



**CINEMA DE ENCRUZA:
O CINEMA TRICONTINENTAL NOS MANIFESTOS DE
GETINO-SOLANAS E DE ROCHA**

**CROSSROADS CINEMA:
THE TRICONTINENTAL CINEMA IN THE
MANIFESTS OF GETINO-SOLANAS AND ROCHA**

Jean Carlo Souza Silva*

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

<https://orcid.org/0000-0003-1895-2678>

jeancarllodesouzasilva@gmail.com

RESUMO: Este artigo analisa as propostas de um “cinema tricontinental” formuladas pelos cineastas argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, pelo brasileiro Glauber Rocha e publicadas em seus respectivos manifestos, “Hacia un tercer cine” e “Tricontinental”. Para tanto, discorre-se brevemente sobre o período histórico no qual essas teorias cinematográficas foram elaboradas, os anos de 1960 e início da década de 1970, mas com destaque para a constituição do chamado Terceiro Mundo. Posteriormente, é realizada uma análise comparativa que permite destacar as tensões e distensões acerca do que seria o cinema tricontinental para Getino, Solanas e Rocha, cineastas aqui compreendidos, também, como autores.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema tricontinental; Octavio Getino; Fernando Solanas; Glauber Rocha.

ABSTRACT: This article analyzes the proposals of a “tricontinental cinema” formulated by the Argentinean filmmakers Octavio Getino and Fernando Solanas and the Brazilian filmmaker Glauber Rocha, and published in their respective manifests, “Hacia un tercer cine” and “Tricontinental”. For this purpose, it is briefly discussed the historical period in which these cinematographic theories were elaborated, the 1960s and early 1970s, but emphasizing on the constitution of the so-called Third World. Subsequently, a comparative analysis is carried out to highlight the tensions and distensions about what would be the tricontinental cinema for Getino, Solanas and Rocha, filmmakers here understood, also, as authors.

KEYWORDS: Tricontinental cinema; Octavio Getino; Fernando Solanas; Glauber Rocha.

* Doutorado em andamento em Multimeios pela UNICAMP. Atualmente é professor convocado da Universidade do Estado de Minas Gerais - unidade Passos, atuando no curso de Jornalismo.

INTRODUÇÃO (OU NOTA DE PRECAUÇÃO)

Durante as décadas de 1960 e 1970 diversos cineastas latino-americanos produziram filmes e, igualmente, pensaram o cinema e sua função social. Identificados em geral como autores, tais diretores foram responsáveis por dar forma e batizar no final dos anos 1960 o “Novo Cinema Latino-americano”, uma rede transnacional e heterogênea, mas cujos discursos políticos e revolucionários confluíam naquele momento.

Todavia, o que significa identificar um cineasta como “teórico”? Ora, tal noção evoca, nesse caso, um pressuposto importante, a saber, “o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento” (AUMONT, 2004, p. 7). Ainda que a definição formulada por Jacques Aumont nos sirva aqui, o seu uso não pode ser inadvertido para a abordagem que realizamos. Ocorre que Aumont se propõe a discutir especificamente as teorias dos cineastas que se consideravam artistas, ou seja, aqueles que teriam genuinamente privilegiado pensar “a sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo” (AUMONT, 2004, p. 8). Sob esse ângulo, cineasta é quem pensa, portanto, teoriza sobre o seu fazer artístico e, por extensão, sobre o seu campo de atuação: o cinema. Embora o teórico francês tenha feito em sua análise a opção por se “limitar à parte verbal da teoria dos cineastas” (AUMONT, 2004, p. 10), ao longo do século XX, vários foram os diretores que propuseram reflexões – em entrevistas, ensaios, artigos e/ou críticas para a imprensa especializada e mesmo inscritas na materialidade fílmica – acerca do objeto cinematográfico. Assim, questões estéticas, de linguagem, de recepção pública e do cinema como arte são alguns dos muitos aspectos aventados, explícita ou implicitamente, por diversas pessoas em latitudes/longitudes e temporalidades diferentes.

Já, ao concernente à produção teórica dos cineastas vinculados ao Novo Cinema Latino-americano, é presumível reconhecê-la como vasta, heterogênea e complexa tal qual são os seus próprios filmes. Sendo assim, não seria razoável nos debruçarmos sobre ela de forma indiscriminada. Então, nos propomos aqui, por meio daquilo que chamamos de “cinema de encruza”, salientar as relações e, mais do que isso, os diálogos com o seu tempo que se encontram presentes nas teorias cinematográficas de três cineastas-autores¹ latino-americanos específicos: a dupla argentina Octavio Getino e Fernando Solanas, e o brasileiro Glauber Rocha.

¹ Optamos por identificá-los como cineastas-autores, portanto, com hífen, para salientar o caráter unívoco desses sujeitos que evitaram não desarticular teorização e prática cinematográficas, agindo, pois, sob o signo de uma práxis revolucionária.

Para tanto, por pressuposto, consideramos que as teorias (manifestos-ensaios) produzidos por esses três cineastas foram criadas a partir e na encruzilhada, este espaço-tempo que remete ao dinamismo dos pontos de encontro e distanciamento, aos atravessamentos, aos entre-lugares. Assim, tomamos o pensamento-ação de Getino-Solanas e Rocha como fenômenos culturais e sociais de encruzilhada com capacidade de mobilizar aspectos e dimensões diversas: política e arte, estética e ética, tecnologia e tradição e tantas outras possibilidades conjunção. Se a teoria produzida por esses cineastas é de encruzilhada, talvez seja porque eles mesmos fossem sujeitos na encruzilhada, pois matizavam o gênio artístico e o engajamento político, o pensamento teórico/crítico e a ação pragmática, e vários outros devires como um propósito de vida.

Ademais, é certo que acompanhar e, em alguma medida, problematizar/historicizar as teorias formuladas e expostas em manifestos por Getino, Solanas e Glauber não é tarefa fácil. Isso porque a proposta teórica – que é cinematográfica, mas também social e política – desses cineastas suscita o múltiplo, o movimento incessante, o pensamento nômade, criador e guerrilheiro. Portanto, nos lançamos nesta empreitada na tentativa de compreender apenas um dentre tantos outros pontos possíveis de intersecção entre eles: suas propostas de cinema tricontinental ou cinema internacional. Para isso, centramos esforços, sobretudo, nos manifestos-ensaios “Hacia un tercer cine”, de Octavio Getino e Fernando Solanas e “Tricontinental”, de Glauber Rocha.

EM CENA OUTRO MUNDO, O TERCEIRO

Para além dessa nota de precaução com a qual iniciamos este artigo, se faz necessário, a fim de contextualizar, situar uma fração do processo histórico que propiciou o pensamento, a realização fílmica e a produção dos manifestos-ensaios dos argentinos e do brasileiro. Aliás, falamos em “propiciou” porque os eventos históricos ocorridos no sul global entre, sobretudo, as décadas de 1950 e 1960 foram determinantes para formar e tematizar as teorias dos cineastas latino-americanos que irromperam em meados dos anos de 1960 e o início de 1970. Vejamos.

Conforme Hobsbawm (1994), o processo de descolonização e de revolução que atingiu, em especial, a África, Ásia e a América Latina, após a Segunda Guerra Mundial, transformou “de modo impressionante o mapa político do globo”, dado o aumento

significativo de Estados independentes nesses continentes². Dessa mudança nasceu a noção de Terceiro Mundo. Mas o que seria isso? Segundo Stam (2003), o termo Terceiro Mundo teria sido utilizado originalmente na década de 1950 pelo jornalista francês Alfred Sauvy em uma referência ao “terceiro estado” da França pré-revolucionária³. Nesse sentido, Primeiro Mundo representa os estados capitalistas desenvolvidos; Segundo Mundo o bloco socialista e o Terceiro Mundo “designa as nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas do mundo cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial” (STAM, 2003, p. 112). Agrupados sob essa noção difusa de Terceiro Mundo, esses países, embora tivessem um passado colonial semelhante, não necessariamente estavam no mesmo estágio de industrialização ou de (sub)desenvolvimento. Ainda assim, em comum, todos eles “eram pobres (comparados com o mundo desenvolvido), todos eram dependentes, todos tinham governos que queriam ‘desenvolver’” (HOBSBAWM, 1995, p. 350). E, em geral, também, a maioria deles era governada nesse período por regimes militares, “ou a tendência de neles cair, unia Estados do Terceiro Mundo de diversas filiações constitucionais e políticas” (HOBSBAWM, 1995, p. 350).

Ora, se esse cenário político já era complexo, a partir da Revolução Cubana de 1959, ele ganhou ainda mais elementos, pois a política externa adotada pelo regime contribuiu de forma contundente para a (re)organização do Terceiro Mundo ocorrida nas décadas subsequentes. É preciso, pois, lembrar do apoio militar, político e social de Cuba aos movimentos de independência africanos e/ou das tentativas de promover as lutas revolucionárias na América Latina nos anos de 1960 e 70, isto é, por meio “tanto o apoio a guerrilhas, de modo mais específico, quanto a defesa de causas de caráter progressista, de modo mais geral” (NOGUEIRA *et al.*, 2017, p. 37). Tal política de solidariedade do governo cubano ganhou um marco importante com a realização, em 1966, da Conferência Tricontinental de Havana, ocasião na qual foi criada a Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL). A Conferência “teve como pauta a condenação do imperialismo, do colonialismo e do neocolonialismo; nesse sentido, foi símbolo de solidariedade revolucionária, centralizando questões referentes as lutas por

² Segundo o historiador “O número de Estados internacionalmente reconhecidos como independentes na Ásia quintuplicou. Na África, onde havia um em 1939, agora eram cerca de cinquenta. Mesmo nas Américas, onde a descolonização no início do século XIX deixara atrás umas vinte repúblicas latinas, a de então acrescentou mais uma dúzia” (HOBSBAWM, 1995, p. 337).

³ Tradicionalmente os Três Estados Franceses do período pré-queda da Bastilha são: 1º e 2º Estados compostos por uma elite aristocrática (nobreza, alto clero) e o 3º Estado formado pela maior parte da população, a plebe (que abrangia desde a alta burguesia até os miseráveis do campo e das cidades).

libertação nacional” (NOGUEIRA *et al*, 2017, p. 38). Todavia, para além da fundação da OSPAAAL, um órgão importante nos anos seguintes na – e para a – articulação política e ideológica dos países do sul global, a Conferência Tricontinental também se notabilizou pela “Mensagem aos povos do mundo através da Tricontinental” de Ernesto (Che) Guevara, na qual aparece a célebre exortação: “Criar dois, três... muitos Vietnãs é a palavra de ordem” e, como epígrafe, um aviso, extraído da produção do “mártir” José Martí: “É a hora dos fornos e se há de ver nada mais que a luz”⁴. Guevara, assim, estabeleceu o diapasão para o tom da luta: a necessidade de se criar focos revolucionários por todo o Terceiro Mundo. Getino e Solanas o acompanharam ao, inclusive, realizarem o filme-ensaio “La hora de los hornos”, cujo nome é uma referência à Martí e Guevara. Também Glauber acompanhou o chamado de Guevara ao escrever o seu manifesto-ensaio sobre o cinema tricontinental.

Por sua vez, de acordo com Stam (2003, p. 113), o “caminho para o terceiro-mundismo cinematográfico encontrava-se preparado, ao menos na América Latina, pela popularidade do neorealismo italiano”. Surgido na Itália no pós-II Guerra Mundial, o neorealismo foi um dos primeiros movimentos cinematográficos a estimular os diretores a utilizar elementos da realidade para representar as contradições da própria realidade histórica. Daí o uso de atores não profissionais inseridos em cenários reais, um exemplo do “olhar reflexivo sobre a realidade para além de paradigmas e aparatos técnicos impostos pela indústria cinematográfica” (STECZ, 2009, p. 198) que influenciou os jovens diretores latino-americanos. Afinal, eles encontraram naquela cinematografia a possibilidade de transcender o cinema de entretenimento tão alheio às questões sociais. Contudo, não apenas os diretores/filmes italianos serviram de influência aos novos cinemas que surgiram na América Latina, pois eles passaram, igualmente, pela montagem soviética, o documentarismo inglês e a *Nouvelle Vague* francesa.

⁴ Reproduzimos a seguir um trecho longo da “Mensagem” de Guevara, pois ele nos parece importante, um ponto fulcral, desse discurso cuja influência revolucionária pode ser notada nos manifestos de Getino-Solanas e Glauber aqui apresentados. Diz, então, Che Guevara: “A América, continente esquecido pelas últimas lutas políticas de libertação, que começa a se fazer sentir através da Tricontinental na voz da vanguarda de seus povos, que é a revolução Cubana, terá uma tarefa de muito maior relevo: a criação do segundo Vietnã, ou do segundo e terceiro Vietnã do mundo. Em definitivo, há de levar em conta que o imperialismo é um sistema mundial, última etapa do capitalismo, e que deve ser combatido em um grande confronto mundial. A finalidade estratégica dessa luta deve ser a destruição do imperialismo. A participação cabe a nós, os explorados e atrasados do mundo, é a de eliminar as bases de sustentação do imperialismo: nossos povos oprimidos, de onde extraem capitais, matérias-primas, técnicos e operários baratos e, para onde exportam novos capitais – instrumentos de dominação –, armas e todo tipo de artigos, afundando-nos em uma dependência absoluta. O elemento fundamental dessa finalidade estratégica será, portanto, a libertação real dos povos: libertação que se produzirá pela luta armada, na maioria dos casos, e que terá, na América, quase indefectivelmente, a propriedade de se converter em uma revolução socialista” (ARIET-GARCÍA, s/d, p. 39).

Ademais, ainda que muito diferentes entre si, “há um ponto comum entre as cinematografias latinas: o discurso coletivo contra o subdesenvolvimento, a opressão e a dependência” (STECZ, 2009, p. 202). Portanto, guiados pelo interesse em promover a descolonização de sua arte, ou seja, do cinema, vários diretores latino-americanos como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa e outros, se manifestaram “conclamando a uma revolução tricontinental na política e uma revolução estética e narrativa na forma cinematográfica” (STAM, 2003, p. 115). Manifestos esses que ganharam alguma autonomia ao ser publicados, ou que repercutiram entre os pares e/ou na imprensa especializada quando foram anunciados em festivais de cinema, eventos que se tornaram para os cineastas lugares privilegiados para se estabelecer redes de sociabilidades.

No caso específico de Getino, Solanas e Rocha, seus manifestos visavam os contextos e problemáticas nacionais aos quais estavam inseridos, mas, também, reuniam reflexões e propostas convergentes, dada a relação e a condição histórica de (ex)colônias dos seus países de origem. Especificamente, o Brasil se encontrava desde 1964 em uma ditadura militar apoiada por setores conservadores da sociedade civil, dentre os quais, o empresariado. Isso após a sociedade experimentar as possibilidades de um hiato democrático, ainda que instável, e depois do governo do presidente João Goulart tentar realizar reformas sociais estruturais, fatalmente interrompidas pelo golpe civil-militar (FERREIRA, 2016). A Argentina, por sua vez, encontrava-se durante os anos de 1960 e 1970 em uma espécie de *ritornelo* de golpes de Estado seguidos por períodos de ditadura militar que contaram com a anuência e adesão de setores civis, em especial, também, o empresariado. Juntos, militares e o empresariado tentavam fazer oposição ao peronista (ROMERO, 2006). Apesar das muitas particularidades socioculturais, os dois países têm um histórico comum de subdesenvolvimento econômico e social, herdados de um passado colonial e hipoteticamente mantidos pelas elites conservadoras. As mesmas elites que estavam dispostas a se submeter ao julgo neocolonial, isto é, da perspectiva dos movimentos revolucionários. Contra, portanto, o domínio colonial o que propunha o Novo Cinema Latino-Americano? A necessidade de uma arte revolucionária, desalienante. Como fazer isso? Promover no cinema a descolonização da estética comercial representada por Hollywood e, igualmente, subverter a estética do realismo socialista ou a linguagem tipicamente burguesa do cinema de arte europeu. Contra essas cinematografias as mazelas do mundo subdesenvolvido não apenas como temática, mas, sobretudo, como linguagem: um cinema “tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso.” (STAM, 2003, p. 115).

Além dos atravessamentos e acontecimentos histórico-políticos, contribuíram para a constituição dessa teoria cinematográfica, entre outros tantos, o pensamento-propositivo de Jean-Paul Sartre e de Frantz Fanon. Do filósofo francês, os cineastas-autores latino-americanos vão adotar a noção de certo compromisso expresso “como una lucha artística por el desarrollo de la ‘cultura nacional’ y, en último término, de la liberación” (DÁVILA, 2018, p. 107). Já a obra de Fanon, em especial “Os condenados da Terra”, publicado originalmente na França em 1961, “será uma influência determinante para essas teorias e para os filmes por elas influenciados” (STAM, 2003, p.117). Portanto, a crítica, e mais do que isso, o diagnóstico agudo do colonialismo e de como ele opera nas sociedades e culturas colonizadas realizado por Fanon, será retomado por parte de alguns cineastas-autores que lhe darão um lugar central em seus manifestos-ensaios, seja os impressos ou fílmicos. Esse, por exemplo, é o caso de Getino e Solanas e de forma menos explícita, Glauber Rocha.

Assim, por meio dessa pequena síntese histórico-política, destacadamente voltada para as ebulições que constituíram o chamado Terceiro Mundo, é possível entrever que esse foi um período (numa complexa conjunção tempo-espaço) de encruzilhadas: disputas por zonas de influência entre os blocos socialista e capitalista; as pelejas entre as ideologias representadas pelo comunismo e pelo capitalismo liberal e, sobretudo, de mutações de um universo que se descoloniza e busca independência por meio das guerras e guerrilhas. Encruzilhadas que também se fazem presentes nos campos artísticos, ou da intelectualidade, atravessados por questões como uma arte e política, engajar-se ou não, da ética e da estética, da manutenção ou subversão dos formalismos e tradições, a função social de produtos artísticos. Enfim, um mundo em polvorosa, de sedições e lutas. É, pois, deste mundo histórico e seus atravessamentos que Glauber, Getino e Solanas pensam. Igualmente, é para este mundo, em especial para o habitado pelos miseráveis, os famintos, que eles propõem um novo cinema latino-americano e tricontinental.

GETINO-SOLANAS E O FILME DE GUERRILHA

Os cineastas argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, membros do Grupo Liberación⁵, foram, provavelmente, os precursores dentre os cineastas-autores latino-

⁵ Segundo Wolkowicz (2018, p. 4): “El Grupo Cine Liberación, al igual que otros grupos de cine militante de los años sesenta y setenta (como el Grupo Cine de la Base o Realizadores de Mayo) tenía la fuerte convicción de que el cine era un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como un fusil. Se creía entonces en el fuerte rol movilizador del cine, que podía actuar directamente sobre la sociedad,

americanos a sistematizar e propor um fazer-pensar para o cinema novo latino-americano de cunho internacionalista, a saber, “de un cine de ‘descolonización cultural’ al servicio de la ‘liberación’ de los países del Tercer Mundo y de los movimientos revolucionarios de la metrópoli” (DÁVILA, 2012, p. 02). Importante salientar que, embora Getino e Solanas possam ser considerados precursores na elaboração de um conceito de cinema terceiro mundista, e isso se deve em grande medida pela recepção do manifesto-ensaio “Hacia un tercer cine”, outros como Fernando Birri, Alfredo Guevara, Alex Viany e mesmo Glauber Rocha, de quem veremos um dos manifestos, já vinham produzindo desde o início da década de 1960 “una reflexión teórica sobre las características de los cines nacionales y los imperativos que debían guiarlos” (DÁVILA, 2018, p. 105).

De maneira mais detida, o manifesto-ensaio intitulado “Hacia un tercer cine” escrito por Getino e Solanas foi originalmente publicado na revista cubana *Tricontinental* em 1969 e, de acordo com Dávila (2012), ainda foi publicado em 1970 em uma versão estendida na revista mexicana *Cine Club*. A versão dessa última é a mais difundida na América Latina, porém, a publicada na *Tricontinental* é a mais conhecida nos meios acadêmicos não latino-americanos. Provavelmente por ter sido publicada pela revista cubana, também, em francês, inglês e italiano, em conformidade com a política editorial internacionalista da revolução. Entre as duas versões há pequenas diferenças⁶, mas aqui utilizaremos a versão de 1969. Aliás, o manifesto é coerente com o filme “La hora de los Hornos” realizado pelo grupo Cine Liberación, do qual Solanas e Getino eram diretores, e que havia estreado com grande repercussão em 1968 no Festival de Pesaro, na Itália.

Em “Hacia un tercer cine”, Getino e Solanas analisaram, ou melhor, “formularam um esquema tripartite” (STAM, 2003, p. 116) da produção cinematográfica existente à época. Para eles, então, haveria três tipos de cinema, a saber, um “Primeiro cinema”, identificado com a indústria de Hollywood e outros polos de produção que se assemelhavam a ela espalhados pelo mundo, inclusive, em países subdesenvolvidos; o “Segundo cinema”, já uma forma de resposta ao “Primeiro”, mas ainda assim, “una respuesta reformista y burguesa a ese primer cine constituida por el cine de autor, condenado a no ser más que el ala progresista consentida por el ‘Sistema’” (DÁVILA, 2018, p.115); e aquilo que seria o “Terceiro cinema”, o cinema revolucionário,

influir en el pueblo de manera directa, sin mediaciones, y llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la ‘liberación nacional’”.

⁶ Em artigo intitulado “Hacia un tercer cine: del manifesto al palimpsesto” e publicado em 2012 na revista “El ojo que piensa”, Ignacio Del Valle Dávila aponta e discute as diferentes versões do manifesto dos cineastas argentinos.

fundamentalmente anti-imperialista e, portanto: o “Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tempo, la gran posibilidad de construir desde cada Pueblo una personalidad liberada; la desconolización de la cultura” (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 116).

Ainda, conforme Stam (2003), na esteira do pensamento de Frantz Fanon, Getino e Solanas “clamaram pela ‘dissolução da estética no interior da vida da sociedade’”, ou seja, da necessidade de se colocar a obra, o cinema, em “función de la vida misma” antes mesmo do que em razão da arte (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 118). Igualmente, eles passaram a reconhecer a “espectatorialidade cinematográfica como um ‘encontro histórico’, no qual os espectadores, em vez de reverberar a sensibilidade de um autor, tornam-se ativos conformadores de seu destino, protagonistas de suas próprias histórias” (STAM, 2003, p. 116). Ora, Fanon, como vimos em nossa brevíssima contextualização histórica, tinha se tornado importante para os cinemas novos latino-americanos e, portanto, uma presença fundamental para o Grupo Liberación. O pensador martinicano é tão importante para Getino e Solanas que



Decir que La hora de los hornos recupera conceptos de Frantz Fanon no resulta una novedad para nadie. Se ha repetido la frase de Fanon que motorizaba las proyecciones públicas del filme (“todo espectador es un cobarde o un traidor”) pero, y ello es lo que aquí intentaremos hacer de novedoso, no ha habido estudios que se detuvieran en el análisis de cuánto efectivamente “hay” de Fanon en La hora de los hornos. Y creemos que no hay poco. (CAMPO, 2014, p. 75)

De fato, conforme propõe Javier Campo (2014), a influência de Fanon e sua presença em “La hora de los Hornos” se estende para além de uma citação. Ela se encontra integrada às disposições temáticas, argumentos e perspectivas de luta arroladas no filme-ensaio de modo a fazer do pensamento propositivo de Fanon um eixo central para a estrutura fílmica. Em “Hacia un tercer cine”, mais que realizar uma análise da produção cinematográfica de até aquele momento – e de categorizá-la de acordo com suas características estéticas e políticas –, há algumas problemáticas, as quais não aprofundaremos, mas que precisam ser mencionadas por estarem de algum modo relacionadas com o cinema transcontinental de Getino e Solanas.

Uma delas é a ideia na qual uma cultura, e, mais especificamente, uma cinematografia, não podem ser consideradas nacionais apenas por estarem delimitadas, ou segundo Getino e Solanas, “planteados dentro de determinados marcos geográficos”. Não sendo, portanto, uma definição atrelada ao espaço geográfico, para eles, um cinema nacional é aquele que consegue responder às “necesidades particulares de desarrollo y

liberación de cada pueblo” (GETINO; SOLANAS, 1969, p.119). Tudo que não propusesse, portanto, a libertação do povo, inclusive na dimensão da subjetividade, era um cinema de viés (neo)colonizador, a justificar a dependência e a conseqüente subalternidade dos povos, em suma, a promover a ideologia capitalista. Esse era o cinema americano, hollywoodiano, cujo modelo industrial, mas, também de linguagem e técnicas cinematográficas, tinha se tornado hegemônico e, mais, era politicamente um destacado instrumento do empreendimento imperialista estadunidense. Como tal, nesse cinema, o que se vê é um descolamento, um alheamento da realidade de classe, realizado a partir do pressuposto no qual “el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y passivo; antes que serle reconocida una capacidad de construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla” (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 120). Logo, uma concepção de alienação. Daí a necessidade de combater esse cinema, pois ao fazê-lo, se combatia o próprio imperialismo.

Aliás, Getino e Solanas apresentam em relação ao cinema burguês, uma compreensão semelhante à realizada no final da década de 1940 por Adorno e Horkheimer, pensadores vinculados à Escola de Frankfurt, sobre a indústria cultural e os meios de comunicação de massa. Para os alemães, por exemplo, o cinema, destacadamente os filmes “sonoros”, seria apenas produto de uma indústria destinada a pasteurizar a arte e alienar os indivíduos. Para tanto, os filmes provocariam aos seus expectadores, compreendidos como consumidores, uma “atrofia da imaginação e da espontaneidade”. Portanto, para os autores, “os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades [imaginação e espontaneidade] pela sua própria constituição objetiva.” (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 163).⁷

De volta à Getino e Solanas e ao seu manifesto-ensaio, outra problemática apontada por eles é de como o (neo)colonialismo desvinculou historicamente artistas e intelectuais da realidade nacional e, por conseguinte, das lutas antissistema comumente realizadas pelos setores mais populares. Essa ação, ou esse descompasso, teria gerado entre esses e aqueles grupos uma não identificação, quando na verdade poderiam, se unidos como combatentes, se beneficiar. Isto é, por meio da potencialização ideológica do campo revolucionário. O filme aqui surge como uma importante ferramenta de mobilização e conscientização política. Um instrumento a ser colocado em prol da libertação, conforme dito em outros momentos. Essa defesa deles é importante, em especial, se também for

⁷ Apesar de semelhantes ao que tange a arte burguesa, Getino e Solanas têm perspectivas muito diferentes de Adorno e Horkheimer acerca da arte engajada, a arte social. Sobre isso ver BUENO; SANITÁ, 2016.

cotejada àquela que fazem a respeito do intelectual/artista, a saber: eles seriam trabalhadores, da cultura é verdade, mas ainda assim, trabalhadores. Ora, emerge daí a crítica à figura do diretor nos moldes daquilo que seria o cinema burguês, sobremaneira, o Europeu. Para Getino e Solanas a ênfase, então, passa a ser na coletividade, na capacidade de um grupo de se organizar e realizar conjuntamente um filme sem depender de uma mente conceptora. Eles diluem a imagem romântica do artista/intelectual como personalidade genial, habitante do mundo das ideias, para inseri-lo no campo histórico e, sobretudo, na coletividade.

Nesse sentido, para a constituição de um cinema – político, libertador, anticolonial – como haveria de ser o Terceiro Cine, era preciso que a produção se comportasse como uma guerrilha: táticas de luta fundadas na capacidade de articulação e rearticulação, descentralização, em outros termos, na mobilidade, para se opor às estratégias e tentativa de captura petrificante e centralizadora (para evocar Michel de Certeau (1998) e sua invenção do cotidiano) típicas do poder colonial. Agir como guerrilha é agir em rede, é agir por e em entre-lugares, é estar em uma encruzilhada que permita o (re)fazer contínuo. É especialmente daqui, desse processo guerrilheiro, que percebemos a ideia de Getino e Solanas da promoção de um cinema internacional e, por conseguinte, Tricontinental, à medida que ele seria um cinema feito pelos e para os desapropriados do Imperialismo, os (neo)colonizados habitantes das Américas, África e Ásia.

Contudo, para que essa tática guerrilheira se realice, seria imprescindível parcerias, trocas, pois nenhuma “forma internacionalista de lucha podrá ejecutarse con éxito si no hay un mutuo intercambio de las experiencias de outro pueblos, si no se rompe la balcanización que a nivel mundial, continental, y nacional intenta mantener el imperialismo” (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 124). Romper os isolamentos e promover a solidariedade revolucionária era, como vimos, politicamente importante para Cuba e para a recém-fundada Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL). Podemos, inclusive, perceber que Getino e Solanas em seu manifesto-ensaio endossam essa perspectiva colaboracionista e solidária como sendo a melhor forma de “garantizar la finalización de un trabajo o la realización de ciertas fases de aquél si es que en el país de origen no pueden llevarse a cabo” (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 127). Contudo, também, tal qual ocorreu com a OSPAAAL, sediada em Cuba, eles acreditam que era preciso existir um lugar, embora não nomeadamente na Ilha, mas que funcionasse como

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 casa país: encuentros periódicos regionales o mundiales para intercambiar experiencias, colaboraciones, planificación de trabajos conjuntos, etc. (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 127).

O que eles propõem, até mesmo, por meio da constituição de uma intrincada rede de financiamento/subvenção para que o filme terceiro-mundista possa ser realizado, de agenciamentos políticos, de pontos focais de exibição e trocas – portanto, espaços para que redes de sociabilidade também sejam potencializadas – é uma espécie de Internacional do Cine-Guerrilha. O que evidencia a importância dos atravessamentos e das experiências sociais, históricas e políticas ocorridas na década de 1960 que ajudam a formar as propostas de Getino e Solanas. Afinal, qual o seria o problema de uma “Internacional del Cine-guerrillas”, eles se perguntam, para responderem, embora também em forma de questão: “¿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 em las sociedades de consumo?” (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 129). Sim, estava, e o manifesto-ensaio de Getino e Solanas, em sua defesa do cinema de guerrilha, um terceiro cinema, internacional e anti-imperialista somou-se a esse movimento, um caminho, talvez, na encruzilhada.

GLAUBER PARA ALÉM DA AMÉRICA LATINA

Glauber Rocha é sem dúvida o nome mais expressivo do Cinema Novo brasileiro e, sem mera causalidade, um dos cineastas-autores mais relevantes do Novo Cinema Latino-americano. Ele propôs desde o início da década de 1960, por meio de manifestos-ensaios balizares, uma revolução estética e ética para o campo cinematográfico nacional, de modo que ele pudesse refletir a condição de pobreza e subdesenvolvimento a qual estávamos historicamente inseridos. Entretanto, se antes, em sua fase inicial datada do início dos anos 1960, essa produção estava fortemente ancorada na realidade brasileira, portanto, às particularidades nacionais, paulatinamente a partir de 1965, as reflexões de Glauber passaram a abranger, também, a América Latina e, depois, todo o Terceiro Mundo.

Tal movimento, disruptivo antes de ser progressivo, pode ser observado em sua cinematografia, mas, e é isto que nos interessa, em seus escritos, suas teorias cinematográficas. Por exemplo, já em “Estetyka da fome” (1965), é possível notar o tom internacionalista que a reflexão glauberiana adquiria. É nesse texto, também, que se encontra uma forte influência do Fanon de “Os condenados da Terra”. Influência, mas não

necessariamente consonância, pois, conforme Xavier (2007), há uma diferença e uma semelhança entre aquilo que Glauber propõe como uma estética da violência (da fome) e a reflexão de Fanon sobre a luta anticolonial pela qual passavam algumas nações, notadamente, na África. Assim, a semelhança entre eles estaria “na defesa comum da legitimidade da violência como possibilidade única do colonizado frente à dominação a ele imposta, um tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo, de origem hegeliana” (XAVIER, 2007, p.184). Por sua vez, a diferença se constitui porque “o manifesto de Glauber Rocha refere-se à produção cultural, enquanto o texto de Fanon se refere a um processo de luta armada real, em curso na África no momento de sua escrita” (XAVIER, 2007, p.184). Contudo, está ali a definição de uma América Latina que permanece como colônia, de um colonialismo sutil, mas que provoca a debilidade estética no campo da cultura. Mas é daí, daquilo que seria a sua fraqueza, que o cinema latino-americano, como o fizera o Cinema Novo, precisa tirar a sua originalidade, tirar da fome e de sua violência uma estética nova e libertadora.

Após “Estetyka da fome”, texto que para nós marca o início do pensamento de Glauber rumo ao Terceiro Mundo, foram publicados ainda outros, entre os quais, “Teoria e prática do cinema latino-americano” e “Revolução cinematográfica” que permitem avaliar/acompanhar o desenvolvimento do pensamento transnacional de Rocha. É, pois, na esteira dessa produção que irrompe o manifesto-ensaio “Tricontinentalidade”. Publicado originalmente em 1967 pela *Cahiers du Cinéma*, ele representa um ponto de inflexão, ou melhor, de aprofundamento da proposta internacionalista, de perfil terceiro-mundista, de Rocha.

O manifesto-ensaio “Tricontinental” é claramente influenciado, ou atravessado, pelos eventos relacionados à V Conferência de Solidariedade aos Povos da África, Ásia e América Latina, a Conferência Tricontinental, realizada em Cuba, em 1966, e da qual nasceu a OSPAAAL, como vimos. Mais detidamente, o manifesto-ensaio de Glauber parece ecoar, sobretudo, a mensagem enviada por Che Guevara para àquele evento na qual ele convocava o Terceiro Mundo a se insurgir contra o imperialismo e, portanto, que se fizesse não um, mas vários Vietnãs. É, pois, este ideário que Glauber encampa: um cinema revolucionário a ser realizado pelos povos dependentes – ou (neo)colonizados – da África, Ásia e América Latina, mas também realizado por indivíduos situados no seio das metrópoles, cujo propósito seria a libertação estética, política e econômica.

Já de início, o manifesto-ensaio de Glauber, nos convoca a pensar sobre a ação, a consciência política e artística que explicaria a escolha pelo cinema tricontinental.

“Tricontinental” – escreve ele em seu estilo peculiar, panfletário, quase raivoso, talvez – “qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário. (...) o ato revolucionário é produto de uma ação que se fará reflexão no processo de luta. (...) a escolha política de um cineasta nasce no momento em que a luz fere sua película” (ROCHA, 2004, p. 104). Ou seja, a própria ação de filmar a realidade, o cotidiano violento e estruturado sobre a fome, como era/é nos países do Terceiro Mundo, prontamente seria um ato revolucionário, pois rompe com o simulacro do mundo (estético e temático) burguês, colonial. Mas ato que resulta de um processo de reflexão, de conscientização e de consequente escolha política e essa “escolha é imposta e, mesmo que a matéria original seja neutra, na montagem ela se faz discurso contra a matéria: pode ser impreciso, difuso, bárbaro, irracional. Mas é uma *recusa* tendenciosa” (ROCHA, 2004, p. 104). Isto é, trata-se de uma escolha, portanto, de um ato político-revolucionário.

Ainda assim, (se) pergunta Glauber, “o importante é o filme? O que é um filme tricontinental?” Para logo em seguida oferecer uma visão da presença, ou do braço do (neo)colonialismo no cinema, a saber, “um produtor, aqui, é como um general. Os instrutores estão em Hollywood como no Pentágono” (ROCHA, 2004, p. 104). Sendo assim:



www.revistafenix.pro.br

Nenhum cineasta é livre. Não digo *livre* da prisão, ou da censura, ou dos compromissos financeiros. Livre, digo, deste se descobrir *homem de três continentes*; mas este conceito não se faz preso; antes, nele, se faz livre: a perspectiva do fracasso individual se dilui na História. Palavras de Che: ‘*Notre sacrifice est consciente, c’est le prix de la liberté...*’ (ROCHA, 2004, p. 104)

Desse modo, para Rocha nenhum cineasta terceiro-mundista está livre, no sentido de descompromissado, de sua condição de homem do Terceiro Mundo. Como tal, ele tem de ter ciência que sua experiência (pessoal e artística) está necessariamente atrelada ao (neo)colonialismo e, justamente por isso, o homem terceiro-mundista deveria ser capaz de se reconhecer como sujeito transnacional, dado o processo colonial ter ocorrido em diversos lugares no Globo. Irmanados todos pela experiência fundante do julgo colonial que, antes de ser uma prisão, um enclave identitário, é liberador, pois é criador, os cineastas poderão cerrar fileiras e combater juntos, solidários. Daí, também, que tricontinental, discursivamente, ou seja, por aquilo que conceitualmente ele mobiliza como mensagem, é um rito (revolucionário, por certo) de Transubstanciação do verbo em carne. Qualquer outro discurso não dotado da potência sacro-profana de fazer do verbo ação, seria “belo mas inofensivo, é racional mas cansado, é cinematográfico mas inútil, é reflexivo mas

impotente, e mesmo o lirismo, este paira no ar, nasce da palavra, se faz arquitetura, mas é logo passiva ou estéril conspiração.” (ROCHA, 2004, p. 104)

E esse cinema tricontinental por característica, segundo Glauber, é guerrilha. Desse modo, como elas, ele funcionaria de forma “brutal e impreciso, romântico e suicida, mas se fará épico/didático”. Nesse ponto, é interessante notar o seguinte: embora Getino e Solanas em “Hacia un tercer cine” também conclamem e caracterizem um fazer cinema terceiro mundista pensado sob a lógica e dinâmica da guerrilha, eles e Rocha diferem em ao menos uma questão. Para Glauber é tricontinental e, por extensão cinema de guerrilha, o cinema político, o cinema contra – que entendemos como sendo contra hegemônico – e o cinema de autor. Eis a diferença. Enquanto os argentinos situam o cinema de autor como pertencente ao “segundo cine”, portanto, não “revolucionário” e mesmo burguês, Glauber, porém, lhe confere um papel de destaque, em especial, para Godard e seu comportamento combativo. Para Rocha, o francês é um cineasta tricontinental “porque, abrindo um front de guerrilha no seio do cinema francês, atacando repetida e inesperadamente com filmes impiedosamente agressivos, Godard se faz cineasta político, estratégia e táticas exemplares em qualquer parte do mundo.” (ROCHA, 2004, p. 109)

Um cinema de guerrilha que seja épico/didático, mas o que seria esses dois estratagemas, ou recursos cinematográficos, para Glauber? Segundo Bessa (2008, p. 108):

Enquanto a primeira [épico] diz respeito ao conteúdo, isto é, ao ato de instruir o espectador com mensagens relativas aos mecanismos da opressão; a segunda [didática] tem relação com a forma, ou melhor, com o estilo no qual o recado didático será propagado. (...) Renunciando a atitude passiva de imitação dos temas e das formas dominantes, a ‘épica-didática’ supõe o desrespeito total às regras cinematográficas fixadas internacionalmente.

Trata-se, assim, de uma conjunção de elementos que possibilitem a ruptura com a estética colonial, que seja uma forma vigorosa de criar o novo, o violentamente novo. Na leitura histórica e analítica de Glauber Rocha era isso que faltava às cinematografias latino-americanas, tão influenciadas e conformadas com o modelo hollywoodiano: desde a produção industrial capitalista, passando até pela linguagem normativa, notadamente comercial até a temática/representação social presentes nesses filmes, destinadas a alienar. É o que vemos no México, Argentina, Cuba e Brasil, países com algum histórico de produção cinematográfica.

Da perspectiva, certamente enviesada e pouco aprofundada de Glauber, no caso mexicano haveria uma espécie de ultranacionalismo romântico que acabou por isolá-lo do restante da América Latina. As mesmas considerações simplistas, para não dizer

preconceituosas, nós encontramos também em relação à Argentina que, para ele, seria um país cuja elite tinha pretensões e ares europeizantes e para a qual o estilo, a estética, se mostravam prementes. Mas, sendo a Argentina a terra da qual saiu Che Guevara para ser homem de três continentes, ela necessitaria de um Vietnã “mais do que qualquer outro cinema tricontinental”. Em Cuba, por sua vez, estaria tudo por se fazer: era preciso “se desintoxicar completamente do realismo socialista” para poder assumir uma produção que pudesse conjugar uma dimensão épica/didática. Já o caso brasileiro é *sui generis*, pois o país teria um cinema em desenvolvimento, com uma produção fílmica que aumentava aos saltos, em que se discutia cinema nacional, filmes de arte, com diversos cineclubes e em que “há uma verdadeira folia cinematográfica”. Contudo, nesse lugar marcado por golpes e contragolpes de Estado, pela existência de pactos de conciliação entre a esquerda e a direita e retumbante analfabetismo, “um cinema que acumula inconveniências do cinema tricontinental não cria uma comunicação fácil. Comunicação, no vocabulário populista, significa estimular sentimentos revolucionários.” (ROCHA, 2004, 108)

E, para estimular sentimentos revolucionários, Glauber propõe uma atenção à técnica cinematográfica, atenção essa, inclusive, que possibilite a instrumentalização (e não a imitação!) da técnica do cinema do mundo desenvolvido. É tomá-la, subvertê-la afim de se criar uma estética outra, revolucionária. Para tanto, a necessidade de “um cinema de guerrilha como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista”. Para Glauber Rocha, um cinema tricontinental passa fundamentalmente pela escolha política realizada por uma câmera que evidencie e, claro, denuncie uma terra ocupada. Para desocupar: um cinema de guerrilha que seja épico/didático, revolucionário.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os manifestos-ensaio de Getino-Solanas e Rocha aqui historicizados podem e devem ser inqueridos a partir de múltiplas problemáticas. Nós, por exemplo, procuramos nos ater neste artigo as propostas e análises realizadas por eles sobre um possível cinema tricontinental, ou de caráter internacional e terceiro mundista, afim de perceber seus pontos de encruza.

Assim, em ambos os casos, ou seja, tanto para os argentinos como para o brasileiro, determinados eventos políticos e históricos contemporâneos – especialmente a Conferência Tricontinental realizada em Havana em 1966 e o discurso de Guevara para essa ocasião – foram relevantes e marcaram a compreensão desses cineastas do que seria o

cinema terceiro mundista. É, provavelmente, dessa ancoragem histórica, mas que não deixa também de ser simbólica, que eles extraíram as propostas fundantes para um cinema guerrilheiro. Ou seja, como deve ser o cinema Tricontinental? Como um foco de guerrilha. A constituição desse cinema de guerrilha, então, pressupõe solidariedade entre os povos. Contudo, tal argumento é mais evidente em Getino e Solanas do que em Glauber, para quem, ainda diferentemente dos argentinos, o cinema de autor poderia ser considerado uma produção contra hegemônica e, portanto, guerrilheira.

Por sua vez, a influência do pensamento de Frantz Fanon é explícita em Getino e Solanas, já no Glauber de “Tricontinental”, não, embora, como vimos, Fanon apareça em “Estetyka da fome”, texto no qual Rocha começa a pensar para além do Cinema Novo, ou do contexto nacional brasileiro. Todavia, para nós o fato de o pensador martinicano não ser mencionado em “Tricontinental” faz dele uma presença fantasmagórica, mas ainda assim uma presença. Por outro lado, Che Guevara emerge em “Tricontinental” de forma solar, presentificado, o que nos leva a conjecturar, aliás, que talvez esse texto seja, inclusive, uma forma do cineasta-autor prestar homenagens ao guerrilheiro morto ainda naquele ano de 1967. Em comparação, a presença de Guevara no manifesto de Getino e Solanas é mais diluída. Ela é certamente importante, porém, não tem a mesma proeminência com a qual aparecera no filme-ensaio “La hora de los Hornos” quando, por exemplo, na sequência final da primeira parte do filme, vemos primeiro um Guevara morto, corpo estendido sobre bruta pedra à mercê da curiosidade popular, para logo depois, por meio de um *close* de quase quatro minutos, sermos encarados pela imagem daquele rosto esquelético, mas de onde emergem dois olhos abertos ainda desafiantes.

Por fim, Glauber Rocha, Octavio Getino e Fernando Solanas, por muitas vias, se fizeram encruzilhadas para o Novo Cinema Latino-Americano. Desse modo, ressaltamos que certamente não são poucas as convergências e divergências de suas teorias sobre o cinema, o que as tornam um entroncamento potente e, por conseguinte, incontornáveis para se pensar as teorias cinematográficas e o próprio cinema produzido na América Latina.

REFERÊNCIAS

ARIET-GARCÍA, Maria del Carmen (Org). **Che**. São Paulo: Editora Expressão Popular, s/d.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BUENO, Sinésio; SANITÁ, Karina. A relação entre arte e sociedade à luz do conceito de autonomia estética de Adorno. **Trans/Form/Ação**, v. 39, Edição Especial. Marília, 2016, p. 155-172.

BESSA, Anderson Jorge Pereira. **Por um cinema político “tricontinental”: a guerra imagética de Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

CAMPO, Javier. Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La hora de los Hornos. **Política y Cultura**, n. 41. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, México, 2014, p. 65-88.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. Glauber Rocha y Cine Liberación: tenciones y transferencias en el cine revolucionario. p. 105-124. In: ABREU, Nuno César; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius (Orgs). **Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul**. São Paulo: Alameda, 2018.

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

DÁVILA, Ignacio Del Valle. Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. **El ojo que piensa**. Revista de cine ibero-americano, 3, n. 6, 2012. Disponível em: <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/79>
Acesso em: 16 jun. 2021.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Almeida Neves (Orgs). **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964 (O Brasil republicano, v. 3)**; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine. **Revista Tricontinental**, n. 13, 1969, p. 107-132.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Teodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz. C. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

INSTITUTO TRICONTINENTAL DE PESQUISA SOCIAL. A arte da revolução será internacionalista. **Tricontinental**, Dossiê n. 15, 2019, p. 1-28. Disponível em: https://www.thetricontinental.org/wp-content/uploads/2019/04/190408_Dossier-15_PT_Final_Web.pdf Acesso em: 12 jun. 2021.

NOGUEIRA, João Vitor Correa; RUIZ, Karina; BITTENCOURT, Marielli; FÜHR, Rodrigo; RODRIGUEZ, Vitória Gonzalez. O papel da Revolução Cubana nas revoluções terceiro-mundistas durante a Guerra Fria: internacionalismo cubano em Angola e na Nicarágua. **Revista Perspectiva**, v. 10, n. 18, 2017, p. 30-57. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/RevistaPerspectiva/article/view/80171/47835> Acesso em: 14 jun. 2021.

ROCHA, Glauber. Tricontinental 67. p. 104-109. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

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

STECZ, Solange Straube. Movimentos cinematográficos da América Latina. **Revista científica FAP**, v. 4, n. 2, Curitiba, 2009, p. 196-207.

WOLKOWICZ, Paula. La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario. **V Jornadas de Sociología de la UNLP**. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008, p. 1-18. Disponível em: <https://www.aacademica.org/000-096/198> Acesso em: 19 jun. 2021.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



www.revistafenix.pro.br

RECEBIDO EM: 20/08/2021
PARECER DADO EM: 03/02/2022