

Sobre as Condições do Surgimento do Cinema Revolucionário das décadas 1960 e 1970: Avanço Tecnológico e Momento Político-cultural¹

Allan Brasil de Freitas²
Vicente Gosciola³
Universidade Anhembi Morumbi - UAM

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo compreender as condições determinantes para o surgimento do movimento de Cinema Revolucionário ocorrido durante as décadas de 1960 e 1970, particularmente no Terceiro Mundo. Ao estudar a conjuntura histórica, em seu aspecto cultural e tecnológico, é possível afirmar que o surgimento deste movimento foi resultante de um momento em que as condições objetivas e subjetivas para a revolução estavam postas enquanto possibilidade histórica, de modo que o tipo de fazer e a forma que este cinema assumiu não poderia ter ocorrido nem antes deste período e nem poderá voltar a ocorrer no período atual.

PALAVRAS-CHAVE: cinema revolucionário; terceiro mundo; marxismo; África; América Latina.

INTRODUÇÃO

Analisando o modo de produção especificamente hollywoodiano, Janet Staiger (2005) anota que as formas estéticas que aquele cinema tomou foram resultado de uma série de movimentos rumo à organização padronizada da produção, que por sua vez foi reforçada por outras tendências de agentes políticos e forças econômicas, como a rede de exibidores, campanhas de publicidade, escolas de formação técnica, grupos de interesses industriais, organizações trabalhistas e até mesmo leis de copyright, até o estabelecimento de um modelo de inspiração taylorista de produção industrial, com sua “organização científica” do trabalho. Por um lado, essa organização visava a maximização dos lucros, e por outro, criava modelos estéticos que reafirmavam a necessidade deste modo de produção por meio do estabelecimento de determinadas ideias através da prática repetida de experiências prévias monetariamente bem-sucedidas, que se tornaram assim significantes ideológicos dentro do modo de produção hollywoodiano como, por exemplo, a maneira como um roteiro deve ser estruturado, o modo supostamente correto de iluminação de uma cena, o uso do som, etc. Nesse sentido:

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho (GT18SE - Estudos em Comunicação), evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

² Doutorando no PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, email: allan-brasil@hotmail.com.

³ Professor do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, email: vicente.gosciola@gmail.com

As práticas de produção de Hollywood estão relacionadas ao modo de produção capitalista prevalente, justificando a afirmação geral de que esse modo é um sistema de produção em massa, semelhante a uma fábrica. Além disso, uma análise ampla revela sutilezas em sua organização que podem ser descritas e explicadas, e as práticas podem explicar a uniformidade e estabilidade do estilo dos filmes.⁴ (Staiger, 2005, p.97, tradução nossa)

Logo no início de sua existência, o cinema foi compreendido como um poderoso instrumento político. Não à toa, logo após a consolidação da Revolução de 1917 com a vitória bolchevique sobre a reação branca durante a guerra civil, o governo soviético investiu de modo pesado na indústria cinematográfica, nacionalizando a Lenfilm em 1918 e fundando a Mosfilm em 1920. Uma experiência muito significativa foram, por exemplo, os Kinopoezd (cine-trens), comandados pelo cineasta Aleksandr Medvedkin, que consistiam em enormes vagões, que em seu interior possuíam laboratórios de revelação, edição, filmagem e projeção, e que percorriam as regiões mais remotas do território soviético, filmando junto ao povo seus hábitos, tradições e culturas, ao mesmo tempo em que levava o programa revolucionário de educação e elevação política. Porém, a exceção de esporádicas experiências anarquistas e de cineastas independentes como, por exemplo, Joris Ivens, um cinema eminentemente político e revolucionário, tanto em temas de forma quanto de conteúdo, esteve quase que exclusivamente circunscrito à experiência soviética das primeiras décadas, uma vez que, com o estabelecimento do realismo socialista como “estética oficial” da União Soviética, a pesquisa da forma foi abandonada e, em seu lugar, houve uma reabilitação das formas burguesas de representação.

O SURGIMENTO DO CINEMA REVOLUCIONÁRIO E SUAS CONDIÇÕES

Será somente no pós-guerra, particularmente a partir da década de 1950, que haverá um novo impulso de produção de um cinema revolucionário, não mais fechado em fronteiras nacionais, mas sim como fenômeno mundial. Fazendo um panorama bastante geral, podemos começar citando as experiências latino-americanas, que em seu

⁴ Hollywood production practices related to the prevalent capitalist mode of production, justifying a broad claim of the mode being a massproduction, factory system. Furthermore, extensive analysis reveals subtleties in its organization which can be described and explained, and the practices can account for the uniformity and stability of the style of the films.

conjunto ficaram conhecidas como *Nuevo Cine Latinoamericano*. Como resume Mariana Martins Villaça:

Visto hoje como mais heterogêneo que coeso, o *nuevo cine latinoamericano* surgiu como resultado da confluência e da circulação de projetos estéticos e aspirações políticas de cineastas argentinos, brasileiros, bolivianos, cubanos, uruguaios e chilenos, que integravam também movimentos cinematográficos nacionais, como o Cinema Novo (Brasil), o Grupo de Santa Fé e o Cine Liberación (Argentina) e o Ukamau (Bolívia). Instituições como o ICAIC, a Cinemateca de los Tres Mundos (Uruguai) e o Comité de Cineastas de la Unidad Popular (Chile) aderiram à bandeira do NCL e contribuíram para viabilizar produções e teorizações coletivas. (Villaça, 2006, p.139, grifo nosso)

No Líbano, de onde a Organização para a Libertação da Palestina (OLP) operava, temos a formação da Unidade Palestina de Filme (PFU, em sigla em inglês), que mais tarde se tornará o Instituto Palestino de Filme (PFI, em sigla em inglês), em 1968. Em Senegal, temos o trabalho do cineasta Ousmane Sembène. Em Moçambique, o governo revolucionário da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) organiza, em 1976, menos de um ano após da independência, o Instituto Nacional de Cinema (INC), que ficará responsável pelo desenvolvimento de um cinema político e mobilizador. Em Angola, as primeiras experiências de um cinema revolucionário foram realizadas pela cineasta francesa radicada em Angola, Sarah Maldoror e, de modo similar à Moçambique, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), em 1975, logo após o triunfo da guerra de independência, funda o Instituto Angolano de Cinema (IAC) e o Laboratório Nacional de Cinema (LNC).

A que se deve esse fato? Um primeiro fator que poderíamos citar está no desenvolvimento tecnológico e técnico dentro da indústria cinematográfica e audiovisual. Será na década de 1950 que câmeras preparadas para filmagens na mão se tornarão comuns. Particularmente aquelas de 16mm, como a americana Arriflex 16, se tornarão um marco importante de uma virada no tipo de produção cinematográfica que começará a ser desenvolvida. Junto com esse novo tipo de câmera veio uma série de pequenos avanços como o uso de baterias intercambiáveis, cartuchos de filme de fácil manuseio, a possibilidade de gravação de som sincronizado, entre outros. Todas essas inovações resultaram em uma maneira de se fazer cinema, em termos técnicos, inteiramente nova, dando origem inclusive a um novo gênero documental: o cinema direto. Como coloca Barry Salt, comentando a adaptação da câmera Auricon Cine-Voice ao uso de mão:

O desenvolvimento que se revelou mais importante imediatamente foi a adaptação das câmeras Auricon Cine-Voice para filmagens manuais em 1957, e depois sua adaptação adicional pelo grupo Leacock-Pennebaker em 1959 para operar em sincronia com gravadores de fita leves, sem qualquer cabo de conexão. A câmera Cine-Voice, que era uma versão compacta da Auricon Pro com um cartucho interno de 100 pés, foi modificada para aceitar cartuchos de 400 pés e para ser apoiada no ombro do cinegrafista, enquanto ele visualizava a ação diretamente através de um visor com divisão de feixe incorporado na lente zoom, que também foi adaptada para se ajustar a essa câmera. Tudo isso, em combinação com os desenvolvimentos na gravação de som [...], tornou possível a filmagem dos primeiros filmes de "cinema direto", começando com *Primary* em 1960.⁵ (Salt, 2009, p. 270, grifo do autor, tradução nossa)

Outro fator de muita importância foi o surgimento, no imediato pós-guerra, de uma nova atitude estética-política frente ao fazer cinematográfico, primeiramente expresso pelo neorrealismo italiano. Com o país arrasado pela derrota na guerra, e os estúdios cinematográficos, como o Cinecittà, em estado precário, cineastas como Roberto Rossellini e Vittorio de Sica decidem levar as câmeras para as ruas, entre os escombros reais de Roma, e filmar sem o uso de atores profissionais, tentando incorporar, dessa maneira, elementos diretamente da realidade do momento histórico no seu fazer, tanto em termos de locação quanto de experiências vividas pela população. O neorrealismo italiano significou uma verdadeira revelação para toda uma geração de futuros cineastas do Terceiro Mundo. Fernando Birri, grande cineasta argentino, fundador da Escuela Documental de Santa Fe e precursor do cinema militante latino-americano, e Nelson Pereira dos Santos, brasileiro precursor do Cinema Novo, estão entre eles. Boa parte do entusiasmo que o neorrealismo causou nesses realizadores estava ligado, para além dos conteúdos sociais das obras, ao seu modo de produção, na recusa do espaço do estúdio e das extravagâncias técnicas.

Para além do neorrealismo italiano, o cinema antropológico de Jean Rouch na década de 1950, cuja existência também foi viabilizada pelos avanços tecnológicos de captação de imagem e som, teve grande influência. Em seus filmes, Rouch permite que

⁵ The development that proved to be more important immediately was the adaptation of Auricon Cine-Voice cameras for handheld filming in 1957, and then their further adaptation by Leacock-Pennebaker group in 1959 to operate in synchronism with light-weight tape recorders without any connecting cable. The Cine-Voice camera, which was a small form of the Auricon Pro with Only a 100 foot internal magazine, was altered to take 400 foot magazines, and to rest on the cameraman's shoulder while he viewed the action directly through a beam-splitting view-finder built into the zoom lens which had also been adapted to fit on this camera. All of this, in combination with the developments in sound recording [...] made possible the filming of the first 'direct cinema' films, starting with *Primary* in 1960.

os atores sociais ali representados tomem parte na criação filmica, não como “objetos” de estudo do cineasta, mas como agentes criadores da própria obra, onde o cineasta se submete ao desenrolar das ações comandadas pelas pessoas que ele se põe a registrar com sua câmera, sem recorrer a roteiros anteriores, escorando-se principalmente na improvisação e na ação espontânea.

Um terceiro fator, e certamente aquele que catalisa os outros dois rumo ao cinema revolucionário das décadas de 1960 e 1970, é o movimento anticolonial que eclodirá na segunda metade da década de 1940, e o ascenso dos movimentos de massa que ocorrerá particularmente a partir do final dos anos 1950, ambos tendo seu auge na década de 1960. Este período foi de erupções revolucionárias, e contrarrevolucionárias, por todo o então chamado Terceiro Mundo, bem como revoltas no próprio seio dos países imperialistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer então que o surgimento de um movimento mundial de cinema revolucionário foi determinado por fatores que, em sua relação dialética, também determinaram sua forma enquanto fenômeno: o desenvolvimento tecnológico e técnico da grande indústria ligada a produção cinematográfica, o que possibilitou uma nova maneira de abordagem de produção que questionava o antigo modelo fincado no modo de produção cinematográfico com base na estrutura de estúdios que por sua vez possibilitou o desenvolvimento de atitudes inteiramente novas entre cineastas e seu meio, expressos principalmente nas experiências do neorealismo italiano, no cinema direto americano e no *cinéma vérité* francês e uma virada cultural resultante da crise do colonialismo no pós segunda guerra, que desembocará numa segunda onda revolucionária mundial no século XX (a primeira tendo ocorrido entre os anos 1905 e 1922). Essa virada colocará em questão uma série de atitudes políticas e formas de sociabilidade, particularmente àquelas das dos intelectuais e dos artistas, impelindo esses setores a se somarem no esforço emancipatório das massas trabalhadoras de modo concreto e não só intelectual. Como coloca o grupo argentino de cinema revolucionário Cine Liberación, ao descrever qual deve ser a atitude do cinema frente a esse dever de engajamento:

O cinema já não será para quem se lançar a tal aventura, uma ‘indústria geradora de ideologia’, mas um instrumento para comunicar aos demais nossa verdade última e profunda, objetivamente subversiva. [...] Seu avanço está intimamente vinculado ao processo global de libertação. Já não lhe importa a conquista da ‘fortaleza do cinema’ porque sabe que

tal conquista não ocorrerá enquanto o poder político não tiver trocado de mãos sob o processo revolucionário. (Solanas; Getino, 2022, p.64)

Assim sendo, o movimento de cinema revolucionário surge em um momento em que tanto as condições objetivas (avanço tecnológico, crise política dos regimes capitalistas, ascenso das massas) quanto as condições subjetivas (a convicção na revolução enquanto solução para a crise entre amplos setores da sociedade, um clima cultural propício ao radicalismo político) estão dadas, de modo que este surgimento não pode ser concebido como um acaso histórico, mas sim como o resultante do acúmulo de décadas de desenvolvimento político e estético. Desse modo, ao que nos parece, a forma como esses cineastas e grupos de cinema revolucionário surgiram só poderia ter ocorrido, da maneira como se deu, neste período histórico determinado, não podendo ter surgido antes desta janela histórica e nem poderá a surgir algo similar na quadra histórica atual.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema: Film styles and mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 2005.

SALT, Barry. **Film Style and technology: history and analysis**. 3. ed. Londres: Starword, 2009.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Em direção a um Terceiro Cinema: Notas e experiências para o desenvolvimento de um cinema de libertação no Terceiro Mundo. *In*: QUEIROZ, André (org.). **Fernando Pino Solanas: Cinema, política, libertação nacional**. Florianópolis: Insular, 2022. p. 53-81.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. Orientador: Profa. Dra. Maria Helena Capelato. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

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