

*O conceito de “novidade” no projeto do
Nuevo Cine Latinoamericano*

*The concept of “novelty” in the project of the
Nuevo Cine Latinoamericano*

Ignacio Del Valle Dávila

No início dos anos 1960, uma série de cineastas latino-americanos vinculados a distintas correntes de esquerda buscaram aproximações que transcendiam as fronteiras nacionais. Tratava-se de um interesse em estabelecer uma aliança entre as diferentes experiências de renovação cinematográfica implementadas em vários países da América Latina desde o final da década anterior. Motivava-os a ideia comum de que o desenvolvimento do cinema em seus próprios países devia estar associado ao do cinema latino-americano em geral. Tomava forma um projeto de desenvolvimento cinematográfico que, sem abandonar a preocupação com a dimensão nacional, propunha como passo fundamental a união ao nível continental. Nos filmes e nas reflexões teóricas dos cineastas implicados

Ignacio del Valle Dávila é doutor em Cinema pela École Supérieure d’Audiovisuel da Universidade Toulouse II e membro do comitê editorial da revista *Cinémas d’Amérique Latine* de Toulouse, França. (elvalledeignacio@gmail.com).
Artigo recebido em 27 de dezembro de 2012 e aprovado para publicação em 20 de março de 2013.

nesse projeto de descolonização cultural estabeleceram-se estratégias subversivas de produção, distribuição e exibição que buscaram desequilibrar, a seu favor, as relações de poder no campo cinematográfico, onde o modelo hollywoodiano detinha uma posição hegemônica. Esse processo estava atrelado a um posicionamento em prol de uma revolução política, que os cineastas procuraram acompanhar e potencializar com suas obras.

No final dos anos 1960, esse projeto começaria a ser chamado de *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) pelos próprios cineastas que a ele aderiram. O termo se popularizou a partir do Festival de Cinema Latino-Americano de Viña del Mar de 1967, servindo tanto para designar filmes realizados antes da competição – a partir de 1960, aproximadamente – como as produções que viriam a ser realizadas nos anos seguintes. O conceito carrega uma grande imprecisão pela amplitude de experiências que engloba, na tentativa de abarcar várias cinematografias sob uma mesma denominação, e pela dificuldade de estabelecer os limites temporais nos quais se inscreve. Por outro lado, um dos principais desafios inerentes a seu estudo é o fato de que os primeiros a realizar trabalhos teóricos sobre o NCL foram os próprios cineastas que fizeram parte dele. A ausência de um certo distanciamento impediu esses cineastas de usar um olhar crítico, o que os fez, muitas vezes, produzir uma apologia sem ressalvas, ou até mesmo uma monumentalização do projeto. Abordar acriticamente as fontes pode conduzir o pesquisador que as analisa a reproduzir o discurso de seu objeto de estudo.

As questões em torno do significado do NCL não são novas. “O que se entende por *Nuevo Cine Latinoamericano*?”,¹ se perguntava no final dos anos 1980 o produtor espanhol Manuel Pérez Estremera, para quem “o conceito se confunde com aquele excessivamente simples de cinema latino-americano produzido ultimamente” (Pérez Estremera: 1988: 115).² No entanto, na sua tentativa de elaborar uma definição do NCL, Pérez Estremera não escapa da ambiguidade: segundo suas palavras, tratar-se-ia de um movimento que transfigurava o “particular em geral, em continental, em popular”, e que poderia aportar à indústria cinematográfica “variedade, imaginação, história, suporte literário original e popular, compromisso político e ético, juventude, autocrítica, dureza expressiva, análises da própria identidade e baixos custos” (1988: 118-120).

Essas reflexões são interessantes porque revelam uma limitação, mas sugerem uma maneira de superá-la. A limitação consiste em acreditar que é possível construir uma definição operacional do conceito de NCL a partir da descrição de seus traços externos (juventude, baixos custos, dureza expressiva etc.) e de seus eixos temáticos (pobreza, infância, desigualdade, greves etc.). Essas características não são patrimônio exclusivo do NCL, não o diferenciam de outras experiências – como o Neorealismo, por exemplo –, e por isso não são condição necessária nem suficiente para defini-lo.

O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano

A maneira de superar essa limitação é sugerida de forma introdutória nas palavras de Pérez Estemera: o autor considera que o NCL é distinto do conceito “excessivamente simples de cinema latino-americano” (1988: 115). A diferença entre um conceito e outro é a ideia de “novidade” contida explicitamente na expressão *Nuevo Cine Latinoamericano*. Portanto, é necessário indagar em que consistia essa “novidade” para os cineastas que a proclamavam ou, mais ainda, o que os levou a considerar que suas obras eram “novas” diante de outras que se realizavam na mesma época.

Propomos aqui uma análise dessa auto-reivindicada “novidade” a partir de um estudo da evolução dos postulados estéticos e ideológicos de alguns dos cineastas que proclamaram a existência do NCL durante os anos 1960 e 1970, enfatizando reflexões desenvolvidas no âmbito dos festivais do Sodre, em Montevideú (1958), Sestri Levante (1962 e 1963) e Viña del Mar (1967). A evolução desses postulados determinaria sua forma de conceber o cinema. Em outras palavras, para compreender a noção de NCL é necessário estudar a posição adotada por esses cineastas a respeito das sociedades historicamente determinadas em que estavam inseridos e da situação do cinema nessas sociedades. Trata-se de um ponto de partida complexo, pois os cineastas do NCL não pertenciam a uma única formação cultural e social hegemônica, e sim a múltiplas formações.³

O “sentimento de novidade” nos novos cinemas

O NCL está relacionado aos distintos movimentos de renovação do cinema que se desenvolveram de forma não necessariamente simultânea a partir da segunda metade dos anos 1950 e durante a década seguinte. Mesmo que não seja nosso objetivo estabelecer uma análise pormenorizada desse processo, é conveniente nos determos brevemente em alguns dos seus aspectos, particularmente naqueles relacionados ao auge da figura do “autor” cinematográfico.

Os novos cinemas caracterizaram-se por uma extraordinária heterogeneidade de propostas, discursos e práticas cinematográficas. Seria um erro descrever com critérios similares movimentos tão distintos entre si como o *Free Cinema* inglês, a *Nouvelle Vague*, os novos cinemas italiano, tcheco, japonês, polaco ou norte-americano. Devemos também ter em conta que o fenômeno desses novos cinemas se produziu tanto em países onde a indústria cinematográfica havia alcançado um alto desenvolvimento – como França, Grã-Bretanha e Estados Unidos – quanto em outros onde ela era tradicionalmente considerada “periférica” – como Japão, Brasil, Argentina etc. Para completar, algumas dessas experiências, como a *Nouvelle Vague* ou o *Free Cinema*, serviram de inspiração a outros movimentos que também se consideravam “novos cinemas” antes de receber –

na condição de modelos enaltecidos pela crítica europeia – denominações próprias, como o Cinema Novo brasileiro.⁴

De acordo com Francisco Casetti, as experiências de renovação cinematográfica que surgiram nesse período compartilhavam um “sentimento de novidade”: “uma ruptura com as maneiras tradicionais não só de fazer, mas também de pensar o cinema” (1999: 87). De modo geral, os novos cinemas foram uma reação contra as indústrias cinematográficas nacionais e a hegemonia de Hollywood, introduzida por uma geração de cineastas marcada pela cinefilia que chegou à idade adulta no pós-guerra. Em geral, eram jovens e assíduos frequentadores de cineclubes e de circuitos de arte e ensaio, leitores e críticos de revistas especializadas, que tinham como antecedente próximo o Neorrealismo italiano. Em sua maioria, os novos realizadores punham em prática uma crítica aguda das cinematografias vernáculas, que estavam estancadas pelo peso de estruturas de produção extremamente rígidas e que não se haviam modernizado desde a Segunda Guerra Mundial. No caso da América Latina, a reação se produziu contra a estagnação e a baixa qualidade dos produtos de uma indústria cinematográfica precária ou praticamente inexistente. Frente a isto, a nova geração manifestou uma vontade de experimentação e renovação formal, assim como uma maior liberdade na hora de escolher suas histórias, abordar seus roteiros e estruturar a narração. Como consequência, atribuiu-se uma importância especial à *mise-en-scène* e ao papel do diretor, numa tentativa de superar os códigos do cinema de gêneros.

Ao final dos anos 1950, os jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, tutelados por André Bazin, encabeçaram uma reação contra os estúdios cinematográficos franceses, que privilegiavam adaptações literárias de forte esquematismo. Em *Une certaine tendance du cinéma français* (1954), um dos artigos fundadores desse posicionamento, François Truffaut atacou a importância desmedida que o cinema francês dava ao roteiro e o papel secundário que concedia à *mise-en-scène*: “Quando entregam o roteiro, o filme está feito, o diretor, aos seus olhos, é o senhor que se encarrega de fazer os enquadramentos... E infelizmente, é certo!” (1954: 15-16). Para o jovem crítico, esse tipo de cinema era abertamente reacionário; feito “por burgueses, para burgueses” (1954: 16), era um “cinema de papai” – o termo explicita uma rebeldia geracional – que era necessário deixar para trás.

Na segunda metade dos anos 1950 foram definidos, nas páginas da *Cahiers du Cinéma*, os traços essenciais da “política dos autores”, que realçava a figura do realizador ao considerá-lo como o “autor” do filme, em detrimento do roteirista, dos produtores e do *star-system*. Inspirados pelo pensamento de Alexandre Astruc, os defensores da “política dos autores” defendiam que a *mise-en-scène* era uma escritura, e que o diretor se expressava com os dispositivos próprios da lin-

guagem audiovisual, de forma semelhante ao que faria um escritor com sua caneta esferográfica (Astruc, 1948: 5).

Segundo essa “política”, o talento de um autor – sua assinatura – podia ser percebido ao longo de suas obras, mesmo no caso daquelas criadas por um sistema de estúdios, porque o verdadeiro autor “emprega a *mise-en-scène* como parte de sua expressão pessoal” (Stam, 2001: 107). Nesse modo de entender a autoria de um filme, os redatores da *Cahiers du Cinéma* atribuíram um valor significativo ao cinema de alguns realizadores de Hollywood, como Alfred Hitchcock, que até então haviam sido tratados com displicência pela crítica francesa.

Embora a “política dos autores” tenha sido criticada como um excesso por Bazin, que alertou para o risco de um “culto à personalidade” (Stam, 2001: 110), ela foi acolhida por boa parte dos realizadores dos novos cinemas e da crítica que se desenvolvia em torno deles. Além disso, as revistas especializadas, particularmente *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, e distintos festivais como Sestri Levante e Pesaro, na Itália, ou Locarno, na Suíça, tiveram um papel decisivo durante os anos 1960 ao promover e legitimar esses novos cinemas na Europa. Essa legitimação permitiu aos cineastas “periféricos”, em algumas ocasiões, alcançar um reconhecimento nacional, o que teria sido muito mais difícil sem o êxito precedente nos países europeus.

A “novidade” como ideal revolucionário

O NCL apresentava várias particularidades em relação a outros novos cinemas. O termo surgiu de forma bastante tardia (1967), quando os novos cinemas na Europa desembocavam em experiências cinematográficas que valorizavam o discurso político (Cassetti, 1999: 86). O NCL reivindicou desde o princípio um discurso abertamente político e revolucionário, relacionado diretamente ao objetivo de uma “libertação tricontinental” promovido pela Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL) a partir de 1966.

A preponderância da qual disfrutaram esses aspectos políticos levou alguns cineastas latino-americanos a realizar os primeiros questionamentos e revisões da “política dos autores”, por considerá-la um modelo que emanava de uma concepção estética burguesa, demasiadamente voltada para o indivíduo. No caso brasileiro, o Cinema Novo adaptou essa política, valorizando o compromisso social e político: “Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica da experiência social” (Xavier, 2001: 63). Já em 1963, Glauber Rocha, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, propunha uma interpretação da “política dos autores” que unia a figura do autor cine-

matográfico com a do revolucionário: “Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque autor é um substantivo totalizante” (Rocha: 2003: 36).

Ao final da década de 1960, os coletivos de realizadores, que começavam a compreender o cinema como resultado do trabalho de um grupo militante que se proclamava como mandatário dos interesses do povo, deram um novo passo. Elaborava-se a tentativa de empreender uma proletarização desses grupos de realizadores, fazendo com que seus membros cumprissem funções polivalentes. Com isso, buscava-se romper o *status* artístico “privilegiado” – fruto da divisão “burguesa” do trabalho – e realizar filmes com a colaboração da comunidade. Nesse sentido, destacam-se os trabalhos teóricos do *Grupo Cine Liberación*, especialmente o manifesto *Hacia un tercer cine*, de Getino e Solanas (1969), na Argentina; e o texto *Por un cine imperfecto*, de Julio García-Espinosa (1969), em Cuba. No primeiro caso, os filmes eram concebidos como obras de um coletivo que representava as inquietudes do povo e o convidava a debatê-los. Já García-Espinosa teorizava sobre um cinema popular que permitiria superar a separação entre autor e povo, prevendo a emergência de um povo-criador que no futuro poderia expressar-se pelo audiovisual sem a mediação dos cineastas.

A renovação cinematográfica promovida pelo NCL não teve um caráter exclusivamente nacional, e sim pretendeu ser continental. Ao contrário dos demais novos cinemas, os realizadores latino-americanos apostaram em destacar os pontos comuns entre suas distintas práticas nacionais. As particularidades de cada cinematografia nacional foram consideradas como a expressão da diversidade de um projeto continental. Nesse sentido, para os cineastas que reivindicaram esse projeto do NCL existia *um* cinema latino-americano que englobava todas as experiências cinematográficas similares.

Entretanto, cada país possuía características específicas pronunciadas. É possível distinguir, *grosso modo*, quatro grupos de nações na América Latina, de acordo com sua produção cinematográfica nos anos 1960. Três delas – México, Brasil e Argentina – haviam desenvolvido indústrias de cinema instáveis, baseadas no sistema de estúdios. Em um segundo grupo, encontravam-se Chile, Colômbia e Venezuela, além do Peru, com algumas ressalvas, onde havia iniciativas intermitentes destinadas a desenvolver uma indústria cinematográfica, mas que ainda não estavam bem consolidadas. Em terceiro lugar estavam países onde a produção cinematográfica se encontrava em estado de latência, rompido em alguns momentos por iniciativas mais ou menos isoladas: era o caso de Equador, Bolívia, Uruguai e América Central. Por último, Cuba se constituía como um grupo em si mesma: era a única nação que havia desenvolvido uma pequena indústria de cinema inserida no seio de um regime socialista.⁵

Devido à precariedade das indústrias cinematográficas latino-americanas, a renovação proposta pelo NCL se apresentou, antes de tudo, como um projeto cinematográfico comprometido com os projetos revolucionários da América Latina, e não simplesmente como uma reação contra os precários estúdios nacionais. Com exceção do caso cubano, onde as estruturas cinematográficas eram organismos de um regime revolucionário, essas indústrias foram consideradas como mais uma engrenagem da dependência imposta pelo sistema neocolonial. Embora fossem bastante combatidas – tachadas de “antinacionais”, “estrangeirizantes”, “gorilas” –, o principal foco de ataque não eram elas, e sim o neocolonialismo (Velleggia, 2009: 193).

O “sentimento de novidade” do NCL se associava ao ideal de ruptura e de construção revolucionários, ou seja, à noção de que a libertação dos países latino-americanos construiria uma sociedade nova, na qual surgiria um “homem novo”, formado *nessa luta e por essa luta* de libertação. O caráter “novo”, de que se revestia o pensamento e a ação revolucionária, se convertia em um imperativo a ser seguido, como explica Frantz Fanon: “Deve-se fazer uma pele nova, desenvolver um pensamento novo, procurar erguer um homem novo” (1961: 242).

Seguindo a argumentação de Georges DUBY sobre os sistemas ideológicos, é possível considerar que a “novidade” se constitui como uma “representação imaginária”, uma “imagem simples, ideal e abstrata” (1978: 20) posta a serviço das lutas revolucionárias pela tomada do poder. No campo cinematográfico, essa representação imaginária leva à construção de outra imagem simples, ideal e abstrata semelhante: a de um “novo cinema”. Em outras palavras, leva à imagem de uma arte “nova” surgida, assim como o “homem novo”, *na e pela* luta revolucionária. A declaração a seguir, de Fernando Birri, é um bom exemplo de como se articulam os distintos níveis dessa imagem: “Interessa-nos fazer um homem novo, uma sociedade nova, uma história nova, e, portanto, uma arte nova, um cinema novo, urgentemente. Com a matéria-prima de uma realidade pouco ou mal compreendida: a realidade da área dos países subdesenvolvidos da América Latina” (1996: 206).

Ao contrário das reflexões da *Cahiers du Cinéma* no final dos anos 1950, para o NCL a novidade não se expressava como um conflito geracional. Se o cinema latino-americano era uma reação, tratava-se de uma reação contra o “cinema imperialista”, e não contra o “cinema de papai”. Um exemplo desse enfoque era a divisão entre “cinema novo” e “cinema velho” que foi estabelecida pelo criador do Festival de Viña del Mar, Aldo Francia: “O Cinema Novo provoca a união com a terra e a rebelião contra a injustiça. O Cinema Velho disfarça a realidade com o estrangeirizante e adormece o instinto de rebelião mediante o entretenimento *sadio* do espectador” (Francia, 1990: 42).

A concepção de novidade como uma característica revolucionária, e não apenas como uma ruptura formal e geracional, levou à recusa de outras experiências de renovação cinematográfica que se desenvolveram de forma paralela na região, mas que não reivindicavam explicitamente uma transformação social profunda. O caso mais emblemático foi o do *Nuevo cine argentino* ou *Generación del 60*. Essas expressões foram usadas para denominar um grupo heterogêneo de jovens realizadores que empreenderam uma mudança geracional, formal e temática do cinema da Argentina no princípio dos anos 1960. O *Nuevo cine* se originou da crise da indústria cinematográfica argentina ocorrida após a queda de Perón, em 1955, que levou à quebra dos estúdios desse país durante a ditadura de Pedro Eugenio Aramburu.

O governo de Arturo Frondizi (1958-1962) tentou relançar a produção de longas-metragens e, sobretudo, de curtas-metragens de baixo custo por meio do Instituto Nacional de Cinematografia. Essa política foi ineficaz para desenvolver um cinema independente dos estúdios, principalmente pela escassa exibição em salas dos curtas produzidos; no entanto, fomentou o surgimento de realizadores provenientes do cineclubismo. Suas obras abordavam, normalmente, a partir de um ponto de vista intimista, conflitos geracionais da classe média (Aguilar, 2005: 88-89). Seus principais expoentes foram Manuel Antín, Rodolfo Khun, David José Kohon e Leopoldo Torre Nilsson. Um pouco mais velho que o resto, este último gozava de grande renome na Argentina no final dos anos 1950 e seria uma peça chave nessa renovação.

A *Generación del 60* foi criticada pelos realizadores argentinos que fizeram parte do NCL (particularmente Birri e o *Grupo Cine Liberación*), que a consideraram estrangeirizante e carente de compromisso. Por outro lado, os integrantes da *Generación* caracterizaram seu cinema como um veículo de expressão pessoal, argumentando, em sua defesa, que a dimensão psicológica de um filme não teria por que ser considerada como patrimônio exclusivo do cinema europeu (Feldman, 1990: 104). Destaca-se o fato de que se criticava a adoção de certos referenciais vindos da Europa – particularmente os da *Nouvelle Vague* –, que também exerceram uma forte influência sobre os cineastas do NCL. No entanto, a crítica não era dirigida ao referencial, e sim à sua transferência para o contexto argentino sem considerar as condições do país e sem desenvolver um discurso social (Getino, 2005: 47). Paradoxalmente, para o projeto do NCL, o *Cine nuevo argentino* seria considerado como um *cine viejo* dentro da dicotomia de Aldo Francia, pois era acusado de assumir um ponto de vista eurocêntrico.

No Brasil, Chile e Cuba, o NCL procurou erguer-se como síntese dos novos cinemas nacionais desses países, não sem certas tensões. No caso brasileiro, foi particularmente clara a tentativa de Glauber Rocha de ampliar os horizontes do Cinema Novo em direção a uma experiência de integração latino-americana-

na, depois que o golpe de Estado de 1964 e as profundas divisões da esquerda nacional trouxeram um retrocesso para a liberdade criativa dos cineastas brasileiros: “O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil” (Rocha: 1965).

Em Cuba, os realizadores do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic) e a imprensa especializada, particularmente a revista *Cine Cubano*, se referiram em alguns momentos à sua própria produção como o *Nuevo cine cubano*, mesmo que a expressão não tenha tido grande alcance. No Chile, a denominação *Nuevo cine chileno* foi utilizada sobretudo após os festivais de Viña del Mar de 1967 e 1969, tratando-se de um conceito que se desenvolveu de maneira paralela ao de NCL. Em linhas gerais, os realizadores cubanos e chilenos que defenderam o conceito de “*nuevo cine*” fizeram parte do projeto de um novo cinema continental.

Congressos e festivais de cinema latino-americano: do conceito de Cinema Independente ao de Nuevo Cine

Apesar de a expressão NCL ter surgido em 1967, o projeto de um movimento cinematográfico começou a se formar anteriormente. Em 1958 realizou-se em Montevidéu o Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, organizado pelo Departamento de Cinema-Arte do Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica (Sodre). Esse congresso, que abrangeu principalmente o cinema documental, teve como convidado John Grierson (Santos, 1994: 104) e contou com a participação de delegados de Argentina, Brasil, Chile, Bolívia, Peru e Uruguai, ou seja, limitou-se a nações do Cone-Sul.⁶ Apesar disso, na declaração final observa-se uma visão mais global da América Latina e do valor do cinema como expressão da identidade cultural e reflexo dessas sociedades: “Os povos da América Latina têm o direito e o dever de ter uma cinematografia própria que expresse livremente sua fisionomia e suas aspirações nacionais” (Sodre, 1958: 3). Em termos concretos, os delegados dos distintos países decidiram criar a Associação Latino-Americana de Cineastas Independentes (Alaci) e os governos do continente foram chamados a fomentar o desenvolvimento cinematográfico, proteger as cinematografias nacionais, assegurar a livre difusão dos filmes latino-americanos e promover o intercâmbio regional. Embora as medidas anunciadas não tenham chegado a materializar-se, o congresso do Sodre foi o primeiro encontro entre realizadores latino-americanos com o objetivo de promover a integração continental a partir de uma perspectiva marcadamente política (Villaça, 2012: 242).⁷

As Resenhas do Cinema Latino-Americano, realizadas em Santa Margarita Ligure, Sestri Levante e Gênova durante a primeira metade dos anos 1960, teriam maior continuidade temporal e relevância na elaboração de um projeto cinematográfico continental. Sua organização esteve sob responsabilidade do Colombianum, instituição criada por jesuítas para promover as relações culturais com o Terceiro Mundo. É curioso que esse tipo de evento se tenha realizado na Itália, e não na América Latina – é bem verdade que as condições políticas do continente, onde se vivia um clima crescente de tensão após a Revolução Cubana, tornavam difícil a reunião dos realizadores em solo americano. Contudo, as Resenhas não estiveram isentas de polêmicas suscitadas por razões políticas. Em 1962, na segunda versão do festival, os filmes da delegação cubana foram bloqueados na alfândega italiana, o que suscitou um protesto formal por parte da crítica especializada. Dois anos depois, na IV Resenha, as autoridades italianas tentaram proibir a exibição dos documentários cubanos *Y me hice maestro* (Jorge Fraga, 1961) e *Primer Carnaval Socialista* (Alberto Roldán, 1962). A intervenção dos organizadores do festival conseguiu impedir a proibição, mas não o bloqueio na alfândega de um terceiro filme, o longa-metragem *Cuba 58* (Jorge Fraga e José Miguel García Ascot, 1962) (Guevara, 1963: 57-58).

As Resenhas do Cinema Latino-Americano permitiram um maior conhecimento dos cinemas latino-americanos na Europa e um intercâmbio entre os realizadores dos dois continentes. Entre as personalidades europeias que assistiram a esses eventos estavam Edgar Morin, Agnes Varda, Jacques Demy, Luis Berlanga, Joris Ivens e o crítico da *Cahiers du Cinéma* Louis Marcorelles (Guevara, 1962: 5-6). Os dois últimos viriam posteriormente ao Festival de Cinema Latino-Americano de 1969 em Viña del Mar. Se compararmos essas iniciativas com o congresso organizado pelo Sodre em 1958, constataremos que houve uma maior participação de países latino-americanos e uma maior amplitude geográfica dos participantes nas competições italianas. Por exemplo, na III Resenha estiveram delegados de Argentina, Brasil, México, Bolívia, Chile, Colômbia, Paraguai, Uruguai e Venezuela.

De acordo com o diretor do Icaic, Alfredo Guevara – que representava a delegação cubana –, o principal aporte das Resenhas foi dar espaço para a reunião de cineastas latino-americanos que até então não haviam podido intercambiar suas experiências: “Em Sestri Levante encontramos a ocasião de nos reunir, de nos ver, de apertar nossas mãos e de estabelecer um diálogo amistoso e criativo” (Guevara, 1963: 54). As propostas elaboradas pelos cineastas do continente na Declaração do Cinema Latino-Americano Independente, datada da competição de 1962, não diferem em sua essência das que foram apresentadas no congresso do Sodre: “É, portanto, imperioso promover as mais estreitas relações cinematográficas entre nossos países, assegurar a livre circulação de filmes e publicações,

facilitar os contatos diretos através de semanas de cinema, mesas redondas e seminários de estudos e intensificar a participação nos festivais internacionais” (Fundación del NCL, 2005: 17).

Na III Resenha também se anunciou a criação de uma Conferência Latino-Americana de Cineastas Independentes. Como havia sucedido no caso da Alaci, essas propostas não se traduziram em resultados concretos. No entanto, a ideia de integração latino-americana passou a ser evocada por um número cada vez maior de realizadores do continente.

Tanto no congresso do Sodre como na III Resenha de Sestri Levante de 1962, utilizou-se o termo “independente” para designar o tipo de cinema latino-americano que se ambicionava. O epíteto “novo” não foi usado para se referir às propostas de integração cinematográfica da América Latina. No caso do congresso de Montevideú, a razão pela qual se privilegiou “independente” em detrimento de “novo” pode ter sido de ordem cronológica. O evento ocorreu em maio de 1958, quando o conceito de “novo cinema” ainda não se havia massificado para designar as experiências de renovação cinematográfica que começavam a se desenvolver em distintos países. No caso das Resenhas do Cinema Latino-Americano, a cronologia dificilmente poderia ser utilizada como um argumento, pois naquele momento o termo “novo” era amplamente utilizado na América Latina para referir-se a esse fenômeno. É provável que o termo “independente” tenha sido mantido em Sestri Levante por estabelecer uma espécie de “continuidade” entre a Alaci (1958) e a Conferência Latino-Americana de Cineastas Independentes (1962). Essa hipótese é plausível diante do fato de os argentinos Rodolfo Kuhn, Marcelo Simonetti e Alejandro Saderman terem participado de ambas as iniciativas. Porém essa continuidade entre os dois encontros não está explícita na Declaração do Cinema Latino-Americano Independente de Sestri Levante, nem nos artigos e entrevistas da imprensa especializada da época.

Mesmo aceitando a hipótese da continuidade para explicar por que se privilegiou o termo “independente”, há algo que não podemos ignorar: esse conceito e o de “novidade” são bastante diferentes. O conceito de “cinema independente” não engloba necessariamente o “sentimento de novidade” exposto por Casetti, nem a “novidade” como imagem de revolução. O uso de “independente” destaca, antes de tudo, a importância da liberdade como condição necessária para a criação (Chatelet, 2004: 240-241). Essa liberdade pode ser entendida de distintos pontos de vista – econômico, político, religioso, institucional etc. –, o que amplia sua ambivalência.

No Brasil, produziu-se uma ambivalência similar entre os termos “independente” e “novo” nos anos 1950, prolongada até 1961. Paralelamente à crise da Vera Cruz, iniciou-se uma renovação formal e estrutural do cinema que teve como um de seus “elementos deflagradores” o diálogo com o Neorealismo (Fa-

bris, 2007: 82). Essa posição, adotada por cineastas como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, entre outros, foi definida como um “cinema independente”. Assim, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha dedicou um capítulo aos cineastas que assumiram essa posição renovadora e os chamou de “independentes”. O realizador baiano via o “cinema independente” como um antecedente direto do “Cinema Novo”, já que suas tentativas de renovação haviam sido superadas por este último (Rocha, 1963: 201).

Somente a partir de meados de 1961 Glauber Rocha começou a distinguir os dois conceitos. Em seus escritos anteriores, ambos apareciam indiferenciados, e geralmente prevalecia o termo “independente”.⁸ Em março de 1961, apenas cinco meses antes de publicar seu célebre artigo “Arraial, *cinema novo* e câmera na mão” – uma de suas primeiras reivindicações do Cinema Novo –, Glauber revelou em uma carta a Alfredo Guevara sua intenção de contribuir, com *Barravento* (que estrearia em 1962), para “iniciar um movimento de cinema independente no Brasil” (Guevara e Rocha, 2002: 38). Em outra carta, de maio daquele ano, voltando-se para uma perspectiva internacional, propôs a Guevara que o Icaic organizasse um “Encontro Internacional de Cineastas Independentes da América Latina” (Guevara e Rocha: 2002: 44).⁹

Voltando ao terreno dos intercâmbios e encontros internacionais, pode-se comprovar que, no congresso do Sodre, o cineasta independente era aquele que não fazia parte da indústria e por isso mesmo não se submetia às preferências temáticas dela derivadas. No entanto, esse conceito estava ainda muito longe do chamado compromisso revolucionário que o NCL promoveria dez anos mais tarde. A independência foi definida no congresso do Sodre, antes de tudo, por sua reação à indústria cinematográfica tradicional: “[O congresso] entende por cineastas independentes todos aqueles profissionais que trabalham sem estar ligados por uma relação de dependência às empresas de produção ou distribuição, podendo decidir livre e pessoalmente a orientação temática ou estética de seus filmes” (Sodre, 1958: 5).

No festival de Sestri Levante de 1962, não se definiu explicitamente o que as delegações latino-americanas entendiam por cinema independente. No entanto, nas declarações dos realizadores observa-se uma mudança desse conceito em relação ao congresso do Uruguai. A linguagem utilizada era mais combativa e o discurso concentrava-se menos na independência criativa do que na necessidade de desenvolver um discurso social. O objetivo não era tanto a liberdade de expressão do cineasta, e sim o desenvolvimento de temáticas capazes de dar conta da realidade do continente. Falava-se em “converter em realidade as lutas do cinema independente e trabalhar por um maior perfeccionismo artístico e técnico, permitindo traduzir fielmente a problemática latino-americana” (Guevara, 1962: 3).

A independência era reivindicada frente a distintas “pressões” de ordem política que impediam a integração dos cineastas, como fica claro na Declaração do Cinema Latino-Americano Independente: “sentimos a necessidade de assinalar que as dificuldades originadas pelas pressões externas e internas e que conduzem ao isolamento dos artistas e intelectuais da América Latina não devem ser obstáculo insuperável para uma comunicação mais íntegra entre os cineastas independentes” (Fundación del NCL, 2005: 15).

É necessário recordar que essa edição de Sestri Levante foi realizada em um clima de crescente tensão diplomática a respeito de Cuba. A ilha havia sido expulsa da OEA pouco tempo antes, em janeiro de 1962. A passagem citada reflete as dificuldades que os cineastas encontravam para se reunir em território americano, devido aos atritos diplomáticos entre países, à censura cinematográfica e à progressiva degradação do sistema democrático.

Nas declarações finais da competição no ano seguinte, não se utilizou expressamente o conceito de “independente”, mas se mencionou a necessidade de que o cinema da América Latina “não seja objeto exclusivo de exploração comercial, já que isso conduziria à alienação cultural” (Fundación del NCL, 2005: 17). A visão de um cinema independente no continente perpassava nessa época tanto a reivindicação de que o direito à livre expressão não fosse limitado pelo sistema de estúdios quanto a defesa da criação de um cinema que “represente as verdadeiras manifestações da cultura nacional” (Fundación del NCL, 2005: 17) – sem definir quais eram essas manifestações – como uma alternativa às produções “comerciais” e “alienantes”. Vale perguntar se esses imperativos não supunham também novos limites à liberdade do cineasta, ou seja, se essa nova visão do que significava o cinema independente ainda permitia ao realizador “decidir livremente e pessoalmente a orientação temática ou estética de seus filmes”, como se reivindicava em 1958.

A recusa do cinema “comercial” era influenciada pela teoria da dependência e pela busca de uma libertação continental. Em um texto tardio, escrito em 1969, Guevara abordava a questão do cinema independente sob esse ponto de vista: “a Revolução Cubana abriu a possibilidade de abordar, com o surgimento de uma cinematografia independente, sem vínculos mercantis, a tarefa de promover, pela primeira vez na América Latina, a formação de um público liberto de todo condicionamento ideológico imperial e de seu substituto neocolonial” (Guevara, 1987: 78-79).

No entanto, quando Guevara escreveu essas linhas, o conceito de “cinema independente” latino-americano já havia sido substituído pelo de NCL. A expressão se popularizou no I Festival de Cinema Latino-Americano de Viña del Mar (1967).¹⁰ Em sua origem, Aldo Francia concebeu a competição como o Primeiro Festival de Cinema Jovem Latino-Americano; de fato, nos escritos

prévios ao evento utilizava-se indistintamente “novo” e “jovem”, o que denota provavelmente certa ductilidade conceitual. Em todo caso, o epíteto “novo” logo acabaria se impondo, como demonstra o discurso inaugural de Francia: “Gostaríamos que o dia de hoje trouxesse satisfação e alegria pelo nascimento da nova cinematografia de nossa América morena” (Francia, 1990: 119-120). A expressão NCL apareceu plenamente constituída no Primeiro Encontro de Cineastas Latino-Americanos ocorrido durante o festival. Ela é citada reiteradamente nas atas do encontro, sem que sejam utilizados outros conceitos como “jovem” ou “independente” para designar o mesmo fenômeno, salvo no primeiro parágrafo, no qual é usada uma terminologia híbrida: “Novo Cinema Independente” (Garcés e Guevara, 2007: 66). A eleição final da expressão NCL deu conta de modo mais adequado e em maior medida da vontade de revolução cinematográfica reivindicada pelos cineastas latino-americanos que se somaram ao projeto do que o conceito de “cinema independente”.

Embora o festival de 1967 só tivesse exibido curtas-metragens, Viña del Mar teve um impacto maior na evolução do cinema do continente do que Resenha de Cinema Latino-Americano em Gênova – ainda que se deva ressaltar que sem esse antecedente seguramente ele não se teria realizado. A razão de sua maior relevância está na mudança do lugar de enunciação: foi um evento organizado por latino-americanos e na América Latina. Também alcançou uma notoriedade maior do que a que havia tido o Congresso do Sodre em 1958, devido ao amplo número de assistentes e à grande diversidade geográfica dos países representados.¹¹ A relevância do festival – e particularmente do Primeiro Encontro de Cineastas Latino-Americanos – serviu para transformá-lo em um marco fundacional e levou a um frequente esquecimento do fato de não ter sido aquela a primeira reunião do tipo que se desenvolvia no continente. Um exemplo disso pode ser visto na declaração de Miguel Littin: “Já faz vinte anos que, em 1967, se reuniram em Viña del Mar cineastas de todo o continente com o propósito de participar com seus filmes do Festival de Cinema Latino-Americano e do Primeiro Encontro de Cineastas da América Latina. Era a primeira vez que esse fato ocorria no continente” (Francia, 1990: 20).

Os encontros de cineastas iniciados em Viña del Mar atingiram uma maior continuidade temporal em relação às experiências prévias, mesmo que sua periodicidade tenha sido frouxa: Viña de Mar (1967), Mérida (1968), Viña del Mar (1969), Caracas (1974), Mérida (1977). Essa irregularidade se explica, em parte, pela sequência de golpes de Estado que sacudiram o continente nos anos 1970 – Chile, Uruguai, Argentina – e que significaram a anulação ou a censura de projetos cinematográficos, o exílio de um número significativo de cineastas e inclusive a morte de alguns deles (como Raymundo Gleyzer, Jorge Müller e Jorge Cedrón).

Somente em 1979, com a criação do Festival do NCL de Havana, se alcançou uma periodicidade anual. As autoridades cubanas o declararam uma continuidade e um herdeiro dos festivais de Viña del Mar e dos Encontros de Cineastas Latino-Americanos. No entanto, nos primeiros festivais cubanos começou-se a notar um desgaste do conceito de NCL, paralelo ao declive do projeto revolucionário e das guerrilhas dos anos 1960 e 1970. A partir de 1980, o número de cineastas e críticos que continuaram reivindicando o NCL tornou-se cada vez mais reduzido e concentrou-se principalmente em Cuba. Por outro lado, as novas gerações de cineastas reivindicaram cada vez menos o pertencimento a um projeto de desenvolvimento cinematográfico descolonizador e continental.

Seguindo as ideias de Duby, é possível considerar que o NCL perdeu sua eficácia porque aumentou a diferença entre “a representação imaginária” que promovia e “as ‘realidades’ da vida” (1978: 20), ou seja, o contexto político e social latino-americano. Inclusive, entre os principais defensores desse cinema – como Fernando Birri e Julio García-Espinosa – emergiam algumas dúvidas quanto à vigência do projeto, sobretudo devido ao conceito de “novidade”. Afinal, o NCL poderia seguir sendo “novo” diante de seus quase 20 anos?

Em 1981 Birri reconhecia publicamente que o NCL atravessava uma “crise de cansaço ou, ao menos, um momento de reiteração” (1996: 107). E, fazendo uma análise dos problemas desse cinema, estabelecia que “em um determinado momento estimamos que todo cinema novo não é por si mesmo revolucionário [...]. Mas também foi dito, e isso é mais grave, que todo cinema revolucionário era novo. Aí, o que estávamos querendo dizer é, possivelmente, que todo cinema de temática revolucionária era novo, e isso hoje nos parece um grande equívoco porque, sinceramente, não creio que seja assim” (1996: 110).

A crítica de Birri fazia referência à volta ao tradicionalismo formal que se constatava em algumas produções latino-americanas que, no entanto, reivindicavam ser revolucionárias.¹² A revolução permanente das formas cinematográficas e da ideologia foi, para Birri, a única maneira de manter vivo o NCL. Essa ideia se expressa reiteradamente em seus escritos e poemas: “O novo cinema latino-americano / É hoje uma realidade / Mas / Mas / Mas / Há vinte-cinco anos / Era uma utopia / Qual é a nova utopia / [...] / Uma revolução / Que não revoluciona / (permanentemente) / Suas linguagens / Alfabetos / Gestos / Miradas / Regride ou morre” (Birri, 1996: 159-161).

Para ressaltar esse imperativo de revolução na revolução como a única maneira de manter vivo o NCL, Birri joga com a reiteração do termo “novo”. O livro que reúne seus escritos – abarcando a maior parte de seus manifestos, con-

ferências e poemas entre 1956 e 1991 – tem por subtítulo “*Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*”. De sua parte, a visão de García-Espinosa é contrária à do realizador argentino. Para o cubano, já não teria sentido falar de um NCL em 1994: “O Nuevo Cine Latinoamericano está morto? Em todo caso, digamos que ‘não desaparece no nada, desaparece no todo’. Contribuiu para criar e fomentar o único Movimento Cinematográfico ao qual é atribuído um caráter continental. Conseguiu que se falasse em mundo do Cinema Latino-Americano como um conceito global. Pois bem. Falemos simplesmente de Cinema Latino-Americano. O de ontem. O de hoje, o de amanhã, o que nos une a todos em nossa diversidade” (1995: 53).

Se para García-Espinosa a “novidade” do cinema latino-americano já não podia ser reivindicada, sua unidade continuava a ter sentido. No entanto, a fraqueza das estruturas de distribuição e de exibição dos filmes do continente no interior da própria América Latina fazia cambalear também esse pressuposto.

Notas

1. Uma pergunta similar encontra-se no título da tese de Fabián Núñez: *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas* (2012).

2. As traduções dos textos dos autores de língua espanhola e francesa citados neste artigo são de minha responsabilidade.

3. Outra questão importante derivada da análise dos termos que compõem o conceito de NCL é seu caráter “latino-americano”. A busca por uma “unidade latino-americana” levou com frequência à falta de cuidado ao considerar as particularidades nacionais, em um esforço por proclamar a existência de uma grande “cinematografia latino-americana” (ainda que plural). Por problemas de espaço, não abordaremos essa questão neste artigo, mas é necessário destacar sua importância.

4. Alexandre Figueroa Ferreira destacou a importância das publicações especializadas francesas na promoção internacional do Cinema Novo brasileiro. Segundo o autor, no caso do *Cahiers du Cinéma*, o Cinema Novo desempenhou um “papel substituto”, preenchendo “o espaço antes ocupado pelo Neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa”. No caso de *Positif*, “o Cinema Novo representou um papel bem mais conformativo, ou seja, o movimento brasileiro era unicamente uma confirmação da noção de cinema de ação política que motivava as reflexões da revista”. Um dos principais problemas dessas aproximações, para Ferreira, foi a esquematização da realidade sociocultural e política brasileira (2000: 264-265).

5. Seguimos, com algumas modificações, a classificação de Paulo Antonio Paranaguá (2003: 23-26).

6. No Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes estiveram presentes essencialmente argentinos (13 delegados) e uruguaios (5). Bolívia, Brasil, Chile e Peru contaram somente com um delegado cada um.

7. Existiram algumas experiências de trocas anteriores, como os convênios de intercâmbio de filmes entre Espanha, México, Argentina e Cuba, realizados em Madri entre 1930 e 1948. No entanto, foram experiências ibero-americanas, ou seja, que incluíram a Península Ibérica. (Getino: 2011: 85).

8. Ver, por exemplo, os textos “Rayzes mexicanas de Benito Alazraki” (1958) e “O processo cinema” (1961) (Rocha, 2004: 39, 45).

9. Não encontramos uma discussão similar sobre esses conceitos na Argentina. É possível que isso ocorra pelo fato de a *Generación del 60* não ter realizado uma elaboração teórica profunda sobre seu cinema. No entanto, no início dos anos 1960, críticos como Agustín Mahieu ou Víctor Iturralde, da revista *Tiempo de Cine*, utilizavam muitas vezes o conceito de “independente” para se referir a filmes que buscavam uma renovação formal.

10. O I Festival de Cinema Latino-Americano é também conhecido como o V Festival de Cinema de Viña del Mar. A competição, que existia desde 1962, era organizada pelo cineclubes da cidade, sob a responsabilidade de Aldo Francia. Em suas cinco primeiras edições restringiu-se exclusivamente a curtas-metragens. A princípio foi concebido como um festival de “cinema aficionado” nacional e depois, assumiu um caráter internacional – em 1963 e 1964 – com ampla presença europeia. O IV Festival de Viña del Mar (1966) teve um caráter exclusivamente nacional, e eliminou-se o conceito “aficionado” para incluir as escolas de cinema chilenas. Os ganhadores dessa edição representaram o Chile na edição de 1967, quando foi projetado o caráter latino-americano (Francia, 1990: 61-110).

11. Foram projetados um total de 53 curtas-metragens, da Argentina (16), Bolívia (1), Brasil (18), Cuba (3), Chile (9), México (1), Peru (1), Uruguai (2) e Venezuela (2) (Francia, 1990: 122-125).

12. No mesmo texto, o realizador menciona ter visto um filme no Festival de Havana que lhe pareceu “um filme de ficção dos de Hollywood” (Birri: 1996: 110).

Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. La generación del 60. In: ESPAÑA, Claudio (org.). *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

ASTRUC, Alexandre. La naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *L’Écran Français*, Paris, n° 144, 30 mar. 1948.

BIRRI, Fernando. *Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madri: Filmoteca Española, ICAA, 1996.

CASSETTI, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan, 1999.

CHATELET, Claire. *Des mythes et des réalités de l’avant-garde à Dogme 95, entre tradi-*

tion et invention. Tese (doutorado), Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2004.

DECISIÓN final de la mesa redonda sobre los problemas y las perspectivas del cine latinoamericano. In: FUNDACIÓN DEL NCL (org.). *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. Havana: Fundación del NCL, Diputación Provincial de Córdoba, 2005.

DECLARACIÓN del cine latinoamericano independiente. In: FUNDACIÓN DEL NCL (org.). *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. Havana: Fundación del NCL, Diputación Provincial de Córdoba, 2005.

DUBY, Georges. *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris: Gallimard, 1978.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorealistas, *Alceu*, Rio de Janeiro, n° 15, jul./dez. 2007.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, 2002.

FERREIRA, Alexandre Figueroa. *La vague du Cinéma Novo en France fut-elle une invention de la critique ?* Paris: L'Harmattan, 2000.

FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Cesoc, Eds. Chile-América, 1990.

GARCÍA-ESPINOSA, Julio. Por un cine imperfecto (Veinticinco años después), *Revista del Cine Español*, Madri, n° 10, abr. 1995.

GETINO, Octavio. *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

———. Progrès des politiques d'intégration des cinématographies ibéro-américaines, *Cinémas d'Amérique Latine*, Toulouse, n° 19, 2011.

GUEVARA, Alfredo. III Exposición de Cine Latinoamericano, *Cine Cubano*, Havana, n° 7, 1962.

———. Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II: El cine cubano: instrumento de descolonización. In: EICTV SAN ANTONIO DE LOS BAÑOS (org.). *Nuestro Cine*. Havana: EICTV San Antonio de los Baños, ICAIC, 1987.

———. Sestri Levante, IV Reseña del Cine Latinoamericano, *Cine Cubano*, Havana, n° 12, 1963.

——— e ROCHA, Glauber. *Um sonho compartilhado*. Sevilla: Iberautor, 2002.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo. *O qué é Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (doutorado), UFF, Niterói, 2009.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madri: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PÉREZ ESTREMER, Manuel. Una visión europea, pero latina. In: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (org.). *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy*. México: Universidad Autónoma de México, 1988.

RESOLUCIONES aprobadas por el primer encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar. In: GARCÉS, Raúl y GUEVARA, Alfredo (orgs.). *Los años de la ira, Viña del Mar 67*. Havana: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

SANTOS, Nelson Pereira dos. La comète Grierson en Amérique Latine, *Positif*, Paris, n° 400, jun. 1994.

O conceito de “novidade” no projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*

SODRE (org.). *Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes* (1958). Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/554.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

STAM, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paídos, 2001.

VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

VILLAÇA, Mariana Martins. O “cine de combate” da Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *Historia e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

Resumo

Este artigo aborda o projeto de desenvolvimento cinematográfico conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano* a partir de uma análise do conceito de “novidade”. Ele está centrado nas razões que levaram alguns cineastas, no final dos anos 1960, a considerar que seus filmes eram “novos”.

Analisa assim suas particularidades em relação aos *novos cinemas* europeus, com foco no viés revolucionário que adquire o termo “novo” na América Latina. Por fim, o conceito é estudado utilizando como fonte as declarações e os debates públicos dos festivais do Sodre, em Montevideu (1958), Sestri Levante (1962 e 1963) e Viña del Mar (1967).

Palavras-chave: novidade, cinemas novos, cinema independente, política dos autores, revolução.

Abstract

This article approaches the cinema development project known as the New Latin American cinema, by analyzing the concept of “novelty”. It focuses on what led some filmmakers, at the end of the 1960s, to consider that their movies were *new*. It analyzes their peculiarities compared with the new European cinemas, by emphasizing the revolutionary nuances that the term “new” has in Latin America. Finally, the concept is studied by using as sources the statements and the public debates which took place during the festivals of Sodre, in Montevideo (1958), Sestri Levante (1962 and 1963) and Viña del Mar (1967).

Keywords: novelty; new cinemas; independent cinema; auteur theory; revolution.

Résumé

Cet article aborde le projet de développement cinématographique connu comme le Nouveau Cinéma Latino-Américain, en analysant le concept de «nouveauté». Il interroge ce qui amène certains cinéastes, à la fin des années 1960, à considérer que leurs films sont *nouveaux*. Pour ce faire il analyse leurs particularités par rapport aux *nouveaux cinémas* européens, en soulignant l'acception révolutionnaire du concept « nouveau » en Amérique latine. Enfin, le concept est étudié en utilisant comme sources les déclarations qui ont eu lieu lors des festivals du Sodre, à Montevideo (1958), Sestri Levante (1962 et 1963) et Viña del Mar (1967).

Mots-clés: nouveauté; nouveaux cinémas; cinéma indépendant; politique des auteurs; révolution.