

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

MATEUS JUNIOR NEVES MIRANDA

**APROXIMAÇÕES ENTRE AS TEORIAS DE CINEMA NA AMÉRICA LATINA E O
CINEMA DE ANIMAÇÃO**

Belo Horizonte

2025

MATEUS JUNIOR NEVES MIRANDA

**APROXIMAÇÕES ENTRE AS TEORIAS DE CINEMA NA AMÉRICA LATINA E O
CINEMA DE ANIMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais
da Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito à obtenção do grau de bacharelado.

Orientador: Pedro Cardoso Aspahan

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
EBA - COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA/TCC

Ao dia 09 do mês de dezembro de 2025, às 15h, o estudante MATEUS JUNIOR NEVES MIRANDA, matrícula 2019078699, defendeu o Trabalho intitulado “*APROXIMAÇÕES ENTRE AS TEORIAS DE CINEMA NA AMÉRICA LATINA E O CINEMA DE ANIMAÇÃO*”, de modo remoto, tendo obtido a nota total de 100 (cem pontos).

Participaram da banca examinadora os abaixo indicados, que, por nada mais terem a declarar, assinam eletronicamente a presente ata.

Orientador(a): Pedro Cardoso Aspahan

Examinador(a): Maurício Silva Gino



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Cardoso Aspahan, Professor do Magistério Superior**, em 09/12/2025, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauricio Silva Gino, Professor do Magistério Superior**, em 11/12/2025, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4766943 e o código CRC CC1F7C8B.

INSTRUÇÕES

Este documento deve ser editado apenas pelo Orientador e deve ser assinado eletronicamente por todos os membros da banca.

Referência: Processo nº 23072.272498/2025-29

SEI nº 4766943

RESUMO

Este trabalho investiga possíveis contribuições das teorias do cinema na América Latina para os realizadores brasileiros de animação. Através da investigação de alguns dos principais cineastas-teóricos latino-americanos e das aproximações de seus pensamentos com os filmes animados, buscam-se conceituações que possam guiar o fazer crítico de estudantes e realizadores da animação que se interessem em produzir filmes socialmente engajados, levando em conta as questões histórico-políticas e limitações econômicas que o Brasil compartilha com seus vizinhos latino-americanos. Inicialmente é traçado um panorama introdutório dos principais pensadores e movimentos do *Nuevo Cine Latinoamericano*, então opta-se pelo foco em três cineasta-teóricos: o brasileiro Glauber Rocha, o cubano Julio García Espinosa e o boliviano Jorge Sanjinés, e após uma breve apresentação de suas teorias mais conhecidas, analisamos curtas de animação brasileiros contemporâneos que, em certos aspectos, se aproximam de suas teorias. Observamos que, apesar desses autores terem teorizado sobre questões técnicas do cinema do século XX, com base nas condições de seus respectivos países, alguns aspectos de suas teorias podem ser úteis ao cinema de animação, podendo ajudar os artistas do cinema de animação a optarem por escolhas mais conscientes e engajadas em seus filmes, além de explorarem novas possibilidades.

Palavras-chave: Cinema de animação. Teorias do cinema na América Latina. Nuevo Cine Latinoamericano. Cinema político.

ABSTRACT

This work investigates possible contributions from Latin American film theories to Brazilian animated film directors. Through the investigation of some of the leading Latin American filmmakers and theorists, and their similarities with animated films, we seek concepts that can guide the critical work of animation students and filmmakers who are interested in producing socially engaged films, taking into account the historical and political issues and economic limitations that Brazil shares with its Latin American neighbours. Initially, an introductory overview of the main thinkers and movements of Nuevo Cine Latinoamericano is provided, then the focus shifts to three filmmaker-theorists: Brazilian Glauber Rocha, Cuban Julio García Espinosa, and Bolivian Jorge Sanjinés. After a brief presentation of their best-known theories, we analyse contemporary Brazilian animated shorts that, in certain aspects, are similar to their theories. We observe that, although these authors theorised about technical issues in 20th-century cinema based on the conditions of their respective countries, some aspects of their theories may be useful to animated cinema, helping animated film artists to make more conscious and engaged choices in their films, as well as explore new possibilities.

Keywords: Animated films. Film theories in Latin America. Nuevo Cine Latinoamericano. Political cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frame de Peixinho (2020).....	20
Figura 2: Frame de Peixinho (2020).....	20
Figura 3: Frame de Peixinho (2020).....	21
Figura 4: Frame de Torre (2017).....	26
Figura 5: Frame de Torre (2017).....	26
Figura 6: Frame de Torre (2017).....	27
Figura 7: Frame de Torre (2017).....	27
Figura 8: Frame de Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali (2016).....	32
Figura 9: Frame de Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali (2016).....	32
Figura 10: Frame de Mâtãnãg, a Encantada (2019).....	33
Figura 11: Frame de Mâtãnãg, a Encantada (2019).....	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 PANORAMA DO <i>NUEVO CINE LATINOAMERICANO</i>.....	9
3 GLAUBER E A ESTÉTICA DA FOME NO BRASIL.....	15
3.1 Aproximação entre a estética da fome e o curta <i>Peixinho</i> de Edson Germínio.....	19
4 GARCÍA ESPINOSA E O CINEMA IMPERFEITO EM CUBA.....	22
4.1 Aproximação do cinema imperfeito com <i>Torre</i> de Nádia Mangolini.....	24
5 SANJINÉS, GRUPO UKAMAU E O CINEMA JUNTO AO POVO NA BOLÍVIA....	28
5.1 Aproximação entre o cinema junto ao povo e as animações da Pajé Filmes.....	31
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
7 REFERÊNCIAS.....	38

1 INTRODUÇÃO

As teorias de cinema são um campo dedicado ao estudo filosófico e acadêmico do cinema e suas diversas dimensões, como a linguagem cinematográfica, a estética e as relações políticas e sociais do cinema. Elas podem modificar a forma de se consumir cinema, de se exhibir e guiar os cineastas nas escolhas durante a produção. Em seu livro *A Ponte Clandestina*¹, José Carlos Avellar apresenta as teorias cinematográficas como textos “vizinhos ao roteiro” (AVELLAR, 1995, p. 7), como forma de elaborar modelos de produção cinematográfica para filmes ainda não criados, assim como o roteiro guia a criação de um filme. Essa analogia é especialmente cara para se analisar os principais teóricos de cinema da América Latina, aos quais o livro se dedica, que foram, simultaneamente, escritores e cineastas.

Os realizadores abordados no livro de Avellar – Fernando Birri, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés e Tomás Gutiérrez Alea – são alguns dos principais teóricos do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), um conjunto de movimentos de renovação cinematográfica que floresceram na década de 1960 em países como Brasil, Cuba, Argentina, Chile, Bolívia e México (GUIMARÃES, 2019, p. 98). Em parceria com outros cineastas, eles produziram textos sobre qual deveria ser o papel do cinema na sociedade latino-americana, sobre modelos de produção e formas de exibição de filmes, com o objetivo de engajar as massas contra o colonialismo e o subdesenvolvimento, além de terem feito filmes aplicando e moldando suas teorias. A produção desses autores influenciou, diretamente, diferentes grupos de cineastas da época, tendo guiado a concepção de grandes filmes da história do cinema latino-americano que ainda servem de inspiração a cineastas contemporâneos, mesmo que de forma inconsciente.

No campo do cinema de animação, as teorias mais influentes se restringem a aspectos técnicos e estéticos e foram produzidas no norte global, sobretudo nos Estados Unidos². E por tais motivos, essas teorias não satisfazem totalmente as questões que perpassam a produção de animação no contexto brasileiro. Filmes como *Meow!* (1981), de Marcos Magalhães, *Uma História de Amor e Fúria* (2013), de Luiz Bolognesi e *Torre* (2017), de Nádia Mangolini,

¹ AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

² Como a teoria dos 12 princípios de animação apresentados no livro *The Illusion of Life: Disney Animation*, por Frank Thomas e Ollie Johnston.

demonstram o interesse que muitos artistas da animação brasileiros têm na produção de filmes engajados com questões como a crítica ao neo-colonialismo e às ditaduras militares, a denúncia da desigualdade social e da violência contra comunidades tradicionais, temas que também foram de interesse dos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL).

Sendo assim, o presente trabalho busca investigar como o estudo das teorias de cinema na América Latina pode contribuir para o fazer artístico de profissionais e estudantes do cinema de animação brasileiros. A hipótese inicial é de que, apesar de tais teorias terem sido pensadas sobre uma mídia, contexto histórico e técnico diferentes do encarado pelo cinema de animação brasileiro contemporâneo, alguns de seus elementos podem guiar e abrir o horizonte para novas possibilidades de produção crítica na animação. E assim contribuir para que mais filmes de animação socialmente engajados possam ser feitos.

Para isso, o trabalho busca traçar uma breve introdução ao *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), para contextualizar as teorias abordadas, e depois se aprofundar na produção teórica de três dos principais cineastas do movimento, Glauber Rocha, Julio García Espinosa e Jorge Sanjinés, cada um de um país diferente: Brasil, Cuba e Bolívia, respectivamente. E a partir das teorias desses três autores, é feita uma análise de filmes de animação brasileiros contemporâneos que dialogam com as teorias buscando, num objeto concreto, quais conceituações desses autores podem enriquecer o fazer artístico no cinema de animação.

2 PANORAMA DO *NUEVO CINE LATINOAMERICANO*

Os movimentos que compuseram o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) buscavam se libertar da influência estadunidense e produzir filmes engajados com a luta anti-imperialista, a denúncia dos problemas sociais e contra o subdesenvolvimento. Entre eles estão o *Nuevo Cine Argentino*, o Cinema Novo Brasileiro, o *Nuevo Cine Chileno*, o Cinema Revolucionário Cubano, a experiência do grupo *Cine Liberación* na Argentina e o cinema do grupo Ukamau na Bolívia. Houve a participação de diversos realizadores, cineclubes, revistas de cinema e cinematecas, com culturas, estéticas e ideias diferentes, que muitas vezes divergiam entre si, mas que, de modo geral, colaboraram mutuamente em objetivos em comum (VILLAÇA; NÚÑEZ, 2021). Esses movimentos ocorreram entre o final da década de 1950 e o início da década de 1980, tendo como contexto histórico os anos pós Revolução Cubana, que trouxe vigor revolucionário aos grupos de esquerda do continente, e os “anos de chumbos” da repressão nas ditaduras militares, que provocaram o exílio de muitos realizadores e levou ao fortalecimento das ações clandestinas de resistência, além da necessidade pela busca por novos modos de produzir e exibir filmes (VILLAÇA; NÚÑEZ, 2021, p. 185).

Um dos pontos de convergência entre os grupos do NCL³ foi a defesa de uma renovação cinematográfica e a oposição ao cinema que era, predominantemente, produzido em seus países no período. Os movimentos não negavam totalmente a cinematografia latina anterior, inclusive, muitos deles se inspiraram, mesmo que de forma indireta, em cineastas independentes que produziram em seus países nas décadas anteriores, como o caso de Humberto Mauro, que teve sua filmografia retomada pelos cineastas do Cinema Novo. Mas criticaram o cinema comercial produzido com influência norte-americana.

Com o domínio do mercado internacional pelos Estados Unidos, o cinema produzido em países periféricos tentava reproduzir a narrativa hollywoodiana, o que na América Latina se deu através da popularidade de dois gêneros principais: o melodrama e as comédias musicais – como a chanchada brasileira, o tango argentino e a comédia ranchera mexicana (NÚÑEZ, 2009, p. 96). Ambos os gêneros foram marcados pela incorporação de elementos populares de grande apelo, como a música, e eram criticados pela “transmissão da ideologia pequeno-burguesa” (NÚÑEZ, 2009, p. 393), em consonância com a ideologia neocolonial (GUIMARÃES, 2019, p. 101), e por não expressar as singularidades latino-americanas. E

³ Abreviação que será usada ao longo do texto para se referir ao *Nuevo Cine Latinoamericano*.

com as experiências frustradas de industrialização cinematográfica (como o caso da Vera Cruz em São Bernardo, São Paulo), a necessidade da busca de modelos alternativos de produção se tornou maior.

Em meados da década de 1950, a cinefilia ganha força no continente com o surgimento de revistas especializadas em cinema, criação de cinematecas e a expansão dos cineclubes, o que foi um fator importante para a formação de realizadores e críticos. Esses foram importantes espaços onde a ideia da necessidade de defesa de um cinema nacional se fortaleceu, e que mais tarde participaram ativamente do NCL. Neles, os filmes do Neorrealismo Italiano começaram a influenciar o pensamento dos jovens cineastas latino-americanos – muitos deles, inclusive, foram estudar no Centro Experimental de Cinematografia de Roma⁴ (LIMA, 2007, p. 95). Nesse momento o movimento italiano já estava em declínio, mas apresentou um modelo de produção engajado e aplicável às condições do cinema subdesenvolvido na América Latina, com as filmagens em cenários reais, o uso de equipamentos limitados, atores não profissionais e a priorização de temas coletivos ao invés de histórias individuais. Os cineclubes também exibiam filmes produzidos na URSS, difundindo as ideias da montagem soviética e do realismo socialista.

Em 1956, Fernando Birri, que acabara de retornar de seus estudos no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, fundou a Escola Documental de Santa Fé, na Universidade Nacional do Litoral, na Argentina, tida como um marco importante do início do NCL, com forte influência do Neorrealismo. Entre os anos 1956 e 1958, Birri, junto de seus alunos, realizou o documentário *Tire Die*, denunciando as condições vividas pelas famílias na região periférica de Santa Fé, que sobrevivem com as esmolas que as crianças conseguem dos passageiros dos trens que passam na região. Nesse período, vários filmes importantes foram feitos sob influência do Neorrealismo, como o curta-metragem *El Mégano* (1955) dos cubanos Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, tido como filme precursor do Cinema Revolucionário Cubano, o longa *Rio 40 Graus* (1955), do brasileiro Nelson Pereira dos Santos, que motivou a formação do grupo de cineastas do Cinema Novo Brasileiro e *Araya* (1959), da venezuelana Margot Benacerraf. Esses filmes tiveram repercussão internacional e inspiraram cineastas pelo continente.

⁴ Como os cubanos Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea e o argentino Fernando Birri (GUIMARÃES, 2019).

Então, em 1958 ocorre o “I Congresso Latino Americano de Cineastas Independentes”, em Montevideu, no Uruguai, reunindo delegações da Argentina (com Birri), Chile, Brasil (com Nelson Pereira dos Santos), Peru, Bolívia, Uruguai e Venezuela (LIMA, 2007, p. 98). O evento exibiu os novos filmes que estavam sendo feitos na América Latina e propiciou a troca de experiências e a articulação entre os cineastas.

No ano seguinte ocorre a Revolução Cubana, que estabelece na ilha um novo governo guiado pela ideologia socialista marxista. Com isso, o cinema passa a ser encarado na ilha como crucial para o processo revolucionário, elemento que se manifesta com a criação do ICAIC – *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* – no mesmo ano de instauração do novo governo, 1959, tendo como membros fundadores Alfredo Guevara, José Massip, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea (NÚÑEZ, 2009, p. 20). O ICAIC se tornou o principal órgão cultural de Cuba, reunindo diferentes cineastas (como Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e Sara Gómez), além de ter apoiado o trabalho de cineastas socialistas em outros países. Os cineastas do ICAIC tiveram que lidar com o desafio de desenvolver um cinema cubano que atendessem à revolução.

A partir da experiência da Escola Documental de Santa Fé, Fernando Birri escreve em 1962, seu manifesto *Cine y subdesarrollo*⁵, sobre a urgência de um novo cinema para a formação de uma nova sociedade que supere o subdesenvolvimento: "Que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina? Um cinema que os desenvolva" (BIRRI, 1988, apud GUIMARÃES, 2019, p. 99), escreve Birri em seu manifesto. Esse foi um dos primeiros textos teóricos do NCL.

No Brasil, mais especificamente na Bahia e no Rio de Janeiro, começa a se articular um novo movimento de cineastas muito influenciados por *Rio 40 Graus* (1955), o Cinema Novo Brasileiro (STECZ, 2009, p. 202). Entre os filmes do início do movimento se destacam três longas sobre a miséria no sertão nordestino: *Vidas Secas*, de 1963, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, de Glauber Rocha, e *Os Fuzis*, de 1964, do moçambicano Ruy Guerra. Os filmes são ficções alegóricas sobre pobreza no Brasil e a luta de classes, com teor de denúncia das mazelas do subdesenvolvimento. Outro filme importante foi *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, um documentário sobre o analfabetismo.

⁵ BIRRI, Fernando. *Cine y subdesarrollo*. In: Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 198, vol. I, págs. 17-20.

Paralelamente, ocorre o golpe de 1964, dando início à Ditadura Militar Brasileira que provocaria mudanças no recém-inaugurado movimento cinematográfico. Em 1965, Glauber escreveu seu famoso texto *Estética da Fome*, para ser apresentado no Festival de Gênova. O texto condensa as ideias que já estavam sendo abordadas pelos filmes do grupo do Cinema Novo, como a busca por assumir a precariedade como estética e forma de agressão ao espectador. Com a implementação do regime ditatorial, as produções do grupo do Cinema Novo se voltam para o cenário urbano e os dilemas dos intelectuais, o que se manifesta em produções como *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

As produções brasileiras e cubanas se destacaram no *V Festival Cinematográfico de Viña del Mar*, em 1967 no Chile, em especial para *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno (GUIMARÃES, 2019, p. 126). O festival é um ponto-chave na consolidação ideológica do NCL, e é após sua realização que o termo *Nuevo Cine Latinoamericano* passa a ser usado. Além do contato com os filmes realizados em outros países, o encontro proporcionou o debate de ideias e a discussão de princípios estéticos e político-ideológicos. Estavam presentes produções de países como Argentina, Bolívia (com *Revolución*, curta de 1963 de Jorge Sanjinés), Chile, México, Peru e Uruguai (NÚÑEZ, 2009, p. 507 e 508).

Na Bolívia, o cineasta Jorge Sanjinés assume, junto com Jorge Ruiz, a coordenação do *Instituto Cinematográfico Boliviano*, um órgão de propaganda do governo (DA SILVA, 2013, p. 406), e em 1966, funda o grupo Ukamau com Oscar Sória, Antonio Eguino, Ricardo Rada e Hugo Roncal (STECZ, 2009, p. 203). O grupo estava em consonância com os outros movimentos do NCL na busca pelo estabelecimento de um cinema popular como forma de luta política, por meio de alegorias e da denúncia de problemas sociais. No mesmo ano, eles produzem o filme *Ukamau* (1966), primeiro longa boliviano falado em uma língua indígena, o Aymara, que aborda um confronto entre a cultura indígena e a cultura branca. O filme é bem recebido nos festivais, mas quando o governo boliviano toma conhecimento do conteúdo do filme, o grupo é expulso do *Instituto Cinematográfico Boliviano* e o órgão é fechado (STECZ, 2009, p. 204).

Em 1966, ocorreu na Argentina o golpe que instaurou a primeira Ditadura Militar Argentina, que durou sete anos e provocou o exílio de intelectuais e artistas. Nesse contexto surge o grupo *Cine Liberación*, idealizado por Fernando Solanas e Octávio Getino, que propunha um cinema clandestino em oposição ao neocolonialismo. Desde 1965, em parceria

com inúmeros trabalhadores, estudantes e militantes políticos, o grupo já produzia o provocativo documentário *La Hora de los Hornos*, que teve que ser finalizado na Itália, no exílio de seus realizadores, e foi lançado em 1968 no exterior, primeiro em Pesaro, na Itália, e depois em Mérida, Venezuela (GUIMARÃES, 2019, p. 127). O filme é dividido em três partes, que juntas somam mais de quatro horas, a primeira intitulada *Neocolonialismo y violencia* denuncia a violência do neocolonialismo na América Latina, e a segunda e a terceira partes são dedicadas à história da luta política na Argentina e do peronismo⁶. As sessões de exibição causaram grande impacto e comoção.

O filme foi destaque na *Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano* (1968), em Mérida, Venezuela, premiado como melhor filme (GUIMARÃES, 2019, p. 136). E provocou o debate, liderado por Solanas, Getino e Jorge Sanjinés, de autocrítica do modelo de filmes que estava sendo feito pelo NCL. Esses cineastas defendiam a passagem do cinema de denúncia, que estava sendo feito anteriormente e que foi exaltado no ano anterior em Viña del Mar, para o cinema de agitação (GUIMARÃES, 2019, p. 136).

Após sua estreia em festivais, *La Hora de los Hornos* passou a ser exibido ilegalmente na Argentina, fora do circuito comercial, em projeções que se transformaram em atos políticos (GUIMARÃES, 2019, p. 135). As fitas das três partes do filme eram distribuídas independentemente entre organizações de esquerda, e as sessões exibiam a frase “Todo espectador é um covarde ou um traidor”, de Frantz Fanon, que também aparece em um dos letreiros do filme (GUIMARÃES, 2019, p. 136). Depois em 1969, o grupo *Cine Liberación* lança o ensaio, escrito por Solanas e Getino e assinado pelos outros membros do grupo, *Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, com base na experiência de *La Hora de los Hornos*. O texto que defende um cinema engajado na luta anti-imperialista e anti-colonial, conceitua sobre três cinemas, três momentos do cinema latino-americano: o Primeiro Cinema, o cinema industrial influenciado pelo cinema hollywoodiano, o Segundo Cinema, o cinema de autor, que buscava competir com o cinema industrial, e era criticado como reformista, e o Terceiro Cinema, o cinema revolucionário, em oposição aos outros dois, mesmo com o reconhecimento das contribuições do Segundo Cinema, que priorizava a ação política (GUIMARÃES, 2019, p. 129). O Terceiro Cinema abria a possibilidade para o cinema didático, como panfleto ou ensaio.

⁶ O peronismo é um movimento político argentino que se baseia na governança de Juan Domingo Perón e que influenciou bastante os realizadores de *La Hora de los Hornos*.

As ideias defendidas por Solanas e Getino geram bastante controvérsia entre os cineastas do NCL. Glauber Rocha em seu manifesto *Estética do Sonho*⁷, de 1971, ataca os cineastas e cita *La Hora de los Hornos* como um “panfleto de informações, agitação e polêmica” (GUIMARÃES, 2019, p. 203). Outros cineastas criticavam como reacionário o ideário peronista do *Cine Liberación* (NÚÑEZ, 2009, p. 314). Mas as teorias de Solanas e Getino influenciaram outros cineastas, como a transformação que iria ocorrer no cinema de Jorge Sanjinés e do grupo Ukamau.

Em 1970, o cubano Julio García Espinosa lança um importante texto do NCL, o *Por un cine imperfecto*, escrito em 1969, propondo uma revisão dos parâmetros estéticos e se opondo à perfeição técnica. O texto se aproxima das ideias estéticas que estavam sendo empregadas pelos cineastas do movimento, estando em consonância com outros cineastas como a *Estética da Fome* de Glauber e contra o cinema de autor, assim como Gentino e Solanas. O texto gera polêmica por parte de alguns teóricos que o veem como um culto à antiestética.

Em 1969, o grupo Ukamau lança o filme *Yawar Mallku*, ou *Sangre de cóndor*, como ficou o título brasileiro. O longa falado em Quechua, uma língua indígena, denunciava as missões estadunidenses que estavam provocando a infertilidade de mulheres indígenas na Bolívia. O filme tem uma grande repercussão nacional, terminando na expulsão de tais missões. Mas a partir das exhibições populares, em minas e bairros marginalizados promovidas, ocorre uma mudança na percepção do grupo sobre os seus próprios filmes, que passam a ser vistos como insuficientes, restritos ao público da classe média e da elite (NÚÑEZ, 2009, p. 400), o que provoca uma profunda transformação no cinema do grupo. Tal transformação culminaria na coletânea de textos *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, contendo reflexões de textos produzidos desde 1972 (GUIMARÃES, 2019, p. 136), que defendia um cinema coletivo, radicalmente democrático, combativo, que busca mostrar ao povo não a miséria, mas os causadores dela. A principal transformação foi no método de produção dos filmes, que passaram a ser feitos com a participação das massas, às quais eram direcionados. Assim é produzido *El coraje del pueblo*, em 1971, num misto de documentário e ficção histórica.

Como se pode observar, o *Nuevo Cine Latinoamericano*, apesar de algumas discordâncias, é formado por teias de colaboração e troca teórica, sendo difícil a análise de um

⁷ Nesse texto Glauber defende um cinema onírico, oposto ao cinema didático, como o de Solanas e Getino.

cineasta separando-o do movimento. Em meados da década de 1970, o NCL começa a perder o seu fôlego, principalmente pela intensificação da repressão das ditaduras militares, que já tinham tomado o poder em muitos países do continente, levando muitos cineastas a se exilar. Com o final dos anos 1960, os filmes do Cinema Novo Brasileiro se tornaram cada vez menos explícitos e menos impactantes (NÚÑEZ, 2009, p. 262). A partir de 1979 o NCL passa a ser centralizado em Cuba (GUIMARÃES, 2019, p. 210). Mas os cineastas e teóricos do movimento deixaram um importante legado para o audiovisual latino-americano, firmando uma tendência no cinema latino pelo interesse por temas sociais – como a crítica ao neocolonialismo, a denúncia da miséria, da violência política e da situação dos povos tradicionais – e propondo caminhos para uma produção crítica e engajada. O que indica a possibilidade de suas teorias serem retomadas por artistas brasileiros atuais, incluindo cineastas de animação. Tendo em vista a grande diversidade de realizadores e as limitações deste trabalho, optamos por focar em três cineastas-teóricos nas sessões seguintes.

3 GLAUBER E A ESTÉTICA DA FOME NO BRASIL

Na década de 1950, no Brasil, houve a experiência da Vera Cruz, em São Bernardo, São Paulo, um empreendimento megalomaniaco que buscava criar uma indústria cinematográfica aos moldes estadunidenses (LIMA, 2007, p. 99). O sistema faliu em 1954, devido à dificuldade de desenvolver um sistema de distribuição e exibição, mas deixou marcas na cinematografia brasileira. Se por um lado alguns grupos apoiaram a iniciativa da Vera Cruz, por outro houve muitas críticas ao modelo hollywoodiano e à falta de nacionalidade nos filmes. Com sua falência, os profissionais de cinema tiveram que buscar por outros meios de viabilização de seus filmes, alguns partindo para a produção independente.

Nesse contexto, Nelson Pereira dos Santos produz *Rio, 40 Graus* (1954), longa-metragem ficcional que acompanha um dia de domingo de vários personagens do Rio de Janeiro. Com forte influência do Neorrealismo Italiano – os cenários reais da cidade do Rio: a comunidade periférica, a praia, o Jardim Botânico e as ruas do centro do Rio, o uso de atores não profissionais, a dublagem que substitui a captação direta e a narrativa que prioriza o coletivo em detrimento do individual –, o filme denuncia a desigualdade social na cidade e

apontou um caminho para a produção fílmica de cineastas da América-latina, incentivando a produção independente e se tornando precursor do Cinema Novo no Brasil.

No início da década de 1960, o grupo que deu origem ao Cinema Novo começava a se articular no Rio de Janeiro e na Bahia (STECZ, 2009, p. 202). O grupo era composto por cineastas que buscavam produzir filmes engajados com a denúncia do subdesenvolvimento e da alienação para provocar o engajamento popular, estava em conformidade com a tendência de renovação cinematográfica que começava a florescer em países do continente, como em Cuba, com a criação do ICAIC e o início do Cinema Revolucionário, e na Argentina, em que Fernando Birri já produzia filmes críticos com sua Escola Documental de Santa Fé. Entre os cineastas do grupo estavam o veterano Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra e Glauber Rocha, figura central no movimento.

Nascido na Bahia, Glauber já participava como crítico de cinema desde os treze anos, na Rádio Sociedade da Bahia (STECZ, 2009, p. 202). Ele mantinha troca de correspondências com o presidente do ICAIC, Alfredo Guevara, desde 1960⁸, entusiasmado com a Revolução Cubana e querendo promover a troca de produções entre ambos os países (NÚÑEZ, 2009, p. 309), incluindo filmes e revistas sobre cinema.

Em 1962, Glauber lança seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, um filme que criticava a alienação religiosa numa vila de pescadores negros que seguem o candomblé, na Bahia. O letreiro inicial do filme descreve o povo da vila como “dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino”⁹ (ROCHA, 1962). O filme tem como protagonista Firmino, um ex-pescador, que tem o desafio de conscientizar a comunidade e provocar a rebelião contra a exploração do dono da rede de pesca, o que é dificultado pela passividade dos líderes religiosos locais. O filme demonstra uma postura “iluminista própria do marxismo ortodoxo” (GUIMARÃES, 2019, p. 105), com sua denúncia da alienação, e reverbera as teorias que Glauber já começava a traçar desde 1960: a defesa de um cinema manifesto e de uma estética da miséria. Glauber também expõe sua tendência inicial de crítica à cultura popular, considerada um mecanismo de controle das massas. Outros filmes marcantes do período são: *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, *Ganga Zumba*

⁸ Posteriormente, ele até tentou fazer uma produção em parceria com o instituto cubano, o filme *América Nuestra*, que teve várias propostas de roteiro, mas que nunca foi realizado.

⁹ Transcrição de parte do letreiro inicial de *Barravento*, com atualização de ortografia.

(1963), de Cacá Diegues, *Cinco Vezes Favela* (1962), uma antologia de curtas de Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, e *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman.

Depois, em 1964, Glauber lança um de seus filmes mais famosos e central no Cinema Novo: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que assim como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, tem como cenário o sertão nordestino, focando na miséria, algo que o cinema comercial brasileiro anterior ao movimento, evitava fazer. Em *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos adapta o romance homônimo de Graciliano Ramos, que acompanha uma família migrando pela caatinga em fuga da seca. O filme aborda a questão da desumanização em decorrência da fome e da pobreza. *Os Fuzis* conta uma narrativa sobre soldados armados, com fuzis, que são enviados a uma cidadezinha, para proteger um armazém local do saque da população que, literalmente, morre de fome. Além de denunciar a falta de estratégias para combater a fome, o filme traz crítica ao misticismo, representado pelo culto a um boi que traria a chuva, e a alegoria de uma revolta em potencial, no ato do personagem de Paulo César Pereiro, que se volta contra os soldados e tenta iniciar um saque da comida do armazém, para acabar com a fome da população.

Já em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, acompanhamos um vaqueiro, Manuel, que se revolta contra o seu coronel, o mata e foge com sua esposa. O casal adere a uma seita religiosa em torno de um beato que alega ter poder de acabar com a seca, mas a seita tem o seu fim com a intervenção de Antônio das Mortes, um matador de aluguel contratado pelas elites locais, e o casal foge novamente. Desta vez, eles se deparam com um bando de cangaceiros, são aceitos no grupo e novamente são perseguidos por Antônio das Mortes. A narrativa pode ser entendida como uma metáfora para o povo, que na sua revolta contra a opressão sofrida, busca pelo fim de suas mazelas no fanatismo religioso, figurado no beato e sua seita, ou em organizações criminosas, como o bando de cangaceiros, mas tais tentativas se frustram em causar uma mudança real na sua condição. Com uma equipe pequena, a produção do filme caracteriza-se pelo improviso e pela precariedade (PÉCORA, 2024). Esteticamente, o filme é marcado pelo movimento da câmera na mão, o uso de locações reais (o sertão da Bahia), cenas de atuação teatral (em destaque a performance do cangaceiro Corisco, vivido por Othon Bastos) e a iluminação natural com forte contraste (que destaca a sujeira). O longa teve uma boa repercussão internacional, com a aclamação da crítica europeia e difusão pela América Latina.

Glauber condensa as ideias estéticas empregadas nos filmes do Cinema Novo em seu manifesto “A Estética da Fome”, apresentado em 1965, na *V Mostra de Cinema Latino-Americano*, realizada em Gênova. A fome, à qual o manifesto se refere, é tanto a fome do povo miserável, objeto de denúncia dos cineastas, quanto uma metáfora da precariedade técnica da produção de cinema num país subdesenvolvido. O manifesto propõe a adoção da estética da precariedade como forma de militância, de combate e de violência contra o espectador. Ele também repudia o cinema que busca a comoção paternalista e a caridade estrangeira, o espectador não deve sentir prazer estético com o sofrimento do povo. Glauber assimila a definição de Frantz Fanon do colonialismo como violência (NÚÑEZ, 2009, p. 23) e defende a violência como única resposta válida à colonização.

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (ROCHA, 1981, p. 31-32)

Com o golpe de 1964, se instaura a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), que foi uma grande derrota para a intelectualidade de esquerda, incluindo os cineastas do Cinema Novo, que nos anos anteriores nutriram a esperança revolucionária motivada pela Revolução Cubana. Isso provoca uma mudança nos filmes do movimento, que começam a se voltar à autocrítica do intelectual latino-americano. O cenário rural, das periferias, do sertão, o protagonismo de populações marginalizadas são substituídos pelo cenário urbano de classe média e protagonismo de artistas, poetas, jornalistas e militantes políticos.

Nessa tendência à autorreflexão, Glauber lança *Terra em Transe*, em 1967. A trama acompanha as disputas pelo poder entre militantes revolucionários, artistas, intelectuais, políticos, militares e empresários, em um país fictício, Eldorado, que sintetiza a conjuntura dos países latino-americanos. O longa é uma reflexão sobre o momento de sua realização, em que os regimes ditatoriais militares se espalharam pelo continente. Sua recepção entre os intelectuais da América Latina foi boa, mas não teve a mesma repercussão que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* teve na Europa. Segundo Fernando Birri, *Deus e o Diabo* despertou a curiosidade europeia por exibir um universo exótico e romântico, os cangaceiros, a miséria, a religiosidade, enquanto que *Terra em Transe* trata de uma autorreflexão só entendida por artistas e intelectuais de países subdesenvolvidos (NÚÑEZ, 2009, p. 358). Em 1971, Glauber lança o manifesto *Estética do Sonho*, propondo a ruptura com o racionalismo paternalista colonial e exaltando o onírico como forma de resistência.

Com o avanço da censura da ditadura, particularmente após o Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, os cineastas cinemanovistas tiveram que aderir a analogias cada vez mais elaboradas e menos explícitas, o que fez o movimento perder a repercussão e fôlego que tinha em seu início. Entretanto, a experiência Cinema Novo e a estética da fome de Glauber deixaram seu legado na cultura brasileira e podem inspirar realizadores do audiovisual na representação de temas sociais delicados, como a miséria.

3.1 Aproximação entre a estética da fome e o curta *Peixinho* de Edson Germínio

*Peixinho*¹⁰ é um filme de animação estudantil, dirigido por Edson Germínio e produzido na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. O curta-metragem lançado em 2020 se inicia com o protagonista, último vivo de sua família, enterrando seu irmão mais novo, que morreu de fome. Seu pai foi morto e sua mãe cometeu suicídio, e os dois irmãos órfãos vagavam pelo sertão nordestino em busca de água e fugindo da seca que desalenta a paisagem. Após o último irmão seguir viagem, a figura da mãe morta aparece e lhe diz que o caçula morto se tornou “alminha”, um cadáver consciente que precisa ser enterrado em outro lugar para descansar em paz.

O filme trata da fome provocada pela seca, mas a narrativa pode ser entendida como uma alegoria para o luto. O espírito da criança só deixa o plano terreno quando o irmão supera a culpa pela sua morte, o que culmina na chegada da chuva e no fim da seca. Assim o dever de transportar o cadáver consigo, se torna uma metáfora para as questões internas do personagem.

Germínio opta por conduzir o curta com uma narração em *off* que se baseia no estilo de narração dos cordeis, típicos da cultura nordestina, com estrutura de poesia, em versos e rimas. Os cordeis se caracterizam pela linguagem coloquial com traços de oralidade regional, e tradicionalmente, são publicados em folhetos que trazem ilustrações de xilogravura¹¹, que também inspira o elemento mais chamativo em *Peixinho*: o seu visual único. Com traços brutos, grossos, se assemelhando a ranhuras, formas pretas sobre fundo monocromático, o

¹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/xIhGUn8zpqg?si=AeINr2iS-4R2BBWs>. Acesso em: 03 dez. 2025.

¹¹ **LITERATURA de Cordel**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80209-literatura-de-cordel>. Acesso em: 28 de novembro de 2025.

design do curta lembra as xilogravuras, mas com o diferencial de figuras grotescas, animais híbridos e personagens cadavéricos. O estilo contribui para a atmosfera mórbida e melancólica do filme.



Figura 1: Frame de *Peixinho* (2020)



Figura 2: Frame de *Peixinho* (2020)

Outro elemento da cultura popular presente no filme é a mística das assombrações. A mitologia da criança que vira “alminha” é baseada nas lendas sobre crianças que morrem sem ser batizadas, e após serem enterradas, permanecem conscientes chorando durante a noite. O filme evoca o imaginário do sertão nordestino consolidado pela literatura modernista, como pelo livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, pelas pinturas de Portinari e também pelos

filmes do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A seca, a fome, o misticismo, a migração do nordestino são focos temáticos da animação.



Figura 3: Frame de *Peixinho* (2020)

A proposta visual do filme dialoga com a “estética da fome” de Glauber Rocha. O curta retrata a miséria com o design sujo, hachurado, com as formas ásperas, a falta de cores, os corpos secos e as figuras contorcidas, gerando estranhamento e incômodo. A limitação, a precariedade, também é adotada como estética. O curta, feito por estudantes, se utiliza da animação de recorte digital, uma técnica econômica, que pode produzir movimentação articulada, rígida e com aspecto bidimensional, coisas que, no geral, não são desejadas numa animação naturalista. No entanto, a animação de *Peixinho* não só adere a esses aspectos indesejados da animação de recorte, como também intensifica o antinaturalismo por meio de uma movimentação travada.

Porém, diferentemente da proposta da “estética da fome”, o foco do filme não é a denúncia da miséria. Glauber pensou uma estética do incômodo como forma de violência, para fazer o povo tomar “consciência de sua própria existência” (ROCHA, 1981, p. 33). Já *Peixinho* escancara a fome, que ainda continua sendo um problema na sociedade brasileira, mas não se propõe a expô-la de forma coletiva, como um sintoma social, em vez disso, foca no subjetivo do personagem principal, no seu luto. Mesmo assim, a experiência do curta pode ser aproximada do trabalho de Glauber para a representação da precariedade humana, na animação. A representação da miséria é algo que exige cuidados, o artista pode acabar fetichizando-a, por exemplo, e a estética da fome pode ser um caminho para produções que abordem esse tema delicado e complexo.

4 GARCÍA ESPINOSA E O CINEMA IMPERFEITO EM CUBA

Em 1959, ocorreu a Revolução Cubana, um evento que marcou a história de toda a América Latina, tornando-se um símbolo de resistência anti-imperialista e inspirando movimentos de esquerda em outros países. No mesmo ano, é criado o ICAIC – *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* – um órgão governamental de fomento à produção cultural, com o objetivo de produzir uma arte engajada, conscientizadora e comprometida com a revolução (PRIOSTE, 2024, p. 68). O cinema tinha papel central no instituto, e os cineastas tinham como missão estabelecer uma nova estética (em contraponto às produções hollywoodianas) e um modelo de produção viável na ilha.

O Cinema Revolucionário Cubano foi uma experiência única na cinematografia da América Latina, se por um lado era um cinema estatal, por outro abria espaço para a expressão política de seus realizadores. Apesar das diretrizes estatais, o ICAIC não era um órgão homogêneo e abrigava diferentes pensadores e possuía divergências internas sobre as abordagens nos filmes (PRIOSTE, 2024). Um dos cineastas mais influentes foi Julio García Espinosa, que atuou na diligência do órgão e realizou *El mégano* (1955), filme considerado precursor do Cinema Revolucionário Cubano.

El mégano, feito antes da revolução, já demonstra alguns dos princípios que guiaram as teorias de García Espinosa. O curta dirigido por Julio García Espinosa, com colaboração de Tomás Gutiérrez Alea, é uma narrativa ficcional, com elementos documentais, sobre uma comunidade real que vive no pântano de Zapata, em Cuba, recolhendo madeira submersa na água para a produção de carvão e é explorada por um atravessador que compra o carvão a um valor subvalorizado. Nele, é possível perceber grande influência do Neorrealismo Italiano de García Espinosa, que, junto com Alea, estudou no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, na Itália. Os atores não profissionais (membros da própria comunidade), cenários reais (o pantano), gravação em película de 16mm com equipamentos limitados, e a denúncia das condições desumanas de vida desses trabalhadores, são algumas das características que o filme compartilha com o Neorrealismo. Mas há também uma tensão pré-revolucionária entre os trabalhadores e o atravessador, quando um deles tenta iniciar uma revolta de seus companheiros frente ao baixo valor pago pelo carvão, mas que é interrompida por um acidente em uma das fornalhas.

Com a revolução, a criação do ICAIC e o surgimento dos movimentos de renovação do cinema em outros países da América Latina, filmes como *El mégano* se tornam mais comuns, e em 1969, García Espinosa escreveu o seu famoso texto *Por un cine imperfecto*¹² teorizando sobre como deveria ser o novo cinema cubano. Ele buscava atualizar o conceito de qualidade estética, que na conjuntura pré-revolução, atendia aos interesses da elite e do imperialismo, buscando romper com o “cinema de espetáculo”, com sua estética perfeita, pois para ele “um cinema perfeito - técnica e artisticamente bem produzido é quase sempre um cinema reacionário” (GARCÍA ESPINOSA, 1969)¹³, e aderir a uma estética que atenda à prática revolucionária. O conceito de García Espinosa põe em discussão o que seria o cinema perfeito, afinal a estética bem acabada das produções hollywoodianas não seria perfeita para a produção no contexto da ilha

Para ele, a arte (incluindo o cinema), por princípio, é “desinteressada”, sem uma utilidade específica, mas a revolução necessita que a arte se torne “interessada”, ganhe a finalidade de contribuir com a prática revolucionária. E o cinema “interessado” é “imperfeito” (NÚÑEZ, 2016). Os Novos Cinemas Latino-americanos, os movimentos que surgiram na segunda metade do século XX, seriam esse “cinema imperfeito”. Filmes que dialogam com a cultura popular, filmes clandestinos, à margem dos tradicionais meios de produção, distribuição e exibição.

O *cine-imperfecto* é um cinema militante, em sua temática e também em seu modo de produção e difusão. Não se trata da defesa de filmes mal-feitos ou de um culto ao miserabilismo, mas de filmes que lidam com os desafios econômicos da arte no subdesenvolvimento e rompem com a ideia de que o cinema esteticamente bem feito é o cinema do *studio system*, o “cinema industrial hegemônico” (NÚÑEZ, 2016, p. 180).

Outra característica importante é que os filmes deveriam dialogar com a cultura popular, filmes que aderem a elementos do cinema comercial ou filmes clandestinos que encontrem outros modos de exibição¹⁴, e poderiam ser tanto ficcionais, quanto documentais. Essa perspectiva é exemplificada pelo longa *Las aventuras de Juan Quin Quin*, de 1967, em que García Espinosa opta pelo filme de humor, com elementos do cinema de Charlie Chaplin,

¹² GARCÍA ESPINOSA, Julio. **Por un cine imperfecto**. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970.

¹³ Traduzido por Luzilene Cardoso de Souza e Luciano José de Freitas, a partir de original em espanhol publicado em 15/09/2010 na Revista Universitária do Audiovisual.

¹⁴ Como as exibições do Grupo *Cine Liberación* e do Grupo Ukamau em organizações de trabalhadores e comunidades marginalizadas.

popular na ilha, para trabalhar temas pró-revolução, como a narrativa final de Juan Quin Quin articula a tomada de um quartel.

De Cierta Manera (1977), filme dirigido por Sara Gómez (uma das cineastas mais importantes do ICAIC), e continuado por García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, após sua morte, também exemplifica o *cine-imperfecto*. O filme se passa logo após a revolução, e mescla a narrativa ficcional do romance de Yolanda, uma jovem professora de classe média, que tenta lidar com os desafios da educação de jovens pobres, e Mário, um operário negro, que aos poucos, adere aos princípios revolucionários, com trechos documentais das obras de infraestrutura do novo governo. Em certos momentos do filme é possível perceber a descontinuidade de planos, como a cena em que Mário conhece Yolanda em sua casa. Descontinuidade que também é percebida nos trechos de documentário com narrações explicativas.

Apesar dessa teoria ser pensada para o contexto revolucionário cubano, ela dialoga com as condições do cinema subdesenvolvido em outros países e com outras técnicas. Produzir arte militante, no geral, exige um sacrifício do apuro estético, já que essas produções no geral não contam com muitos recursos. Então se faz necessário que o artista crie uma estética interessante trabalhando com as limitações e muitas vezes com a urgência. No cinema animado isso é acentuado com o alto custo, o tempo e o conhecimento que as técnicas exigem. No entanto, vários filmes contornam esse desafio adotando técnicas mais econômicas, priorizando o discurso fílmico, sem perder o capricho nas produções, numa estratégia que se assemelha à teoria de García Espinosa.

4.1 Aproximação do cinema imperfeito com *Torre* de Nádia Mangolini

Um dos filmes que dialogam com o *cine imperfecto* é o curta-metragem *Torre*¹⁵ de 2017, dirigido por Nádia Mangolini, que aborda as memórias fragmentadas dos quatro filhos de Virgílio Gomes da Silva, militante e sindicalista torturado e morto no DOI-CODI durante a Ditadura Militar, sobre suas infâncias e o pai. O filme lida com a dificuldade de produção de animação no Brasil, subvertendo a noção de qualidade técnica, para produzir um discurso

¹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/235665294?share=copy#t=0>. Acesso em: 03 dez. 2025.

crítico à ditadura num período em que narrativas revisionistas pró-ditadura se fortaleceram no país.

Virgílio Gomes da Silva era um industrial na área química em São Paulo, se filiou ao Partido Comunista Brasileiro e integrava a direção do Sindicato dos Químicos. Com o golpe, a diretoria do Sindicato foi cassada, houve intervenção em várias organizações sindicalistas e partidos aliados aos trabalhadores se tornaram ilegais. Com isso, organizações armadas passaram a ser mais comuns, como uma forma de resistência ao regime. Virgílio entrou para a Ação Libertadora Nacional, adotou o codinome “Jonas” e foi enviado a Cuba para treinamento militar e comandou o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick¹⁶. Por conta de sua vida militante clandestina, ele frequentemente passava períodos afastado da família e em 1969 foi preso em São Paulo (ROCHA FILHO, 2021, p. 54).

Para explorar o trauma vivido pela família de Virgílio, *Torre* se utiliza da representação animada dos depoimentos dos filhos, agora adultos, partindo de uma abordagem subjetiva e intimista, para pensar o impacto provocado pela Ditadura nas famílias brasileiras. Para lidar com as especificidades da memória, imprecisa, o curta adota estratégias de simplificação tanto técnica como estética. O traço que parece inacabado, a simulação de textura de lápis e materiais usados para fazer rascunho, animações sem a etapa de *clean up*, cenários feitos com imagens que se movimentam pelo quadro são algumas das estratégias usadas para viabilizar a produção e expressar as questões psicológicas dos personagens.

Os depoimentos são apresentados na ordem crescente, da mais nova ao mais velho dos filhos, e acompanham desde a vida de militante clandestino do pai, sua captura e a prisão da mãe, até o exílio no Chile e depois em Cuba. Todos os depoimentos se iniciam com os quatro irmãos vistos de cima através da janela estreita de uma torre, mas a cada repetição, essa cena ganha mais complexidade.

As lembranças de Isabel, a filha mais nova que era um bebê quando o pai e a mãe foram presos, são turvas, se concentram na vida em Cuba e são complementadas pelas memórias herdadas da mãe e dos irmãos. Ela vive seus primeiros anos em Cuba e, adulta, carrega um forte sotaque estrangeiro. Nesse trecho a imagem do filme é mais limpa, com menos elementos, enfatizando a falta de memórias.

¹⁶ ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Comissão da Verdade. Virgílio Gomes da Silva**. São Paulo: ALESP, [s.d.]. Disponível em: <<https://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/virgilio-gomes-da-silva>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

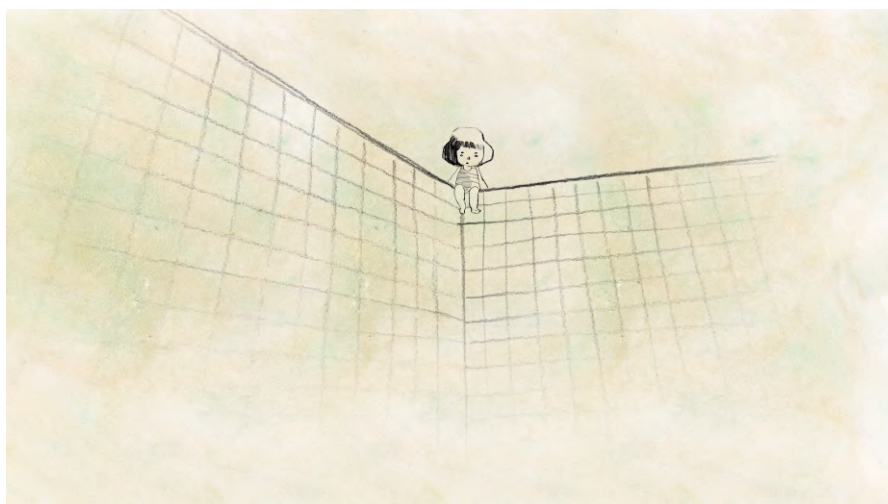


Figura 4: Frame de *Torre* (2017)

Gregório, o terceiro filho, relata não lembrar muito do pai, mas cita as paixões do pai numa tentativa de reconstruir sua pessoa e conta um pouco da vida no Chile. Durante seu depoimento, a animação ganha mais cores e os desenhos se tornam mais completos do que no trecho anterior.



Figura 5: Frame de *Torre* (2017)

Virgílio Filho, o segundo filho do casal, conta sobre a vivência com o pai antes da prisão, seu gosto por box e sua rotina de se ausentar por períodos para se dedicar à ação armada. Então relata a prisão dos pais e o envio dos irmãos ao juizado de menores, e a imagem dos quatro irmãos vistos de cima pela janela da torre é contextualizada. Ele conta que, durante o período de cárcere de sua mãe, os quatro irmãos eram levados pela avó para acenar da rua para ela, presa na torre, já que não eram permitidas visitas. Com a libertação da

mãe e a incerteza do pai, a família decide se exilar em Cuba, indo primeiramente para o Chile. Nesse trecho, em que há o relato de acontecimentos mais pesados, o filme assume uma paleta escura e fria, com a estética de pintura aguada.



Figura 6: Frame de *Torre* (2017)

E por último, o depoimento de Vladimir, o irmão mais velho, que relata a dificuldade de lidar com o luto pelo pai frente à incerteza da sua morte. Diferente dos trechos anteriores, nesse não são dramatizados os eventos passados, mas o estado emocional de Vladimir adulto que ainda lida com o trauma. Através da animação de tintas seus sentimentos conflitantes com o luto do pai ganham vazão.



Figura 7: Frame de *Torre* (2017)

Torre evidencia a potencialidade do cinema de animação para trabalhar com temas políticos complexos e a viabilidade da produção de animações militantes mesmo com a

dificuldade de financiamento no Brasil. Suas escolhas estéticas se mostram certas ao trabalhar com tais temas. Um filme com o refinamento das grandes produções não poderia causar o mesmo impacto do curta-metragem de Nádia Mangolini. O que, em certos aspectos, demonstra o que García Espinosa teorizou para o Cinema Revolucionário Cubano e chama a atenção para que os artistas animadores busquem novos parâmetros estéticos ao lidar com temas sociais e que a técnica perfeita para uma produção não necessariamente é uma técnica rebuscada.

5 SANJINÉS, GRUPO UKAMAU E O CINEMA JUNTO AO POVO NA BOLÍVIA

Na segunda metade da década de 1950, o boliviano Jorge Sanjinés iniciou seus estudos de cinema num curso em Concepción, no Chile, onde fez seu primeiro filme, que já abordava a questão da miséria (ALENCAR, 2018, p. 257). Depois ele se mudou para Santiago e estudou cinema no *Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile*. E então retornou para a Bolívia, onde ingressou no *Instituto Cinematográfico Boliviano* (ICB), um órgão estatal, liderado por Jorge Ruíz, que foi criado em 1953 com o objetivo de produzir cinejornais e documentários de propaganda governamental. Antes da criação do instituto, a produção de cinema na Bolívia era bastante escassa.

Entre 1959 e 1965, Sanjinés produziu curtas em colaboração com os outros cineastas do órgão. Entre os curtas, se destaca *Revolución*, de 1963, feito em parceria com o roteirista Oscar Sória, que participou do *V Festival Cinematográfico de Viña del Mar* de 1967, no Chile (NÚÑEZ, 2009, p. 507). O documentário é uma denúncia das condições de miséria de boa parte do povo boliviano. Durante esse período, Sanjinés formou um grupo junto com Oscar Sória, o cinegrafista Antonio Eguino e o produtor Ricardo Rada (SILVA, 2013, p. 406), que estavam comprometidos com a produção de um cinema crítico.

Em 1964, a Bolívia passa por uma mudança política com a instauração de um governo ditatorial militar, que durou até 1982. Nesse contexto, o grupo de Sanjinés, ainda no ICB, lança seu primeiro longa-metragem, *Ukamau*¹⁷, de 1966, que passa a dar nome ao grupo. O filme é falado em Aymara, sendo considerado primeiro longa boliviano falado em uma língua indígena, e narra a história sobre o indígena Andrés Mayta que mora com sua esposa Sabina,

¹⁷ “Ukamau” é uma expressão em Aymara que pode ser traduzida como “assim somos” ou “assim é”.

mas quando Andrés resolve ir à feira vender seus produtos sem o intermediário do mestiço Ramos, este acaba por assassinar Sabina, numa tentativa de estupro, então Andrés persegue Ramos em busca de vingança (NUÑEZ, [s.d.])¹⁸. Há em *Ukamau* a alegoria do confronto entre a cultura indígena e a civilização branca, tema que continuará sendo abordado em outras produções do grupo. O filme foi feito com recursos do ICB, o que se manifesta em uma maior qualidade técnica (SILVA, 2013, p. 407), e conseguiu uma boa repercussão internacional. No entanto, quando o novo governo tomou conhecimento do conteúdo do filme, o grupo Ukamau foi expulso do ICB e o instituto foi fechado (STECZ, 2009, p. 204).

Depois o grupo lança o longa, majoritariamente, falado em Quechua, *Yawar Mallku* (1969), ou *Sangue de Condor*. Os protagonistas são o casal indígena da comunidade Kaata, Ignacio Mallku e Paulina, que enfrentam dificuldades para terem filhos e descobrem que Paulina, assim como outras mulheres da comunidade, não pode mais ter filhos. Em sua investigação, os protagonistas percebem que o centro de maternidade montado pelo exército do Corpo de Paz estadunidense estava provocando a esterilização forçada de mulheres indígenas da região, então Ignacio lidera com outros indígenas a retaliação aos estadunidenses. Porém, depois o grupo é atacado pelas forças da ditadura, que mata os homens que participaram da ação e fere gravemente Ignacio, que é levado para a cidade por Paulina em busca de tratamento, mas encontram dificuldades por conta do preconceito e da falta de dinheiro. O longa é baseado em uma denúncia real sobre a atuação do Corpo de Paz estadunidense, e mesmo com a tentativa inicial de censura, o longa provocou a expulsão desses organismos norte-americanos do país em 1971 (ALENCAR, 2018, p. 260).

Em *Sangue de Condor*, o grupo evolui para uma postura ainda mais agressiva e para a busca por abrir mais espaço para a participação popular. Os cineastas se dirigiram à longínqua comunidade de Kaata, que inicialmente os recebe de forma hostil, para a produção do longa com membros e os cenários da comunidade. O discurso anti-imperialista e a denúncia do descaso com as comunidades indígenas são tratados no filme de forma a gerar revolta e incômodo, com uma tensão que culmina em catarse na cena onde os norte-americanos são atacados. Nos letreiros iniciais do filme já é apresentada a Eugenia à qual o filme se opõe, com a fala do cientista norte-americano James Donner no Instituto Tecnológico da Califórnia sobre os povos dos países subdesenvolvidos:

¹⁸ NUÑEZ, Fabián. *Ukamau*. *contracampo* :: revista d' cinema, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <www.contracampo.com.br/63/ukamau.htm>. Acesso em: 26 nov. 2025.

Os habitantes de uma nação desenvolvida não se identificam com os famintos da Índia ou do Brasil. Vemos essas pessoas como uma raça ou espécie diferente e, na verdade, elas são. Em menos de cem anos, criaremos métodos adequados para nos livrarmos delas... São simplesmente animais — diremos — constituem uma verdadeira doença... Resultado: as nações ricas e fortes devorarão as pobres e fracas¹⁹ (DONNER, apud SANJINÉS, 1969).

O grupo Ukamau promoveu sessões populares de exibição de seus dois primeiros longas em minas e em bairros marginais, e a partir da recepção do público, formado por pessoas das classes baixas, o grupo desenvolve uma percepção autocrítica que culminou na elaboração de uma teoria sobre um cinema coletivo, um cinema junto ao povo. Os cineastas constatarem que não era necessário denunciar a pobreza aos pobres, que são quem melhor a conhece, mas que seria mais efetivo mostrar as causas da opressão, os nomes por trás das violências sofridas pelo povo. “Foi ali que descobriram que esse cinema era incompleto, insuficiente, limitado, que, além dos defeitos técnicos, continha defeitos de concepção, defeitos de conteúdo” (SANJINÉS; GRUPO UKAMAU, apud NÚÑEZ, 2009, p. 400).

Em 1968, Sanjinés já havia tido contato com *La Hora de los Hornos* (1968) e com os seus realizadores Fernando Solanas e Octávio Getino, no festival de Mérida, Venezuela. Nesse momento esses cineastas já defendiam uma passagem do cinema de denúncia para um cinema de ação, ofensivo (GUIMARÃES, 2019, p. 136). E por mais que haja um maior caráter ofensivo no filme *Sangre de Condor* em comparação com *Ukamau*, é no próximo filme do grupo que essa mudança é mais drástica.

El coraje del pueblo (1971) é um divisor de águas na produção do grupo Ukamau, servindo de elaboração de uma metodologia que mais tarde o grupo iria teorizar como um *cine junto al pueblo*. O longa-metragem aborda massacres, ordenados pela Ditadura Militar Boliviana, contra mineiros na região de Catavi, que buscavam se mobilizar por melhores condições, como o massacre que ficou conhecido como *Noche de San Juan*, em 1967 (ALENCAR, 2018, p. 262). Diferente das ficções realistas feitas pelo grupo anteriormente, o filme é uma mistura de documentário e ficção histórica com reencenação dos acontecimentos com os sobreviventes e familiares das vítimas dos massacres. No filme, estas pessoas não são apenas atores interpretando papéis previamente elaborados, mas também fonte documental e participam no processo de concepção narrativa. A reencenação crítica dos acontecimentos na

¹⁹ Tradução da transcrição do letreiro: “El habitante de una nación desarrollada no se identifica con el hambriento de la India o Brasil. Vemos a esa gente como una raza o especie distinta y en realidad lo son. Idearemos, antes de cien años, métodos apropiados para deshacernos de el papéislos... Son simplemente animales - diremos - constituyen una verdadera enfermedad... Resultado: Lapéiss naciones ricas y fuertes devorarán a los pobres y debiles” papéipapéis

produção do filme é um exercício de ressignificação de traumas coletivos e meio de produzir uma perspectiva crítica da realidade. Além das cenas de recriação dos acontecimentos, o filme também apresenta registros documentais e quadros mostrando fotos e os nomes dos responsáveis por ordenar os massacres, acompanhados por narração (ALENCAR, 2018, p. 263). Há a preocupação de se fazer o filme junto com o povo e para o povo, isso no ritmo da montagem, que, diferente de *Ukamau* e *Sangue de Condor*, não é restritivo a quem não tem repertório de cinema autoral. A prática que o grupo Ukamau propunha passava também pela exibição do filme e discussão junto às comunidades.

Com base em sua experiência, o grupo elabora uma série de textos que são compilados no livro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, publicado em 1979. Suas teorias são caras a cineastas que busquem produzir cinema com participação popular, e podem ser úteis para a concepção de produções audiovisuais em torno de comunidades tradicionais, como animações que buscam registrar a cultura indígena.

5.1 Aproximação entre o cinema junto ao povo e as animações da Pajé Filmes

A Pajé Filmes é uma produtora de audiovisual criada em Belo Horizonte em 2008, que tem foco na realização de filmes indígenas, com o objetivo de trazer a arte desses povos para as mídias modernas (BICALHO, 2018, p. 29). Em 2016, eles fizeram sua primeira animação, *Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali*²⁰, e em 2019, a segunda animação, *Mâtãnãg, a Encantada*²¹. Ambos os curtas são falados em Maxakali e são adaptações de lendas do povo Maxakali, indígenas do nordeste de Minas Gerais, com o objetivo de difundir e preservar sua cultura. Nas duas produções é possível observar a importância dada à participação de membros Maxakali na idealização, roteirização e principalmente na elaboração do design visual.

Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali, dirigido por Charles Bicalho e Isael Maxakali, conta uma lenda Maxakali sobre um indígena, que ao desrespeitar um lontra, desencadeou o dilúvio e a partir de um homem sobrevivente e de animais, a humanidade ressurge. O curta-metragem se utiliza da técnica da animação de recortes digitais usando como base ilustrações indígenas, feitas numa oficina de ilustração com membros Maxakalis elaborada pela produção na Aldeia

²⁰ Disponível em: https://youtu.be/_XKNdLtJZGs?si=-K9LIPxu9Kkf31Cx. Acesso em: 03 dez. 2025.

²¹ Disponível em: http://youtu.be/2vokByaIYWw?si=XTF9B4rn_p-23Qza. Acesso em: 03 dez. 2025.

Verde Maxakali, no município de Ladainha, em Minas Gerais (BICALHO, 2017). As ilustrações depois foram escaneadas, tratadas e animadas, para gerar um visual Maxakali. Nas palavras do diretor Charles Bicalho:

Buscamos, neste projeto, tratar a produção artística dos Maxakali como o que de fato ela é: viva e atual. Quisemos dar ao filme uma identidade Maxakali e percebemos que só alcançaríamos tal intuito agindo com naturalidade quanto ao traço original de seus desenhos. (BICALHO, 2017)

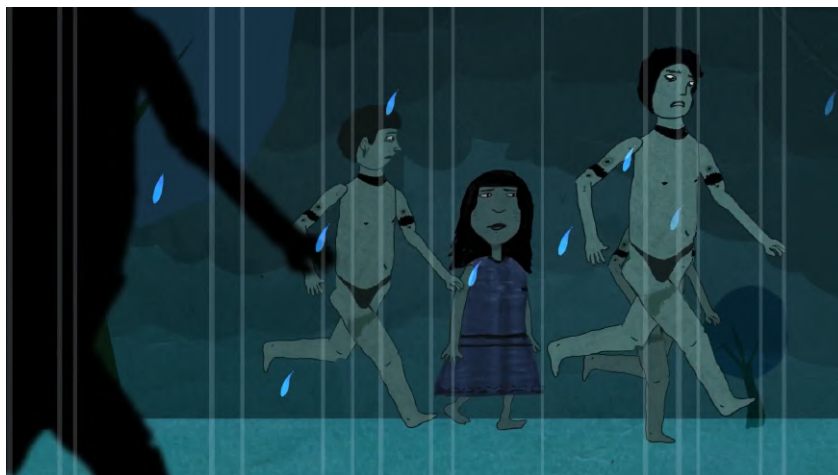


Figura 8: Frame de *Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali* (2016)



Figura 9: Frame de *Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali* (2016)

Para a concepção inicial do roteiro foram consultados os livros Maxakali: *O livro que conta histórias de antigamente* (1998) e *Penãhã* (2005), que depois foi complementado e atualizado com a visita a Aldeia Verde Maxakali, e o encontro com o pajé e os familiares dos membros indígenas da equipe. O áudio conta com a dublagem, na língua Maxakali, e cantos tradicionais da comunidade gravados em Belo Horizonte com membros Maxakalis.

Já *Mâtãnãg, a Encantada*, dirigido por Charles Bicalho e Shawara Maxakali, conta com modelo de produção parecido. Também foi realizada a oficina de ilustração na Aldeia Verde Maxakali, em Ladainha - MG, mas dessa vez o filme foi feito com as técnicas de animação quadro a quadro e de recorte. A história narra sobre Mâtãnãg, uma mulher indígena cujo marido foi morto por uma cobra e resolve seguir o seu espírito até a aldeia dos mortos, passando por obstáculos e presenciando eventos sobrenaturais.

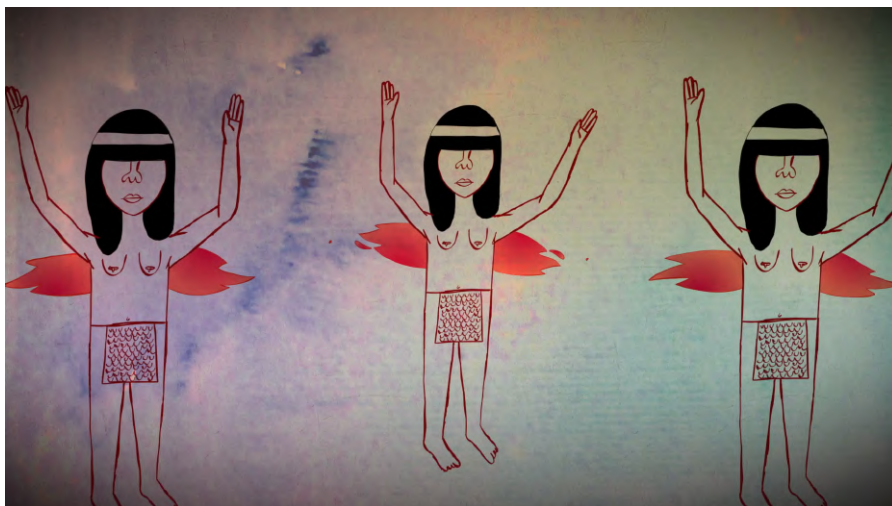


Figura 10: Frame de *Mâtãnãg, a Encantada* (2019)



Figura 11: Frame de *Mâtãnãg, a Encantada* (2019)

Pela produção junto às comunidades e aos membros indígenas, as duas produções geram animações com estética e narrativa bem distinta das animações hegemônicas. Assim, os curtas traduzem parte do modo de compreensão do mundo dessas comunidades tradicionais.

A tentativa de tornar o processo de animação coletivo se assemelha aos procedimentos do grupo Ukamau em seu início. A valorização das línguas indígenas e a produção junto a comunidade com investigação da sua cultura, estão presentes desde os primeiros filmes do grupo Ukamau. Porém, as animações da Pajé Filmes não se propõem a explorar as vivências desses povos, nem denunciar os problemas enfrentados pelas comunidades tradicionais, como o grupo Ukamau se propôs. O que não é um demérito: os filmes cumprem uma importante tarefa de valorizar a cultura dos Maxakali, mas a animação também pode ser usada na produção de documentários sobre essas comunidades, o que a Pajé Filmes já realiza com os filmes *live actions*.

E o estudo das teorias do *cine junto al pueblo* e da experiência do grupo Ukamau pode ajudar na produção de filmes de animação críticos à realidade vivida por comunidades tradicionais, como indígenas, quilombolas, ribeirinhos, caiçaras, e com a colaboração ativa dessa população. Os povos tradicionais, as comunidades rurais e a população marginalizada têm suas vivências e história ignoradas pela mídia hegemônica. Animações voltadas a explorar essas realidades podem ajudar a produzir subjetividades que o *live action* não consegue.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos investigar como as principais teorias de cinema na América Latina podem contribuir para o cinema de animação brasileiro. Foram escolhidos como focos os cineastas-teóricos Glauber Rocha, do Brasil, Julio García Espinosa, de Cuba, e Jorge Sanjinés, da Bolívia, que tiveram suas teorias comparadas a três experiências na animação brasileira que dialogam com aspectos de suas produções. A hipótese inicial era de que certos elementos das teorias latino-americanas de cinema podem contribuir com o processo artístico de cineastas de animação, mas durante a pesquisa surgiram outras constatações.

Com o panorama do *Nuevo Cine Latinoamericano* inicial, objetivamos a compressão do contexto de produção textual e cinematográfica desses três realizadores. Vimos que os anos 1960 e 1970 foram de grande agitação política na América Latina. De um lado, a esperança revolucionária, aquecida pela Revolução Cubana de 1959, motivou os artistas de esquerda. Por outro, os golpes militares propagaram pelo continente, implementando ditaduras sanguinolentas e a censura. Com esse cenário, surgiram os movimentos de renovação cinematográfica do *Nuevo Cine Latinoamericano*, dos quais esses autores fizeram parte, em países como a Argentina, a Bolívia, o Brasil, o Chile e Cuba. Eles buscavam romper com o cinema hollywoodiano e estabelecer um cinema nacional a serviço da luta contra o subdesenvolvimento e o neocolonialismo.

Os cineastas envolvidos desenvolveram teorias sobre como deveria ser o novo cinema, os desafios e complexidades de produzir filmes socialmente engajados, especialmente no contexto de precariedade técnica latina, e sobre as formas de exibição. Assim, Fernando Birri teorizou sobre o *cine y subdesarrollo* na Argentina, defendendo um cinema comprometido contra o subdesenvolvimento. No Brasil, Glauber Rocha escreveu sobre a *estética da fome*, uma estética da violência para denunciar a miséria. Fernando Solanas, Octávio Getino e o grupo *Cine Liberación* conceituaram o *Tercer Cine* na Argentina, um cinema militante em oposição ao cinema comercial e ao cinema de autor. Em Cuba, Julio García Espinosa condensou parte das discussões estéticas do *Nuevo Cine Latinoamericano* no *cine imperfecto*, buscando estabelecer novos parâmetros de qualidade. E Jorge Sanjinés com o grupo Ukamau elaborou o *cine junto al pueblo*, um cinema comunitário, com a participação popular ativa.

Os movimentos contaram com um intenso intercâmbio de filmes e ideias, através dos festivais e de revistas de cinema. Com isso, é possível constatar o caráter coletivo na elaboração desses cineastas-teóricos, que não só produziram junto de grupos de realizadores, como também foram influenciados pelos filmes e ideias de outros pensadores. Glauber teve contato com os filmes cubanos, através das correspondências com o presidente do ICAIC, Alfredo Guevara, desde o início de sua carreira. Julio García Espinosa participou de vários festivais em que pôde assistir aos filmes dos outros diretores da América Latina. Jorge Sanjinés teve contato com *La Hora de los Hornos*, que motivou uma mudança na sua cinematografia.

Antes do *Nuevo Cine Latinoamericano*, o cinema na América Latina era caracterizado pela busca de reproduzir o padrão hollywoodiano e tentativas de cineastas independentes. Assim, em diferentes países, os movimentos e suas correntes de pensamento ajudaram a consolidar a estética e a linguagem cinematográfica nacional, influenciando a realização de diversos filmes, que, por sua vez, inspiraram outros autores. O que leva à dedução de que os filmes de animação brasileiros contemporâneos podem já ter sido influenciados pelas teorias de cinema latino-americanas, mas de uma forma indireta, inconsciente.

Isso é observável no caso de *Peixinho* (2020), de Edson Germínio, que aborda elementos da imagética do sertão nordestino firmada pelo Cinema Novo na sétima arte. Além disso, após a comparação do curta com as teorias de Glauber Rocha, verifica-se que a teoria da *Estética da Fome* pode ajudar realizadores de animação na abordagem da desigualdade social e da miséria.

Já no estudo de *Torre* (2017), de Nádia Mangolini, é destacado o visual do curta que se opõe aos parâmetros estéticos das animações comerciais. Os movimentos do *Nuevo Cine Latinoamericano* também romperam com a técnica elaborada do cinema hegemônico, buscando por novos parâmetros de qualidade para os filmes na América Latina, o que foi aglutinado no *Cinema Imperfeito* de García Espinosa. Na análise comparativa do filme e da teoria do autor é observado que o *cinema imperfeito* pode conduzir o realizador de animação a elaborar estéticas alternativas, viáveis no contexto de dificuldade de financiamento.

No caso dos curtas de animação da Pajé Filmes, é constatado que profissionais de animação também buscam criar coletivamente com comunidades, algo que o grupo Ukamau e Jorge Sanjinés já buscavam fazer na Bolívia. A experiência do grupo Ukamau e a teoria do

cine junto al pueblo podem guiar a realização de outros filmes animados com participação de grupos marginalizados e também indicam a possibilidade de animações com questões históricas dessas comunidades.

Como vimos, o cinema na América Latina é diverso, contando com teorias complexas que podem enriquecer os realizadores brasileiros de cinema de animação. As teorias dos autores abordados, lidam com questões e problemáticas específicas do audiovisual no subdesenvolvimento e da realidade latina, diferente das teorias de animação norte-americanas e europeias. Assim, é importante um maior conhecimento dos movimentos e realizadores do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que já influenciam indiretamente o cinema de animação, levando a escolhas conscientes na produção crítica de animação. Este trabalho aborda apenas um recorte, mas indica a possibilidade de outros estudos aprofundando as análises e trazendo outros teóricos latino-americanos e possibilitando o desenvolvimento de teorias do cinema de animação latino-americanas.

7 REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Ana Caroline Matias. **"Esto nos está haciendo pensar duro": uma análise sobre o filme El coraje del pueblo (1971) como obra em movimento.** Doc On-line, n. 24, p. 254-269, set. 2018. DOI: 10.20287/doc.d24.ac03
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Mortos e Desaparecidos. Virgílio Gomes da Silva.** São Paulo: ALESP, [s.d.]. Disponível em: <<https://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/virgilio-gomes-da-silva>>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina.** Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.
- BICALHO, Charles. **Konãgxeka: o design de produção de um filme de animação indígena em Minas Gerais.** In: Anais do III Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens. Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. p. 299-310.
- BICALHO, Charles. **Design e animação no audiovisual indígena.** In: Semana de Cinema e Audiovisual da UEG (SAU), 7, 2018, Goiânia. Luz, câmera, ação: Os bastidores do fazer cinematográfico. v.5, n.1. Anais da VII SAU UEG. Goiânia: UEG – Campus Laranjeiras, 2018. p. 28-30.
- DA SILVA, Cleonice Elias. **A cinematografia utópica, romântica e revolucionária de Jorge Sanjinés.** Doc On-line, n. 15, p. 403-420, dez. 2013. Disponível em: www.doc.ubi.pt.
- FERNANDES, Luiz Eduardo Pereira. **O Sangue do Condor, de Jorge Sanjinés: uma possível analogia sobre o imperialismo hollywoodiano.** REBELA, Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos, [S.l.], v. 10, n. 2, p. 233-240, maio/ago. 2020
- GUIMARÃES, Victor Ribeiro. **Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema latino-americano.** 519 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- LIMA, Mônica. **Anos 1950/1960: sonhos de autonomia.** Alceu (PUCRJ) , v. 8, p. 95-104, 2007.
- NÚÑEZ, Fabián. **A final, o que é “cine imperfecto”? Uma análise das ideias de García Espinosa.** Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Vol. 1, no. 1. 2016.

NÚÑEZ, Fabián; VILLAÇA, Mariana. **O Nuevo Cine Latinoamericano E Seus Espaços De Legitimação: Um Estudo De Instituições Que Marcaram Sua História E Sua Rede Transnacional**. In: Júlio César Suzuki; Maria Margarida Cintra Nepomuceno; Gilvan Charles Cerqueira de Araújo. (Org.). *Intelectuais em circulação na América Latina*. 1ed. São Paulo: PROLAM/USP, 2021, v. , p. 182-216.

NÚÑEZ, Fábíán. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NÚÑEZ, Fabián. **Ukamau**. *contracampo* :: revista de cinema, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <www.contracampo.com.br/63/ukamau.htm>. Acesso em: 26 nov. 2025.

PÉCORA, Luísa. **Deus e o diabo na terra do sol: os 60 anos de uma obra atemporal**. Itaú Cultural, 1 jun. 2024. Publicado em 01/06/2024; atualizado em 11/05/2025. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/secoes/series/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-os-60-anos-de-uma-obra-atemporal>. Acesso em: 27 nov. 2025.

PRIOSTE, Marcelo. **O contra-hegemônico cinema revolucionário cubano**. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v.17, n.50, p. 63-80, julho a dezembro de 2024.

STECZ, Solange Straube. **Movimentos Cinematográficos na América Latina**. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 4, n. 2, 2009.

ROCHA, Glauber. **A revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. pp. 28-33.

ROCHA FILHO, Ruy Alkmim. **Estilhaços de memórias sob o chumbo: desenhando família e história no filme Torre**. *Doc On-line*, [s. l.], n. 30, p. 52-78, set. 2021.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Barravento. Glauber Rocha (1962, 80', Brasil).

De cierta manera. Sara Gómez (1977, 79', Cuba).

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha (1964, 120', Brasil).

El coraje del pueblo. Jorge Sanjinés (1971, 90', Bolívia).

El megano. Julio García Espinosa. (1955, 25', Cuba).

Konãgxeka; o Dilúvio Maxakali. Charles Bicalho; Isael Maxakali. (2016, 12', Brasil).

Las aventuras de Juan Quin Quin. Julio García Espinosa (1967, 113', Cuba).

Mãtãnãg, a Encantada. Charles Bicalho; Shawara Maxakali. (2019, 14', Brasil).

Os Fuzis. Ruy Guerra (1964, 80', Brasil).

Peixinho. Edson Germínio (2020, 5', Brasil).

Rio, 40 Graus. Nelson Pereira dos Santos (1955, 100', Brasil).

Terra em Transe. Glauber Rocha (1967, 115', Brasil).

Tire Dié. Fernando Birri (1960, 33', Argentina).

Torre. Nádia Mangolini (2017, 19', Brasil).

Ukamau. Jorge Sanjinés (1966, 75', Bolívia).

Yawar Mallku. Jorge Sanjinés (1969, 70', Bolívia).