

O CONCEITO DE CINEMA REVOLUCIONÁRIO SOB TRÊS PERSPECTIVAS LATINO-AMERICANAS: ICAIC, GRUPO UKAMAU E CINE LIBERACIÓN¹

Allan Brasil de Freitas²
Vicente Gosciola³

Resumo⁴

O presente artigo tem por objetivo discorrer sobre o conceito de cinema revolucionário, sob a perspectiva de três grupos de cinema militante latino-americanos: o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), o Grupo Ukamau e o Cine Liberación, na figura dos cineastas Tomás Gutierrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Solanas e Jorge Sanjinés. Nesse sentido, o trabalho também discute sobre as características intrínsecas do cinema enquanto arte e suas possibilidades políticas.

Palavra-chave: Cinema Revolucionário; América Latina; Marxismo.

**EL CONCEPTO DE CINE REVOLUCIONARIO BAJO TRES PERSPECTIVAS
LATINOAMERICANAS: ICAIC, GRUPO UKAMAU Y CINE LIBERACIÓN.**

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo disertar sobre el concepto de cine revolucionario, desde la perspectiva de tres grupos de cine militante latinoamericano: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el Grupo Ukamau y Cine Liberación, en la figura de los cineastas Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Solanas y Jorge Sanjinés. En este sentido, el trabajo también discute sobre las características intrínsecas del cine como arte y sus posibilidades políticas.

Palabras clave: Cine Revolucionario; América Latina; Marxismo.

THE CONCEPT OF REVOLUTIONARY CINEMA UNDER THREE LATIN AMERICAN PERSPECTIVES: ICAIC, GRUPO UKAMAU, AND CINE LIBERACIÓN.

Abstract

This article aims to discuss the concept of revolutionary cinema from the perspective of three militant Latin American film groups: the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Grupo Ukamau, and Cine Liberación, as represented by filmmakers Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Solanas, and Jorge Sanjinés. In this sense, the work also discusses the intrinsic characteristics of cinema as an art form and its political possibilities.

Keywords: Revolutionary Cinema; Latin America; Marxism.

¹Artigo recebido em 28/02/2025. Primeira Avaliação em 01/02/2025. Segunda Avaliação em 23/04/2025. Terceira Avaliação em 22/09/2024. Aprovado em 21/11/2025. Publicado em 10/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.22409/tn.v23i52.66794>

²Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo - Brasil. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Email: allan-brasil@homail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6198120167804016>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8113-3805>.

³Pós-doutor em Mídia-Arte pela Universidade do Algarve – CIAC. Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM)), São Paulo - Brasil. Email: vicente.gosciola@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5946402698411270>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6267-8130>.

⁴O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

O Cinema na sua qualidade de mercadoria

É possível dizer que o Cinema⁵ é a arte específica do período capitalista, e ainda mais, da sua etapa superior, o período imperialista. Por três aspectos, mas não limitados a estes: primeiro pela sua gênese, resultado direto do avanço e aperfeiçoamento técnico, ou seja, o Cinema nasce como ponto de convergência dos diversos ramos da indústria em rápido desenvolvimento, particularmente no campo da comunicação, com destaque para o rádio e a fotografia.

De fato, em seus primeiros dias, antes de ser Cinema, quando ainda era somente “imagem em movimento”, ao invés de ser visto como meio para a expressão artística, ele era entendido como um instrumento prático para o estudo científico, algo muito mais próximo de um telescópio do que qualquer outra coisa. Segundo, pelo seu modo típico de produção, firmemente embasado no modelo industrial, com sua rígida divisão do trabalho entre fotógrafos, roteiristas, diretores, iluminadores etc. Ainda que esse modelo só tenha vindo a se fazer hegemônico um par de décadas depois do nascimento da imagem em movimento, ele já estava tipificado desde a primeira exibição paga destas imagens, seja nos vaudevilles em Coney Island, seja no Café de Paris. Terceiro, pela sua forma de difusão, que se configura como resultado da sua forma de produção. O modelo industrial, devido aos enormes montantes de capital mobilizados para sua fruição, requer, necessariamente, um modo massificado de consumo de seu produto particular. Desse modo, o Cinema, enquanto modelo de arte industrial, só pode se realizar sob a forma mercadoria⁶ e, consequentemente, só se

⁵ Neste trabalho, faremos uma diferenciação entre Cinema e cinema: Cinema corresponde àquele fazer ligado aos modos convencionais de produção, marcados pela divisão de trabalho típica dos estúdios, o que Janet Staiger chamará de “modo de produção capitalista prevalente” do fazer cinematográfica. (Staiger, 2005, p.97). Colocando de modo mais direto, o Cinema, em geral, é uma produção organicamente ligada à indústria e cujo objetivo de última instância é, indiferente das intenções individuais de seus autores, o lucro. Por outro lado, cinema corresponde àquela produção onde a divisão do trabalho se dissolve ou está em vias de dissolução, que problematiza sua forma mercadoria, abrindo novos meios de distribuição e engajamento, tanto de seus produtores quanto de seu público, o que chamarei mais à frente de “modo artesanal” de fazer cinematográfico, que se caracterizaria pela organização horizontal da produção, onde as funções são fluidas e cada membro da equipe tem consciência da totalidade do processo, um tipo de produção marcadamente política, tanto direta quanto indiretamente, sendo mais um instrumento de organização da classe trabalhadora e cujo meio preferencial de distribuição é o circuito não convencional, composto por cineclubes e organizações populares, como sindicatos. Realizamos esta diferenciação partindo das elaborações de Fernando Solanas no texto “O Cinema como Fato Político”. Ver: SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Fernando Pino Solanas: Cinema, política, libertação nacional. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2022.

⁶ Por motivos de brevidade e para não fugirmos muito de nosso objeto, não desenvolvemos aqui a categoria marxista de mercadoria. Para isso, ver: MARX, Karl. Para a Crítica da Economia Política:

torna viável economicamente se seu consumo for um consumo de massas, capaz de fazer retornar, com grandes lucros, o capital inicialmente investido.

Dizer que o Cinema só se realiza sob a forma mercadoria significa que, diferentemente, por exemplo, de uma pintura renascentista, geralmente encomendada pelo mecenas específico do artista que a realizava - seja a Igreja católica enquanto organização, seja um membro da aristocracia -, um filme, de maneira geral, é realizado, desde seu surgimento, para o *mercado*, entendido enquanto mediação abstrata das relações econômicas dos sujeitos políticos da sociedade de classes capitalista. Importante dizer que essa produção artística para o *mercado* não se inicia com o cinema.

No momento em que a burguesia, através de suas revoluções democráticas, assumiu o poder político do antigo Estado feudal e o transformou em Estado burguês, ela também transformou o modo com que a arte e o artista se relacionam com a sociedade em que estão inseridos. Desapareceu a figura do mecenas e surgiu a da galeria de arte. O artista tornou-se “livre” para criar a seu gosto, e o público burguês tornou-se “livre” para comprar arte a seu gosto, sendo a liberdade aqui entendida tão somente como a relação de oferta e demanda, no seu caráter monetário mais vulgar. Não adentrarmos a questões ideológicas presentes nessa mudança de atitude em relação a arte e o quanto isso significou para a legitimação política da nova classe dominante, a burguesia, e de seus valores, basta dizer que essa mudança se deu em toda malha social.

Ainda que uma pintura ou uma canção possam ser apropriados sob a forma mercadoria em galerias de arte ou sendo oferecidas enquanto serviço sob a forma de apresentações ao vivo, em suas formas e práticas subsiste a possibilidade da produção realmente livre, não mediadas por relações de troca, traços residuais de organizações sociais e mediações culturais anteriores ao capitalismo. Por “resíduos” queremos dizer, seguindo a definição de Raymond Williams:

[...] algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante [...] vividos e praticados como resíduos - tanto culturais como sociais – de formações culturais anteriores. (Williams, 2011, p. 56).

Livro I Do Capital. In: MARX, Karl. Marx: Os Pensadores. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. cap. A Mercadoria, p. 135-162.

Ou seja, a forma mercadoria assumida pelas diferentes expressões artísticas no atual período histórico é resultado do desenvolvimento geral das relações de produção e troca, não sendo esta, de modo algum, a forma inerente destas expressões, muito pelo contrário. Porém, o Cinema, aqui compreendido como a produção realizada para a circulação em massa, por ter nascido na era, e como resultado do capitalismo em expansão, não possui *em si*, em sua forma e prática, esses resíduos culturais de formações sociais anteriores que permitiriam uma produção *livre*, desse modo, diferentemente da maior parte das artes anteriores a ele, a forma mercadoria não é algo que ele assume como decorrência do desenvolvimento geral da sociedade, mas sim sua forma intrínseca, sem a qual sua fruição estaria impossibilitada.

O Cinema, *necessariamente*, só pode existir, na forma em que existe na realidade concreta atual, sob a forma mercadoria, que é a forma de organização social e subjetiva do capitalismo. Colocando em uma frase: “O cinema não pode deixar de assumir – talvez mais radicalmente do que qualquer outro meio de produção artística - sua condição de mercadoria” (Alea, 1984, p. 26). Estaria, portanto, o Cinema condenado a ser instrumento de reprodução do capitalismo? E as produções do Cinema fora do circuito comercial, tanto de longas quanto de curtas-metragens? Não seriam elas a prova que também pode o Cinema assumir uma forma alheia à forma mercadoria? E toda a produção do assim chamado “Cinema de autor”, tão distante dos gostos médios do *mercado*, não seria outra prova? Estas são perguntas absolutamente centrais. Da mesma forma que durante a ascensão do capitalismo enquanto modo de produção hegemônica, e também durante bastante tempo após sua vitória sobre o feudalismo, existiram paralelamente a ele modos de produção diferentes, também paralelamente ao Cinema hegemônico, de caráter industrial, sempre existiu e existe um *cinema* que não se configura pela organização capitalista de produção⁷. Porém, antes de gritarmos em júbilo sobre esse Cinema “livre”, como prova que também o Cinema pode emancipar-se da forma mercadoria, devemos ser bastante cuidadosos e levarmos em consideração algumas coisas, já que por vezes

⁷ Para além do cinema soviético, também grupos anarquistas desenvolveram um corpo de produção cinematográfico bastante amplo e interessante, particularmente na França. Para saber mais, recomendamos a leitura de *Cinema e Anarquia, Uma História ‘obscura’ do Cinema na França (1895-1935)*, escrito por Isabelle Marinone, e lançado no Brasil pela Beco do Azougue Editorial em 2009.

somos levados mais pelos nossos desejos daquilo que “queremos que seja” do que pelos fatos do real.

Algo bastante importante de mantermos em mente é que a intenção de uma determinada produção artística não muda necessariamente a maneira com que ela se realiza concretamente. Em outras palavras, eu “querer” que minha obra não seja mercadoria não é suficiente para que ela não o seja. Lembremos a frase do *18 brumário de Luís Bonaparte*: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente” (Marx, 1978, p. 329). Um filme feito sem a intenção do lucro continua sendo uma mercadoria, pouco importa seu conteúdo.

Apontar esse caráter de base do Cinema não significa de modo algum negar suas potencialidades de subversão e de se tornar um instrumento político. Muito pelo contrário. A contradição entre produção para o mercado e produção livre (em outras palavras, entre trabalho alienado e trabalho livre) que nas outras formas artísticas se manifesta difusamente, no Cinema se apresenta de modo cristalizado. É no Cinema onde a contradição capital/trabalho, plasmado na sua práxis⁸, é mais aguda e, portanto, mais cheia de possibilidades explosivas e revolucionárias. Um Cinema emancipado da forma mercadoria só pode ser um Cinema que destrói a si mesmo enquanto se reconstrói. Essa é uma dialética particular do Cinema. Quanto mais se aceleram os avanços técnicos, quanto mais se abaixam os custos de produção, quanto mais se abrem novos horizontes e possibilidades de distribuição, mais o Cinema deixa de ser Cinema, para se tornar ainda mais *cinema*, que é o mesmo que dizer que se torna cada vez menos industrial e cada vez mais artesanal, operando uma desalienação do trabalho que se plasma em seu fazer.

Nesse sentido, ele deve fazer o caminho inverso de sua gênese, travando uma batalha de morte para desfazer-se da lógica industrial capitalista, da divisão do trabalho em seu âmago, sob pena de abrir mão de todas as suas possibilidades políticas emancipatórias reais. Um filme feito sem a intenção do lucro continua sendo

⁸ Seguindo a definição de Tom B. Bottomore: “A expressão práxis refere-se, em geral, a ação, a atividade, e, no sentido que lhe atribui Marx, à atividade livre, universal, criativa e autocrativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo; atividade específica ao homem, que o torna basicamente diferente de todos os outros seres. Nesse sentido, o homem pode ser considerado como um ser da práxis, entendida a expressão como o conceito central do marxismo, e este como a “filosofia” (ou melhor, o “pensamento”) da “práxis” (Bottomore, 2001, p.292). Práxis, no meio militante marxista, também é utilizado com o significado de união entre teoria e prática.

uma mercadoria, pouco importa seu conteúdo, se *não se modificam também seus modos de produção e distribuição*. Mas esse processo não pode se realizar por completo enquanto não é realizada a modificação da totalidade da sociedade, enquanto não forem superadas as formas engendradas pelo modo de produção que resultaram na sua criação mesma. Desse modo, se por um lado, um Cinema emancipado só pode se dar em uma sociedade emancipada, por outro, um Cinema que almeja essa emancipação não pode esperar por esta nova sociedade para se fazer no concreto do real, mas sim contribuir para que ela se realize o quanto antes, e isso significa aceitar a forma mercadoria do Cinema alienado como meio para sua destruição e construção do novo *cinema*, popular e revolucionário.

Aceitar a forma mercadoria não significa produzir um cinema para o lucro, mas sim compreender que, sob o capitalismo, essa é a forma que, enquanto seres humanos reais e historicamente determinados, todos nós estamos submetidos, queiramos ou não. Mesmo nas sociedades em fase de transição socialista, a forma mercadoria, e as consequentes configurações sociais resultantes dela, permanecerão por muito tempo pesando sobre a cabeça dos homens pois, assim como dito anteriormente, uma nova sociedade ainda carrega em seu âmago resíduos e valores de formações sociais anteriores, não somente culturais, mas também muito materiais. Isso sucedeu-se na passagem do feudalismo ao capitalismo. Na passagem do capitalismo ao socialismo não será diferente.

Compreender esse estado de coisas é o primeiro passo para subvertê-la e encontrarmos caminhos para superá-la. E a busca por esses caminhos parte necessariamente da prática cinematográfica pensada criticamente:

El deber de un cineasta revolucionario es hacer la revolución en el cine. La realidad del cine no es sólo la que refleja. La realidad fundamental del cine es el cine mismo. La realidad que el cine refleja resulta siempre la realidad evidente. El cine como realidad resulta casi siempre ausente. Esta realidad invisible es invencible porque escapa a la actitud crítica del espectador. Es necesario descubrirle al espectador toda la realidad secreta del cine⁹ (Espinosa, 1995, p. 33).

⁹ O dever de um cineasta revolucionário é fazer a revolução no cinema. A realidade do cinema não é somente aquela que se reflete. A realidade fundamental do cinema é o próprio cinema. A realidade que o cinema reflete resulta sempre na realidade evidente. O cinema como realidade resulta quase sempre ausente. Essa realidade invisível é invencível porque foge à atitude crítica do espectador. É preciso mostrar ao espectador toda a realidade secreta do cinema (tradução nossa).

No ensaio “O autor como produtor”, Walter Benjamin (1987) vai propor que a questão central da literatura engajada não é como uma determinada obra se posiciona politicamente frente ao modo de produção, no caso, o capitalismo, mas sim como ela está inserida neste modo. Isso significa que é necessário que se transformem as relações sociais presentes no fazer desta obra, que se elimine a figura do especialista e que se eleve o público à condição de autor, através da socialização da técnica e da eliminação da divisão social do trabalho.

Em última instância, é necessário que se transforme em sentido socialista esta produção, de modo que uma determinada obra não se limite a abastecer o aparelho de distribuição capitalista, que pode muito facilmente absorver, sem que isso represente qualquer risco, uma grande quantidade de conteúdo aparentemente revolucionário. Trazendo esta problemática para o nosso objeto, se é necessário transformar, em sentido socialista, o modo de produção cinematográfico convencional, isso também implica, no nosso entendimento, a necessidade de que se encontrem novas formas estéticas que sejam capazes de traduzir o novo conteúdo popular e revolucionário que esse *cinema* deve almejar.

O Cinema Revolucionário latino-americano e seus antecedentes

Toda a reflexão que desenvolvemos até agora serve para colocarmos em perspectiva o próprio fazer cinematográfico que se propõe parte de um projeto emancipatório e para percebermos a complexidade da questão. Questão esta que foi encarada de frente pelo cinema militante e autoproclamado revolucionário desenvolvido pelos diferentes grupos e organizações espalhados pela América Latina durante as décadas de 1960 e 1970. Particularmente na Bolívia, com o Grupo Ukamau¹⁰, na Argentina, com o Grupo Cine Liberación¹¹, e em Cuba, com o Instituto Cubano

¹⁰ Sob influência direta da revolução boliviana de 1952, o Grupo Ukamau surgiu a partir do grupo de cinema Kollasuyo, fundado em 1959 por Jorge Sanjinés, Oscar Soria e Ricardo Rada. Em 1966, após o lançamento de seu primeiro longa-metragem, o filme *Ukamau*, frente ao enorme sucesso que este filme obteve, o Kollasuyo mudou de nome, passando a se chamar Grupo Ukamau. Nos anos subsequentes, o Grupo Ukamau intensificou sua atuação junto às comunidades originárias bolivianas, até que, com o golpe militar de Hugo Banzer, em 1971, o grupo foi obrigado a se exilar, retomando suas atividades cinematográficas no Equador e no Peru. Tendo se tornado uma fundação, o Grupo Ukamau, agora sob o nome Fundación Ukamau, existe ainda hoje.

¹¹ O Cine Liberación formou-se durante a realização do longa-metragem em três partes *La Hora de los Hornos* (1968), entre os anos de 1966 e 1968, tendo à sua frente Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo. A vinculação do grupo ao peronismo também se deu durante este período, a partir do seu contato com a Resistencia Peronista, sendo que sua atuação em território argentino se deu, de

del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)¹². Essas experiências militantes do fazer cinematográfico tiveram desdobramentos práticos e teóricos que, de um ponto de vista político, ainda hoje são profundamente atuais, particularmente aqueles que têm um compromisso militante em seu fazer artístico. Com isso em mente, focaremos nas posições destes grupos, tendo como seus representantes o boliviano Jorge Sanjinés (Grupo Ukamau), os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino (Cine Liberación) e os cubanos Tomás G. Alea e Julio García Espinosa (ambos ligados ao ICAIC).

Salvo as diferenças de concepções teóricas e políticas entre eles, todos esses grupos e indivíduos adotavam o termo *revolucionário* para sua práxis. Primeiramente, porque todos tinham como programa a revolução e a construção do socialismo em seus respectivos países, sem perder de vista a luta anti-imperialista que era travada naquela conjuntura no terreno internacional, com as diversas revoluções anticoloniais em África e no sudeste asiático, sem falar nos processos de insurreição no próprio continente americano. Nesse sentido, os esforços desses grupos estavam inseridos em um projeto emancipatório global, com um forte sentimento nacionalista e inquebrantável solidariedade internacionalista para com os povos oprimidos do mundo.

É sempre bom lembrar: o período que compreendeu as décadas de 1950 até o final da década de 1970 foi de erupções revolucionárias por todo o então chamado terceiro mundo, bem como revoltas no próprio seio dos países imperialistas¹³, sendo

modo geral, na clandestinidade. Após o retorno de Perón ao governo, em 1973, o Cine Liberación passou a atuar na legalidade e sua estrutura clandestina de produção e distribuição acabou sendo desarticulada. Com o golpe militar de 1976, seus membros foram obrigados a se exilar, e as atividades do Cine Liberación foram encerradas.

¹² O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos foi fundado em 24 de março 1959, sendo o primeiro de uma série de outros órgãos culturais, como a Casa de las Americas, que se dedicava principalmente à promoção da literatura, e o Instituto Cubano de Radiofusión, que se focava em rádio e televisão. Pensado para se tornar o maior centro de produção cinematográfica latino-americano, o ICAIC foi, durante as décadas de 1960 e 1970, o principal refúgio de cineastas do terceiro mundo, particularmente latino-americanos, que desejavam realizar uma produção politicamente comprometida, mas que se viam impedidos de a realizar em seus respectivos países, geralmente por razões de perseguição política. O ICAIC, seguindo a diretriz de solidariedade internacionalista do governo cubano, também ajudou ativamente diversos países recém libertos, como Moçambique, Angola e Vietnam, a constituírem estruturas de produção cinematográficas nacionais, oferecendo formações e equipamentos. Nos anos 1990, porém, devido às dificuldades econômicas de Cuba, situação que ficou conhecida como *Período Especial*, o ICAIC quase fechou, sendo obrigado a passar por uma profunda reestruturação, perdendo neste processo boa parte, senão todo seu caráter militante anterior.

¹³ Somente para citarmos alguns eventos desse período: em 1954, o Vietnam saiu vitorioso em sua guerra de libertação contra a França, e em 1975 reunificou o país sob o governo revolucionário, após uma heroica vitória sobre o exército americano em 1974; no mesmo ano de 1954 teve início a guerra de independência argelina, também contra a França, da qual a Argélia saiu vitoriosa em 1962; em 1959 ocorreu a vitória da revolução cubana, que mais tarde se declarará socialista; em 1960, o Congo se tornou independente da Bélgica, porém, Patrice Lumumba, o principal líder da independência, foi

assim, para aqueles que estavam engajados na luta revolucionária, como era o caso dos cineastas organizados nesses grupos, o triunfo do socialismo não era um projeto para um futuro indeterminado, mas sim a única opção consequente para o concreto imediato. Isso implicava a adoção de um programa político e uma organização de trabalho para o fazer cinematográfico que correspondesse à tática adequada adotada, pelas organizações dos trabalhadores, para se alcançar o objetivo estratégico que era a revolução socialista. Daí vem o segundo elemento que configura o cinema desses grupos como revolucionário: a vinculação partidária, em sentido leninista, de sua práxis¹⁴. Seus filmes e projetos não partiam simplesmente de inspirações dos realizadores, nem tão pouco do sentimento de querer denunciar as injustiças que viam, mas estavam, para muito além disso, submetidos ao horizonte tático-estratégico das diferentes organizações dos trabalhadores às quais estavam vinculados, organicamente ou não. Essa era uma vinculação voluntária, e ainda que em alguns momentos pudesse haver certa independência em relação às organizações políticas, esses grupos de cinema revolucionário compreendiam que a única maneira do cinema somar de forma consequente na luta dos povos por sua emancipação era organizando-se junto aos trabalhadores e trabalhadoras e estar submetido às suas organizações e necessidades políticas. Ou ao menos esse era o objetivo ideal.

assassinado por tropas belgas meses depois; em 1961 teve início a guerra de independência das colônias portuguesas em África, primeiramente em Angola e em Guiné-Bissau, e em 1965, Moçambique também iniciou sua revolução; em 1974 ocorreu em Portugal a Revolução dos Cravos, que derrubou o regime fascista salazarista e reconheceu a independência das ex-colônias em África; em 1968 ocorreu o famoso Maio de 68 na França, que logo se espalhou por outros países do centro do capitalismo, como o próprio E.U.A; em 1969, Salvador Allende foi eleito presidente do Chile, com um programa revolucionário de reformas. Em 1973 Allende foi derrubado por um golpe militar liderado por Augusto Pinochet. Em suma, para um revolucionário latino-americano desse período, a verdadeira ingenuidade não estava no fato de acreditar que a revolução aconteceria a qualquer momento, muito pelo contrário, estava em achar que ela não se concretizaria.

¹⁴ Em linhas gerais, um partido de tipo leninista se caracteriza por ser um partido de quadros, em oposição a um partido de massas, e por ser regido internamente pelo princípio do centralismo democrático, que consiste na ampla liberdade de debate e crítica interna, porém que exige a unidade de ação guiada pelo programa aprovado pela maioria. Dentro dessa definição: “O Partido é o Estado-Maior da luta do proletariado. Mas o Partido não pode ser apenas destacamento de *vanguarda*. Deve ser, ao mesmo tempo, um destacamento, uma parte da *classe operária*, parte intimamente ligada a esta com todas as fibras da sua existência.” (Stalin, 1982, p.66, grifos do autor), porém: “O Partido não pode dirigir a classe se não se liga às massas sem partido, se não existem vínculos entre o Partido e as massas sem partido, se estas massas não aceitam a sua direção, se o Partido não desfruta entre as massas de crédito moral e político.” (Stalin, 1982, p.66). Para uma compreensão mais aprofundada, ver: STALIN, J. V. O Partido Proletário: 1) O Partido, destacamento de vanguarda da classe operária. In: STALIN, J. V. Joseph Stalin: política. São Paulo: Ática, 1982. cap. 4, p. 66-76. No que pese as críticas a Stalin, optamos por seguir sua definição pelo fato dela, na prática, ter sido a definição hegemônica entre a maioria dos partidos revolucionários do período aqui discutido, mesmo aqueles críticos ao stalinismo.

O projeto de um Cinema que contribuísse de algum modo para a emancipação dos países subdesenvolvidos latino-americanos não tem início com esses grupos, sendo que já na década de 1950 houve esforços organizados nesse sentido. De especial nota é aquele desenvolvido por Fernando Birri na Argentina, que em 1956 funda a Escuela Documental de Santa Fe, criada na Universidad Nacional del Litoral após um breve seminário sobre Cinema no Instituto de Sociologia. Durante os primeiros anos da Escuela, até 1961, serão desenvolvidos três curtas metragens, *La Primera fundación de Buenos Aires* (1959), *Buenos Dias Buenos Aires* (1959), *Tire Dié* (tendo uma primeira versão em 1958 e uma versão definitiva em 1960) e o longametragem *Los Inundados* (1961), onde Birri filmou, com a participação dos envolvidos e vítimas reais, a história de uma pequena vila que sofreu os resultados de uma inundação.

Este novo tipo de cinema, particularmente por seu método documental, teve um grande impacto na geração seguinte de cineastas argentinos e latino-americanos. Nas palavras de Jorge Sanjinés: “Los trabajos de Birri y sus compañeros significan, en verdad, el arranque del cine latinoamericano político”¹⁵ (Sanjinés, 1979, p. 44), e como nos conta José Carlos Avellar, citando Fernando Solanas:

Na França, ao recordar seu primeiro contato com *Tire die* (num dia de 1958, “en la Asociación de Cronistas, a las tres o cuatro de la tarde”), Fernando Solanas disse que o filme explodiu na tela como “la verdad en esa absoluta ficción en que vivíamos”. “La propuesta de un cine documental en esa Argentina de ficciones era... salir a redescubrir la realidad, que era la gran ficción. Vivíamos en un universo de ficciones”, e o cinema documentário de Birri era como “ir a un encuentro al revés de la poesía e del sueño: hacerlos realidad, hacer realidad el concepto, el compromiso, descubrir la realidad” (Avellar, 1995, p. 48, grifo do autor).

Birri, naquele momento, partia de uma vontade, muito influenciada pelo neorealismo italiano, de captar a realidade argentina “tal como era”. Desse modo, junto com os alunos da Escuela, deu início ao desenvolvimento de novos métodos de fazer fílmico, incorporando as comunidades e os trabalhadores que filmava nesses processos. Porém, o que ele desejava não era somente “mostrar o que não se mostrava”, mas sim confrontar e vincular o cinema à realidade, e ajudar a criar uma realidade nova: “No me interesa hacer una defensa estética de la realidad o del

¹⁵ Os trabalhos de Birri e seus companheiros significam, de fato, o início do cinema político latino-americano. (tradução nossa).

realismo. Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea ayudar a construir nuestra realidad"¹⁶ (Birri *apud* Avellar, 1995, p. 45).

Também no Brasil houve, na década de 1950, uma tentativa, do mesmo modo que Birri, muito influenciada pelo neorealismo italiano, de vincular o cinema à realidade nacional de modo transformador. Desse momento, que mais a frente desembocará no Cinema Novo, podemos destacar Nelson Pereira dos Santos, que em 1955 realizou seu primeiro longa-metragem: *Rio 40 Graus* (1955). Boa parte do entusiasmo que o neorealismo causava nesses realizadores estava ligado, para além dos conteúdos sociais das obras, ao seu modo de produção, na sua recusa do espaço do estúdio e das extravagâncias técnicas, sendo que até mesmo o uso de atores profissionais era indesejado em determinadas circunstâncias:

Quando terminou a guerra veio de repente aquele impacto: neorealismo, Rosselini... a juventude toda ficou muito entusiasmada pelo que viu do cinema italiano. Do ponto de vista da produção, o trabalho deles era uma grande lição para quem pretendia fazer cinema num país como o nosso, do mais tarde chamado Terceiro Mundo. O povo é o ator, não há estrelas. Não há necessidade de muita grana. Não se precisa de estúdios. O negócio era ir para a rua e filmar. Essa foi a grande lição do neorealismo (Santos *apud* Avellar, 1995, p. 50).

Essas primeiras iniciativas de um Cinema latino-americano socialmente transformador serviram, sem sombra de dúvidas, para abrir novos horizontes e possibilidades de produção para um novo tipo de cinema que não aceitava ser apenas entretenimento. O que de fato tem início com os grupos revolucionários de cinema latino-americanos é uma retomada da tentativa de organização e teorização sistemática do seu fazer, com a elaboração de categorias e conceitos que fossem capazes de guiar uma prática revolucionária no cinema dentro de uma estratégia revolucionária nacional, que não existia até aquele momento na América Latina. Uma tentativa deste tipo só havia sido esboçada pelo cinema soviético do primeiro período da revolução (1917 até 1932).

Uma dessas categorias é exatamente a de “cinema revolucionário”. Tentaremos expor neste trabalho, de modo um tanto comparativo, as diferentes maneiras com que essa categoria, de modo geral, é entendida por estes grupos de

¹⁶ Não me interessa fazer uma defesa estética da realidade ou do realismo. O que me interessa é que o cinema sirva para algo e que esse algo seja ajudar a construir nossa realidade (tradução nossa).

cinema. Mas antes disso, seria pertinente falarmos de maneira muito breve sobre a experiência soviética.

O primeiro Cinema soviético enquanto instrumento de autoeducação

Com a vitória na guerra civil sobre a contrarrevolução e o governo operário camponês consolidado, a tarefa que se colocava à frente dos bolcheviques era a edificação da nova sociedade socialista sobre os escombros da velha Rússia czarista. Para além da reconstrução do país, devastado pelos anos de guerra, também era crucial elevar a qualidade de vida das massas. Mas não se tratava simplesmente de criar as condições materiais para o socialismo a nível de subsistência apenas. A transformação radical das bases econômicas da sociedade também implicava uma transformação radical nas relações humanas, era preciso um trabalho de elevação da consciência política e cultural. Será nesse sentido que, ainda em 1918, será colocado como tarefa dos proletários na frente do trabalho cultural o seguinte:

Lunatcharsky assumiu a responsabilidade pela condução dos trabalhos revolucionários no campo da educação e da cultura perante o soviete em 1917. Em sintonia com as instruções do soviete, definiu em 1918 a tarefa do proletariado na frente cultural como a realização da *autoeducação proletária* dos trabalhadores, tal como enunciada por Rosa Luxemburgo e reproduzindo os termos do Programa da Proletkult – organização criada às vésperas de Outubro, por ele mesmo, juntamente com Bogdanov [...] com o propósito explícito de atuar na esfera da agitação e propaganda (Costa, 2018, p. 26, grifo da autora).

Devido a conjuntura que se apresentava à época, juntamente ao seu caráter de massas, o Cinema, enquanto instrumento de agitação e propaganda revolucionária, se mostrou um importante propulsor dessa autoeducação dos trabalhadores pretendida pelo Estado soviético. Um exemplo do uso do cinema neste sentido são as iniciativas culturais e educativas encabeçadas pelo grupo do *Proletkult*, que misturavam teatro e projeções cinematográficas, iniciativas que tiveram, inclusive, significativa participação do futuro cineasta e teórico Sergei Eisenstein. Mas, sem dúvida, a experiência mais significante no campo do cinema executada pelos bolcheviques foram os *Kinopoezd* (cine-trens), comandados pelo cineasta Aleksandr Medvedkin, que consistiam em enormes vagões, possuindo em seu interior laboratórios de revelação, edição, filmagem e projeção, e que percorriam as regiões

mais remotas do território soviético, filmando junto ao povo seus hábitos, tradições e culturas, ao mesmo tempo em que levava o programa revolucionário de educação e elevação política do Partido.

O que é possível notar nessa primeira experiência revolucionária do cinema é um especial foco em dois aspectos: a formação educacional e política das massas, que correspondia à formação de uma nova sociabilidade que superasse a sociabilidade burguesa rumo a uma nova sociabilidade e subjetividade socialista, e o incentivo à auto-organização da classe trabalhadora, de modo a dar às massas as possibilidades políticas de comandar o processo revolucionário. Deve-se sublinhar: esses dois aspectos se desenvolviam simultaneamente de modo dialético, pois, sem a formação política não poderia haver autogestão operária.

Grupo Ukamau, Cine Liberación e ICAIC: três perspectivas revolucionárias

De modo geral, o foco naqueles dois aspectos, a formação e a auto-organização da classe, será mantido pelos grupos latino-americanos que retomariam esses desenvolvimentos da práxis cinematográfica décadas mais tarde, com um terceiro foco acrescido aos dois primeiros: o anti-imperialismo. De fato, o comprometimento anti-imperialista será, em todos os grupos, ponto de convergência bastante acentuado. Para passarmos agora a uma qualificação da categoria de *cinema revolucionário*, começemos pelas elaborações do boliviano Grupo Ukamau, que define de maneira geral o cinema revolucionário da seguinte maneira:

Podemos ensayar una definición del cine revolucionario como aquel cine al servicio de los intereses del Pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del Pueblo y que se propone a llegar a él¹⁷ (Sanjinés, 1979, p. 38).

Essa é uma definição geral pois, como coloca o próprio grupo, um cinema revolucionário não possui limites tão precisos e suas tarefas são inumeráveis. Ainda assim, o Grupo Ukamau distingue o cinema revolucionário em duas etapas, uma *durante a luta pela liberação*, ou seja, antes da vitória revolucionária, e outra *depois*

¹⁷ Podemos esboçar uma definição do cinema revolucionário como aquele cinema a serviço dos interesses do povo, que se constitui em instrumento de denúncia e esclarecimento, que evolui integrando a participação do povo e que se propõe chegar a ele (tradução nossa).

da liberação, quando a classe trabalhadora já detém em mãos o poder político do Estado. Essa distinção não tem caráter teórico, mas sim, da mesma forma que todo o pensamento desses grupos, caráter prático tático, servindo como uma forma de hierarquizar as necessidades imediatas do esforço político no qual este cinema se insere.

Desse modo, um cinema revolucionário que esteja engajado em sua primeira etapa deve trabalhar para a elevação política das massas, desmistificando os mecanismos da ordem capitalista imperialista e, dialeticamente, impelir os trabalhadores à organização revolucionária. “Denunciar y explicar el funcionamiento de toda la maquinaria económica corruptora montada es, pues, tarea fundamental, sin la cual se hace casi imposible orquestrar la lucha de liberación”¹⁸ (Sanjinés, 1979, p. 56). Essa desmistificação da base econômica que mantém os países latino-americanos em estado de subdesenvolvimento, possui, para o Grupo Ukamau, intrinsecamente a ela, a rejeição do modo de viver e de pensar das metrópoles imperialistas:

El cine revolucionario es un cine antimperialista por razones ideológicas. En la base y profundidad de su actitud se dan las contradicciones antagónicas com el imperialismo. La ideología del individualismo más radical. Sus concepciones arrancan de las posiciones idealistas sobre el hombre y la realidad. Desde la idea de la soledad ontológica del hombre, que lo concibe com un ser aislado sin conexiones sociales ni reales y que le da el derecho de existir sobre los demás, hasta las convicciones nihilistas, fatalistas o claramente fascistas del pensamiento capitalista. [...] Por todo esto, desmontar estas tácticas y explicar su contenido ideológico es tarea urgente y perenptoria ¹⁹ (Sanjinés, 1979, p. 51).

Em um país como a Bolívia, onde as populações indígenas, maioria da classe trabalhadora e campesina, ainda mantêm laços e tradições que não correspondem à lógica capitalista, mas sim que, para lembrarmos R. Williams mais uma vez, correspondem a uma lógica própria desenvolvida desde muito antes da hegemonia capitalista e que persistem até os dias de hoje, essa rejeição tem importante

¹⁸ Denunciar e explicar todo o funcionamento da maquinaria econômica corruptora montada é, portanto, tarefa fundamental, sem a qual se faz quase impossível orquestrar a luta de liberação (tradução nossa).

¹⁹ O Cinema revolucionário é um cinema anti-imperialista por razões ideológicas. Nas profundas bases de sua atitude se dão as contradições antagônicas com o imperialismo. A ideología do individualismo mais radical. Suas concepções partem das posições idealistas sobre o homem e a realidade. Desde a ideia da solidão ontológica do homem, que só o concebe como um ser isolado sem conexões sociais nem reais e que o dá o direito de existir sobre os demais, até as concepções nihilistas, fatalistas ou claramente fascistas do pensamento capitalista. [...] Por tudo isso, desmontar estas táticas e explicar seu conteúdo ideológico é tarefa urgente e peremptória (tradução nossa).

significação. Desse modo, se opera, dialeticamente, a afirmação nacional latino-americana e o internacionalismo anti-imperialista, sem o qual um cinema revolucionário não pode se afirmar. Nesse sentido, podemos dizer que tal afirmação de uma cultura nacional, entendida como a cultura popular das massas trabalhadoras, se torna arma subversiva contra a hegemonia cultural das classes dominantes, que por sua vez corresponde à cultura e aos interesses imperialistas. Como coloca o grupo argentino Cine Liberación:

[...] há uma cultura nossa e uma cultura deles, um cinema *nosso* e um cinema *deles*. Nossa cultura, uma vez que conduz à emancipação seguirá sendo, até que isto se concretiza, uma *cultura subversiva*, e por fim, conduzirá consigo uma arte, uma ciência e um *cinema subversivo* (Solanas; Getino, 2022, p. 55, grifos dos autores).

Uma das elaborações mais interessantes do grupo Cine Liberación em relação a questão de um *cinema nosso* e um *cinema deles* está na categoria de *Tercer Cine*, ou terceiro cinema. Essa categoria foi exposta de maneira mais detalhada pela primeira vez no manifesto *Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, publicado na *Revista Tricontinental*, n.13²⁰, em outubro de 1969. No manifesto, Fernando Solanas e Octavio Getino propunham, partindo da experiência desenvolvida durante a produção e circulação de seu longa *La Hora de los Hornos* (1968), um esboço teórico-prático para um novo cinema militante latino-americano.

A principal proposta do manifesto é um projeto de cinema para a descolonização, que entende, seguindo as ideias de Frantz Fanon, a revolução como a manifestação cultural mais importante de seu tempo. Um cinema que se desvincule da política e ideologia burguesas, tendo como seu centro, mais uma vez, a luta anti-imperialista:

A luta anti-imperialista dos povos do Terceiro Mundo, e dos seus equivalentes no seio das metrópoles constitui hoje o centro da revolução mundial. Para nós, *Terceiro Cinema* é aquele que *reconhece nessa luta sua gigantesca manifestação cultural, científica e artística de nosso tempo*, a grande possibilidade de construir, por intermédio de cada povo uma personalidade liberada: a

²⁰ Antes de ser publicado na *Revista Tricontinental*, o manifesto já havia sido distribuído, em forma mimeografada, no II Encontro de Cineastas Latino-americanos de Viña del Mar, em 1969 no Chile. Até onde se sabe, as duas versões do manifesto, a mimeografada e a publicada na *Revista Tricontinental*, são idênticas.

descolonização da cultura (Solanas; Getino, 2022, p. 56, grifos dos autores).

Se o Terceiro Cinema corresponde àquele cinema que se insere na luta pela descolonização da cultura, como é colocado pelo grupo Cine Liberación, o primeiro e segundo cinema correspondem a um Cinema de modelo neocolonial. Ter uma postura anti-imperialista consequente implica um embate contra os instrumentos de penetração cultural do imperialismo, sendo o mais poderoso deles, de acordo não só com o Cine Liberación, mas com todos os grupos de cinema revolucionário latino-americanos, o cinema hollywoodiano, que é classificado como o *primeiro cinema* pelo grupo Cine Liberación. Um cinema “hollywoodiano” não se refere somente ao cinema produzido especificamente nos E.U.A, mas sim a um modelo específico de produção cinematográfica, industrial, indiferente de seu país de origem, pois, como coloca o Cine Liberación:

Uma cinematografia, tal como uma cultura, não é nacional pelo simples fato de estar situada no interior de determinados marcos geográficos, mas quando responde às necessidades específicas de libertação e desenvolvimento de cada povo (Solanas; Getino, 2022, p. 60).

Uma produção cinematográfica em um país subdesenvolvido que pleiteie tal paradigma hollywoodiano, ainda que somente na forma de linguagem, torna-se um Cinema de imitação, descolado da realidade material de seu meio, pois conduz a adoção de modelos ideológicos que teve como resultado tal linguagem e não outra, tal concepção de relação entre obra e espectador, e não algo distinto (Solanas; Getino, 2022, p.61). Em última instância, de acordo com o Cine Liberación, o Primeiro Cinema só admite o homem enquanto ser passivo, submisso ao objeto de consumo, e essa submissão também implica uma submissão às ideias e valores atrelados a esse Cinema. Em outras palavras, as ideias e os valores do imperialismo. Daí a centralidade que todos os grupos colocam no combate a esse tipo de fazer cinematográfico. Para citarmos o Grupo Ukamau:

Hoy está demostrado que la maquinaria militar-económica del imperialismo (las inter-relaciones entre las multinacionales, los organismos de espionaje, la maquinaria militar y la política del sistema son um todo perfectamente coherente) está vinculada e planificada con la política de instrumentalización de los medios de comunicación masiva que se dentinan por una parte ala desinformación y por otra a la formación de una ideología afín a la del sistema. Esta ideología de

una sociedad individualista que no distingue en la realidad otro objetivo que la acumulación de cosas y posibilidades, sean de poder, influencia, vantaje, dinero, etc., necesita para su expansión aniquilar cualquier otra ideología opuesta política o culturalmente. Y en este último terreno la destrucción de toda resistencia cultural allana el camino y la instalación de su sistema político²¹ (Sanjinés, 1978, p. 49).

E Julio García Espinosa, cineasta do ICAIC:

El cine de Hollywood no es sólo reaccionario por su temática. Lo es, sobre todo, por su forma y por sus estructuras. La forma no es adorno ni plumaje. No es siquiera el escenario donde un autor puede exhibir la imaginación. La forma conceptúa el tema, o si se quiere, el contenido²² (Espinosa, 1995, p. 33).

Ao lado do primeiro Cinema, quase como o outro lado da moeda, se encontra o segundo Cinema, que é identificado pelo Cine Liberación como àquele Cinema considerado como sendo de “autor”. O segundo Cinema surge primeiramente como uma resposta crítica ao primeiro Cinema, numa tentativa de se libertar da lógica industrial americana do simples lucro atrelado à importação de valores ideológicos. Mais importante que isso, era preciso desenvolver um cinema realmente nacional, não só em temas e linguagem, mas também em estruturas de produção. Em última instância, o segundo Cinema propunha um esboço de descolonização cultural e de descolonização da própria indústria cinematográfica. Este Cinema, em linhas gerais, será um grande avanço em relação ao primeiro cinema:

Tal segundo cinema significa evidente progresso no que tange à reivindicação da liberdade de autor para se expressar de forma não estandardizada, como abertura ou tentativa de descolonização cultural. Promove não só uma nova atitude, que aporta um conjunto de obras que, em seu momento, constituíram a vanguarda do cinema argentino (Solanas; Getino, 2022, p. 62).

²¹ Hoje está demonstrado que a maquinaria militar-econômica do imperialismo (as interrelações entre as multinacionais, os órgãos de espionagem, a maquinaria militar e a política do sistema são um todo perfeitamente coerente) está vinculada e planejada com a política de instrumentalização dos meios de comunicação de massa que se destinam, por um lado, à desinformação e por outro à formação de uma ideologia útil ao sistema. Esta ideologia de uma sociedade individualista que não distingue na realidade outro objetivo além da acumulação de coisas e possibilidades, seja de poder, influência, vantagens, dinheiro, etc., precisa, para sua expansão, aniquilar, política ou culturalmente, qualquer outra ideologia oposta. E nesse último terreno, a destruição de toda resistência cultural abre o caminho para a instalação de seu sistema político (tradução nossa).

²² O cinema de Hollywood não é somente reacionário por seu tema. O é, sobretudo, pela sua forma e por suas estruturas. A forma não é adorno nem plumagem. Não é sequer o cenário onde um ator pode exhibir a imaginação. A forma conceitua o tema, ou se preferir, o conteúdo (tradução nossa).

A principal limitação do segundo Cinema, e que se mostrou fatal para ele enquanto instrumento de transformação material da sociedade, se dava justamente no seu projeto reformista e desenvolvimentista que sonhava, utopicamente, sair do subdesenvolvimento cinematográfico através do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. Desse modo, o segundo Cinema se institucionaliza cada vez mais, criando para si estruturas próprias que o afastavam das possibilidades de se chegar às massas trabalhadoras. Essa tentativa de se criar um Cinema e uma indústria cinematográfica “independentes”, que dominasse ou até mesmo suplantasse as estruturas impostas pelo primeiro Cinema, fez com que ele se submetesse, contraditoriamente, a mediações ideológicas e econômicas típicas do primeiro Cinema, porém, sem sua capacidade de distribuição maciça:

Dessa forma, surgiu um cinema abertamente institucionalizado ou pretensamente independente, que o sistema necessita para decorar de ‘amplitude democrática’ as suas manifestações culturais. De tal forma, boa parte do segundo cinema, e isto é bem evidente no caso da Argentina e das metrópoles, ficou reduzido a uma série de grupelhos que vivem *pensando em si mesmos* face ao reduzido auditório das elites diletantes (Solanas; Getino, 2022, p. 63, grifo dos autores).

O segundo Cinema, dessa maneira, se torna a ala esquerdizante do Sistema, ficando condenado a realizar a melhor obra de esquerda que possa admitir a direita, ou, como coloca o cubano Tomás G. Alea ao comentar o cinema de Jean-Luc Godard: “Chegou a fazer um cinema anti-burguês, mas não pôde fazer um cinema popular” (Alea, 1984, p.29). Da insuficiência e limitação política inerente ao segundo Cinema, surge a necessidade de superação, de uma *Aufhebung*²³, que o Terceiro cinema deve operar, rumo a um cinema de liberação nacional, ligado ao processo revolucionário mundial:

Que outra alternativa senão a do salto a um terceiro cinema, síntese das melhores experiências deixadas pelo segundo cinema? O cinema já não será para quem se lançar a tal aventura, uma ‘indústria geradora de ideologia’, mas um instrumento para comunicar aos demais nossa verdade última e profunda, objetivamente subversiva. [...] Seu avanço está intimamente vinculado ao processo global de libertação. Já não lhe importa a conquista da ‘fortaleza do cinema’ porque sabe que tal conquista não ocorrerá enquanto o poder político não tiver trocado de mãos sob o processo revolucionário (Solanas; Getino, 2022, p. 64).

²³ Enquanto categoria hegeliana, a *Aufhebung* corresponde ao movimento dialético da negação, preservação e superação, ou elevação a um estado superior.

No Terceiro cinema, as estruturas, os meios de difusão, a publicidade, entendida enquanto divulgação e chamamento das massas para o ato da exibição, a formação ideológica presente na linguagem e na forma do filme, a sua sustentação econômica, enfim, tudo aquilo que é primordial para o fruir do fazer cinematográfico, esses elementos, antes de serem questões por si só, estão diretamente submetidos a uma prioridade política, ligada a uma tática revolucionária objetiva: “a transmissão daqueles ideais, daquela concepção que sirva, no que o cinema possa realizar, à libertação do homem alienado e submetido” (Solanas; Getino, 2022, p. 64).

Assim sendo, o Terceiro cinema deve estabelecer novas relações estruturais e superestruturais que, enquanto ainda esteja inserido sob a ordem capitalista, não poderão escapar de ser incipientes e com relativa capacidade de manobra. Aqui não há ilusões, por sua posição de aberto embate ao Sistema, o Terceiro cinema estará sob permanente pressão, precisando abrir a golpes de picareta seu caminho rumo às massas. Daí a necessidade impugnável da vinculação deste fazer cinematográfico às organizações populares e dos trabalhadores, correia de ligação ideal do Terceiro cinema ao movimento geral da sociedade (Solanas; Getino, 2022, p. 74). Por tudo isso, o Terceiro cinema é um cinema em constante transformação e movimento, que não possui formas ossificadas nem definições que o delimitam, afora o comprometimento político da liberação, mas que se transmuta sob a necessidade da luta concreta. Uma elaboração teórica cinematográfica como essa deve ir dar-se frente ao concreto do real através da prática, se confrontar com ele, para que então se possa operar, através da análise crítica, a superação de suas limitações e o seu avanço rumo ao seu objetivo estratégico:

O cineasta, imerso numa realidade complexa cujo profundo significado não é evidente, se quiser expressá-la coerentemente e ao mesmo tempo responder às exigências que a própria realidade cria, deve ir armado não somente de câmera e sensibilidade, mas também de sólidos conhecimentos no plano teórico para poder interpretá-la e transmitir a sua imagem com riqueza e autenticidade (Alea, 1984, p. 21).

Tanto o Grupo Ukamau, quanto o Cine Liberación, realizaram toda sua práxis na primeira etapa do cinema revolucionário, ou seja, a que se desenvolve *durante a luta de liberação*, como classifica o Grupo Ukamau. Daí as muitas convergências presentes nas suas elaborações sobre o cinema. Os cineastas ligados ao ICAIC, por

sua vez, realizaram sua práxis na segunda etapa, *depois da liberação*. Desnecessário dizer, essa é uma mudança de perspectiva enorme, que vem com outras possibilidades e desafios, bem como outras interpretações, para o fazer cinematográfico revolucionário. O foco na elevação educacional e política das massas assume uma nova forma. Não se trata mais de apenas possibilitar que o público tenha um entendimento mais profundo da realidade, combatendo as ideias importadas pelo imperialismo, mas também de impulsioná-lo à construção revolucionária de uma nova sociedade. Nesse sentido, o cinema revolucionário em uma sociedade revolucionária não deve abrir mão de sua possibilidade de difusão massificada que só o Cinema possui, sob pena de não cumprir seus objetivos. De fato, essa será uma crítica que Tomás G. Alea fará aos grupos de cinema revolucionário, como o Grupo Ukamau e o Cine Liberación, que propõem, ao invés da distribuição em circuito, redes paralelas e independentes de distribuição:

Trata-se de um cinema onde se apresenta a ideologia revolucionária, um cinema político, que deve servir para mobilizar as massas e dirigí-las à revolução. Como prática revolucionária este cinema é eficaz, dentro dos estreitos limites em que opera. Mas não pode chegar às grandes massas, não só por obstáculos de origem política que encontra no aparelho de distribuição e exibição, mas também por razões de sua própria realização (Alea, 1984, p. 30).

Nesse sentido, Alea defende a proposição de que um cinema revolucionário deve ser um cinema popular. Popular em dois sentidos: primeiro, que seja capaz de alcançar o maior número de pessoas, ou seja, que tenha possibilidades de ser massificado; e segundo: que seja capaz de responder aos interesses mais profundos e autênticos das massas trabalhadoras:

Esclarecendo: o popular deve responder não só ao interesse imediato (que se expressa na necessidade de diversão, de brincadeira, de abandono de si mesmo, de ilusão...) mas também deve responder à necessidade básica, o objetivo final: a transformação da realidade e a melhoria da condição humana (Alea, 1984, p. 31).

Durante a construção do socialismo, enquanto ainda não forem superadas a separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, e o proletariado ainda existir enquanto classe que detém o poder político por meio do aparato estatal, bem como enquanto existir o imperialismo, de acordo com Alea, a arte, incluso aí obviamente o cinema, deverá adotar funções sociais de acordo com as necessidades mais urgentes e candentes de cada conjuntura, na medida em que avança o processo revolucionário

e o gênero humano se desaliena, tomando de volta seu destino em suas mãos. Esse processo no cinema, essa dialética do espectador, como vai chamar Alea, opera em três níveis: um nível estético, que deve contribuir para o melhor aproveitamento da vida, mas não apenas em um caráter lúdico ou escapista em meio a rotina cotidiana, mas, para além disso, que seja capaz de enriquecer esta própria cotidianidade. Um nível cognitivo, que deve contribuir para uma compreensão mais profunda da realidade em que o indivíduo está inserido. E um nível ideológico, que deve reafirmar os valores e ideais da nova sociedade em construção e contribuir para sua conservação e desenvolvimento, impelindo os indivíduos a tomar parte ativa na construção revolucionária. Para Julio G. Espinosa, esse cinema popular deve ser, e ainda está sendo, descoberto, enquanto potencialidade do cinema atual: “Descubrir no es inventar. El cine popular está en las potencialidades del cine actual como el hombre nuevo lo está en las potencialidades del hombre de hoy”²⁴ (Espinosa, 1995, p. 37).

Desses entendimentos decorrerá um não abandono da forma espetáculo que possui o Cinema de massas. Porém, o espetáculo aqui é modificado em seu conteúdo, abrindo caminhos para a modificação de sua forma. Esta questão é mais um ponto de divergência entre parte dos cineastas da segunda etapa do cinema revolucionário e aqueles da primeira. Enquanto o Cine Liberación, e o Grupo Ukamau em menor medida, negam o cinema enquanto espetáculo, Alea, Espinosa, e outros cineastas cubanos, o aceitarão como válido, desde que seja empregado de forma crítica, tendo em mente que:

[...] em meio a uma sociedade imersa na luta de classes, o espírito de recreação que anima o espetáculo tende em alguma medida a reforçar os valores estabelecidos, quaisquer que sejam, pois funciona geralmente como válvula de escape diante dos problemas e tensões que uma realidade conflitiva gera (Alea, 1984, p. 38).

É interessante agora retomarmos à dialética particular do cinema exposta no início deste trabalho, que é: o processo de destruição do Cinema e construção do cinema através da desalienação do processo de trabalho por meio da superação da lógica industrial rumo a uma organização artesanal de sua práxis²⁵. Essa dialética se

²⁴ Descobrir não é inventar. O cinema popular está nas potencialidades do cinema atual como o homem novo está nas potencialidades do homem de hoje” (tradução nossa)

²⁵ Essa organização artesanal da práxis cinematográfica, em nosso entendimento, implica não só o desaparecimento da divisão do trabalho, mas também o uso e domínio da técnica e da tecnologia,

encontra expressa no conceito, elaborado por Espinosa, de *cinema imperfeito*. O imperfeito neste termo conjuga uma multiplicidade de significados que abarcam em si um projeto de cinema que seja capaz de superar, em última instância, a separação existente entre público e obra, colocando como objetivo a extinção mesma da ideia de artista, enquanto um indivíduo especializado dentro da divisão social do trabalho; é construir as possibilidades de que qualquer pessoa possa ser criadora de cultura artística.

Para Espinosa, este *Cine Imperfecto*, é um cinema que, ao mesmo tempo que recusa as formas hegemônicas de se produzir Cinema, identificando nelas um conteúdo intrinsecamente reacionário, rejeitando sua suposta perfeição técnica, se entende como um cinema que deve se dirigir a um novo interlocutor, o povo organizado, aos que lutam. É imperfeito pois, se a arte, em seu estado realmente livre, alcançável somente na futura sociedade sem classes, é uma atividade desinteressada, cuja única função é atender a uma necessidade puramente subjetiva, este cinema se coloca como *interessado*, já que no mundo atual, onde a exploração e a opressão ainda esmagam as massas trabalhadoras, uma arte desinteressada é impossível. Nesse sentido, Espinosa coloca que o cinema imperfeito é interessado na destruição das formas e condições que criam a figura do artista, que é a própria divisão social do trabalho. Logo, o objetivo final do *Cine Imperfecto* é sua própria superação:

No puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte. [...] De lo que se trata ahora es saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente uma actividad de especialistas. Si el arte, por designos extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos²⁶ (Espinosa, 1995, p. 18).

como câmeras, gravadores de som, laboratórios de revelação, no caso de uso de película etc., de modo que os grupos militantes de cinema possam operar de maneira totalmente independente e livre de estruturas ligadas diretamente ao controle do capital. Nesse sentido, é importante ressaltar que, ao analisarmos o desenvolvimento do cinema militante e revolucionário, assim como proposto pelos grupos aqui estudados, as condições objetivas para o seu surgimento só se tornaram maduras precisamente quando os desenvolvimentos tecnológicos no campo do Cinema permitiram que câmeras e gravadores de som portáteis se tornassem acessíveis a um público não profissional, mas essa é uma questão a ser discutida em texto futuro.

²⁶ Não pode haver arte “desinteressada”, não pode haver um novo e verdadeiro salto qualitativo na arte, se não se acaba, ao mesmo tempo e para sempre, com o conceito e a realidade “elitista” da arte. [...] Do que se trata agora é saber se começam a existir as condições para que estes espectadores se convertam em autores. É dizer, não em espectadores mais ativos, em coautores, mas sim em

Para além disso, o *Cine Imperfecto* deve ser um cinema que não só se integra, mas integra as próprias massas em seu fazer. Para Espinosa, não se vive para então depois lutar, muito pelo contrário, a luta é parte integrante da vida, desse modo, o *Cine Imperfecto* deve tomar como exemplo a arte popular, que é uma arte totalmente integrada ao cotidiano das massas, realizada como uma atividade a mais da vida, e não como algo separado desta:

La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre²⁷ (Espinosa, 1995, p. 21).

Importante ter em mente, entretanto, que este projeto de cinema proposto por Espinosa foi pensado para uma sociedade que já se mobiliza para a construção do socialismo, ou seja, que já realizou a sua libertação. Ainda assim, podemos dizer que, em termos gerais, ela contém os indícios para uma realização cinematográfica realmente emancipatória, mesmo em países que ainda não passaram por revoluções sociais, apontando para a necessidade permanente de mobilização e organização política em torno de um projeto societário novo, retirando do fazer artístico sua posição elitista, abrindo caminho, no próprio fazer deste cinema, para a superação real da separação entre trabalho intelectual e trabalho manual.

Considerações Finais

Nosso objetivo neste trabalho foi apresentar, de modo relativamente sistemático, porém não exaustivo, as principais características que configurariam um cinema revolucionário dentro das concepções dos grupos aqui discutidos. O que podemos perceber claramente é que essas concepções estão profundamente determinadas pelo período histórico no qual surgiram.

Como colocado anteriormente, por ter sido este um período de ascenso das lutas de massa, o clima cultural resultante levava aqueles engajados nestas lutas,

verdadeiros autores. Do que se trata é perguntar se a arte é realmente uma atividade de especialistas. Se a arte, por desígnios extra-humanos, é possibilidade de uns poucos ou é possibilidade de todos (tradução nossa).

²⁷ A lição fundamental da arte popular é que esta é realizada como atividade dentro da vida, que o homem não deve realizar-se de modo pleno somente como artista, que o artista não deve realizar-se como artista, mas sim como homem (tradução nossa).

mesmo em condições adversas, a fazerem, em muitos casos, leituras conjunturais que expressavam mais as suas vontades e as das organizações às quais estavam ligados do que as possibilidades reais de ruptura revolucionária. O caso do PC brasileiro é bastante ilustrativo a esse respeito. Se por um lado, esse otimismo revolucionário empurrava os setores ligados a intelectualidade e à produção cultural à práxis revolucionária, por outro, também levava a certas esquematizações e simplificações dos processos sociais, como pode ser argumentado em relação ao Cine Liberación. O próprio Octavio Getino admitirá isto, dizendo:

Realidad interna y realidad externa fueron asumidas, antes que nada, de manera ilusoria. Se omitía el análisis objetivo y riguroso de ambas circunstancias, y de ese modo quedaba silenciado o negado aquello que no correspondía con las expectativas idealizantes de los sectores medios y particularmente de la intelectualidad²⁸ (Getino, 1979, p. 10).

Ainda assim, mesmo com estas limitações, há nas concepções aqui apresentadas proposições que, apreendidas criticamente, são de vital importância para se pensar um fazer cinematográfico, e artístico, verdadeiramente emancipador. O barateamento técnico, a democratização do acesso a instrumentos audiovisuais, fazem com que agora, mais do que nunca, um cinema como este pretendido por esses grupos, um cinema que não reconhece a divisão entre autor e público, seja possível. Porém, ao mesmo tempo, as possibilidades políticas de ruptura se encontram, dentro do senso comum, interditadas. Não há no horizonte atual, até mesmo dentro do campo assim chamado de esquerda, nenhuma perspectiva de superação do capitalismo. Muito pelo contrário, amplos setores desta suposta esquerda aceitam, abertamente ou não, a tese de Francis Fukuyama (1992) do fim da história, do capitalismo como etapa final do desenvolvimento humano. Nesse ponto, mais uma vez, as elaborações dos grupos revolucionários de cinema se mostram muito atuais, pois servem para nos apontar possibilidades de ruptura em um campo, o Cinema, onde a hegemonia burguesa se torna absolutamente totalizante e opressora como jamais o foi antes.

²⁸ Realidade interna e realidade externa foram assumidas, antes de tudo, de maneira ilusória. Se omitia a análise objetiva e rigorosa de ambas as circunstâncias, e desse modo se fazia silenciado ou negado aquilo que não correspondia com as expectativas idealizantes dos setores médios e particularmente da intelectualidade (tradução nossa).

Referências

- ALEA, T. G. **Dialética do Espectador:** Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. 1. ed. São Paulo: Summus, 1984.
- AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina:** teorias de cinema na américa latina. 1. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora 34 / Edusp, 1995.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas:** Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed. São Paulo SP: Brasiliense, 1987.
- BORDWELL, D; STAIGER, J; THOMPSON, K. **The classical hollywood cinema:** Film styles and mode of production to 1960. Londres: Routledge, 2005.
- ESPINOSA, J. G. **La Doble Moral del Cine.** 1. ed. Bogotá: Editorial Voluntad, 1995.
- ESTEVAM, D; COSTA, I. C; BOAS, R. V. (org.). **Agitprop:** Cultura política. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- FUKUYAMA, F. **O Fim da História e o Último Homem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GETINO, O. **A diez años de "Hacia um Tercer Cine".** 1. ed. México: Filmoteca UNAM, 1979.
- MARX, K. Marx: **Os Pensadores.** 2. ed. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1978.
- SOLANAS, F; GETINO, O. **Fernando Pino Solanas:** Cinema, política, libertação nacional. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2022.
- SANJINÉS, J; UKAMAU, Grupo. **Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo.** 1. ed. México: Siglo XXI, 1979.
- STALIN, J. O Partido Proletário: 1) O Partido, destaqueamento de vanguarda da classe operária. In: STALIN, Joseph. **Joseph Stalin:** política. São Paulo: Ática, 1982. cap. 4, p. 66-76.
- WILLIAMS, R. **Cultura e Materialismo.** 1. ed. São Paulo: Unesp, 2011.