Revista del Nuevo Cine Latino Americano. 1985. Universidade de los Andes, Mérida, Venezuela.

GARCIA, Marquez Gabriel. La Aventura de Miguel Littin Clandestino en Chile. Editorial e Bolsillo, Buenos Aires, 2003. Argentina

GARCIA, Espinoza Julio. Por un Cine Imperfecto. Editorial Rocinante, Caracas, Venezuela. 1973.

GALEANO, Eduardo. As Veias Abertas da America Latina. Editorial Siglo Ventiun, Buenos Aires, Argentina. 1975.

GETINO, Octavio y VELLEGLIA Susana. El Cine de las Historias de la Revolución: aproximación a las teorías y prácticas del cine político en America Latina. (1967-1977). Editorial Altamira, Buenos Aires, Argentina. 2002.

GETINO, Octavio. Cine Argentino. Entre lo Posible y lo Deseable. Ediciones CICCUS. Buenos Aires, Argentina. 1998.

----- La Tercera Mirada. Panorama del Audiovisual Latino - Americano Editora Paidós, Buenos Aires, Argentina. 1996.

----- Cine y Televisión en America Latina. Producción y Mercados. Ediciones LOM/Universidad ARCIS/ Fundación del Nuevo Cine Latino - Americano. Santiago, Chile. 1998.

GIMENEZ, Horacio Manuel. Escuela Documental Inglesa. Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, Argentina. 1961.

GRUNNEWALD, Jose Lino. A idéia do Cinema. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Brasil. 1969.

HIJAR, Alberto. Producción, reproducción y significación artística. Cuadernos de Comunicación, Mexico, N° 13, Julho, 1974.

HOJAS DE CINE. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latino Americano. Vol. 1, Secretaria de Educación Pública. Universidad Nacional Autonoma Metropolitana. - UNAM - Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano ; México : Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud ; México : Universidad Autónoma de Puebla , 1986

FARIA, de Almeida Manuel. Cinema Documental. Historia, Estetica e Tecnica Cinematografica. Edições Afrontamento. Porto, Portugal, 1982.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Editorial Civilização Brasileira, 1968.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França. Editora Papirus, Campinas são Paulo, Brasil. 2004.

FRANCIA, Aldo. Nuevo Cine Latinoamericano em Viña del Mar. Ediciones Chile/America -CESOC, Santiago, Chile. 1990.

KREIMEIER, Klaus. El Cine de Joris Ivens. Área Documental. Centro Universitário de Estudios Cinematográficos N° 6 - UNAM, México, 1960.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. La Aventura de Miguel Littín Clandestino en Chile. Editora de Bolsillo, Buenos Aires, Argentina. 2003.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto e PÉREZ ESTREMER, Manuel. Nuevo Cine Latino americano. Barcelona: Anagrama, 1973.

MENDONÇA, de Ramalho Mary Eunice. Cinema de Resistência: caminhos do novo cinema latino-americano. Tese apresentada para o Curso de Pós-Graduação ECA/USP, São Paulo. 1988.

MARTIN, Michael. New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations. Wayne State University Press, Vol. I, Detroit, Estados Unidos, 1997.

MONIZ, Bandeira Luiz Alberto. Fórmula para o Caos. A derrubada de Salvador Allende - 1970 - 1973. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Brasil. 2008.

MOUESCA, Jacqueline. Cine chileno - veinte anos. 1970 - 1990. Editora Luisa Ulibarri. División de Cultura - Ministerio de Educación - Santiago, Chile. 1992.

----- Plano Secuencia de La Memória de Chile. Veinticinco Años de cine Chileno (1960-1985). Ediciones Del Litoral, Madrid, España. 1988.

----- New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas. Wayne State University Press, Vol. II, Detroit, Estados Unidos, 1991.

NAVARRO, Julio Lopez. Peliculas Chilenas. Editorial Lanoria, Curico, Chile. 1994.

NAVARRO, Sergio. (Coordenador), CEPEDA, Rodrigo, DOLL, Edgar, GONZÀLES, Guillermo, UDO, Jacobsen. El Chacal de Nahueltoro. Emergencia de un nuevo cine chileno. Editores uqbar - Colección cine-chile. Santiago - Chile 2009.

NICHOLS, Bill. Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Indiana, University Press, Esta-

dos Unidos, 1991.

..... Introdução ao Documentário. Tradução: Monica Saddy Martins. Sao Paulo: Editora Papirus, 2005.

NÚÑEZ, Fabian. Um Olhar Sobre o Cinema Chileno. Depto. de Cinema e Vídeo. Universidade Federal Fluminense - UFF - Rio de Janeiro, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cine Documental em América Latina. Ediciones Cátedra, Madrid, Espanha, 2003.

----- Le cinéma brésilien. Paris, Centre Pompidou, 1987.

----- O cinema na America Latina, Longe de Deus e perto de Hollywood. Coleção Universidade Livre. Porto Alegre, L&PM Editores, 1984.

PICK, Zusana M. The New Latin American Cinema: A Continental Project. Austin: University of Texas Press, 2003.

LIMA, Monica Cristina Araujo. Fernando Birri: Criação e Resistência do Cinema Novo na America Latina, São Paulo, Brasil. 2005. Tese Doutorado em Integração da America Latina - Comunicação e Cultura. Pro-Reitoria de Pós - Graduação, Universidade de São Paulo. 2005.

LIMA, Mônica Cristina Araujo. "Representação Política e Memória no Documentário Latino- Americano, Argentina e Chile nos 60 e 70" - Pós-Doutoranda no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

----- Cinema e Revolução na Argentina: grupo de Cine Liberação (1966 - 1971) Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2008.

LABAKI, Amir. O Olho da Revolução. O Cinema Urgente de Santiago Alvarez. Editora Iluminura Ltda. São Paulo, Brasil, 1994.

----- É tudo Verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário. São Pablo, Primeira edição pelo selo Francis 2005. São Pablo, Brasil.

LEBEL, Jean-Patrick. Cinema e Ideologia. Edições Mandacaru. São Paulo, Brasil. 1987. PRUDENZI, Ângela e RESEGOTTI, Elisa. Cinema político italiano. Anos 60 e 70. Organização e Coordenação de textos Álvaro Machado. Editora COSAC NAIFY. São Paulo, Brasil. 2006.

PICK, Zuzana, M. The New Latin American Cinema. A Continental Project. University of Texas Press, Austin, Estados Unidos, 1993.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. (Org.) Enciclopédia do Cinema Brasileiro. SENAC, São Paulo, Brasil. 2000

----- (Org.) História do Cinema Brasileiro. Editora São Paulo. Art., 1990.

----- Cinema Marginal (1968 - 1973). A representação em seu limite. Editora Embrafilme / Brasiliense São Paulo, Brasil. 1987.

RIQUELME, C. Diego Ivan. Cinema latino-americano. Um Olhar do cinema documentário da década de 60 e 70. Dissertação de Mestrado - Programa de Integração da América Latina. PROLAM/ -Universidade de São Paulo - USP. 2002.

RUFFINELLI, Jorge. América Latina en 130 películas. Editores uqbar. Libros del Centenario - 1810 - 2010. Santiago, Chile 2010.

-----Pueblo en vilo y su obstinada memoria - Patricio Guzmán. Ediciones Cátedra /Filmoteca Española. Colección Cineastas latinoamericanos, 2002, Derechos Reservados, Madrid España

----- El cine de Patricio Guzmán. Em busca da las imágenes verdaderas. Editores uqbar - Colección cine-chile. Santiago - Chile 2008.

ROCHA, Glauber. Roteiros do Terceyro Mundo. (Org.) Orlando Senna. Editora Embrafilme/ Alhambra, Rio Janeiro, Brasil. 1985.

----- O Século do Cinema. Editora alhambra, Rio de Janeiro, Brasil 1985.

----- Revolução do cinema novo. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

STAM, Robert. Introdução à teoria do Cinema. Editora Papirus. Campinas, São Paulo Brasil , 2003.

SALINAS, Muñoz Claudio e STANGE, Marcus Hans. Con La colaboración de SALINAS, Roco Sergio. Historia Del Cine Experimental em La Universidad de Chile. 1957 - 1973. Editores Uqbar. Santiago, Chile. 2008.

SALES, Paulo E. Gomes. CINEMA: Trajetória no Subdesenvolvimento. Coleção Leitura, Editora Paz e Terra. São Paulo, Brasil. 1996.

SANJINÉS, Jorge y Grupo UKAMAU. Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo. Editora Siglo Veintiuno, México, 1987.

SARNO, Geraldo. Glauber Rocha e o Cinema Latino Americano. Editora da UFRJ. Riofilme, Rio Janeiro, Brasil. 1995.

SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. Cine, Cultura y Descolonización. Buenos Aires Siglo XXI, 1973.

SHOAT, Ella, STAM, Robert. Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico. Barcelona: Paidós, 2002.

SCHUMANN, Peter B. Historia del cine latinoamericano. Editora Legasa, BA, 1988.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

VIANY, Alex. O Processo do Cinema Novo. Organização de José Carlos Avellar. Editora Aeroplano - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1999.

VEGA, Durán Alicia. Itinerario del cine documental chileno. 1900 - 1990. Centro EAC, Estudios y Artes de la Comunicación. Universidad Alberto Hurtado. Editora UAH - Santiago Chile, 2006.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Referências | Fontes

AVELLAR, José Carlos. "A arte do inconsciente". Nossa América, São Paulo, p.76-84, jul/ago 1990.

ANOS, 70. Cinema N° 4 - Bernadet, Jean-Claude, Avellar, José Carlos, Monteiro, Ronald F. - Editora Europa Rio de Janeiro, 1979/1980.

BAJO, Ricardo. El último boom del cine boliviano. es periodista vasco y trabaja en Bolivia desde hace cinco años en diferentes medios de comunicación escritos de La Paz. Actualmente es editor de Fondo Negro, suplemento cultural dominical del periódico, La Prensa, editado en La Paz.

BIRRI, Fernando. Entrevista gravada em video na Mostra de Cinesul - Realengo Universidade Castelo Branco, (Primeira Parte) 2002 - RJ, e no I Festival de Cinema Documentário de Latino-America. - Memorial da America Latina (Segunda Parte) SP -

BIRRI, Fernando. A Refundação do Cinema Latino-Americano. In: MOURÃO, Maria Dora (Org). Ciclo de Debates: 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo São Paulo, 2006. p.13-23.

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

BURTON, Julianne (Ed.). Cinema and social change in Latin America: conversations with filmmakers. Austin: University of Texas, 1988.

CINEMAIS, Revista de Cinema e outras questões audiovisuais., N° 5 - maio/junho, 1997. p.71 49

-----, Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Neo-realismo na America Latina. N° 34, abril/junho de 2003. Pag.73.

-----, Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Poesia, dislexia, câmera na mão câmara no chão. N° 8 - Novembro/Dezembro, 1997.

CINEMA. Revista da Editora Única. Encontro das gerações revolucionaria. Edição Especial Cine Ceara, 2007. Pag. 36.

CINECUBANO, Revista. Cine Popular, cine revolucionário. Entrevista a Mario Arrieta. N° 84,85, ano 1976. Pag.38.

CINECUBANO. Revista. Encontro Latino-americano. Havana, nº7, 1962, p.6.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e Cidadãos. conflitos multiculturais da globalização. Editora UFRJ. Rio de Janeiro, 1997, p.215.111.

CHASKEL, Pedro. Entrevista gravada em HDV - digital realizada em Santiago de Chile - 2010.

COMUNICAÇÃO & POLITICA. Revista Cebela. Cinema N° 4, agosto/novembro, 1995.

CIOMPI Valeria. Hacia um cine latinoamericano. - (Entrevista com Miguel Littin)-. In: Cahiers Du Cinema 253, Paris, Out/Nov. 1974.

DOSSIÉ, Cinema Brasileiro - Revista USP - 19 de setembro/outubro/novembro, 1993, agosto, 1990.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias . O neobandeirantismo da Caravana Farkas. In: José Marques de Melo; Antonio Adami. (Org.). São Paulo na Idade Mídia. São Paulo, 2004, v. , p. 189-208.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário - um estudo de folk mídia. Dissertação (Mestrado), Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação Multimídia, Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2003.

ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais Itaú Cultural. Disponível em: www.itaucultural.com.br Acesso em: 11 abr. 2002.

FRANCO, Maríla da Silva [et al.]. Coletânea lições com cinema. São Paulo: FDE. Diretoria Técnica, 1993.

FRANCO, Marília da Silva. Vivências em Torno do Nuevo Cine Latino - Americano/Escola de Comunicação/ USP.

FARKAS, Thomas - Cinema Documentário: método de trabalho. Dissertação para o título de mestre. ECA/ USP - São Paulo, 1972

GETINO, Octavio. Cine Latinoamericano. Entre la Producción (propia) y los Mercados ajenos). Revista de Cinema e Outras Questões audiovisuais.

GETINO, Octavio. Entrevistas realizadas no Festival de Audiovisual do Mercosul - FAM - Florianópolis/ 2004. e I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em formato vídeo digital (dvcam) - 40 m.

GIMENEZ, Horacio Manuel. Escuela Documental Inglesa. Editorial Documento Del Instituto de Cinematografía de la UNL. Santa Fé, Argentina, 1961.

GONZALES, Tomas Aleia. CHAVEZ, Rebeca. Entrevista Publicada em La Gaceta de Cuba, La Habana, setembro/outubro de 1993. A propósito de Fresa y chocolate.

GUZMAN, Patrício. Entrevista concedidas em duas Partes I - via internet, março 2007. Parte II em Chile pelo Jornalista Rafael Valle cedida gentilmente para o trabalho da tese. Novembro 1999.

GUZMAN, Patrício. Filme Documentário “A Batalha de Chile” - Entrevista realizada por Jose Carlos Avelar - 2005.

GRIERSON, John. First principles of documentary. IN: BARSAM, Richard Meran. Nonfiction film, theory and criticism. New York: A Dutton Paperback, 1984. John Grierson, primeiros princípios do documentário. Campinas, Revista Cinemais, n.8, p.65- 66, nov./dez. de 1997.

HANDLER, Mario. Entrevista gravada em vídeo digital, concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Memorial da América Latina - Gravação em vídeo digital (Dvcam) - 40 m.

HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro. Historia General del Cine. Vol .X - Estados Unidos y America Latina (Coord.) Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1996. (Pag. 347).

HERRERA Lazara Gonzáles. Curadora do Patrimônio e Arquivos de Santiago Alvarez - Cubano. Entrevista concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em vídeo digital (Dvcam) - 40 m.

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.

KORNIS, Almeida Mônica. Historia e Cinema: um debate metodológico. Mestre em Ciências Políticas. Pesquisadora do CPDO/FGV. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol. 5, nº 10, 1992. SOLANAS, Fernando. Entrevista gravada em fita cassette, realizada na coletiva do 1º Fórum Mundial Audiovisual- na Secretaria de Estado da Cultura, Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

LIMA, Monica Cristina Araujo. Cinema e Revolução na Argentina: Grupo Cine Liberación (1966-1971). Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC - Vitória, 2008.

LIMA, Monica Cristina Araujo “Representação Política e Memória no Documentário Latino- Americano, Argentina e Chile nos 60 e 70” Doutora pelo Programa de Pós- Graduação em América Latina (PROLAM-USP), Pós-Doutoranda no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

da USP.

MARROSU, Ambretta. Cine e Ideologia: la consciência Latinoamericana de la década del setenta. Ediciones Asociación Venezolano de Críticos Cinematográficos. Caracas, Venezuela, 1965

MARANHÃO, Lourenço da Silva Fabiana. Tendências do Cinema Latino-Americano Contemporâneo. Trabalho apresentado no 1o. Intercom Júnior, evento componente ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, Uerj, 8-9 set. 2005. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

MAHIEU, Agustín José. Uma Revisión Del Cine Chileno. Cuadernos Hispano-americanos, N° 559, enero 1997. Pag.79.

MENDONÇA, Mary Eunice Ramalho. Historia e Cinema : cinema novismo e violência na America Latina, (Décadas de 69 e 70). Livre Docência. ECA/USP. São Paulo, 1975

MEIZE, Lucas, R. de L. Caravana Farkas - itinerarios del documental brasileño. Tesis (Doctorado en Historia) - Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales, Universidad Federal de Rio de Janeiro, 2005

MUNIZ Sergio. Entrevista I parte - realizada na residência de São Paulo. 2004 - II segunda parte no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em vídeo digital (dvcam) - 58 m.

NUÑEZ, Fabian Rodrigo Magioli. O que é Nuevo Cine Latino Americano? O cinema moderno na America Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino americanas. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Fluminense. Nitroi 2009. RJ.

SBERTONE, 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.

SINOPSE Revista de Cinema, catalogo/ Dossiê (E) N° 3, dezembro,1999.

TEOREMA Critica de Cinema. Em busca de um cinema distinto. Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre. N° 5, agosto 2004. Pag.17.

TORRES, Miguel. El Pueblo, personaje central: conversando com Miguel Littin. Revista Cinema Cubano, 76-77, La Havana, 1973.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. “Um olhar procura a América”. Nossa América, São Paulo, p.78-86, nov/dez 1991.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. "Pioneiras". *Nossa América*, São Paulo, p.96-105, jan/fev

PERUGORRIA, Jorge. Entrevista e depoimento realizado em vídeo digital no Festival de Gramado - 2005

PALLERO, Edgardo. Os documentos em 16 mm de Thomaz Farkas. In; NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema-direto no Brasil). Artigo de 1966. *Contracampo revista de cinema*. maio. 2002. Disponível em <http://www.contracampo.he.com.br> Acesso em: 04.07.2003.

PICK Zuzana M. Revista JUMP CUT A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA Chilean cinema: ten years of exile (1973-83) from Jump Cut, no. 32, April 1987, pp. 66-70 - copyright Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 1987, 2006.

PICK, Zuzana M. Documentário Chileno: continuidade e Disjunção. In: "Politics and the Documentary in People's," *Socialist Review* 35 (1977), 49, rpt in *Cinema an social Change*.

SUSZ. K. Pedro. O Cinema Boliviano. Uma arte heróica, e combativa. *Revista Nossa America*, N° 03, 1992. Pag. 96

RAMOS, Fernão P. *Afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

RUFFINELLI, Jorge Los comienzos de Fernando Birri Disponível em <http://wwwsul.stanford.edu/> Acesso em 28.03.2005.

TAL, Tzvi. Cine político y lucha cultural en Argentina y Brasil: Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo. *Film On-line*, 44, 2000. Disponível em: <http://www.tau.ac.il>. Acesso em: 22.07.2004.

TAL, Tzvi. Imaginando dictaduras - Memória histórica y narrativa en películas del cone sur. In: *Letras*. n. 16, Universidade Federal de Santa María, RS, 2000. p. 257- 296.

PEREIRA, dos Santos, Nelson. Entrevista realizada duas partes I parte; Campinas Biblioteca Centra da Unicamp, 2005 e II parte no I Festival de Documentários da America Latina - SP. Memorial da America Latina São Paulo, 2006. Formato vídeo digital 30 m.

OLIVEIRA, Augusto de Sá. Identidade e Unidade Latino - Americana. Glauber Rocha e Miguel Littin. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008 Faculdade de Comunicação/UFBA,Salvador-Bahia-Brasil.

OLIVO Ramón Gil El Nuevo Cine Latino americano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje. *Comunicación y .Sociedad* (CEIC, Universidad de Guadalajara), núm. 16 -17, septiembre 1992 -abril 1993, pp. 105 -126.

FURTADO, Leonardo Ayres. O cinema popular e Dialético de Tomás Gutiérrez Alea. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Belo Horizonte. Escola de Belas Artes da UFMG, 2007.

RODRIGUES, Livia Fusco. O envelhecimento precoce do Novo Cinema Latino Americano. Trabalho de Conclusão de Curso Pós Graduação em Critica de Cinema São Paulo. Fundação Armando Álvares Penteado - PÓS-GRADUAÇÃO/ FAAP/2009.

LITTIN, Miguel. “O cinema latino-americano e seu público”. Nossa América, São Paulo, p.85-87, jul/ago 1990.

LITTIN, Miguel. Entrevista concedida no I Festival de Cinema Latino-Americano de SP - 2006. Gravação em Formato vídeo digital (dvcam) - 35 m.

LITTIN, Miguel. O Novo Cinema Latino Americano. In: MOURÃO, Maria Dora (Org). Ciclo de Debates: 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo 2006. São Paulo, 2008. p.25-32.

SANTANA, Sandro. “Sonhar com os olhos abertos”. Jornal da Jornada, n. 29, p. 12-14, set.2007.

SOLANAS, Fernando. Entrevista gravada em fita cassette, realizada na coletiva do 1º Fórum Mundial Audiovisual- na Secretaria de Estado da Cultura, Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

VILLAÇA, Mariana Martins. Os Acontecimentos de 1968 e seu Impacto na Produção e Circulação do Nuevo Cine latino - Americano. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC - 2008.

VILLAÇA, Mariana Martins. O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991). São Paulo: Depto. De História - FFLCH-USP, Tese de doutorado, 2006.

XAVIER, Ismail. “Mulher como alegoria de nação”. Nossa América, São Paulo, n.17, p.38- 53, 2002

Jornais | Revistas

ARTE E CULTURA DA AMÉRICA LATINA. Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte. Volume I, Novembro, 1999. N° 2 - FAPESP .

ARTE E CULTURA DA AMÉRICA LATINA. Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte. Volume VIII, N° 1, Julho, 2000.

LITTIN, Miguel. “O cinema latino-americano e seu público”. Nossa América, São Paulo, 1990.

VIVES Camilo. “Apuntes sobre la cinematografía latino-americana en el contexto actual”. Cine Cubano, nº153, La Habana, 2002.

MUNIZ, Sérgio. “Hasta mañana, siempre!”. Nossa América, n. 24, p. 40, 2006. 71

SANJINES, Jorge. Entrevista concedida via e-mail - I - Parte, ano 2004. e II parte - Cinesul - Mostra de Olhos bem Aberto, em Rio de Janeiro, 2006.

XAVIER, Ismail. “Mulher como alegoria de nação”. Nossa América, São Paulo, n.17, 2002

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. “Um olhar procura a América”. Nossa América, São Paulo, 1991.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. “Pioneiras”. Nossa América, São Paulo, jan/fev 1992.

SUSZ. K. Pedro. O Cinema Boliviano. Uma arte heróica, e combativa. Revista Nossa America, N° 03, 1992.

SANTANA, Sandro. “Sonhar com os olhos abertos”. Jornal da Jornada, n. 29, set.2007.

SANJINÉS, Jorge. Um cine militante: Bolívia. Revista Cine Cubano, La Havana, 1988.

SANJINES, Jorge. Nuestro Principal Destinatário. Revista Cine Cubano. N° 105, ano 1983.

SOLANAS, Fernando. Dar espacio a la expresión popular. Revista Cine Cubano, 86 - 87, La Havana, 1973.

Websites

Argentina - WWW.incaa.gov.ar

Brasil - WWW.cultura.gov.br

WWW.mnemocine.com.br

WWW.contracampo.com.br

WWW.ufb.com.br

Bolívia - WWW.conacine.net

WWW.ukamau.org

Chile - WWW.cntv.cl

Costa Rica - WWW.doctvib.fundacine.org

Colômbia - WWW.mincultura.gov.co

Cuba - WWW.cubacine.cu

WWW.cubarte.com.cu/fncl./html

Espanha - WWW.rtve.es

México - WWW.imcine.gov.mx

Panamá - WWW.ascine.org.pa

Peru - WWW.tnp.com.pe

Porto Rico - WWW.doctvibpr.com

Portugal - WWW.icamp.pt

Uruguai - WWW.doctvib.org.uy

WWW.cinemateca.org.uy

Venezuela - WWW.vtv.org.ve

<http://www.alundain.com.ar>

<http://www.poesiaspoemas.com>

<http://el-gallo-en-alpargatas.blogspot.com>

<http://pagina1-josepivin.blogspot.com/>
<http://www.cinencuentro.com/2008/07/02.>

Aruanda Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br> Acessado de outubro de 2008 á fevereiro de 2009.

EICTV - Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de Los Baños Disponível em: <http://www.eictv.org>
Acessado durante o mês de janeiro de 2009.

Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano Disponível em: <http://www.habanafilmfestival.com/>
Acessado durante novembro e dezembro de 2008.

Festival Viva América Disponível em: <http://www.vivamerica.com/cine/>
Acessado de outubro de 2008 á fevereiro de 2009.

FIAFundación Investigación Audiovisual. Disponível em: <http://www.vivamerica.com> Acessado de outubro de 2008 á fevereiro de 2009. Disponível em: <http://www.fiauiimp.com/pagina>
Acessado de julho de 2008 á janeiro de 2009.

Festival Internacional de Cine de Viña Del Mar Disponível em: <http://www.festivalcinevinadelmar.cl/inicio.html>
Acessado de julho de 2008 á janeiro de 2009.

Conexión del cine latino Disponível em: <http://www.latamcinema.com>
Acessado em fevereiro de 2009.

Latino Americano Disponível em: <http://www.latinoamericano.jor.br/>
Acessado em setembro e outubro de 2008.

Portal Del Cine y Audiovisual Latinoamericano y Caribeño Disponível em:
<http://www.cinelatinoamericano.org/index.aspx>
Acessado de julho de 2008 á fevereiro de 2009.

La Latina Disponível em: <http://www.lalatina.com>
Acessado de janeiro de 2008 á fevereiro de 2009.

Info Escola Disponível em: <http://www.infoescola.com> Acessado em: 11/12/2008
Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo Disponível em: <http://www.teses.usp.br/>
Acessado em 15/02/2009.

Sergio Trabucco Disponível em: <http://sergiotrabucco.wordpress.com>

Acessado: 27/01/2009

Apolo Disponível em: <http://apolo.uji.es> Acessado: 27/01/1009.

Cinema Latino Americano Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/fncl>.
Acessado: 02/02/2009.

Shvoong Disponível em: <http://pt.shvoong.com/law-and-politics/politics/> Contemporary
Acessado: 11/02/2009.

COMIBAM Internacional Disponível em: <http://www.comibam.org/> catalog o2006
Acessado: 12/02/2009. Biblioteca

Babab Disponível em: <http://www.babab.com>
Acessado: 13/02/2009

Jump Cut Disponível em: <http://www.ejumpcut.org>
Acessado: 13/02/2009.

Grupo Chaski Disponível em: www.grupochaski.org/
Acessado durante o mês de janeiro e fevereiro de 2009.

ANPHLAC Disponível em: [www.anphlac.org /](http://www.anphlac.org/)
Acessado em 26/01/2009.

Projeto Gráfico:

adaGeisa Rodrigues e Luciane Gardesani

Editoração e Diagramação:

adaGeisa Rodrigues