

USP - ECA - Escola de Comunicações e Artes CTR

*CTR 5248 - A produção audiovisual de não ficção: na transversal da imagem*

Profa. Dra. Marília Franco

---

**O CINEMA DE NÃO-FICÇÃO NO  
NOVO CINEMA  
LATINO AMERICANO:  
A CONSTRUÇÃO DA POÉTICA  
COTIDIANA**



TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO

POR PEDRO DANTAS

“Subdesenvolvimento: característica incômoda latino americana. O cinema de seus países colabora com esta superestrutura: ao expressar, ao gerar uma imagem falsa de nossa sociedade, escamoteia o povo”. Assim Fernando Birri (1) apresenta a proposta da primeira escola de documentários do continente, criada na Universidad Nacional Del Litoral, na província interiorana de Santa Fé, na Argentina. O objetivo é criar um cinema originário, em oposição àquele feito naquele momento em Buenos Aires, a capital do país, cuja produção cinematográfica seguia os conceitos e os padrões de produção dos estúdios hollywoodianos.

O que nasce com Birri em Santa Fé, nasce ao mesmo tempo no Rio com Nelson Pereira: a mesma vontade de se manter vinculado à realidade, o mesmo entusiasmo diante do neo-realismo italiano. O povo é o ator, não há estrelas. Não há necessidade de muito dinheiro nem de uma grande produção. Não é preciso o estúdio. A rua e a realidade fornecem os elementos necessários para a narrativa. Esta foi a grande lição do neo-realismo (2). E o povo é visto sob outro prisma, não é oprimido e ignorante. É, isto sim, pobre (assim como os nossos países subdesenvolvidos) e criativo, atuante e nunca submisso. Artístico e dotado da capacidade de transformar e intervir em seu espaço.

Este olhar sobre a população de nossos países é a marca fundadora do documentário originário da América Latina. Se, por um lado, há diversos movimentos e propostas estéticas variadas no continente, se a definição para o Novo Cinema Latino Americano pode ser **A Unidade na Diversidade**, podemos afirmar que o ponto comum desta unidade no

documentário acontece justamente nesta forma de enxergar a população de nossos países. Seja no **Cine Junto ao Pueblo** do grupo Ukamau, de Jorge Sanjinés(3) no cinema boliviano, seja no **Laboratório Ambulante de Poética Cinematográfica** (4), de Birri, na **Caravana Farkas do Cinema Novo** brasileiro, no **Cine Liberación** (5), de Fernando Solanas na Argentina ou na **Dialética do Espectador** de Tomás Gutierrez Alea, em Cuba, em todos eles o povo transforma sua condição de opressão em arte, atuação, criação. Ao contrario do cinema americano e mesmo de grande parte daquilo que acontece no cinema europeu, sobretudo no documentário, o povo visto no **Novo Cinema** latino americano não é apenas massa (no sentido de boiada mesmo), apenas a força operária que trabalha em prol do desenvolvimento de uma nação (muito embora não o faça de forma consciente, mas apenas como parte de uma superestrutura, como define Birri), ou o “problema social” que precisa ser resolvido — “curado” de sua ignorância, violência, drogadição — pelos intelectuais e classes instruídas das sociedades.

No final dos anos 50 foram produzidos filmes que hoje são tidos como marcos fundadores do cinema de Não-Ficção no Novo Cinema Latino Americano. Em Santa Fé, na Argentina, Fernando Birri coordenava o **Laboratório Ambulante de Poética Cinematográfica**, constituído por um grupo de alunos da Universidad Del litoral que desenvolvia o filme/pesquisa *Tire Dié*. Neste mesmo momento, Linduarte Noronha filmava *Aruanda*, na Paraíba. Em ambos uma característica comum: o retrato da dura realidade da pobreza, retrato direto e bem articulado, mas precário do ponto de vista técnico. Nos ambos, em meio à pobreza, está a força criativa e artística.

Jean Claude Bernardet, em texto publicado no suplemento literário de O Estado de São Paulo, comentando *Aruanda*, diz: “O documentário forma um certo espírito, cria uma certa mentalidade; e é isto que importa, muito mais do que o ensino técnico” (7). O comentário poderia perfeitamente referir-se também a *Tire Dié*. O filme foi realizado com uma câmera Bolex, 16 mm, a corda, e filmado em películas italianas Ferrania, todas com data de validade vencida. As latas de filme foram oferecidas por amigos italianos de Birri, — ninguém menos que De Sica e Zavattini! —, da época de seus estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. O som foi gravado com um gravador não-profissional em período anterior ao Nagra (8), num aparelho pequeno chamado Geloso. Birri conta que “quando vimos e escutamos a primeira cópia, o suicídio foi uma das alternativas que mais consideramos. Lembrem-se de que falamos de uma pesquisa social em forma de filme”. Ou seja, os depoimentos eram muito importantes.

Para resolver o problema, Birri introduziu uma narração sobreposta: “pensávamos em várias alternativas; legendas ou dublagens. Afinal decidimos que a sobreposição de som era o melhor. As vozes originais não se entendiam, mas as deixamos ao fundo criando uma espécie de textura sonora, para que o público tivesse a oportunidade de conhecer a característica original das vozes” (9). Os depoimentos foram regravados e sobrepostos aos textos originais nas vozes dos atores de cinema Maria Rosa Gallo e Francisco Petrone. Depois de mostrar em imagens aéreas o centro da cidade de Santa Fé, capital da província de mesmo nome, enquanto a narração em off fala da grandeza da economia local, o filme chega a um bairro suburbano às margens de uma ferrovia. Na

linha férrea as crianças do bairro brincam em mendicância. É o “Tire Dié”, jogue dez (centavos). Como resposta à pobreza do local e forma de ajudar as famílias, os meninos vão à margem da ferrovia e correm ao lado do trem, aventurando-se pelos pontilhões da via férrea, para pedir aos viajantes endinheirados que lhes joguem moedas. Neste momento o ato de pobreza é transformado em poesia do cotidiano. Os garotos, além de demonstrar imensa coragem e habilidade para correr junto ao trem, mostram também astúcia. O filme retrata ainda os passos anteriores à chegada do trem, quando um menino escala uma torre de sinalização para acionar o sinal de “alerta”, com o que força o trem a diminuir a velocidade para que o “Tire Dié” possa acontecer. As imagens são lindíssimas, o cinegrafista escala a torre junto ao garoto e revela o plano subjetivo do menino vendo de cima o trem chegar ao longe e sendo forçado a diminuir a velocidade.

Em 1958, lá na Paraíba, quando começou a filmar *Aruanda*, o mais provável é que Linduarte Noronha não soubesse da existência de Birri e da Universidad Del Litoral. No entanto, seu filme tem proposta parecida à de *Tire Dié*. O filme retrata uma comunidade de origem Quilombola que vive da cerâmica feita pelas mulheres. As jarras são vendidas na feira livre mais próxima. É um povoado sem desenvolvimento algum, que vive à margem do mundo, ignorando qualquer progresso técnico ou social. Apesar disto, atos simples do cotidiano do povoado, acompanhados pela música típica da região – em pífanos e cordas - ganham poesia rítmica e harmônica. A transformação do barro em cerâmica, os movimentos corporais e o fluxo da população em suas tarefas diárias, revelam um povo sereno, ativo e artístico. Para Geraldo Sarno “*Aruanda* é um cine poema épico. O filme

passa da memória ao fato, do passado ao presente, do mito ao propriamente histórico, da ficção ao documentário” (10).

É importante relatar que, no verão de 1960, o jornalista brasileiro Vladimir Herzog e o cineasta Maurice Capovilla, interessados no trabalho de Fernando Birri, viajaram a Santa Fe para conhecer a Escola de Documentaristas. Surgiu ali uma importante amizade entre eles. Anos mais tarde, exatamente no ano de 1963 - que sabemos ser um ano chave na história do Brasil - Birri é exilado de seu país e vem justamente a São Paulo encontrar seus amigos brasileiros. O MASP (Museu de Arte de São Paulo) homenageou Birri com uma retrospectiva de filmes e uma série de debates. Foi justamente neste momento que surgiu a **Caravana Farkas** (11), que durante os anos sessenta documentaria o Brasil em seus pormenores, suas regiões longínquas e suas realidades humanas. Birri, em seus depoimentos, sempre ressalta que infelizmente sua passagem pelo Brasil foi interrompida em 1964 com a tomada do poder pelos Militares. Conta que “Ferreira Gullar e eu planejávamos a filmagem de *João Boa Morte* (poema/cordel da fase cepecista do “poeta sujo”). Mas não foi possível. Quando João Goulart distribuiu terras para camponeses, seu fim se aproximou. Assistimos com olhos e corações atônitos à maravilhosa festa de entrega das terras aos camponeses. Eles traziam espigas de milho, feixes de trigo. Era uma cena dessas que nunca se apagam na memória da gente” (12). Nesse mesmo momento o Cinema Novo efervesce no Brasil e se destaca internacionalmente, inclusive nos altos círculos intelectuais do cinema europeu. Glauber Rocha, que se tornaria amigo pessoal de Birri,

lançara *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas*.

O manifesto da **Escola de Documentaristas de Santa Fé** é uma referência importante para a **Estética da Fome e da Violência** proposta por Glauber Rocha, que por sua vez é aceita e incorporada por diversos cineastas, fora do Brasil também. As idéias começam a ultrapassar fronteiras. Segundo Glauber Rocha “a fome é o nervo da sociedade, trágica originalidade do subdesenvolvimento”. A Estética da Fome pensa o jeito subversivo do meio marginal. “Porque o interlocutor estrangeiro pensa a miséria como um dado formal de seu campo de interesse, mas nós latino americanos vivemos essa realidade em nosso cotidiano. Ter pena do pobre é cair no campo da assistência social, não devemos dar brinquedos às crianças carentes no natal e se possível, melhor que dar comida ao pobre, é dar consciência” (13). É preciso lembrar que, enquanto Linduarte Noronha concluía *Aruanda* e Birri *Tire Dié*, um fato político fazia tremer a América Latina e repercutia mundialmente: a guerrilha de Fidel, Che Guevara e outros tantos heróis triunfava em Cuba, em 1959. O fato oxigenava as idéias, mais do que revolucionárias, poder-se-ia dizer, libertárias em toda América Latina. As criações cinematográficas confluíam em todo o continente para um ideal que era mais do que político, era o da construção de uma linguagem, de uma estética própria para o cinema da região. Ou, na verdade, como define Nelson Pereira dos Santos (14), “O Novo Cinema é um cinema de identidade que tem várias estéticas e possibilidades de linguagem”, dada a diversidade geográfica e cultural da América Latina. É a unidade na diversidade. Tal diversidade dentro de uma mesma unidade

pode ser bem compreendida ao se observar o cinema que surge nos anos 60, e que teve impulso em realizações ainda dos anos 50, como as mencionadas acima, e às quais se acrescentam obras de ficção como *Rio 40 Graus*, do próprio Nelson Pereira dos Santos.

Em Cuba, Santiago Alvarez era o responsável pelos cine jornais, que tinham a clara função de promover a revolução junto à população. Vale ressaltar que o jornalismo proposto nesse noticiário em nenhum momento recorria à falsa retórica da neutralidade jornalística. O Noticiero ICAIC produzia semanalmente um documentário que apresentado antes dos filmes de longa-metragem nos cinemas cubanos, após sua estréia em La Habana os documentários circulavam as salas de cinema das demais cidades do país. Por isso, havia preocupação para que as obras não fossem “datadas”. Foram cerca de 1500 edições. Foi por esta época que em Cuba surgiram as idéias do manifesto **A Dialética do Espectador**, escrito pelo cineasta Tomás Gutierrez Alea, e que em muito se aproxima da produção de Alvarez. Os dois, inclusive, assinam juntos a direção de *Muerte al Invasor*, de 1961, sobre o confronto de expulsão da invasão contra-revolucionária na Bahia de Cochinos, no dia 17.04.61. “O cinema será mais fecundo na medida em que projete o espectador para uma compreensão mais profunda da realidade, na medida em que o ajude a viver mais ativamente, na medida em que o incite a deixar de ser um mero espectador diante da realidade. Para isso devemos apelar não somente para a emoção, para o sentimento, mas também para a razão, para o intelecto. Neste caso, ambas as instâncias devem coexistir indissolavelmente unidas, de tal forma que cheguem a provocar autênticas

“sacudidas e estremecimentos da razão”, explica Alea em seu ensaio intitulado *“Do Espetáculo em seu Sentido Mais Puro ao Cinema de Idéias”* (15).

A linguagem cinematográfica de Alvarez é ousada para as telas de cinema da época: o documentarista trabalha com a plástica, com sobreposição de imagens, recortes fotográficos em técnicas no que é hoje chamado de stop motion (16), além do incentivo à associação de sentidos e utilização da linguagem simbólica para criar significados, o que acontece também através de metáforas visuais. Alvarez conta, quando perguntado sobre o documentário *Como, ¡Porqué y Para Qué se Asesina un General!*, filmado no Chile em 1971: “Sou um estudioso da CIA. Ela aparece no início e no final do documentário representada por uma mulher nua, pois a CIA é sedutora. A sedução é um elemento no trabalho da CIA. Há também outros símbolos como uma aranha peluda, já que havia um cronograma da CIA para assassinar o general Schneider (17)”. Em *L.B.J.*, sem uso de narrativa ou depoimentos, e com pouquíssimo conteúdo textual, apenas pela associação de significado e significantes através das imagens e da música, e de um intrigante e particular ritmo de montagem, o noticiário do ICAIC relata que “Lyndon Baines Johnson, através da CIA, mata Kennedy, Martín Luther King e Bob Kenndy, acaba com todos”, afirma Alvarez (18).

Talvez, porém, as imagens mais fortes captadas pelas lentes de Alvarez foram aquelas filmadas no Vietnam para o filme *Hanoi, Martes 13*. “O documentário mostra a essência da violência dos Estados Unidos contra países pequenos e subdesenvolvidos. E também mostra que se pode

vencer o inimigo quando há pessoas que defendem suas terras com unhas e dentes. Vietnam lutou contra o feudalismo chinês, contra os franceses e, recentemente, contra os americanos”. *Hanói, martes 13* é, sem dúvida, uma obra de raríssimo valor, além da poesia e da sensibilidade ao retratar o cotidiano da população vietnamita: o filme é visceral. Alvarez está junto aos camponeses no momento em que os aviões estadunidenses bombardeiam a população. O mais impressionante é que retrata “de corpo presente” a coragem da população que, organizada, se defende e reage. O cinegrafista registra as rajadas de metralhadoras que os vietnamitas disparam contra os aviões, os esconderijos da população e a dor junto às vítimas da guerra. “Sim, tínhamos medo de sermos atingidos por alguma bomba. No trabalho de correspondente de guerra é natural que se tenha medo. Filmamos o primeiro bombardeio americano a uma cidade aberta, foi dia 13 de dezembro, às 14h50. Filmei este ato terrível de destruição no qual 200 bombardeios B-52 atacaram Hanói” (19).

O mais notável em *Hanói 13*, no entanto, é sua construção narrativa. O que poderia ser apenas um filme de registro de uma guerra é, na verdade, uma profunda obra audiovisual que desenha com muita habilidade a relação entre os sentidos de percepção. “A estrutura do documentário é poética, poderíamos pensar até que é contraditório com a temática da guerra. É que a guerra é tratada nele desde um ponto de vista humano. Ou seja, aquilo que se pode resgatar de humano nos labirintos da guerra”, relata Alvarez. A habilidade do diretor é tanta que ele consegue harmonizar às imagens filmadas no Vietnam a poesia do poeta cubano José Martí (20). “Exilado em N.Y., Martí visitou uma exposição sobre

“anamitas” (assim chamavam aos vietnamitas) e levou alguns livros sobre suas lutas heróicas contra invasores chineses, japoneses e franceses. O impressionou bastante o fato de um pequeno povo, tão distante, ter, assim como o povo cubano, um sentimento tão grande de liberdade. Então ele escreveu para as crianças de Cuba, e do mundo, o livro *La Edad Del Oro*, descrevendo os Anamitas, descrevendo seus traços físicos e espirituais”. Trechos desse livro são usados como narração do filme. Outra característica de *Hanoi Martes 13* é que ele não tem Som Direto, pois na época o ICAIC de Cuba ainda não dispunha do aparelho Nagra. Além disso, a equipe de gravação era formada apenas pelo próprio Alvarez e o fotógrafo Ivan Napolles. Então o cubano levou na volta a seu país diversos instrumentos típicos do Vietnam e os deixou aos cuidados do músico cubano Leo Brouwer, que desenvolveu a trilha sonora junto à montagem do filme.

Outro país de grande importância para a história do Novo Cinema Latino Americano, e também com participação de peso na realização de obras de Não-Ficção, é o Chile. Antes mesmo da chegada de Salvador Allende ao poder, ainda em 1965 no governo de Frei Montalva, os Estúdios Chile Films foram nacionalizados. Em 1968 aprovou-se no Congresso lei que deixava livre de impostos e taxas alfandegárias todo material destinado à produção cinematográfica. Ainda nesse período, em 1966, acontece o 1º Festival Internacional de Cinema de Viña Del Mar, que por sua vez promove o 1º Encontro de Cineastas Latino Americanos (21). “Vem o cinema cubano e vem o cinema brasileiro. E os brasileiros trazem uma quantidade de poesia não cabem nem no festival e nem em nenhuma parte. Os cubanos

nunca haviam pisado outro solo latino americano que não o de Cuba, porque em todos países eram proibidos de entrar. Essa foi uma visão cultural única deste festival. E eles traziam uma visão continental muito clara” (22), relata o documentarista Patrício Guzman. Ainda sobre o festival, segundo Nelson Pereira dos Santos “Houve um encontro antes no Uruguai, mas esse de Viña teve consistência política, nesse momento se formou a Federação, o Conselho, tudo isso que foi continuando até chegar ao Festival de La Habana e na Escola de Cinema de Cuba” (23).

Quando Allende assumiu a presidência, em 1970, os investimentos no setor cinematográfico aumentaram e a direção da Chile Films ficou a cargo de Miguel Littin (24). A primeira importante iniciativa do novo diretor foi transformar o instituto em organismo aberto a todos que desejassem realizar filmes. Isto acontecia através de oficinas de aprendizagem de uso de equipamentos e de técnicas narrativas na qual o maior contingente de alunos era justamente proveniente da classe trabalhadora. Patrício Guzmán, o então responsável pelo Departamento de Documentários, afirma: “Chile Films aspirava converter-se em um centro ativo, ponto de reunião para todos que, de uma ou outra forma, se ligavam à prática de realização cinematográfica e também à reflexão, discussão e análise da realidade nacional” (25). E foi em tal contexto que em 1972 foram iniciadas as filmagens daquele que viria ser o Épico *La Batalla de Chile*, de Patrício Guzman. A equipe de gravação era composta por 5 pessoas. O que primeiro chama atenção é o fato de Guzman e sua equipe decidirem filmar em surdina, de forma quase clandestina, em um país onde eles estavam ao lado da posição. Apesar disto, não deram a conhecer nem aos meios de

comunicação de imprensa, nem a pessoas que não formassem parte de seus círculos de confiança, o trabalho que realizavam.

A estratégia lhes permitia o acesso aos diversos setores sociais de um país que, naquele momento, estava literalmente dividido em dois. E, assim, trabalharam silenciosamente, filmando as insurreições burguesas e entrevistando os empresários que boicotavam o governo Allende parando os meios de transporte e parte da produção industrial do país. Em seguida, acompanharam também os operários que resistiam às ordens de seus patrões assumindo o controle da produção como forma de defender a Unidade Popular de Salvador Allende e não permitir o boicote. Filmavam os atos públicos e os discursos de Allende, as reuniões sindicais e comunais, os protestos e as manifestações pelas ruas de Santiago, seja da burguesia de direita, seja das camadas populares que apoiavam Allende. O resultado é um retrato amplo e profundo do processo promovido pelo governo socialista da Unidade Popular e dos fatos que antecederam o fatídico Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 (26). O filme é um Épico em sua forma. São 3 partes de, em média, 90 minutos cada. A primeira, *Insurreição da Burguesia*, mostra a reação dos setores das altas camadas da sociedade às políticas socialistas de Salvador Allende, e também as ações que o governo tomava para defender seu mandato. A segunda, *O Golpe de Estado*, mostra os momentos que precederam o Golpe de Estado, com a direita e a esquerda se enfrentando nas fábricas, nas ruas, no parlamento e nos tribunais. A terceira parte é chamada *O Poder Popular* e retrata a organização das massas trabalhadoras para defender a economia do país, mobilizando suas forças de trabalho para não aderir às greves que,

curiosamente, partiam dos empresários para boicotar as políticas sociais de Allende. Embora o panorama seja amplo, Guzmán não se esconde atrás da falsa retórica da neutralidade jornalística e ao longo dos três episódios assume sua posição de apoio à Unidade Popular, com fortes críticas às ações e métodos direitistas. Em *La Batalla de Chile* prevalece a profundidade da pesquisa e abrangência do material filmado. A montagem é linear, o filme conta com narração em off e de maneira direta - sem uso de metáforas, figuras de linguagem ou associações criadas na montagem - e, sempre alicerçado na lógica textual, relata os fatos ao espectador. Sua forma narrativa é muito distinta daquelas de Santiago Alvarez, de Fernando Birri e também de Linduarte Noronha.

Há, porém, uma característica muito forte que une de forma visceral este filme aos demais do cinema de Não-Ficção do Novo Cinema Latino-americano: é a forma como o povo é retratado, principalmente na terceira parte *O Poder Popular*. A dignidade e capacidade da classe trabalhadora, não apenas como força de trabalho, mas também intelectual e de se auto-organizar, sempre retratadas no calor dos acontecimentos, são de enorme grandeza. A força de vida estampada em suas faces, nas expressões corporais e nas falas, retrata um povo consciente, inteligente, construtivo e capaz. E em nítida oposição ao discurso da classe dominante, carregado de rancor, medo e preconceitos. Se, por um lado, Patrício Guzmán optou por uma linguagem direta na qual a narrativa se estrutura na lógica textual, por outro, não abdicou do elemento poético. Há, por exemplo, em *O Poder Popular*, um plano seqüência que merece especial atenção. Após retratar o que, naquele momento, era uma vitória popular — ter

conseguido frear os boicotes patronais —, a dinâmica do filme relaxa em um travelling pelas ruas de Santiago antigo. A câmera acompanha o deslocamento de um catador de ferro velho. O personagem é onírico. Contrapõe seu peso ao de sua carreta em efeito alavanca de forma que, carregada de ferro, a carreta o levanta. Ele se equilibra no ar e paira sobre o chão encostando os pés no solo apenas para impulsionar a carreta e assim ganhar mais velocidade. A sequência é longa e nosso amigo percorre vários quarteirões numa inércia suave, leve e veloz.

Indagado sobre qual paralelo se poderia fazer sobre a atual e a produção cinematográfica de sua geração, Nelson Pereira respondeu: "O cinema se tornou difuso, há muitos autores, mas não há idéias definidas. Cada um procura suas condições de autoria, acredito que a globalização influenciou muito, possibilita uma comunicação mais rápida, que perde identidade. Os filmes são cada vez mais parecidos entre si." (27). Ou seja, o inverso daquilo que apontamos anteriormente como a Unidade na Diversidade, quando haviam obras de diferentes estéticas e formas narrativas, mas com certas semelhanças quanto à proposta. Em oposição, hoje vemos obras uniformizadas pela globalização, e difusas quanto à proposta, ou, ainda pior, como ressalva Néelson Pereira, sem propostas definidas. Essa é uma das razões que torna importante refletir sobre o trabalho da geração de cineastas fundadores do Novo Cinema Latino Americano e a época histórica à qual eles se encontravam. As experiências transmitidas de geração para geração servem não só para manter a identidade de um povo, como também para preservar a capacidade de refletir e fazer escolhas sensatas. Afinal, já Walter Benjamin, em 1936,

criticava a atitude moderna que consiste em desvincular-se da experiência acumulada pelas gerações passadas; o homem moderno já se sentia pressionado a estar sempre disponível para acolher o novo, fosse ele qual fosse! Pensemos na atualidade desta reflexão. A crescente velocidade das mudanças e dos avanços tecnológicos faz com que as pessoas venham a se despojar de sua história e da memória de seus antepassados. Assim, o movimento deste tipo de cinema, além de manter vivas - eternizar em imagens e som - as tradições e atos do cotidiano das pessoas e do povo, suas experiências sociais, artísticas e políticas, faz um importante contraponto ao conteúdo dos meios de comunicação massivos, que visão distrair e divertir o espectador em um tipo de entretenimento onde este não é estimulado a formar visão crítica sobre sua realidade, ou tomar consciência sobre sua condição histórica e social.

#### **Notas:**

1. Fernando Birri (Santa Fe, 13 de março de 1925.) é um dos mais importantes nomes do Novo Cinema Latino Americano. É cineasta, poeta e artista plástico, é também, junto a Gabriel García Márquez, o idealizador da Escuela de Cine de Los Três Mundos, em San Antonio de los Baños, Cuba.
2. Citação de José Carlos Avellar, no livro *A Ponte Clandestina*, capítulo 2: *La Misma Fuerza de La Vida*.
3. Jorge Sanjinés (31 de julho de 1936) é o principal cineasta boliviano, fundador do grupo Ukamau e diretor, entre outras realizações, do longa *Yawar Mallku/Sangue de Condor* (1969) que, por denunciar, entre outras coisas, a esterilização de mulheres bolivianas, lhe trouxe a taxação de “subversivo”, perseguições, e diversos exílios. E, por outro lado, por sua inovadora linguagem cinematográfica, consagrou o diretor como um dos nomes influentes no cinema mundial. O grupo Ukamau foi o mais importante e determinante na história do cinema boliviano. Além de diversos documentários, curtas e longas, foi

responsável por estudos teóricos daquilo que o diretor chama de Cine Junto AL Pueblo

4. Laboratório Ambulante de Poéticas Cinematográficas. Nome do departamento de cinema documental idealizado por Fernando Birri na Universidad Del Litporal, em Santa Fe.
5. Cine Liberación, grupo formado por Fernando Solanas e Octavio Getino em 1966 para a realização do filme La Hora de los Hornos. Um ano depois Gerardo Vallejo soma-se ao grupo, que até 1971 realiza outros diversos filmes. Destaque para El Camino Hacia La Muerte Del Viejo Reales,, dirigido por Vallejo, sobre uma família de camponeses tucumanos.
6. Tomás Guitierrez Alea (Havana 11 de dezembro de 1928) é um dos nomes “imortais” do cinema cubano. A Dialética do Espectador é composta por 6 ensaios de Alea sobre os mecanismos de recepção do espectador frente às obras de arte, em particular o cinema, muito embora Alea tenha como principal influência para estes estudos a obra de Bertolt Brecht.
7. No livro Introdução ao Documentário Brasileiro, de Amir Labaki.
8. Nagra: primeiro gravador profissional portátil de som, que possibilitou o Som Direto em filmagens externas.
9. Fernando Birri, no livro de sua autoria Soñar con los Ojos Abiertos.
10. Geraldo Sarno, no livro Cine Documental en America Latina, de Paulo Antonio Paranaguá.
11. Segundo Maria do Rosário Caetano, em seu livro Cineastas Latino Americanos
12. Fernando Birri em entrevista a Maria do Rosário Caetano, no livro Cineastas Latino Americanos.
13. Glauber Rocha, em citação do livro A Ponte Clandestina de José Carlos Avellar.
14. Nelson Pereira dos Santos em Entrevista a Márcia Orell García, no livro Las Fuentes Del Nuevo Cine Latinoamericano.
15. Do Espetáculo em seu Sentido Mais Puro ao Cinema de Idéias, é parte do livro Dialética do Espectador
16. Stop Motion, técnica de montagem onde fotografias estáticas ou desenhos inanimados são articulados para compor a narrativa.
17. A chegada a Salvador Allende ao poder no Chile em 1970 era um fato sem precedentes na América Latina. Pela primeira vez um Marxista tomava o poder por vias democráticas na região. No dia 4 de novembro deste ano um atentado matou o Comandante e Chefe do Exército René Schneider Chereu, que se mostrou respeitoso às normas constitucionais do país, e acatou os resultados das eleições.
18. Em entrevista a Amir Labaki, no livro El Ojo de La Revolución.

19. Santiago Alvarez ao semanário Frances Revolução n673,21.1.93 – extraído do livro de Amir Labaki.
20. José Julián Martí Pérez (Havana, 28 de janeiro de 1853 — Dos Ríos, 19 de maio de 1895) foi um político, pensador, jornalista, filósofo e poeta, criador do Partido Revolucionário Cubano (PRC) e organizador da Guerra de 1895 ou Guerra Necessária. Seu pensamento transcendeu as fronteiras de Cuba para adquirir caráter universal. É a principal referencia intelectual de Fidel Castro e da Revolução Cubano de 1959 como um todo.
21. O 1º Encontro de Cineastas Latino Americanos aconteceu entre os dias 1 e 8 de março. O grande vencedor do festival foi Viramundo, de Geraldo Sarno. A idealização do festival e do encontro de cineastas é creditada ao cineasta chileno Aldo Francia,.
22. Patrício Guzman em Entrevista a Márcia Oreel García, no livro Las Fuentes Del Nuevo Cine Latinoamericano.
23. Nelson Pereira dos Santos em Entrevista a Márcia Orell García, no livro Las Fuentes Del Nuevo Cine Latinoamericano.
24. Miguel Littin: um dos principais nomes do cinema chileno e nome fundamental do Novo Cinema Latino Americano. Entre suas realizações destacam-se El Chacal de Nahuel Toro, de 1971, e Acta General de Chile. Este segundo filmado de forma clandestina no Chile durante a ditadura Pinochet. As aventuras desta realização são narradas por Gabriel García Marquez no livro A Aventura de Miguel Littin Clandestino no Chile.
25. Patrício Guzman em Entrevista a Márcia Oreel García, no livro Las Fuentes Del Nuevo Cine Latinoamericano.
26. O golpe de Estrado do dia 11 de setembro de 1973 obrigou Guzman ao exílio. Ele conseguiu tirar do país de forma clandestina os rolos de filmes e editar o material em Cuba. Um dos membros da equipe de realização, o cinegrafista Jorge Muller, está na lista dos desaparecidos durante pelo regime militar comandado por Pinochet.
27. Nelson Pereira dos Santos em Entrevista a Márcia Orell García, no livro Las Fuentes Del Nuevo Cine Latinoamericano.

**bibliografia:**

1. PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.), Cine Documental en America Latina, Marid, Ediciones Cátedra, 2003
2. BIRRI, Fernando, Soñar Con Los Ojos Abiertos, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones, 2007

3. ORELL GARCÍA, Márcia, La Fuentes Del Nuevo Cine Latinoamericano, Valparaíso, Ediciones Universitárias de Valparaíso, 2006 .
4. LABAKI, Amir, El Ojo De La Revolución, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994.
5. AVELLAR, José Carlos, A ponte Clandestina – Teorias de Cinema na America Latina, Rio de Janeiro/São Paulo, 34 Literatura S/C Ltda. / Edusp – Editora Universidade de São Paulo, 1995
6. ROSÁRIO CAETANO, Maria do, São Paulo, Estação Liberdade, 1997
7. GUTIÉRREZ ALEA, Tomás, Dialética do Espectador – Seis Ensaio do Mais Laureado Cineasta Cubano, São Paulo, Summus Editorial Ltda., 1983.
8. TORREIRO, Casimiro e CERDÁN, Josetxo, Documental y Vanguardia, Madri, Ediciones Cátedra, 2005
9. SARNO, Geraldo, Glauber Rocha e o cinema Latino-Americano, Rio de Janeiro, CEIC – Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da Escola de Comunicação da UFRJ, 1995
10. BERNARDET, Jean-Claude, Cineastas e Imagens do Povo, São Paulo, Companhia das Letras, 2003
11. ROCAH, Glauber, Revolução do Cinema Novo, São Paulo, Cosac Naify, 2004
12. LABAKI, Amir, Introdução ao Documentário Brasileiro, São Paulo, Editora Francis, 2006

**filmografia:**

01. TIRE DIÉ, Argentina, 1856 – 1960, 16mm, PB 33 miuntos. Direção: Fernando Birri.
02. ARUANDA, Brasil, 1960. 35mm, PB, direção Linduarte Noronha
03. RIO 40 GRAUS, Brasil, 1956, PB, 35 mm , 91 min. Direção: Nelson Pereira dos Santos
04. A CONDIÇÃO BRASILEIRA (Caravana Farkas) PB, 1964 – 1970, produção de Thomaz Farkas. Série de 21 documentários em curta-metragem.
05. NOTICIEROS ICAIC LATINOAMERICANO: 1967: Hanói, Martes 13 / 1968: L.B.J. / 1971: ¿Como, Porqué y para qué se aseina un general?. – Cuba, PB 16mm direção: Santiago Alvarez.
06. LA BATALLA DE CHILE, Cuba / França/ Chile PB, 1973 – 1979 Director: Patricio Guzmán Part 1. La insurrección de La, 90min / Part 2. El golpe de estado, 85min. / Part 3. El poder popular (The Power of the People) 100 min.