

Uma análise do pensamento “industrialista” no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980)

An analysis of the “industrialist” thought in the
New Latin American Cinema in the Latin American
film magazines (1969-1980)

Fabián Núñez¹
fabian_nunez@id.uff.br

RESUMO

Este artigo visa estudar as ideias do pensamento “industrialista” do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), a partir da análise de textos e entrevistas publicadas em revistas especializadas cinematográficas latino-americanas de 1969 a 1980. No seio do NCL, a virada das décadas 1960/70 é marcada pela querela entre o “cinema industrial” e o “cinema clandestino”. Podemos resumir essa querela como posições divergentes acerca da questão da indústria cinematográfica nacional. Afirmamos que a vertente do “cinema clandestino” é fortemente ressaltada na historiografia sobre o NCL, reproduzindo a recepção na época. Por isso, postulamos a necessidade de mais estudos e análises da vertente “industrialista” no interior do NCL. Os periódicos utilizados na pesquisa são *Cine Cubano* (Cuba), *Hablemos de cine* (Peru) e *Cine al día* (Venezuela).

Palavras-chave: cinema industrial, *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), revistas de cinema.

ABSTRACT

This article aims to study the ideas of an “industrialist” thought in the New Latin American Cinema (NCL in Spanish) from the analysis of texts and interviews published in specialized film magazines from 1969 to 1980. Within in NCL, the turning of the decades 1960/70 is marked by the quarrel between the “film industry” and the “clandestine cinema”. We can summarize this quarrel as divergent positions on the question of the national film industry. We affirm that part of the “clandestine cinema” is strongly emphasized in the historiography on the NCL reproducing receipt at the time. Therefore, we postulate the need of further studies and analysis that part from the “film industry” within the NCL. The film magazines used in the research are *Cine Cubano* (Cuba), *Hablemos de cine* (Peru) and *Cine al día* (Venezuela).

Keywords: film industry, New Latin American Cinema, magazines cinema.

¹ Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. Departamento de Cinema e Vídeo. Rua Prof. Lara Vilela, 126, São Domingos, 24210-590, Niterói, RJ, Brasil.

Introdução

A segunda metade dos anos 1960 pode ser interpretada como a consolidação ideológica do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Surge uma cultura de trocas e de debates em torno do que deve ser o cinema latino-americano, sistematizada pelos Festivais de Viña del Mar, em 1967 e 1969, e de Mérida, em 1968. No entanto, frisamos que no seio do NCL, a virada das décadas 1960/1970 é marcada pela querela entre o “cinema industrial” e o “cinema clandestino”. Podemos resumir, a *grosso modo*, essa querela como posições divergentes acerca da questão da indústria cinematográfica nacional. Há duas posturas diametralmente opostas: ou se empenha em criar uma indústria e, dessa forma garantir, em última instância (talvez utópica), a autossuficiência audiovisual ou se abandona, temporariamente, a luta pela indústria e se volta para uma produção de intervenção política, realizada e difundida de modo alternativo. O pressuposto da tese “clandestina” é que o cinema latino-americano deve, basicamente, se envolver na luta de descolonização, uma vez que somente com o fim do neocolonialismo será possível produzir uma arte isenta de ambiguidades ideológicas. O original dessa tese é que a cultura popular, seguindo as ideias do teórico antilhano Frantz Fanon, se define como o conjunto das ações praticadas por um povo em seu processo de libertação nacional. Por sua vez, o que está em jogo na vertente “industrialista” também é o combate em prol de um cinema nacional e popular. A intenção última dos “industrialistas” do NCL é a criação de uma indústria cinematográfica nacional, entendendo essa ação não apenas como um tema puramente econômico-comercial, mas principalmente de ordem cultural e nacional. Eis o ponto que possa aparentar estranho: a retórica a favor da criação de uma indústria cinematográfica nacional é política. O campo do “político”, para a vertente “clandestina”, se entende essencialmente como um conjunto de ações no âmbito das organizações políticas, ou seja, partidos, sindicatos, associações, grêmios, etc. Como afirma Bernardet (1978), o político se confunde com a política, em sua acepção tradicional. O importante é entender que a cultura, para os defensores do “cinema clandestino”, conforme os conceitos fanonianos, também é encarada sob o viés político (ou seja, é o conjunto de ações do povo no empreendimento de sua luta de libertação). Por sua vez, a vertente “industrial” entende que a conquista do mercado local pela própria produção nacional é uma ação essencialmente política, movida por uma intenção mais ampla: o confronto com a produção estrangeira hegemônica, interpretando-o como

uma luta anti-imperialista. E é graças a esse fim último que ambas as vertentes, aparentemente tão opostas, convergem.

A afirmação de que um país sem produção audiovisual é não apenas culturalmente medíocre, mas economicamente dependente, se sustenta no pressuposto de que é necessário (e urgente) alimentar o mercado cinematográfico com bens culturais nacionais. O cinema, mais do que um mero entretenimento, é considerado uma manifestação cultural, i.e., está intrinsecamente atrelado à identidade nacional e popular. Portanto, não se trata apenas da defesa da geração de emprego ou renda, a partir de empresas nacionais na atividade cinematográfica, mas da expressão de uma cultura. O relevante é o reconhecimento da necessidade de estabelecer um diálogo com o público em geral, seguindo os canais tradicionais da indústria cinematográfica - o que é rejeitado pela vertente “clandestina”, que por tal motivo interpreta esse entendimento dos “industrialistas” como uma postura reformista, não revolucionária. Isso significa que se torna fundamental absorver e processar os códigos narrativos e estéticos da produção hegemônica, uma vez que a formação estética do público nacional (e dos próprios realizadores) se deu através dessa produção estrangeira hegemônica. Porém, os cineastas latino-americanos são cômicos das contradições inerentes ao uso dos códigos narrativos hegemônicos. Isso sem nos referir ao conceito de alienação, entendida como próprio à atividade produtiva (entende-se industrial) nos moldes capitalistas. Em suma, os cineastas latino-americanos que defendem a tese “industrialista” fazem questão de se afastarem do chamado “cinema de espetáculo”, buscando dissociá-los a todo custo. Talvez por isso a tese “industrialista” seja a mais controversa no ideário do NCL, pois reconhece que o público, queira o realizador ou não, está estética e ideologicamente formado pelos códigos narrativos do cinema estrangeiro hegemônico, que, portanto, deve ser comercial e estético-ideologicamente combatido. Assim, o cineasta latino-americano deve assimilar esses modelos e, a partir deles, superá-los, ou seja, relacioná-los com elementos nacionais (e/ou subcontinentais).

A nossa opinião é que a vertente “clandestina” é fortemente ressaltada na historiografia sobre o NCL, reproduzindo a recepção na época, uma vez que, a *grosso modo*, de 1967 até 1973, ela ganha um maior destaque nos periódicos especializados simpáticos ao NCL. Cremos que essa maior ênfase se deve à sua exaltada retórica revolucionária e à explicitação de seus filmes (em contraposição aos filmes alegóricos), coadunado com a radicalização política em voga (1968 e depois). Entretanto, salvo os periódicos

mais sensíveis à verve revolucionária, como a *Cine Cubano* e a uruguaia *Cine del Tercer Mundo*, por exemplo, boa parte das revistas se mantêm atentas aos excessos de ambas as vertentes. Frisamos que é o Cinema Novo brasileiro, o primeiro a sistematizar e, posteriormente, a ser o principal divulgador do viés “industrialista”². Esse aspecto é tão marcante que, em entrevistas e debates sobre o tema nos periódicos, cabe ao cinema brasileiro ser a referência (positiva ou negativa, conforme a interpretação do redator), quando o assunto é a criação de uma indústria cinematográfica nacional. Essa referência se torna mais evidente na década de 1970, por ocasião dos áureos anos da EMBRAFILME. O nosso interesse neste artigo é estudar a abordagem do pensamento “industrialista” do *NCL*, a partir de algumas revistas especializadas cinematográficas latino-americanas da época, simpáticas ao *NCL*, ou seja, da virada dos anos 1960/70. Assim, trabalharemos com os seguintes periódicos: *Cine Cubano* (Cuba), *Hablemos de cine* (Peru) e *Cine al día* (Venezuela).

O Cinema Novo brasileiro: a vanguarda do discurso “industrialista”

Curiosamente, a primeira postura do Cinema Novo brasileiro é o viés anti-industrialista. Até meados de 1966, os cinemanovistas afirmam que o Cinema Novo é a luta contra a indústria, entendendo-a como um modelo opressivo, reiterativo e sem espaço para a liberdade de criação, movido apenas por interesses comerciais, como um fenômeno típico do capitalismo. Em suma, os integrantes do Cinema Novo brasileiro lutam contra o cinema industrial, entendido como conservador politicamente, medíocre esteticamente e dependente economicamente. Ou seja, há, no começo dos anos 1960, um discurso relativamente geral em todo o nosso subcontinente, de combate à indústria, enaltecendo o “cinema de autor”. Frisamos que Glauber Rocha, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), proclama que os cineastas brasileiros devem destruir a indústria antes que ela se consolide, prolongando um raciocínio contraditório já presente em segmentos da cinematografia brasileira na década anterior:

Apesar dessa oposição à indústria, apesar de não ser o cinema um instrumento e sim uma ontologia,

o autor precisa desse instrumento para realizar sua ontologia. Daí a necessidade de encarar o cinema também como instrumento, portanto como indústria. Glauber reencontra aqui a contradição analisada por Maria Rita Galvão: os independentes são contra a indústria, que exerce coerção sobre os cineastas privando-os de sua liberdade; sem indústria, porém, não há como produzir filmes tecnicamente competentes e fazê-los circular; donde o cinema independente precisa apoiar-se numa indústria. O que leva Glauber ao que podemos chamar de um oxímoro: precisamos de uma “indústria do autor”, a qual é a “síntese dessa nova dialética da história do cinema” (Bernardet, 1994, p. 143).

Não entraremos em maiores considerações sobre o rompimento com a postura anti-industrialista pelo Cinema Novo brasileiro e a sua orientação ao pensamento “industrialista”, entranhado na classe cinematográfica brasileira, ou seja, a constância de um pensamento industrialista no cinema brasileiro, conforme analisado por Autran (2013). Deixemos esse tópico para possíveis pesquisas, apontando para os pesquisadores do cinema brasileiro, prováveis inter-relações, ou não, desse pensamento industrialista brasileiro com o pensamento cinematográfico de nossos vizinhos hispano-americanos. O próprio Autran se refere ao argentino Grupo *Cine Liberación*, realizador da mítica trilogia fílmica *La hora de los hornos* (1968), como um contraponto ao pensamento industrialista brasileiro, e indica a existência de outros modos de se pensar uma cinematografia nacional. O interesse de Autran se resume ao desenrolar do pensamento industrialista apenas no cinema brasileiro e não no latino-americano em geral. Podemos acrescentar que o contraponto indicado por Autran, ao lançar mão do exemplo do Grupo *Cine Liberación*, é válido até meados de 1973, com a volta do peronismo ao poder, após décadas de perseguição. Assim, a reiterada posição anti-industrialista do Grupo se choca com novas questões, das quais não consegue dar conta. Ou seja, o Grupo *Cine Liberación*, a partir de então, se encontra às voltas exatamente com as contradições do pensamento industrialista.

Portanto, o relevante é assinalar a mudança no discurso cinemanovista brasileiro, sendo que é justamente quando o *NCL* começa a se articular, a partir de 1967, que os brasileiros já se encontram em outro momento de seu pensamento, abraçados ao discurso industrialista:

² Por outro lado, o fenômeno “*La hora de los hornos*” é o catalisador das discussões em torno do “cinema clandestino”.

O Cinema Novo, ao buscar ampliar seu público para além da classe média intelectualizada no final dos anos de 1960, o fez a partir de necessidades econômicas decorrentes da falta de acesso mais amplo aos recursos do Estado, à interrupção dos investimentos provenientes da burguesia nacionalista e ao fim das ilusões em relação ao mercado externo. Isso evidentemente acarretou mudanças artísticas nos filmes de forma que os tornassem atraentes para um círculo maior de espectadores. Os realizadores viam-se, a partir de então, constrangidos a optar entre buscar a consolidação econômica da atividade ou aprofundar as investigações estéticas e ideológicas ou ainda formular uma solução que conseguisse conciliar os dois eixos. Das respostas daí advindas é que se colocam as questões para boa parte da produção cinematográfica brasileira dos anos de 1970 e 1980 (Autran, 2013, p. 318-319).

Sublinhamos que, curiosamente, é num dos periódicos mais simpáticos ao Cinema Novo brasileiro, a revista peruana *Hablemos de cine* (nº 47, p. 34-48), em que podemos encontrar um dos textos mais contundentes do pensamento “industrialista”. Trata-se de uma entrevista de Glauber Rocha, em 1969, concedida a Federico de Cárdenas e René Capriles, na qual o cineasta brasileiro realiza uma verdadeira profissão de fé “industrialista”. Entre os textos com ou sobre o cinema brasileiro, essa entrevista é o artigo mais profundo nesse sentido. Glauber afirma a fundamental importância da conquista do mercado, criticando que na América Latina ainda não se tenha consciência desse aspecto importantíssimo.

Porque não estou contra o cinema de consumo, que deve existir na América Latina, e bem feito, porque é um instrumento importante para a conquista de um público, para a edificação de uma economia cinematográfica própria. O cinema não é poesia, literatura ou pintura: é uma atividade industrial sob qualquer regime, seja capitalista ou socialista. O que não pode ser é um baixo produto comercial, porque então não poderá competir com a penetração de um cinema muito mais acabado, como é o americano [...]. O cinema da América Latina tem que se desenvolver, fazer filmes de consumo, conquistar ao público, enfrentar ao cinema americano em concorrência direta. Fazer obras polêmicas, de arte, de política, de tudo. Isso é um

processo muito complexo que não pode ser visto isoladamente. O que ocorre é que os jovens cineastas independentes combatem a indústria, fazem filmes que pretendem ser testemunhos pessoais sobre suas vidas, o que é um fenômeno literário que não tem o menor interesse. [...] Então, o sujeito se queixa e diz que é vítima do sistema. E não é isso; ele deveria saber que o cinema é uma técnica moderna de comunicação na que somente podem se fazer determinados tipos de filmes. [...] O cineasta tem que ser um homem prático, produtor, distribuidor. Não pode ser somente um intelectual. O cinema implica hoje toda uma nova concepção. Eu luto por isso, pela atualização dos critérios da crítica, que deve partir da análise econômica do cinema. Permanecer no terreno puramente estético é uma alienação e isso ainda é um defeito do cinema na América Latina, embora tenha ocorrido uma grande evolução, uma maior tomada de consciência sobre o problema (Cárdenas e Capriles, 1969, p. 37, tradução nossa).

Salta aos olhos, a radical diferença de opinião dessas palavras com os de seu livro de 1963, traduzido para uma edição cubana e espanhola, ironicamente na segunda metade dos anos 1960, quando o cineasta brasileiro já pensava de outra forma. Glauber valoriza a figura do produtor, tradicionalmente visto de modo negativo, retratado como um agente movido por interesses puramente comerciais e sem sensibilidade artística. No entanto, urge uma transformação de mentalidade e cabe abrir espaço para o surgimento do “produtor moderno”, à altura da tarefa a ser realizada, ou seja, pensar de modo industrial, mas mantendo a liberdade de criação do realizador:

Essa é uma outra hipocrisia que tem que ser removida. Queremos, no Brasil, uma indústria, onde o diretor seja o autor do filme e o produtor somente um administrador econômico e técnico do mesmo. E ter produtores que compreendam o fenômeno cinematográfico, não comerciantes, mas técnicos em economia ou administração [...]. Os comerciantes não podem ser produtores porque não entendem, ainda que não sejam culpados de não entender. Para produzir um filme não basta ter dinheiro, tem que conhecer economia, distribuição, administração, publicidade, tudo de acordo com técnicas modernas. Ainda que a América Latina seja subdesenvolvida, o cinema é uma

indústria e seus produtores devem ser técnicos [...] Outro problema que existe na indústria são os diretores com “complexo de gênio” e que sempre falam mal dos produtores. O produtor moderno também é autor do filme. [...] E o produtor é um coautor do filme, não no sentido de dar ideias, que são do diretor, mas no sentido de dar uma organização técnica ao filme. Para isso, trabalha junto com o diretor e não contra ele. Agora, o que ocorre é que muitos diretores incompetentes fazem filmes horríveis que dão um prejuízo enorme aos produtores, aos que, às vezes, só lhes restam senão cortar o filme para salvar sua empresa. [...] O cinema não pode se fazer com pré-conceitos estéticos ou morais, com todos esses vícios que se vão arrastando e que na América Latina representa o cinema mexicano (Cárdenas e Capriles, 1969, p. 39, tradução nossa).

Destacamos a diferença entre o “produtor” e o “comerciante”, reservando ao último o sentido pejorativo. Portanto, urge na América Latina não apenas um salto tecnológico, mas também ideológico, tanto no sentido de superar o “comercialismo” (encarnado no famigerado cinema mexicano, exemplo de praxe) como romper com os preconceitos “intelectualistas” e “comercialistas”, que suscitam a incompreensão a respeito do papel da indústria cinematográfica nacional em nossos países. Dito de outro modo, é necessário estabelecer na América Latina uma verdadeira mentalidade “industrialista” e não criticar a indústria, seja em nome da liberdade de expressão do cineasta “genial”, seja em nome de um comercialismo cego e ignaro. Assim, a visão “culturalista” deve ser rapidamente substituída pelo pensamento “industrialista”³. Também frisamos um dos trechos mais “industrialistas”, quando Glauber “define” o Cinema Novo não em termos estéticos, mas em critérios de administração técnico-econômica, sintetizando-o na figura da produtora Mapa Filmes e da distribuidora Difilm:

Havia um crítico que escrevia que meus filmes são caminhos para o cinema da América Latina. Sou contra isso e me parece absurdo, igual quando dizem que eu sou o líder, o porta-voz, o teórico do Cinema Novo... não sou nada! O Cinema

Novo é um movimento de organização e ação, de produção econômica. É uma distribuidora chamada “Difilm” e outra chamada “Mapa”. Culturalmente, cada cineasta faz o seu; os filmes do Cinema Novo são inteiramente diferentes uns dos outros. [...] Busco o meu próprio caminho, como creio que deve fazê-lo cada cineasta da América Latina. Porque somente assim, desenvolvendo estilos individuais, é que pode surgir um cinema latino-americano altamente complexo e diversificado (Cárdenas e Capriles, 1969, p. 38-39, tradução nossa).

Frisamos que um dos maiores espantos dos entrevistadores é a defesa de Glauber ao longa-metragem *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilsson, por ser um épico autenticamente argentino⁴. Nesse mesmo período, o Grupo *Cine Liberación* execrava a figura do mencionado diretor e, principalmente, esse filme, interpretado como difusor do nacionalismo reacionário da vigente ditadura militar na Argentina, implantada pelo general Juan Carlos Onganía. Em suma, Torre Nilsson é considerado uma figura de destaque na categoria dos cineastas esteticamente interessantes, mas político-ideologicamente condenáveis. Essa aversão de setores da esquerda a Torre Nilsson, que podemos constatar nas revistas de cinema latino-americanas, é o principal motivo de embaraço frente à declaração de Glauber:

*Devemos acabar com todos os preconceitos no cinema latino-americano. Por exemplo, o filme de Torre Nilsson, *Martín Fierro*, é excepcional, no meu ponto de vista. Primeiro, porque foi um grande sucesso de bilheteria, com base em um tema autenticamente argentino, feito com técnica nacional. Já que, em Buenos Aires, estão todos falando mal do filme e aqui, no Brasil, fizeram o mesmo. Mas, Torre Nilsson, que ficou famoso por sua capacidade artesanal e técnica, fez de *Martín Fierro*, o grande filme popular-político-social da América Latina, algo que no Brasil não temos ainda e, tampouco, no México. [...] Claro, posso discordar do filme, por sua excessiva duração, por certas soluções de mise-en-scène, mas isso não tem importância. O destacável é que Torre Nilsson*

³ Ao longo da entrevista, Glauber tece graves críticas ao “culturalismo”, por ele, encarnado no Brasil pelo Instituto Nacional de Cinema.

⁴ O longa-metragem argentino tinha acabado de receber a premiação máxima (a Gaivota de Ouro) no II Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro, em 1969.

é um produto argentino. [...] Martín Fierro é um filme popular que consegue uma verdadeira comunicação com o público (grifo do autor) (Cárdenas e Capriles, 1969, p. 42, tradução nossa).

Como podemos constatar, Glauber está preocupado em assegurar um diálogo com o grande público, pois é urgente assentar as bases de uma indústria cinematográfica nacional. A sua defesa do filme de Torre Nilsson se deve ao fato de ele ter conseguido, segundo Glauber, processar um gênero cinematográfico com elementos puramente nacionais, ou seja, o tipo de produção fundamental para uma indústria cinematográfica latino-americana, por definição.

Portanto, reiteramos que o Cinema Novo brasileiro, apesar de admirado pelos realizadores e críticos dos demais países latino-americanos, provoca um profundo desconcerto e surpresa a partir do fim dos anos 1960. Tentando compreender essa mudança, diretores e críticos, tradicionalmente, lançam mão do argumento “contextual”, i.e., atribuem ao endurecimento do regime militar brasileiro a causa central (para não dizer quase única) das “estranhas” transformações sofridas pelo movimento cinematográfico brasileiro (à frente, o caráter alegórico de muitos de seus filmes). Como exemplo dessa opinião, podemos citar a entrevista do diretor colombiano Carlos Álvarez, também em *Hablemos de cine*, em que discorda dos rumos tomados pelo cinema brasileiro e defende uma produção e difusão clandestina, assim como o abandono do formato *standard* (35mm), conclamando por uma realização em 16mm e super-8, formatos mais práticos no processo de difusão (alternativa, é óbvio).

Cuba: “industrialismo” e socialismo

O caso de Cuba é singular, pois o mercado cinematográfico (produção-distribuição-exibição) está nas mãos do Estado. Portanto, o problema não é a dificuldade de escoar a produção local, mas como estabelecer um diálogo rico e constante com o público (que, voltamos a repetir, possui um conceito de cinema herdado dos moldes tradicionais, ou seja, conforme o “cinema de espetáculo”). Postulamos que as ideias defendidas pelo cineasta Julio García Espinosa, em seus artigos e entrevistas a partir da virada dos anos 1960/1970, expressam a vertente cubana da tese “industrialista”, sob um sofisticado questionamento acerca do desenvolvimento tecnológico e da discussão sobre “cultura de massa”, “cultura erudita” e “cultura popular”, além de buscar refletir o uso dos

gêneros cinematográficos, com o extremo cuidado de superar o fantasma do “espetáculo”, na busca do diálogo com o público.

Nesse contexto de reflexão teórica e histórica do cinema cubano, é preciso compreender os textos do cineasta Julio García Espinosa; não somente o seu célebre artigo-manifesto *Por un cine imperfecto*, mas também seus outros artigos posteriores. Nós já abordamos em outro texto os aspectos teóricos do conceito de “*cine imperfecto*” elaborado por García Espinosa (Núñez, 2012, p. 172-194). Logo, não aprofundaremos isso. Porém, mais uma vez postulamos a necessidade de analisar o célebre conceito do realizador cubano em um sentido mais amplo e, para isso, é necessário estudar os textos de García Espinosa posteriores ao seu famoso artigo-manifesto (o que, em geral, não se faz). Assim, frisamos que o cineasta-ensaísta cubano se preocupou em desfazer o equívoco pelo qual o seu conceito de “*cine imperfecto*” foi interpretado, entendendo-o erroneamente como um culto ao miserabilismo ou uma apologia ao cinema mal feito. Em seguida, o realizador cubano radicaliza, ao pôr em questão tudo o que se entende por cinema, alertando que um “cinema novo” deve partir do cinema que já existe, e não partir do zero. Logo, reconhece que o espectador (e inclusive o próprio cineasta) é estético e ideologicamente formado por um determinado tipo de cinema, sobretudo, por um cinema hegemônico. Desse modo, García Espinosa se vê diante do cinema de gênero, o que força o realizador cubano a questionar o que fazer com tão espinhosa herança. E, por conseguinte, questionar qual é o papel da diversão no processo revolucionário. Juntam-se a esses questionamentos o seu friso sobre o aspecto industrial do cinema e sobre toda a complexidade desse caráter em uma sociedade subdesenvolvida, embora liberta da sujeição imperialista. É diante desse quadro que García Espinosa assinala a forte importância de pensar o cinema em seu sentido tradicional, ou seja, o cinema das salas convencionais de exibição, uma vez que o público “naturaliza” as estruturas narrativas de tais filmes, o que deve ser revertido em nome de uma “nova cultura” que irá desembocar na sociedade socialista:

É necessário ter em conta que a sala de cinema habitual é um meio que por suas características e tradição condiciona, por agora, ver um determinado tipo de cinema. Temos que fazer os filmes tendo em conta os seus canais de exibição. O desafio que temos adiante é como fazer um cinema para as salas habituais. É necessário estar conscientes

de que o cinema que segue basicamente influenciando é o das salas habituais. [...] A operação que faz um filme em uma sala habitual é a de converter pessoas, que são diferentes na realidade, nessa coisa amorfa e homogênea que se chama público. No vestibulo das salas de cinema, as pessoas deixam suas diferenças de classe, suas lutas cotidianas, para se converterem em público. O prazer que, em geral, nos proporciona um filme é o de nos criar uma pausa na luta de classes. Nós devemos mostrar a luta de classes e revelar a heterogeneidade do público. Esses objetivos os perseguiram sempre, a todos os cineastas de esquerda. [...] Quase sempre quando refletimos a luta de classes, se escamoteia o prazer e quando oferecemos o prazer, se neutraliza a luta de classes. É urgente resolver essa situação (García Espinosa, 1973, p. 51-52, tradução nossa).

García Espinosa, à semelhança das reflexões sobre cinema da época, questiona o cinema de espetáculo, mas não em nome da “a-hedonia” (Stam, 2003, p. 173). Ressaltamos que é o debate em torno dos gêneros cinematográficos, o centro teórico e estético do cinema cubano nos anos 1970. Como resultado desse debate, destacamos os longas ficcionais *El hombre de Maisinicú* (1973), de Manuel Pérez, filme em estilo de espionagem, e *El brigadista* (1977), de Octávio Cortázar, em estilo de aventura, ambos recordes de bilheteria em Cuba na década, com quase dois milhões de espectadores. Na verdade, os textos de García Espinosa, ao longo dos anos 1970, se caracterizam por questionar a relação entre realidade e ficção e pensar sobre o que é uma narrativa, não apenas no cinema, mas na literatura, no teatro, na rádio e na televisão. Ao voltar os seus olhos para as mídias audiovisuais (cinema e televisão), García Espinosa frisa os dois aspectos que o constituem: o artístico e o industrial. Portanto, frutos do desenvolvimento científico-técnico, tais mídias revolucionam todo o modo de o homem se relacionar com o mundo. Como um marxista coerente, o cineasta cubano não é contra o desenvolvimento tecnológico, ao

contrário, porque isso manifesta uma transformação na sociedade, que será plenamente utilizada com o advento do socialismo e de uma autêntica manifestação artística, de caráter coletivo e industrial.

Destacamos que o tema dos gêneros narrativos e das transformações estético-produtivas no cinema cubano nos anos 1970 é o eixo da entrevista com os cineastas Tomás Gutiérrez Alea e Jorge Fraga no periódico venezuelano *Cine al día*, sintomaticamente intitulada “El cine cubano enfrenta el desafío industrial”. Há um interesse, por parte dos redatores, em saber o grau de coletivização das produções cubanas. Fraga e Gutiérrez Alea afirmam que ainda não há produções coletivas propriamente ditas, embora haja debates internos, em algumas produções, nos períodos de pré e pós-produção e que a formação dos quadros técnicos se dá nas próprias produções do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), e não, em uma escola de cinema⁵. Os realizadores cubanos sublinham o maior grau de “profissionalização” conquistada pelo ICAIC, no sentido de um maior planejamento de recursos e tempo nas produções. Ou seja, há a consciência, por parte dos realizadores, de que o cinema cubano se encontra em uma nova fase, o que significa novos desafios, conforme podemos observar na afirmação de Gutiérrez Alea:

Para compreender esta fase de crescimento, é necessário ter em conta que o cinema, além de uma atividade cultural, é uma atividade industrial. Estamos agora enfatizando esse segundo aspecto. Poderíamos sintetizar isso com a palavra profissionalização. Anteriormente, cada filme era uma crise. Ou resultavam muito bons ou muito ruins. Agora, estamos alcançando uma certa mediocridade média, que não nos faz esperar grandes sucessos, mas tampouco grandes fracassos. Obviamente, esse não é o objetivo que pretendemos alcançar, mas nessa etapa de reorganização, de profissionalização, é o ponto de partida (Capriles et al., 1975, p. 5-6, tradução nossa).

⁵ Villaça (2010) sublinha a relutância do ICAIC, durante anos, em criar uma escola de cinema no país. Na citada entrevista, Gutiérrez Alea cita dois motivos para a não criação de uma escola: (i) evitar desemprego, formar uma mão de obra excedente não absorvida pelo ICAIC e (ii) uma desconfiança aos “diretores de diploma”. Segundo o realizador, o recrutamento dos novos quadros se dá com jovens que realmente almejam ingressar na atividade cinematográfica, formando-se, em geral, em outras áreas do conhecimento (História da Arte, Letras, Ciências Políticas etc.), passando por um estágio no *Instituto de Investigación* do ICAIC. Cuba somente terá uma escola de cinema em 1987, com a criação da Escuela Internacional de Cine y Televisión, em San Antonio de los Baños, quase trinta anos depois da fundação do ICAIC.

O interessante dessa afirmação é o reconhecimento de um, digamos, “senso comum” geral, de que o cinema cubano dos anos 1970 é esteticamente inferior ao dos anos anteriores, mais especificamente, ao do final da década de 1960 (não por acaso, conhecido como a sua “época de ouro”). Tradicionalmente, se atribui como principal fator a essa, digamos, mediocridade o contexto mais repressivo do regime (os chamados “*años grises*”). É evidente, que o tema da censura e da autocensura no cinema cubano inexistente no periódico *Cine Cubano*, publicação oficial do ICAIC. Por extensão, nas demais revistas, pelo menos em nosso recorte temporal, o tema da censura em Cuba também é um grande tabu. No periódico cubano, o tema da censura é reservado às demais cinematografias, por fatores políticos ou comerciais. Portanto, a impressão que nos dá, na citada entrevista, é a atual conjuntura do ICAIC como uma fase de transição, iniciada com a necessidade de “profissionalização”, o que significa a conquista de um padrão médio de qualidade técnica e estética, a partir do qual se erigirá uma fase futura. Subentende-se, nesse raciocínio, que a qualidade vem com a quantidade, a partir do célebre raciocínio dialético marxista. Porém, ambos os realizadores, a despeito do que se pode concluir, se preocupam em diferenciar a “industrialização” do “comercialismo”. Essa distinção é movida como resposta à questão dos redatores venezuelanos, se os recentes sucessos de bilheteria de alguns filmes cubanos, como *El hombre de Maisinicú*, não tenderiam a impor um modelo estético - ou seja, retorna-se ao problema do uso dos gêneros cinematográficos, que são codificações não apenas narrativas, mas de fins comerciais. Os realizadores cubanos, de imediato, respondem que a pluralidade é um objetivo postulado para o cinema cubano, uma vez que a reiteração de fórmulas comerciais não é o objetivo último de uma cinematografia socialista. Por fim, Gutiérrez Alea, diante dos questionamentos sobre a possível aplicação de gêneros narrativos para outros fins político-ideológicos, esboça a ideia-chave de sua “dialética do espectador”⁶, ao afirmar, explicitamente, de que é necessário, primeiro, “alienar”, “iludir” o espectador, para, em seguida, quebrar o espetáculo, “desalienando-o”.

Na verdade, as perguntas dos redatores venezuelanos manifestam uma preocupação típica deles naquele momento, movida pelo recente *boom* da produção cinematográfica na Venezuela. Porém, a partir de 1978, inicia-se uma crise econômica na indústria cinematográfica venezuelana, o que acarreta o uso, cada vez mais corrente, por parte dos cineastas, de clichês e fórmulas

comerciais para garantir o retorno dos recursos gastos na produção. Assim, há um consentimento entre os redatores de *Cine al día* de que o cinema venezuelano não apenas se encontra em uma grave crise estético-financeira, mas também em uma verdadeira encruzilhada, cujo esteio é o que se entende por “cinema popular”.

Venezuela: o “cinema popular” entre o industrial e o comercial

No final da década de 1970, por ocasião do aumento da produção cinematográfica venezuelana, encontramos a retórica utilizada pelos realizadores entrevistados em *Cine al día* na busca pelo difícil equilíbrio entre uma produção voltada para o grande público (o que significa a absorção de modelos narrativos tradicionais) e a expressão de temas políticos. *A grosso modo*, os redatores do periódico tecem graves críticas a tais produções nacionais, embora haja o reconhecimento (variável, conforme o filme) de que nem tudo é desprezível nessa atual produção. O principal texto no qual podemos encontrar esse debate é a conversa dos redatores da revista com os cineastas Alfredo Anzola e Carlos Rebolledo, no dossiê intitulado “*Lo popular como problema cinematográfico*”. Em geral, os redatores tecem muitas ressalvas ao atual panorama cinematográfico do país, manifestando profundas preocupações à resolução de seus problemas. É praticamente o oposto dos realizadores que, apesar de reconhecerem a crise, são muito mais otimistas. Não entraremos em maiores detalhes acerca dessa conversa, mas destacamos que o cinema brasileiro é um exemplo recorrente utilizado por vários redatores ao longo do texto.

É justamente a retórica “industrialista”, atribuída aos cineastas brasileiros que é posta na mesa. Discute-se o que se entende por “cinema popular”, já que esse é o termo fetiche que (auto)justifica, na opinião dos redatores venezuelanos, a má qualidade de muitas produções nacionais. O curioso é a extrema simpatia dos redatores pelos realizadores brasileiros, o que também provoca uma opinião positiva de seus filmes. Paira sobre a discussão, em alguns trechos, uma análise comparativa entre o atual estado do cinema venezuelano e o brasileiro. Há a nítida opinião de que o cinema brasileiro, apesar de “guiado” pelos princípios “industrialistas”, não é tão ruim esteticamente quanto o cinema venezuelano. Ou seja, cinema “industrial” não é sinônimo de cinema medíocre, ou dito

⁶ Teoria que desenvolverá em um célebre texto no começo dos anos 1980.

de outra forma, cinema “industrial” não é o mesmo que cinema “comercial”. Porém, há diferenças significativas a serem levadas em conta nessa comparação, como destacam os próprios redatores. O principal argumento é o tamanho do mercado brasileiro, graças à vasta população de nosso país, o que, segundo os redatores, favorece o retorno dos recursos empregados, abrindo maior margem de risco para produções esteticamente mais ousadas. Inclusive, alguns redatores afirmam que muitos dos filmes brasileiros, que consideram bons, não tiveram tanto sucesso de público - por exemplo, *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, que é bastante elogiado. Chamamos a atenção de que a presença de filmes brasileiros na seção de crítica do periódico venezuelano diminui sensivelmente ao longo dos anos de existência do periódico, mas, em conversas e entrevistas, podemos encontrar referências à nossa recente produção, o que nos faz concluir que os redatores mantinham contato com os filmes brasileiros provavelmente em festivais e mostras.

No entanto, o raciocínio do pensamento “industrialista” é constantemente posto em xeque pelos redatores. A lógica da necessidade de implantar uma estrutura industrial no país, como condição *sine qua non* para a melhoria técnica e estética da produção cinematográfica é alvo de agudas ressalvas. Nesse sentido, o editor Alfredo Roffé e a redatora Ambretta Marrosu se demonstram bastante céticos em relação a essa ideia. Por sua vez, o redator Fernando Rodríguez manifesta uma posição, digamos, “esteticista”, desconsiderando, várias vezes, o argumento da necessidade da defesa pela indústria cinematográfica nacional como base para a melhoria artística da cinematografia venezuelana. E os três (Roffé, Marrosu e Rodríguez) se referem ao Brasil e à EMBRAFILME para contra-argumentar o pensamento “industrialista” dos realizadores venezuelanos entrevistados. É curioso que, apesar do reconhecimento da boa qualidade estética do cinema brasileiro, as bases ideológicas “industrialistas” são sumariamente combatidas pelos três redatores. Talvez o argumento mais anti-industrialista seja o de Rodríguez, em sua crítica à célebre máxima de Paulo Emílio Salles Gomes, a qual o redator venezuelano atribui erroneamente a Cosme Alves Netto, curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

Embora eu tenha acabado de chegar, quero assinalar que a potencialidade ideológica de uma

obra nacional é sempre muito maior que a de uma obra importada. Quando Alves diz que o pior filme brasileiro é preferível ao melhor filme importado, funciona um gremialismo nacionalista que é sumamente perigoso pela própria carga de corrupção que pode levar a obra nacional e que é mais penetrante que a da obra estrangeira. A má indústria nacional é muito mais negativa que a não existência de uma indústria. Por outro lado, não tem sentido montar um gigantesco aparato de corrupção ideológica, pela única razão de que alguém possa realizar algum filme importante (Roffé et al., 1979, p. 11, tradução nossa).

Por sua vez, Roffé e Marrosu tecem algumas considerações cheias de ceticismo em relação aos princípios “industrialistas” de seus cineastas conterrâneos. Como podemos notar nas frases de Marrosu:

Além disso, [...] ainda que seja justo que um cineasta aspire por razões ideológicas e econômicas, ou simplesmente ideológicas, que sua obra seja vista pela maior quantidade possível de pessoas, até que ponto deve chegar o sacrifício na elaboração do filme, em função de captar esse público? Até onde é honesta essa manipulação e em que momento começa a deixar de sê-lo? Mas, sobretudo, se está clara a impossibilidade de prever e encontrar a fórmula mágica que assegure o sucesso de público, vale a pena fazer o menor sacrifício, tentar a manipulação? Eu imagino que as pessoas que estão fazendo cinema neste país estão postulando este problema como princípio (Roffé et al., 1979, p. 9, tradução nossa).

No entanto, os dois realizadores que estão sendo entrevistados pelo periódico, Anzola e Rebolledo, se põem a defender os princípios “industrialistas”. Ambos haviam recentemente dirigido dois filmes de relativo sucesso de público, com a nítida ambição de conciliar um tema político-social e elementos considerados “populares”, visando a um amplo diálogo com o público⁷. É nessa discussão inicial da conversa, segundo a qual, redatores e realizadores, concordam em que há três sentidos para o termo “cinema popular”: (i) um cinema realizado diretamente pelo povo, uma manifestação do povo; conceito reivindicado pelo cinema “de intervenção

⁷ Trata-se de *Alias el rey del joropo* (1978), de Carlos Rebolledo e Thaelmann Urgellés e *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977), de Alfredo Anzola.

política”, graças à interpretação fanoniana de cultura; (ii) um cinema que representa personagens e situações típicas das camadas populares; o que, não por acaso, provocaria, em tese, um amplo diálogo com o público, ou seja, uma boa bilheteria; e (iii) o sentido “comercialista”, ao ser interpretado como um cinema de grande difusão e repercussão de massa, devido à infraestrutura comercial, nas áreas de distribuição e exibição. Conforme frisa Marrosu (1979, p. 6, tradução nossa), “até ontem, se considerou no ‘novo cinema latino-americano’, que o popular era o político, o revolucionário, o que tendia a uma mudança”. No entanto, recentemente, é quase que uma ideia diametralmente oposta, no sentido de uma “necessidade de fazer um cinema popular na América Latina, próprio, que possa constituir uma alternativa a nível de espetáculo massivo”. Ou seja, trata-se da acepção “industrialista” do termo. É essa mudança, aparentemente tão radical, que galvaniza as discussões sobre os rumos do cinema latino-americano, muito bem sintetizado pelo cineasta Anzola:

*Nós todos viemos desse cinema político [dos anos 1960]. O problema é que se aborda como se fosse um enfrentamento com essa outra possibilidade, o do cinema comercial. Não se trata de que os cineastas tenham traído o cinema político para fazer cinema comercial, mas que realmente não há oposição. Não há como deixar um para fazer o outro. Eu continuo pensando que os curtas-metragens são importantes dentro de um contexto completamente distinto e com fins mais diretamente políticos. A nova oportunidade de entrar no cinema comercial obriga a mudar a forma de elaboração. Seria um absurdo exibir *La hora de los hornos* no cinema Canaima, não vai ninguém. Isso não tira os méritos do filme, que foi concebido com outros fins e pensando em outros canais. O grande problema é como enfrentar a nova possibilidade. [...] O popular tem a ver com aquilo de que as pessoas gostam. Um cinema popular no sentido de que se põe ao lado do povo, dos interesses do povo, mas que ninguém gosta, especialmente o povo, poderia ser um grave erro (Roffé et al., 1979, p. 6, tradução nossa).*

Essas palavras de Anzola evidenciam o quanto o termo “cinema popular” é deslizante, o quanto ele é cambiante conforme os canais utilizados. No entanto, o

fundamental a ser defendido é o princípio político-ideológico que deve sustentar essa produção, seja “clandestina” ou “industrial”.

Riso e revolução: a comédia como um assunto controverso

Ao nos referirmos ao termo “cinema popular”, um dos principais gêneros tradicionalmente atribuído com esse epíteto é a comédia. Há filmes cômicos entre as produções do NCL, das quais destacamos o pioneirismo do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea com duas obras do gênero nos anos 1960 (*Las doce sillas*, 1962, e *La muerte de un burócrata*, 1966). No entanto, aparentemente, o gênero é um tabu, talvez por ser excessivamente vinculado ao “viejo cine”. Porém, nas reflexões acerca de um “cinema popular”, presente nos debates em torno de uma indústria cinematográfica nacional, o gênero ganha destaque. Assim, podemos encontrar o tema da comédia, basicamente, em algumas declarações dos cinemanovistas (e, por conseguinte, nos debates dos redatores sobre o grupo brasileiro), nos debates da revista *Cine al día* diante do boom de sua produção nacional na segunda metade dos anos 1970 e, em menor grau, nas propostas teóricas de García Espinosa nos anos 1970, em sequência ao seu artigo-manifesto *Por un cine imperfecto*. Ou seja, a grosso modo, o debate acerca da comédia no seio do NCL é conduzida pelos brasileiros, cubanos e venezuelanos.

Assim, em relação a esse tema, chamamos a atenção para a entrevista do Grupo *Cine de la Base* à revista *Cine al día*⁸, na qual vem à tona a discussão sobre a sequência do sonho do personagem principal do longa-metragem *Los traidores* (1973), de tom farsesco. O integrante do grupo argentino⁹ comenta que a crítica, de modo unânime, protestou contra a mencionada sequência, embora considere que, em termos da estrutura cinematográfica e da unidade do estilo, esteja correta. Também acrescenta que, durante as projeções do filme, essa sequência é bem recebida pela plateia e o Grupo considera que o seu objetivo narrativo, no seio do filme, é satisfatório. Podemos notar que os redatores não demonstram uma reação ao humor em si, mas argumentam que o problema da sequência se dá por provocar uma quebra na proposta moral do filme em seu tom acusatório ao personagem principal. Ou seja, o seu equívoco é o

⁸ Sintomaticamente na mesma edição na qual se encontra a entrevista aos cineastas cubanos que comentamos anteriormente.

⁹ As perguntas e as respostas da entrevista não estão pessoalmente identificadas, mas cremos que o entrevistado seja Raymundo Gleyzer.

fato de proporcionar uma empatia com o personagem do sindicalista traidor. O entrevistado menciona que o interesse do Grupo era introduzir um elemento de humor no filme e que esse é um tema que ainda merece ser mais aprofundado. Nesse breve momento, a entrevista se volta a esse problema, a saber, por que o cinema político latino-americano é tão pouco humorista? Cita o caso do curta venezuelano *Al paredón* (1970), do uruguaio Mario Handler, que teve uma boa recepção pelo público, além de ser considerado ideologicamente positivo. Trata-se de uma *gag* política: um muro é pichado e, sucessivamente “corrigido” por um outro segmento sociopolítico (um estudante, um militar, um padre, um empresário, etc.). Em seguida, um outro redator (lembramos que, infelizmente, não há nomes na entrevista), considera:

Eu creio que é uma grande carência do cinema latino-americano, do cinema político latino-americano, a falta de humor. Eu diria que praticamente o primeiro e único, no sentido de que é o mais redondo e que chegou a conseguir um resultado, filme humorístico latino-americano é Macunaíma. Macunaíma é a obra-prima do humor político. No Brasil, foi um sucesso recorde de bilheteria e na Argentina, no México e no Uruguai, onde foi distribuído, foi um sucesso considerável. O cinema latino-americano ainda está por descobrir o humor, e é um campo muito grande para se desenvolver (VV.AA, 1975, p. 15, tradução nossa).

Em suma, não há uma maior reflexão sobre o gênero em si que tradicionalmente não mantém vínculos com o “cinema político” em geral (ou seja, não apenas o NCL). Em suma, o debate sobre a comédia aparece nas discussões em torno dos gêneros cinematográficos, ou seja, se é possível se apropriar dos gêneros formados e sistematizados ao longo da história do cinema e “provê-los” de um novo substrato ideológico. Ou seja, se é possível isolar a estrutura do filme de seu intuito e conteúdo, considerado ideologicamente negativo. Esse debate vem à tona, devido à formação estética do público (que, durante décadas, consumiu os gêneros tradicionais), uma herança que não pode ser sumariamente ignorada (já comentamos o quanto García Espinosa é bem categórico a esse respeito). É no esteio desse debate estético que se propõe a necessidade de “impregnar” esses gêneros de um forte tom nacional (e é nesse ponto - o que é “nacional”? - que se abre uma discussão ampla e sem fim). Essas ideias se devem, em última instância, às discussões acerca da im-

plementação de uma indústria cinematográfica nacional. Portanto, não por acaso, nas revistas de cinema estudadas, é justo nos meios cinematográficos em que o debate em torno do “cinema industrial” é articulado que o tema da comédia aparece - isto é, Brasil, Cuba, Venezuela e Peru (esse último em menor escala).

Destacamos como uma das primeiras reflexões voltadas especialmente a esse tema, a entrevista em *Cine Cubano* com Manuel Herrera, na ocasião de seu longa, a comédia *No hay sábado sin sol* (1979). O realizador cubano afirma que a comédia não pode se limitar ao realismo, pelo contrário, a sua função é relacionar realismo com irrealismo. Não por acaso, o cineasta recorda que os seus filmes de ficção anteriores flertavam com o documentário e que essa “proximidade com o real” também deve permanecer, *de outro modo* (ou seja, o exagero e a ridicularização), na comédia. O realizador parte do seguinte princípio, segundo ele, também presente na obra teatral do russo Anton Tchekov: rir de um problema sério e fazer refletir sobre tal problema. A proposta de “rir pensando” (presente no título da entrevista) é o *enjeu* da “comédia socialista”, termo que pode soar estranho, mas que é algo que ainda está por ser aprofundado, segundo Herrera. É o público (cuja reação ao filme, o realizador nunca vai saber), em última instância, o ponto nevrálgico dessa discussão, como afirma Herrera:

É necessário pensar muito e analisar muito também na reação do público com o filme, que deixa a sala de cinema depois, porque a comédia, tal como a compreendemos, aspira a que as pessoas saíam da sala de cinema logo depois de terem passado um momento agradável. Nós aspiramos a que as pessoas saíam da sala de cinema depois de terem passado por um momento agradável, mas pensando. Esta é uma operação que ainda não podemos medir, porque faz falta ver quais são as consequências do filme primeiro e depois pensar sobre esta realidade, que seria uma das coisas ao qual aspiramos, que é tratar de buscar a comédia cubana, a comédia socialista, que não possa ser vazia de conteúdo e que é um dos grandes desafios. Esta forma de “rir pensando”, então, me parece que pode ser uma das vias (Calderón González, 1980, p. 101, tradução nossa).

Não podemos deixar de frisar que toda a década de 1980 é monopolizada pela discussão sobre a comédia (e o diálogo com o público) em Cuba. Como sublinha

Villaça, quando o entusiasmo revolucionário se arrefece, a comédia (e o tema do diálogo com o público em um discurso próximo à da vertente “industrialista”) se vê “livre” das considerações pejorativas (preconceituosas?) tão comuns ao que é tradicionalmente chamado de “cinema político”. Nesse sentido, o *NCL* não é exceção. No entanto, as discussões sobre um “cinema popular” já surgem na década anterior, com o debate em torno da herança e da apropriação dos gêneros cinematográficos. Aparentemente, parece que foi necessária essa discussão primeiro para que a comédia ganhasse a sua “plena cidadania” na cinematografia cubana pós-Revolução.

Para terminar, sublinhamos que, se a revista *Cine Cubano*, seguindo a onda do fenômeno *La hora de los hornos* no final dos anos 1960, é abertamente simpática à vertente “clandestina”, por ocasião de seu retorno, em 1978, após os três anos de “suspensão”¹⁰, possui exatamente o mesmo discurso do cineasta venezuelano Anzola, citado anteriormente: não há superioridade de uma vertente sobre a outra. Ou seja, tanto a vertente “clandestina” quanto a “industrialista”, ambas são relevantes e ideologicamente incontestáveis no seio do cinema latino-americano, variando apenas conforme a estratégia a ser utilizada. Em suma, a postura sectária de impor o “cinema clandestino” como o “autêntico” *NCL* é varrida de vez. Portanto, no final da década de 1970, a polêmica em torno do “cinema clandestino” e do “cinema industrialista” é obsoleta. Aliás, essa bipartição do *NCL* nas vertentes acima só faz sentido no final dos anos 1970, caso queiramos diferenciar claramente um recorte geográfico em nosso subcontinente: o viés “industrialista”, cada vez mais associado às cinematografias sul-americana e cubana, e o “clandestino”, relacionado aos confrontos políticos, concentrado nesse momento na América Central, região latino-americana então convulsionada por guerras civis.

Considerações finais

A historiografia canônica sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* (*NCL*) enfatiza a sua vertente “clandestina”, i.e., o discurso formulado pelos cineastas e, muitas vezes, propalado por setores da crítica, que entende o cinema como uma arma de libertação nacional e, por conseguinte, o cinema deve estar, acima de tudo, comprometido com

esse intuito, o que significa que seus canais de produção e de difusão devem ser prioritariamente clandestinos, i.e., fora dos meios tradicionais do fenômeno cinematográfico, considerados bloqueados por interesses políticos, econômicos e ideológicos contrários aos das camadas populares em luta contra a opressão (neo)colonial. O impacto da trilogia fílmica *La hora de los hornos* do Grupo *Cine Liberación*, ao lado de suas reflexões teóricas, condensadas no artigo-manifesto *Hacia un tercer cine*, é um fator-chave e, sem sombra de dúvida, tal fenômeno galvanizou os debates no meio cinematográfico latino-americano no final dos anos 1960. Nesse sentido, a historiografia tradicional sobre o *NCL* reproduz o discurso de seus sujeitos sociais, pois, repetimos, é inegável a relevância e a simpatia que a vertente “clandestina” provocou nos círculos cinematográficos vinculados ao *NCL* na época. No entanto, ao lado dessas ideias, também há a vertente “industrialista”, que também ligado ao *NCL* formula um pensamento em prol da construção de uma indústria cinematográfica nacional, interpretando tais esforços como uma ação de caráter profundamente político, pois é encarado por um viés nacional-popular, já que se autointerpreta como um combate ao cinema estrangeiro hegemônico, considerado, em sua expressa maioria, como alheio aos verdadeiros interesses políticos, ideológicos e econômicos de um país subdesenvolvido. Em um primeiro momento, em relação às revistas cinematográficas latino-americanas simpáticas ao *NCL*, a vertente “industrialista” é encarada com certa estranheza, enquanto que o ideário da vertente “clandestina” é amplamente acolhido, embora sejam formuladas críticas ao Grupo *Cine Liberación* (especialmente, a sua militância peronista).

No entanto, podemos afirmar que a partir dos anos 1970, os discursos da vertente “industrialista” ganham mais destaque, sendo formulados, sobretudo, por cineastas brasileiros, cubanos e venezuelanos. Aliás, é dentro desse contexto teórico-ideológico que interpretamos, por exemplo, as formulações do cineasta-ensaísta cubano García Espinosa em torno do seu conceito de “*cine imperfecto*” ao longo dos anos 1970. No entanto, devido à centralidade que o ideário da vertente “clandestina” possui nos estudos tradicionais sobre o *NCL*, o conceito formulado por García Espinosa passou a ser comumente interpretado como um elogio a um cinema combativo de viés puramente militante, fora dos canais tradicionais de

¹⁰ Criada em 1960, a revista *Cine Cubano* deixou de ser publicada em apenas dois períodos: de 1975 a 1977 e de 1995 a 1997. É sintomático que a revista tenha desaparecido, momentaneamente, nos períodos mais agudos de crise do país: uma política e a outra, econômica.

produção e difusão. Nossa interpretação é que o próprio García Espinosa aprimora seu conceito, tornando-se assim um importante porta-voz do pensamento industrialista no seio do *NCL*. Por último, mas não menos importante, queremos destacar que os estudos sobre o “industrialismo” no *NCL* são necessários, sobretudo para uma maior compreensão sobre o fenômeno do *NCL* para além de um discurso monumentalizador. Assim, frisamos que é o próprio *NCL* o primeiro a ganhar com tais pesquisas, pois ao ser “dessacralizado”, é possível termos uma leitura mais acurada de suas contradições, ambiguidades e nuances, aspectos inerentes a qualquer processo histórico.

Referências

- AUTRAN, A. 2013. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 380 p.
- BERNARDET, J.C. 1978. *Trajectoria crítica*. São Paulo, Polis, 264 p.
- BERNARDET, J.C. 1994. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo, Edusp/Brasiliense, 205 p.
- CALDERÓN GONZÁLEZ, J. 1980. Reír pensando: entrevista a Manuel Herrera, realizador del filme *No hay sábado sin sol*. *Cine Cubano*, **97**:92-101.
- CAPRILES, O.; DUNO, V.; ERMINY, P.; MARROSU, A.; ROFFÉ, A.; RODRÍGUEZ, F.; ULIVE, U. 1975. El cine cubano enfrenta el desafío industrial: entrevista con Jorge Fraga y Tomás Gutiérrez Alea. *Cine al día*, **19**:4-8.
- CAPRILES, R.; CÁRDERNAS, F. 1969. Entrevista exclusiva Glauber: el “transe” de América Latina. *Hablemos de cine*, **47**:34-48.
- FANON, F. 2002. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 374 p.
- GARCÍA ESPINOSA, J. 1973. *Por un cine imperfecto*. Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 69 p.
- GUTIÉRREZ ALEA, T. 1984. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo, Summus, 116 p.
- LEÓN FRÍAS, I. 1970. Entrevista con Carlos Álvarez. *Hablemos de cine*, **53**:21-24.
- NÚÑEZ, F. 2012. Afinal, o que é “cine imperfecto”? Uma análise das ideias de García Espinosa. *Rebeca*, **1**(1):172-194.
- ROFFÉ, A.; MARROSSU, A.; FACCHI, S.; SAN ANDRÉS, M.; GARAICOCHA, O.; RODRÍGUEZ, F. 1979. Lo popular como problema cinematográfico: conversación con Alfredo Anzola y Carlos Rebolledo. *Cine al día*, **23**:5-12.
- STAM, R. 2003. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, Papirus, 398 p.
- VILLAÇA, M. 2010. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo, Alameda, 440 p.
- VV.AA. 1975. La traición de la burocracia sindical: entrevista con Grupo Cine de la Base. *Cine al día*, **19**:11-16.

Submetido: 22/02/2014

Aceito: 27/10/2014