



Artigo – Temáticas Livres

**O realismo enquanto enfrentamento anti-hegemônico:
manifestos cinematográficos na Índia e na Argentina
pós-Segunda Guerra a partir de uma perspectiva global**

**El realismo como confrontación antihegemónica:
manifestos cinematográficos en Índia y Argentina post-Segunda
Guerra Mundial desde una perspectiva global**

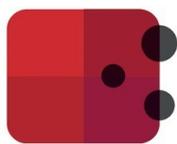
**The realism as an anti-hegemonic confrontation:
post-World War II film manifestos in India and Argentina
from a global perspective**

Ivan Araújo Lima¹Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil
<https://orcid.org/0009-0004-5999-4588>

Resumo: Após a Segunda Guerra Mundial, o neorealismo italiano teve grande impacto na cinematografia mundial e difundiu-se por diferentes escolas nacionais. No mesmo período, a produção de Hollywood atingiu um novo patamar hegemônico em termos de exibição e distribuição, acompanhando o papel preponderante dos Estados Unidos na geopolítica. A simultaneidade destes dois fenômenos gerou respostas similares nas escolas cinematográficas de países tão distantes como a Argentina e a Índia, nos quais manifestos cinematográficos tentaram enfrentar a homogeneização promovida pelo domínio hollywoodiano em seus mercados, apostando no realismo como opção estética. Se num primeiro momento, a partir do fim da década de 1940, manifestos de autores como Satyajit Ray e Fernando Birri buscaram constatar problemas estruturais em seus países, apontando para a necessidade de construir uma linguagem própria; em um segundo momento, no fim dos anos 1960, movimentos como o Novo Cinema Indiano e propostas teóricas como o Terceiro Cinema argentino representaram uma radicalização de termos, frente a continuidade do domínio estadunidense nas salas de cinema de países do chamado Terceiro Mundo e a contínua dificuldade de se realizar obras anti-hegemônicas nos mesmos. Para analisar este fenômeno esparso, contemporâneo e interligado, utilizo os manifestos *What is wrong with Indian films?* (1948), *Cine y Subdesarrollo* (1962), *Manifesto of The New Cinema Movement* (1968) e *Hacia un Tercer Cine* (1969), compreendendo-os a partir da perspectiva global e da análise do sistema-mundo, proposta por autores como Conrad e Dussel.

Palavras-chave: Cinema Argentino; Cinema Indiano; História Global; Realismo.





Resumen: Después de la Segunda Guerra Mundial, el neorrealismo italiano tuvo un gran impacto en la cinematografía mundial y se extendió por diferentes escuelas nacionales. En el mismo período, la producción de Hollywood alcanzó un nuevo nivel hegemónico en términos de exhibición y distribución, siguiendo el papel preponderante de Estados Unidos en la geopolítica. La simultaneidad de estos dos fenómenos generó respuestas similares en escuelas cinematográficas de países tan lejanos como Argentina e India, en las que los manifiestos cinematográficos intentaron enfrentar la homogeneización promovida por el dominio de Hollywood en sus mercados, apostando por el realismo como opción estética. Si en un principio, desde finales de los años cuarenta, manifiestos de autores como Satyajit Ray y Fernando Birri buscaban identificar problemas estructurales en sus países, señalando la necesidad de construir un lenguaje propio; a finales de la década de 1960, movimientos como el Nuevo Cine Indiano y propuestas teóricas como el Tercer Cine argentino representaron una radicalización de los términos, dada la continuidad del dominio estadounidense en las salas cinematográficas de los países del llamado Tercer Mundo y la continua dificultad para realizar obras antihegemónicas en ellos. Para analizar este fenómeno contemporáneo e interconectado, utilizo los manifiestos *What is Wrong with Indian films?* (1948), *Cine y Subdesarrollo* (1962), *Manifiesto of The New Cinema Movement* (1968) y *Hacia un Tercer Cine* (1969), entendiéndolos desde la perspectiva global y con base en el análisis del sistema-mundo, propuestos por autores como Conrad y Dussel.

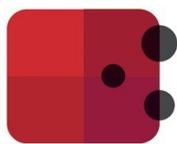
Palabras clave: Cine Argentino; Cine de la India; Historia global; Realismo.

Abstract: After the World War Two, Italian neorealism had a great impact on world cinematography and spread across different national cinema schools. In the same period, Hollywood production reached a new hegemonic level in terms of exhibition and distribution, following the preponderant role of the United States in world geopolitics. The simultaneity of these two phenomena generated similar responses in cinematographic schools of countries as far away as Argentina and India, in which film manifestos tried to confront the homogenization promoted by Hollywood dominance in their markets, betting on realism as an aesthetic option. If at first moment, from the end of the 1940s, manifestos by authors such as Satyajit Ray and Fernando Birri sought to identify structural problems in their countries, pointing to the need to build their own language; secondly, at the end of the 1960s, movements such as the New Indian Cinema and theoretical propositions like the Argentine Third Cinema represented a radicalization of terms, given the continuity of American dominance in cinemas in the so-called Third World countries and the continued difficulty of achieving anti-hegemonic works in them. To analyze this sparse, contemporary and interconnected phenomenon, I use the manifestos *What is wrong with Indian films?* (1948), *Cine y Subdesarrollo* (1962), *Manifesto of The New Cinema Movement* (1968) and *Hacia un Tercer Cine* (1969), understanding them from the global perspective and world-system analysis, proposed by authors such as Conrad and Dussel.

Keywords: Argentine Cinema; Indian Cinema; Global History; Realism.

Introdução

Analisando as influências do neorrealismo italiano sobre a cinematografia latino-americana, Núñez (2009) compreende que se num contexto europeu esta escola é por vezes descrita como um movimento de transição entre o clássico e o moderno, em nosso subcontinente a mesma pode ser vista como o ponto de partida de um processo que culmina nos anos 1960. O autor concebe o neorrealismo enquanto uma opção estética que visa “representar de modo mais autêntico as camadas populares” e entende que as principais lições deixadas por esta escola sobre diretores da América Latina eram a superação de uma impotência cinematográfica ligada a recursos, a recusa aos ditames estéticos hegemônicos e uma busca constante pelo chamado “autêntico nacional”



(Núñez, 2009, pp. 173-179).

Investigando a mesma questão, Avellar (2015) propõe um exercício criativo para entender o diálogo entre diferentes escolas pelo mundo. Compreendendo que a força criativa do neorealismo e das escolas que o sucederam e antecederam se deve ao fato das obras serem um “convite/desafio/chamamento à invenção liberta das convenções narrativas da grande indústria cinematográfica”, o autor propõe o estudo sobre o modo como “estas ideias e práticas, conhecidas ou apenas intuídas a partir de contatos ligeiros e indiretos, modificaram o modo de pensar o cinema e colaboraram para a criação de cinematografias diferentes entre si” mas semelhantes na oposição às “formas narrativas desenvolvidas pela grande indústria audiovisual” (Avellar, 2015, p. 5).

Em síntese, Avellar conclui que esta influência não se deu apenas entre o neorealismo italiano e a escola latino-americana, mas que pode ser compreendida como anterior ou posterior, espalhando-se para diferentes movimentos de diferentes lugares. Portanto, o autor propõe que para a compreensão deste fenômeno

[...] deixemos a imaginação correr para que se torne mais fácil compreender o construtivismo russo e o realismo alemão da década de 1920, o cinema de documentário inglês da década de 30, o neorealismo italiano da década de 40, o Cinema Novo Brasileiro, o Terceiro Cinema Argentino e o Cinema Junto ao Povo Boliviano da década de 1960, o cinema europeu politicamente engajado da década de 1970 e tantos outros cinemas não listados aqui, mas igualmente apoiados numa estética realista e na fronteira entre poesia e política, integrantes da mesma família cinematográfica (Avellar, 2015, p.5).

Ainda sobre o contexto latino-americano, estudos como os de Villaça (2006), Moreno (2011), Taboada (2011) e Del Valle Dávila (2021), apontam para a construção de redes sólidas de cineastas de diferentes países que lançaram as bases para o que hoje se conhece como Novo Cinema Latino-Americano, a partir da década de 1950, e que floresceram sobretudo nos anos 1960. Mestman (2016) expõe como este movimento, através de festivais e encontros de cineastas, conseguiu estabelecer constantes contatos com a cinematografia de países africanos, europeus e mesmo do chamado “underground” norte-americano.

Dentro dele, chama a atenção o quanto cineastas como o brasileiro Glauber Rocha, o argentino Octavio Getino ou o senegalês Ousmane Sembène referiam-se a



uma libertação nacional a partir do cinema, nos termos da descolonização cultural fanoniana, que ocorreria de maneira coordenada no chamado Terceiro Mundo, via de regra um conceito que englobava a totalidade da América Latina, da África e também da Ásia, com exceção do Japão¹. Chama a atenção, porém, a ausência de autores asiáticos nos espaços de contato identificados, como os encontros internacionais de cinema organizados por autores ligados a este programa, como os realizados em Argel, em 1973, ou Montreal, em 1974.

Tal ausência não pode ser explicada nem pela inexistência de uma cinematografia nacional bem estabelecida em diferentes países asiáticos, nem pela falta de adesão dos mesmos a um programa terceiro-mundista. Sabe-se que a Índia, já nos anos 1940, era o segundo país que mais produzia filmes em volume total (Ray, 1948, p. 117), tendo outras nações como a China vasta experiência em realizações filmicas. Também na Ásia emergiam contribuições teóricas ao chamado terceiro-mundismo, como a escola pós-colonial indiana, a *Teoria dos Três Mundos*, de Mao Tsé-Tung, ou os próprios ensinamentos de Ho Chi Mihn, isso sem contar a constante atuação de governos asiáticos no chamado Bloco dos Não-Alinhados, que assumia posturas de soberanismo político/cultural no plano da geopolítica global ao largo da chamada Guerra Fria.

Se tomamos como exemplo os contatos cinematográficos entre países latino-americanos e a Índia, estes pareceram pequenos quando se trata de referências diretas. A constatação de problemas em comum, entretanto, não era inexistente. Dirigido pelo argentino Edgardo Cozarinsky o filme *Puntos suspensivos* (1971) foi censurado pela ditadura então vigente naquele país, mas traz uma interessante passagem que coloca em perspectiva a condição de “subdesenvolvimento” das metrópoles terceiro-mundistas. Em uma sequência do filme chamada *Donde ocurre todo eso?* o diretor utiliza uma versão argentina da música *Patrulha Cossaca* como trilha sonora de fundo enquanto diferentes imagens de transeuntes na cidade de Buenos Aires são exibidas.

A cena, porém, é cômica, já que no fundo, o narrador de um documentário parece descrever a cena, no entanto seu texto original se refere a uma descrição da cidade indiana de Calcutá, indicando uma condição em comum². Para os objetivos do

¹ Existiam diferentes esquemas para definir a teoria dos três mundos, sendo o mais comum e aqui utilizado o que descrevia Estados Unidos, Europa Ocidental e Japão como “Primeiro Mundo”, Europa Oriental como “Segundo Mundo” e demais países como “Terceiro Mundo”.

² Uma análise deste filme em perspectiva com obras do Novo Cinema Latino-Americano pode ser encontrada em Núñez (2023).

artigo vale ressaltar que, além da aproximação a partir da situação socioeconômica das cidades no contexto mundial, as influências mais notáveis do neorrealismo italiano na cinematografia indiana se fizeram sentir nas produções da chamada *Tollywood*, em Calcutá, realizadas por diretores como Satyajit Ray, Mrinal Sen ou Ritwik Ghatak, todos radicados na cidade bengali.

De acordo com Chakravarty (1989, p. 36), noções como a constatação da influência dominante de Hollywood, a necessidade de espelhar a realidade indiana nos filmes e o apelo à sinceridade e honestidade ganharam ênfase após a independência do país, conquistada em 1947, e contribuíram para a construção da própria identidade nacional indiana. Desta forma, a adoção da influência neorrealista como busca pelo autêntico nacional e o enfrentamento hegemônico a partir da adoção era comum no cenário indiano, como foi no latino-americano, da mesma maneira que os problemas urbanos de Buenos Aires eram também comparáveis aos de Calcutá.

A menção irônica de Cozarinsky e as propostas lançadas por Avellar inspiraram-me questionamentos sobre quais influências e pontos em comum podemos encontrar entre as propostas e reflexões lançadas por autores argentinos ligados ao Novo Cinema Latino-Americano com o cinema asiático, notadamente o indiano, que emergia como provavelmente a mais tradicional escola cinematográfica do Terceiro Mundo. Como demonstrarei a seguir, a escola neorrealista trouxe influências significativas nos dois ambientes, não apenas a partir de obras, como também de manifestos escritos que buscavam dar direção a uma transformação cinematográfica considerada como necessária em ambos os lugares.

Utilizando como fontes quatro manifestos cinematográficos, este artigo irá apresentar como, a partir dos anos 1940, surge a constatação da necessidade de desenvolver um cinema nacional de oposição à Hollywood na Índia, que, sem aparente ligação direta, emerge na Argentina na década seguinte e também como o debate nos dois países evolui para uma proposta de maior transformação ou mesmo de rompimento com a estrutura cinematográfica vigente no fim dos anos 1960. Para realizar esta reflexão, inicialmente apresentarei alguns conceitos pertinentes advindos da História Global, relacionando-o com a hegemonia estabelecida por Hollywood no cinema mundial pós-Segunda Guerra, bem como algumas de suas consequências, para depois analisar como a crítica se gestou e evoluiu nestes dois espaços selecionados.

Hegemonia Hollywoodiana sob a perspectiva da História Global

Segundo Sebastian Conrad (2019), a História Global é uma forma de abordar história que se enfoca em mobilidade, intercâmbio, sobretudo em “processos que transcendem as fronteiras e as barreiras”. Neste intercâmbio a interconexão global é um ponto de partida para investigar circulação de coisas, pessoas e ideias como objeto de análise, situando as investigações em contextos que saiam das fronteiras estabelecidas pelo nacionalismo teórico e a tendência em manter-se preso a determinados arquivos que limitam um enfoque mais abrangente de determinado fenômeno. De fato, ao definir História Global o autor fala em descrição de eventos locais moldados pelo contexto global através de um processo, perspectiva, objeto e metodologia (Conrad, 2019, pp. 15-17).

No caso dos fenômenos contemporâneos, sobretudo aqueles que resultam da modernidade globalizante, a perspectiva global funciona como exercício de conexão de fenômenos que partem de uma realidade nacional para questionar a estrutura de dominação atualmente vigente no sistema mundo dada a vasta gama de possibilidades oferecidas pela preservação de fontes primárias, bem como a facilitação de acesso às mesmas pelos meios digitais. Se, como menciona Dussel (2004) seguimos vivendo um paradigma de domínio da globalidade técnica e econômica do chamado “Ocidente”, esta não é “globalização cultural da vida cotidiana valorativa” da maioria da humanidade. Em outras palavras oferecidas pelo autor, a expansão modernizante do Norte Global, que além dos níveis da economia e da técnica se espalha para os da produção e dos meios militares, não esgota momentos de criatividade que servem para afirmar desde uma exterioridade destes espaços outras culturas viventes, resistentes e crescentes (Dussel, 2004, p. 202-205).

Parto destas asserções para analisar o quadro de hegemonia cultural estadunidense no campo fílmico no período pós-Segunda Guerra Mundial, que motivará reflexões globais sobre como utilizar o cinema como arte contestadora e não homogeneizadora, como ocorreu em lugares tão distantes, mas em posição geopolítica e econômica similar na escala internacional, como Argentina e Índia.

Para o caso cinematográfico, ocorreu nestes espaços o que Moreno (2011) compreende como “o subdesenvolvimento enquanto um estado”, o que se referia à estrutura sociopolítica dos locais onde os filmes eram produzidos e sua colocação no sistema mundial, mais do que a quantidade de obras realizadas, que poderia ser maior na Índia e na Argentina do que em alguns países europeus desenvolvidos, mas de pouca

tradição cinematográfica. No caso destes, a intenção das obras girava muito em expor a miséria de forma agressiva e discutir o tema da colonização e da exploração dos países subdesenvolvidos (Moreno, 2011, p. 87-89).

Para compreender esse estado de subdesenvolvimento é necessário atentar-se ao contexto geopolítico da indústria cinematográfica mundial pós-Segunda Guerra. A partir da segunda metade dos anos 1940 os Estados Unidos da América aliam planos de expansão econômica a modelos de promoção de sua cultura através da produção em massa e da distribuição organizada de suas obras de cinema enquanto instrumento geopolítico (Miller, 2005, p. 188).

De acordo com Silva (2022, p. 325), a partir do início da chamada Guerra Fria, a indústria cultural dos EUA “produziu e impulsionou tantos filmes e livros que foi capaz de permear os imaginários e convencer a intelectualidade ocidental no mais amplo leque de orientações políticas”. Para Saunders, grande parte deste impulso se relacionava com a importância da *Motion Picture Association of America* (MPAA), um *holding* comercial fundado em 1922 que reunia os maiores estúdios de cinema dos Estados Unidos e que se dedicava a distribuição das obras hollywoodianas pelo mundo. Saunders ressalta que a MPAA se fazia presente em 87 países diferentes, sendo íntimas as ligações do sistema de distribuição da mesma com o serviço de inteligência dos EUA, que influenciavam desde escolhas temáticas das obras até participação em festivais internacionais (Saunders, 2013, p. 415).

Dentro deste contexto, a defesa do cinema nacional em países de Terceiro Mundo esteve frequentemente ligada à adoção de uma estética realista. Visando o caso latino-americano, Núñez entende a categoria de cinema nacional enquanto legal e cultural, sendo possuidora de um “fator-chave diante da realidade de um mercado invadido pela produção estrangeira, mas sem o respaldo, econômico e cultural das cinematografias europeias”. Este entendimento gerava uma lógica de que o verdadeiro cinema nacional era o que combinava valores do nacionalismo e do realismo, carregando consigo “características intrínsecas às idiossincrasias nacionais”, emergindo desta forma como expressão da nação (Núñez, 2009, p. 192-193). Considero que estas colocações também são úteis para compreender o contexto indiano, no qual, mais do que no argentino, o Estado emerge como protetor e promotor de uma estética nacional realista enquanto ressignificação identitária do país.



Satyajit Ray e Fernando Birri: a opção do realismo enquanto caminho contra-hegemônico

O colombiano Artur Escobar (2007) identifica a origem da ideia de “Terceiro Mundo” no pós-Segunda Guerra Mundial, como uma estratégia colonialista que serviu para a aplicação da defesa de projetos modernizantes e desenvolvimentistas, gerando a produção de sujeitos desenvolvidos e subdesenvolvidos (Escobar, 2007, p. 29). O que inicialmente foi criado para gerar relatórios demográficos lentamente tomou contornos de bloco político organizado a partir dos anos 1950. A *Conferência de Bandung*, que reuniu países da África e da Ásia em 1955 com o objetivo de estabelecer bases para uma atuação coordenada no cenário geopolítico global germinou o chamado Bloco dos Não-Alinhados, que a partir de 1959 passou a contar com a participação de Cuba, introduzindo o neocolonialismo como fator de subdesenvolvimento na América Latina.

A participação da Índia, um dos maiores países do mundo em área e população, foi fundamental para a ideia de uma atuação conjunta das nações de Terceiro Mundo. Este país obteve sua independência junto ao Reino Unido apenas no ano de 1947, após o culminar de um movimento que existia pelo menos desde os anos 1920. A independência, entretanto, veio acompanhada de uma traumática partição, que levou à criação do Paquistão a partir de um critério religioso. Nos anos seguintes à descolonização, 15 milhões de refugiados hindus e muçulmanos cruzaram a fronteira dos dois países, além disso 2 milhões de pessoas foram mortas numa guerra civil subsequente (Hobsbawm, 2014). É certo que além da influência neorrealista, a cinematografia indiana do pós-independência estava voltada para um projeto de formação nacional em meio à instável situação política vigente.

De acordo com Chkravarty (1989), filmes que trouxessem elementos realistas eram comuns na Índia antes mesmo da chegada da influência italiana e contribuíram com importantes mensagens em favor do processo de independência. Entretanto, o filme considerado como marco do estilo realista indiano é *Pather Panchali* (1955), da autoria de Satyajit Ray. Baseado em uma obra literária, conta a história de uma família bengali que lutava pela sobrevivência em um pequeno vilarejo rural, enquanto a figura patriarcal ausentava-se com frequência buscando dinheiro em trabalhos nas grandes cidades, com o objetivo de conseguir o recurso necessário para reformar sua casa e protegê-la das monções.

Além de diretor de outras obras clássicas, Ray deixou uma série de críticas e manifestos que explicitavam sua visão acerca do cinema indiano e mundial. A influência



de filmes italianos sobre a obra de Ray é assumida pelo mesmo em diversos escritos. Em um deles, datado de 1951, o diretor afirma que *Ladrões de bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica era o filme ideal para o estudo de autores indianos pela “simples universalidade de seu tema, a eficácia de seu tratamento e o baixo custo de sua produção”, ressaltando ainda que a melhor inspiração para uma obra popular deve “derivar da vida e tem suas raízes nesta” (Ray, 1994). Além disso, a relação entre realismo e aquilo que é nacional, observa-se em outro texto de Ray, no qual o diretor defende que no cinema, um verdadeiro estilo nativo “só pode ser desenvolvido por um diretor trabalhando em seu país, no conhecimento total de sua herança do passado e de seu ambiente presente” (Ray, 2011, p. 4).

Para este artigo, volto a atenção para o primeiro dos mais famosos escritos de Ray, que ajudou a germinar o debate acerca de uma produção “alternativa” para o cinema indiano. Trata-se de *What is wrong with indian films?*, publicado no ano de 1948, originalmente no jornal *Calcutta Statesman*, periódico de língua inglesa. Naquela altura, Ray ainda não tinha produzido suas principais obras, mas estabelecia as diretrizes pelas quais estaria caracterizado seu cinema, a estética realista como oposição aos modelos pré-fabricados de Hollywood e a valorização do local.

Ray inicia seu escrito com a constatação de que, para um país distante dos grandes centros, a Índia iniciou uma produção cinematográfica própria, surpreendentemente cedo, constituída ainda na primeira década do século XX. Apesar disso, em sua avaliação, esta produção era marcada por obras desinteressantes e distantes do público. Se por um lado a técnica de filmagem, o estilo narrativo e mesmo as atuações estadunidenses não eram completamente rejeitadas por Ray, que admitia ser impossível escapar à influência norte-americana ao produzir cinema, por outro, opinava que na maioria dos casos os filmes indianos tendiam a imitar os “aspectos mais superficiais do estilo estadunidense” (Ray, 1994).

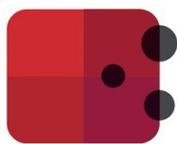
O diretor bengali constatava que histórias baseadas naquelas escritas em Hollywood com clichês cuidadosamente preservados, mesmo no caso de narrativas iminentemente indianas, faziam com que novelas locais fossem distorcidas para caber nas fórmulas de Hollywood. O manifesto aponta que “o filme padrão estadunidense é um mal modelo, sobretudo por apresentar um estilo de vida contrastante com o indiano”. Os problemas iam além do ponto de vista narrativo e passaram para a questão material a partir do momento em que tais produções “possuem a alta qualidade técnica como sua principal marca, o que é impossível dentro do cenário indiano” dada as grandes dificuldades em conseguir material ou financiar obras de grande orçamento (Ray, 1994).

O foco do manifesto de Ray é o de propor soluções estéticas para uma escola de cinema que, apesar de já longeva, carecia, em seu ver, de identidade narrativa e visual própria. As proposições apontam para a defesa do realismo enquanto forma de oposição a um discurso enlatado e glamourizado dos EUA, debate que era extremamente pertinente tendo em conta que a Índia tinha, na altura de lançamento do manifesto, se tornado um país independente há menos de um ano. A mensagem é otimista, Ray ressalta que “apesar de tudo, possuímos as ferramentas primárias para a criação de filmes” e que as necessidades eram acima de tudo de estilo, idioma e construção de “uma iconografia de cinema que seja unicamente e reconhecidamente indiana” evidenciando a importância do caráter nacional para suas obras (Ray, 1994).

Segundo o diretor “nós aceitamos o carro motorizado, o rádio, o telefone, a arquitetura simplificada, as roupas europeias como elementos funcionais de nossa existência. Mas no caso do cinema há múltiplos exemplos de incompatibilidades”. Estas incompatibilidades eram exatamente as tentativas confortáveis de aplicar a fórmula norte-americana ao cinema indiano, levando a conclusão de que “o filme verdadeiramente indiano deve ficar longe destas inconsistências e olhar para seu material nos aspectos mais básicos da vida indiana, na qual o hábito e fala, vestimenta e costumes, fundo e primeiro plano, juntem-se num todo harmonioso” (Ray, 1994).

Depois do lançamento de *Pather Panchali*, Ray entra para o panteão de diretores consagrados na Índia e influencia uma geração posterior de diretores. Segundo Chakravarty, de maneira ambígua o Estado passa a financiar filmes de temática parecida, ainda que estes pudessem ser críticos às suas políticas. Mesmo que fosse a estética de apenas uma parcela dos filmes indianos, o realismo passou a ser entendido na Índia como uma “estratégia representacional” que ajudou de forma ambivalente a promover as transformações sociais e a definir a identidade nacional (Chakravarty, 1989, p. 31).

Um ano depois do lançamento de *Pather Panchali*, em 1956, iniciou-se na Argentina uma experiência transformadora para a prática do cinema, que também foi notadamente influenciada pelo neorealismo italiano, a criação da *Escola Documental de Santa Fé*. Vinculada à universidade desta cidade argentina, tratou-se da primeira escola de cinema da América Latina, possuindo grande preocupação em produzir filmes de conteúdo social, ultrapassando o “empirismo da indústria cinematográfica e o isolamento do cinema experimental” e objetivando qualidade artística e apelo popular (Lima, 2006). Um de seus fundadores foi o diretor Fernando Birri, conhecido principalmente por seus documentários, como *Tire Dié* (1960), produzido dentro da



Escola de Santa Fé.

É importante ressaltar que, ao longo dos anos 1950, Birri mudou-se para a Itália para estudar cinema, período no qual travou intensos contatos com a escola neorrealista italiana. Acerca destes, Franzoso (2019) apresenta uma entrevista na qual o diretor argentino afirma que no *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma* italianos, norte-americanos, hindus, atenienses, escoceses, espanhóis, paulistas e argentinos passavam os dias “hablando de cine, discutiendo de cine, devorando la palabra cine como una vitamina nueva, tónica, suceptible de ser assimilada por todos, compartida e incabablemente prodigiosa” (Franzoso, 2019, p. 307). Não há documentos que apontem para uma possível influência de Ray sobre a obra de Birri, mas o ponto de conexão e contato com diretores indianos, além do cenário geopolítico e cultural existente, revela a possibilidade de diálogos em comum.

Quanto à *Escola de Santa Fé*, Birri afirmava que o neorrealismo italiano representava para esta uma “atitude moral” frente aos problemas do país e que a ideia não era copiar os filmes principais desta escola, mas “provar a nós mesmos até onde era possível uma assimilação de toda a experiência vital com a qual se beneficiou a arte cinematográfica da atitude neorrealista”. Aspirava-se também atingir ao “real nacional” a partir da exposição dos problemas argentinos e latino-americanos que “por serem regionais são também nacionais e em todos os casos urgentemente humanos” (Lima, 2006, p. 164-165). A escola documental de Santa Fé esteve aberta não apenas aos alunos da Universidade de Santa Fé, como a integrantes da comunidade em geral, deixando diversas obras documentais como resultado.

Dois anos depois do lançamento do filme *Tire Dié*, em 1962, Birri escreveu um texto célebre que hoje é recordado como um dos escritos germinadores do que viria a ser chamado de Novo Cinema Latino-Americano, o manifesto *Cine y Subdesarrollo*. Em um contexto mais amplo, a cinematografia argentina estava em crescimento no momento, mas era caracterizada, de acordo com Birri, por produções inspiradas nas fórmulas norte-americanas (Birri, 1962). Já no título deste escrito, há uma explícita alusão ao quadro geopolítico de produção de sujeitos desenvolvidos e subdesenvolvidos, ou ao estado de subdesenvolvimento, que afetava a América Latina e sua produção cinematográfica.

A partir do questionamento sobre quais eram as necessidades do cinema da Argentina e da América Latina, Birri afirma que o cinema do continente deveria objetivar o esclarecimento de seu povo, fortalecendo assim a consciência revolucionária daqueles que já a possuem. Deveria também ser um cinema que “inquieta, preocupe, assuste e

debilite os que tem ‘má consciência’”. Portanto, *Cine y Subdesarrollo* é um manifesto que vai além da estética e aponta para a vinculação com a ação política de forma concreta, o que não se evidencia tanto nos escritos de Ray. Segundo o cineasta argentino, além do cinema nacional “nos interessa fazer um homem novo, uma sociedade nova, uma história nova, e portanto uma arte nova, um cinema novo”.

O escrito irá se definir como porta-voz de um “movimento conduzido pelas bandeiras de uma cinematografia nacional, realista, crítica e popular”, contrapondo-se a formas prontas importadas dos EUA. Birri afirma que a característica dominante do cinema argentino era o seu “irrealismo”, que fomentava produções “alheias da imagem de nosso país”. Influenciado pelo marxismo, o autor ressalta que a Argentina precisava de um cinema “antioligárquico e antiburguês na ordem nacional e anticolonial e anti-imperialista na ordem internacional” (Birri, 1962, p. 1).

Birri não deixa de ressaltar a importância de resolver os problemas de distribuição e exibição para superar a condição de subdesenvolvimento cultural na Argentina e na América Latina. O autor relembra que no ano de lançamento de seu manifesto estrearam no país prateado 500 filmes, sendo 300 deles de língua inglesa e apenas 30 argentinos. Sendo assim, a produção que se colocasse como contra-hegemônica deveria em primeiro lugar ser vista, já que na maioria dos casos, mesmo as propostas mais inovadoras sofriam por nunca chegar às salas de cinema. Birri atribui este problema a um “boicote sistemático dos exibidores e distribuidores nacionais e internacionais, vinculados aos interesses antinacionais, coloniais da produção estrangeira, fundamentalmente o monopólio do cinema norte-americano” (Birri, 1962, p. 1).

O autor via o papel dos governos nacionais como fundamental para “assegurar a distribuição e exibição de filmes nacionais em cada um de nossos países e na América Latina em conjunto” lembrando que se “um governo pode anular contratos petrolíferos, esse mesmo governo pode e deve regular a prejudicial exploração cultural e econômica, de um número incontrolado de filmes estrangeiros em seu território” (Birri, 1962, p. 1). Outra solução encontrada pelo autor argentino, que coincidia com escritos de Ray sobre a questão da técnica estadunidense, era a realização produções de baixo custo, que além de evitarem a reprodução narrativa hollywoodiana poderiam liberar os filmes de um financiamento “que lhe impõe censura ou autocensura aos autores” (Birri, 1962, p. 5).

A experiência de Birri na *Escola de Santa Fé* deixou um legado tanto em seu país quanto no continente, influenciando documentaristas como Thomaz Farkas, que

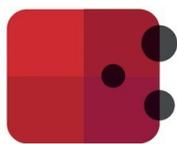
posteriormente produziram importantes obras no Brasil (Lima, 2006, p.172). Seu escrito ajudou a assentar bases para uma série de manifestos lançados poucos anos depois, que viriam a germinar o chamado Novo Cinema Latino-Americano. O próprio Birri esteve envolvido na fundação de outra escola de cinema em Cuba nos anos 1980, em um projeto para a produção de filmes de temática regional.

Tanto a obra quanto os manifestos de Ray e Birri são considerados até os dias atuais como marcos para a construção de novos cinemas em seus respectivos países. E em ambos os casos, os documentos e realizações dos autores parecem ter servido como ponto de partida para rupturas mais profundas, que ocorreriam no fim da década de 1960, com a continuidade da Guerra Fria no campo cultural e a persistência da condição de subdesenvolvimento e colonialismo cultural tanto na Índia quanto na Argentina.

Novo Cinema e Terceiro Cinema: tentativa de novos paradigmas na Índia e na Argentina

Ao longo dos anos 1960 a hegemonia de Hollywood se expandia na medida em que a Guerra Fria encontrava episódios de recrudescimento pelo mundo, notadamente nas nações terceiro mundistas. Tanto na América Latina quanto na Ásia o período fica marcado pela articulação dos movimentos de esquerda à ideologia do terceirismo, fortalecendo a noção de nacionalismo cultural vinculado a um programa político. Esta tendência ficou evidenciada nas obras cinematográficas e movimentos fílmicos que influenciaram argentinos e indianos.

Na Índia o contexto político era de enorme agitação e tensão. O país envolveu-se em conflitos armados contra a China (1962) e novamente contra o Paquistão (1965), antes de cumprir papel ativo na guerra de libertação de Bangladesh (1971), outra vez contra os paquistaneses. Este último conflito teve especial impacto na região da Bengala Ocidental, onde está localizada a cidade de Calcutá, devido à proximidade étnica entre as duas regiões. Além de todos estes fatores, na parte oriental irrompia a insurgência maoísta, que até hoje está ativa no país, no mesmo tempo em que a principal metrópole bengali perdia importância política para outros centros como Bombaim e Nova Déli. Todos estes fatores são importantes para entender a evolução do cinema realista na Índia dos anos 1960, que viu emergir o Movimento do Novo Cinema, tendo, mais uma vez, a cidade de Calcutá como base de seus mais renomados autores (Sharif, 2018, p.



9).

Na definição aqui utilizada, considero como marcos para o início do Novo Cinema Indiano a publicação do *Manifesto of the New Cinema Movement* e o lançamento filme *Bhuvan Shome* (1969) de Mrinal Sen. Quanto às bases que determinavam a estética deste movimento, novamente pode-se localizá-las nos filmes realistas e no legado de autores como Ray. Em entrevista para um projeto de memória acerca da vida de Satyajit Ray, Mrinal Sen descreve *Pather Panchali* como o “primeiro filme completamente indiano”³. A abordagem romântica, sensível e neorrealista/sócio-realista de Ray tinha se tornado uma das escolhas oficiais do estilo indiano para auto representar, em um sentido modernista de nação em progresso (Chakravarty, 1989). Entretanto, os filmes de Sen, e outros autores, destacam-se dos de Ray por seu engajamento político escancarado. Ray trará filmes com menos comentários social, utilizando as contradições indianas mais como formação de uma estética enquanto Sen declara-se um “marxista silencioso” que dialoga com a relação entre classismo e colonialismo e com os movimentos mais radicais da esquerda de seu país (Shriram; Sumed, 2015).

O mencionado *Manifesto of the New Cinema Movement* foi lançado em julho de 1968, por Sen e Arun Kaul. O documento visava inovar novamente a produção cinematográfica indiana dentro dos termos do realismo e da defesa do nacional. Partia-se de uma constatação de que o cenário local se encontrava em crise por conta de fatores como “custos crescentes de produção, preços elevados para estrelas, taxas exorbitantes de juros promovidas por financistas, aceitação desmedida de dinheiro sujo transações em todos os setores da indústria cinematográfica” (Kaul; Sen, 2018, p. 165).

Os problemas identificados por Ray em seu escrito de 1947 pareciam persistir, na medida em que Kaul e Sen afirmavam que a maioria dos diretores e roteiristas e indianos parecia “ter parado de pensar” posto que seus filmes eram “uma empreitada mecânica de colocar juntas estrelas populares, cores lustrosas e largo número de sequências musicais irrelevantes” e que faltavam as obras indianas daquele momento expressões estéticas e criativas (Kaul; Sen, 2018, p. 165). As soluções apresentadas pelos autores para a resolução destas questões estariam, segundo os mesmos pautadas no que vinha sendo debatido pela *Nouvelle Vague* francesa ou o *Underground* americano “além de outras correntes não rotuladas em diversos países”.

Colocando-se como “novo cinema”, os autores alegavam aspirar a “condições

³ Essa entrevista foi concedida para o projeto *Memories of Ray* e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6rrkTDjONcQ>. Acesso em: 27 set. 2024.

nas quais um filme seja distintivo pela criatividade de um artista, não de um estúdio”. Dentro dos desafios financeiros enfrentados pela criação de obras, Kaul e Sen dividem a estrutura do Movimento do Cinema Novo em produção, distribuição e exibição, considerando que sua ideia era tanto fazer novos tipos de filme, como desenvolver um novo tipo de audiência, empreitada que para atingir o sucesso necessitaria de “eliminar a situação na qual exibidores e distribuidores financiaram novos filmes e conseqüentemente interferem nos processos de gestação” (Kaul; Sen, 2018, p. 166-167). Outra solução encontrada pelos mesmos seria a de realizar obras com o menor orçamento possível, dentro daquilo que Ray já havia apontado 20 anos antes e também pelo que defendia Fernando Birri.

No caso indiano, a realização de obras de autores ligados a este movimento foi em grande medida possibilitada pelo financiamento do órgão estatal *Film Finance Corporation* (FFC), que promoveu mesmo filmes críticos à própria ação governamental no país. Os autores ressaltam que mesmo com este apoio, o processo de exibição e distribuição era o ponto fraco da FFC. Um dos efeitos foi: os filmes circulavam em festivais internacionais, mas com frequência ficavam de fora do circuito local, ainda dominado por produções indianas de maior orçamento ou produções estrangeiras, se tornando desta maneira deficitários economicamente.

É curioso, portanto, constatar que Ray criticou durante este grupo, em especial o filme *Bhuvan Shome*. Em seu texto *An Indian New Wave?* (1971) Ray questiona arduamente os filmes sendo lançados dentro da lógica realista e relativamente experimentalista no cinema bengali daquele momento. O diretor considera seus sucessores como iconoclastas que transportavam um conceito francês para o país, enfocando-se excessivamente em seu programa político. O experimentalismo narrativo desagradou a Ray, que o considera o sintoma de uma “síndrome da audiência reduzida” ao passo que permitia que os autores sempre pudessem “argumentar que se fez algo novo e significativo”. Quanto a *Bhuvan Shome*, que obteve relativo sucesso com o público geral, Ray afirma que este filme conseguiu penetrar no público indiano pelos seus elementos clássicos, não pelos inovadores, ao mostrar a história de um “burocrata grande e ruim que é restaurado por uma jovem bela”. Estes comentários iniciaram uma série de críticas mútuas entre Satyajit Ray e Mrinal Sen que se estendeu praticamente até o falecimento do primeiro na década de 1990.

Na América Latina, a situação política em meados e fim da década de 1960 era de ebulição. A Revolução Cubana exercia grande influência em movimentos políticos de esquerda no continente e guerrilhas começavam a formar-se em diferentes países, ao

passo que na Argentina os militares tomavam o poder (1966-1973) com apoio dos Estados Unidos. No cinema, propostas de renovação nas escolas nacionais se multiplicavam, muitas vezes acompanhadas de manifestos escritos que chamavam para a radicalização política vinculada à libertação nacional e ao socialismo. Com desdobramentos em países como Brasil, Bolívia, Chile e Cuba, encontros cinematográficos na Europa e na América Latina, pensamentos políticos em comum e um apurado senso de integração regional surgiu o chamado Novo Cinema Latino-Americano (NCL).

De acordo com Núñez autores vinculados ao NCL, como Glauber Rocha, Jorge Sanjinés ou Julio García Espinosa promoviam um discurso de ruptura política e artística, definindo-se como movimento de caráter continental. Tendo como combustível e ponto de partida a influência do neorealismo italiano, este movimento promoveu filmes que se almejavam como verossímeis e visavam dar a conhecer a realidade local com o fim de superá-la. Dentro do que era o NCL existiam diferentes propostas artísticas e posicionamentos que respondiam às conjunturas locais de cada país. De todo modo, nas palavras de Sanjinés, os autores ligados à proposta ainda que isoladamente, estavam “trabalhando em uma mesma ideia, convencidos do mesmo dever” que consistia basicamente em “denunciar a miséria, analisar suas causas, combater a confusão, informar deliberadamente o que se ao povo” promovendo ainda um resgate de “nossa personalidade cultural” (Moreno, 2011, p. 77).

Quanto aos manifestos escritos por diversos autores vinculados ao NCL, entre muitos geralmente destacam-se três, *Eztetyka da Fome* (Glauber Rocha, 1965), *Por um cine imperfecto* (Julio García Espinosa, 1969) e *Hacia un Tercer Cine – Apuntes y experiencias para el desarrollo de um cine de liberación em el tercer mundo* (Octavio Getino e Fernando Solanas, 1968). Este terceiro, produzido por diretores vinculados ao grupo argentino *Grupo Cine Liberación*, é o que será aqui analisado, por ter sido produzido no contexto argentino.

É importante compreender que a ditadura militar na época governando a Argentina lançou diversos movimentos de esquerda para a clandestinidade, como era o caso do coletivo dos autores. A retórica do documento será, portanto, a de uma situação de marginalidade e guerrilha, estando esse escrito vinculado a um tipo de produção fílmica relacionada com ações políticas diretas. O lançamento do manifesto original ocorreu em um periódico cubano de circulação mundial, a *Revista Tricontinental*, órgão este que foi criado em 1967 como resultado da *Conferência Tricontinental de Havana*, evento político que pretendeu articular governos socialistas e nacionalistas de esquerda



de diferentes países do Terceiro Mundo, além de movimentos guerrilheiros de África e América Latina.

O fato de a *Revista Tricontinental* possuir circulação mundial em diferentes idiomas como o inglês e o francês, além do espanhol, ajudou o manifesto a difundir-se rapidamente por vários países⁴. O escrito, que é o mais longo dos aqui trabalhados, descreve a experiência da produção e exibição do documentário *La hora de los hornos* (1967) bem como reflexões sobre sua repercussão pelo mundo. Segundo Núñez, o filme tornou-se uma espécie de catalizador do NCL em um momento no qual as análises fílmicas colocam as lutas do Terceiro Mundo como as mais importantes do momento.

A grande novidade do escrito está na conceitualização do *Terceiro Cinema*, entendido como modo de produção cinematográfico voltada para países de Terceiro Mundo, ainda que não necessariamente exclusiva destes. Este conceito irá permear a produção de muitos filmes e debates acadêmicos posteriores. Em uma espécie de metáfora com a situação geopolítica mundial do momento, Getino e Solanas concebem o Terceiro Cinema como um cinema de oposição aos padrões hollywoodianos em suas narrativas e técnicas, que corresponderiam ao Primeiro Cinema, ao passo que deveria ser explícito em sua função política, superando as meras propostas autorais, artísticas ou diagnósticas que não se voltavam direta e explicitamente para a causa revolucionária, o que se enquadraria na ideia de Segundo Cinema. O Terceiro Cinema seria, na visão dos autores, destruição dos anteriores para a construção de algo novo, totalmente vinculado à ação direta política e conseqüentemente indigerível pelo “sistema” (Getino; Solanas, 1969).

Buscando compreender este conceito, Silva aponta que o Terceiro Cinema não é um “cinema de efeitos”, mas um “cinema de causas” sendo dessa forma “revolucionário antes da revolução” (Silva, 2022, p. 326). Tal proposta era resultado de “uma conjugação dialética entre o nacional e o internacional, decorrentes dos contornos particulares que a Guerra Fria tomou na América Latina” (Silva, 2022, p. 330) fato que se explicita em diversos momentos do escrito, como o que coloca a intenção de produzir um cinema que fosse ao mesmo tempo “resgate da verdade” e destruição da “imagem feita pelo neocolonialismo de si e dos demais” (Getino; Solanas, 1969, p. 2). O Terceiro Cinema se constitui desta forma em um tipo de filme vinculado ao NCL, que coloca a ênfase na necessidade de uma estética propriamente nacional, vinculando-o a um

⁴ Para uma melhor compreensão do impacto desta revista ver Lidia Generoso (2020).





movimento revolucionário internacionalista, em termos parecidos com o de figuras como Fanon e Che Guevara ou os combates pela libertação do Vietnã, todos citados ao longo do escrito.

Para romper com este padrão hegemônico, Getino e Solanas encontram soluções semelhantes às propostas por Ray e Birri em seus manifestos, ao concluir que um “cinema perfeito é inatingível em países dependentes” e que eram frequentes no cinema argentino as imitações de fórmulas estadunidenses, que ao frigrir dos ovos levariam apenas a uma frustração além de revelar um suposto “medo de abrir caminhos” (Getino; Solanas, 1969, p. 12). A defesa de um cinema “realista” aparece em diferentes momentos do escrito, como o que fala que o “testemunho sobre uma realidade nacional é ademais um meio inestimável de diálogo e conhecimento ao nível mundial” ou o que critica as produções artísticas que são “empurradas pelos canais da fantasia, da linguagem em chave, dos signos e das mensagens sussurradas nas entrelinhas” considerado a “arte que se desvincula de fatos concretos” e que se vale de abstrações como representante do neocolonialismo (Getino; Solanas, 1969, p. 11). Tal postura aproxima os autores de *Grupo Cine Liberación* da defesa do documentarismo em um trajeto semelhante ao de Birri, ainda que o mesmo seja colocado por eles como representante do Segundo Cinema no manifesto.

Do ponto de vista da distribuição de filmes, os autores mostram-se céticos à ideia de criar canais paralelos de distribuição, através de cineclubes, produtoras independentes ou espaços políticos e de educação. Para estes, tal proposta seria somente eficaz em países de socialdemocracia consolidada e economia estável, nos quais uma política de pressões poderia influenciar os regimes a “afrouxar ou conceder” o que “não era o caso geral da América Latina, nem dos demais países não libertados pelo mundo”, entendendo-se libertação como a vitória da via revolucionária armada (Getino; Solanas, 1969, p. 8). Não há uma proposta muito elaborada deste tipo no manifesto, escrito em uma conjuntura na qual os financiamentos estatais estavam fechados para obras do tipo na Argentina e os apoiadores da proposta empurrados para a clandestinidade. De todas as formas, esta passagem representa um contraste notável em relação às propostas apresentadas por Sen e Kaul, ou mesmo as de Birri.

De acordo com Del Valle Dávila (2021), o manifesto foi a “contribuição teórica latino-americana que mais repercussão alcançou no campo cinematográfico” e ganhou adesão em diferentes partes do mundo por seu conteúdo programático (Dávila, 2021). Entretanto, o escrito não foi recebido sem polêmicas, que giravam principalmente em torno da divisão entre Segundo e Terceiro Cinema. As críticas a esta classificação, em



grande medida realizadas por outros autores do NCL como Glauber, fizeram com que os autores criassem novas versões do escrito – nas quais movimentos como o Cinema Novo Brasileiro ou a *Nouvelle Vague* deixassem de ser mencionados como exemplo de Segundo Cinema – bem como ressaltaram a possibilidade de um salto do Segundo para o Terceiro Cinema (Dávila, 2021).

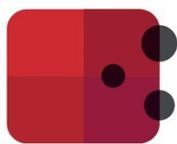
O fim do antagonismo absoluto entre estas duas categorias e o desenvolvimento aprofundado do conceito de “cinema militante” por Getino nos anos seguintes geraram, de acordo com Dávila, uma “visão de caráter mais historicista na qual cada tipo de cinema é relacional”. A classificação de determinada obra como Terceiro Cinema passava assim a depender essencialmente da “conjuntura específica de cada sociedade em um tempo e circunstâncias determinadas” gerando relativo esvaziamento da separação entre estas categorias (Dávila, 2021).

De acordo com Majumder (2020) as obras de Mrinal Sen são influenciadas pelo NCL a partir da década de 1970. Ainda que seja difícil determinar se o cineasta indiano era familiar aos manifestos, pode-se dizer que estava bastante ciente dos filmes, tendo inclusive declarado que *La hora de los hornos* era um modelo cinematográfico para o Terceiro Mundo (Majumder, 2020, p. 10). Manas Ghosh (2011) é outro autor que identifica diversos pontos de contato entre Novo Cinema Latino-Americano e Novo Cinema Indiano, fazendo, porém, a ressalva de que o segundo não é propriamente um “cinema de liberação e descolonização”, motivo pelo qual prefere falar em “equivalências” (Ghosh, 2011, p. 55).

Considerações finais

Graças às perspectivas oferecidas por diferentes teóricos da História Global, diversas produções acadêmicas têm se dedicado a apontar relações conectivas de distintos movimentos políticos, econômicos e culturais pelo mundo. O avanço de projetos deste tipo permite não apenas entender fenômenos de maneira mais abrangente, como estabelecer e analisar fenômenos que não somente indicam trocas constantes entre o Sul Global, como apontaram desafios e soluções concebidas em comum, ainda que diferentes dentro de suas conjunturas.

Estas metodologias no caso apresentado revelam-se adequadas para a compreensão de respostas oferecidas em diferentes partes do globo ao imperialismo cultural. No contexto apresentado, a defesa de uma soberania cultural nacional em



diferentes países de Terceiro Mundo é exatamente o que abre possibilidades para o estabelecimento de ligações transnacionais possíveis.

No caso das fontes analisadas, os problemas levantados pelos manifestos analisados encontraram, cada um à sua maneira, um problema semelhante: o da existência de uma hegemonia cultural que se torna política. Quanto a isso, vale recordar que atualmente 40% dos filmes no mundo são produzidos pelos EUA e 90% da produção audiovisual deste país é de propriedade dos maiores fundos de inversão do mundo, que seguem penetrando as telas de todas as classes sociais a partir de recursos renovados como as plataformas de *streaming* (Silva, 2022, p. 333). Neste sentido, é interessante mencionar a observação de Avellar de que não é exatamente a realidade que gera uma expressão realista, mas sim o desejo de “se relacionar de um determinado modo com a sociedade em que se vive – uma vontade que é essencialmente igual e diferente de acordo com o espaço e o tempo em que se manifesta” (Avellar, 2015, s.p.).

No caso apresentado apontei semelhanças e diferenças em quatro textos célebres que propuseram inovações nas escolas cinematográficas de Argentina e da Índia entre o fim dos anos 1940 e o fim dos anos 1960. Sem conexões diretas apontadas pelos mesmos, é de fácil constatação que o lugar ocupado por seus países no sistema-mundo levou a críticas frequentemente similares, como as da necessidade de criar uma linguagem própria local, os desafios financeiros encontrados para a realização do cinema no Terceiro Mundo ou a necessidade de exibir filmes em uma linguagem realista para utilizá-los como mecanismo de superação do “subdesenvolvimento” de seus países.

Entre as diferenças, constata-se que os três autores argentinos costumavam a pautar as questões em um plano regional latino-americano, no caso de Getino e Solanas até mesmo em uma perspectiva global terceiro-mundista. Se as referências de Ray, Kaul e Sen pouco fizeram alusões do tipo, seus escritos tampouco deixam de lado a ideia de uma hegemonia hollywoodiana como questão global, apontando também para diálogos internacionais. Se a aproximação não surgia com referências diretas nos escritos, a execução estética das obras revela um diálogo direto ou indireto, ainda pouco explorado na academia.

Por fim, em comum está a ideia de que um filme funciona como construtor de identidades nacionais e regionais. Núñez chega a problematizar o fenômeno, questionando se, no caso dos filmes latino-americanos, o exotismo da rumbera não teria dado lugar ao exotismo do guerrilheiro (Núñez, 2009, p. 30), comparação que encontra paralelos no cinema indiano, se levarmos em conta as obras dançantes de *Bollywood*



frente às figuras rurais e empobrecidas dos filmes bengalis. Certo é que, como coloca Getino, um cinema político só irrompe em determinado cenário se “coadunado com as revoltas no campo sócio-histórico e pela irrupção de novos atores sociais” (Núñez, 2009, p. 30), constatação que potencializa as ligações entre cinema e História Global.

Referências

4th Summit Conference of Heads of State or Government of the Non-Aligned Movement Argel, 5 a 9 set. 1973. [Declarações Políticas e Econômicas]. Disponível em: http://cns.miis.edu/nam/documents/Official_Document/4th_Summit_FD_Algiers_Declaration_1973_Whole.pdf#page=4.99. Acesso em: 24 jun. 2025.

AVELLAR, José Carlos. Neorealismo, realismo, surrealismo: os novos cinemas latino-americanos. In: **Caderno de Textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro**. Santo André: Escola Livre de Cinema e Vídeo de Santo André, 2015 [s.p.]. Disponível em: https://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/Realismos%20-%20Avellar.pdf. Acesso em: 24 jun. 2025.

BIRRI, Fernando. **1962. Cine y Subdesarrollo**. pp. 17-22. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/Cine%20y%20Subdesarrollo%20Birri.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2025.

CHAKRAVARTY, Sumita S. National identity and realist aesthetic: Indian Cinema of the Fifties. **Quarterly Review of Film and Video**, v. 11, n. 3, pp. 182-193, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10509208909361313>. Acesso em: 24 jun. 2025.

CONRAD, Sebastian. **O que é a história global?** Lisboa: Edições 70, 2019.

DÁVILA, Ignacio del Valle. ¿Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Ocatvio Getino. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. 05 out. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/85848>. Acesso em: 24 jun. 2025.

DUSSEL, Enrique. Sistema-Mundo y “Transmodernidad”. In: DUBE, Saurabh; DUBE, Ishita Banerjee; MIGNOLO D. Walter (coord). **Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes**. Cidade do México: El Colegio de México, 2004, pp. 201-220.

ESCOBAR, Arturo. **La invención del Tercer Mundo – construcción y deconstrucción del desarrollo**. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2007.

FRANZOSO, Marco. El alquimista poético-político. Um homenaje a Fernando Birri: padre del Nuevo Cine Latinoamericano. In: REGAZZONI, Susanna; CECERE, Fabiola (eds.). **America: il racconto di un continente**. Veneza: Edizioni Ca' Foscari, 2019. pp. 303-312.

GENEROSO, Lidia Maria de A. A Revista Tricontinental e a construção do Terceiro Mundo: conceito, itinerâncias e sensibilidades. **Esboços: Histórias em Contextos Globais**, Florianópolis, v. 27, n. 46, p. 425-471, 2020. Disponível em:





<https://doi.org/10.5007/2175-7976.2020.e70421>. Acesso em: 24 jun. 2025.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. **Hacia um Tercer Cine**: apuntes y experiencias para el desarrollo de um cine de liberación en el tercer mundo. 1969, [s.p]. Disponível em: <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2025.

GHOSH, Manas. Alternative cinema: response of Indian Film Studies. **Journal of the Moving Image**, v. 10, pp. 59-60, 2011. Disponível em: https://www.jmionline.org/articles/2011/alternative_cinema_response_of_indian_film_studies.pdf. Acesso em: 24 jun. 2025.

GIOVACCHINI, Saverio; SKLAR, Robert (orgs.). **Global Neorealism – The Transnational History of a Film Style**. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

GOKUSLING, K. Moti; DISSANAYAKE, Wimal; DASGUPTA Rohit K. The Indian New Wave. In: _____. **The Routledge Handbook of Indian Cinemas**. Londres: Routledge, 2013.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos – O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KAUL, Arun; SEN, Mrinal. Manifesto of The New Cinema Movement (India, 1968). In: MACKENZIE, Scott (org). **Film manifestos and global cinema cultures – a critical anthology**. Los Angeles: University of California Press, 2014, pp. 165-168.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. Cinema e transformação social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962). **História**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 162-178, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742006000200008>. Acesso em: 24 jun. 2025.

MAJUMDER, Auritro. The lumpen aesthetics of Mrinal Sen: Cinema Novo meets urban fiction. In: _____. **Insurgent imaginations – World Literature and the Periphery**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. pp. 83-117.

MESTMAN, Mariano. Argel, Buenos Aires Montreal: El Comité Cine del Tercer Mundo (1973/1974). **Secuencias – Revista de Historia Del Cine**, n. 43-44, Buenos Aires, 1º e 2º semestre, 2016, p. 73-93. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/7298>. Acesso em: 24 jun. 2025.

MILLER, Toby. Hollywood, Cultural Policy Citadel. In: WAYNE, Mark (org.). **Understanding Film: marxist perspectives**. Londres: Pluto Press, 2005. pp. 182-193.

MORENO, Patrícia Ferreira. **América em Transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)**. 2011. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?** O cinema moderno na América Latina segundo as revistas especializadas latino-americanas. 2009. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.



NÚÑEZ, Fabián. Considerações sobre a cidade no cinema latino-americano moderno. **Iberic@I** – Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n. 23, 01 jun. 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/iberical/976>. Acesso em: 24 jun. 2025.

SAUNDERS, Frances Stonor. **La CIA y la Guerra Fría Cultural**. Bogotá: Debate, 2013.

SHARIF, Muzahid. **Postcolonial Indian Nonfiction Cinema: The Documentaries of Satyajit Ray**. 2018. Dissertação (Mestrado). The City University of New York, Nova York, 2018.

SILVA, Gustavo Santos da. Vigência de Pino Solanas e a batalha das ideias. *In*: QUEIROZ, André (org). **Fernando Solanas** – Cinema, Política, Libertação Nacional. Florianópolis: Editora Insular, 2022. pp. 326-338.

RAY, Satyajit. **Our films, their films**. Nova York: Hyperion, 1994.

RAY, Satyajit. **Satyajit Ray on cinema**. Nova York: Columbia University Press, 2011.

SHRIRAM, Shobha Satyajeet; SUMEDH, Dr. Contribution of Mrinal Sen in Indian Socio-Political Cinema; A study of Sen's Major Socio-Political Films. **International Journal of Multidisciplinary and Current Research**, v. 3. jan.-fev. pp. 32-37. 2015. Disponível em: <https://ijmcr.com/wp-content/uploads/2015/01/Paper532-37.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2025.

TABOADA, Javier de. Tercer Cine: tres manifiestos. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, ano 37, n. 73. Lima-Boston, 1º semestre de 2011, pp. 37-60. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41407228>. Acesso em: 24 jun. 2025.

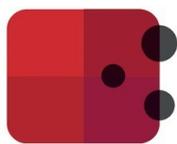
VILLAÇA, Mariana Martins. O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba. 2006. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

¹ Ivan Araújo Lima

Realiza doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

Email: ivanaraujolina26@gmail.com





Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 07/06/2024. Aprovado em 06/12/2024.